



HAL
open science

De la suspension vidéographique dans l'art contemporain

Hong-Ki Kim

► **To cite this version:**

Hong-Ki Kim. De la suspension vidéographique dans l'art contemporain. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030107 . tel-04269001

HAL Id: tel-04269001

<https://theses.hal.science/tel-04269001>

Submitted on 3 Nov 2023

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

EA 7343 – Laboratoire International de Recherches en Arts

Thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art

Hong-Ki KIM

De la suspension vidéographique dans l'art contemporain

Thèse dirigée par

Monsieur Bruno-Nassim ABOUDRAR

Soutenue le 10 décembre 2022

Jury :

M. Bruno-Nassim ABOUDRAR, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Philippe DUBOIS, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Jacinto LAGEIRA, Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Barbara LE MAÎTRE, Professeure à l'Université Paris Nanterre

De la suspension vidéographique dans l'art contemporain

Résumé

L'objectif de cette recherche est de définir le meilleur cadre théorique pour pouvoir saisir le propre de la vidéo comme appareil artistique. La vidéo analogique est considérée comme un support dépassé depuis les années 1990, et les artistes l'utilisent de moins en moins comme moyen d'expression. Néanmoins, ce qui est paradoxal est que de plus en plus de projections vidéo numériques continuent d'occuper les espaces de l'art contemporain et qu'elles ne cessent d'inspirer les artistes contemporains. C'est dire que la pratique vidéographique existe, elle, toujours, que ce soit sous forme analogique ou numérique. Dans ce contexte se pose une question : Que reste-t-il de la vidéo après son obsolescence comme médium artistique ? Notre hypothèse est que le « vidéographique » comme attitude artistique survit à la disparition de la « vidéographie » comme médium technique et historique. Pour l'expliquer est ici emprunté à la phénoménologie le concept de suspension (*epokhê*) pour caractériser ce qui reste de la vidéo dans l'art contemporain. Si la méthode phénoménologique de l'*epokhê* suspend l'attitude naturelle de la conscience afin que celle-ci puisse retrouver sa capacité d'intuition essentielle, la vidéo peut être appréhendée comme un appareil *epokhâl* en ce sens qu'elle suspend le flux des images existantes pour penser la pure présence des images en tant que telles. En analysant le travail de certains artistes, en particulier celui de Bill Viola, cette recherche vise à éclaircir la nature des fonctions esthétique et politique de la suspension vidéographique, pour en faire, finalement, l'un des paradigmes pour l'art contemporain.

Mots-clés : Art vidéo, Esthétique, Appareil, Média, Art contemporain

On the videographic suspension in contemporary art

Abstract

This research seeks to define a new theoretical framework for elucidating the essence of video as an artistic apparatus. Since the 1990s, the use of analog video as a means of artistic expression has steadily declined, to the point that it has now been relegated as an outdated medium. Nevertheless, what is paradoxical is that more and more digital video projections continue to inhabit the spaces of contemporary art and inspire contemporary artists. This means that videographic practice still exists, whether in analog or digital form. In this context, a question arises: What vestiges of video will remain after it becomes obsolete as an artistic medium? Our hypothesis is that the artistic attitude of the “videographic” will survive the disappearance of “videography” as a technical and historical medium. To characterize the vestiges of video in contemporary art, we borrow the phenomenological concept of suspension (*epokhê*). In phenomenology, *epokhê* is a method of suspending the natural attitude of consciousness, thereby allowing it to regain its capacity for essential intuition. In this sense, video can serve as an *epokhâl* apparatus that suspends the flow of images in order to facilitate contemplation of the pure presence of images. By analyzing the work of Bill Viola and other artists, this research aims to clarify the aesthetic and political functions of videographic suspension in order to establish it as a fundamental paradigm of contemporary art.

Keywords: Video art, Aesthetics, Apparatus, Media, Contemporary art

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Bruno-Nassim Abouddrar qui a bien voulu se charger de la direction de cette thèse. Ses conseils précieux et son écoute généreuse ont été indispensables pour l'achèvement de mon travail.

Je voudrais remercier vivement Monsieur Philippe Dubois, Monsieur Jacinto Lageira et Madame Barbara Le Maître de m'avoir fait l'honneur d'être les membres de mon jury.

