

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PASSAGES DU PRINCIPE D'AUTHENTICITÉ PAR L'IMAGE VIDÉO :
THREE TRANSITIONS (1973) DE PETER CAMPUS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
CHARLES MARSOLAIS-RICARD

NOVEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Joanne Lalonde pour sa patience, ses bons conseils, mais surtout son accessibilité, tant intellectuelle qu'humaine.

Merci aussi au soutien financier octroyé par les bourses des Fonds à l'accessibilité et à la réussite de l'UQAM et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Merci aussi à mon employeur, le Laboratoire NT2, de m'offrir un milieu de travail aussi ouvert et accommodant au rythme de vie de la recherche universitaire.

À mon grand amour, merci d'avoir respecté et compris la distance que nécessite la rédaction ainsi que d'avoir été présente pour moi.

Merci aux artistes dont la musique m'a accompagné lors de ma rédaction : Kamasi Washington, Stereolab, Eloïse Decazes & Eric Chenaux, Panda Bear, Geinoh Yamashirogumi, Moondog, Eric Copeland, N Nao, Shabazz Palaces, Powell, Suuns, Sun Ra, Sun Araw, Broadcast, Glenn Gould, Josquin des Prez, Wendy Carlos, Jon Hassell, Exploded View, Avey Tare et Scott Walker.

Finalement, merci à ma famille, et surtout à mes parents, indéfectibles professeurs, qui ont su me transmettre, du plus loin que je me souviens, l'apprentissage comme valeur permettant le dépassement de soi, mais aussi le sentiment de collectivité.

DÉDICACE

Aux amoureux de l'époque,

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I WALTER BENJAMIN ET LA REPRODUCTION TECHNIQUE : QUESTIONS D'AUTHENTICITÉ	11
1.1 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée	14
1.2 L'aura et l'authenticité	19
1.2.1 Dialectique définitionnelle : entre romantisme et marxisme	19
1.2.2 Le déclin de la contemplation	21
1.2.3 La valeur d'exposition : la dépossession des moyens de production.....	23
1.2.4 Le principe d'authenticité : la conservation d'un idéal artistique.....	26
1.2.5 La persistance du regard auratique	28
1.3 L'expérience auratique : synthèse en trois temps.....	29
1.4 L'apport critique de Theodor W. Adorno.....	33
1.4.1 L'authenticité : symptôme politique	35
1.4.2 La nécessité de l'inauthenticité.....	36
1.4.3 La version positive de l'authenticité.....	39
1.5 L'authenticité actuelle de l'image vidéo	40
CHAPITRE II 1 ^{ÈRE} TRANSITION : DE LA PROFONDEUR À LA SURFACE... 44	
2.1 Image de surface et lien déliant.....	45
2.2 La remontée de la profondeur à la surface	50
2.3 Le repli de la surface : l'éternel retour	57
2.4 Surface performative : l'aura du direct.....	60

2.5	Authenticité et superficialité : la vidéo comme surfaces de résonance.....	63
2.5.1	Eric Chenux et Eric Cazdyn: <i>There's Our Love</i> (2018)	64
CHAPITRE III 2 ^E TRANSITION : DU NARCISSISME À L'ALTÉRITÉ		69
3.1	Une esthétique narcissique ?	70
3.2	Devenir-autre : devenir-écho.....	75
3.3	Le visage comme passage de l'altérité	82
3.4	Vers une éthique du regard.....	86
3.4.1	Conception lacanienne du champ visuel.....	87
3.4.2	L'agentivité du regard.....	90
3.5	L'authenticité comme déconstruction de l'altérité	93
3.5.1	John Maus : <i>Teenage Witch</i> (2018)	100
CHAPITRE IV 3 ^E TRANSITION : DU REFLET AU PRÉSENTISME		103
4.1	La vidéo comme état de l'image	105
4.2	Vidéosurveillance	108
4.3	Présentisme : principe sans tension et simultanéité des temps.....	111
4.4	Disparaître du présent(isme).....	117
4.5	La dialectique de l'authenticité : l'origine et ses reproductions.....	122
4.5.1	<i>black midi - speedway (12" version) + remixes</i> (2019).....	123
CONCLUSION.....		129
ANNEXE A FIGURES.....		137
BIBLIOGRAPHIE.....		147

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Campus, P. (1973). <i>Three Transitions</i> [Capture d'écran de la vidéo], (1). Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8	137
2.2 Cocteau, J. (1950). <i>Orphée</i> [Captures d'écran du film]. France: DisCin	138
2.3 Cazdyn, E. (2018). <i>Eric Chenaux "There's Our Love"</i> . [Capture d'écran du vidéoclip]. Montréal: Constellation Records. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=FV0FmpcbNpc	139
3.1 Campus, P. (1973). <i>Three Transitions</i> [Capture d'écran de la vidéo], (2). Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8	140
3.2 Franju, G. (1960). <i>Les yeux sans visage</i> [Captures d'écran du film]. France: Champs-Élysées Productions.	141
3.3 Lacan, J. (1981). Diagramme du champ visuel (p.106). Dans <i>The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis</i> . New-York: Norton. 1973.	142
3.4 Jennifer Juniper Stratford. (2018). <i>John Maus - Teenage Witch (Official Video)</i> . [Captures d'écran du vidéoclip]. États-Unis: ribbonmusic, Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Gsr1F1Uf0Is	143
4.1 Campus, P. (1973). <i>Three Transitions</i> [Capture d'écran de la vidéo], (3). Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8	144
4.2 Welles, O. (1947). <i>The Lady from Shanghai</i> [Captures d'écran du film]. États-Unis: Columbia Pictures.	145

- 4.3 black midi. (2019). *black midi - speedway (12" version) + remixes*
[Captures d'écran du vidéoclip]. Récupéré de
<https://www.youtube.com/watch?v=d8fBopo31vQ&t=815s> 146

RÉSUMÉ

Ce mémoire prend comme objet d'étude central *Three Transitions* (1973) de Peter Campus. Datant de l'époque pionnière de l'art vidéo cette œuvre permet d'observer le moment charnière d'une redéfinition de la relation de présence entre l'art et son public, entre le dispositif et son utilisateur. Agissant aussi comme modèle méthodologique et incarnant la thématique du déplacement, cette œuvre permet d'analyser comment les principes de la vidéo se sont transférés jusqu'à notre réalité médiatique actuelle. La trame de fond de cette étude est l'hypothèse, issue de la pensée de Walter Benjamin (1936), de la perte de l'aura par la reproduction technique et de l'émergence de l'authenticité artistique en réponse à l'accroissement de la reproductibilité technique dans le champ des arts. Le premier chapitre offre une analyse approfondie des principes d'aura et d'authenticité et de leur critique par Theodor W. Adorno. Le principe d'authenticité, émergeant en réponse à la reproduction mécanisée de l'art, agit comme gage de l'origine créatrice. Afin de renouveler la perte de l'aura énoncé par Benjamin, je propose de déplacer l'aura de l'œuvre vers l'expérience auratique et l'authenticité de la figure de l'artiste vers celle du regardeur.

Afin d'explorer les déplacements du principe d'authenticité je développe mon analyse en trois temps, suivant les transitions de l'œuvre de Campus. La première transition de cette œuvre vidéo, pendant laquelle l'artiste traverse une surface présente dans le cadre de l'image, aborde le passage de la profondeur à la surface par la médiatisation de la présence. La deuxième transition, durant laquelle l'artiste fait disparaître son visage pour faire apparaître son double, démontre le passage d'une logique de l'être à l'apparaître, le visage agissant comme fondement d'une éthique relationnelle basée sur l'altérité. La troisième transition, durant laquelle l'artiste met feu au miroir qui lui renvoie son reflet, démontre finalement le passage du reflet à la surveillance par le régime d'historicité du présentisme. Chacune des transitions sera complétées par l'analyse de vidéoclips actuels (2018-2019) permettant de résoudre ces transitions qui permettent de mieux comprendre notre relation aux techniques de reproduction de l'image.

Mots clés : Image, Vidéo, Aura, Authenticité, Surface, Altérité, Présentisme, Médiatisation, Présence, Peter Campus

INTRODUCTION

Ce mémoire de maîtrise a comme objet *Three Transitions* (1973) de Peter Campus. Datant de l'époque pionnière de l'art vidéo et incarnant la thématique du déplacement, *Three Transitions* permet d'observer le moment charnière d'une redéfinition de la relation de présence entre l'art et son public, et par le fait même les nouvelles stratégies et définitions de l'authenticité liées aux médiums artistiques qui permettent la reproduction d'images. Cette recherche se veut une exploration de la relation entre l'utilisateur et l'image vidéo, préfigurant notre relation actuelle à celle-ci.

1967, Sony crée le premier appareil vidéo portable, le *Video Rover Portapak*. Il s'agit du tout premier enregistreur vidéo portable disponible au grand public. Le *Portapak* réduit le temps de production que les images sur pellicule nécessitent et accentue considérablement la mobilité du dispositif de captation. Les conséquences médiatiques et sociales de cette technologie électronique ont été sans précédent en ce qui concerne la relation de l'utilisateur à l'image, permettant une démocratisation plus grande du rôle de producteur d'images.

1973, Peter Campus est invité par la station de télévision de la Caroline du Nord, *WGH*, à venir créer une vidéo dans leur studio à l'aide de leur installation. Créée lors de cette résidence dans un studio de télévision, *Three Transitions*, prend la forme, en trois tableaux, de passages visuels performés par Campus en direct devant l'objectif de la caméra. Dans une entrevue accordée au San Francisco Museum of Modern Art, Campus explique que ces trois transitions étaient initialement destinées à être des

pauses publicitaires, mais que *WGH* lui aurait interdit la mise en onde, tout en lui permettant de les créer à l'aide de leur équipement. Selon le témoignage de Campus recueilli en 2017, *Three Transitions* « was supposed to be about transition from masterpiece theater to something else in a station break, that was my idea and probably why I used the word transition¹ ». Cette histoire anecdotique de la création de l'œuvre de Campus est révélatrice d'un enjeu important : la relation intrinsèque entre médiatisation et subjectivité artistique.

Successivement, Campus traverse un canevas jaunâtre frontalement cadré pour y apparaître inchangé de l'autre côté, fait apparaître un double superposé de son visage et brûle son autoreprésentation filmée, dos à la caméra. Le dévoilement des propriétés techniques du médium vidéo, a été une stratégie exploitée par bon nombre d'artistes durant les années 1970 afin de mettre en place une légitimité esthétique autonome, qui se développe à partir des principes phénoménologiques du médium vers un langage électronique qui reflète les préoccupations générales de l'art de son époque. Les artistes des années 1970 aux États-Unis mettent en scène leur corps comme médiateur de leur subjectivité grâce au médium vidéographique, qui permet l'archivage, en temps réel, d'une démarche performative. Ce temps du direct ainsi que l'identité du sujet, se développent à la fois sous le signe d'une valorisation de l'authenticité en art, mais aussi d'une transformation dans la relation aux images qui préfigure le postmodernisme. Par une traversée infinie des apparences qui ne permet pas à l'art de prétendre à une vérité absolue et finie, les pratiques artistiques cherchent alors à créer des œuvres qui démontrent l'instabilité des identités.

En tant qu'images en mouvement, l'art vidéo de l'époque pionnière engendre des images critiques des modes de représentation traditionnels et contemporains. La force

¹ San Francisco Museum of Modern Art. (2014). *Peter Campus on his most famous work and why he hates it* [Vidéo en ligne]. Récupéré le 20 mars 2018 de <https://www.sfmoma.org/watch/peter-campus-on-his-most-famous-work-and-whyhe-hates-it>

critique de cet art est spécifiquement de détourner le médium télévisuel afin d'en faire un outil permettant, souvent sous le signe de la vulnérabilité, l'accession intensifiée à la subjectivité de l'artiste. L'utilisation, à partir des années 1970, de la vidéo en art instaure un nouveau paradigme, à la fois sociologique et philosophique, de la représentation du corps et de l'identité du sujet artistique.

Il est possible d'émettre quelques généralisations historiques concernant l'appellation « art vidéo », instigué par son époque pionnière des décennies 1960 et 1970 jusqu'au début des années 1980 à laquelle *Three Transitions* appartient :

- L'art vidéo agit comme agent critique face aux divers procédés et enjeux de la médiation et des discours médiatiques. Critique du paradigme télévisuel, l'art vidéo donne à voir ce que la télévision, présente ou tente de cacher, rendant visible les codes de médiation et les rapports de pouvoir qui lui sont sous-jacents.
- L'art vidéo est le lieu d'expérimentations en lien avec la performance, l'installation et la sculpture.
- L'art vidéo de cette époque développe une forte dimension autoréflexive du médium, renvoie à ses propriétés techniques, et place le dispositif de représentation au centre du discours, abordant le direct et l'image électronique. Travailler ainsi les caractéristiques formelles de l'image affranchit de l'illusion de réalisme.
- L'art vidéo agit comme exploration de l'identité, par l'autoreprésentation, l'autoportrait et plus généralement la tentation narcissique. En ce sens, il est souvent lié à une démarche archivistique de pratiques performatives.

De nombreuses pratiques artistiques de la vidéo pionnière explorent les possibilités de l'autoportrait et de l'autobiographie lors de son époque pionnière, comme le démontre entre autres le travail de Vito Acconci, Joan Jonas, Lisa Steele ou Hannah Wilke, soit

la présence immédiate de son double « réel » apparaissant dans le moniteur, la plus grande facilité pour le corps de s'introduire dans le regard de la caméra vidéo que dans l'appareil 16 ou 35 mm et d'accéder ainsi à son intimité sans témoin, ainsi que la plus grande simplicité de la réception et du traitement des images.

Les critiques et artistes américains théorisent l'art vidéo durant les années 1970 et début 1980, selon une utopie communicationnelle et informationnelle, qui, selon Christine Ross, « favorise la dématérialisation tant de l'art que du sujet, ayant pour but de produire une communication intersubjective de nature conversationnelle, non hiérarchique et décentralisatrice² ». L'espace électronique est développé en adéquation avec celui de la psychologie humaine, grâce à une vision non matérielle de l'image vidéo et selon une vision déterministe de la technologie³. Par exemple, Les Levine⁴ prône la non-physicalité du médium et sa capacité à développer une expérience perceptive transcendante et même spirituelle. La lumière, les particules lumineuses qui composent l'image, permettrait selon lui de surpasser les limites physiques du corps et des objets (tant de l'artiste que du spectateur) dans un acte de connexion intersubjectif qui crée une interpénétration mentale et même spirituelle du corps et de la technologie vidéo. L'espace immatériel des technologies de télécommunication et de reproduction médiatique serait le lieu de cette interrelation entre l'utilisateur et le dispositif. Cette analyse utopique de l'art vidéo préfigure tout de même la fragmentation et la déstabilisation du sujet postmoderne qui, par la technologie, voit ses limites subjectives perturbées.

² Ross, C. (1996). *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Éditions Arttextes. p. 56.

³ Mona Da Vinci théorise l'art vidéo en tant que critique de l'esthétisme, d'une vision moderniste de l'autonomie de l'œuvre d'art ainsi que de l'institutionnalisation de l'art pour l'art. Voir Da Vinci, M. (1978). *Video : The Art of Observable Dreams*. Dans Battcock, G. (éd.). *New Artists Video: A Critical Anthology* (p. 11-23). New York: E.P. Dutton

⁴ Levine, L. (1976). *One-Gun Video Art*. Dans Battcock, G. (éd.). (1978). *Op. cit.* (p. 76-94).

1996, l'analyse faite par Christine Ross dans *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* démontre que l'art vidéo se développe en tension entre une valorisation de la subjectivité artistique et une critique sociale des conditions matérielles du dispositif vidéographique. Les auteurs des années 1970 nient les limites sociales, sensorielles et économiques imposées par la matérialité du dispositif vidéo. Le sujet disparaît, est absorbé, et ce qui demeure est la trace de l'inconscient laissée sur la bande magnétique de la caméra, par un procédé de subjectivation du médium télévisuel. S'opposant à cet état de contemplation évasif et à une conception du médium vidéo comme manifestation de l'inconscient, Ross démontre comment l'image de la vidéo, devenue surface, objective le sujet dans son désir de pénétrer, en profondeur, sa subjectivité.

2017, la Galerie nationale du Jeu de Paume de Paris présente une exposition rétrospective sur Peter Campus, *video ergo sum*⁵.

2018, je débute la rédaction de ce mémoire autour de l'œuvre de Peter Campus, alors que l'on peut retrouver plusieurs remakes de *Three Transitions* sur YouTube créés par divers usagers⁶, tandis que l'œuvre de Campus, sans surprise, se trouve elle-même sur le site de partage de vidéos en ligne. Cette œuvre me permet d'investiguer en filigrane notre relation actuelle à l'image, préfigurant les technologies numériques portatives qui permettent aux utilisateurs de modifier leur apparence, d'ajouter des filtres, des effets spéciaux, de changer l'apparence de son visage, d'interchanger de visage, etc. Alors que ces procédés de modification de l'image sont désormais tenus pour acquis, analyser une œuvre qui préfigure historiquement ceux-ci permet de se positionner au point de

⁵ Duguet, A-M. (commissaire). (2017, 14 février au 28 mai). Peter Campus : video ergo sum [Exposition]. Dans *Archives d'expositions*. Paris : Jeu de Paume. Récupéré de <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2685>

⁶ À ce sujet, il est possible de consulter la liste de lecture que j'ai créée, comprenant des reprises faites entre 2008 et 2015 et diffusés sur différentes chaînes *Youtube*. Voir Charles Marsolais-Ricard (éd.) (2018). *Around Peter Campus' Three Transitions* [Liste de lecture Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/playlist?list=PLfe-6pC1tZ8KT1LEDqBjA5mHGq92BwMkP>

départ d'une tendance artistique et sociale afin de mieux en observer la trajectoire. *Three Transitions* rend ainsi visible le passage d'une technologie à une autre.

L'objectif global de cette recherche est de déterminer comment *Three Transitions* permet de développer des principes philosophiques qui permettent de mieux comprendre notre relation à l'image. Cette recherche ne vise pas à développer un prédicat applicable à la catégorisation de l'art vidéo ou à contribuer à son histoire, ce mémoire autour de *Three Transitions* tente plutôt de démontrer comment une des œuvres de cette « catégorie » permet de comprendre notre relation à l'image en mouvement, en tant que regardeur, mais aussi producteur de celle-ci, grâce aux technologies numériques portatives.

En tant qu'œuvre, *Three Transitions* fait événement⁷ et détermine une nouvelle configuration propre au champ de l'art que je tenterai de déterminer, une configuration propre à la filiation entre authenticité et reproduction. L'œuvre de Campus rend désuète une configuration de l'authenticité basée sur une logique de l'être unique. La compatibilité entre médiatisation et authenticité amène désormais le sujet artistique dans une logique de l'apparaître multiple.

Je propose, dans la lignée d'Alain Badiou⁸, une transition de l'étude ontologie de l'être en tant qu'être vers une pensée de l'être-là, c'est-à-dire de l'apparaître, en rejetant l'obligation pour la philosophie de penser le sujet comme individuel, mais en proposant plutôt l'événement en tant qu'advenir de l'être. En plus de faire événement, je crois que l'œuvre de Campus démontre que le régime contemporain, initié par les années

⁷ Cette idée de l'art comme événement, est inspiré de la philosophie d'Alain Badiou : « Les œuvres composent une vérité dans la dimension postévénementielle qui institue *la contrainte d'une configuration artistique*, car l'unité pertinente de la pensée de l'art comme vérité immanente et singulière est donc en définitive, non pas l'œuvre, ni l'auteur, mais la configuration artistique initiée par une rupture événementielle (qui en générale rend obsolète une configuration antérieure). », Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil. p. 25.

⁸ Voir Badiou, A. (2010). *La philosophie et l'événement : Entretien*. Mayenne : Éditions Germina.

1970, valorise une étude de l'être en tant qu'être-là, et non plus comme entité individuelle stable, mais en renouvellement perpétuel. Une des motivations principales de mon travail est de démontrer que *Three Transition* fait événement, en proposant une configuration nouvelle qui « rend obsolète » le principe d'authenticité en art qui la précède.

Dans l'œuvre à l'étude, l'intégrité du Soi est mise à l'épreuve, par des stratégies qui portent atteinte à l'unicité de l'image, questionnant le rapport sensible entre l'humain et ses modes d'autoreprésentation. L'hypothèse générale de ce mémoire est que la perception sensible du monde est désormais inhérente à la technicité de celui-ci, et que cette dernière dirige la manière dont le sujet artistique apparaît en celui-ci.

En partant de la constatation que l'utilisation de la vidéo par Campus agit comme outil d'attestation et de diffusion d'un geste en présence en direct, je réfléchirai, dans les pas de Walter Benjamin et de son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée » (1936), au principe d'aura en lien avec la technicité des outils artistiques de production d'images en mouvement. La tension entre reproduction et présence sera analysée en partant de la philosophie de Walter Benjamin, tout en se dirigeant progressivement vers celle de Theodor W. Adorno.

La perte de l'aura causée par le principe de reproduction tel qu'abordé par Walter Benjamin permet de développer une dialectique entre la technologie et le sujet qui me permet de réfléchir à notre relation envers la médiatisation de notre présence réelle. L'objectif global de ce mémoire est de proposer une compréhension réactualisée de la notion d'aura, en portant un regard critique sur la pensée de Benjamin ce qui me permettra de réfléchir en parallèle sur le caractère auratique accordée de nos jours à l'esthétique vidéographique.

Les définitions de l'authenticité que nous pouvons d'ores et déjà exclure de cette présente recherche sont celles concernant l'attestation historique, le statut d'original et l'authentification publique, voire certifiée légalement, d'une œuvre d'art. Le principe d'authenticité, tout comme celui d'aura qui s'y rattache, est un outil théorique permettant de questionner l'authenticité en tant qu'effet de présence ainsi que la valeur esthétique, sociale, philosophique et même économique de l'art. Il s'agira de substituer un principe de perte, par une redéfinition du concept de l'authenticité et de l'aura benjaminienne.

Three Transitions de Peter Campus sera l'outil permettant de développer mes concepts analytiques et théoriques. En partant de cette œuvre, je déplacerai l'analyse de chacune des trois transitions vers des œuvres complémentaires qui permettent de prolonger la réflexion autour des principes théoriques abordés. Mon projet de recherche aborde la performativité des œuvres, afin d'étudier les paramètres de l'imaginaire corporel de *Three Transitions* comparativement aux œuvres qui s'y rattachent, mais aussi les possibilités sensibles des divers médiums. Les œuvres complémentaires permettent de résoudre la tension abordée par Campus, de relativiser la démarche de l'artiste à travers des œuvres vidéographiques qui développent des stratégies complémentaires à celles élaborées par l'artiste.

Le premier chapitre sera l'occasion d'approfondir la pensée de Walter Benjamin, entourant les principes d'aura et d'authenticité. Les réflexions de Benjamin à l'égard de la relation entre les médiums traditionnels de l'art (peinture, lithographie, architecture, sculpture) et les moyens de reproduction mécanisée moderne (photographie et cinéma) seront transposées dans la relation qu'entretient le régime économique et artistique actuel (technologie numérique et culture internet) envers son prédécesseur (technologie analogique et culture télévisuelle).

Le deuxième chapitre abordera la première transition de cette œuvre vidéo, pendant laquelle l'artiste traverse une surface présente dans le cadre de l'image, et permettra d'aborder *le passage de la profondeur à la surface par la médiatisation de la présence*.

Le troisième chapitre, où est analysée la deuxième transition, durant laquelle l'artiste fait disparaître son visage pour faire apparaître son double démontre *le passage d'une logique de l'être à l'apparaître, le visage agissant comme fondement d'une éthique relationnelle basée sur l'altérité*.

Le quatrième chapitre aborde la troisième transition, durant laquelle l'artiste met feu au miroir qui lui renvoie son reflet, et expose finalement *le passage du reflet à la surveillance par le régime d'historicité du présentisme*.

Les ouvrages de référence consultés sur cette classification qu'est l'art vidéo permettent de poser les bases de mon analyse à chaque début de chapitre. Je débiterai ainsi chaque chapitre avec un retour sur certains ouvrages qui reflètent l'état des recherches sur l'art vidéo, afin de puiser les concepts qui serviront à mon analyse dialectique.

Chacune des transitions se conclura avec l'étude de manifestations artistiques qui permettront d'attester des principes théoriques élaborées grâce à l'étude de l'œuvre de référence. Il s'agit de compléter le mouvement commencé par l'œuvre au centre de ce mémoire. Les œuvres analysées à la fin chaque chapitre seront toutes des vidéoclips. Le recours à des vidéoclips s'explique par la persistance, en ceux-ci, d'un principe vidéographique majeur, soit leur capacité à mettre en relation l'artiste avec sa médiatisation. Les vidéoclips sont des intermédiaires entre la création d'une persona artiste, sa musique, et son intégration visuelle dans la sphère culturelle. Au même titre que l'art vidéo pionnier a permis à l'artiste d'explorer sa posture identitaire et sociale grâce à une technologie médiatique, les vidéoclips, en accolant une visualité au sonore,

permet à l'artiste de publiciser sa création. Les vidéoclips sont aussi un vestige du paradigme télévisuel, ceux-ci ayant émergés en force à partir des années 1980⁹, et étant désormais consultés par des milliards d'utilisateurs sur *Youtube*.

La première transition portant sur la problématique de la surface sera résolue par l'analyse de *There's Our Love* (2018) d'Eric Chenaux. Ce vidéoclip permettra d'observer comment l'intimité permet de s'opposer à la superficialité de l'image et son potentiel globalisant. *Teenage Witch* (2018) de John Maus perpétuera les considérations de la deuxième transition en complétant la déconstruction de l'identité au profit de l'altérité initiée par Campus. Afin de finaliser la troisième transition, *speedway (12" version) + remixes (2019)* du groupe *black midi* conclura la problématique du présentisme en démontrant qu'en suspendant le temps historique, elle interrompt la distinction entre l'original et sa reproduction.

⁹ En 1981, *MTV* devient la première chaîne diffusant 24 heures sur 24, 7 jours sur 7 des vidéoclips en continu.

CHAPITRE I

WALTER BENJAMIN ET LA REPRODUCTION TECHNIQUE : QUESTIONS D'AUTHENTICITÉ

Dans ce chapitre, je convoquerai la pensée de Walter Benjamin afin de développer les assises théoriques nécessaires à ce mémoire. À la suite d'une mise en contexte et d'une analyse de la structure conceptuelle de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée¹⁰ », j'analyserai les principes d'aura et d'authenticité en regard de la pensée générale de Benjamin. Je compléterai finalement l'étude de la pensée benjaminienne par une critique de celle-ci, en suivant les réflexions de Theodor W. Adorno. La recherche d'une réactualisation du principe d'authenticité sera le fil d'arrivée de chacun des chapitres suivants.

Alors que le contexte culturel et artistique actuel, transporté par les possibilités offertes par Internet et les technologies numériques, engendre des processus de reproductibilité non plus mécanique, mais médiatique, de l'art et de nos quotidiens respectifs, pourquoi faire appel à la pensée de Walter Benjamin? Comment le principe de la perte de l'aura permet l'impulsion théorique nécessaire à ce mémoire? Certes, il est habituel pour l'histoire de l'art de faire voyager temporellement des concepts théoriques, mais il est important de considérer la contemporanéité de la théorie benjaminienne, ainsi que des

¹⁰ La version du célèbre essai de Benjamin utilisée dans ce présent mémoire sera celui de 1936 publié par Gallimard en 1991. Rédigé en 1935, l'essai ne fut édité que de façon posthume en 1955 et porte aussi parfois en français le nom de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*.

pratiques artistiques qui en deviennent l'objet d'étude. Une attention particulière doit être portée à ces transferts théoriques quand ceux-ci émergent spécifiquement d'observations ancrées dans une réalité économique et politique définie, comme c'est le cas pour *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Comment faire intervenir le principe de la reproduction mécanisée, liée à l'émergence de la photographie, du cinéma et de l'expansion de la presse imprimée durant l'entre-deux guerres en Europe, afin d'interpréter une œuvre créée presque quatre décennies plus tard dans un contexte médiatique propre au paradigme télévisuel? Plus encore, que peut nous apprendre la reproductibilité technique sur notre contexte médiatique actuel géré par le numérique et les possibilités de dématérialisation offertes par Internet?

La piste de réponse à ces questions se trouve dans la succession technologique mentionnée ci-dessus. L'émergence de la notion d'aura des œuvres d'art se joue spécifiquement par réactivité aux nouveaux consécutifs de la technologie. Les notions d'aura et d'authenticité sont de ce fait développées par Benjamin alors qu'une technologie de reproduction de l'image est en vue de prendre le dessus sur la gravure et la peinture. Le déploiement d'une technologie nouvelle permet en ce sens de mettre en perspective notre relation aux médiums de l'image, mais cette évolution technologique démontre aussi que la désuétude technologique des médiums n'entraîne pas nécessairement leur perte. Certains médiums souffrent d'une longue agonie tandis que d'autres résistent ; des films de famille tournés en VHS ont été transférés sur des CD-ROM qui ne seront bientôt plus lisibles, tandis que des photos argentiques de familles inconnues sont vendues en lot dans des ventes de garage. L'image de la reproduction, face aux logiques médiatiques de prolifération et de viralité du régime des images, ne tente-t-elle pas de se revêtir d'une aura qui lui permet de s'en protéger, de s'en dissocier?

À partir de la pensée de Walter Benjamin, l'éternel cycle de la désuétude des technologies peut nous permettre de développer des principes théoriques

transhistoriques offrant un regard critique sur notre relation à l'image qui accepte de se renouveler tout en étant conscient de son histoire. Les technologies actuelles de l'image ne permettent-elles pas plutôt de revaloriser, par contraste et comparaison, le regard porté au flux de la surface de l'eau, à la texture tissée d'un drap, au moiré d'un écran cathodique, au caractère cinématographique d'un coucher de soleil?

Le regard porté en 2019 à l'œuvre vidéo de 1973 de Peter Campus rappelle quelque chose de la mécanique de la technologie, de la reproduction mécanisée, comparativement aux technologies actuelles qui dissimulent leur mécanisme. L'appareil vidéo permet d'enregistrer le réel grâce à un processus de captation visible à même l'image. L'œuvre étudiée permet d'observer un corps-à-corps entre l'utilisateur et le dispositif, entre l'artiste et l'image. Corps-à-corps qui met en relation le corps du performeur et celui, opaque, dense, électrique, du dispositif vidéo. Plus encore, l'arrivée de la vidéo en art peut être comparée à celle du cinéma à l'époque de Benjamin. La vidéo est en rupture avec la tradition cinématographique dans ses grandes lignes : la relation de l'acteur à l'image, ses fastidieux moyens de production, sa postproduction, son manque de mobilité technique. Suivant un éternel retour, l'image numérique rend archaïque la lourdeur et la friabilité de la vidéo.

Plus encore, la conception générale de l'art selon Benjamin se transpose bien au contexte culturel actuel, poreux et transdisciplinaire. La définition de l'art selon Benjamin inclut la littérature, la peinture, le théâtre, l'architecture, mais aussi les arts qui se popularisent durant le XXe siècle, soit la photographie et le cinéma. Ces nouveaux modes de production et de reproduction de l'image entraînent l'art vers un processus de désacralisation, mais aussi, de démocratisation de la production et de la réception, ce qui transforme la définition même de l'art.

1.1 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Walter Benjamin émet l'hypothèse de la perte de l'aura de l'œuvre d'art. L'émergence des moyens de reproduction technique (photographie et cinéma), en remplaçant ceux traditionnels (gravure, lithographie), accentue le déclin de l'unicité des œuvres qui se voient, de manière encore plus intensive, multipliées et ainsi délocalisées de leur environnement d'origine. Cet écrit s'inscrit dans une séquence d'essais qui tentent de théoriser l'œuvre d'art non-auratique, soit distancé du culte, comprenant aussi « L'Auteur comme producteur » (1934) et « Le Narrateur » (1936). Ces textes développent deux thèses principales ; le déclin de l'aura ainsi que le renversement entre la production et la réception. Un résumé, chapitre par chapitre, de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, permet, dans un premier temps, une schématisation des processus rhétoriques et théoriques à l'œuvre.

Le chapitre I (p. 177-179) aborde l'assise théorique principale de son essai, soit la reproductibilité technique. Ce principe, une constante dans l'histoire des rapports de production, existe depuis la Grèce antique. Cependant, la production faite par l'humain est déléguée pour la première fois aux techniques de l'industrie moderne. Benjamin trace ainsi l'histoire de la relation entre l'art et les moyens de production, suivant quelques grandes mouvances temporelles. La gravure sur bois a permis la reproduction du dessin, l'imprimerie celle de l'écriture, la lithographie celle, désormais massive, des illustrations.

Les chapitres II à VII (p. 179-191) posent la perte de l'aura comme conséquence de la reproductibilité technique. L'unicité de l'œuvre se voit perdue, car la technique entraîne un héritage désormais reproductible, dont la disponibilité est perpétuelle, sans frontières temporelles et spatiales. Le *hic et nunc* de l'œuvre, l'ici et maintenant de l'art, est ainsi disséminé. L'objet qui est reproductible en est un sans durée, il est objet

de l'instantanéité perpétuelle. La société moderne est devenue celle de la reproductibilité technique, et cette relation aux objets dicte sa conscience historique, qui est désormais en rupture avec l'expérience auratique du passé. Alors qu'une des caractéristiques de l'aura est la distance, le principe de reproduction met fin à l'aura de l'œuvre originale située en une distance intouchable et non remplaçable.

Les chapitres VIII à XI (p. 191-200) abordent le remplacement de l'expérience contemplative par celle du montage et de l'appareillage technique. La photographie permet de reproduire l'œuvre d'art en un laps de temps réduit. La rapidité du mécanisme de captation sur pellicule de l'appareil photographique est désormais indépendant de la main façonnant traditionnellement la reproduction. Plus encore, le cinéma, procédant par un assemblage de plans et de sons disjoints, offre aux masses une nouvelle forme de réception sensible. Non plus contemplative, la perception se veut intensive. Le chapitre X, présente, en continuité avec la démocratisation des moyens de production de l'art, la thèse selon laquelle le récepteur devient producteur. Grâce aux procédés de reproduction techniques de la photographie et du cinéma, l'image devient marchandise. On assiste alors à une abolition de l'auteur en tant que sujet au profit du récepteur en tant que sujet qu'est le public de masse lisant des journaux et allant au cinéma. L'art devient un produit culturel pour le récepteur, une marchandise dont l'accessibilité s'accroît considérablement.

Les chapitres XII à XIX (p. 200-220) utilisent le cinéma comme modèle d'application d'une nouvelle esthétique qui se veut une expérience basée sur une réception propre à la distraction, soit une *esthétique du choc*. L'art ne vise plus le recueillement, mais la confrontation des regards, soit celui du spectateur et de la caméra. La caméra permet d'entrer en contact avec du contenu visuel, qui tout en agissant comme doublon de la perception de notre œil, n'est pas dominé par la conscience humaine. Cette autonomie de l'œil de la caméra opère un renversement de notre rapport au monde au profit de la technique. Le cinéma aurait cette capacité à pénétrer l'inconscient optique de la masse,

comme la psychanalyse a su interpréter l'inconscient individuel. Nouvelle manifestation collective de l'inconscient qui permet de lier les consciences individuelles en une masse absorbée par les mêmes rêveries, le cinéma permet une mise en application des principes de la reproductibilité de l'art, selon Benjamin.

On peut ainsi noter deux propositions principales dans l'essai de Benjamin. Du chapitre I à VII, la démonstration de la relation entre la technique et la valeur marchande inhérente à l'œuvre d'art, et du chapitre VIII à XIX, une analyse du cinéma permettant de démontrer la jonction entre la valeur d'authenticité et la valeur politique de l'œuvre d'art. L'étude du cinéma permet à Benjamin de déterminer que les procédés de reproduction ont atteint un standard qui leur assure leur propre autonomie en tant que procédé artistique¹¹.

Fortement teintée par le fascisme des années 1930, la réflexion de Benjamin se soucie de l'esthétisation de la politique, et s'interroge sur la valeur politique de l'art, alors que la propagande de guerre a développé, partout en Europe et en Amérique, l'image comme arme idéologique. Certes, la notion d'aura qualifie cette distance individuelle entre le récepteur et l'œuvre, mais elle est aussi liée à la tradition, rendue possible par les cultes qui fondent sa théologie et ceux politiques qui valorisent la mère patrie, le nationalisme, la notion de génie. Ces principes ne sont pas étrangers au contexte de l'Allemagne, Hitler étant au pouvoir du Troisième Reich dès 1933. Le déclin de l'aura bouleverse ainsi tant la création que la réception de l'art. Ce passage entraîne la perte de l'œuvre d'art auratique au profit de l'œuvre d'art authentique. Alors que la fonction culturelle de l'art se voit dépouillée de son aura, elle revêt alors la valeur de

¹¹ « Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes – reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique – se répercutent sur l'art dans sa forme traditionnelle. », Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). Dans *Écrits français*. Paris : Gallimard, p. 178-179.

l'authenticité artistique désacralisée. L'émergence du cinéma dans les années 1930 est alors perçue par Benjamin comme une forme d'art qui échapperait à ce changement, par le fait que ses moyens de production sont inhérents à son existence, la reproduction n'assurant pas ici uniquement sa diffusion¹². En 1936, l'année de publication de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, le cinéma s'inscrit en rupture avec la tradition, et n'a lui-même pas de tradition, son origine se confond avec sa valeur historique. En ce sens, la reproduction a cette capacité de purger l'original de sa relation au passé, de son inscription dans la tradition des images :

L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose est son poids traditionnel.¹³

Benjamin tente de penser la relation entre art et technique, en partant de la technique, en se penchant sur ses principes propres, ses conditions d'existence. L'œuvre d'art est par définition reproductible, ce qui permet d'observer qu'elle s'inscrit dans un processus social plus global que le geste créateur individuel. Ainsi, les tâches artistiques sont communicables et participent à la valeur économique d'une œuvre. Démontrer la perte de l'aura par la sérialisation de l'art permet de réfléchir de manière sensible au caractère historique et social de l'économie. Benjamin présente l'art à la fois comme production matérielle et expérience sensible. L'analyse des conditions techniques permet à Benjamin de réfléchir à la manière dont l'art est un témoin

¹² « Pour les films, la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les productions littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production. Cette technique, non seulement permet la diffusion massive de la manière la plus immédiate, mais la détermine bien plutôt. Elle la détermine du fait même que la production d'un film exige de tels frais que l'individu, s'il peut encore se payer un tableau, ne pourra jamais s'offrir un film. », *Ibid.* p. 185, note de bas de page 1.

¹³ *Ibid.* p. 180.

historique d'une époque donnée, mais aussi à l'essence et au devenir de la relation entre art et technique.

La perte de l'aura par la reproduction mécanisée s'inscrit, de manière générale, dans une critique du progrès, présente dans l'ensemble de la pensée du philosophe juif-allemand, comme l'indique Michael Löwy :

Benjamin s'attaque à l'idéologie du progrès dans toutes ses composantes [...] en un mot la croyance confortable dans un progrès automatique, continu, infini, fondé sur l'accumulation quantitative, l'essor des forces productives et l'accroissement de la domination sur la nature.¹⁴

Issue des Lumières, l'idéologie du progrès comprend plusieurs disciples et courants, pour être adoptée durant le XIXe siècle par la presque totalité des penseurs, tant ceux issus de la bourgeoisie libérale et modernisatrice, mais aussi par une bonne partie de la gauche, sous des formes réformistes ou révolutionnaires, mais toujours avec une confiance inébranlable dans la science et la technologie. Au XXe siècle, Walter Benjamin est un penseur marxiste qui s'oppose radicalement à l'idéologie du progrès, comme le démontre ses thèses « Sur le concept d'histoire » (1940) paru quatre ans après « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Le progrès est catastrophe, car du point de vue des opprimés, le passé n'est composé que d'une série étendue de tragédies menant à des revers politiques. Il désire valoriser un mouvement intellectuel à contre-courant de toute forme d'historicisme faisant l'apologie de l'histoire des vainqueurs. Certes, la critique révolutionnaire du progrès de Benjamin est dans un sens nostalgique du passé, mais est aussi tournée vers l'avenir. Benjamin valorise des images utopiques à travers une pensée qui s'articule en trois principales impulsions : un matérialisme marxiste défendant la question de la lutte des classes, un

¹⁴ Löwy, M. (2014). Walter Benjamin, critique du progrès. Dans Oblin, N. (éd.). *Théorie critique de la crise*. Volume II : *Du crépuscule de la pensée à la catastrophe*. Caen : Le bord de l'eau. p. 555.

pessimisme actif puisant ses influences intellectuelles dans le romantisme allemand et un messianisme juif influençant poétiquement sa pensée philosophique¹⁵.

1.2 L'aura et l'authenticité

1.2.1 Dialectique définitionnelle : entre romantisme et marxisme

Qu'est-ce cette aura, compromise par la reproduction massive des œuvres d'art, ainsi que par l'art qui doit sa propre existence à des techniques de reproduction? L'aura correspond à une unité spatiotemporelle propre à l'œuvre, soit « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve¹⁶ ». La reproduction délocalise les œuvres de leur emplacement d'origine. La plus parfaite des reproductions ne permettant pas de capter la spécificité du contexte et de l'ambiance où elles se trouvent. Cependant, l'aura ne doit pas être conçue comme une qualité spatiotemporelle objective, mais plutôt comme une valeur de référence, une supposition, qui qualifie l'essence de la perception sensible. *Petite histoire de la photographie* (1931) offre une première définition de l'aura, précédant *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* :

Qu'est-ce proprement que l'aura? Une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Reposant l'été, à l'heure du midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montage ou une branche qui jette

¹⁵ « Confiante en l'infinité du temps, une certaine conception de l'histoire discerne seulement le rythme plus ou moins rapide selon lequel hommes et époques avancent sur la voie du progrès. D'où le caractère incohérent, imprécis, sans rigueur, de l'exigence adressée au présent. Ici, au contraire, comme l'ont toujours fait les penseurs en présentant des images utopiques, nous allons considérer l'histoire à la lumière d'une situation déterminée qui se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril [...] Cette situation [...] n'est saisissable que dans sa structure métaphysique, comme le royaume messianique ou comme l'idée révolutionnaire au sens de 89. », Benjamin, W. (2000). *La vie des étudiants*. Dans *Œuvres I*. Paris : Gallimard. p. 125-126.

¹⁶ Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). Dans *op. cit.* p. 190.

son ombre sur celui qui la contemple, jusqu'à ce que l'instant où l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montages, de cette branche.¹⁷

Respirer le prolongement de la ligne d'une branche dans l'horizon, accepter et intérioriser sa distance insurmontable non comme une incapacité, mais comme une manière d'accéder à l'irréconciliable. L'aura est une apparition, une construction visuelle propre au regardeur, son essence est d'être un état de passage, un lointain de la contemplation. L'aura permet de prendre conscience de l'évanescence inéluctable du temps, et d'être un témoin respectueux des traces laissées par le passage du temps sur le monde, des arts à la nature.

L'aura est cette *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il*, où se noue l'unicité et la durée¹⁸ afin de former une image. Sa disparition est directement liée à l'abolition de la distance entre le regard et l'objet du regard, rendu possible par des techniques de reproduction qui rapproche les masses des œuvres d'art, augmente et multiplie les capacités perceptuelles de l'œil, par le montage et les techniques cinématographiques : l'accélééré, le ralenti, le gros plan, le travelling, etc. Cette réduction de la distance entre le regard et son objet, ce dernier pouvant être scruté de multiples manières, n'est pas seulement une expérience négative, elle ouvre aussi des possibilités sensorielles nouvelles inaccessibles par la seule vision humaine.

De ce fait, l'aura comme qualité sensorielle inclut aussi son revers critique, soit sa valeur historique liée à la tradition et aux usages sociaux. L'historicité d'une œuvre lui confère son aura. Elle est une construction sociale autant qu'une fonction de la perception esthétique, sans pour autant être une propriété de l'œuvre en elle-même.

¹⁷ Benjamin, W. (1983). Petite histoire de la photographie. Dans *Essais I : 1922-1934*. Paris : Éditions Denoël. p. 161.

¹⁸ « [...] il est incontestable que, telles que les fournissent le journal illustré et l'hebdomadaire d'actualités, la reproduction se distingue de l'image. En celle-ci unicité et durée sont étroitement imbriquées que le sont en celle-là fugacité et possible répétition. », Benjamin, W. (1983). Petite histoire de la photographie. Dans *op. cit.* p. 161.

L'aura a cette capacité de préserver l'œuvre dans une sorte de halo formé par les vestiges de son histoire. Même dans la pensée de Benjamin, et c'est ce que plusieurs analyses négligent, la notion d'aura se développe en tension entre sa valeur perceptuelle, voire mystique, et sa valeur matérialiste. Benjamin tente de démontrer comment la technique et le régime de consommation tendent à intégrer l'art en son sein, en tant que marchandise. Cette intégration économique de l'art à l'échelle des masses par les techniques de reproduction ne permet pas le transfert de la tradition contenue dans l'aura d'une œuvre. Bien qu'il soit impossible d'affirmer hors de tout doute que l'art dans son ensemble ait expulsé tout effet auratique, les conditions économiques et sociales actuelles du champ des arts font des musées et autres espaces d'exposition des lieux de spectacularisation de l'œuvre d'art que Benjamin aurait probablement associés à la perte de l'aura.

1.2.2 Le déclin de la contemplation

Dès 1931, Benjamin affirmait, dans une logique marxiste, que la reproductibilité témoigne du désir des masses (sous l'influence d'un régime politique démocratique ou non) de posséder les choses par le fétichisme de la marchandise. Les masses désirent ainsi entrer en contact avec leur environnement matériel, directement ou par l'intermédiaire de l'image :

En réalité, rapprocher les choses de soi, surtout des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui une disposition exactement aussi passionnée que leur tendance à maîtriser l'unicité de tout donné en accueillant la reproduction de ce donné. [...] Dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura, c'est bien ce qui caractérise une perception devenue assez apte à sentir tout ce qui est identique dans le monde pour être capable de saisir aussi, par la reproduction, ce qui est unique.¹⁹

¹⁹ *Ibid.* p. 161.

L'intensité avec laquelle nous pouvons entrer en contact avec notre environnement et tenter de le posséder, d'en décortiquer la cartographie, d'accéder au niveau microscopique du réel et de meubler notre quotidien d'objets aux provenances inconnues s'accompagne aussi d'une sensibilité renouvelée qui, par contraste, porte attention aux manifestations du monde qui nous apparaisse unique et authentique. La dissolution de l'esthétique de la contemplation, qui prend forme dans une distance, a été remplacée par une esthétique du choc, par un effet de proximité, de contact et même de toucher. Benjamin nomme cette relation une *réception tactile*²⁰. La reproduction technique a permis au récepteur de se rapprocher au point de rendre la perception non pas uniquement optique, mais tactile. Il s'agit donc d'une esthétique qui laisse son empreinte sur le réel. La technicité influe sur la perception, et la perception optique, contemplative, n'est plus suffisante pour capter les manifestations artistiques. Alors que l'aura maintient le sujet à distance dans un état de dévotion, la trace décrit cette relation de proximité avec l'art, car « avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous²¹ ». La perte de l'aura contemplative est un état de manque, mais aussi une mise à mal de l'héritage du sujet kantien, qui se situe dans un état de contemplation désintéressé.

La reproductibilité a multiplié la trace, a entraîné le déclin de l'aura comme ultime conséquence du progrès moderniste. Gérard Raulet résume avec justesse la relation entre le caractère sensoriel et politique de la perte de l'aura accessible par la contemplation : « L'expérience auratique est un abandon à la rêverie, l'expérience vécue du choc exige l'éveil. Là où la perte de l'aura cesse d'être mélancolique pour devenir active, voir activiste²² ».

²⁰ Benjamin, W. (1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936). Dans *Écrits français*. Paris : Gallimard. p. 216.

²¹ Benjamin, W. (1991). Paris, capitale du XIXe siècle. Dans *Ibid.* p. 396.

²² Raulet, G. (1997). *Le caractère destructeur : Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris : Aubier. p. 43-44.

Benjamin affirme que si la peinture est contemplative, permettant des associations d'idées, le cinéma ne permettrait pas au regard de se fixer, et son aura en serait désormais un propre au traumatisme²³. L'esthétique du choc se fait par l'action, et non le recueillement. Ainsi l'aura qui persiste n'est plus contemplatif, il vise désormais le dessaisissement, visible dans le visage ébahi des premiers spectateurs de cinéma. L'humain a cependant la capacité de s'accoutumer aux nouveaux modes de perception visuelle. Le cinéma étant devenu un mode de perception intégrée à la tradition, on peut désormais émettre l'hypothèse d'un état de distraction similaire envers la télévision ou la téléphonie mobile. Ceci confirme tout de même le modèle de Benjamin, qui analyse le modèle cinématographique dans toute sa contemporanéité. Cet état de distraction se confirme par l'envolée depuis le milieu des années 1990 d'une économie globale de l'attention, qui base désormais ses stratégies de vente sur le temps que tout un chacun accorde aux publicités et aux productions culturelles et non plus sur la vente quantitative de produit²⁴. Pour être attentif à une manifestation de l'économie visuelle faut-il toujours être distrait d'une autre forme de visualité?

1.2.3 La valeur d'exposition : la dépossession des moyens de production

La valeur de l'œuvre d'art se développe et évolue en tension entre deux pôles dialectiques chez Benjamin, soit la *valeur culturelle*, liée à la notion d'aura, et la *valeur d'exposition*, qui lui accordent sa signification historique et économique. La valeur culturelle d'une œuvre d'art correspond à la localisation et au rôle de celle-ci à

²³ « Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. À peine son œil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. [...] En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue », Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). Dans *op. cit.* p. 213-214.

²⁴ Herbert Simon élabore dès 1969 le principe de l'économie de l'attention afin de qualifier la manière dont l'attention des consommateurs devient une rareté, et donc une priorité pour les compagnies, dans un système économique offrant une telle abondance d'information. Voir Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil.

l'intérieur des cultes d'une communauté. La valeur d'exposition, remplaçant la valeur culturelle par délocalisation, détermine la fonction ornementale d'une œuvre, qui s'expose désormais dans différents lieux et environnements. Benjamin prend exemple sur la fonction magique de l'image à « l'âge de pierre », et de sa fonction relationnelle envers les esprits et les dieux, étant visible aux yeux de la communauté que de manière corolaire à son rôle de médiateur entre le monde terrestre et divin. Le rituel nécessite des œuvres dissimulées au regard de la majorité²⁵. La fonction des images prend désormais forme dans la sphère sociale par leur circulation. L'œuvre d'art est formée sur un modèle de visibilité intensive, les vitrines des grands magasins de l'Europe des années 1930 exposant leurs marchandises comme autant d'œuvres de musée.

La valeur d'exposition est ainsi liée à la mobilité et à la matérialité propre aux œuvres, qui accentueraient leur capacité à se faire voir davantage. La valeur d'exposition est intrinsèque aux moyens de production, qui facilite et accélère la marchandisation au détriment des travailleurs. Tout comme Marx dans son *Manuscrits de 1844*²⁶, Benjamin détermine, à l'aide de la figure de l'acteur, ce processus par lequel le travailleur devient étranger à lui-même, ainsi dépossédé du produit de son travail. Il y a destruction de l'aura dans l'œuvre d'art dû, non pas à sa simple reproductibilité, mais à sa reproductibilité qui agit à l'extérieur des capacités humaines. L'application du procédé de reproduction technique à l'art répondant à une transposition dans la sphère culturelle de l'environnement économique entraîne la sérialisation de la production artistique. Corrélativement, il y a destruction de l'aura de l'acteur dans l'univers du film, qui est désormais exposé à l'appareillage technique de la caméra et non plus à la présence du public. Il se retrouve projeté sur le marché, grâce à une prépondérance accordée à sa

²⁵ « La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée [...] Avec l'émancipation des différents procédés d'art au sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer. Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du temple. Le tableau surpasse à cet égard la mosaïque ou la fresque qui le précède. », Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). Dans *op. cit.* p. 186-187.

²⁶ Marx, Karl (2005). *Manuscrits de 1844*, Paris : Flammarion.

valeur d'exposition. Il vend non seulement sa force de travail, mais aussi sa présence, son corps tangible.

En tant que travailleur, l'acteur voit sa présence segmentée de plans en plans, son travail étant réduit à une série d'opérations dramaturgiques au service de l'industrie cinématographique. Gabrielle Giasson-Dulude confirme en ce sens, la chaîne de division que le travail sériel impose à l'ouvrier, et à l'ouvrière :

Lorsque le travail à la chaîne est sauvage et qu'il use le corps par la répétition de gestes isolés, la division du travail opère une autre division dans les corps sous la forme de violences physiques systématisées et régularisées, entraînant encore une division des êtres en leurs propres désirs, en leurs propres paroles et leurs propres voix.²⁷

Certes, la souffrance de l'ouvrier est une conséquence sociale et non uniquement esthétique, mais la figure de l'acteur demeure pertinente afin d'analyser la relation étroite entre le sujet et le dispositif de travail que l'économie lui impose, qui le capte, et qui segmente sa relation envers lui-même et envers autrui. En participant à la production des images, le travailleur est devenu le propre ouvrier de sa dépossession. Le capitalisme, en séparant le capital et le travail, dépossède le travailleur de ses moyens de production peu importe son métier et brime les sensibilités individuelles par la standardisation des procédés du travail. La caméra, de son côté, impose conséquemment un standard perceptuel qui normalise l'apparition par l'image des individus dans la sphère sociale.

Cependant, photographie et cinéma confèrent aussi l'accès à l'image aux masses, droit qui était jusqu'ici réservé aux classes bourgeoises dominantes. La valeur d'exposition entraîne aussi, par une plus grande accessibilité, un processus de démocratisation des arts. Le rôle de l'acteur de cinéma, nous dit Benjamin, permet d'observer que devant

²⁷ Giasson-Dulude, G. (2017). *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux*, Montréal : Éditions du Noroît. p. 60.

la caméra, l'individu joue le rôle de sa propre mise en image. Cette avenue théorique prévoit l'accessibilité grandissante des technologies de l'image pour le public, et le rôle prépondérant du public comme producteur et non seulement spectateur. La prémonition benjaminienne selon laquelle « chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé²⁸ » se confirme en une valorisation médiatique actuelle, de la possibilité pour chaque personne d'accéder à la possibilité de capter elle-même son image, mais aussi sa voix.

1.2.4 Le principe d'authenticité : la conservation d'un idéal artistique

Que faire quand on a tout fait, tout lu, tout bu, tout mangé, tout donné en vrac et en détail, quand on a crié sur tous les toits, pleuré et ri dans les villes et en campagne? L'enfance est plus authentique; le jardin au haut portique, les pierres, les arbres, les murs racontent la maison d'autrefois, la maison à venir.²⁹

L'aura est un mécanisme sensible qui permet de réfléchir à la relation entre l'œuvre et le spectateur, mais aussi à comment cette relation est influencée par des impératifs économiques qui créent de nouveaux standards perceptuels, lesquels affecteront à leur tour notre perception générale du monde. L'aura permet d'articuler la relation simultanément sensible et économique qui nous lie à l'art. L'aura questionne aussi comment l'authenticité, en remplaçant l'aura culturelle de l'œuvre, sublime la valeur marchande des objets d'art. Par l'authenticité, l'œuvre d'art n'est plus un instrument au service d'un rituel, mais un instrument au service de la culture et de l'originalité créatrice.

Dans un univers médiatique où toute chose peut être reproduite, et que le perpétuel état de consommation dans lequel nous gravitons entraîne une saturation de nos envies,

²⁸ Benjamin, W. (1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936). Dans *op. cit.* p. 202.

²⁹ Stereolab. (1996). *Cybele's Reverie*. Dans *Emperor Tomato Ketchup* [MP3]. Angleterre : Duophonic Records.

l'authenticité permet de conserver l'idée d'un idéal qui échappe aux logiques marchandes. L'authenticité est ce refuge lointain et intouchable, cette enfance qui porte, encore intacte, les traces d'une relation concrète envers le monde qui m'attend et celui que je vise à construire.

L'effet d'unicité d'une œuvre compose son authenticité, qui lui permet de se dissocier de l'ensemble des copies qu'elle a engendré. Le marché de l'art se plait à déterminer des distinctions basées sur l'authenticité ; la valeur marchande accordée à une œuvre plus ancienne, à une occurrence limitée, à un artiste reconnu assurant sa valeur esthétique et économique. Les principes de rareté et d'unicité participent à l'élaboration et à la reconnaissance d'une œuvre et en déterminent la valeur. Selon Benjamin, la sécularisation progressive du culte a déplacé l'aura de l'œuvre d'art au culte de l'artiste, en sa personne ou son style. L'authenticité atteste désormais de la valeur singulière et inimitable du travail artistique, agissant comme substitut laïque à la valeur culturelle. Ainsi, la notion d'aura dirige la valeur marchande de l'art, à travers le culte de l'artiste lui-même et de la valeur d'authenticité. L'aura, cette distance insécable, a été remplacée par la croyance en la valeur immatérielle de l'authenticité. La perte de l'aura ne signifie pas la disparition des œuvres d'art, mais plutôt leur apparition véritable. Le paradoxe de la modernité benjaminienne est que le dépérissement global de l'aura amène le champ de l'art à revendiquer l'autonomie de son existence. La spécificité du champ de l'art peut prendre, sous l'impulsion de l'authenticité, la forme d'une « pure existence³⁰ », de l'art pour l'art. L'authenticité est donc liée à une valorisation dans le

³⁰ « *L'art dans notre histoire gagne l'authenticité et suscite un respect absolu à force de n'être "rien" lui-même et d'accéder à la pure transparence.* L'authenticité de l'art authentique est au fond de n'en avoir aucune, de recevoir de l'extérieur son pouvoir autarcique. En affirmant que l'aura des œuvres a toujours déjà disparu, il faut comprendre que l'œuvre existe – et n'existe que – sur fond d'une telle disparition. Le fait de la perte de l'aura ne signifie pas pour l'œuvre la disparition mais, à l'inverse, l'émergence de son existence véritable. La modernité est donc, comme moment d'une perte généralisée de l'authenticité, l'époque où l'art, plus que jamais, se révèle dans son existence, se dévoile dans son autonomie *comme pure existence.* », in Tackles, B. (2001). *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris : L'Harmattan. p. 73-74.

milieu de l'art d'une nécessité d'autosuffisance et d'autoréférentialité esthétique en réponse à l'accélération des techniques de reproduction.

Cette rhétorique atteste que la reproductibilité technique n'est pas uniquement productrice de biens consommables, d'objets aux formes diverses, mais qu'elle produit avant tout un standard. L'industrie moderne produit des standards économiques, soit des normes servant à la fabrication des biens jusqu'aux méthodes de travail, et conséquemment, des formes de subjectivités, de créativité et de réceptivités. Les traces du passé que conserve l'œuvre authentique en tant que témoin historique rend accessible au présent une empreinte de la perception du passé. L'apparition d'une nouvelle technique de reproduction permet l'élaboration d'un nouveau standard, qui engendre de nouvelles sensibilités. Les standards de perception se succèdent dans l'histoire, suivant les mouvances technologiques. De ce fait, notre sens de la réalité est affecté par les modes de reproduction du réel, qui sont eux calqués sur les modes de production économique du capitalisme. Le champ de l'art est en tension entre des procédés d'intégration et de refus de ce système de production mercantile. En ce sens, l'évolution de la perception des masses s'oppose de manière fondamentale, selon Benjamin, aux principes d'individualité et de non-reproductibilité qui sont associés l'un à l'autre et valorisés par le monde de l'art. Une société qui met l'emphasis sur le mérite et l'initiative individuelle de l'authenticité valorise par le fait même des œuvres qui reflètent une vision précise et unique d'un monde composé d'une multitude infinie de sensibilités.

1.2.5 La persistance du regard auratique

Toute œuvre d'art est par définition, possiblement, techniquement reproductible, et donc sujet du déclin de son aura. Sa multiplication accélérée remplace l'unicité de son existence par une existence sérielle, ce qui accélère la perte de son aura. Seulement, le déclin de l'aura ne signifie pas nécessairement sa destruction. L'aura, l'apparition unique d'une réalité espacée de soi, est par définition en déclinaison. La perte de l'aura

est prédite par sa propre émergence, car une apparition unique est par définition sujet à une imminente disparition, n'étant pas reproductible. Le dépérissement de l'aura est causé par son existence éphémère, dont la reproduction est impossible. L'aura définit en ce sens le perpétuel déclin, inévitable, de la visualité d'une image.

Le dépérissement de l'aura des œuvres d'art, culturelles et contemplatives, ne pourrait m'empêcher d'accorder une aura aux manifestations visuelles qui croisent mon regard. Bien que l'aura émanant de l'œuvre d'art s'estompe au point d'être presque disparue, le regard auratique demeure, plus précisément l'expérience auratique, en tant que glissement de la perception à l'apparition. L'aura décrit l'incommensurable distance persistante à l'effet de proximité du regard, elle prend forme dans l'expérience du regardeur. Cette valorisation de l'expérience dans la définition de l'aura est primordiale dans la pensée de Benjamin. L'aura décrit une expérience foncièrement individuelle qui reflète le pouvoir d'agentivité du regardeur.

1.3 L'expérience auratique : synthèse en trois temps

Afin de synthétiser la pensée de Benjamin au sujet de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique, il est possible de décliner trois principaux axes propres aux notions d'aura et d'authenticité :

- La modernité, en accentuant la distance entre l'homme et la nature, a entraîné le déclin de l'aura, mais uniquement comme valeur culturelle liée à la tradition religieuse. L'aura persiste comme hypothèse permettant de réfléchir au principe fondateur d'une œuvre.
- L'aura est avant tout une expérience, elle est regard porté à l'œuvre. Son déclin est donc perpétuel, car constamment à réactualiser.
- L'authenticité du chef d'œuvre, comme valeur propre au travail de l'artiste, a compensé la disparition de l'aura comme nouvelle valeur d'unicité de l'œuvre.

L'aura permet de déterminer l'existence ruinée de l'expérience à l'art par la modernité. Seulement, l'ambivalence de Benjamin offre deux lectures croisées de cette relation rompue entre l'homme et son environnement. Dans *Walter Benjamin sans destin*, Catherine Perret emprunte le sillon nostalgique de la pensée benjaminienne, soit celui de la perte :

L'expérience auratique désigne l'expérience précritique de l'humanité; elle se confond avec l'expérience de cette relation qui, unissant tous ces éléments, les animerait d'un sens donné, immédiat. [...] La modernité a d'ores et déjà liquidé l'aura : Benjamin se borne à en formuler le constat. L'interposition entre l'homme et le monde d'innombrables méditations a cassé le ressort identificatoire qui les unissait. La perception elle-même est médiatisée : photographie et cinéma ont bouleversé la vision, permettant de voir plus et autrement que l'œil.³¹

Cependant, une lecture nuancée de Benjamin, à l'image de son écriture polysémique, ne permet pas de présumer, historiquement, la fin de l'aura, au même titre que le modernisme et son idéologie du progrès n'a pas su effacer le passé. Aucune nostalgie ne saura restaurer *l'expérience précritique de l'humanité*. Georges Didi-Huberman affirme en ce sens que l'aura persiste, car « elle résiste à son déclin en tant même que supposition.³² » Quelle signification revêt l'aura si elle est une supposition? Le déclin de l'aura permet de supposer l'état premier et original d'une image, les contradictions, tangibles et intangibles, qui ont engendrée sa création. Le déclin de l'aura ne signifie pas sa disparition, mais plutôt son devenir. Le déclin de l'aura ne signifie pas une perte d'originalité, car l'image est dialectique, elle tient compte des oppositions, des tensions qui la composent :

Si l'aura chez Benjamin nomme une qualité anthropologique ordinaire de l'image, l'origine chez lui ne désigne en aucun cas ce qui demeurerait en amont des choses, comme la source est en amont du fleuve : l'origine, chez Benjamin, nomme « ce qui est en train de naître dans le devenir du déclin » [...] l'origine

³¹ Perret, C. (2007). *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles : La Lettre Volée. p. 119.

³² Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*, Paris : Les Éditions de Minuit. p. 236.

en tant qu'elle n'est pas le passé révolu, fût-il fondateur, mais au contraire le rythme haletant, fragile, le double régime dynamique d'une historicité qui, sans relâche, jusque dans notre propre présent, « demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même achevé, toujours ouvert ». ³³

Le déclin, ce qui est en chute, est interne à l'origine, chaque chose émergeant dans un élan de décroissance. Le déclin de l'aura n'entraîne donc pas son effacement, même à l'époque actuelle où les technologies numériques de l'image surpassent la reproductibilité mécanisée. Il est impossible de mettre fin à l'aura, car en tant que supposition, l'aura ne peut être mise à mort. Elle prend forme en termes de mémoire et non d'histoire au sens usuel. À partir de Benjamin, Didi-Huberman réinterroge et réinvente l'histoire de l'art, en tenant compte des effets anachroniques d'une époque donnée et du caractère psychique des manifestations prophétiques de l'histoire ³⁴. L'objectif est de théoriser l'inconscient du temps, ouvrant par le fait même la discipline de l'histoire à de nouveaux schémas temporels qui tiennent en compte à la fois de la rencontre du passé, du présent et du futur dans la contemporanéité et des multiplicités temporelles de la mémoire en tant qu'outil de la pensée historique. L'aura permet d'investir la manière dont le passé refait surface dans l'image par la réminiscence du temps présent. L'aura est donc le principe selon lequel, il est possible d'entrer en présence de la fracture des temps. Elle est une « intervalle rendue visible ³⁵ » et

³³ *Ibid.* p. 235. Citations dans Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand (1928)*. (S. Muller, trad.). Paris : Flammarion. p. 43-44.

³⁴ « L'histoire de l'art est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat, actuel ; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage, qui lui est propre, d'interpréter les prophéties de l'art des époques antérieures contenait à son adresse. Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties, ce qui – dans les grandes œuvres du passé – leur donnait valeur à l'époque de leur rédaction. Quel avenir? En fait, non pas toujours un futur immédiat, et jamais un futur complètement déterminé. Il n'est rien qui soit plus sujet à transformations dans l'œuvre d'art que cet espace sombre de l'avenir qui en elle fermente. », Benjamin, W. (1991). *Paralipomènes et variantes de L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Dans *op. cit.* p. 232.

³⁵ « [...] dans l'image l'être se désagrège : il explose et, ce faisant, il montre – mais pour si peu de temps – de quoi il est fait. L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses. », Didi-Huberman, G. (2000). *op.cit.* p. 114.

détermine la capacité d'une image à rendre visible, momentanément, les failles du monde des choses.

Deuxièmement, l'aura n'est pas uniquement intrinsèque aux images, il est possible de la concevoir en tant qu'expérience. Elle est cette possibilité de parcourir l'objet, de traverser les images par le regard afin d'en faire une « voie de passage³⁶ ». L'expérience auratique décrit cette capacité de voir en l'image un outil qui ne tente pas d'unifier les temporalités de l'image et de l'expérience. L'image auratique offre une représentation transpercée par le temps, éternelle. Alors que la reproduction sera toujours éphémère, l'image auratique est perpétuellement passagère.

Troisième constat parallèle au premier, l'aura permet de qualifier ce qui tente d'être préservé de la supposition d'une expérience sensorielle primaire, de l'enclin nostalgique d'une perception originelle, soit le principe d'authenticité du chef-d'œuvre ; « le produit d'un mécanisme de compensation qui au sacré de la nature, a substitué, par un effet de déplacement métonymique, la sacralisation de l'art.³⁷ » La valeur culturelle de l'art, où la tradition religieuse était responsable de la mise en apparition des images, se voit substituée par le rôle de l'artiste à l'ère laïque de la reproductibilité technique. Désormais, l'authenticité semble avoir glissé du côté du spectateur, conservant l'aura en tant qu'expérience sensible individuelle. La performativité du regard permettant ainsi d'activer l'origine d'une œuvre, d'en faire émaner sa mémoire.

³⁶ « L'aura est une expérience au sens propre du terme, elle est traversée de l'objet, de ce qui est *objectum*, littéralement jeté à mes pieds comme un obstacle, et transformation de cet objet en issue, en voie de passage. L'aura est ainsi traversée de l'objet par le regard, traversée des images, passage de la représentation, comme on dit passage de frontière. », Perret, C. (2007). *op. cit.* p. 120.

³⁷ *Ibid.* p. 119.

1.4 L'apport critique de Theodor W. Adorno

La pensée philosophique de Benjamin se fait le plus souvent sous le signe du manque, de la nostalgie et de la perte. Il est possible d'inverser cette problématique, et de faire émerger une théorie jusqu'ici dissimulée. Plutôt que d'affirmer la perte de l'aura, Nathalie Heinich propose que :

Les moyens techniques de reproduction sont la condition même de l'existence de cette aura : c'est, au moins en partie, parce que la photographie implique multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec le public, perte d'authenticité de l'objet, que l'original a pu être perçu, en négatif, comme incarnation de l'unique, de la présence absolue (le concert vs le disque), de la distance maximum par rapport aux conditions réelles d'appropriation par la reproduction.³⁸

Une conception de l'aura et de l'authenticité, formulée bien avant celle d'Heinich, peut être comprise comme un effet à retardement, un regard sur ce qui, suivant l'épreuve du temps, est devenu de l'ordre du patrimoine culturel. L'authenticité est donc un principe qui est d'entrée de jeu compromis, car son essence ne provient pas d'elle-même, mais d'une réaction à son opposé, soit le principe de reproduction. La reproductibilité est ce qui permet à l'authenticité de devenir « authentique ». Cette critique, incluant les conditions historiques et sociales d'une œuvre, n'est pas exclue de la pensée benjaminienne, elle permet de former une dialectique, comme je l'ai démontré, entre les changements de la perception sensible et ceux des conditions économiques de production, ces deux pôles étant interdépendants.

³⁸ Heinich, N. (1983, septembre). L'aura de Walter Benjamin. Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49. p. 107.

Theodor W. Adorno, proche ami de Walter Benjamin, a critiqué, dès sa publication³⁹, trois principaux éléments théoriques de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, soit son abandon hâtif de l'autonomie de l'œuvre d'art, son idéalisation de la valeur politique de l'art ainsi que sa surévaluation des implications technologiques dans l'élaboration d'une dialectique critique. L'art a plus d'indépendance envers le contexte économique qui l'environne que ce qu'en dit la pensée benjaminienne. L'œuvre d'art a cette capacité critique de déjouer les schèmes techniques et politiques de son environnement. Elle est autonome en sa capacité à dépasser les limitations sociales et à s'y affranchir.

En prenant comme point d'analyse le monde de la musique, Adorno définit la reproductibilité comme principe qui accorde à une œuvre, par la production à l'identique d'enregistrements et de partitions, la supposition d'une existence autonome et originale de l'œuvre, qui avant n'existait que dans un ensemble d'interprétations et de variations différentes⁴⁰. La reproduction musicale sur disque vinyle, dont les rayures démontrent l'imperfection de la reproduction du réel, aussi parfaite soit-elle, accorde l'authenticité absolue à ce qui précède la reproduction. L'aura d'une croyance en l'origine est ainsi perceptible dans la matérialité du support, dans sa friabilité. Percevoir les imperfections de l'enregistrement est ce qui lui confère son caractère auratique, démontrant l'impossibilité d'une parfaite reproduction de l'acte musical *in praesentia*.

³⁹ Le 18 mars 1936, Adorno écrit à Benjamin une lettre critiquant certains paramètres du contenu de l'essai, attestant d'une discussion théorique de longue date entre les deux philosophes. Voir Monnoyer, J.-M. (1991). La contribution d'Adorno à la discussion sur le fond. Dans Benjamin, W. (1991). *Écrits français* (p. 169-176). Paris : Gallimard.

⁴⁰ « Si, pour reprendre la conceptualité de Benjamin, on se réfère alors à l'«aura» comme la qualité intrinsèque de l'original qui ne saurait être reproduite, on assiste dans le texte d'Adorno à un étrange renversement de sa critique. Loin d'apercevoir dans les premières médiatisations techniques de l'œuvre musicale les prémisses de la perte de son aura, on assiste bien plutôt à la production de cette idée, du mythe d'une authenticité, à travers la re-production qui prétend se fonder sur un original [...] Dans la réitération à l'identique d'un moment musical qui jusqu'alors n'existait qu'à travers la pluralité de ses manifestations, le gramophone crée l'illusion d'une existence en-soi et autonome de l'œuvre. », Haug, T. (2014). De la reproduction médiatique à l'abstraction marchande : essai sur une réactualisation de la Théorie critique des médias à l'ère du numérique. Dans Oblin, N. (éd.) (2014). *op. cit.* p. 205.

De manière parallèle, la reproduction filmée d'une présence accorde aussi aux actions et aux paroles performées une qualité irremplaçable, qui n'existe qu'au temps présent.