Cette étude a été achevée grâce au soutien financier de la Kim Hee-Kyung Scholarship Foundation for European Humanities. Que cette institution reçoive l'expression de ma sincère gratitude.

Je remercie Monsieur Laurent Chouteau pour m'avoir fait partager son art de thèse. Ses remarques sur la langue française de ma thèse m'ont souvent permis d'articuler mieux son contenu philosophique.

Je remercie enfin mes parents qui m'ont attendu avec une patience inimaginable, et à qui je dois tout ce que je suis.

SOMMAIRE

Introduction.....	9
Première partie. La suspension et le vidéographique.....	21
Chapitre 1. L'éthique de la suspension.....	22
Chapitre 2. Suspension vidéographique et <i>epokhê</i> phénoménologique.....	33
Chapitre 3. De la vidéo au vidéographique.....	51
Supplément 1. La suspension dans la sculpture contemporaine.....	80
Deuxième partie. Théorie et pratique de la suspension chez Bill Viola.....	101
Chapitre 4. Image suspendue dans la vidéo.....	102
Chapitre 5. Image vidéo comme <i>space between</i>	118
Chapitre 6. Montrer l'« entre » par l'image vidéo.....	138
Supplément 2. La suspension chorégraphique.....	151
Troisième partie. Vidéo et sa suspension sociale et politique.....	169
Chapitre 7. Dispositif technique et appareil artistique.....	170
Chapitre 8. Relation entre art et technique chez Jacques Rancière.....	187
Chapitre 9. Surveillance : entre art et technique.....	204
Chapitre 10. Art et religion en rapport avec la vidéo.....	228
Supplément 3. Fissure du texte et trou de l'image.....	246
Conclusion.....	267
Bibliographie.....	273
Liste des images.....	287
Table des matières.....	291

Introduction

L'objectif de notre recherche est de définir le meilleur cadre théorique pour saisir le propre de l'art vidéo, pas d'un proposer l'histoire et d'analyser pour ce faire certaines étapes clefs, en une analyse diachronique qui cernerait l'évolution de sa pratique. C'est la démarche particulière de l'art vidéo qui nous intéresse, nous voudrions déterminer ce que réalise cette pratique de l'expression par l'image en mouvement. Notre intérêt ne porte pas simplement sur le contenu de chaque œuvre vidéo, mais également sur la forme de la vidéo elle-même, c'est-à-dire en tant qu'une possibilité particulière destinée à réaliser des images.

Or, pour définir le caractère de la vidéo, il nous paraît tout à fait judicieux de recourir à la notion de *suspension* à laquelle nous donnons trois significations. Tout d'abord, nous entendons par suspension un certain fonctionnement permis par le mécanisme de la vidéo. Lorsque nous parlons de suspension à propos d'une image, il s'agit du ralenti ou de l'arrêt apparent sur image. En second lieu, suspension renvoie au médium. La vidéo est alors définie comme la puissance qui es celle du médium vidéographique, à savoir celle de *suspendre* les autres médiums proches : la télévision et le cinéma. Enfin, le terme de suspension, parce qu'il se réfère à la notion stoïcienne *epokhê*, permet d'ouvrir toute une réflexion philosophique sur *ce que fait* l'art vidéo. L'*epokhê*, comme méthode phénoménologique, consiste à mettre entre parenthèses tout jugement intellectuel pour ne décrire que les phénomènes du monde, leurs apparitions pures. Nous pensons que ce que fait le vidéographique rejoint en profondeur la pratique phénoménologique, au point que nous irons jusqu'à qualifier la vidéo d'« *appareil epokhâl* ».