1.4.1 L'authenticité : symptôme politique

Le principe d'authenticité, confirme Adorno, remplace les valeurs ultimes de vérité et de transcendance des religions tout en étant issue d'une aspiration à la propriété privée cherchant à déterminer la priorité des premiers arrivants d'un territoire national sur les autres. Ce réflexe des élites politiques reflète un archétype basé sur une soi-disant « intégrité du soi » qui n'accorde pas assez de valeur au mimétisme dans le façonnement de la personnalité individuelle, et qui tente d'opposer le concret de l'existence comme remède à l'intellectualisme abstrait. Un pouvoir trop grand est accordé tant au sujet qui désigne l'authentique qu'à l'objet qui est désigné. Ce pouvoir se fait par autonomisation, alors que l'imitation d'autrui et du monde permet une juste relation d'équivalence. La quête de l'origine en art est un symptôme politique lié à la perte de privilèges des élites politiques. Le désir de conservation de l'aura est fondamental à l'émergence de l'idéologie de l'authenticité comme gage de la valeur humaine dans un monde au capitalisme déshumanisant. L'authenticité peut agir comme mesure référentielle grâce à laquelle il est possible de déterminer la valeur, par comparaison, des choses et des êtres. Martin Jay confirme cette intuition adornienne :

À l'instar de ceux qui croient en la valeur intrinsèque de l'or, les dévots de l'authenticité pensent pouvoir identifier une valeur étalon antérieure à l'apparition du principe de l'échange, qui réduit toute chose à un élément fongible dans une circulation sans fin.⁴¹

Le principe d'authenticité est une justification ontologique et biologique permettant le contrôle d'une classe sociale sur une autre, et il est un contrepoint aux structures

⁴¹ Jay, M. (2013). Assumer les stigmates de l'inauthenticité : La critique adornienne de l'authenticité. Dans Oblin, N. (éd.). *Théorie critique de la crise. Volume I : École de Francfort, controverses et interprétations*. Caen : Le bord de l'eau. p. 352.

globales de distribution commerciale. L'authenticité est une réaction aux logiques économiques qui nous dépossèdent et qui brime notre intégrité :

La découverte de l'authenticité comme dernier rempart de l'éthique individualiste est un reflet de la production industrielle de masse. C'est seulement lorsque d'innombrables biens standardisés donnent l'illusion – au nom du profit – d'être uniques que se développe à titre d'antithèse, mais suivant les mêmes critères, l'idée que le non reproductible représente l'authenticité véritable.⁴²

Le caractère illusoire de l'authenticité peut mener à plusieurs formes d'oppression politique. Adorno s'oppose spécifiquement à l'antisémitisme et au fascisme allemand émergeant autour de la 2^{ème} Guerre mondiale. Il n'entrevoit pas de voie directe et aisée entre l'art et la lutte politique, contrairement à Benjamin qui perçoit le cinéma comme outil de révélation et de révolution par les masses. Le principe d'authenticité, utilisé historiquement comme stratégie politique par le fascisme, valorise une « légitimité sociale » fondée sur une « philosophie de l'intériorité⁴³ » qui accorde plus de pouvoir aux citoyens qui sont jugés comme étant établis depuis une plus longue période de temps, dont l'appartenance patriotique fonde la pureté. Centrée sur soi, l'authenticité sert de justification à la valorisation sociale de ce qui est original, pur et premier en opposition à ce qui est métissé, hybride et impur.

1.4.2 La nécessité de l'inauthenticité

Bien qu'Adorno confirme l'intuition benjaminienne du mimétisme entre la perception sensible et les technologies de reproduction de la culture de masse, il valorise plutôt la nécessité de l'inauthenticité du moi. L'inauthenticité est une manifestation de l'interdépendance envers autrui et des failles de l'identité en tant qu'entité constituante de l'individu. Au lieu de confirmer l'individualité comme rempart de l'être, l'inauthenticité propose de faire craquer la coquille protectrice de l'intériorité afin de

⁴² Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia : Réflexions sur la vie mutilée*. (E. Kaufholz et J-R. Ladmiral, trad.). Paris : Éditions Payot & Rivages. 1951. p. 167.

⁴³ *Ibid.* p. 166.

se révéler. Le principe d'authenticité, en prônant une individualité souveraine et autonome, néglige, en se basant sur des principes existentiels immuables, l'importance des pulsions qui amènent l'individu à imiter, jouer et désirer être autre. Le principe d'imitation est pour Adorno essentiel à toute constitution et revendication identitaire individuelle, en plus de permettre de résister à la pensée identitaire collective qui tente de normaliser les êtres. Ainsi, l'aphorisme 99 des *Minima Moralia* (1951) affirme en ces termes la relation du moi au corps social :

L'authenticité n'est rien d'autre que l'insistance têtue, obstinée sur la forme monadique que l'oppression sociale impose aux hommes. Tout ce qui ne veut pas se dessécher préfère se charger des stigmates de l'inauthenticité. Car elle se nourrit de l'héritage mimétique. Le principe de l'humain est l'imitation : un être humain ne devient vraiment humain qu'en imitant d'autres êtres humains.⁴⁴

Toute philosophie de l'intériorité méprise le monde tangible, son rythme de respiration et son ultime extériorité sans réponse, en sublimant une pensée brutale qui revendique la priorité du soi sur l'autre. La valorisation de l'authenticité « construit une prétentieuse superstructure au pouvoir du commandement de la raison se préservant elle-même⁴⁵ », alors que le soi réel est transformé en fantôme, errant dans le monde en quête d'intégrité.

Cette conception de l'authenticité, issue de la tradition de la philosophie allemande⁴⁶, est longuement critiquée dans l'ouvrage *Jargon de l'authenticité : De l'idéologie allemande*⁴⁷ (1964). Adorno y confirme que la perte de distance envers le monde

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Selon Adorno, l'authentique, l'incommensurable, est devenu un fétiche. Il s'oppose à la phénoménologie que préfigure *Être et Temps* (1927) de Martin Heidegger, mais aussi, durant les années 1960, Karl Kaspers, Otto Friedrich Bollnow et Ulrich Sonnemann.

⁴⁷ Adorno critique amèrement la pensée de Martin Heidegger quant à son impact sur les penseurs allemands et l'histoire de la philosophie. Cette influence, qui a mené dans le cas d'Heidegger à une affiliation au nazisme, démontre la responsabilité, politique et sociale, de la pensée philosophiques sur ses contemporains, ainsi que pour les générations futures. Adorno ne critique pas seulement l'instrumentalisation du langage, mais les conséquences sociales et politiques du discours

entraîne la perte de l'aura, mais selon lui, cette constatation s'inscrit avant d'être réellement critique et philosophique, dans ce qu'il nomme le jargon de l'authenticité⁴⁸. Le jargon procède à la désintégration du langage en mots, dont la signification devient plus prégnante que son ensemble, au nom d'un soi-disant système philosophique. La terminologie du jargon de l'authenticité vise à subjuguier l'auditeur ou le lecteur afin de développer un mythe de la pureté. Le *jargon de l'authenticité* est, par une critique de la linguistique, une opposition à la posture intellectuelle et idéologique qui valorise la supposée essence d'un territoire, d'une culture ou d'un être accordé par un retour à la « source » et aux « racines ». Les dévots du jargon opèrent une transcendance de la vérité aux mots, plus qu'à leur assemblage, ils empêchent de conserver la dialectique propre au langage et à la combinaison des mots.

Bien que le vocabulaire de Benjamin connote souvent la nostalgie, la reproductibilité technique est aussi traitée comme outil critique de la tradition, affirmant avec aplomb qu'une « vérité décisive » se déploie avec la reproductibilité technique, soit sa capacité à « émanciper l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel.⁴⁹ » Bien que la valeur de l'authenticité reste communément liée à ce qui s'avère essentiel, alors que l'inauthentique est lié à une cassure, à un défaut de présence ou de signification profonde, il est essentiel de s'assurer que l'interprétation de l'aura ne s'opère pas par une instrumentalisation terminologique, mais quelle conserve sa part dialectique :

Que les mots du jargon, indépendamment du contexte comme du contenu conceptuel, sonnent comme s'ils disaient quelque chose de plus haut que ce qu'ils signifient, c'est ce qu'on pourrait désigner du terme d'*aura*. Ce n'est guère par

heideggérien de l'authenticité, qui part un regard nostalgique envers le passé valorise l'immédiateté humaine.

⁴⁸ « Qu'il y ait jargon ou qu'il n'y ait pas jargon, ce qui en décide c'est si le mot est écrit avec une intonation dans laquelle il se pose comme transcendant à l'égard de sa propre signification; ou bien si les mots isolés prennent leur charge au régime de la phrase, du jugement, du contenu de pensée. », Adorno, T. W. (2009). *Jargon de l'authenticité : De l'idéologie allemande*. (É. Escoubas, trad.). Paris : Petite Bibliothèque Payot. 1964. p. 50.

⁴⁹ Benjamin, W. (1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936). Dans *op. cit.* p. 185.

accident que Benjamin a introduit ce terme au moment même où, suivant sa propre théorie, ce qu'il pensait par-là se dissolvait dans l'expérience. Sacrés, sans teneur sacrée, émanations congelées, les mots-vedettes du jargon de l'authenticité sont des produits du dépérissement de l'*aura*. Celle-ci s'accompagne d'une déliaison qui la rend disponible au milieu du monde désenchanté ou, comme on le dirait dans un allemand moderne paramilitaire, qui la rend prête à la mobilisation. La perpétuelle admonestation contre la chosification, que le jargon présente, est elle-même chosifiée.⁵⁰

Selon Adorno, cette fonctionnarisation des mots au profit d'une idéologie répond à la logique du consommateur, recherchant la satisfaction dans la marchandise en elle-même et non dans l'environnement combinatoire extérieur à celle-ci. La croyance en l'authenticité est une manière d'accéder à l'irrationnel dans une société qui rationalise, légalise, comptabilise tant les échanges économiques que les rapports amoureux. Assumer *les stigmates de l'inauthenticité* permettrait un mode d'adaptabilité mimétique plus grand envers notre environnement et envers autrui. L'*aura* peut facilement être perçue comme une conséquence réactionnaire au progrès.

1.4.3 La version positive de l'authenticité

Une version positive de l'authenticité demeure, selon Adorno. Les œuvres qui revêtent la valeur positive de l'authenticité sont aptes à saisir le passage du temps ainsi que l'impossibilité de remonter le fil de celui-ci. Elles se doivent d'intégrer les contradictions du temps contemporain et faire preuve de responsabilité politique en imaginant les possibilités d'un monde meilleur. L'art authentique serait donc créé par un artiste qui prend en considération les réalités historiques de son temps. L'œuvre authentique se situe en tension, en transition, entre la réalité actuelle de son temps et une résolution future.

La culture de masse développe elle aussi un rapport au jargon de l'authenticité, en valorisant la culture de l'immédiat et du vrai, de l'émergence du direct télévisuel

⁵⁰ Adorno, T. W. (2009). *op. cit.* p. 51-52.

jusqu'aux modalités participatives des médias sociaux. L'authenticité ne doit pas développer des effets auratiques mensongers qui visent l'illusion d'une intégrité inébranlable, mais assumer l'aliénation de l'individu envers le monde moderne, et l'importance du mimétisme relationnel quant à ses capacités transformatrices et égalitaires. L'authenticité valorisée par Adorno en est donc une non-auratique, car le principe d'aura à l'époque moderne est un outil utilisé même par l'industrie culturelle et l'art soumis à celle-ci afin de créer un effet d'exclusivité :

Dans la situation actuelle, les œuvres d'art honorent l'élément auratique en le refusant ; son maintien destructeur – sa mobilisation pour produire des effets en vue de créer une atmosphère – est localisé dans la sphère du divertissement. [...] L'*aura* est avalée comme le sont les différents excitants, sauce uniforme que l'industrie culturelle déverse à la fois sur ces excitants et sur ses propres produits.⁵¹

En quoi l'image incarne-t-elle une origine selon cette conception critique de l'authenticité? L'authenticité est une forme de relation envers un moment historique, assumant les contradictions et les signes de dislocation qui sont internes à l'œuvre, acceptant la valeur traumatisante de l'histoire. Construire l'histoire du point de vue des vaincus, comme tentait de le faire Benjamin, se révèle ici être une manière d'accepter les oppositions du temps, sans vouloir les effacer, mais en acceptant de les ressentir, et de les guérir par la mémoire. La leçon du mimétisme nous apprend que l'image est un vecteur de ces contradictions inhérentes : présence et représentation, devenir et persistance, oubli et mémoire. L'image authentique est dialectique.

1.5 L'authenticité actuelle de l'image vidéo

À chaque émergence d'une nouvelle technique, comme le démontre la posture théorique de Benjamin envers le cinéma, théoriciens et praticiens, justifient avec force

⁵¹ Adorno, T. W. (1989). *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck. 1970. p. 393.

l'affirmation d'un nouveau média à travers le recours au mythe, au culte et au spirituel, comme l'a démontré mon survol, en introduction, de l'histoire théorique de la vidéo. Benjamin affirme la primauté du renouveau perceptuel permis par la technique du cinéma, tout en entraînant dans une certaine mesure, la chute de la raison dans le mythe. L'approche marxiste de Benjamin, qui considère tant la dépossession du capital de travail de l'acteur que la standardisation technique du montage cinématographique, se résout le plus souvent par des logiques poétiques⁵². Les implications matérialistes de la reproductibilité technique sont transcendées par leur inévitable désuétude. L'aura d'une chose apparaît alors qu'elle dépérit, comme le confirme Bruno Tackles :

C'est au moment où le reproductible envahit tout le champ anciennement habité par l'aura, c'est au moment de sa destruction radicale que l'aura peut apparaître et devenir lisible pour l'œil moderne. Le champ de ruines de l'aura, provoqué par la reproductibilité croissante des arts de la modernité, s'auratise dans un éclat fulgurant et se donne à voir, une dernière fois, dans le choc d'un éclair.⁵³

Suivant cette lecture benjaminienne, la vidéo revêtirait son aura une fois que son dispositif est jugé désuet, en ruine, d'un point de vue technique. Pour Benjamin, les mouvements du cinéma auratise l'unicité matérielle de la peinture et la fixité de la photographie, l'évanescence perpétuelle du réel. Ainsi, une fois l'œil habitué à une image numérique offrant une résolution de plus en plus grande, le regard pourrait apercevoir dans l'image analogique, l'authentique représentation d'une réalité artistique qui, dépassée technologiquement, s'auratise comme objet visuel qui intègre son propre déclin. L'art vidéo conserve les imperfections du temps réel qui sont intégrées par la technologie numérique qui l'englobe désormais. L'aura permet ainsi de décrire une relation à l'art basée sur la fascination des traces que laissent le passage du temps, offrant une justification à la conservation des divers médiums artistiques

⁵² La pensée benjaminienne tente de forger des images concrètes plus que des idées ou des théories, car, comme le souligne Hannah Arendt, « sans être poète, il pensait poétiquement et, par conséquent, était tenu de considérer la métaphore comme le plus grand don du langage. », Arendt, H. (2007). *Walter Benjamin : 1892-1940*. (Oppenheimer-Faure, A. et P. Lévy, trad.). Paris : Allia. 1974. p. 35.

⁵³ Tackles, B. (2001). *op. cit.* p. 69-70.

malgré leur dépassement technologique et aux collections de musées comme autant d'inquiétudes de disparaître. La sensation de mélancolie face à l'incommensurable distance que l'aura accorde à une œuvre expliquerait notre relation à l'art comme vecteur de la crainte de l'inévitable effritement et disparition de toutes choses.

Il est difficile de déterminer les intentions précises de Benjamin concernant les transformations sociales de l'art. Est-ce que les masses s'égarer ou s'émancipent? Est-il possible d'affirmer le pouvoir révolutionnaire d'une telle transformation ou est-ce que l'accélération des techniques de reproduction de l'image est un outil de contrôle des classes dominantes? Les nouveaux moyens de production amènent-ils la technique artistique à se repenser ou au contraire briment la créativité par la normalisation des moyens de production? Benjamin ne semble pas adopter un point de vue dominant. La force de sa pensée est de problématiser, mais sans prescrire une théorie définitive. Oscillant entre sa posture bourgeoise et celle marxiste, il ne s'inscrit cependant pas dans la lignée de la plainte répétée selon laquelle les masses sont en recherche de distraction, alors que les œuvres d'art nécessitent le recueillement, mais demeure sensible aux dangers du rationalisme et de la quête moderne du progrès.⁵⁴

En somme, il est important de ne pas conférer aux techniques de reproduction la cause du dépérissement de l'aura, car la pensée de Benjamin ne tente pas d'instrumentaliser ce dépérissement en tant que cause unidirectionnelle du progrès. De plus, il serait peu

⁵⁴ « La masse est une matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui, transformée. La quantité est devenue qualité : les masses accrues des intéressés ont généré un type d'intérêt bien différent. Que cet intérêt apparaisse d'abord sous une forme décriée ne doit pas tromper l'observateur. On déplore que les masses cherchent dans l'œuvre d'art la distraction, alors que l'amateur d'art, dit-on, s'abîme dans l'œuvre. Pour les masses, l'œuvre d'art serait un prétexte de divertissement, alors que, pour l'amateur d'art, dit-on, s'abîme dans l'œuvre. Pour les masses, l'œuvre d'art serait un prétexte de divertissement, alors que, pour l'amateur d'art, elle serait un objet de recueillement. Il faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction et recueillement ne peut encore se traduire de la façon suivante : celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre come ce peintre chinois dans la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle; elle l'entoure de ses vagues, elle l'embrasse de ses flots. », Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). Dans *op. cit.* p. 190.

constructif d'opter pour une posture foncièrement nostalgique qui viserait la revalorisation d'une perception précritique d'avant la reproduction industrielle. En ce sens, la reproduction est inhérente depuis toujours à l'art, et la main de l'artiste n'a toujours pas été (complètement) remplacée par la « machine ». Ainsi, la question n'est pas de savoir comment le numérique a créé le déclin de l'analogique, mais plutôt de chercher à comprendre ce que le déclin de l'un nous apprend sur notre relation actuelle à l'image. L'aura et l'authenticité permettent de réfléchir à l'art comme une modification constante de la structure, sensible et matérielle, des images. Si l'expérience de l'aura est une *voie de passage* permettant de traverser le seuil des choses qui s'offrent à notre regard, l'analyse de *Three Transitions* permet d'observer ce passage vers notre réalité médiatique actuelle. L'œuvre du passé crée une brèche vers notre présent médiatique. L'expérience auratique permet en ce sens de construire notre connaissance sur les ruines d'une autre, afin que notre futur soit constructif. Analyser une œuvre vidéo dans le contexte médiatique actuel permet de retirer de l'expérience auratique l'hypothèse du changement de la valeur de l'art, et d'observer le déplacement de cette valeur. L'expérience auratique nécessite une distance critique permise par une esthétique, et une méthodologie, de la transition, du passage.

La notion d'authenticité, grâce à l'apport d'Adorno, permet quant à elle de problématiser la manière dont l'art cherche à sublimer ses conditions politiques, économiques et sociales afin de chercher à devenir autonome. L'œuvre authentique, mais non-auratique, prend en considération les contradictions historiques de son temps afin de se situer en tension entre sa réalité actuelle et sa résolution future. Alors que l'aura se déplace de l'œuvre vers l'expérience de l'œuvre, l'authenticité se déplace de l'artiste et de son œuvre vers le spectateur. Les changements de standards de la perception rendent possible une valorisation de l'effet de présence plus que de l'œuvre d'art en elle-même. En délocalisant l'art sous toutes ses formes, la reproduction technique valorise l'effet de présence à l'art, plus que l'œuvre, devenue instrument d'une relation de médiation et de réciprocité.

CHAPITRE II

1^{ÈRE} TRANSITION : DE LA PROFONDEUR À LA SURFACE

Dans ce chapitre, un retour sur l'histoire de l'art vidéo me permettra de définir le caractère de surface de l'image vidéo, telle qu'initiée par Christine Ross. Ce caractère surface de l'image sera ensuite analysé en regard de la pensée de Gilles Deleuze, et en moindre mesure celle de Friedrich Nietzsche. Finalement, une analyse du principe de *liveness* par Philip Auslander, redéfinissant l'authenticité performative, me conduira à l'œuvre complémentaire à celle de la première transition, soit le vidéoclip *There's Our Love* (2018) réalisé par Eric Cazdyn.

Three Transitions de Peter Campus se développe en trois tableaux distincts, dans lesquels l'artiste performe les spécificités du dispositif vidéo. Lors de la première transition, Campus perce en son centre, une toile qui déborde le champ de l'image (figure 2.1). Il porte un veston d'un jaune analogue à celui de la toile. Après avoir percé ce trou, Campus y pénètre, émergeant simultanément d'une ouverture et du milieu de son propre corps, disparaissant et apparaissant en même temps. Suite à cette traversée, Campus réunifie la surface de la toile avec du ruban adhésif jaune, colmate la faille afin de minimiser la marque de cette traversée visible à même la surface de la toile. La blessure est cependant irréversible et demeure apparente.

Le dispositif technique se décline ainsi : deux caméras se font face, séparées par une toile, comme un point de fuite relié à son point de vue. Elles enregistrent simultanément

l'action se déroulant des deux côtés de la toile, qui une fois diffusée sur un seul moniteur, engendre la surimpression de deux images, de deux points de vue. L'espace vidéo, par la relation de proximité établie entre le performeur et le dispositif technique qu'est la caméra, permet de relier le point de vue et le point de fuite de manière instantanée, sans montage ultérieur. Le corps se confond au médium vidéo, il devient l'outil d'une traversée des apparences qui, en réunissant la distance habituelle entre point de fuite et point de vue, révèle la surface de la vidéo, celle de la toile, mais aussi du corps.

Cette transition explore la planéité de l'image vidéo et interroge sa capacité à créer des effets de profondeur. Cette démarche artistique fait événement du rapprochement entre l'utilisateur et la technologie qui permet la reproduction de son image, niant la profondeur au profit de la surface. Campus initie ce rapprochement, par un jeu de surfaces qui incite à repenser l'authenticité artistique en fonction de la superficialité et de l'apparaître. Ce changement problématise la valeur de l'authenticité en art, en contestant la profondeur de sens recherchée par la reproduction de la présence. L'archivage performatif rendu possible par l'émergence de la vidéo offre une empreinte instantanée de la présence de l'artiste. Mon hypothèse est que cette présence, qui valorise l'existence authentique, viscérale et profonde de la figure de l'artiste se bute aux effets de surface de l'image.

2.1 Image de surface et lien déliant

Images de surface : l'art vidéo reconsidéré (1996) de l'historienne de l'art Christine Ross permet de démontrer que l'art vidéo répond à un principe d'images de surface, niant toute profondeur. Cet ouvrage offre un fondement théorique important concernant les aspects tant phénoménologiques que sociaux de la vidéo, soit son principe d'*image de surface*. Ce principe permet de déterminer les spécificités techniques de la vidéo, mais aussi de voir si la démarche de Campus performe des conditions

phénoménologiques de l'image qui sont encore actuelles. Selon Ross, l'image vidéographique, en tant qu'image de surface, lutte contre toute finalité d'approfondissement et tout effet de profondeur, ce qui bouleverse le paradigme cinématographique et ses effets illusionnistes :

L'image devenue surface ne s'efface plus pour faire passer la vision de l'artiste. Au contraire, elle ingère, absorbe les catégories métaphysiques de la profondeur tels l'Idée, le sens, l'identité, l'inconscient, l'authentique, l'origine, l'essence, la cause.⁵⁵

Bien que l'image vidéo n'agit pas en profondeur, elle est une surface en épaisseur. Elle n'est pas unicité, elle est fragmentation, une superposition d'elle-même en plusieurs strates. Ce principe permet de s'engager dans deux principales avenues théoriques, soit l'analyse de la qualité de surface de *Three Transitions* ainsi que son affiliation au principe d'authenticité artistique. L'*image-surface* permet ainsi de questionner l'authenticité – c'est-à-dire l'effet de présence et la véracité - d'une technologie préfigurant un monde qui multiplie ses surfaces d'écrans et ses utilisateurs qui les intègrent individuellement, socialement et culturellement à leurs vies.

Quelle est la portée théorique du caractère d'image-surface de la vidéo? Est-ce que celle-ci se limite à une analogie conceptuelle ou est-ce qu'elle reflète aussi les spécificités techniques et sensorielles qui engendrent l'image?

La structure technique du dispositif de la caméra permet des microphénomènes électroniques d'apparition et de disparition qui engendrent une image qui n'est jamais entière et fixe, car constamment renouvelée et traversée par les flux de lumières qui la composent. Sur le modèle de la membrane de la rétine, qui transforme la lumière en impulsions nerveuses, la vidéo transforme les signaux lumineux en impulsions électriques. S'il est possible de comparer le cinéma à une expérience d'hypnose, qui

⁵⁵ Ross, C. (1996). *op. cit.* p. 11.

permet au corps de s'oublier dans la noirceur du lieu, la réception sensible de la vidéo, diffusée grâce à un écran cathodique, est issue de la tradition télévisuelle et d'une logique du divertissement. L'image vidéo est le résultat d'une synthèse de modulations électroniques, tant de la caméra que du dispositif de monstration, et cet entrelacement de lignes a des conséquences concrètes sur la perception visuelle : illusions optiques, sensations de brouillage, effets de moiré, etc. Ces répercussions sur l'œil, et conséquemment sur le corps, démontrent que la perception phénoménologique de la vidéo réside dans sa qualité de surface, qui par l'opacité de ses mouvements constituants entre en relation avec le regard par contact. L'œil se bute à l'opacité de la surface de l'image, à la structure réflexive de la vision humaine. De plus, la manipulation en temps réel des flux de lumières de l'image vidéo permet une construction par superposition et juxtaposition. L'immédiateté de cette manipulation, qui semble désormais désuète techniquement, annonce un imaginaire de l'image axé sur le temps présent de la création artistique, comme en atteste l'archivage des pratiques performatives en art. De ce fait, *Three Transitions* est une archive vidéographique d'une performance en temps réel. L'archive performative permet au présent de la création de s'inscrire en tant qu'objet dans la tradition des images. La reproduction filmée d'un acte performatif en temps réel participe à l'aura de son importance historique en permettant sa postérité. Valoriser ainsi le présent par le direct performatif, est une réponse critique aux logiques médiatiques de l'actualité et de l'instantanéité, dont l'émergence, dès les années 1960, du *live* télévisuel⁵⁶.

Three Transitions travaille l'épaisseur de la surface vidéo, et la nature de l'image vidéo en tant que constante apparition et disparition, à l'image du présent. L'œuvre présente une surimpression visuelle en temps réel. Par la surimpression, elle permet d'unifier au

⁵⁶ Cette idée d'une auratisation du temps présent performatif par sa reproduction sera abordée plus en détails dans la section 2.4 de ce chapitre, alors que j'aborderai le principe de *liveness* selon Philip Auslander. Plus encore, la temporalité de l'œuvre, valorisant le présent comme temps de création, sera aussi abordé dans le quatrième chapitre, alors que je démontrerai comment la modernité valorise le présentisme comme régime d'historicité prévalant.

temps présent un point de vue qui ne serait possible que sur un laps de temps plus grand, et nécessitant un aller-retour entre le visible et l'invisible des points de vue. Le corps de Campus, qui n'atteint jamais sa pleine opacité, demeurant en état de transparence, est traité en tant qu'outil artistique au même titre que la toile, il est un outil de travail. La temporalité de création de l'œuvre, restituable à chaque visionnement, est mise en scène et accentuée par sa surimpression, tandis le corps apparaît instable et passager.

L'*image surface* vidéographique est issue d'une synthèse⁵⁷, tant au niveau des particules électroniques, des couches d'images et de sens qui la composent. Entrer en contact avec l'image surface, c'est se refuser à chercher un sens univoque à l'image, une direction d'ensemble, une perception unifiée, et entrer dans une démarche critique et dialectique de la visualité. Le paradoxe de l'image vidéo est de revendiquer une authenticité temporelle, par une unification du faire et du voir au temps présent de la présence performative, tout en confrontant celle-ci aux effets visuels, par la simultanéité et la multiplicité des couches qui la composent.

L'image vidéo, en se constituant en tant que surface, fait écran à la vision artistique. Chaque artiste usant de la vidéo, ou simplement d'une esthétique vidéo, joue et déjoue ces paramètres d'opacité. L'effet de surface de l'image est-il à percevoir comme l'annonce d'une limitation de l'authenticité, ou d'une libération envers les prescriptions comportementales de l'immanence de l'être? Le caractère de surface de l'image vidéo,

⁵⁷ Ceci permet un renouvellement historique des principes de réception sensible du regardeur : « L'image mixée et composite de la vidéo a ruiné ou, pour le moins a mise à mal une conception unitaire, entière, monoculaire et correspondant à un régime de visibilité élaboré sur le modèle de la *camera obscura* de la Renaissance humaniste ; celle-ci avait déjà été déconstruite par les mouvements cubistes, mais était encore à l'œuvre dans le dispositif et la représentation cinématographiques. », Parfait, F. (2001). *Video : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard. p. 116.

en constante tension, est ce qui développe selon Ross un « lien déliant⁵⁸ », qui permet, dans un contexte postmoderne, de repenser notre relation à l'art :

L'hypothèse au cœur de ce parcours est la suivante : la vidéo, en tant que machine productrice d'images de surface *mangeuses* de profondeur relèverait d'une esthétique qui déplace la métaphysique du lien. [...] Pourquoi parler de lien? Parce qu'une image absorbant la profondeur pour se produire en est une qui n'arrive plus à relier les signes de façon à faire sens. [...] Non seulement la vidéo postule-t-elle la difficulté d'unir différentes entités par un quelconque rapport logique, affectif, fonctionnel, politique, sémantique ou autre, elle indique aussi la difficulté d'accéder à l'entité proprement dite, cette dernière étant composée de parties incapables de tenir ensemble en vue d'assurer l'unicité et l'authenticité d'une identité.⁵⁹

En intégrant la profondeur du sens à même la surface de l'image, la vidéo nécessite de repenser le lien social en fonction d'une tension entre la présence intime et la médiatisation, le médium et le message, l'effet et la cause. La constitution identitaire, partant de l'individuel vers le collectif, valorise l'authenticité personnelle autant que l'ouverture sur le monde. Ce *lien déliant* de la vidéo permet de penser la pénétration de l'intériorité du sujet grâce à l'altération perceptuelle plutôt que par la satisfaction rationnelle. La construction de l'identité individuelle par la vidéo n'est pas une expérience strictement positive, elle se fait en assumant toutes contradictions. Le témoignage privé et la démonstration publique, le manque affectif et l'économie globale, la superficialité et la profondeur, ne s'opposent plus de manière stable. Pour l'artiste, il s'agit d'intégrer sa subjectivité à ce qui le dépossède, d'accepter son aliénation afin d'en faire un outil d'engagement social. Pour le spectateur, cela nécessite une posture de réception qui sait reconnaître ce qui est de l'ordre du vrai et du faux, ce qui nous lie et ce qui nous sépare. L'acte heuristique de la subjectivité se

⁵⁸ « On a affaire à un lien déliant constitutif d'une entité, pour autant que cette dernière permette un décalage par rapport à elle-même. La vidéo délie et décale pour redéfinir le lien, elle cherche les frontières qui assembleront l'entité comme un "vrai tout" tout en s'acharnant à la déconstruire, à l'abîmer, bref à l'affecter. », Ross, C. (1996). *op. cit.* p. 12.

⁵⁹ *Idem.*

fait successivement par déconstruction et reconstruction de la chaîne de signifiants qui nous lie au monde. La construction identitaire ne se fait plus en partant de soi, mais en accueillant l'altérité en soi, par mimétisme des effets d'apparence. La surface vidéo, réflexive, permet en ce sens de se lier à son image par confrontation. Campus, en traversant la surface, entre en contact par sa présence avec les effets de surface qui interfèrent dans l'accession à la profondeur de la représentation, mais surtout à celle de l'identité. Il affronte le sentiment de se sentir limité par les reflets de soi, par notre propre image, par la nécessité d'être reconnu socialement grâce à une carte d'identité, de se reconnaître sur une photographie de notre enfance. Ces images de surface sont des éléments référentiels et stables qui contrastent avec les multiples fluctuations corporelles et identitaires des individus.

2.2 La remontée de la profondeur à la surface

Ils auront beau mettre la tête en bas et dire : « Remonte, ma chérie! » je me contenterai de lever les yeux et de dire : « Bon, mais qui suis-je? Dites-le-moi d'abord et après, si ça me plaît d'être la personne en question, je remonterai ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre »⁶⁰

Dans *Logique du sens* (1969), Gilles Deleuze fait le pari de miser sur la surface, sans rechercher les effets de sens associés à la profondeur, soit au sens profond des êtres et des choses. Il élabore une logique de la signification, en partant de la surface, sans la nécessité de descendre en profondeur. La signification du sens chez Deleuze est propre à la linguistique, au sens donné aux événements par le langage. Tenter de cartographier le statut du sens, mais aussi du non-sens, est certes une démarche critique de l'histoire ontologique de la philosophie, mais aussi productive d'une manière non hiérarchique d'entrer en relation avec les rapports de hauteur, de profondeur, de longueur et de

⁶⁰ Carroll, L. (1990). *Alice's Adventures in Wonderland/Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*. M. Merle, trad.). Paris : Librairie Générale Française. 1865. p. 47.

surface qui façonne nos vies. En partant du stoïcisme⁶¹, il s'agit de se dégager de la dialectique profondeur/surface, sans interdépendance entre ces deux pôles :

Voilà maintenant que tout remonte à la surface. C'est le résultat de l'opération stoïcienne : l'illimité remonte. Le devenir-fou, le devenir-illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. Il ne s'agit plus de simulacres qui se dérobent au fond et s'insinuent partout, mais d'effets qui se manifestent et jouent en leur lieu. Effets au sens causal, mais aussi « effets » sonores, optiques ou de langage – et moins encore, ou beaucoup plus, puisqu'ils n'ont plus rien de corporel et sont maintenant toute l'Idée... Ce qui se dérobait à l'Idée est monté à la surface, limite incorporelle, et représente maintenant toute l'idéalité possible, celle-ci déstituée de son efficacité causale et spirituelle. Les stoïciens ont découvert les effets de surface.⁶²

Deleuze interprète la philosophie des stoïciens de sorte à affirmer que l'essence des choses ne se trouve pas dans l'opposition entre la superficialité des choses et leur signification profonde. Il critique une approche ontologique qui oppose l'apparaître et l'idée, le langage et l'existence. La remontée à la surface annoncée par Deleuze prend forme en parcourant la superficie du monde, la texture d'une peau, les imperfections du sol, les directions visibles et celles cachées. Il ne s'agit pas uniquement de valoriser la surface en tant que valeur supérieure à la profondeur, suivant une logique de renversement, mais de développer une (nouvelle) manière d'interpréter le sens des choses. La surface devient le lieu qui accueille un ensemble de manifestations impossibles en profondeur, elle porte les traces de la remontée perpétuelle de la profondeur en elle.

⁶¹ Ce que Deleuze retient du stoïcisme, cette école philosophique fondée à Athènes par Zénon de Citium, est majoritairement son opposition à la logique platonicienne de la subordination de l'apparaître sur l'idée et celle aristotélicienne du langage sur l'existence. Les stoïciens ne parlent pas le langage de l'Être, mais celui de l'évènement, du changement d'état de quelque chose, corporel ou incorporel, ce qui est le moteur même de la pensée deleuzienne. Pour une analyse introductive au stoïcisme, voir Gourinat, J-B. (2017). *Le Stoïcisme*. Paris : PUF.

⁶² Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit.

La première transition opérée par Campus met en scène un corps à corps avec la technologie vidéo. En traversant la surface, il accomplit une remontée de la profondeur à la surface, par une monstration des mécanismes de superposition internes au dispositif vidéo. Expérimenter cette relation permet de positionner son corps en état d'équivalence envers la surface vidéo, d'imaginer une relation de proximité totale entre l'écran et son utilisateur, rappelant la traversée du miroir d'*Orphée* (1949) réalisée par Jean Cocteau :

« Auriez-vous peur? », questionne Heurtubise à Orphée alors que celui-ci vient de mettre les gants qui lui permettront de traverser le miroir. « Non, mais cette glace est une glace et j'y vois un homme malheureux », se plaint Orphée. « Il ne s'agit pas de comprendre, il s'agit de croire » affirme Heurtubise avant d'inciter Orphée à plonger dans le reflet (figure 2.2).

La relation à notre image comme surface reflétée est en ce sens davantage un lien de croyance que de connaissance. Je crois me reconnaître dans mon reflet, plus que je ne connais ce reflet. Avant tout acte de connaissance, précède la croyance ; croire à la surface de son reflet pour y entrer en contact, attester de son existence et chercher à la comprendre. Traverser la surface pour accéder à la profondeur de l'image est un appel à la recherche de soi, à un désir de connaissance liée à ce reflet. Entrer en son image permet de transformer superficialité de l'image en un outil critique. Tel Orphée, la traversée de Campus de la surface miroir de l'image révèle la distance d'ordinaire insurmontable entre soi et son reflet. Imaginer et jouer l'impossible permet ainsi de se questionner sur la distance nécessaire entre soi et son reflet. Désirer l'impossible afin de résoudre cette distance insurmontable entre soi et son reflet, passer de la croyance à la connaissance. Pour Orphée, la traversée du miroir permet d'accéder à l'autre monde, afin d'aller chercher celle qu'il aime et qui n'est plus en vie, Eurydice, et reprendre le contrôle sur la Mort. Pour Campus, la traversée du miroir-vidéo permet d'expérimenter les spécificités d'une technique de reproduction de l'image, et de reprendre le contrôle de son apparition à l'intérieur du régime médiatique télévisuel.

La profondeur de soi remonte à la surface d'un miroir, de l'écran d'une caméra, afin de rendre visible les mouvements intérieurs que l'on porte en soi. Ces manifestations à la surface que Deleuze appelle à observer sont *émergences*, *modulations* et *déviations*. Réunies sous la catégorie de l'évènement, ces manifestations dénotent un changement d'état sensoriel, mais aussi historique. Les évènements sont ces émergences qui permettent de comprendre un contexte historique, ainsi que ces particularités sociales et politiques. Prôner la surface, c'est saisir comment les comportements désirants des évènements de l'histoire permettent de construire un rapport au monde relationnel, coexistentiel, accumulatif et sélectif, sans rechercher l'essence de toutes choses, mais la pluralité des sens.