La vidéo analogique est considérée comme un support dépassé depuis les années 1990, et les artistes l'utilisent de moins en moins comme moyen d'expression. Néanmoins, la pratique « vidéographique » existe, elle, toujours, que ce soit sous forme

analogique ou numérique. On peut même dire qu'elle connaît un certain renouveau à l'époque numérique qui est la nôtre, puisqu'il n'est pas rare de voir des projections vidéographiques dans la plupart des expositions consacrées à l'art contemporain. Assurément, cela constitue un paradoxe. En effet, alors que l'art vidéo, en tant que forme d'art spécifique, perd de son importance, les réalisations vidéographiques continuent de se répandre à travers toute la scène de l'art contemporain. Dans ce contexte, il va de soi que l'objet de notre étude ne pourra pas se limiter à « la vidéographie » au sens strict, il devra embrasser « le vidéographique » en tant qu'attitude artistique « qui, dans cette forme substantivée, permet de concevoir la vidéo comme une véritable esthétique dont il est possible d'évaluer les effets substantiels qu'elle a pu avoir sur l'ensemble du domaine de l'art. »¹ Nous considérons ainsi la vidéo non pas comme un objet historique mais comme un paradigme de l'art contemporain qui survit à son support originel.

Si dans cette recherche nous faisons mention de la première génération d'artistes vidéo, ce n'est pas pour les ériger en personnages historiques mais plutôt pour voir comment ils ont été amenés à inventer cette conception du vidéographique qui est devenue de plus en plus influente dans l'art contemporain. Il s'agit alors de savoir ce qu'est précisément la vidéo, laquelle constitue l'essence du « vidéographique ».

Notre réflexion part du constat que la propriété fondamentale de la vidéo est la suspension. En effet, c'est grâce à ce mécanisme électronique que l'image en mouvement peut être suspendue à l'infini. Si l'on projette une série d'images cinématographiques à une vitesse de plus en plus lente, elle finit par perdre sa mobilité pour se transformer en diapositive, dans la mesure où elle est initialement composée de photogrammes fixes. En revanche, étant donné qu'elle a été conçue dès l'origine pour être visionnée en mouvement, l'image électronique peut théoriquement être ralentie à l'infini sans jamais aboutir à un arrêt définitif. Par exemple, en utilisant la vidéo, Douglas Gordon ralentit un film de Hitchcock de deux heures pour obtenir un film de vingt-quatre heures. Il vise ainsi à fixer l'attention du spectateur sur l'image elle-même en la détachant de sa trame narrative.

Or, nous pensons que la suspension de la projection vidéo entre en résonance

¹ Françoise Parfait, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 8.

avec la méthode philosophique d'*epokhê* pour deux raisons : d'abord, de même que la vidéo suspend l'image en mouvement de manière asymptotique (c'est-à-dire sans jamais aboutir à un arrêt complet), de même, l'*epokhê* philosophique n'élimine pas les attitudes et les réactions naturelles du sujet face aux événements du monde, mais les suspend afin de laisser apparaître les choses elles-mêmes ; ensuite, pour la vidéo comme pour la phénoménologie, la suspension ne dérive pas du repos, bien au contraire, elle n'est une activité possible que si l'on présuppose une mobilité originelle, qu'elle corresponde à celle de l'image électronique (obtenue par un procédé mécanique) ou à un flux de conscience. C'est pourquoi, la suspension nous paraît être le dénominateur commun entre la vidéo et la philosophie. La vidéo pourrait être l'appareil artistique qui rende visible et audible la méthode philosophique d'*epokhê*, et, inversement, la phénoménologie serait le discours théorique qui aurait préparé l'esthétique de l'art vidéo.

De plus, la suspension, s'il est vrai qu'elle constitue une notion liée à l'activité, ne se limite pas aux domaines de l'art et de la philosophie. Dans le domaine politique, elle est également considérée comme un thème important. Autrefois, le progressisme en politique avait pour tâche d'accélérer la réalisation d'une utopie. Après deux guerres mondiales et la chute du communisme, l'espoir mis en la politique est passé par une crise de doute. Cela nous amène à penser qu'il y a peut-être là un retournement de situation : la tâche politique actuelle ne consiste-t-elle pas désormais non plus à tenter de construire un monde meilleur mis à empêcher qu'advienne un monde pire ? C'est en ce sens que, chez Benjamin, l'ange de l'histoire symbolise une nouvelle propension politique, qui fait suite à un optimisme outrancier.