La surface est le lieu du sens, car les signes n'entrent en résonance que lorsqu'ils prennent contact avec la surface. Les enchainements sémantiques, observables et ressenties à la surface entrent en relation par contacts, et cette relation est ce qui leur donne une signification, ce qui les rend visibles. Deleuze prône la singularité des évènements, des changements, dans leur capacité à élaborer des problématiques, troublant le sens des directions qui apparaissent à la surface⁶³. La surface semble donc être dans un état de visibilité plus effervescent que la profondeur. Campus agit au niveau de cette surface afin de faire converger deux points de vue opposés, offrant une superposition visuelle qui intègre l'endroit et l'envers du visible.

Deleuze tente tout d'abord de penser la surface grâce à la littérature, au travers d'*Alice aux pays de Merveilles* (1865) de Lewis Carroll, car « (il) n'y a donc pas des aventures d'Alice, mais une aventure : sa montée à la surface, son désaveu de la fausse profondeur, sa découverte que tout se passe à la frontière.⁶⁴ » Après avoir chuté dans le terrier d'un lapin et avoir changé de taille, Alice tente une remontée à la surface en

⁶³ « [...] ce monde du sens a pour statut le *problématique* : les singularités se distribuent dans un champ proprement problématique et surviennent dans ce champ comme des événements topologiques auxquels n'est attaché nulle direction. », Deleuze, G. (1969). *op. cit.* p. 127.

⁶⁴ *Ibid.* p. 119.

entrant en relation avec des événements mettant en valeur la superficialité du langage ; équivoques, jeux de mots, allitérations, absurdités et contresens. Les personnages rencontrés par Alice, ceux du bestiaire de la Mare de larmes, du jeu de cartes et du bestiaire du Pays des merveilles, sans oublier la Duchesse, la Cuisinière et le Bébé ainsi que le Valet de pied, dialoguent en faisant preuve de non-sens, en assumant la confusion. La priorité de la surface, de ses effets, est visible dans la confrontation du sens et du non-sens du langage, comme le laisse apparaître la Duchesse dans sa quête incessante et paradoxale de sens morale :

*"Be what you would seem to be" – or, if you'd like it put more simply – "Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise."*⁶⁵

Cette relation à la surface se développe de deux manières, soit par un *renversement des attentes envers la profondeur*; celle-ci se révélant superficielle, mais aussi d'un parcours des *modulations de la surface*. Accepter la surface, c'est entrer dans l'ensemble des mouvements du sens, en se refusant à toute relation univoque, mais en chutant plutôt dans l'extrapolation des possibles. La pensée deleuzienne n'est pas affectée par les contradictions du point de vue de la qualité, de la quantité, de la relation et de la modalité. La caméra permet d'unir l'opposition de la multiplicité du point de vue humain et de celui cadré par la technique. En traversant la surface pour réapparaître dans sa posture initiale, Campus expérimente le retournement du sens, le double sens d'une affirmation qui forme une seule et même signification. Bien qu'un point de vue semble privilégié, celui-ci se voit soudainement renversé par l'envers de cette vision, soit le regard doublé de la caméra. L'envers et l'endroit ont un même sens, un sens unique :

⁶⁵ Carroll, L. (1990). *op. cit.* p. 202.

Le sens est toujours double sens, et exclut qu'il y ait un bon sens de la relation. Les évènements ne sont jamais des causes les uns des autres, mais entrent dans des rapports de quasi-causalité, causalité irréaliste et fantomatique qui ne cesse de se retourner dans les deux sens.⁶⁶

Le sens échappe à la contradiction. Deleuze répertorie quelques réversibilités linguistiques qui apparaissent dans l'œuvre de Carroll afin de le prouver : « je dis ce que je pense » et « je pense ce que je dis », « j'aime ce qu'on me donne » et « on me donne ce que j'aime », « je respire quand je dors » et « je dors quand je respire⁶⁷ ». En plus de la réversibilité du langage, il y a dédoublement du sens en deux facettes simultanées, « une fois dans la proposition où il subsiste, une autre fois dans l'état de choses où il survient en surface.⁶⁸ » Ces facettes coexistantes agissent sur une même surface réversible à l'infini, car elles sont en continuité. En réapparaissant inchangé de l'autre côté de la surface, il n'y a pas de bon ni de juste sens à une relation donnée, il est possible d'entrer en contact avec l'inversion de chaque manifestation du monde : « Je traverse la surface » et « la surface me traverse ».

Campus démontre la réversibilité du sens de la surface, réapparaissant simultanément à sa disparition dans la profondeur de la brèche créée dans la toile. Sans point de contact avec une surface, toute traversée, tout contact, tout changement d'atmosphère, de comportement, de vision, ne peut être possible. La surface traversée par Campus est le point de contact essentiel au changement de perspective opéré. Plus encore, la toile prend l'apparence d'un doublon de la surface de l'écran qui diffuse l'image captée par la caméra. Cette déchirure, qui n'a permis qu'un intervalle d'aller-retour, rend ainsi compte du manque de profondeur de l'espace vidéo. La surface deleuzienne est le lieu de modulations superficielles, soit par un renversement des attentes envers la profondeur. Tenter une conception en profondeur de la vidéo se révèle impossible sans

⁶⁶ Deleuze, G. (1969). *op. cit.* p. 46.

⁶⁷ Carroll, L. (1990). *op. cit.* p. 153.

⁶⁸ Deleuze, G. (1969). *op. cit.* p. 48.

tenir compte du fait que l'ensemble de ses manifestations sont des effets de surface qui s'agencent afin de créer une signification *en profondeur*. Plus encore, la surface est le lieu de contrastes sensoriels et perceptuels, elle est ce qui dicte notre compréhension du monde, le sens que nous lui accordons.

Ce principe peut expliquer la fascination collective pour l'écran de télévision, d'ordinateur, puis de téléphone mobile, surface en puissance permettant un nombre incalculable et renouvelable de contenus visuels, d'un coucher de soleil aux codes binaires qui peuvent le reproduire. C'est en entrant en contact avec la surface d'une toile, que Campus peut se réinventer, afin de désavouer l'unicité de sa présence et d'élaborer un régime figuratif qui trouble l'unité du regard. Ce passage du corps à l'incorporel agit par glissement de surface. La superposition de surfaces visuelles aux points de vue opposés, comme s'il était possible de regarder simultanément le pile et le face d'une même pièce, démontre que la perception se bute constamment à la surface du visible, et que c'est sa stratification qui permet la profondeur. Campus devient surface, il se plie sur lui-même, se confond avec la matière de la toile, réapparaissant de l'autre côté de la toile. Penser la surface, c'est penser la réversibilité des choses, le monde se pliant et se dépliant sur lui-même sous forme d'origami.

Citant Paul Valéry, Deleuze affirme que « le plus profond c'est la peau⁶⁹ ». Explorer la peau, sans se buter à une conception de la peau comme membrane superficielle, permet d'en analyser ses paradoxes, sa formation par accumulation et superposition, sa capacité à délimiter l'intérieur et l'extérieur sans pour autant nier la porosité. La peau est le seuil de l'expérience humaine, elle est la membrane qui sépare du dehors, et examiner ce lieu de délimitation permet d'investir notre relation sensible au monde et la limite de celle-ci. La peau est donc le lieu de la relation entre corporéité et spatialité. Campus rend à la surface de l'image l'aspect poreux de la peau. *L'image surface*

⁶⁹ Deleuze, G. (1969). *op. cit.* p. 21.

permet ici le passage, entre le monde tangible et sa reproduction. Affirmer que l'image est surface permet de valoriser une conception de l'image qui est critique de sa condition, car perméable à ce qu'elle exclut. Prendre conscience de sa peau comme surface permet de procéder à l'examen des limites entre ce que l'on nomme soi et ce qui en est extérieur, entre son corps individuel et collectif.

2.3 Le repli de la surface : l'éternel retour

Si l'image vidéo est surface, qu'elle agit comme membrane de séparation entre un intérieur et un extérieur, elle sépare corrélativement l'utilisateur et l'observateur, l'écran agit comme médiateur de cette relation. Campus se joue de ses délimitations, habituellement stables, créées par la surface vidéo, soit celle entre le regard et l'objet du regard, entre l'écran et l'espace de visionnement. Il effectue un aller-retour afin de démontrer la réversibilité de l'image vidéo, d'ores et déjà apparente grâce au moniteur de renvoi de la caméra. Campus opère un aller-retour entre le regard intérieur et extérieur à soi. Un aller-retour peut dégager un sentiment d'irrésolution ; qu'elle est la valeur et le sens d'une action qui vise à revenir au point de départ? La résolution de ce repli sur soi se révèle dans l'éternel retour nietzschéen, ainsi que celui de la désuétude répétée des techniques de l'image. L'éternel retour, par le repli de l'image sur elle-même, implique ainsi l'émergence et la résurgence, à tout moment de l'histoire, du caractère surface de l'image.

Avant toute chose, il est important de mentionner que Nietzsche s'oppose à une conception réactive de l'art en tant que mécanisme désintéressé qui aurait comme capacité de suspendre la volonté du spectateur. L'art n'est pas une force réactive provoquée par une action précédente en réponse à une action extérieure. Il refuse en ce sens de juger l'art du côté du spectateur et prend le parti pris du créateur, afin d'analyser l'art en fonction des forces actives qui le compose. Il s'agit donc d'opposer une esthétique qui se situe du côté du spectateur, en réaction à l'art, à une esthétique qui

valorise le créateur comme concepteur actif du monde. Nietzsche critique la possibilité de l'état d'équilibre du monde, car un univers en état d'équilibre, en serait un qui aurait atteint sa finalité, ainsi guidée par son devenir⁷⁰. Cependant, l'évanescence perpétuelle du temps démontre qu'il n'y a pas d'équilibre de force, et que le passage du temps dicte la marche. Le temps passé étant infini, la finalité du devenir serait déjà advenue s'il en avait été possible⁷¹.

L'éternel retour n'est pas un simple principe de cause à effet, un engrenage, un cycle. L'éternel retour ne définit pas le fait de revenir au même, à l'un ou à l'être, suivant le passage du temps. L'éternel retour est plutôt une manière de compléter la valorisation du devenir comme constituante de l'existence. L'éternel retour démontre que l'être se manifeste en suivant les principes du devenir et du passage du temps. Il ne désigne pas l'essence de ce qui revient, mais plutôt l'ensemble des différences qui constitue le fait de revenir. L'état de transition du monde est donc perpétuel et synthétique comme le confirme Deleuze : « C'est le rapport synthétique de l'instant avec soi comme présent, passé et à venir, qui fonde son rapport avec les autres instants. L'éternel retour est donc réponse au problème de *passage*.⁷² »

L'éternel retour est causé lui-même par une source responsable de l'ensemble de la diversité et de la différence, de la reproductibilité et de la répétition. Ce principe se nomme la volonté de puissance. La volonté de puissance est ce qui détermine les différences quant à l'ensemble des forces l'une envers l'autre, mais aussi ce qui est partagé par la totalité d'entre elles. La volonté de puissance dicte la différence

⁷⁰ « Qu'on le veuille bien, pour une fois, remonter en arrière. Si l'univers avait un *but*, ce but devrait être atteint. S'il y avait pour lui un *état terminal*, il devrait de même l'avoir atteint. S'il était capable de permanence et de fixité, et s'il y avait dans tout son cours *un seul instant* d'"être", au sens strict, il ne pourrait plus y avoir de devenir, donc on ne pourrait plus penser ni observer un devenir quelconque. », Nietzsche, F. W. (1995). *La volonté de puissance*. (G. Bianquis, trad.). Paris : Gallimard. p. 335.

⁷¹ « Si jamais l'équilibre des forces avait été atteint, il durerait encore maintenant; donc il ne s'est jamais produit. », *Ibid.* p. 336.

⁷² Deleuze, G. (2014). *Nietzsche et la philosophie*, Paris : PUF. 1962. p. 74.

quantitative des forces, et conséquemment leur qualité respective. L'éternel retour a donc plusieurs intensités et forces, permettant de jauger l'ensemble des existences humaines et non humaines. L'éternel retour est un ensemble de synthèses : « synthèse du temps et de ses dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir, synthèse de la double affirmation.⁷³ » Réapparaître de l'autre côté de la surface, malgré une volonté de la traverser, démontre que l'éternel retour est un principe de force plus grand que la volonté individuelle. Peu importe nos désirs et nos envies, le cycle de variations du monde se perpétue. L'inscription de l'individu dans le monde lui demande d'être dans un état d'instabilité qui l'amène à expérimenter le monde comme devenir, et à intérioriser le passage du temps :

Et tu trouveras alors chacune de tes douleurs et chacune de tes joies, et tes amis et tes ennemis, et tes espoirs et tes erreurs, et le moindre brin d'herbe et le moindre rayon de soleil, et tout l'ensemble de toutes choses. Cet anneau dont tu n'es qu'un grain brillera à perpétuité. Et dans chacun des cycles successifs de l'histoire humaine, il y a toujours une heure où, pour un homme isolé, puis pour beaucoup, puis pour tous, se lève la pensée puissante entre toutes, celle du Retour éternel de tout chose : chaque fois sonne alors pour l'humanité l'heure de *midi*.⁷⁴

Revenir au point de départ, démontre l'impossibilité du retour à l'identique, et la toile, irréparable, en est ici le témoin. Le changement persiste même dans le retour. Le passage marque la différence des temps, dans un éternel retour qui amène à se renouveler par effet de passages ; traverser les apparences que l'on se fait imposer, les limites qui nous entourent afin d'en changer la configuration. La surface de la toile capture la relation concrète et tangible du monde avec le passage du temps, et de notre impact irrémédiable sur celui-ci. Le passage du temps se confond ici avec le passage

⁷³ *Ibid.* p. 76.

⁷⁴ Nietzsche, F. W. (1995). *op. cit.* p. 336.

physique de la surface, comme si la surimpression visuelle offrait la superposition du passé, du présent et du futur.

2.4 Surface performative : l'aura du direct

Est-ce que la planéité, en se distançant de la profondeur du réel demeure plus authentique d'un point de vue strictement artistique? L'aplatissement du réel opéré par l'image-surface de la vidéo, tel le *parergon* de la peinture ou l'espace de mise en scène d'une performance, fait d'un simple geste posé un objet artistique. En partant du principe selon lequel la recherche d'authenticité est une conséquence aux principes de reproductibilité de l'art, l'utilisation de la vidéo, inscrite dans le paradigme médiatique télévisuel, est un outil permettant d'authentifier une démarche performative.

Issu des *performance studies*, l'ouvrage *Liveness : Performance in a Mediatized Culture* (2008) de Philip Auslander offre des concepts sociologiques permettant de comprendre l'effet de présence qui prend forme entre l'acte performatif et son dispositif de captation. Cet ouvrage établit les bases du régime médiatique télévisuel et de l'apparition du direct comme mode de temporalité de la réception. Auslander propose une redéfinition de la notion d'authenticité du *live* tel que valorisée par l'art de la performance en tant que pratique prenant forme devant public. Ainsi, la différenciation entre le *live* et la médiatisation, c'est-à-dire la circulation d'un produit culturel dans les médias grâce à des technologies de reproduction, n'a commencé à exister qu'au moment où il y a eu possibilité, grâce aux instruments de capture propices, d'enregistrer une performance en direct. La remédiation du geste *in praesentia* accorde aux actions performées initialement une qualité spatiale et temporelle que la documentation sous-entend sans être capable de la reproduire⁷⁵. Voilà le paradoxe même de l'aura

⁷⁵ Auslander affirme au sujet de la performativité de la documentation: « [...] it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through

benjaminienne, qui situe l'origine en une distance inatteignable. La reproduction filmée d'un acte performatif participe en ce sens à l'élaboration d'une aura du *live*.

Avant la médiatisation sous forme d'enregistrements audio et filmé, tous les publics entraient en contact avec des prestations selon un mode que nous qualifions désormais de *live*⁷⁶. Seulement, avant l'arrivée de ses moyens technologiques, ce terme n'était pas approprié, parce qu'il ne pouvait se positionner comme contraire à son opposé, c'est-à-dire la médiatisation. En ce sens, le *live* n'a pas de supériorité historique basée sur son existence originale, car il ne précède pas la médiatisation, il en est une conséquence. Cette problématique entourant la dualité de la performance comme acte en direct et médiatisé, souvent à des fins archivistiques, est similaire à la dualité benjaminienne de l'aura et de la reproductibilité de l'art. Tout comme la notion d'authenticité liée à la perte de l'aura émerge alors que les techniques de reproduction de l'art se mécanisent, la notion de *liveness* émerge, comme catégorie de l'expérience vécue en opposition à la médiatisation. Selon Auslander, ce principe émerge par anxiété de la part des acteurs sociaux valorisant le *live* comme acte de présence véritable, alors que la médiatisation offrirait des représentations distancées du réel et aurait une capacité englobante, asservissante envers la performance *live*. En affirmant que le *live* ne serait pas plus originel, primordial et primaire, Auslander rejette les arguments de ceux qui se sentent menacés par la médiatisation. Le *live* n'est pas plus « réel » que la médiatisation, car ces deux paramètres sont tout autant des expériences humaines. Auslander réfute l'effet d'unité et de communauté créé par les performances devant public, affirmant que les paramètres de la performance sont ceux de la fragmentation

the performative act of documenting it as such », Auslander, P. (2006, septembre.) The Performativity of Performance Documentation. *Performing Arts Journal*, 28(3). p. 7.

⁷⁶ Bien que le terme *art vivant* soit utilisé dans la francophonie pour déterminer des pratiques performatives devant public, le terme *live* employé par Auslander ne se limite pas au milieu culturel des arts, et englobe des pratiques liées à la diffusion de pièces de théâtre à la télévision, à l'utilisation des écrans lors de concerts de musique, et de la diffusion en simultané dans l'univers du sport. Bien que le terme *en direct* soit utilisé dans l'univers télévisuel, j'utiliserai le terme en anglais *live* afin de déterminer toutes pratiques qui a lieu devant public et dont l'espace de performance et de réception est unifié spatiotemporellement.

et de différence, et ne permettent ni l'unité de réception et ni le sentiment de communauté⁷⁷. La seule différence que permet la performance *live* du point de vue de l'expérience du spectateur qui partage son espace est d'offrir un statut social valorisant pour celui ou celle qui aura assister en direct à la performance. Je ne m'avancerai pas dans cette direction, car toute comparaison de la valeur du *live* et de la médiatisation demeure hasardeuse, l'une et l'autre cohabitant de manière perméable. Ainsi, la base de cette problématique ne réside pas dans une différence ontologique, comme Auslander le mentionne lui-même, mais à l'intérieur d'une dynamique culturelle et historique qui permettent de se définir par opposition⁷⁸.

Avec l'apport de nouvelles technologies, permettant la transmission simultanée des acteurs, artistes de la performance, musiciens, chanteurs et sportifs sur des écrans lors de la performance devant public, mais aussi pour un public séparé par la distance, il n'est plus possible de limiter le principe du *live* à la corporalité et à l'espace, mais plutôt à la temporalité. Le direct se définit par une temporalité partagée. Le principe du *live*, intrinsèque à l'émergence des arts de la performance à partir des années 1960 est historiquement lié à l'authenticité, la présence, le collectif, l'éphémère, l'imprévisible, la sincérité, la spontanéité, l'abandon. Plus encore, ces principes sont valorisés à partir des années 1980 par la médiatisation du direct télévisuel comme stratégie de marketing⁷⁹. Malgré tout, l'intégration des médias dans les performances, que ce soit au théâtre ou en arts de la performance n'a pas causé la perte des performances devant public, et n'a pas causé l'affaiblissement de leur caractère *live*. Le *live* décrit cet effet de présence qui lie performeurs et spectateurs dans la même temporalité. Bien que le

⁷⁷ Auslander, P. (2008). *Liveness : Performance in a Mediatized Culture* (2^e éd.). London/New-York : Routledge, 2008. p. 65.

⁷⁸ « Through an examination of what may be called the ontological characteristics of live and mediatized performances, an examination which begins with the discussion of early television and theatre that opens the chapter, I will argue against intrinsic opposition and in favor of a view that both emphasizes the mutual dependence of the live and the mediatized and challenges the traditional assumption that the live precedes the mediatized. », Auslander, P. (2008). *op. cit.* p. 11.

⁷⁹ Voir Paterson, E. et L. Stevens (2013, avril). From Shakespeare to the Super Bowl: Theatre and Global Liveness. *Australasian Drama Studies*, 62, 147-162.

spectateur de *Three Transitions* ne partage pas le même espace physique de l'artiste, l'œuvre agit comme empreinte et archive de gestes en temps réel, et développe donc un lien tangible avec le *live*, spécifiquement à l'époque de sa création, alors qu'émerge et se normalise le *broadcasting* télévisuel. La présence performative confond reproductibilité et authenticité. L'axe théorique élaboré par Auslander permet ainsi de rétablir le caractère *live* de l'œuvre de Campus en l'inscrivant dans une démarche de création en temps réel agissant comme empreinte de l'authenticité du temps de création.

2.5 Authenticité et superficialité : la vidéo comme surfaces de résonance

Je compléterai la première transition opérée par Peter Campus grâce au vidéoclip réalisé par Eric Cazdyn pour l'album *Slowly Paradise* (2018) d'Eric Chenaux. Eric Cazdyn est réalisateur, auteur et professeur au *Center for Comparative Literature* et au *Department of East Asian Studies* à l'Université de Toronto⁸⁰. Eric Chenaux est un compositeur et guitariste canadien, dont la carrière débute dans la scène de musique improvisée et expérimentale de Toronto au début des années 2000⁸¹. Composant aussi pour des productions de danse et de cinéma, Chenaux compte huit albums solos à son actif. Les sonorités produites par la guitare contrapuntique d'Eric Chenaux, imitant saxophone, orgue et violoncelle de manière déformée, se développent en contraste avec une voix aérienne, claire et lyrique. Chenaux chante, accompagné de sa guitare aux effets de *wah*, de *flanger*, de résonances prolongées, de contrepoints luxuriants. Cette relation, duelle et symbiotique, exprime un état d'instabilité à la limite perpétuelle de

⁸⁰ Pour consulter les autres projets vidéos d'Eric Cazdyn, voir Cazdyn, E. (2018). Bio. Dans *Eric Cazdyn*. Récupéré de <http://www.ericcazdyn.net/video/bio/>

⁸¹ Voir Constellation Records. (2018). Eric Chenaux. Dans *Artists*. Récupéré de <http://cstrecords.com/eric-chenaux/>

l'effondrement, dont la synthèse est produite par assemblage ; une musique déconstruite à la jonction entre folk, jazz et ballades d'amour.

La relation artistique entre Eric Cazdyn et Eric Chenaux, entre le sonore et le visuel, permet une résonance mutuelle. La surface des images du vidéoclip assume ses paradoxes : créer un lien avec autrui tout en assumant la superficialité de l'image, assumer l'éternel retour des plis de la surface et valoriser l'aura du direct par sa médiatisation. Cazdyn rend l'image sensible de sorte qu'il soit possible d'y percevoir les vibrations de la musique, en accordant une grande importance à l'image en tant que surface. La résonance par contact, par le choc, est ce qui permet d'engendrer une image heuristique. Alors que la bande vidéo de Campus réfléchit aux limitations visuelles en traversant la surface, le vidéoclip de Cazdyn fait résonner la surface de sorte à en montrer l'effervescence de la consistance.

2.5.1 Eric Chenaux et Eric Cazdyn: *There's Our Love* (2018)

Le vidéoclip de *There's Our Love* (figure 2.3) débute avec un plan d'Eric Chenaux assis dans la chaise d'un salon, surplombé d'une bibliothèque et les pieds nus bas dans un tapis au poil long et blanc. Il regarde la caméra: « There's Our Love, video shoot. Guayaveras, improvising. Take four. » En jaune, ces phrases apparaissent à l'écran. Ryan Driver alias Guayaveras est assis à genou par terre, un synthétiseur devant lui. Un clap se fait entendre, et Chenaux disparaît à l'extérieur du cadre. Driver commence à improviser des sons aux fréquences vacillantes, un amplificateur de guitare muni d'une enregistreuse derrière lui. Chenaux réapparaît dans le cadre, prend sa guitare laissée au sol et se rassoit. L'écran d'une télévision est visible dans le reflet d'une porte vitrée située derrière eux. Tandis que Driver regarde son clavier, Chenaux effleure les cordes de sa guitare en regardant dans l'angle que prolonge celui de la bibliothèque qui longe le mur à sa droite. Après une montée oscillante du synthétiseur, la pièce de l'album débute, inondant l'espace visuel du vidéoclip. Le plan jusqu'ici fixe se met très rapidement à glisser vers la gauche. Un panoramique horizontal aux mouvements

oscillants verticalement entre en progression, tanguant le long de la bibliothèque : Jacques Lacan, Black Hole, Cruel Optimism, Freud, Hegel's, Hegel's, Hegel, The Ex Brader Musiki, Derrida Of Grammatology, Atelier Bow-Wow, Behaviorology, Isa Genzken, Bauhaus... Une affiche du film *Sans Soleil* de Chris Marker est accrochée en haut de la bibliothèque, me rappelant ce passage :

Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bords réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure c'est une plaie sans corps.⁸²

Puis, une télévision, diffusant la finale du *US Open* de 2010, opposant Rafaël Nadal à Novak Djokovic, apparaît dans le coin supérieur gauche de l'écran. Tandis que la caméra semble vouloir s'échouer sur une table en verre située au premier plan, elle continue son périple hasardeux, remontant et se rapprochant progressivement de l'écran. Un dernier mouvement vers la bibliothèque et la caméra plonge dans le terrain bleu aux lignes blanches. Immersion dans les pixels du terrain ; croisements rapprochés de ligne, observation en puissance de la jonction entre le blanc et le bleu, dissémination des lignes dans le bleu du fond, tournoiement de rayures en forme de X. La caméra pénètre dans l'écran qui la rend elle-même visible, dans une sorte d'auto-retournement de la surface de l'image vidéo sur elle-même.

Le déroulement de *There's Our Love* se développe en trois étapes, successives et distinctes, mais aussi inclusives, chacune permettant de réévaluer la précédente, de défier le rapport sensible du spectateur à l'image.

En introduction, l'installation d'un contexte performatif filmé en direct, soit celui de l'improvisation musicale au synthétiseur de Driver. Chenaux s'adresse directement à

⁸² Marker, C. (réal.). (1983). *Sans Soleil* [Film]. (F. Delay, narration). France : Argos Films.

la caméra, informant du contexte de production. Il s'agit de la quatrième prise. En plus d'être filmés dans un espace privé, ces éléments valorisent une relation de transparence envers le spectateur. Le début du vidéoclip émet ainsi la promesse de rendre compte d'un évènement en temps réel, d'un performatif privé rendu public. Alors que la pièce de l'album est intégrée au montage, le plan initial est progressivement abandonné au profit d'un mouvement panoramique. Cet effet cinématographique est un rite de passage, permettant de prendre conscience en détail du lieu dans lequel l'action se déroule. Il y a exploration d'un lieu intime vers une immersion dans la condition première de toute forme de compte rendu vidéographique : la surface. Le plan-séquence qui compose plus de la moitié du vidéoclip se voit interrompu par une chute à l'intérieur de l'écran de télévision regardée à notre insu depuis le tout début par Chenaux ; confrontation du geste performatif capturé en temps réel et du direct télévisuel. Ce retournement affirme la coexistence de ces deux pôles. La performance, tant musicale que sportive, est intrinsèquement liée à sa médiation.

Ce vidéoclip ne reproduit pas simplement la cinquième piste de *Slowly Paradise*. Il est possible d'entendre, superposée à la pièce originale, l'improvisation au synthétiseur ainsi que les sons de la joute de tennis, après que la télévision soit apparue dans le champ de la caméra. Cependant, jamais la bouche de Chenaux ne chantera, jamais sa guitare ne jouera. On assiste dans cette vidéo à la rencontre entre la chanson extradiégétique, enregistrée en studio, et les sons diégétiques du tournage.

L'objectif théorique développé par Eric Cazdyn est celui du désaveu de la profondeur de l'espace vidéo, plus spécifiquement le processus de ce désaveu. Désavouer la profondeur de l'image vidéo, ses intentionnalités performatives et son rôle en tant que témoin du temps réel, conduit à prendre conscience de sa superficialité, et que cette superficialité, effervescente, inconsistante, demeure le révélateur de notre relation à l'image, aussi complexe soit-elle. Accepter d'entrer en contact avec la pure superficialité de l'image, d'en observer les pixels qui la composent, permet de renverser

la valeur englobante de l'image afin d'en faire un outil de résistance à la normalisation des sensibilités. Cazdyn opère un passage de l'intime (le salon d'un appartement) au global (la diffusion télévisée d'un tournoi de l'ATP). Il ne suffit que d'accepter la traversée, tout comme Eric Chenaux : « I can't withstand loving so I stand loving, falling in all I do⁸³ ».

Cette distance entre la profondeur du réel et la superficialité de l'image est une stratégie certes critique, mais qui permet aussi d'accorder une importance renouvelée à l'effet de présence capté par la caméra. Alors que Campus tente une traversée de la surface qui se résout par une impossibilité, la démarche de Cazdyn vise à faire cohabiter le quotidien et la médiatisation, de sorte que la surface révèle ses contrastes et ses oppositions. Chenaux et Driver échappent aux effets d'aplatissement agissant à la superficie de l'image. Campus nous apprend que la traversée corporelle de la surface est une atteinte à notre individualité et une blessure à l'image. Cazdyn aborde la présence performative et l'*image-surface* en les positionnant en parallèle, plutôt qu'en les superposant. Bien qu'il y ait une forme d'irréconciliabilité entre le caractère surface de l'image (l'exploration microscopique de la surface du terrain de tennis) et l'espace des deux musiciens (l'improvisation musicale de Driver et l'écoute de Chenaux), l'espace vidéo est lié par un retournement des attentes. Toute forme de reproduction d'une présence ne devient qu'effet de surfaces, qu'entrelacement de directions, et comparativement, la présence tangible, agissant dans cet espace d'intimité, dans ce salon, entre les personnes présentes au tournage, acquiert la valeur refuge de l'authenticité, de la présence « concrète ». Le spectaculaire s'oppose à l'intime. Le trop-plein visuel de la surface bleue aux lignes blanches, tournoyantes et fuyantes, ne permet que de rendre compte d'elle-même, de leur propre condition, et nous situe désormais en état de manque envers la présence humaine et l'atmosphère d'un lieu. Le

⁸³ Chenaux, E. (2018). There's Our Love. Dans *Slowly Paradise* [Disque vinyle 33 tours]. Montréal : Constellation.

contraste de la construction visuelle donne ainsi lieu à la connaissance de ses particularités, ses abondances et ses manques. L'authenticité et l'inauthenticité de l'image sont ainsi en coexistence, et leurs contrastes sont ce qui permet tout acte heuristique, ce qui permet d'opérer une traversée critique des apparences :

La vidéo est une esthétique qui construit la profondeur de l'identité, de l'authenticité, de la mémoire et du sens non pas en opposition, mais en lutte avec les catégories "superficielles" de l'apparence, de l'inauthenticité et de l'effet. La profondeur et la surface s'y affrontent en un duel irrésolu. D'un point de vue vidéographique, la profondeur ne s'élabore pas en dépit des effets absorbants, fragmentaires et expulsifs d'images-surfaces, mais à même ceux-ci.⁸⁴

⁸⁴ Ross, C. (1996). *op. cit.* p. 12.

CHAPITRE III

2^E TRANSITION : DU NARCISSISME À L'ALTÉRITÉ

Dans ce chapitre, je ferai d'abord un retour critique sur le narcissisme, historiquement associé à l'art vidéo. Ensuite, il me sera possible de démontrer comment une relation fondée sur le visage prend forme dans l'œuvre, suivant la philosophie du *devenir* de Gilles Deleuze, l'éthique d'Emmanuel Lévinas et l'agentivité du regard selon Kaja Silverman. Finalement une analyse de la pratique artistique de John Maus, et de son vidéoclip *Teenage Witch* (2018) réalisé par Jennifer Juniper Stratford, permettra d'analyser une œuvre vidéographique qui expose un effet d'authenticité qui serait basée sur la déconstruction de l'égo, tel qu'amorcé par cette deuxième transition.

Cette transition utilise, tout comme l'ensemble du vidéogramme, la capacité réflexive du médium contre elle-même. Elle rend visible l'*effet miroir* de la vidéo, soit sa capacité à renvoyer instantanément l'image à son utilisateur grâce à son moniteur. Lors de la deuxième transition, Campus fait disparaître son visage afin d'engendrer l'apparition de son double (figure 3.1). Il ne conserve que ses yeux afin d'observer la dissolution de son visage, il devient des yeux sans visage. Afin de faire apparaître progressivement la superposition de son visage, Campus utilise la technique du *chroma key*, aussi nommée incrustation. Elle consiste à intégrer dans une même image, un ou des plans filmés séparément, le plus souvent utilisés afin de créer ou de compléter l'arrière-plan d'une scène. L'incrustation se fait sur un fond de couleur bleue ou verte. Le choix de ces couleurs s'explique par la quasi-absence de ces pigments dans la peau

humaine, permettant une meilleure intégration de sujet filmé à son environnement. Les sections bleues ou vertes sont alors employées afin de créer un signal de clivage entre la valeur de ces couleurs et celles de l'image intégrée. La vidéo permet cette incrustation en direct, sans postproduction. Campus applique pour ce faire de la crème de couleur bleue sur son visage à l'aide de ses doigts afin d'en faire émerger son double en arrière-plan.

En faisant émerger son double, Campus démontre que le visage est le lieu de passage de l'altérité. Révéler le double qui lui est inhérent permet d'engendrer une construction identitaire qui interroge la capacité de l'image miroir à refléter une vision unifiée de soi. Performer l'altérité en soi contredit les principes unitaires de l'authenticité, de l'existence d'un état originel. En continuité avec la première transition, Campus démontre qu'apparaître au monde est synonyme de désunification, de *lien déliant*. La vidéo permet au sujet créateur de se transposer dans la position du récepteur et d'accentuer par le fait même la capacité relationnelle de l'œuvre, sans se limiter à une logique narcissique autoreprésentative.

3.1 Une esthétique narcissique ?

La période pionnière de théorisation de l'art vidéo est considérablement affiliée avec la psychanalyse freudienne et lacanienne. L'article phare sur l'art vidéo paru en 1976 de Rosalind Krauss, « The Aesthetics of Narcissism », en est une manifestation modèle. En analysant les monobandes *Centers* (1971) et *Air Time* (1973) de Vito Acconci, *Boomerang* (1974) de Richard Serra et Nancy Holt, *Now* (1973) de Lynda Benglis, *Vertical Roll* (1972) de Joan Jonas ainsi que *mem et dor* (1974) de Peter Campus, Krauss affirme que la mise en abîme narcissique de la vidéo est inhérente à la technicité du médium. La problématique de l'autoreprésentation, particulièrement présente dans l'art vidéo des années 1970, fut analysée par Rosalind Krauss en tant qu'esthétique du narcissisme. L'effet miroir vidéographique engendre selon la théoricienne de l'art

américaine un mécanisme de *self-encapsulation*⁸⁵. L'enregistrement et la diffusion se produit simultanément, ce qui capte et centre l'image du corps de l'artiste entre le dispositif de la caméra et celui du moniteur. Le véritable médium de la vidéo ne serait non pas physique (matériel), mais plutôt psychologique (psychanalytique), en raison de la situation d'*auto-encapsulation* qu'il crée. Ce processus a comme objectif d'unifier la psyché et le corps-objet⁸⁶, et de créer, par autoréflexivité du sujet sur lui-même, le caractère autobiographique des œuvres. L'appareil vidéo, son dispositif technique, tend ainsi à s'effacer au profit de son effet miroir, retirant l'attention portée à un objet externe (Autre) pour s'investir de l'artiste en tant que sujet (Soi).

L'approche psychanalytique de Krauss fait du narcissisme une esthétique ne permettant pas une analyse complète (iconographique, sociale, politique, etc.) des œuvres, mais plutôt une réflexion sur le médium vidéo et ses répercussions en tant que mode de représentation. Par une approche structuraliste, Krauss analyse l'agencement interne du médium vidéo en tant qu'entité autonome, niant le pouvoir d'action du performeur et la part relationnelle de l'œuvre, positionnant la théorie à l'extérieur de son objet d'étude. Les œuvres vidéographiques deviennent ainsi des modèles imagés de la psychanalyse lacanienne, et du processus psychologique liés au stade du miroir, permettant la prise de conscience de Soi par différenciation envers l'Autre.

J'émetts la supposition que si la psychanalyse lacanienne propose une schématisation de la relation du sujet au miroir qui se veut « centrée », le sujet étant en rapport de

⁸⁵ Krauss, R. (1976, printemps). The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, p. 53.

⁸⁶ « One could say that if the reflexiveness of modernist art is a *dédoublement* or doubling back in order to locate the object (and thus the objective conditions of one's experience), the mirror-reflection of absolute feedback is a process of bracketing out the object. This is why it seems inappropriate to speak of a physical medium in relation to video. For the object (the electronic equipment and its capabilities) has become merely an appurtenance. And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self. Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of. Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, "abandoned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido. And that is the specific condition of narcissism". », *Ibid.* p. 57.

réciprocité bilatérale envers son reflet, la vidéo permet un décentrement du sujet envers son image. Le sujet apparaît ainsi en décalage, en marge de l'écran⁸⁷. Cet effet de décentrement est spécifiquement ce qui permet au sujet de porter un regard critique sur lui-même et de dépasser la portée d'un acte unilatéral d'égoïsme. Le décentrement opéré à même le visage de Campus par incrustation démontre ainsi que le narcissisme propre à l'autoreprésentation vidéographique est avant tout un procédé critique et conscient.

Dans un ouvrage de référence sur l'art vidéo paru en 2008, *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*, Sophie-Isabelle Dufour développe un regard critique sur le narcissisme vidéo tel que développé par Rosalind Krauss, affirmant que le « drame de Narcisse n'est pas tant le drame de l'amour de soi que le drame de l'image »⁸⁸. L'art vidéo instaure une relation désirante non pas envers soi, mais envers l'image. Dufour confirme l'intuition selon laquelle l'étude du narcissisme en vidéo ne doit pas seulement être un processus de dépossession, mais offrir plutôt la possibilité pour le sujet de repenser les termes de l'unification entre soi et la représentation, entre le performeur et le public. En continuité avec la pensée de Christine Ross, niant la dimension psychique *en profondeur* de l'art vidéo au profit des effets de surface, le narcissisme vidéo, par une relecture du mythe de Narcisse issu des *Métamorphoses* d'Ovide, se révèle être un processus d'agentivité, une manière d'agir sur l'état de l'image afin de la transformer et d'influencer sa réception.

Le mythe est bien connu; épris de son reflet dans l'eau, Narcisse est incapable de s'y différencier, il est séduit par le visible au point de se laisser mourir à ses côtés, incapable de s'en détacher.

⁸⁷ La conception lacanienne du champ visuel, du regard et de l'écran en l'occurrence, sera analysé plus longuement dans la section 3.4.1 de ce chapitre.

⁸⁸ Dufour, S-I. (2008). *op. cit.* p. 29.

Peu après sa naissance, Narcisse, fils du Céphise, un cours d'eau coulant du Mont Parnasse au Lac Copais, se fait prédire par l'oracle Tirésias qu'il ne connaîtra la vieillesse que « s'il ne se connaît pas⁸⁹ ». Doté d'une immense beauté, son orgueil l'empêche cependant d'être intéressé par celles et ceux chez qui il attise le désir. Après avoir refusé un bon nombre de prétendant.es, dont la nymphe Écho, la déesse Rhamnonte répond à la prière de vengeance d'une de ses victimes : « Puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour⁹⁰ ».

Alors qu'il veut se reposer et apaiser sa soif après une longue journée de chasse, Narcisse se penche à l'eau fraîche d'un ruisseau. Il entre instantanément dans une passion ardente envers celui qui est, sans le savoir, son propre reflet. Il devient simultanément le sujet aimant et l'objet aimé. Perdant progressivement de ses forces, il se meurtrit dans cet amour unilatéral basé sur un malentendu fatal :

Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois et qui me charme, je ne puis l'atteindre ; si grande est l'erreur qui contrarie mon amour. Pour comble de douleur, il n'y a entre nous ni vaste mer, ni longues routes, ni montagnes, ni remparts aux portes closes, c'est un peu d'eau qui nous sépare. [...] Qui que tu sois, viens ici; pourquoi, enfant sans égal, te jouer ainsi de moi?⁹¹

La douleur amoureuse ressentie par Narcisse est principalement causée par l'effet de proximité du reflet, qui est malgré tout hors de portée. Cette proximité du mimétisme immédiat de l'effet miroir de l'eau est la cause de son délire amoureux. Pendant un court moment, il réalise néanmoins que cet amant n'est nul autre que lui-même :

Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même. J'allume la flamme que je porte dans mon sein. Que faire? Attendre d'être imploré ou implorer moi-même? Et puis, quelle faveur

⁸⁹ Ovide. (1961). *Les Métamorphoses*. (3^e éd., t. 1, G. Lafaye, trad.). Paris : Les Belles Lettres. 43 B.C.-17 ou 18 A.D. p. 80.

⁹⁰ *Ibid.* p. 82.

⁹¹ *Ibid.* p. 84.

implorer maintenant? Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations. Oh! Que ne puis-je me séparer de mon corps!⁹²

Cependant, cette reconnaissance n'entraîne pas la reddition, car Narcisse est complètement submergé par son amour pour l'image, amour qui est plus grand que celui qu'il se porte. Rapidement, son corps dépérit, alors que ses cris de désespoir sont répétés par Écho, qui assiste, impuissante et désolée, à sa mort. Le jeune homme mourra en attendant le retour de l'amour qu'il portait à son reflet, et à l'endroit où son corps gisait, des narcisses, fleurs au centre jaune entouré de pétales blancs, poussèrent : « Il laissa tomber sa tête lasse sur le vert gazon ; la mort ferma ses yeux, qui admiraient toujours la beauté de leur maître.⁹³ »

Traditionnellement, Narcisse est considéré comme demeurant dans sa contemplation passive, en refusant de pénétrer dans une réflexion qui « ouvrirait le passage du monde des choses à celui de l'image, et du monde de l'image à celui de l'imaginaire⁹⁴ ». Cependant, Peter Campus propose spécifiquement avec *Three Transitions* ce passage vers l'imaginaire, instigué par l'émergence d'une nouvelle technologie de création. Tout comme l'affirme Joanne Lalonde, il serait plus juste de parler de « tentation narcissique⁹⁵ » que d'esthétique narcissique ce qui ne limite pas le cadre théorique à une approche psychanalytique freudienne basée sur l'investigation de l'amour de soi et des pulsions désirantes liées à celle-ci. En renvoyant le reflet de l'utilisateur en direct, la caméra permet certes d'expérimenter la dualité entre l'égo et son autoreprésentation,

⁹² *Idem.*

⁹³ *Ibid.* p. 86.

⁹⁴ Dufour, S-I. (2008). *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*. Paris : Archibooks. p. 28.

⁹⁵ « Comme l'image de soi se développe dans un contexte social qui véhicule des modèles et des types conventionnés, cette image évoluera nécessairement avec ce contexte. N'est-il pas alors plausible de penser la perte de plusieurs "repères identificatoires" comme le siège d'une nouvelle inquiétude dont témoignerait la pratique vidéo? La tentation narcissique, notion englobante réunissant plusieurs stratégies d'investigation du soi, agit comme réponse à cette nouvelle conception de l'identité mouvante opposée à une identité monolithique et définitive. », Lalonde, J. (2001). La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi. *ETC*, 55, p. 8.

mais ne se limite pas seulement à une perspective libidinale, et permet « une investigation générale du soi à travers la fascination exercée par l'image⁹⁶ ».

De ce point de vue, la signification du narcissisme ne serait pas tant le regard porté à soi, mais plutôt l'absence inhérente à l'image, et l'amour, l'attirance, la fascination pour celle-ci, qui est perçue comme extérieure à soi malgré sa proximité. La vidéo est certes un moyen privilégié pour explorer le narcissisme, par la fascination, plus que jamais actuelle, pour notre propre reflet. Ne serait-il pas préférable d'observer un processus basé sur l'attirance envers l'image du reflet de soi plutôt que sur l'attirance envers soi ? Bien que cette distinction semble minime, elle permet de déplacer l'analyse du narcissisme de la figure de l'artiste à celle du regardeur, corrélativement au principe d'authenticité qui se voit déplacé, par la technologie vidéo, de l'œuvre à la relation qu'elle permet. Bien que Narcisse prenne conscience du fait qu'il est l'objet de son propre désir, il ne cessera pas d'être fasciné par son image. Alors que le miroir selon la psychanalyse lacanienne permet à l'enfant de consolider son identité en tant que sujet autonome, le reflet de la caméra permet plutôt une certaine impossibilité d'unification de l'être et de l'apparaître, ou du moins un jeu d'apparences conscient du regard d'autrui.

3.2 Devenir-autre : devenir-écho

Cette deuxième transition incarne le passage théorique de l'être à l'apparaître, de la chair tangible au devenir sensible. Elle permet de lier l'être et l'apparaître (non-être) en déconstruisant tant la stabilité de l'un qu'en procédant à la blessure de l'autre. Faire valoir l'apparaître permet de déstabiliser la liaison entre profondeur, vérité et authenticité, au profit d'une visualité mouvante liant superficialité, devenir et altérité. La première transition a permis de valoriser l'apparaître comme logique de sens qui ne

⁹⁶ *Ibid.* p. 9.

soit pas assujetti à la signification en profondeur de l'être. Cette transition s'articule par le passage d'une phénoménologie de la chair présentée par Mikel Dufrenne à une métaphysique du *devenir-autre* telle que la propose Gilles Deleuze.

En tant qu'autoreprésentation, *Three Transitions* permet à Campus de développer un imaginaire du corps et de l'identité qui surpasse la forme finie de sa condition physique en incorporant les potentialités visuelles offertes par la vidéo. Ceci permet d'aborder la performativité de l'œuvre afin d'en étudier une nouvelle conception sans les frontières de l'imaginaire corporel. La perception sensible du monde dans l'œuvre de Campus est inhérente à la technicité de celui-ci, car elle dirige la manière dont le sujet apparaît en celui-ci. L'abîme identitaire proposé par Campus, par la dissolution de son visage, permet donc d'élaborer une nouvelle conception du sujet, qui tient compte de sa relation à la reproductibilité technique.

Évoquant l'effondrement du moi stable et unique, Deleuze affirme que « s'il y a sujet, c'est un sujet sans identité⁹⁷ ». La subjectivation, en tant que procédé de création d'œuvres d'art, est plutôt « un changement d'atmosphère, une sorte d'évènement, un champ électrique ou magnétique, [...] un ensemble d'intensités⁹⁸ ». Une philosophie du devenir ne préconise pas l'accession à la vérité artistique de l'être, mais prône plutôt de « substituer au modèle du vrai la puissance du devenir⁹⁹ ». Le *devenir-autre* permet de déconstruire le narcissisme associé à l'art vidéo ainsi qu'à toute forme d'autoreprésentation, prônant la dissemblance plutôt que l'affirmation identitaire. La supposition de la perte de l'aura et de l'authenticité associée aux dispositifs de reproduction peut être, suivant une mouvance historique générale propre au champ des arts, associée au principe de déconstruction de l'identité artistique initié par le

⁹⁷ Deleuze, G. (2003). *Pourparlers (1972-1990)*. Paris : Les Éditions de minuit. 1990. p. 156.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Ibid.* p. 95.

postmodernisme. Le *devenir* déstabilise ainsi l'unicité de l'œuvre et la stabilité de l'authenticité, comme gage de la valeur de l'art.

À une pensée du sujet personnel, Deleuze substitue des *modes intensifs*, qui font de l'humain une machine désirante, prônant ainsi le faire dans la constitution identitaire. Le regard de Campus, fixant le moniteur afin de s'assurer de sa transformation corporelle, évoque une corporalité visant l'accomplissement technique de procédés visuels, comme désincarné d'une intentionnalité subjective. Campus est ici le technicien obligé d'une monstration des spécificités du médium.

Le *devenir-autre* impose le défi de réussir à penser entièrement l'acte de communication intersubjective en tant qu'autre, tant en ce qui a trait à notre posture de regardeur qu'à celle envers l'œuvre d'art, sans tendre vers des principes de similitudes ou de ressemblances. En faisant émerger un double de son propre visage, Campus démontre que le sentiment de fixité de l'être qui nous compose n'est qu'illusion et qu'en plus, pour le regard d'autrui, nous ne sommes qu'une perpétuelle apparition différenciée.

Dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique : La perception esthétique* (1967), Mikel Dufrenne, en tentant d'expliquer notre rapport au monde grâce à un retour vers l'expérience sensible du sujet, affirme la primauté du corps dans l'expérience du monde. Ce dernier est sujet de la perception, la conscience et la connaissance de soi permettent l'expérience corporelle. Selon la phénoménologie de Dufrenne, le concept de *chair du monde* signifie que nos corps émergent de la matière du monde, une matière que les autres humaines et les objets qui nous entourent partagent. Cette *matière du monde*, cette réversibilité, définit notre rapport au monde, car elle est le sensible. Lorsque l'on touche un objet, on est simultanément touché et touchant, objet et sujet.

Cependant, ce que la deuxième transition nous apprend, suivant la pensée de Gilles Deleuze, critique de la phénoménologie de Dufrenne, est que « l'être de sensation n'est pas la chair, mais le composé des forces non-humaines du cosmos, des devenirs non-humains de l'homme¹⁰⁰ ». Le dispositif technique de la vidéo incarne cette tension entre l'être et les structures non-humaines, matérielles et techniques, qui permettent de le définir. Il propose une manière autre de penser la chair, non comme unique véhicule de la réception sensible, mais comme passeur permettant le déplacement vers l'altérité constitutive du sujet. Pour Deleuze, si notre chair est poreuse, qu'elle permet d'être simultanément touché et touchant, cet univers sensible ne se limite pas à la surface de l'objet de ce contact. Il est plutôt possible de s'imaginer se prolonger en lui, à tel point que l'on s'y confonde sans la dualité du touchant et du touché limité par la chair. La chair n'est plus une limite aux configurations possibles du corps. Cette reconsidération philosophique démontre ainsi « l'hétérogénéité comprise dans une forme absolue¹⁰¹ », en opposition à la phénoménologie de Dufrenne :

L'unité sensible qui est dans l'objet et qui est, nous l'avons suggéré, l'unité de son expression ne peut être saisie que si la diversité du sensible est d'abord rassemblée dans un *sensorium commune* : c'est le corps qui est le système toujours déjà monté des équivalences et des transpositions intersensorielles, c'est pour lui qu'il y a unité donnée dans la diversité.¹⁰²

Bien que la chair participe à la révélation de la sensation, elle est le lieu de passage du fini à l'infini, elle n'est que le support du corps, un corps qui, par l'art, répond à de multiples configurations sensorielles. La philosophie deleuzienne devient en ce sens utile pour l'analyse d'une œuvre dont le corps de l'artiste, et de l'œuvre, sont analogiquement créés, voire virtuels. Le devenir qualifie la possibilité pour l'humain

¹⁰⁰ Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *op. cit.* p. 173.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 176.

¹⁰² Dufrenne, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique : La perception esthétique.* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France. p. 426.

de changer, tant d'un point de vue comportemental que sensoriel, afin de développer de nouveaux rapports envers son existence, sans pour autant changer d'identité.

Le *devenir-autre* répond à une logique d'agencement envers son environnement, sans se limiter à sa condition physique et psychique. S'opposant à la conception du désir psychanalytique comme manque ou fantasme, le désir est producteur d'agencements, de *machines désirantes*. Le corps et les organes sont le lieu de passation des désirs et ceux-ci permettent de produire le *corps-sans-organe*¹⁰³. Le CsO se révèle être un programme et une expérimentation, une manière de déjouer le manque de configuration autre du corps, qui se limite à celle possible par notre organisme. Penser la surface de l'image comme le fait Campus, c'est penser le préindividuel, car la surface est une entité sans organe, elle est une topologie, une relation à l'espace et aux situations qui surpasse nos limitations biologiques. Campus révèle ce désir de surpasser la stabilité de sa condition corporelle, de faire de son corps, de son visage, une *machine désirante* qui peut se reconfigurer perpétuellement.

Deleuze propose, entre autres, le *devenir-enfant*, *végétal*, *intense* et *imperceptible*. Serait-il possible de proposer ici un devenir-image, technique, vidéo, médiatique, ou même un devenir-Narcisse? Chose certaine, le narcissisme dans l'art vidéo se bute rapidement à une analyse rapprochée de *Three Transitions*. Afin de développer une théorie du sujet propre à l'œuvre étudiée, il serait même possible d'y percevoir un anti-narcissisme, dans la mesure où Campus développe une recherche d'autonomie envers son reflet, selon une logique d'impossibilité d'unification de l'individu et de son image

¹⁰³ La notion de corps sans organe est abordée pour la première fois dans *Logique du sens* (1969) pour devenir dans les deux volumes de *Capitalisme et Schizophrénie* écrit avec Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (1972) et *Milles Plateaux* (1980), une notion centrale. Le corps sans organe (CsO) est un principe qui s'oppose à la notion d'organisme, il est une antithèse au corps organique. Le CsO énonce la possibilité d'expérimenter des configurations désirantes et sensorielles radicalement opposée à la configuration initiale du corps. Le corps est dans un état de souffrance envers sa stabilité, repenser et expérimenter de nouvelles configurations permet de jouer de cet état de souffrance.

reflétée. Campus performe la méconnaissance de soi à travers le régime des images médiatiques.

Afin d'élaborer une hypothèse définitive, il est nécessaire de retourner une dernière fois plus en détail au mythe de Narcisse. Le rôle qu'occupe la nymphe Écho, créant une dynamique entre le visuel et le sonore, ne doit pas être négligé. Écho s'éprend de Narcisse, mais ce dernier, fasciné par son reflet, ne lui porte aucune attention. À l'image de l'écho, incapable de répondre par le silence ni de prendre la parole en premier, elle désarticule la conversation qu'elle entretient avec l'objet de ses désirs, se limitant à répéter les mots qu'elle entend¹⁰⁴. Rejetée froidement par Narcisse avant même que celui-ci ne rencontre son reflet, victime d'un malentendu, elle se réfugie dans la forêt, où, désespérée et honteuse, son corps se dessèche progressivement jusqu'à ce que ces os se transforment en rochers. Par cette reconfiguration corporelle, elle est dissimulée dans les forêts et montagnes, renvoyant désormais les sons sans être vue de personne.

Devenir-écho. Bien que visuelle, l'image du visage de Campus, qui disparaît tout en réapparaissant, a davantage les caractéristiques de l'écho que du narcissisme. De plus, la caméra vidéo, par sa capacité à traduire électroniquement l'image physique en impulsions électriques est originellement plus proche du microphone que de la caméra de cinéma¹⁰⁵. Elle intercepte des fréquences afin de les transmettre. Sans discréditer complètement la part narcissique de l'autoreprésentation, il est cependant important de

¹⁰⁴ « Il advint que le jeune homme, séparé de la troupe de ses fidèles compagnons, cria : "Y a-t-il quelqu'un près de moi?" "Moi" répondit Écho. Plein de stupeur, il promène de tous côtés ses regards. "Viens!" crie-t-il à pleine voix ; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : "Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ?" Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcé. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : " Ici! reprend-il, réunissons-nous! " Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : " Unissons-nous! " répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut se jeter dans ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit, et tout en fuyant : " Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il, plutôt mourir que de m'abandonner à toi! " Elle ne répéta que ces paroles : " m'abandonner à toi! " », Ovide. (1961). *op. cit.* p. 81.

¹⁰⁵ Cette conception est proposée par Bill Viola. Voir Viola, B. (1995). *The Sound of One Line Scanning*. Dans *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994* (p. 83-95). Londres : Thames and Hudson.

reconsidérer la dynamique résonnante de l'image, qui renvoie, mais déforme tout autant. L'image vidéo est une surface de résonance. Énoncer un *devenir-écho* afin de nommer l'effet de présence de Campus ouvre le passage vers la possibilité d'imaginer une logique incessante de réapparition du visage, un écho artificiel propre au modèle électronique. L'effet miroir de la caméra comporte aussi un délai, si minime soit-il, un écho. Aussi, le visage qui émerge au centre de celui du performeur est une répétition différenciée d'une présence, tout comme l'écho permet la répétition, mais partielle. Le *devenir-écho* est l'accession désorganisée du sujet représenté, la déformation et la dégradation du réel à travers la représentation. L'élaboration d'un régime de l'image ne correspond plus à un désir d'accéder à l'au-delà de l'apparaître, à la profondeur du simulacre, mais plutôt à la résonance des apparences. L'écho est la nécessité de se déconstruire en multiple afin d'entrer en contact avec l'autre, qu'il soit extérieur ou intérieur à soi. La représentation de soi par la technologie étant, comme le démontre Campus, un écho à activer au risque de voir l'affirmation de notre individualité déformée par sa réitération.

Le *devenir-écho* permet de neutraliser, par la déconstruction, le processus de représentation du dispositif vidéo, afin de conserver la souveraineté de son corps. Un corps qui est souverain, au sens de Georges Bataille, est un corps qui « n'est pas soi, pour soi, vers soi, près de soi¹⁰⁶ », mais qui est à jamais hors de soi, comme seul un corps sait l'être. La souveraineté est l'attitude du détachement authentique, la maîtrise (de soi et de son corps) étant plutôt synonyme de servilité. Intégrer son corps au dispositif réitère donc sa souveraineté, son extériorité, et l'indépendance du geste créateur envers celui-ci, un geste de résistance envers la superficialité narcissique de l'image. Par superposition de surfaces miroirs, Campus revendique la nécessité d'être souverain de son corps, de son visage, et conséquemment de sa subjectivité. En ce sens,

¹⁰⁶ Bataille, G. (1973). *Méthode de méditation*. Dans *Œuvres complètes*. (t. 5). Paris : Gallimard. p. 389, cité dans Butler, J. et Malabou, C. (2010). *Sois mon corps : Une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*, Montrouge : Éditions Bayard. p. 31.

l'excavation de son visage soutient l'ouverture de sa subjectivité en tant que le lieu de passage des affects de soi vers autrui, et inversement, d'autrui en soi.

3.3 Le visage comme passage de l'altérité

Campus ne conserve que ses yeux afin d'observer la dissolution de son visage, il devient des yeux sans visage. Cette exploration du visage comme lieu en importance de la subjectivité me rappelle le classique d'horreur de Georges Franju, *Les yeux sans visage* (figure 3.2) sorti en 1960. Ce film relate l'histoire d'un imminent chirurgien qui tente, par tous les moyens, de reconstituer le visage de sa fille, défigurée dans un accident de voiture dont il est le responsable. Pour ce faire, il enlève des jeunes femmes semblables à sa fille Christine, les opère puis les tue. Aidé de son assistante, le docteur Génessier tente désespérément, mais sans succès, la greffe d'un nouveau visage sur Christine. Depuis cet événement, elle vit, captive et présumée morte par son entourage, dans une demeure en banlieue de Paris, dans laquelle tous les miroirs ont été enlevés et où elle passe la journée à errer et à visiter les enclos des chiens qui servent de cobayes à son père. Portant un masque blanc, une réplique de son visage initial, ne laissant paraître que ses yeux, le rôle de Christine (Édith Scob) problématise la fonction identitaire du visage. Privée d'un *vrai* visage, d'un visage qui répond aux normes, elle ne peut plus apparaître dans la sphère sociale, elle est invisible pour autrui. Plus encore, le rôle du père démontre une certaine croyance en la possibilité de créer et de reproduire, malgré toute sa complexité, le visage humain grâce à la technique, la chirurgie en l'occurrence. Certes, cette impossibilité d'apparaître, et donc d'être, est partiellement causée par le contrôle qu'exerce son père sur sa condition physique et psychologique. Les yeux de Christine, demeurés intacts, opèrent une ouverture dans le masque vers l'existence subjective de celle qui le porte en tant qu'objet. Ainsi, à l'image de la deuxième transition de Campus, c'est le principe d'ouverture, de profondeur perçant la surface, qui définit la notion de visage.

Le visage humain est une entité reconnaissable malgré ses multiples variations et répond donc à une certaine configuration visuelle. Cette transition nous appelle à remettre en question la stabilité de notre visage et même sa structure. Bien que le visage soit considéré comme le lieu en importance de la subjectivité, on ne peut le limiter à des principes en apparence naturels et innés afin de le définir, car il est aussi perceptible de manière « accidentelle » dans des structures mobilières, architecturales, végétales, minérales, etc. Deleuze et Guattari propose de réfléchir à la relation entre le visage et la subjectivité en tant que structuration sémiotique afin de déterminer les conditions de possibilités du visage.

Le principe de *visagéité* chez Deleuze et Guattari permet de questionner les fondements du visage humain, soit la manière par laquelle il nous permet de se reconnaître de manière intersubjective. Universellement, « le visage fait partie d'un système surface-trous, surface trouée¹⁰⁷ », définie sémiotiquement comme se dessinant *sur* le mur blanc (signifiant) et commençant à apparaître *dans* le trou noir (subjectivité)¹⁰⁸. Sans brèche, un visage n'est donc pas possible, car ce sont les ouvertures qui l'identifie. En plus d'émerger de la surface, le visage devient dans la vidéo une brèche vers la subjectivité. La première transition préfigure de manière significative l'importance du trou (noir) dans une conception du visage comme surface identitaire et dans la révélation de la *visagéité*. Pour Deleuze et Guattari, même la trouée d'une toile pourrait être perçue comme la création, certes abstraite, d'un visage¹⁰⁹. En engendrant lui-même un trou noir à l'intérieur d'un système de représentation, un vide qui absorbe l'effet de sens initial. Campus propose ainsi de devenir l'écho qui pénètre et émane simultanément du

¹⁰⁷ Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit. p. 208.

¹⁰⁸ La *machine abstraite* du dispositif vidéo de Campus révèle, par un procédé d'ouverture, un visage stratifié, car « le système trou noir-mur blanc ne serait donc pas déjà un visage, il serait la machine abstraite qui en produit, d'après les combinaisons déformables de ses rouages », *Ibid.* p. 207.

¹⁰⁹ « Même quand la peinture devient abstraite, elle ne fait que retrouver le trou noir et le mur blanc, la grande composition de la toile blanche et de la fente noire. Déchirement, mais aussi étirement de la toile par axe de fuite, point de fuite, diagonale, fente ou trou: la machine est déjà là, qui fonctionne toujours produisant visages et paysages, mêmes les plus abstraits », *Ibid.* p. 212.

système mur blanc-trou noir du visage. Percant la façade de son identité, il confronte sa condition en tant que sujet au dispositif technique : « Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil.¹¹⁰ »

Dans l'essai *Des Visages* (1992), David Le Breton affirme que le visage révèle la présence de l'autre en nous, car c'est le regard de l'autre qui assigne un sens à notre visage. Corrélativement, on perçoit le regard des autres lorsque l'on se regarde dans le miroir. Cette rencontre de point de vue génère autant un sentiment d'étrangeté que d'appréciation. Le visage est au *seuil d'une révélation*¹¹¹ se situant dans l'espace compris « entre le sentiment de soi et le sentiment de son visage¹¹² ». Le visage est à la fois trop simple et trop ouvert, il est la plus simple expression de notre identité tout en étant radicalement ouvert à autrui.

On assiste dans la deuxième transition à la superposition de ces sentiments : la quête d'intériorité et la découverte de la superficialité. Faire surgir l'existence d'un double à l'intérieur de soi déstabilise l'unité stable de l'individu et démontre conséquemment que notre visage comporte une récurrence différente pour chaque regard. Une démarche en apparence autoreprésentative se transforme en un passage éthique intersubjectif. Le narcissisme et l'investigation psychanalytique du soi nécessitent des allers-retours intersubjectifs entre soi et autrui, entre un visage donné et un regard posé.

Selon Emmanuel Lévinas, il est nécessaire de penser la catégorie de l'Autre, en dehors de l'égo, afin de faire émerger une pensée philosophique de l'être qui accentue la responsabilité éthique envers autrui. Le visage est le passage obligé de l'éthique ; il est

¹¹⁰ *Ibid.* p. 206.

¹¹¹ Le Breton, D. (1992). *Des visages : Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié. p. 169.

¹¹² *Idem.*

une fenêtre, un horizon de révélation¹¹³. Le visage s'oppose à l'égo en permettant l'émergence du commandement éthique. Dès qu'autrui me regarde, j'en suis responsable. Son visage soulève le questionnement de l'identité qui lui est lié et auquel je dois répondre en détruisant l'architecture de mon intégrité et en me liant à lui par vocation. Regarder le visage d'autrui appelle à reconfigurer la posture centrale accordée à sa subjectivité, à décentrer le regard de la caméra. L'autre devient ainsi le point de départ de mon individualité, offrant une nouvelle perspective sur le monde, son équilibre, et les points de vue qui le composent¹¹⁴. Reconsidérer l'équilibre entre soi et autrui est ce qui permet au sujet de se constituer par ouverture plutôt que par fermeture, car prendre conscience du visage d'autrui est un acte radicalement engagé. Le seuil du refuge - en soi et envers le monde – peut être traversé :

Le visage d'autrui témoigne de l'existence d'un visuel qui ne peut s'entasser dans le regard, ce qui est donc dénué de forme et d'essence plastique. Autrement dit, le visage d'autrui brise la structure frontale du champ visuel, et nous révèle en particulier la présence non frontale d'autrui.¹¹⁵

Le visage d'autrui brise la structure frontale du regard et le sentiment de réciprocité des regards. Regarder autrui c'est percevoir quelque chose dont les formes et la plasticité ne permettent pas sa compréhension totale, une visualité dont la signification est plus profonde que la surface visuelle qui la porte. Le visage constitue une opposition au

¹¹³ « Autrui qui se manifeste dans le visage, perce, en quelque façon sa propre essence plastique, comme un être qui ouvrirait la fenêtre ou sa figure pourtant se dessinait déjà. Sa présence consiste à se dévêtir de la forme qui cependant déjà le manifestait. », Lévinas, E. (1964, avril). La Signification et le Sens. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 69 (2), p. 147.

¹¹⁴ « Le moi perd sa souveraine coïncidence avec soi, son identification où la conscience revient triomphalement à elle-même pour reposer sur elle-même. Devant l'exigence d'Autrui, le moi s'expulse de ce repos [...] L'épiphanie de l'absolument autre est visage où Autrui m'interpelle et me signifie un ordre, de par sa nudité, de par son dénuement. C'est sa présence qui est une sommation de répondre. Le moi ne prend pas seulement conscience de cette nécessité de répondre, comme s'il s'agissait d'une obligation ou d'un devoir particulier dont il aurait à décider. Il est dans sa position même de part en part responsabilité [...] Être moi, signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité. », *Ibid.* pp. 149-150.

¹¹⁵ Kenaan, H. (2012). *Visage(s) : une autre éthique du regard après Levinas*. (C. Salem, trad.). Paris: Éditions de l'éclat. p. 79.

regard, non par sa fermeture, mais au contraire, par sa radicale ouverture, sa nudité totale.

3.4 Vers une éthique du regard

Transposer théoriquement la transition artistique de Campus m'a amené à déplacer le narcissisme, initié par l'héritage psychanalytique (Lacan et Freud selon Krauss) vers la relation à autrui (Lévinas) rendue possible par le *devenir-autre* (Deleuze). Je terminerai cette traversée avec Kaja Silverman et sa relecture de la psychanalyse, permettant d'élaborer une éthique du regard, qui accepte d'observer sa propre altérité et de la rendre visible pour autrui, par vulnérabilité et agentivité. Mon analyse procède, à l'image de la pensée de Silverman et de la démarche de Campus, à une transition, partant de la tradition théorique et artistique, vers un regard critique sur celle-ci.

Dans *The Treshold of the Visible World* (1996), Silverman vise, par l'analyse de l'inconscient de la structure cinématographique, à réactualiser la valeur de la psychanalyse comme protocole de lecture féministe afin de développer *a productive look*¹¹⁶. En revisitant et en réactualisant la psychanalyse héritière de Sartre, Freud, mais spécifiquement Lacan, Silverman propose une manière pour le spectateur de développer une distance envers le regard (*gaze*), en juxtaposant sa théorie au cinéma expérimental. Je tenterai de répondre à la même question posée par Silverman ; est-il possible de penser une agentivité du sujet soumis à un regard déterminé, soit celui de

¹¹⁶ « My account of the eye will consequently begin (...) with a deconstruction, via Sartre and Lacan, of its fantasy of mastery and transcendence, and a specification of the social and psychic limitations which constrain it. Only then I embark upon the difficult task of elaborating something which is to be found in neither *Being and Nothingness* nor *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* – something that I will call the “productive look”. It is my contention that if that concept is to have any theoretical validity, it must emerge *inside* rather than *outside* the discursive space of psychoanalysis. », Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York et Londres : Routledge. p. 163.

la caméra? Et de manière consécutive aux réflexions qui précèdent; comment une éthique du visage peut-elle prendre forme dans le regard porté à autrui?

J'analyserai la filiation entre le dispositif vidéographique comme regard et structure de l'inconscient. Puis, en me détachant de ce modèle d'analyse, soit de la caméra comme dispositif du regard, j'investirai la conscience active et défiante du spectateur, afin de déterminer les conditions d'une vision permettant de libérer le sujet représenté de sa soumission au regard du dispositif.

3.4.1 Conception lacanienne du champ visuel

La relation de l'inconscient psychanalytique envers l'art ne se développe pas en fonction de l'analogie de ses motifs (le rêve, les fantasmes, le refoulement, etc.), soit en niant la matérialité de l'œuvre, mais plutôt quant à sa structure formelle. Aborder l'inconscient dans une œuvre vidéographique, ou même cinématographique, ne correspond pas à déterminer comment la représentation élabore un état mental, mais plutôt comment l'œuvre structure l'inconscient de la caméra elle-même.

Selon la conception lacanienne du champ visuel (figure 3.3), le regardeur n'est pas l'origine indépendante de la perception visuelle, au contraire, « dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau¹¹⁷ ». Le regard lacanien se distingue de la vision humaine, il est spécifiquement ce à quoi l'œil humain est dépendant : « Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet¹¹⁸ ». Le sujet se doit d'être *photo-graphié*, d'être regardé, afin de devenir celui qui fait usage de sa vision. Certes, le sujet observe l'objet, mais l'œil humain est toujours déterminé par le regard qui l'observe, situant et permettant

¹¹⁷ Lacan, J. (1973). Qu'est-ce qu'un tableau?. Dans *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, p. 121.

¹¹⁸ *Idem*.

au *Je* dans le champ scopique d'être le sujet de la vision et de la représentation. Plus encore, l'écran, lieu de la représentation, agit comme intermédiaire entre le regard et le sujet. Le champ scopique n'est nullement maîtrisé par soi, car bien que le sujet puisse avoir conscience de sa subjectivité en étant observé par le regard, celle-ci n'apparaît que sous la forme de l'écran¹¹⁹. L'écran est davantage un jeu d'opacité que de transparence. Ainsi, la représentation que le sujet peut associer à sa subjectivité dans le champ de la vision est le reflet de l'écran, mais ce reflet de soi rendu possible par la représentation est aussi vu par le regard ; il s'agit donc d'un écran superposé. L'écran accueille à la fois la subjectivité de l'artiste et les conditions extérieures, hors de son contrôle, de la représentation.

La théorie de Lacan sur l'inconscient, structuré sur le modèle du langage, permet d'affirmer que la vidéo est un véhicule, non pas du contenu du désir inconscient, mais de la forme de celui-ci, soit de sa mécanique. La caméra est le corrélat du regard dans le champ visuel, il est un œil incorporel, neutre, n'appartenant ni au *Je* ni au *Nous*. Il est aussi possible d'élaborer le principe d'inconscient vidéographique par la structure de la forme vidéo, dans sa capacité à défaire l'illusion de continuité et d'organisation de l'image en mouvement, soit sa forme consciente et ordonnée, en démontrant que celle-ci est structurée par un renouvellement constant et syncopé d'images. Selon Lacan, « chaque fois qu'on parle de fantasme inconscient, on parle aussi implicitement du fantasme de le voir.¹²⁰ » L'inconscient est donc intimement lié au fait de voir, de structurer visuellement ce que l'œil ne permet pas de voir. La caméra peut structurer en images les incapacités du regard humain, ses fantaisies et son imaginaire.

¹¹⁹ « Et moi, si je suis quelque chose dans le tableau, c'est aussi sous cette forme de l'écran, que j'ai nommée tout à l'heure la tache. », *Ibid.* p. 111.

¹²⁰ Lacan, J. (1966). *Le séminaire, Livre XIII (1965-1966), L'objet de la psychanalyse*. (inédit), cité dans Quinet, A. (2010). L'inconscient structuré comme un théâtre. *Savoirs et clinique*, 1(12), p. 191.

De manière connexe, l'inconscient optique selon Benjamin détermine la capacité de l'appareil technique, photographique ou cinématographique, à révéler ce que l'œil ne peut percevoir, tout en étant conçu à l'image de celui-ci. La caméra du cinéma permet ainsi de voir le réel comme espace où la conscience de l'humain ne domine guère :

C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel [...] Les déformations de la caméra sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. Ainsi, dans l'Antique vérité héraclitienne les hommes à l'état de veille ont un seul monde commun à tous, mais pendant le sommeil chacun retourne à son propre monde – le film a fait une brèche, et notamment moins par des représentations du monde onirique que par la création de figures puisées dans le rêve collectif.¹²¹

L'inconscient cinématographique se situe ainsi à l'intérieur de la matérialité même du dispositif, il est une structure que le spectateur peut observer, une forme de construction mentale qui agit comme doublon des modes de perception et de pensée du regardeur. Cet inconscient optique, partagé collectivement, est un agent social qui nous lie les uns aux autres, nous inscrivant dans un champ visuel déterminé, soit une structure de regardant et de regardé.