C'est pourquoi selon nous la notion de suspension, au sens élargi défini plus haut, devient un enjeu majeur. Elle embrasse à la fois les domaines esthétique, philosophique et politique. Tout en plaçant la vidéo au centre de la discussion, nous pensons montrer en quoi la suspension, pas seulement sa notion mais sa pratique ; a des implications profondes. Vu celles-ci, son déploiement par l'art vidéo, la suspension vidéographique, relève un défi majeur et est l'un des paradigmes pour l'art contemporain.

Pour le présent travail, l'examen des études théoriques réalisées sur l'art vidéo était un préalable nécessaire. Tout d'abord, nous nous posons contre la thèse de Rosalind

Krauss sur la vidéo pour qui la vidéo ne constitue qu'un médium spécifique au sens moderniste de Greenberg. Or, il nous semble que la vidéo ne relève pas de ce régime moderniste de l'art, parce que ce médium ne possède pas de spécificité, pas plus matérielle que psychologique. L'art vidéo relève de ce que l'on peut appeler, avec Arthur Danto, « l'art post-historique ».² En effet, l'image vidéo n'est pas un objet d'art mais un appareil artistique, c'est-à-dire une certaine configuration spatio-temporelle à partir de laquelle sont produites différentes sortes d'images. Plusieurs théoriciens ont noté cette caractéristique propre à l'image vidéo. Ils ont ainsi tenté de définir la vidéo chacun à sa façon, par exemple, grâce au concept d'« entre-images » de Raymond Bellour,³ ou encore comme « *space between* » chez Bill Viola,⁴ ou bien encore et comme « une forme qui pense » chez Philippe Dubois.⁵ Les examinant de près nous pensons avoir démontré que leurs interprétations convergent vers la problématique de suspension vidéographique.

Le débat théorique qui porte sur la notion de suspension n'est pas seulement destinée à être celle de la méthode phénoménologique de l'*epokhê*, car la suspension est l'un des thèmes importants qui englobent autant l'art et la politique que la philosophie du XX^e siècle. Par exemple, Walter Benjamin déclare que l'image dialectique est la dialectique à l'arrêt, c'est-à-dire qu'elle suspend la relation continue et chronologique entre le passé et le présent pour qu'apparaisse une « constellation » configurée par la rencontre fulgurante entre l'Autrefois et le Maintenant.⁶ Il en est de même dans la pratique de la déconstruction de Derrida. Une lecture réellement attentive d'un texte débouchera sur une aporie, d'où une suspension de sa cohérence apparente. Celle-ci dévoilera la présupposition fondamentale du texte qui y était latente.⁷ Nous mettrons ainsi à profit les réflexions sur la suspension des penseurs cités plus haut afin de voir comment elles peuvent contribuer à clarifier notre propre position à ce sujet.

² Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. par Claude Hary-Schaefer, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

³ Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.

⁴ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudson, 1995.

⁵ Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2011.

⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479.

⁷ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Nous distinguons trois modalités dans la suspension vidéographique. Il y a tout d'abord la suspension qu'exerce la vidéo par rapport à ses deux médiums voisins : la télévision et le cinéma. La vidéo génère un contre-flux pour suspendre le flux télévisuel et elle génère une contre-information qui déjoue l'information imposée par la télévision. En deuxième lieu, on peut penser la suspension vidéographique par rapport au corps, puisque celui-ci est en lui-même lieu de rencontre où se trouvent suspendus la conscience subjective et le monde extérieur. Au niveau de la pratique artistique impliquant les expressions corporelles, la suspension que produit la vidéo sur le corps humain est bien représentée dans la relation entre le geste vidéographique et le geste chorégraphique. Troisièmement, au niveau sociopolitique cette fois-ci, la suspension vidéographique concerne la relation Art / Technique / Religion. La vidéo, en tant qu'appareil artistique, suspend les deux types extrémistes de société : d'un côté, l'individualisme extrême qui découle du progrès technique moderne ; et, de l'autre, la communauté repliée sur soi-même qui résulte du fondamentalisme religieux. Suspendant les deux, elle ouvre un espace intermédiaire où peut surgir la prise de conscience critique. La communauté qui s'était close peut alors se rouvrir.