Le regard selon Lacan, en se situant à l'extérieur du champ de la vision, est anhistorique, il y a *quelque chose du regard* qui se fait ressentir dans une représentation visuelle matérielle, par la manière dont l'œuvre rend captive le sujet de sa représentation et rend tangible le regard créateur extérieur à la représentation. Selon une dialectique du désir, le regard se pose, mais se sent aussi regardé¹²².

Analyser le dispositif vidéo en adoptant la posture du regard lacanien, dans sa capacité

¹²¹ Benjamin, W. (1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Dans *op. cit.* p. 210.

¹²² Cette logique est similaire à l'expérience auratique selon Didi-Huberman, qui détermine la capacité de l'image à ne pas *rassasier*. On perçoit ici l'influence de la psychanalyse lacanienne sur la pensée de Didi-Huberman. Le regardeur est regardé par l'œuvre dans une logique du désir. Voir Didi-Huberman, G. (2000). *op. cit.* pp. 238-239.

à donner à voir une réalité autre que celle que notre perception permet, positionne la vision subjective à l'intérieur d'un champ visuel prédéterminé par la relation entre le regard omniscient à la représentation (la caméra) et le regardé qui confronte ce regard. Les procédés visuels de déconstruction de l'unicité de l'image sont autant de stratégies permettant d'entamer une démarche critique envers le principe du regard comme structure omnisciente. Il y a certes *quelque chose du regard* qui se fait ressentir dans toute création artistique, par la manière dont l'œuvre capture le sujet de sa représentation, ainsi que par le spectateur qui assigne un sens et une signification à ce qu'il regarde par l'autorité de son regard.

La structure du regard selon Lacan, propre à la psychanalyse, ne propose aucun facteur historique ou social permettant de résoudre la fonction aliénante de l'image visuelle envers soi. La nature anhistorique du regard engendre l'invariabilité de la distance envers l'écran dans le champ visuel, soit celle entre le sujet et la représentation. La psychanalyse lacanienne ne résout pas la difficulté pour certains sujets marginalisés d'apparaître en tant qu'être social sous la forme de l'écran, et d'accéder aux processus de reconnaissance qui s'y rattache.

3.4.2 L'agentivité du regard

À travers la notion de narcissisme initiée par Rosalind Krauss, la vidéo et la psychanalyse ont des trajectoires liées. Pour résoudre cette liaison, la pensée de Kaja Silverman, travaillant à proposer un regard féministe et producteur d'agentivité à l'intérieur même de la psychanalyse semble particulièrement à propos. La croyance lacanienne en un regard extérieur qui dicte, peu importe l'altérité constitutive du sujet, comment il apparaît représenté ne permet pas un regard éthique, et conséquemment une reconnaissance sensible d'autrui rendue possible par le visage. Silverman suggère

en ce sens une reconceptualisation de la définition de l'écran en tant que « site at which social and historical difference enters the field of vision¹²³ ».

Tandis que Lacan lie le regard (*gaze*) avec la fonction de la caméra, Silverman fait de la caméra la figure principale de l'écran (*screen*): « The screen [...] gives shape and significance to how we are seen by "others as such", how we define and interact with the agency to whom we attribute our visibility, and how we perceive the world.¹²⁴ » L'écran devient un filtre culturel qui permet de reprendre le contrôle de la manière dont nous apparaissions aux autres. Le regard appartient désormais à ceux qui regardent l'autre à travers cet écran et la vision scopique (*look*) permet l'acte de regarder en retour¹²⁵. Même si le sujet social est perçu sous la forme de l'écran par le regard anhistorique, il est en ce sens possible d'affirmer que l'écran est le site où le *social* entre dans le champ de la vision. Bien que le sujet soit déterminé par le regard, il serait possible pour celui-ci de manipuler l'écran, de se reconnaître en celle-ci et de prendre conscience du caractère culturel de la vision. Ainsi, le caractère concentrique de l'image visuelle qui accueille l'altérité d'un visage, d'un corps, représenté est constitué culturellement par la nature même du champ visuel.

L'agentivité du spectateur ne peut se faire, selon Silverman, que sur le modèle d'une *identification at a distance*¹²⁶, afin que le sujet et l'objet du regard conservent leur intégrité, et que le regardeur ne tente pas d'intégrer l'image à son égo. Silverman affirme que ce mode d'identification à l'autre ne doit pas permettre de consolider l'égo,

¹²³ Silverman, K. (1996). *op. cit.* p. 134.

¹²⁴ *Ibid.* p. 174.

¹²⁵ Bien qu'en anglais une distinction est possible entre le mot *gaze*, qui désigne le regard et *look*, qui signifie l'acte humain de regarder, d'observer, de scruter, cette distinction terminologique n'est pas possible en français. Lacan oppose plutôt le regard à l'œil, soit à la vision scopique. Silverman développe une conception de l'écran analogue à la pensée de Lacan : « Le corrélat du tableau, à situer à la même place que lui, c'est-à-dire au-dehors, c'est le point du regard. Quant à ce qui, de l'un à l'autre, fait la médiation, ce qui est entre les deux, c'est quelque chose d'une autre nature que l'espace optique géométral, quelque chose qui joue un rôle exactement inverse, qui opère, non point d'être traversable, mais au contraire d'être opaque – c'est l'écran. », Lacan, J. (1973). *op. cit.* p. 111.

¹²⁶ Silverman, K. (1996). *op. cit.* p. 15.

ce qui constitue et renforce les frontières séparant les sujets homme et femme, blanc et noir, hétérosexuel, homosexuel et transsexuel, etc., mais plutôt en démantelant l'égo et conséquemment les frontières de l'altérité. Tout comme le visage, l'image visuelle se doit d'être un médiateur entre le sujet et le monde, elle fait office de seuil (*threshold*) à travers lequel le monde traverse le sujet et celui-ci se projette dans le monde. L'image cinématographique est ainsi un entre-deux, un espace de relais entre le sujet psychique et social. Le cinéma expérimental selon Silverman développe la capacité de renouveler les liens sociaux par la conscience psychique. Porté au niveau de la conscience collective, le cinéma est médiateur d'une porosité relationnelle et sociale, voire politique. Cette conception de l'image, comme filtre du regard d'autrui, permet de réduire le pouvoir accordé au regard psychanalytique omniscient.

Le schème éthique de cette *identity-at-a-distance* doit s'opposer au principe de la constitution identitaire basé sur l'effondrement des frontières entre le sujet et l'image qui amène ce même sujet à incorporer l'image afin de la posséder. L'agentivité doit émerger de la vision du spectateur selon Silverman, en affirmant « the otherness of the desired self » et conséquemment « the familiarity of the despised other¹²⁷ ». Toutes reproductions en mouvement et en durée - vidéographiques, cinématographiques et numériques - ont cette capacité d'opérer un changement de conscience, mais celui-ci doit être développé avant tout par le regard. Développer un regard sensible aux conditions sensorielles, émotives et sociales des individus est ainsi au cœur de toutes luttes d'équité selon Silverman. Il s'agit de percevoir l'image à l'écran comme un seuil d'agentivité, permettant aux individus de médier leur relation au monde, des filtres d'*Instagram* jusqu'aux pellicules peintes et raturées de Stan Brakhage.

L'altérité du visage mis en scène par Campus, qui met en abîme le reflet d'une identité supposément frontale et stable, offre la possibilité de reconsidérer les certitudes offertes

¹²⁷ *Ibid.* p. 170.

par notre regard. L'image vidéo n'est pas une certitude, elle est une remise en question de notre relation envers autrui.

3.5 L'authenticité comme déconstruction de l'altérité

Né en 1980, John Maus est un musicien, compositeur et interprète américain. Sa musique est caractérisée par l'usage de synthétiseurs analogiques, de sonorités rétrofuturistes et de modalités grégoriennes médiévales. En 1998, Maus quitte sa ville natale d'Austin au Minnesota pour étudier la musique expérimentale au *California Institute of the Arts*. Ces deux premiers albums, *Songs* (2006) et *Love Is Real* (2007) ne connurent du succès que lors de la sortie de son troisième album, *We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves* (2011). Ce titre est une référence à la quatorzième *Thèses sur l'art contemporain* (2004) du philosophe Alain Badiou:

*Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, the Empire no longer censors anything. All art, and all thought is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves.*¹²⁸

Suite au succès de cet album, Maus fait paraître, désormais signé sur la maison de disque Ribbon Music, *A Collection of Rarities and Previously Unreleased Material* (2012), une compilation de pièces enregistrées entre 1999 et 2010. Parallèlement à ses activités de musicien, John Maus complète un doctorat en philosophie dans le programme de science politique de l'Université d'Hawaï en 2014. Sa thèse doctorale, *Communication and Control*, porte sur la technologie comme forme de contrôle social. La dédicace de sa thèse comporte une citation, non référencée, de Walter Benjamin:

¹²⁸ Badiou, A. (2004). *Thèses sur l'art contemporain: Fifteen Theses on Contemporary Art. Performance Research*, 9(4), 86.

« *The hours that hold the figure and the form have run their course within the house of dream*¹²⁹ ».

La pratique musicale de John Maus peut être qualifiée d'*outsider music*¹³⁰. Ce terme permet de définir la pratique d'auteur-compositeur-interprète dont la notoriété émerge à l'extérieur de l'industrie musicale, et dont la marginalité est causée par leur radicalité politique et sociale. Cette opposition aux normes musicales et comportementales de l'industrie est spécifiquement ce qui engendre leur reconnaissance. Ce terme est un symptôme de la croyance en un état de création qui dépasserait tout conditionnement social, un refuge à la médiatisation globale. L'*outsider music* n'est pas un genre en soi, mais plutôt un statut acquis par certains artistes, de manière tardive ou posthume, le plus souvent lié à une démarche *lo-fi* (*low fidelity*) utilisant des méthodes d'enregistrements rudimentaires et exploratoires afin de s'opposer à la haute définition normalisée des enregistrements de musique populaire. Aux États-Unis, Daniel Johnston, Joe Meek, The Space Lady, R. Steevie Moore, Harry Partch et Ariel Pink en sont quelques exemples prégnants. Ces artistes, dont John Maus, sont associés à des pratiques autodidactes et propriétaires de leurs moyens de production, contournant les processus de normalisation esthétiques et médiatiques effectués par les producteurs, les

¹²⁹ Après avoir déterminé les paramètres de sa thèse en fonction de la philosophie de Deleuze et Foucault, Maus développe une analyse de ce principe à travers une étude successive des mathématiques, de la chimie et de la musique, pour élaborer en définitive des manières de contrevenir à ces formes de censures par une réévaluation des principes communicationnels propres à diverses communautés : « My research substantiates a number of claims made in recent political theory regarding control societies, and indicates that only a politics of positive feedback is adequate to the mechanism of such societies. », Maus, J. (2014). *Communication and Control* (Thèse de doctorat). Université d'Hawaï.

¹³⁰ Ce terme est initialement développé par le journaliste et animateur de radio Irwin Chusid dans *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music* (2000). Au sujet des ouvrages pionniers pour la musique *lo-fi* et Adam Harper, musicologue, affirme : « The second book is Irwin Chusid's *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*. As a DJ for WFMU, Chusid was an influential figure in independent music during the 1980s. Intended as an equivalent of 'outsider art' (art by those outside of the artistic establishment, especially those with mental illnesses or intellectual disabilities), his category of 'outsider music' has a significant overlap with lo-fi, since such artists often lie outside of technocratic norms or record their music away from professional studios. Chusid's 'outsider music' and many of his observations reflect the 1980s atmosphere of primitivism that preceded lo-fi proper », Harper, A. (2014). *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse* (Thèse de doctorat en musicologie). Wadham College. p. 48.

agents, les designers, etc. de l'industrie musicale. Bien que les critères de cette nomination soient spécifiques à chaque artiste, ils sont tous grandement basés sur les valeurs de l'instinct et de l'authenticité. Cette tendance réitère la critique d'Adorno au sujet du *jargon de l'authenticité*, soit le processus par lequel le langage se désintègre en mots, dont la signification devient plus prégnante que son ensemble. La terminologie du jargon de l'authenticité, le terme *outsider music* en l'occurrence, vise à fasciner l'auditeur ou le lecteur afin de développer un mythe de la pureté créatrice. Il émet l'hypothèse que la figure de l'artiste surpasse, et résout, les contraintes sociales et économiques liées à la création artistique, engendrant une forme de culte envers celui-ci. Le langage associé à l'authenticité comme valeur absolue de la vérité artistique se propage par une valorisation des pratiques artistiques qui répondent au capitalisme « sauvage » par une gratification du « primitif » créateur. Le terme d'*outsider music* situe le sujet artistique à l'extérieur de son contexte social et ne prend pas en considération les spécificités sociales et sensibles de ses créateurs.

La musique de John Maus répond à une esthétique anachronique, mêlant en une synthèse à la fois vaporeuse et énergétique les rythmes et textures du *synth pop*, du *glam-rock* et du *post-punk* des années 1980 avec l'harmonie des contrepoints du Moyen-Âge et la musique modale de la Renaissance, accompagnée de paroles sous forme de slogans politiques¹³¹. Cependant, la reconnaissance et la particularité de la pratique artistique de Maus, sont en grande partie redevables à ses performances devant public. Il performe uniquement muni d'un échantillonneur lui permettant de faire jouer les pièces, originales et intégrales, de ses albums, et d'un microphone muni d'un effet de délai. Maus performance *par-dessus* ses productions musicales, sa voix en direct se mêlant à celle enregistrée. Exalté et agité, Maus chante, mais surtout, il crie

¹³¹ « *Rights for gays, oh yeah. Rights for gays, oh yeah. Right now, rights for gays, oh yeah! Rights for gays, oh yeah. Rights for gays, oh yeah. Right now, rights for gays, oh yeah! Comin' out and they're going to hell. Tie 'em to a fence post, so you can take, take 'em to the bank.* », Maus, J. (2007). *Rights for Gays*. Dans *Love is Real* [Disque compact audio]. Londres : Upset the Rhythm.

spontanément, brandit le poing, tire violemment sa chemise, ses cheveux, se frappe le visage, se retrouve rapidement couvert de sueur et au bord de l'épuisement¹³². Maus fait acte d'apparition publique en mettant son corps en danger, dans un état de crise et d'urgence. Cette corporalité hystérique, en inachèvement et en ruptures, est intensifiée par un effet de contraste envers la trame sonore qui l'accompagne, soit le produit autonome, fini et reproductible de sa création. Cette frénésie comportementale est aussi perceptible dans les entrevues données par Maus. Un enchaînement de propos éclatés, d'enthousiasme incontrôlé et de rhétorique philosophique s'entrechoque devant caméra :

*The idea in the live performance is to try to appear. The appearance of a human being is something that isn't self-evident or isn't something we can take for granted. There's very few places in our situation where something like that take place; the stage, despite all its bad politics, being one of those places. What I'm trying to do is to appear as something else as the world than it stands, because I believe that that's what we all really want...is to see one another and to be seen. My particular wager is that the hysterical body is perhaps exemplary, in its affirmation of that.*¹³³

Maus questionne ce qui est tenu comme acquis pour bon nombre de musiciens et de spectateurs ; le simple principe de voir et de se faire voir. Sa démarche performative agit donc selon une condition essentielle de la présence envers autrui, soit l'effet d'apparition. Le *hysterical body* de Maus intensifie l'effet de présence envers autrui, et questionne la capacité communicationnelle, et politique, de tout état de présence qui soit davantage passif. Maus vise l'intensité, la revendication inconditionnelle de l'apparaître, plus que la réussite technique de la performance musicale. En chantant sur les pièces de ses albums, il personnifie à la fois la posture de l'auditeur (regardeur) et celle du chanteur (performeur). Le corps hystérique, de par son anomalie sociale,

¹³² Sa performance à *The Spiegeltent*, un festival de musique à Sydney en Australie en 2012 est un exemple parmi tant d'autres, voir Moshcam. (2012, 29 février). *John Maus - Quantum Leap | Live in Sydney | Moshcam* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=kGj27OOpr9Y>

¹³³ Pitchfork. (2012, 19 janvier). *John Maus Gets Intense, Discusses 'The Hysterical Body' +1* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=A4b0c7bdzfg>

déstabilise l'effet d'unité et de conformité habituel de la performance musicale devant public. Ceci démontre par contraste que la scène peut être un espace de normalisation, économique, social et politique, qui englobe l'individu plus qu'il ne lui permet d'être vu. Bien que j'utilise l'hystérie afin de qualifier la pratique de Maus, il est important de reconnaître l'héritage de ce terme, associé traditionnellement à la psyché et au corps des femmes¹³⁴. Je tiens à préciser que l'hystérie féminine, en tant qu'héritage psychanalytique et médical, n'est pas une condition psychique provenant de la femme, mais qu'elle fut créée par le regard de l'autre, l'homme en l'occurrence¹³⁵. L'hystérie dans le contexte de ce mémoire ne se rapporte pas strictement à une condition féminine, mais définie plutôt « un modèle de la communication affectée où le récit du sujet est construit en référence aux atteintes corporelles¹³⁶ ».

Si la corporalité hystérique propose une déconstruction de l'égo, et un dessaisissement de soi, que propose-t-elle de construire? Je crois que la force et la conviction de la revendication politique de John Maus sont que son message, soit le contenu de sa musique, dépasse sa condition personnelle. Certes, il tente d'apparaître aux autres, non pas pour consolider son individualité, mais pour communiquer à autrui suivant une ouverture totale quitte à mettre en danger sa propre intégrité.

¹³⁴ « En son temps, Charcot a été accusé d'avoir décrit seulement une "hystérie de culture" jamais retrouvée en dehors de la Salpêtrière. Aujourd'hui, les adversaires de la psychanalyse soulignent que Freud, dont les premières élaborations théoriques s'appuient sur la clinique de cette affection, aurait dans l'hypothèse la plus favorable présenté comme des manifestations de l'inconscient une carte des préjugés misogynes de son temps. Au mieux, ce terme renvoie à un moment historique du statut de la femme dans les sociétés au XIXe siècle dans les sociétés développées », Lepastier, S. (2014). L'hystérie entre sexe et langage. *Hermès, La Revue*, 1(68), p. 62.

¹³⁵ La condition même de l'hystérique nécessite d'être mise en scène par un regardant afin d'exister et d'engendrer une corporalité pulsionnelle motivée par l'inconscient. Appliquer un diagnostic propre à l'hystérie peut très facilement perpétuer une mise en scène « clinique » de la féminité par un regard patriarcal : « L'expérience de l'hystérie au XIXe siècle est intimement liée à la clinique du spectacle. Charcot en est d'ailleurs son paradigme, car c'est lui qui l'a découverte et l'a nommée pour la cadrer dans un tableau dit "clinique". Charcot, poursuivant un idéal de visibilité – Freud lui-même l'appelait "un visuel" –, faisait des hystériques de véritables tableaux vivants, chorégraphiant leurs postures sous forme de compositions plastiques », Quinet, A. (2010). *loc. cit.* p. 192.

¹³⁶ Lepastier, S. (2014). *loc. cit.*, p. 65.

Je déplacerai désormais l'analyse du sujet artistique au regard qui lui est porté. Il sera possible d'observer la mise en application d'un *jargon de l'authenticité* et d'appliquer le passage d'une étude centrée sur le sujet créateur à une analyse de sa réception. Le statut de John Maus dépasse le simple engouement lié à sa musique. Une forme certaine de culte lui est vouée, certes à cause de son art, mais aussi à cause de son individualité. En ce sens, le blog *Maus Space : I've continually had a liking for the mystical, but it wasn't until I matured a little iota that I discovered John Maus!*, créé en 2007 et encore actif, a grandement participé à cet engouement, alors que ses partisans partagent et échangent sur ses spectacles, la signification de ses paroles, ses aspirations, son équipement musical, la vente de ses cassettes, vinyles et chandails, ses entrevues, ses références esthétiques, ses films favoris, etc. Malgré le respect véhiculé par la grande majorité des usagers du forum, un de ceux-ci, *richard*, critique sévèrement la démarche de Maus, et parallèlement celle de ce mémoire:

I don't know how else to say it but John Maus is a fraud, his live shows where he basically screams over his previously recorded music are cringe inducing. I also think he has mental problems, during interviews he rambles on and on like a lunatic and can't stay focused on a single topic for more than three minutes and never says anything concrete, typical post modern mumbo jumbo. His heroes are scumbags like Theodor Adorno and their likes meanwhile he sucks at the capitalist teat he and others that share his philosophy supposedly despise by being a part of the "culture industry" they demonize. I used to like his music now all I can think about when I listen to it is how toxic it's underlying message is and how insane and out of touch with reality post modern marxists are¹³⁷.

Une réponse de *mausketeer* à cette critique cynique semble résumer l'opinion de ses partisans : « *All of his songs are true. Heaven is real, im [sic] less sure about Marxism though¹³⁸* ». L'aura nostalgique de la musique de John Maus et son approche

¹³⁷ Maus Space. (2017, 31 octobre). John Maus is a fraud [Message publié sur un forum de discussion]. Dans *Board Index (Talk)*. Récupéré de <http://www.mausspace.com/phpBB3/viewtopic.php?f=4&t=25269>

¹³⁸ *Idem*.

performative en *live* sont perçues par ses fans comme porteur d'une signification transcendante, judéo-chrétienne et messianique.

Maus est perçu, par son apparente sincérité, sa naïveté et son manque d'inhibitions, comme messenger d'une revalorisation de l'être, politique et sensorielle, dans son essence la plus pure, ainsi que d'une croyance en une existence supérieure qui sublime celle terrestre. Les commentaires des usagers de *YouTube* sur les vidéos de ses performances, entrevues, vidéoclips et chansons confirment l'aura de respect et de dévotion qui l'entoure :

Joe Webb: *nothing but respect for MY president*¹³⁹

Caligula138: *The importance of John Maus should not be underestimated. He has returned to save us*¹⁴⁰

Depressed Andy: *This song plays as you enter gates of heaven*¹⁴¹

Your worst nightmare: *There is something so majestic about John in this video, surrounded by all of these people, he seems like a beacon of truth and light. How dramatic*¹⁴²

Cryptic spirit: *The sound and rage of a dying world*¹⁴³

Copulaxoxi Ranbooi: *I like that... We're all enthusiasts. Not fans. Being a "fan" separates us from him. We're in it together. Having an experience. It's unmistakable John is feeling what he's putting out there when he performs and*

¹³⁹ Joe Webb. (2018). John Maus - Full Performance (Live on KEXP) [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=nxQTa7B200>

¹⁴⁰ Caligula138. (2017). John Maus - Teenage Witch (Official Video) [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Gsr1F1Uf0Is>

¹⁴¹ Depressed Andy. (2009). John Maus - The Silent Chorus [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=6jlfATPH-Ck>

¹⁴² Your worst nightmare. (2010). *John Maus - Rights For Gays (Live @ The Grosvenor in London 07.08.2010)* [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=pHkQzUMAncs>

¹⁴³ Cryptic spirit. (2017). *John Maus Live in Berlin* [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=u6q2CHFkyI8>

*he's sacrificing himself physically to show each and everyone of us at every performance*¹⁴⁴

3.5.1 John Maus : *Teenage Witch* (2018)

Suite à un hiatus de six ans, période durant laquelle Maus entreprit de terminer son doctorat et de construire ses propres synthétiseurs modulaires. Il se retira par le fait même de la scène publique dans sa maison du Minnesota, pour composer *Screen Memories* (2017) et conséquemment, *Addendum* (2018), une collection plus hétéroclite de pièces enregistrées durant la même période¹⁴⁵. Durant ses années, il entreprit aussi une pratique assidue de séances dans des caissons d'isolation sensorielle.

Paru le 12 octobre 2017 et réalisé par Jennifer Juniper Stratford, le vidéoclip de *Teenage Witch* est composé de séquences tournées par John Maus alors qu'il était un jeune adolescent, avec ce qui semble être une webcam (figure 3.4). Couché sur un lit d'eau, il se redresse vers la caméra. Un masque blanc apparaît, il place celui-ci contre l'œil de l'objectif. L'ouverture des yeux du masque permet d'observer la composition de la chambre. Le masque disparaît, il fait tourner vigoureusement sa tête aux blonds cheveux. Des flashes successifs de lumière laissent place à un plan de dos du jeune garçon, qui, face à un miroir, se prend le visage dans les mains et crie. Autre flash et retour à un plan rapproché du visage de Maus qui hurle en fixant la webcam, puis portant le masque blanc, il l'enlève subitement. En visible état de détresse, il pleure et essuie une larme rouge sous son œil. Les images originales sont retravaillées de sorte à créer des effets de luminosité irradiante, des transitions en flous et une coloration bleutée. Jeux de masques qui renversent la perspective de la vision, tentative de

¹⁴⁴ Copulaxoxi Ranbooi. (2012). *John Maus: Speakeasy (interview)* [Commentaire sur Youtube]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=LuKZG9hgbVg>

¹⁴⁵ Lors de la tournée qui suivra, Maus sera accompagné pour la première fois sur scène par un groupe, composé de Luke Garger aux claviers, Jonathan Thompson à la batterie et son frère Joe Maus à la basse, décédé le 28 juillet 2018 d'une complication cardiaque alors que le groupe est à Cesis, Latvia. Maus se produit désormais à nouveau en solo.

dessaisir le regard en lui assignant une vision renouvelée, soit celle de regarder à travers les yeux de la caméra, du masque, d'autrui.

Les stratégies comportementales de Maus sont tournées vers la déconstruction individuelle au profit d'une ouverture intersubjective. L'écran du vidéoclip devient le seuil d'une relation de vulnérabilité envers autrui et démontre l'origine adolescente de la corporalité hystérique de Maus. Là où l'ouverture du visage opérée par Campus s'opposait à une conception unifiée et centrée de l'image, la corporalité de Maus déstabilise le pouvoir objectivant du regard. L'hystérie assume cette part des autres en soi, en montrant l'instabilité de nos frontières personnelles, dans un ultime acte communicationnel ; une communication corporelle contagieuse. L'hystérie déconstruit la stabilité de l'identité et nous renvoie à la nécessité, tel qu'Adorno le clame, d'assumer les *stigmates de l'inauthenticité* :

L'authenticité n'est rien d'autre que l'insistance têtue, obstinée sur la forme monadique que l'oppression sociale impose aux hommes. Tout ce qui ne veut pas se dessécher préfère se charger des stigmates de l'inauthenticité. Car elle se nourrit de l'héritage mimétique. Le principe de l'humain est l'imitation : un être humain ne devient vraiment humain qu'en imitant d'autres êtres humains.¹⁴⁶

Ce vidéoclip, et plus généralement la pratique artistique de John Maus résout la problématique de l'authenticité en assumant le paradoxe. D'un côté, le regard porté à la création de l'artiste, tel que le survol de sa réception le démontre, répond principalement à la valorisation d'une vérité profonde, authentique, de l'être. Paradoxalement, le processus performatif de Maus vise la déconstruction de la subjectivité, au profit d'une apparition qui fait remonter à la surface du corps des mouvements internes aux directions contradictoires et superficiels. Le corps de Maus accueille ainsi une multiplicité de points de vue et d'affects sans être capable de se résoudre à créer un effet de sens unitaire. On observe un renversement du principe

¹⁴⁶ Adorno, T. W. (2001). *op. cit.* p. 166.

d'authenticité benjaminien, décentrant le sujet du cœur de ce rapport, au profit d'un acte tourné vers ce qui est extérieur à soi et rendu possible par le regard d'autrui et l'objectif de la caméra.

Les propos de Silverman au sujet de l'importance de la mémoire dans la création d'un regard producteur d'agentivité prônent la nécessité d'intégrer les souvenirs d'autrui en soi. Ils résonnent de manière significative avec la vision que cette transition propose :

*If to remember is to provide the disembodied "wound" with a psychic residence, then to remember other people's memories is to be wounded by their wounds. More precisely, it is to let their struggles, their passions, their pasts, resonate within one's own past and present, and destabilize them.*¹⁴⁷

C'est ainsi que peut prendre forme une éthique relationnelle qui rend improbable de penser l'image vidéo en termes narcissiques. Maus met en scène, dans ce vidéoclip, cette blessure qui le compose depuis son jeune âge et nous amène à expérimenter celle-ci. Comme l'indique le titre de l'album de *Teenage Witch*, ce vidéoclip est une *screen memory*, une succession d'écrans de la mémoire. L'écran devient ainsi ce filtre relationnel qui permet de contenir la déconstruction identitaire et d'en observer le paradoxe de l'authenticité qui en émane. Maus incite à reprendre contrôle de sa posture sociale en détruisant les frontières de son individualité. Maus devient cette sorcière adolescente et hystérique que chacun.e contient, ou plutôt retient en soi.

¹⁴⁷ Silverman, K. (1996). *op. cit.* p. 189. L'exemple permettant à Silverman d'affirmer cette importance de la mémoire est le long métrage *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker.

CHAPITRE IV

3^E TRANSITION : DU REFLET AU PRÉSENTISME

Alors que la première transition a permis d'investiguer la matérialité de l'œuvre, soit sa qualité de surface, la deuxième transition son aspect relationnel, agissant par une valorisation de l'altérité, ce chapitre permet d'analyser la temporalité vidéographique. Cette transition opère un passage vers une conception nouvelle du temps historique, soit le présentisme. Je démontrerai que *Three Transitions* reflète un *état de l'image* qui peut se manifester à tout moment de l'histoire, soit l'image comme surface de passage du temps présent. L'image vidéo permet une image immédiate du présent engendrant une archive historique qui offre un présent perpétuel. Cet état de l'image vidéo sera introduit par la pensée de Philippe Dubois. Puis, j'aborderai momentanément la filiation entre cette transition et la vidéosurveillance, pour ensuite étudier plus en profondeur le principe du présentisme tel qu'initié par Reinhart Kosseleck et constitué en régime d'historicité par François Hartog. J'analyserai ensuite la manière dont la tentative de disparition de Campus agit comme démarche critique du présentisme. Finalement, le vidéoclip *speedway (12" version) + remixes (2019)* du groupe britannique *black midi* exploitera la tension qui a initié la démarche de ce mémoire, soit la manière dont l'origine et sa reproduction composent la dialectique du principe d'authenticité. Je démontrerai comment cette tension, qui situait l'origine dans le passé et la reproduction comme postérité future, tend à disparaître au profit d'une image comme passage perpétuel du temps présent.

La troisième transition se développe ainsi : situé presque côte-à-côte de la caméra (A), Campus met feu à une représentation de lui-même filmé par une caméra (B) lui faisant dos. Le plan unificateur (A) englobe ainsi deux points de vue opposés en incrustant sur une feuille de papier tenue à sa main le plan d'une caméra (B) qui filme le reflet de son visage (figure 4.1). Campus met feu à ce reflet analogique et observe la destruction progressive de celui-ci. Encore une fois, une apparition s'opère sous le mode transitoire, mais jamais achevée; le derrière de la tête de Campus est toujours visible à la fin du brasier. Cette transition exacerbe la tension entre le bidimensionnel et le tridimensionnel, entre la photographie animée comme image de surface et la profondeur de l'image globale.

Brûler son portrait se révèle un geste iconoclaste motivé par un désir d'autonomie envers le régime des images. Alors que le dispositif vidéo développe plusieurs analogies avec la surface de l'eau, celle-là même qui a reflété le visage de Narcisse, dû à son effet miroir et sa consistance mouvante, la dernière transition confirme, par le feu, une forme certaine d'opposition au narcissisme, au désir de l'image. Enflammer sa représentation connote un monde en état de disparition, qui laisse cependant la trace minimale de ses cendres¹⁴⁸. Si Narcisse exemplifie l'amour du sujet envers l'image, Prométhée, quant à lui, peut être associé à la volonté de savoir¹⁴⁹. Ce Titan a créé les hommes à partir de la boue et a volé le savoir divin, le feu sacré de l'Olympe, pour le redonner aux hommes. S'opposer à son reflet par le feu démontre ainsi un désir de dépasser la croyance en l'image pour se redonner accès à la connaissance du monde et de soi, sans dispositif médiateur. Campus révèle activement le régime d'apparence des images, afin de démontrer qu'il est possible de penser la technique comme une manière

¹⁴⁸ « Notre univers entier est la cendre d'innombrables être *vivants*; et si minime que soit la part de la vie dans l'univers, toute chose a déjà passé par l'état vivant, et ainsi de suite. Il faut admettre une durée éternelle, donc une éternelle métamorphose de la matière », Nietzsche, F.W. (1995). *op cit.* p. 237.

¹⁴⁹ Selon Gaston Bachelard, le complexe de Prométhée correspond aux « tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres », Bachelard, G. (1992). *Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard. 1949. p. 90.

de nous porter au-delà du réel. La destruction de cette photographie animée démontre la nécessité critique de se distancer du reflet des images, afin de procéder à un acte de connaissance.

4.1 La vidéo comme état de l'image

La question vidéo : entre cinéma et art contemporain (2011) de Philippe Dubois part d'une intention méthodologique différente de celle des ouvrages de référence sur l'art vidéo mentionnés lors des derniers chapitres et ne tente non pas de faire un portrait strictement historique de la vidéo, mais de démontrer que la vidéo est plutôt un « état de l'image » et une « forme qui pense¹⁵⁰ ». La vidéo n'est pas un objet, un médium, mais une modalité de l'image. L'ouvrage est composé, pour ce faire, de textes écrits entre 1981 et 2007. Selon Dubois, l'image vidéo est fluidité, une fluidité qui est perçue par le regard non en termes d'espace, mais de temps. Les imperfections et la friabilité de l'image vidéo font sentir au regardeur le passage du temps et aplatissent par le fait même la profondeur de la perception. L'image électronique apparaissant sur un écran cathodique est le résultat d'un balayage de lignes entrelacées, de faisceaux lumineux à très haute vitesse. Elle est certes une image de surface, mais surtout un écran temporel : « L'image vidéo en ce sens n'existe pas dans l'espace, elle n'a d'existence que temporelle, elle est pure synthèse de temps dans notre mécanisme perceptif.¹⁵¹ »

¹⁵⁰ « Voilà, dans le fond, la thèse qui sous-tend ce livre : "la vidéo" n'est pas un objet (une chose en soi, un corps propre), elle est un *état expérimental*. Un *état de l'image* (en général). Un *état-image*, c'est-à-dire *une forme qui pense*. La vidéo pense (ou permet de penser) ce que les images sont (ou font). Toutes les images. Et en particulier – c'est ce qui sera développé – les images du cinéma et les images de l'art. », Dubois, P. (2011). *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Crisnée : Yellow Now. p. 8.

¹⁵¹ « Là où le cinéma disposait encore, à sa base, de l'élémentaire photogramme (l'unité de base du cinéma, c'est encore une image), la vidéo elle n'a rien d'autre à offrir comme unité minimale visible que le point de balayage de la trame, c'est-à-dire quelque chose qui ne peut être une image, et même qui n'existe pas en soi au titre d'objet. » Dubois, P. (2011). *op. cit.* p. 73.

En se basant sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce, Dubois affirme que la vidéo marque le passage de la catégorie de l'icône à celle de l'index. L'index est un signe qui développe une *connexion dynamique* avec son référent, tandis que l'icône est en relation de similarité avec celui-ci. La vidéo développe ainsi une relation de contiguïté avec le réel capté, elle en est un témoin, ce qui implique :

[Un] passage envisagé non seulement comme marque *historique* de la modernité, mais aussi, plus généralement, comme un déplacement *théorique*, où une esthétique (classique) de la mimésis, de l'analogie et de la ressemblance (*l'ordre de la métaphore*) céderait le pas à une esthétique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (*l'ordre de la métonymie*).¹⁵²

La vidéo est un *être de passage*, entre le paradigme du cinéma et celui du numérique, apparue lors d'une époque d'entre-deux. Ce constat confirme mes intentions théoriques et méthodologiques de recherche, soit celles concernant la possibilité de penser la vidéo comme lieu d'expérimentation et de genèse de notre relation actuelle à l'image numérique. La vidéo est en tension entre la réalité actuelle de son temps et une résolution future. Plus encore, la citation ci-dessus confirme l'intuition benjaminienne d'une esthétique du choc qui, se rapprochant des masses, agit par contact et non plus par contemplation.

En plus de confirmer l'état transitionnel de la vidéo et les potentialités critiques et qui lui sont inhérentes, Dubois affirme aussi que la vidéo est un état qui dépasse la simple définition du médium, pouvant se retrouver dans des œuvres aux supports variés. En ce sens, la signification de la vidéo précède la marchandisation, du premier caméscope *Sony DV-2400* en 1967, puisant une affiliation qui remonte aux métamorphoses d'Ovide et à l'étymologie latine de sa signification, et qui lui succède jusque dans les images numériques qui ont entraîné sa désuétude technique. Malgré cette hypothèse

¹⁵² *Ibid.* p. 17-18.

intéressante, l'ouvrage de Dubois demeure axé sur l'analyse d'œuvres vidéographiques, bien que la transhistoricité du principe *video* soit annoncée.

Video vient du verbe latin *videre* qui signifie « je vois¹⁵³ ». L'importance de l'acte de voir dans les métamorphoses d'Ovide, au *je* et au temps présent, fait de ce récit le mythe fondateur des arts visuels, soit l'attraction qu'exerce l'image et le pouvoir du regard. Le regard narcissique – le désir pour l'image et paradoxalement l'impossibilité certaine de s'y unifier, d'entrer en symbiose complète avec celle-ci, d'apprendre à se reconnaître en celle-ci – agit peu importe l'œuvre regardée. Tout regard peut être perçu comme narcissique, car développé à partir de soi et teinté de nos préférences et nos expériences, cherchant à confirmer notre individualité et à désirer ce qui nous est inconnu. Toujours selon Dubois, la signification de la vidéo est celle de l'acte-même du regard, un regard au temps présent, car *video* :

C'est aussi un verbe conjugué, c'est la première personne du singulier de l'indicatif présent du verbe voir. En d'autres termes, *video*, c'est l'acte de regard en train de se faire, s'accomplissant *hic et nunc*, sous l'action d'un sujet au travail. Cela implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet) et une adéquation temporelle au présent historique (je vois, c'est en direct, ce n'est ni j'ai vu – la photo, passéiste – ni je crois voir – le cinéma, illusionniste – ni je pourrais voir – l'image virtuelle, utopiste).¹⁵⁴

Ce qu'il est important de retenir de la pensée de Philippe Dubois, qui se développe cependant avec beaucoup de détours, de parenthèses et de prescriptions historiques, est que la vidéo agit comme lien du temps présent, elle est la trace d'un contact observé dans l'immédiat.

¹⁵³ « Et pas n'importe quel verbe, LE verbe, générique de tous les arts visuels, qui englobe toute l'action constitutive du voir : *video*, c'est l'acte même du regard. En ce sens, on peut dire qu'il y a de la " vidéo " dans tous les autres arts de l'image. Quel que soit leur support et leur mode de constitution, ils reposent fondamentalement sur le principe infrastructurel du " je vois ". », *Ibid.* p. 78.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 79.

Cet *état de l'image*, comme prise de contact du présent, préfigure l'image numérique actuelle, sa malléabilité et sa réactualisation perpétuelle qui se déploie dans le quotidien des utilisateurs des technologies mobiles. Malgré que l'image numérique ait intégrée les technologies de l'image qui la précède, un *état vidéo* est encore grandement utilisé afin de donner la texture d'une image crue et directe, qui unifie le temps de capture et de transmission. Ce temps présent fait allusion à l'esthétique d'une vidéo captée par un usager inconnu ou une caméra de surveillance. L'image imparfaite et fragmentaire est celle vidéo, qui conserve le réel dans une temporalité en suspension. De ce fait, la popularité d'une esthétique *VHS* dans la culture populaire, d'une image friable, passéiste et *vintage*, est utilisée comme stratégie afin de rapprocher le regardeur du réel, de démontrer, par contraste, la transparence de l'image numérique dont la matérialité tend à disparaître de par sa sophistication technique.

4.2 Vidéosurveillance

L'angle de prise de vue de la troisième transition, en plongée diagonale, connote celle de la caméra de surveillance, comme si la caméra avait été placée dans un coin de mur. Cette prise de vue englobe le geste performatif et le miroir photographique. Malgré la disparition progressive de son reflet, Campus demeure observé de dos par celle-ci, et ce même après que la photographie animée de son reflet soit consumée par les flammes. Ceci démontre que la vidéo est plus que le reflet de son utilisateur, elle est aussi un outil de surveillance sociale. Une des connotations les plus importantes liée à la vidéo dans l'imaginaire collectif est très certainement, celle liée à la surveillance. L'image issue de la vidéosurveillance est associée à une image imparfaite et de mauvaise qualité, immanquablement lié à une forme ou une autre de contrôle et de pouvoir. En apparence invisible, la caméra de surveillance permet d'avoir à l'œil les agissements des individus dans l'espace public. La présence de caméras de surveillance dans l'espace publique ne cesse de croître, justifié par l'impératif de la sécurité et la multiplication des actes

terroristes isolés¹⁵⁵. À titre d'exemple concret, il est possible de consulter grâce à une carte interactive via le site de la ville de Montréal, l'ensemble des images captées par les caméras de circulation installés dans la métropole¹⁵⁶.

J'emprunterai deux réflexions concernant la vidéosurveillance issue de l'ouvrage *L'écran global* (2007) de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Les auteurs offrent une analyse des manifestations de la culture de l'écran, devenu *écran global* grâce à l'avènement d'Internet ainsi qu'à l'omniprésence et la multiplication des écrans. Les auteurs se questionnent sur ce monde constamment dédoublé par des écrans, abordant deux conséquences sociologiques générales, soit celle de la dépossession subjective, mais aussi des nouvelles capacités communicationnelles liées à leur prolifération. Ils refusent de blâmer unilatéralement la culture de l'écran, car selon eux il y a eu une transformation de la société du spectacle en une qui intègre désormais la personnalisation de l'écran, par un utilisateur actif et du contenu diversifié, répondant aux besoins et aux désirs de chacun. Ainsi, bien qu'une certaine méfiance soit conservée envers le modèle horizontal et non-centralisé d'Internet, ils prennent le pari de valoriser les avantages occasionnés par un plus grand pouvoir politique de la part des citoyens, améliorant leur mobilisation sociale.

La première idée retenue, en mettant de côté le ton alarmiste des auteurs, concerne l'état actuel de la vidéosurveillance, qui a selon eux dépassé son stade initial pour devenir couplé à celle de l'autosurveillance¹⁵⁷. Ainsi, grâce à la facilité grandissante

¹⁵⁵ Pour une étude détaillée de l'état de la vidéosurveillance au Canada, voir Hier, S. P. (2010). *Panoptic Dreams : Streetscape Video Surveillance in Canada*, Vancouver : UBC Press.

¹⁵⁶ Ville de Montréal. (2019, mars). Caméras de circulation. Dans *Carte*. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/circulation/>

¹⁵⁷ « Big Brother s'est transistorisé, numérisé, individualisé, risquant de reconduire la guerre de chacun contre tous, chacun devenant l'espion de l'autre. Non plus l'Un panoptique du pouvoir suprême, mais les têtes multiples et micro-individuelles de l'hydre des réseaux. Par-là, la société de néosurveillance peut conduire de fait à une société d'autosurveillance, où chacun en viendrait à "se surveiller", compte tenu des répercussions écraniques et médiatiques du moindre propos filmé et répercuté. », Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Éditions du Seuil. p. 296-297.

avec laquelle les individus filment les événements de leurs vies respectives grâce aux appareils mobiles, ils en viennent à créer un ensemble d'extraits vidéo susceptibles d'être utilisés à des fins légales, sécuritaires et politiques.

Le second principe retenu concerne la définition minimale que l'on peut accorder à la vidéosurveillance. Cette *définition minimale* permet de déterminer la condition fondamentale qui permet de qualifier la reconnaissance esthétique d'une image comme étant propre à la vidéosurveillance. Quel est le principe de base qui permet de reconnaître la présence de la vidéosurveillance dans une image? S'agirait-il de sa faible qualité visuelle, de la stabilité du cadrage, de sa prise de vue en plongée, de ses couleurs à faibles contrastes? La vidéosurveillance serait cet état de l'image où « l'absence de spectacle devient spectacle¹⁵⁸ ». Je crois que cette formulation, décrivant avant tout une relation à l'image, permet de qualifier la reconnaissance sensible de la vidéosurveillance. Une *absence dans l'attente* émane de la vidéosurveillance. L'absence de spectaculaire définie amène le regardeur à porter attention aux détails, à rechercher certaines failles dans l'opacité de l'image afin d'en découvrir un récit, un spectacle aussi anodin ou catastrophique soit-il. Car bien que la vidéosurveillance contienne une absence d'évènement, elle retient une tension qui la situe à la limite constante de l'évènement majeur. En attente d'un méfait, singulier ou planétaire, la caméra de surveillance guette le quotidien en attente de l'évènement saisissant, tant celui aux conséquences politiques sans précédent que celui qui se retrouvera dans une compilation de vidéos ludiques sur *YouTube*.

Le climat médiatique engendré par la vidéosurveillance et l'autosurveillance engendre des individus au regard conscient de leur rôle en tant qu'observateur, en tant que faiseur de sens, des observateurs attentifs aux moindres détails. Le regardeur devient

¹⁵⁸ « L'absence de spectacle devient spectacle : l'écran vidéo donne à voir des images que celui qui les regarde interprète comme un film, qui, parfois, ne raconte rien, mais qui, parfois, se met à raconter, lorsque le spectacle s'anime ou lorsque le spectateur se fait, à partir de ce qu'il voit, son propre cinéma. », *Ibid.* p. 298.

responsable du sens qu'il accorde à l'image, car son regard doit donner la signification à une image en attente de sens. Le citoyen devient, à l'image de la caméra de surveillance, un consommateur perpétuel des contenus visuels qui s'offrent à lui.

La condition de surveillance de l'image vidéo élaborée par Campus lors de ce dernier passage interroge la qualité temporelle de l'image, soit sa temporalité comme trace du temps présent. Cette image du temps présent est issue d'un état de surveillance. Bien qu'il soit possible de disparaître, d'anéantir l'image individuelle de notre reflet, il est plus difficile de se départir du cadre d'un environnement développant la surveillance comme source de contrôle social. Campus s'oppose à la vidéosurveillance comme source de reproduction de notre présence au monde, extérieure à notre contrôle, hors de soi. Plus encore, il appelle à la nécessité de s'opposer à l'image qui prétend être le reflet du présent.

4.3 Présentisme : principe sans tension et simultanéité des temps

Alors qu'il est possible d'affirmer que la matérialité de la vidéo est celle d'une image-surface, faisant écran à la profondeur du réel, qu'en est-il de sa temporalité? En ce sens, quelle conception du temps est valorisée par l'œuvre et quelle est la nature du temps qui prend forme dans l'œuvre? *Three Transitions* peut-elle nous informer sur le temps historique qui l'a engendrée et qu'elle a influencé? La possibilité de documenter en temps réel ses actions initie un espace artistique où la temporalité est figée dans un présent perpétuel, réactualisé à chaque visionnement. La temporalité de l'œuvre est une conséquence, plus globale, d'une conception sociale et économique qui valorise le temps présent. Un temps propre à l'œuvre existe, et celui-ci est interdépendant d'une conception historique du temps.

La lecture de l'ouvrage *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* (1979) de Reinhart Koselleck permet à ce titre des outils théoriques afin

d'offrir une analyse du temps de l'histoire, celui contemporain à l'œuvre et qui s'écoule jusqu'à notre temps présent. *Three Transitions* performe un passage vers une conception nouvelle du temps historique, soit le présentisme.

L'hypothèse à la base des réflexions de Koselleck est la suivante : le temps historique est déterminé par la différence entre l'expérience et l'attente, soit entre le passé et le futur. Koselleck fait du champ d'expérience et de l'horizon d'attente « deux catégories qui, entrecroisant comme elles le font passé et futur, sont parfaitement aptes à thématiser le temps historique¹⁵⁹ ». Ainsi, l'expérience et l'attente sont les conditions anthropologiques de l'histoire :

[L'expérience] c'est le passé actuel, dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés. Dans l'expérience se rejoignent et l'élaboration rationnelle et des comportements inconscients qui ne sont pas ou plus obligatoirement présents dans notre savoir [...] [Bien que l'attente] elle aussi est à la fois liée à l'individu et l'interindividuelle ; elle aussi s'accomplit dans le présent et est un futur actualisé, elle tend à ce-qui-n'est-pas-encore, à ce-qui-n'est-pas-du-champ-de-l'expérience, à ce-qui-n'est-encore-qu'aménageable.¹⁶⁰

Ces deux modalités ne sont pas symétriques et fixes, elles s'influencent et ont des modes d'organisation différents. Leur agencement s'est transformé et désynchronisé au cours de l'histoire. Leur principale différence tient à la manière dont elles prennent forme. Le *champ d'expérience* permet de rendre compte du caractère spatial du passé, formé par strates et réactualisé en tant qu'espace d'expérimentations qui ne privilégie ni un avant ni un après. L'expérience n'est pas une structure chronologiquement classifiable, elle est un territoire de connaissances et de mémoires. Conséquemment, *l'horizon d'attente* n'a pas cette profondeur, elle est « cette ligne derrière laquelle va s'ouvrir un nouveau champ d'expériences dont on ne peut encore avoir

¹⁵⁹ Koselleck, R. (1990). *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*. (J. et M.-C. Hoock, trad.). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. 1979. p. 310.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 311.

connaissance.¹⁶¹ » L'attente est un horizon, elle se situe au lointain et appartient au futur.

La configuration de ces deux catégories, soit la distance engendrée par leur tension, permet d'émettre une hypothèse quant à la nature du temps historique moderne. Les temps modernes seraient structurés par une distance grandissante entre l'expérience et l'attente, suivant la course au progrès et l'accessibilité au futur. Le déséquilibre entre ces deux pôles ne cesse de croître dû aux effets de l'accélération du temps. La notion de progrès a même ouvert un nouvel horizon d'attente, qui se développe de manière autonome à celui du champ d'expérience : le futur permet un monde de possibles qui n'est plus limité par les expériences passées. L'idéologie du progrès de l'époque moderne, lié au développement économique, a façonné une structure temporelle qui a aminci le champ d'expérience et conséquemment agrandi l'horizon d'attente.

Suivant la pensée de Koselleck sur l'asymétrie grandissante du temps historique, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* (2003) de François Hartog étudie comment, depuis les années 1980, le présentisme correspond au régime d'historicité prévalant de notre société¹⁶². Selon Hartog, la grande asymétrie entre l'espace d'expérience et l'horizon d'attente déterminée par Koselleck est près de la rupture, ce qui engendre une suspension du temps historique. Ce principe sans tension

¹⁶¹ *Ibid.* p. 313.

¹⁶² François Hartog analyse les développements récents en historiographie, spécifiquement en France, qui ont conduit à une transformation de la discipline de l'histoire, débutant entre les années 30 et 60 à travers la refonte de l'école des *Annales*. Ce tournant se caractérise par un retour au principe de l'événement comme constituant de l'histoire, celui-ci ayant été grandement dévalué par un des principaux intervenants de l'école des *Annales*, Fernand Braudel, privilégiant plutôt une conception de l'histoire immobile, basée sur la « longue durée », en opposition à l'histoire basée d'événements de courtes durées. L'ouvrage d'Hartog aborde ce changement de paradigme, vers une discipline se fondant désormais sur le principe de mémoire. Il démontre comment différentes périodes historiques développent différentes conceptions temporelles, et comment le présentisme est devenu le régime d'historicité prégnant depuis les années 1980.

du temps mettrait de l'avant une conception selon laquelle le passé, le présent et le futur se positionnent sur un pied d'égalité quant à leur valeur ontologique.

Hartog développe le principe de régime d'historicité¹⁶³ afin de déterminer la conception temporelle d'un moment historique donné et de mieux comprendre les événements et manifestations qui lui sont contemporains. De manière générale, il est possible de déterminer trois principaux régimes d'historicité, bien que de multiples variations existent à l'intérieur de ceux-ci. Le régime d'historicité ancien, privilégiait le passé comme source de savoir et de signification existentielle, tandis que celui moderne, décrit par Koselleck, s'échelonnant du XVIIIe siècle jusque durant la deuxième moitié du XXe siècle, se tourne vers le futur grâce à l'idée du progrès. Le régime actuel, celui du présentisme, a accordé quant à lui la victoire au présent sur le passé et le futur. Suivant l'émergence d'une économie médiatique de l'immédiateté, le présent est désormais reproductible avec un laps de temps toujours plus réduit, permettant des procédés d'historicisation instantanés.

La logique du présentisme se confirme grâce au modèle médiatique actuel à l'ère d'Internet et des dispositifs de communication portatifs et intelligents, partageant, capturant et archivant simultanément la vie de ses utilisateurs. Ce présent autarcique absorbe à la fois du passé et du futur, en se consacrant l'unique horizon d'attente. Ainsi tourné vers le présent, l'horizon d'attente s'évanouit paradoxalement dans l'immédiateté du moment. Ce présent est à la fois celui du flux, de l'accélération totale de la création et de la mouvance des produits culturels, mais aussi un présent dont la

¹⁶³ « Formulé à partir de notre contemporain, l'hypothèse du régime d'historicité devrait permettre le déploiement d'un questionnement historique sur nos rapports au temps. Historien, en ce sens qu'il joue sur plusieurs temps, en instaurant un va-et-vient entre le présent et le passé ou, mieux, des passés, éventuellement très éloignés, tant dans le temps que dans l'espace. Ce mouvement est sa seule spécificité. Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. », Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris : Le Seuil. p. 38.

relation au futur est trouble pour ceux en état de précarité, les emprisonnant dans une instabilité sans futur. Ce présentisme, niant son affiliation au passé et sa confiance au futur, développe une conception de l'histoire non pas sur le principe de mémoire, mais sur celui de l'évènement, à renouveler perpétuellement.

Three Transitions annonce et performe, dès 1973, le régime d'historicité du présentisme. Le reflet maintenu par la main de Campus, tel l'horizon d'attente, se désagrège avant même d'avoir pu remplir une quelconque promesse future. L'archivage performatif, possible en temps réel grâce à la technologie vidéo, renvoie à une valorisation du présent qui au moment même où il advient, se replie sur lui-même pour s'observer comme déjà historique ; repli de la surface, retour de l'horizon sur lui-même. Percevoir l'œuvre de Campus en tant que tentative d'archiver un présent performatif, de valoriser une temporalité artistique au temps présent, engendre une affiliation avec les outils médiatiques actuels que sont *Snapchat*, *Instagram*, *Facebook*, *Twitch*, etc. Performer le temps présent, l'historiciser, est une pratique, désormais banale, étroitement liée aux plateformes numériques des multiples réseaux sociaux. En tant qu'intervalle du présent en suspens, les transitions de Campus sont des gestes performatifs instantanément archivés, privilégiant le présent comme temps de création et de revendication artistique. Le médium vidéographique, dans les années 1970, se positionne ainsi en rupture envers les médiums artistiques traditionnels qui s'inscrivent dans une relation basée sur l'expérience du passé. Cependant, il s'inscrit désormais dans un champ d'expérience qui nous aide à mieux comprendre notre relation présente à la technologie et à ses conséquences futures.

Suivant la pensée de Koselleck, la vidéo comme passage vers le numérique, est le résultat d'un progrès technologique qui ouvre un nouvel horizon d'attente, qui se distancie des expériences passées. Le dispositif vidéo annonce ainsi l'accessibilité et l'accélération à laquelle la manipulation du reflet de soi est possible. De ce fait, la vidéo, permettant l'enregistrement du moment présent, fait de cette œuvre un

symptôme de l'émergence d'une conception du présent qui se développe sans tension entre le futur et le passé. Le dispositif de captation de la troisième transition, en intégrant plusieurs points de vue, est une démonstration de l'incorporation, sans tension, à l'intérieur du présent, de plusieurs temporalités. L'intégration de la temporalité du reflet dans le cadre de l'image globale ne se fait pas de manière positive par Campus. Sa destruction connote une opposition au régime du présentisme, aux images simultanément créées et historicisées. Comme tout régime historique, le présentisme comporte ses capacités transformatrices au niveau politique et sensible, ainsi que ses incertitudes. Le présentisme entraîne une fascination envers le passage du temps, des événements, des choses, dans ce qui apparaît concret et immédiat, sans pour autant se dissocier d'un réflexe d'historicisation qui vise à conserver les traces du passage du temps.

Le présentisme connote aussi une relation envers autrui au temps présent. Que nous appelle à considérer le visage de Campus, alors qu'il disparaît du support qui l'accueille? Comme il a été élaboré précédemment, la responsabilité qu'appelle la rencontre d'un visage est le fondement de la relation éthique à autrui. Cette relation prend forme dans le paradoxe du visuel et du non-visuel qui est inhérent à chaque visage, mais aussi dans un temps présent qui accueille cette révélation. Valoriser le présent s'est donc valoriser la création d'un espace relationnel qui se constitue grâce à la relation à l'autre. La relation de face-à-face avec autrui permet de briser le continuum du temps et de mettre l'emphase sur l'espoir d'un présent sensiblement collectif :

La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps ; l'empiètement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective. La condition du temps est dans le rapport entre humains ou dans l'histoire.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Lévinas, E. (1998). *Temps et Autre*. (7 éd.). Paris : Presses universitaires de France. p. 68-69.

Bien que le présentisme laisse émerger une esthétique de l'immédiateté du partage et de la connectivité globale, il serait aussi important de demeurer critique envers les images du présent dans leur capacité à influencer les rapports interindividuels.

4.4 Disparaitre du présent(isme)

Campus opère dans le dernier tableau un art de la disparition. Perpétrer la disparition de sa représentation permet à l'artiste de se distancer le plus possible de sa reproduction tout en l'affrontant. Il détruit le reflet du miroir vidéo. Il fait advenir le vide, procède, dirait Deleuze, à un ultime *devenir-imperceptible*. Campus performe un désir de disparition en se fondant dans le décor de l'espace vidéo, en retournant les capacités techniques du médium contre elles-mêmes. Les effets visuels et l'immédiateté du dispositif vidéo, permis par le progrès technologique, deviennent la condition de leur destruction. Cette disparition est une manière de fuir la visualité du présent et conséquemment le régime d'historicité du présentisme.

La nécessité de détruire les reflets du miroir afin de s'en affranchir est un thème de prédilection pour le cinéma. La célèbre finale du film noir *The Lady from Shanghai* (1947) réalisé par Orson Welles (figure 4.2) en est exemple. Située dans le labyrinthe de miroirs d'une fête foraine, cette séquence propose un montage complexe d'images issues du reflet des miroirs et de plans superposés en postproduction. Tombé amoureux d'Elsa (Rita Hayworth), Michael O'Hara (Orson Welles) se voit impliqué dans une complexe conspiration visant à tuer le mari de celle-ci, Arthur Bannister (Everett Sloane). Le climax narratif des mensonges et des machinations qui unissent les protagonistes est ainsi mis en scène dans le *Magic Maze Hall*, transposant la difficulté de reconnaître le vrai du faux grâce aux reflets, déformants et multiples, des miroirs. L'ultime solution à cette incapacité de sincérité, de vérité et de confiance réciproque est la destruction de ces miroirs comme autant de trahisons. Comment faire confiance à autrui si l'on se ment à soi-même? Comment croire en l'image du miroir si l'être aimé

qui s'y reflète se joue de moi? Juste avant le début de la fusillade durant laquelle Elsa sera mortellement blessée, Bannister prédit la mort équivalente qui l'attend : « With these mirrors it's difficult to tell, but you are aiming at me aren't you? I'm aiming at you lover, because killing you is killing myself. It's the same thing. »

Détruire sa réflexion permet à Campus de se rattacher à un présent qui se situe hors de l'image. Disparaître de soi se veut une démarche critique et sensible. Disparaître, c'est se libérer de l'emprise de notre visualité, s'est se redonner le présent comme espace qui n'est pas contraint par une image fixée. Dans *Disparaître de soi : Une tentative contemporaine* (2015), David Le Breton répertorie plusieurs manifestations, tant issues de la littérature, des arts visuels, du cinéma que des faits divers, d'individus qui ont procédé à des tentatives de disparation. La disparition de soi n'est ici pas comprise comme une disparition au sens physique. Entre le contrat social implicite à nos vies, et le néant métaphysique, prend forme, un espace intermédiaire permettant à l'individu de disparaître de soi pour un instant, de mourir momentanément pour renaître dans la peau d'un autre. La personnalité des individus fluctue dans le temps, mais aussi dans l'espace, dépendamment des lieux que nous investissons. Les tentatives de disparition de soi démontre la difficulté pour certains individus à endosser la totalité des rôles de leur existence et les changements psychologiques perpétuels de notre individualité.

« L'identité n'est pas l'identique mais le passage¹⁶⁵ » affirme Le Breton. Face à la demande de performance continuelle du néolibéralisme, tant en matière de réussite économique, de relations interpersonnelles et amoureuses, disparaître permet de quitter la pression de ces impératifs. Renoncer à soi, à son *persona* social et artistique dépasse le « je est un autre » et permet de glisser dans un « je est ailleurs¹⁶⁶ ». Où se situe cet

¹⁶⁵ Le Breton, D. (2015). *Disparaître de soi : Une tentative contemporaine*. Paris : Éditions Métailié. p. 187.

¹⁶⁶ « Le renoncement à soi est parfois la seule manière de ne pas mourir ou d'échapper à pire que la mort. Il ne s'agit plus de glisser dans le " je est un autre ", mais dans un " je est ailleurs, mais cela m'indiffère" », Le Breton, D. (2015). *op. cit.* p. 110.

ailleurs s'il n'est pas dans l'image? Dans quelle temporalité existe cet ailleurs de la représentation permettant de s'opposer à la domination du présentisme?

Hartog affirme que la tension qui existe entre l'expérience et l'attente façonne le temps historique du présentisme. Nos attentes, qu'elles soient sous le signe de l'angoisse ou de l'espérance, se tournent vers l'avenir, tandis que nos expériences, forgées par le passé, ont la capacité de transformer et de réactualiser l'avenir, suivant les impulsions offertes par l'effervescence de notre réalité présente. Ce couple de concepts ne forme pas que de simples métaphores antonymiques ; leur agencement façonne la relation de chaque époque à l'histoire. Alors que le présentisme les positionne dans une simultanéité sans tension, que serait une conception du temps historique qui explorerait ces propres tensions? Bien que je n'offrirais pas de réponse à cette question, qui dépasse le sujet de ce mémoire, je peux affirmer que s'opposer au présentisme passe premièrement par sa reconnaissance et son analyse critique.

Penser l'ailleurs de l'image, qu'elle soit vidéographique ou issue d'un dispositif ayant la capacité de renvoyer dans l'immédiat l'image à son utilisateur, par une logique de disparition, impose la nécessité de réfléchir aux temporalités extérieures à la représentation. Campus met en tension le passé et le futur de l'image vidéographique et de sa capacité à archiver et historiciser en temps réel. L'image vidéo est exemplaire du présentisme, car sa désuétude actuelle démontre que la technologie demande aux utilisateurs le renouvellement constant de leurs attentes futures et l'obsolescence programmée de leurs expériences passées. Cette transition iconoclaste démontre que l'*ailleurs* du présentisme se situe dans un présent qui ne cherche pas à intégrer le passé et le futur dans le but de devenir un produit de l'histoire, un présent radicalement souverain.

Détruire son reflet capté en temps réel démontre l'incapacité certaine de l'image du présent à incorporer les variations du réel. Cet incapacité n'est pas à percevoir

nécessairement comme une fatalité, mais plutôt comme une manière de considérer les images comme des réalités dialectiques et contradictoires, de réfléchir à ce qui est présent en nommant ce qui est absent de l'image. En détruisant son image, Campus affirme sa posture en tant que regardeur et réaffirme l'absence de sa présence en l'image. Sa disparition est un refus de la capacité qu'a la technologie d'intégrer le passé et le futur en un présent perpétuel. L'image reflétée par le dispositif est incomplète et éphémère. Pour compléter ce que l'œil perçoit, il faut imaginer ce qui lui est extérieur, ce qui existe dans *l'unique apparition d'un lointain*.

L'aura benjaminienne définit précisément cet état de manque envers l'incommensurable distance de la visualité. L'expérience auratique cherche à percevoir l'empreinte, la trace du travail humain en apparence invisible sur une chose, un objet ou une œuvre. À l'image de l'aura, le processus de disparition de Campus accentue le caractère éphémère du présent. L'aura se manifeste à même les images en tant que qualité perceptuelle foncièrement temporelle :

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle.¹⁶⁷

L'image du présent est une perpétuelle évanescence à renouveler, et observer sa mouvance, en tant que chercheur, permet d'accéder à une « vérité » théorique plus consciencieuse de la temporalité de l'histoire. Comment l'image vidéo se positionne-t-elle envers le présentisme et sa capacité à suspendre le temps historique? Cette suspension nous maintient dans une nécessité perpétuelle de réactualiser notre relation au passage du temps, de rafraîchir constamment le fil de notre actualité. La prolifération

¹⁶⁷ Benjamin, W. (1991). Sur le concept d'histoire (1940). Dans *op cit.* p. 435.

des images, qu'elles soient virtuelles ou réelles, qui nourrit notre quotidien nécessite d'être actualisé par notre regard. Comment se déprendre de cette perpétuité qui permet l'emprise de la visualité sur soi? Campus termine cette transition dos à la caméra, refusant de se faire capter par l'empirisme des technologies de l'image. La dernière transition reconsidère la nécessité de penser le présent en termes d'images, et tente plutôt de le mettre en œuvre par un présent sans image. L'image du présent n'a donc pas d'image, ou du moins pas d'image matérielle, car le présent valorisé par l'aura en est un qui se situe hors du temps. Non pas dans un temps arrêté tel celui qui attend, ni un temps effondré tel celui qui angoisse, mais un temps libéré de ses attentes et comblé de ses espérances.

Dans *Pornographie du temps présent* (2003), Alain Badiou développe une analyse des images du temps présent, et comment ces images marchandes et sophistiquées cachent la violence du pouvoir démocratique. Il existe donc un rapport, ou plutôt une opposition, entre l'univers des images et l'évènementalité véritable qui agit à l'extérieur de celui-ci, car « le dehors de l'image n'est pas seulement le réel, mais le réel comme vérité. [...] Le dehors de la marchandise et de son univers n'est pas seulement le réel de la production ou de la circulation, mais avant tout la création d'une vérité politique.¹⁶⁸ » Badiou tente de penser un « désir animé par le réel et non par les images¹⁶⁹ », car les images offrent des représentations évènementielles qui n'attendent qu'à être tournée en marchandises, confondant désir et pouvoir d'achat. Il est nécessaire de vivre un présent sans image, afin de se redonner la capacité de concrétiser nos aspirations imaginaires et révolutionnaires. Le réel est patience alors que les images sont excitation, une esthétique de la distraction dirait Benjamin. Badiou propose une possibilité afin de s'opposer au présentisme des images :

¹⁶⁸ Badiou, A. (2013). *Pornographie du temps présent*. Paris : Éditions Fayard. p. 25-26.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 20.

Il en résulte que, pour nous, s'avancer dans les images du temps présent est en grande partie tenter de saisir ce qui n'a pas d'image. Le présent du présent n'a pas d'image. Il faut désimager, désimaginer.¹⁷⁰

4.5 La dialectique de l'authenticité : l'origine et ses reproductions

Afin de suivre le modèle qu'impose ce mémoire, je tenterai de désimager le présent à travers l'image vidéo elle-même. Je démontrerai comment l'image vidéographique peut valoriser simultanément sa matérialité et sa virtualité. L'authenticité d'une œuvre émerge alors qu'il est possible, en opposition aux logiques économiques de reproduction du réel, d'en déterminer le caractère originel et unique. Ceci m'amène à démontrer la manière dialectique avec laquelle une œuvre, en l'occurrence un vidéoclip, peut intégrer simultanément son origine et sa reproduction. L'analyse de *speedway (12" version) + remixes (2019)* me permet de revenir au principe de reproductibilité et de son influence sur l'authenticité en art, initialement développé grâce à la pensée de Walter Benjamin au début de ce mémoire.

Le présentisme supprime ainsi tout passage du temps historique, le met en suspension, afin d'analyser la relation de l'humain à l'image dans le présent du temps. Ce présent, à l'image de la transition de Campus, observe le futur des images d'un regard pessimiste et désillusionné, affirmant l'impossible d'un acte heuristique du soi, tout en s'excluant de la tradition des modes passés de reproduction technique de l'image. Cette posture du présentisme initie à la fois un refus du passé, par l'utilisation du progrès technologique, et une méfiance envers le futur, par une destruction que celui-ci lui renvoie. Il est possible d'appliquer ces constats du présentisme à *Three Transitions*, car l'œuvre absorbe à la fois le passé, le geste évanescent de la performance, et le futur, la documentation de ce geste afin qu'il perdure dans le temps.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 23.

Je propose désormais l'hypothèse que le présentisme, en suspendant le temps historique, a interrompu la distinction entre le passé et le futur et conséquemment celle entre l'origine et sa reproduction, entre le commencement et sa multiplication. Le vidéoclip qui suit met en images cette confrontation constante du passé et du futur et de sa non-résolution qui connote une esthétique du flux propre à la circulation non-centralisées des images rendues disponibles par le Web.

4.5.1 *black midi - speedway (12" version) + remixes (2019)*

Le 31 janvier 2019, le groupe *black midi* publie *speedway (12" version) + remixes* (figure 4.3). Ce vidéoclip met en opposition des images de l'immédiateté, des représentations du présent. Les extraits utilisés, remixés, sont des transmissions en direct de compétitions sportives et de performances musicales *live*, des clips amateurs filmés par des inconnus, des navigations filmées de jeux vidéo et des recherches d'itinéraires sur *Google Maps*. Ces images du présent s'opposent plus qu'elles se résolvent, car le présentisme interrompt la distinction entre l'origine et sa reproduction.

Ce vidéoclip, comprenant la pièce originale du groupe et trois de ses remix, développe une traversée partant du produit créé par *black midi* et de ses reproductions par *Proc Fiskal*, *Kwake Bass* et *Blanck Mass*. Partant de la production initiale, la pièce se transforme progressivement de reproduction en reproduction, en une musique de plus en plus *techno* et frénétique. Cette relation est mise en images alors que le premier remix débute par des captures vidéo d'un écran d'ordinateur démontrant les distances géographiques, à l'aide d'une visualisation tridimensionnelle d'un globe terrestre calculant la distance géographique entre les divers *DJ*. Les reproductions de *speedway*, créées dans différentes temporalités territoriales, sont réunies à l'intérieure d'une même production visuelle. La prédiction benjaminienne selon laquelle l'origine se voit

délocalisée par la reproduction, délocalisant l'unicité de la présence de l'art et de sa réception¹⁷¹ se confirme désormais.

black midi est un groupe britannique, héritier du post-punk, qui s'est fait connaître grâce à ses performances *live* et à leur diffusion en ligne, sans même avoir fait paraître d'album. On retrouve désormais sur leur site *Bandcamp* un enregistrement d'un spectacle donné avec l'ancien chanteur de CAN, le célèbre groupe de *krautrock* : *damo suzuki live at the windmill brixton with 'sound carriers' black midi*. Une autre parution, *crow's perch stem clips*¹⁷², divise en onze courtes pièces les enregistrements qui composent *crow's perch* (2019). Leurs albums, qui comprennent le plus souvent des remix, ne sont disponibles que chez certains disquaires d'Europe et peuvent être achetés lors de leur concerts.

Le *black MIDI* est aussi un genre musical rendu populaire par le web. Il consiste en des arrangements informatiques qui utilisent des fichiers MIDI afin de créer des remix surchargés qui contiennent jusqu'à un trillion de notes. Le seul critère partagé par l'ensemble des *blackers* est d'explorer les possibilités de saturation de la partition musicale. Ces cascades et murs de notes sont mises en images par des logiciels de visualisation qui permettent de faire jouer les fichiers MIDI partagés en ligne¹⁷³.

L'injonction nihiliste de *speedway* s'oppose au cours du progrès codifié. Les paroles qui la composent, mises en page ici à l'image du *black MIDI*, exploitent la réversibilité des propriétés du passé et des constructions du futur, et de leur désuétude programmée :

¹⁷¹ « La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur, exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre. », Benjamin, W. (1991). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936). Dans *op. cit.* p. 206.

¹⁷² Black midi. (2019, 1^{er} avril). *crow's perch stem clips* [Album de musique en ligne]. Récupéré de <https://bmblackmidi.bandcamp.com/album/crows-perch-stem-clips>

¹⁷³ Voir, à titre d'exemple: Gingeas. (2018, 28 juin). [*Black MIDI*] "*Tau*" τ/6.28 MILLION (6,283,185) ~ *HDSQ | Piano from Above* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=tfrIXiemYqo&t=227s>

<i>New</i>						<i>city</i>
<i>Old</i>						<i>buildings</i>
<i>Build</i>			<i>this</i>			<i>ground</i>
<i>On</i>						<i>floodplain</i>
<i>Needly</i>						<i>water</i>
<i>And</i>			<i>dogshit</i>			<i>park</i>
<i>New</i>						<i>city</i>
<i>Old</i>						<i>buildings</i>
<i>Council</i>						<i>going</i>
<i>Missing</i>						<i>tonight</i>
<i>To</i>		<i>live</i>		<i>next</i>		<i>to</i>
<i>Live</i>	<i>next</i>		<i>to</i>		<i>the</i>	<i>game</i>
<i>New</i>						<i>flats</i>
<i>New</i>						<i>ground</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>	<i>won't</i>		<i>build</i>	<i>to</i>	<i>this</i>	<i>code</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>		<i>won't</i>			<i>build</i>	<i>it</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>			<i>won't</i>			<i>build</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>	<i>won't</i>	<i>we</i>		<i>won't</i>	<i>we</i>	<i>won't</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>	<i>won't</i>		<i>build</i>	<i>to</i>	<i>this</i>	<i>code</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>		<i>won't</i>			<i>build</i>	<i>it</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>			<i>won't</i>			<i>build</i>
<i>Honey</i>						
<i>We</i>	<i>won't</i>	<i>we</i>		<i>won't</i>	<i>we</i>	<i>won't</i>
<i>We</i>	<i>won't</i>	<i>we</i>		<i>won't</i>	<i>we</i>	<i>won't</i>
<i>Stock</i>			<i>car</i>			<i>racing</i>
<i>Speedway</i>						
<i>Old</i>						<i>greyhounds</i>
<i>New</i>			<i>old</i>			<i>ground</i>
<i>This</i>			<i>new</i>			<i>city</i>
<i>This</i>			<i>old</i>			<i>town</i>
<i>This</i>			<i>new</i>			<i>ground</i>
<i>And</i>			<i>old</i>			<i>gripes</i>
<i>This</i>			<i>new</i>			<i>ground</i>
<i>Don't</i>			<i>sit</i>			<i>right</i>
<i>Up</i>	<i>here</i>	<i>Up</i>		<i>here</i>	<i>Up</i>	<i>here</i>
<i>Up</i>						<i>here</i>

Cette image offerte par la dialectique du passé (*old*) et du futur (*new*) confirme et s'oppose à la suspension historique du présentisme, par un refus de participer à cette simultanéité temporelle, ou plutôt d'y participer à contrecourant des codes sociaux dominants (*we won't build to this code*).

Sans analyser de manière séquentielle le vidéoclip, voici les principaux thèmes qui y sont déployés durant plus de dix-neuf minutes, et qui y fond cohabiter par tension l'expérience du passé et sa configuration future, développant une image du présent sous le signe de l'instabilité et de l'incertitude :

Speedway: les courses de motocross, de voitures et de lévriers. Une généalogie de la course à motos prend forme, à partir de celles, filmés en noir et blanc, des années 1930 jusqu'à celles des jeux vidéo, en passant par celles qui nous sont contemporaines. Ces courses, dans des stades, suivent une trajectoire circulaire. Un cercle n'a ni début ni fin. Elle prône la vitesse et la course contre la montre plus que la distance parcourue. La course au progrès suit cette même logique concentrique et cyclique. Elle appauvrit les ressources d'un territoire donné pour ensuite chercher à en épuiser un autre. Les cercles tracés par les motocross passent de stade en stades, de compétition en compétitions.

Live next to the game: le soccer et ses buts, les fans et ses rassemblements de masse. Ce monde du jeu, omniprésent à nos vies, unit les masses par un désir de performance, est aussi devenu propre à la vidéo, dans sa capacité à actualiser le regard au temps présent. Les performances *live* agissent aussi à l'intérieur de l'espace virtuelle du jeu vidéo, permettant d'être à la fois le spectateur et le performeur. La notion de jeu est ici liée au succès de l'acte de performance, le but de jouer étant de gagner la partie. Dans une moindre mesure, l'intégration des extraits de performances musicales exploitent aussi la relation entre le jeu, musical, et son public.

New old ground. La territorialité, la relation au territoire, existe physiquement et virtuellement. Les navigations filmées de recherches d'itinéraire sur *Google Maps* coexistent avec des séquences de champs d'éoliennes, de plans tournés au premier point de vue par un surfeur et des captures vidéo de joueurs, navigant grâce à leur avatar, des mers en drakkar, des routes boueuses en Jeep et des vagues en surf. Les nouvelles cartographies du territoire ne reproduisent que des territoires anciens. Reproduire notre environnement permet la délocalisation du lieu de l'origine, confondant l'intime, soit l'activation individuelle des dispositifs, et le global, la codification en *big data* du monde qui est le mien. La distance qui me sépare d'un lieu peut partiellement être comblée par son accessibilité visuelle et accentuée, par contraste, son éloignement physique, son odeur et sa sensorialité.

We won't build to this code. La répétition incessante, et successivement remixée, de la voix du chanteur de *black midi* accentue le cycle et les paradoxes incessants de ces relations : la vitesse et le progrès, le jeu et la performance, la territorialité et la virtualité. Leur message connote une opposition aux logiques de codification des technologies, affectant notre manière de construire nos relations envers autrui et envers notre environnement.

La perte de l'aura selon Benjamin est liée à un bouleversement social et économique dans les moyens techniques, soit le renversement entre production et réception. L'arrivée de la technologie vidéo a initié une nouvelle posture envers la relation à l'image. À la fois créateur et spectateur, l'image vidéo a permis l'émergence de la figure de l'utilisateur. L'expérience qui permet au proche de devenir lointain et au lointain de devenir proche permet d'habiter le temps d'une manière nouvelle. Il est ainsi possible, tel par les jeux vidéo, de fabriquer soi-même la temporalité dans laquelle je gravite, afin de devenir contrôleur du temps.

Pour conclure, rappelons que le présentisme a confondu les expériences passées et les espérances futures, nous positionnant désormais dans une posture d'utilisateur qui doit user de la multitude des images qui lui est offert afin de participer dans l'immédiateté répétée à l'activation et au sens des images qui peuplent notre quotidien. Les images, devenues des expériences et des attentes du temps présent, créent une circulation impatiente, sans lien, qui engendre le fil décousu de la passation de l'attention d'une chose à une autre, d'une image à une autre.

CONCLUSION

Le point de départ de ce mémoire repose sur l'hypothèse benjaminienne de la perte de l'aura par la reproduction technique et de l'émergence de l'authenticité artistique en réponse à ce changement culturel dans le champ des arts. Afin d'analyser le déclin de l'aura, qui lie la perception sensible et la matérialité technique, il fut naturel d'utiliser comme corpus principal une œuvre dont le médium est en état de perte, de désuétude technologique. Ceci permettait d'observer le passage vers notre réalité médiatique actuelle. Pour ce qui est de l'authenticité, mon hypothèse était que si l'aura est en perpétuel déclin, conséquemment, l'authenticité, comme gage de vérité liée à la figure de l'artiste, aurait, elle aussi, subi une chute, ou du moins un déplacement. J'ai donc cherché à démontrer les changements de la relation, sous forme de passages, qui lient la perception humaine et les technologies de l'image.

Ayant comme trame de fond ces problématiques que sont l'aura et l'authenticité artistique, ce mémoire procédait, afin de les explorer, à l'analyse d'une œuvre vidéographique réalisée en 1973; *Three Transitions* de Peter Campus. Mon objectif méthodologique était de lier le plus possible une pratique artistique à sa théorisation. Cette œuvre, son médium, sa forme, sa thématique et sa démarche, ont dirigé mes méthodes de recherche. Étant donné que la notion de passage est intrinsèque à cette vidéo, il m'était possible, en observant les changements théoriques qu'elle opère, de déterminer certains paramètres conceptuels qui émergent de la perte de l'aura et des changements du principe d'authenticité. L'analyse des trois séquences déclinées dans cette œuvre vidéographique m'a permis de mettre en images des valeurs artistiques qui

se sont déployées jusqu'à nous et qui remettent en question la notion d'authenticité, soit par la superficialité, l'altérité ou encore la perpétualité du présent.

L'image vidéo, en tant qu'état de l'image, état d'une image dont les pixels qui la composent sont instables et la résolution friable, est désormais intégrée aux technologies numériques. Cependant, elle y résiste par sa manière de valoriser la vulnérabilité et l'imperfectibilité du réel qu'elle capte. Paradoxalement, le dispositif vidéo offre une archive historique et artistique sur la manière dont l'utilisateur de la caméra vidéo a su porter un regard nouveau sur lui-même. Le recours à l'appareil vidéo démontre la valorisation de l'authenticité, de l'immédiateté, comme idéologie créatrice s'opposant à la normalisation esthétique de la médiatisation de masse.

Le premier chapitre a permis une analyse approfondie des principes d'aura et d'authenticité tel que développé par Walter Benjamin et perpétué dans la pensée critique de Theodor W. Adorno. L'aura, en tant qu'*unique apparition d'un lointain*, est par définition incomplète et instable, ouverte sur l'extérieur, elle est la valeur d'une expérience première, qui porte la trace d'une apparition originale. Le principe d'authenticité, quant à lui, émerge en réponse à la reproduction mécanisée de l'art. Déstabilisant le rôle de l'artiste comme producteur, la reproduction, en agissant par multiplication, a corollairement engendré la valorisation de l'authenticité comme valeur d'unicité et d'origine. L'impulsion théorique à la base de ce mémoire était de renouveler la pensée de Walter Benjamin. J'ai tenté d'être le plus fidèle à la pensée de Benjamin, ne me refusant pas à ses ambivalences et ses contradictions.

Pour ce faire, j'ai déplacé l'aura de l'œuvre vers l'expérience auratique, ce qui intègre une part performative à la tradition de la contemplation artistique. L'aura, soit la signification profonde d'une chose, ne se situe plus dans l'œuvre, mais un regard l'actualise. Notre dépendance aux images des technologies portatives confirme cette prépondérance accordée au regard, à l'attention plus qu'au contenu offert. Dans un

champ culturel saturé d'images, l'expérience auratique permet de nous rallier à l'unicité, foncièrement individuelle, de notre perception comme outil critique. La perception auratique est associée à des moments singuliers de nos vies et se révèle en une expérience foncièrement individuelle, qui ressurgit dans le présent de la pensée. Pour Benjamin, elle prend forme dans les souvenirs de son enfance à Berlin, dans l'évocation des romans de Marcel Proust et dans la consommation de drogues. Pour moi, elle prend forme dans mon enfance sur la rive-sud de Montréal, dans l'évocation des romans de Witold Gombrowicz et dans l'écoute musicale. Il en vient à chacun.e de déterminer ce qui lui permet de se dessaisir de sa subjectivité, qu'en est-il pour vous qui lisez ces lignes?

Percevoir l'aura d'une chose, d'une image comme de la nature, c'est sentir les mailles qui composent son voile, comme tant d'histoires entremêlées qui lui confèrent une signification unique. L'aura intègre les histoires de ceux qui ont perçue ce que j'observe avant moi. L'expérience auratique prend donc forme par contact avec la surface du monde, et non dans la profondeur « métaphysique » de celui-ci. L'aura a donc plusieurs pouvoirs, celui de révéler une réalité extérieure à notre regard, celui de nous obliger à lever les yeux et celui de nous remémorer un passé si lointain qu'il nous dessaisit de notre propre mémoire. J'ai ainsi tenté de percevoir, par un regard auratique, l'aura des œuvres qui ont dirigés mes réflexions. Les notions qui y sont rattachées forment ainsi l'ensemble des réseaux de sens qui les composent, et questionnent les limites de ma perception sensible et intellectuelle.

Pour ce qui est du principe d'authenticité, j'ai émis l'hypothèse que ce dernier se déplace de la figure de l'artiste à celle du regardeur (spectateur). Ce déplacement est dû dans un premier temps à la démocratisation des technologies de l'image, qui en rendant davantage accessible les moyens de production, permettent aux individus de devenir à la fois le producteur et le consommateur de leur culture visuelle. Dans un deuxième temps, déplacer l'authenticité vers le regardeur permet de penser l'art en

termes de réciprocité et de partage, l'œuvre n'étant plus productrice de vérités indéniables, mais ouvrant un champ de possibles. Étant sensible aux mouvances théoriques et activistes féministes, *queer*, marxistes et post-coloniales, il est nécessaire de respecter les multiples différences culturelles, identitaires et sexuelles, qui habitent celle ou celui qui regarde, et conséquemment, développer des théories artistiques qui prennent comme point de départ la posture foncièrement subjective qu'initie la relation à l'art. Rechercher ce qui est authentique à nos yeux en fait partie.

Les chapitres suivants m'ont permis, à partir du modèle d'analyse *Three Transitions*, de développer des principes de l'authenticité qui prennent en compte la relation entre le sujet et son image, entre l'individu et sa médiatisation, entre l'origine et sa reproduction. Les trois transitions de l'œuvre m'ont permis d'observer la trajectoire empruntée par le principe d'authenticité jusqu'à nous. Me détachant quelque peu de cette problématique benjaminienne, j'ai suivi librement les trajectoires de chaque transition en explorant, entre autres, la surface, l'éternel retour et le *liveness*, le narcissisme, le devenir, l'altérité du visage et l'agentivité du regard, la vidéosurveillance, le désir de disparition et le présentisme. À la fin de chaque chapitre, le retour au principe d'authenticité a été mis en place de manière plus concrète lors de l'analyse des vidéoclips qui complétaient chacune des transitions.

La première transition a permis le passage de la profondeur à la surface par la médiatisation de la présence. Lors de ce deuxième chapitre, j'ai pu réfléchir à la matérialité vidéo en termes d'espace. L'*image-surface* initiée par l'art vidéo pionnière, déstabilise le sens *profond* et la tridimensionnalité de l'image filmée. Ceci déstructure la traditionnelle quête d'authenticité artistique, par une exploration des potentialités superficielles de l'image. En m'opposant à la profondeur du sens et de l'individualité, j'ai réfléchi à la manière dont la reproduction de l'image de soi permet de penser le lien social en fonction de notre *apparaître* et non de notre *être*. Cette possibilité de reproduction du réel dans l'immédiat a parallèlement engendré une valorisation du *live*

comme union temporelle, malgré la distance physique qui sépare l'évènement et ses spectateurs. Ceci a révélé un principe d'authenticité de la réception qui nécessite une présence partagée temporellement, plus que spatialement. Suite à cette traversée, *There's Our Love* (2018) réalisé par Eric Cazdyn m'a servi à démontrer la coexistence de l'intimité immédiate et de la globalité du *live*.

La deuxième transition a perpétué la logique du passage de l'être à celle de l'apparaître, de l'identité au profit de la présence envers autrui. Ce troisième chapitre m'a permis de réfléchir à la relation entre l'image vidéo et son utilisateur. Plutôt que de penser l'image vidéo en termes narcissiques, ce qui valoriserait une recherche de l'identité du sujet, j'ai déplacé cette problématique vers une réflexion sur le visage d'autrui comme fondement d'une éthique relationnelle valorisant l'altérité. Pour ce faire, j'ai procédé d'une analyse de l'image du sujet représenté au regard de celui qui observe. Les notions théoriques qui ont activées cette transition sont les suivantes : quête identitaire, devenir-autre, *visagéité* et altérité, regard à autrui. Suite à cette traversée, le vidéoclip *Teenage Witch* (2018) de John Maus m'a permis d'opposer à la logique du narcissisme celle de la déconstruction de l'altérité. Afin de démontrer comment le principe d'authenticité se développe actuellement j'ai fait un survol de la réception critique de l'approche performative du musicien américain qui confronte le regardeur à une négation identitaire, malgré tout considéré comme sincère par son public.

La troisième transition a permis le passage du reflet au régime d'historicité du présentisme. Je suis parti du constat selon lequel l'image vidéo est un *état de l'image* qui en valorisant l'immédiateté du présent, comme le démontre la vidéosurveillance, a persisté jusqu'à nous. Le quatrième chapitre m'a permis de réfléchir plus spécifiquement à la temporalité vidéo et de son affiliation avec le présentisme. En plus d'agir en surface, la vidéo agit, ou du moins connote, le présent. Le présentisme suspend la relation au passé et les espérances futures. L'ensemble des expériences du passé ne sont plus nécessaires et l'incertitude du futur n'en fait plus un horizon

d'espérance. Le présentisme valorise l'effet de présence, en constant renouvellement. J'y ai opposé la nécessité, valorisé par cette transition, de disparaître du régime des images du présent. Suite à cette traversée, *speedway (12" version) + remixes (2019)* du groupe *black midi* m'a permis de perpétuer cette volonté nihiliste en démontrant comment, dans ce vidéoclip, une opposition, tant du progrès à venir que des vestiges du passé, permet de se rattacher à un présent qui n'est pas absorbé par le présentisme.

Alors que les conclusions de ce mémoire se dessinent à l'horizon, permettant d'observer la persistance de l'image vidéo dans notre régime médiatique actuel et son rôle de médiateur dans notre relation entre notre présence au monde et ses procédés de reproduction, une étude serait désormais possible quant à la manière dont la vidéo est désormais une stratégie esthétique connotant le *live* et le *vintage*, utilisées dans plusieurs productions artistiques actuelles. Redonner de l'imperfectibilité à l'image numérique permet de s'opposer, dans un sens, au progrès technologique, par technostalgie¹⁷⁴. Plus encore, il serait pertinent de percevoir la persistance de l'image vidéo dans des médiums qui ne lui sont pas directement apparentés, tel le dessin ou la peinture, afin d'observer en détails sa persistance en tant qu'*état de l'image*.

Ce mémoire s'est révélé être, parallèlement, un processus critique de déconstruction de la théorie associée à l'art vidéo. Les retours sur l'histoire de l'art vidéo qui ont initié les mouvements théoriques des trois transitions, et qui ont aussi dirigés plusieurs lectures afin d'en investiguer l'origine, m'ont permis de réactualiser les relations traditionnelles entre la vidéo et sa théorie. D'un autre côté, j'ai tenté de prôner une démarche théorique la plus libre possible, dans les limites de sa propre méthodologie.

Ma méthodologie de recherche ne m'a pas permis de développer des conclusions théoriques définitives, mais présentent plutôt des concepts propres à l'image vidéo qui

¹⁷⁴ Consultez : Cormier-Labrecque, J. (2007). *Rétro, faux-vintage et technostalgie : une étude de la photographie mobile* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

développent des dialectiques permettant de questionner le principe d'authenticité, soit notre rapport aux techniques de reproduction de l'image : l'expérience auratique et la valeur marchande, le *live* et la performance, l'intime et le global, la surface et la profondeur, le narcissisme et l'altérité, l'identité et le devenir, Narcisse et Écho, le visage et le masque, le regard et l'agentivité, la caméra et l'œil, l'unité du soi et l'hystérie, la mémoire et le présent, l'eau et le feu, voir et être vu, l'absence et la vidéosurveillance, l'histoire et le progrès, etc.

Aborder la notion d'authenticité et d'aura, tel qu'initié par Benjamin dans les années 1930 lors de la montée du fascisme en Europe, peut paraître hors propos afin d'étudier le passage de l'image vidéo vers notre réalité hypermédiatique actuelle. Cependant, ce climat médiatique actuel, dans toute sa connectivité et son accessibilité, est aussi lié à un contexte politique qui se replie sur lui-même par nationalisme, populisme, et conservatisme. Ces manifestations politiques populistes démontrent la nécessité politique de déconstruire encore et toujours le *jargon de l'authenticité*. La valorisation, par ces partis politiques, d'une identité nationale uniforme nostalgique d'un passé révolu, ainsi que des politiques qui vise à redresser une image passéiste tant de l'économie que de la culture, montre par le fait même que la théorie sur l'art ne doit pas participer à ce type de discours. Ainsi, l'authenticité, en sous-tendant une version originale et première de l'art, sous-entend, au niveau politique, une version tout aussi originale, uniforme et type du citoyen. Cette instrumentalisation de l'authenticité, qui cadre les individus en fonction de critères appliqués et idéalistes, ne peut qu'être un danger pour la cohésion sociale et le respect d'autrui, refusant de s'adapter aux nouvelles configurations sociales. L'authenticité comme dernier rempart de l'éthique individualiste est une réponse à la production culturelle de masse, valorisant l'original pour pallier à la surproduction de tout ce qui est dérivé, de l'alimentation transformée jusqu'à la production effrénées de téléseries et de ses remakes *Netflix*.

Le principe d'authenticité est devenu cette bouée servant à flotter sur le flux des biens, des informations et des images qui nous submergent. L'authenticité tente de sublimer notre vie économique, et questionne la friabilité de la valeur matérielle de celle-ci :

En ce moment précis, au bord de quoi êtes-vous? À quoi vous trouvez-vous attaché? Retenu? Êtes-vous asservi au calcul qui vend et revend, lié à ses promesses, séduit par sa facilité. Tout ce qui vous reste alors ressemble à une maison mais n'est pas une maison. S'il se produit un tremblement de terre, que ferez-vous? (Note en bas de page : il est interdit de répondre ici par un cliché.)¹⁷⁵

¹⁷⁵ La mise en page initiale n'est ici pas respectée, voir Lapierre, R. (2017). *Les Adieux*. Montréal : Les Herbes Rouges. p. 336-337.

ANNEXE A

FIGURES

Figure 2.1

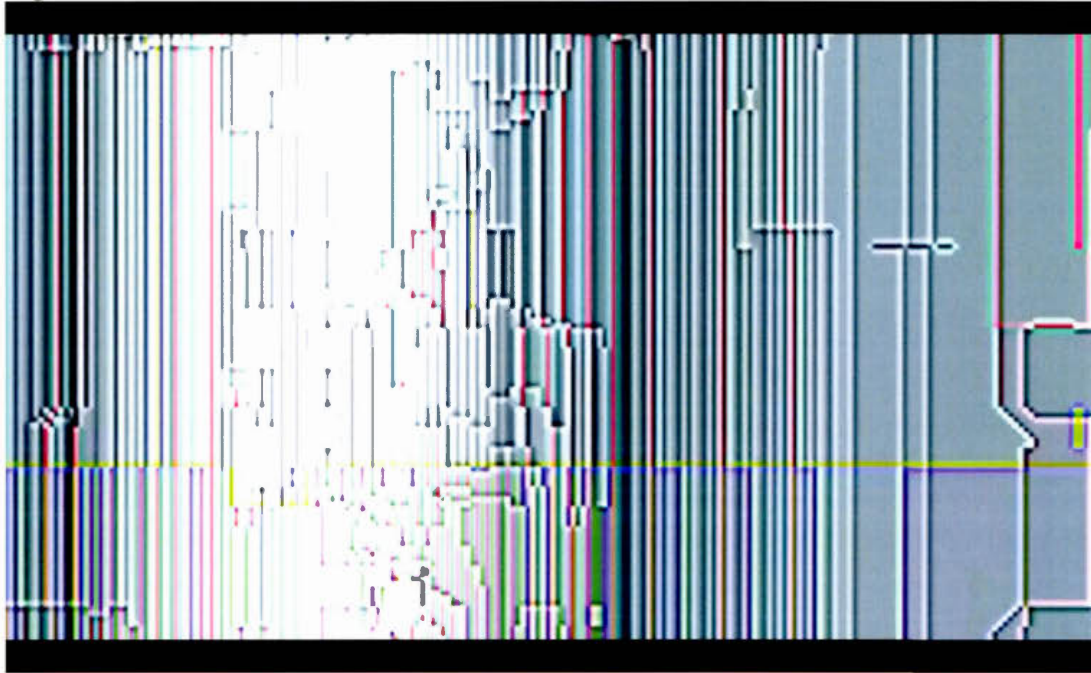


Campus, P. (1973). *Three Transitions* [Capture d'écran de la vidéo], (1). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>

Figure 2.2

Cocteau, J. (1950). *Orphée* [Captures d'écran du film]. France : DisCin.

Figure 2.3



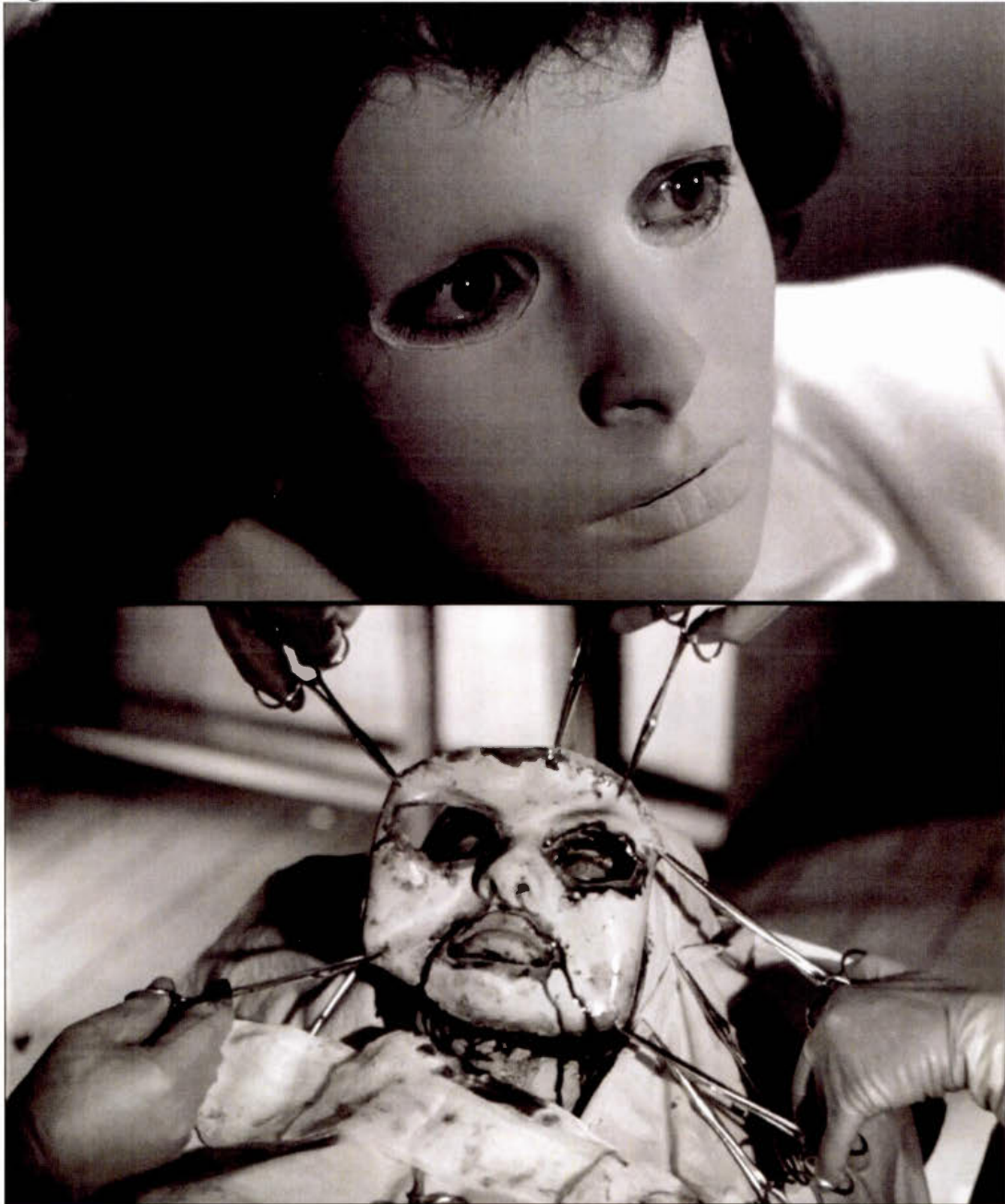
Cazdyn, E. (2018). *Eric Chenaux | "There's Our Love"*. [Capture d'écran du vidéoclip]. Montréal : Constellation Records. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=FV0FmpcbNpc>

Figure 3.1



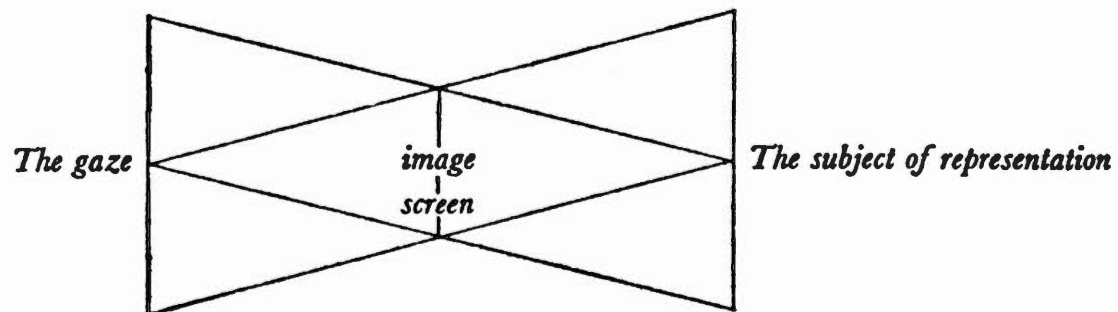
Campus, P. (1973). *Three Transitions* [Capture d'écran de la vidéo], (2). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>

Figure 3.2



Franju, G. (1970). *Les yeux sans visage* [Captures d'écran du film]. France : Champs-Elysées Productions.

Figure 3.3



Lacan, J. (1981). Diagramme du champ visuel. Dans *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New-York : Norton. 1973. p. 106.

Figure 3.4



Jennifer Juniper Stratford. (2018). *John Maus - Teenage Witch (Official Video)*. [Captures d'écran du vidéoclip]. États-Unis : ribbonmusic. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Gsr1F1Uf0Is>

Figure 4.1



Campus, P. (1973). *Three Transitions* [Capture d'écran de la vidéo], (3). Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ>

Figure 4.2



Welles, O. (1947). *The Lady from Shanghai* [Captures d'écran du film]. États-Unis : Columbia Pictures.

Figure 4.3



black midi. (2019). *black midi - speedway (12" version) + remixes* [Captures d'écran du vidéoclip]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=d8fBopo31vQ>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage

- Adorno, T. W. (2009). *Jargon de l'authenticité : De l'idéologie allemande*. (É. Escoubas, trad.). Paris : Petite Bibliothèque Payot. 1964.
- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia : Réflexions sur la vie mutilée*. (E. Kaufholz et J-R. Ladmiral, trad.). Paris : Éditions Payot & Rivages. 1951.
- Adorno, T. W. (1989). *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck. 1970.
- Arendt, H. (2007). *Walter Benjamin : 1892-1940*. (Oppenheimer-Faure, A. et P. Lévy, trad.). Paris : Allia. 1974.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. (2^e éd.). London/New-York: Routledge, 2008.
- Bachelard, G. (1992). *Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard. 1949.
- Badiou, A. (2010). *La philosophie et l'événement : Entretiens*. Mayenne : Éditions Germina.
- Badiou, A. (2013). *Pornographie du temps présent*. Paris : Éditions Fayard.
- Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (1991). *Écrits français*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres I*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1983). *Essais 1 : 1922-1934*. Paris : Éditions Denoël.
- Butler, J. et Malabou, C. (2010). *Sois mon corps : Une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*, Montrouge : Éditions Bayard.

- Carroll, L. (1990). *Alice's Adventures in Wonderland/Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*. M. Merle, trad.). Paris : Librairie Générale Française. 1865.
- Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil.
- Da Vinci, M. (1978). Video : The Art of Observable Dreams. Dans Battcock, G. (éd.). *New Artists Video: A Critical Anthology* (p. 11-23). New York: E.P. Dutton.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2014). *Nietzsche et la philosophie*, Paris : PUF. 1962.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers (1972-1990)*. Paris : Les Éditions de minuit. 1990.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dubois, P. (2011). *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Dufour, S-I. (2008). *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*. Paris : Archibooks.
- Dufrenne, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique : La perception esthétique*. (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France.
- Giasson-Dulude, G. (2017). *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux*, Montréal : Éditions du Noroît.
- Gourinat, J-B. (2017). *Le Stoïcisme*. Paris : PUF.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.
- Hier, S. P. (2010). *Panoptic Dreams : Streetscape Video Surveillance in Canada*, Vancouver : UBC Press.
- Kenaar, H. (2012). *Visage(s) : une autre éthique du regard après Levinas*. (C. Salem, trad.). Paris: Éditions de l'éclat.

- Koselleck, R. (1990). *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*. (J. Hoock et M.-C. Hoock, trad.). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. 1979.
- Lacan, J. (1973). Qu'est-ce qu'un tableau?. Dans *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New-York: Norton. 1973.
- Lapierre, R. (2017). *Les Adieux*. Montréal : Les Herbes Rouges.
- Le Breton, D. (1992). *Des visages : Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. (2015). *Disparaître de soi : Une tentative contemporaine*. Paris : Editions Métailié.
- Lévinas, E. (1998). *Temps et Autre*. (7 éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Levine, L. (1976). One-Gun Video Art. Dans Battcock, G. (éd.). *New Artists Video: A Critical Anthology* (p. 76-94). New York: E.P. Dutton
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2007). *L'écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Éditions du Seuil.
- Nietzsche, F. W. (1995). *La volonté de puissance*. (G. Bianquis, trad.). Paris : Gallimard.
- Oblin, N. (éd.). (2014), *Théorie critique de la crise Volume II : Du crépuscule de la pensée à la catastrophe*. Caen : Le bord de l'eau.
- Oblin, N. (éd.). (2013). *Théorie critique de la crise. Volume I : École de Francfort, controverses et interprétations*. Caen : Le bord de l'eau.
- Ovide. (1961). *Les Métamorphoses*. (3^e éd., t. 1, G. Lafaye, trad.). Paris : Les Belles Lettres. 43 B.C.-17 ou 18 A.D.
- Parfait, F. (2001). *Video : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Perret, C. (2007). *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles : La Lettre Volée.
- Raulet, G. (1997). *Le caractère destructeur : Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris : Aubier.

Ross, C. (1996). *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal: Éditions Artexes.

Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York et Londres: Routledge.

Tackles, B. (2001). *Petite introduction à Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan.

Viola, B. (1995). The Sound of One Line Scanning. Dans *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994* (p. 83-95). Londres: Thames and Hudson.

Articles

Auslander, P. (2006, septembre.) The Performativity of Performance Documentation. *Performing Arts Journal*, 28(3), 1-10.

Badiou, A. (2004). Thèses sur l'art contemporain: Fifteen Theses on Contemporary Art. *Performance Research*, 9(4), 86.

Dubois, P. (1982, printemps). L'ombre, le miroir, l'index. À l'origine de la peinture : la photo, la vidéo. *Parachute*, 10, 16-28.

Heinich, N. (1983, septembre). L'aura de Walter Benjamin. Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 107-109.

Krauss, R. (1976, printemps). The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, 50-64.

Lalonde, J. (2001). La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi. *ETC*, 55, 8-13.

Lepastier, S. (2014, janvier). L'hystérie entre sexe et langage. *Hermès, La Revue*, 1(68), 62-68.

Lévinas, E. (1964, avril). La Signification et le Sens. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 69 (2), 125-156.

Paterson, E. et L. Stevens (2013, avril). From Shakespeare to the Super Bowl: Theatre and Global Liveness. *Australasian Drama Studies*, 62, 147-162.

Quinet, A. (2010). L'inconscient structuré comme un théâtre. *Savoirs et clinique*, 1(12), 188-195.

Thèse de doctorat et mémoire de maîtrise

Cormier-Labrecque, J. (2007). *Rétro, faux-vintage et technostalgie : une étude de la photographie mobile (Mémoire de maîtrise)*. Université du Québec à Montréal.

Harper, A. (2014). *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse (Thèse de doctorat)*. Wadham College.

Maus, J. (2014). *Communication and Control (Thèse de doctorat)*. Université d'Hawaï.

Enregistrement audio

Black midi. (2019, 1^{er} avril). *crow's perch stem clips* [Album de musique en ligne]. Récupéré de <https://bblackmidi.bandcamp.com/album/crows-perch-stem-clips>

Chenau, E. (2018). *There's Our Love*. Dans *Slowly Paradise* [Disque vinyle 33 tours]. Montréal : Constellation.

Maus, J. (2007). *Rights for Gays*. Dans *Love is Real* [MP3]. Londres: Upset the Rhythm.

Stereolab. (1996). *Cybele's Reverie*. Dans *Emperor Tomato Ketchup* [Disque compact]. Angleterre: Duophonic Records.

Film

Cocteau, J. (1950). *Orphée* [Film]. France: DisCin.

Marker, C. (réal.). (1983). *Sans Soleil* [Film]. (F. Delay, narration). France: Argos Films.

Welles, O. (1947). *The Lady from Shanghai* [Film]. États-Unis: Columbia Pictures.

Vidéo en ligne

black midi. (2019). *black midi - speedway (12" version) + remixes*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=d8fBopo31vQ&t=815s>

Campus, P. (1973). *Three Transitions* [Vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>

Cazdyn, E. (2018). *Eric Chenau | "There's Our Love"*. [Vidéo clip]. Montréal : Constellation Records. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=FV0FmpcbNpc>

Gingear. (2018, 28 juin). *[Black MIDI] "Tau" τ/6.28 MILLION (6,283,185) ~ HDSQ | Piano from Above* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=tfriXiemYqo&t=227s>

Jennifer Juniper Stratford. (2018). *John Maus - Teenage Witch (Official Video)*. [Vidéo en ligne]. États-Unis : ribbonmusic. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Gsr1F1Uf0Is>

KEXP. (2018, 9 avril). *John Maus - Full Performance (Live on KEXP)* [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=nxQTa7B_200

Moshcam. (2012, 29 février). *John Maus - Quantum Leap | Live in Sydney | Moshcam* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=kGj27OOpr9Y>

Napster (2012, 15 décembre). *John Maus: Speakeasy (interview)* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=LuKZG9hgbVg>

Pitchfork. (2012, 19 janvier). *John Maus Gets Intense, Discusses 'The Hysterical Body' + 1* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=A4b0c7bdzfg>

PluxQuba. (2010, 10 août). *John Maus - Rights For Gays (Live @ The Grosvenor in London 07.08.2010)* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=pHkQzUMAncs>

San Francisco Museum of Modern Art. (2014). *Peter Campus on his most famous work and why he hates it* [Vidéo en ligne]. Récupéré le 20 mars 2018 de <https://www.sfmoma.org/watch/peter-campus-on-his-most-famous-work-and-whyhe-hates-it>

Svemir. (2009, 17 mai). *John Maus - The Silent Chorus* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=6jIFATPH-Ck>

Telekom Electronic Beats. (2017, 5 décembre). *John Maus Live in Berlin* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=u6q2CHFkyI8>

Page web

Cazdyn, E. (2018). Bio. *Eric Cazdyn*. Récupéré de <http://www.ericcazdyn.net/video/bio/>

Ville de Montréal. (2019, mars). Caméras de circulation. Dans *Carte*. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/circulation>