D'ailleurs, nous choisissons non pas d'examiner exclusivement des artistes de la première génération de l'art vidéo qui se sont adonnés entièrement à des expérimentations vidéographiques, mais également des artistes contemporains qui utilisent l'image vidéo juste comme un moyen d'expression parmi d'autres. Les premiers artistes vidéo démontrent que la vidéo n'est pas simplement un objet technique mais surtout un appareil artistique qui a comme capacité de suspendre ses médiums voisins, ainsi que le corps humain et la configuration sociopolitique. Les artistes contemporains, pour leur part, nous montrent que, même aujourd'hui, le « vidéographique », en tant qu'attitude esthétique, survit au sens warburgien jusqu'à devenir l'un des paradigmes de l'art contemporain en s'adaptant à l'époque numérique.

Les artistes d'aujourd'hui ressentent de moins en moins la nécessité à rechercher une spécificité au médium vidéo, qui n'est pour eux qu'un moyen d'expression facile d'accès et d'usage. Après l'avènement de la technologie numérique, il est devenu très difficile, à quelques exceptions près, de voir dans des expositions de l'art contemporain des images vidéo analogiques alors qu'elles ont précisément été le support privilégié des

pionniers de l'art vidéo. Mais, en même temps, de plus en plus de projections vidéo numériques continuent d'occuper les espaces d'art contemporain et ne cessent d'inspirer les artistes contemporains. On peut donc affirmer que le vidéographique a survécu sous forme numérique à la disparition de la vidéo analogique. Nous avons placé un supplément à la fin de chacune des trois parties. Il traite, à chaque fois, d'une artiste coréenne et nous avons pensé que cela pouvait illustrer notre propos et l'empêcher ainsi d'être trop théorique. On y voit concrètement comment opère cette suspension. Nous pensons par ailleurs que ces artistes méritent d'être plus largement connues, et notamment du public français.

La première partie de notre thèse démontre que la vidéo est bien un appareil artistique et la fonction essentielle de cet appareil artistique est la suspension. C'est une critique de l'article de Rosalind Krauss sur la vidéo : « Video : The Aesthetics of Narcissism »⁸ qui fournit un point de départ de notre argumentation. En effet, cette historienne de l'art, qui adoptait alors le point de vue greenbergien, cherche à établir la propriété spécifique et pure de la vidéo. La thèse qu'elle défend est que la vidéo n'est qu'un narcissisme basé sur le feedback vidéo. Or, nous pensons, au contraire, que le narcissisme évoqué par Krauss n'a que peu de chose à voir avec la vidéo parce que, même en admettant que la vidéo entretient un lien avec le feedback autoréférentiel, il existe encore une intervention des altérités. En effet, pour nous, il n'y a pas de spécificité propre et pure de la vidéo, qu'elle soit psychologique ou matérielle. Faudrait-il alors abandonner à jamais l'idée d'un narcissisme dans l'analyse de la vidéo ?

À cet égard, nous tentons d'approfondir un autre sens de narcissisme pour comprendre l'impureté spécifique à la nature même de la vidéo : « le narcissisme primordial » que Bernard Stiegler théorise dans son livre *Aimer, s'aimer, nous aimer*.⁹ Très différent du narcissisme fermé de Krauss, le « narcissisme primordial » désigne un événement originaire qui rend possible l'individuation non seulement du *je* mais aussi du *nous* : « Je ne suis *je*, dit Stiegler, que dans la mesure où j'appartiens à un *nous*. »¹⁰ De ce

⁸ Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, vol. 1, printemps 1976.

⁹ Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16 (c'est Stiegler qui souligne).

point de vue, les œuvres vidéo de Vito Acconci, citées par Krauss pour illustrer son propos, témoignent au contraire de l'impureté de la sphère vidéo où « je » et « nous » coexistent dès l'origine l'un avec l'autre, si bien qu'ils nient l'existence du monde fermé du moi pur.

La vidéo est « impure » parce que, loin d'être un objet déjà individué, elle est plus fondamentalement un « milieu préindividuel » au sens simondonien, à travers lequel s'individuent des images hétérogènes. Quelques penseurs semblent avoir mené une réflexion analogue à la nôtre, par exemples, Raymond Bellour à travers son concept d'entre-images, Jean-Paul Fargier qui considère la vidéo comme « la conscience de soi »¹¹ de l'art tout entier et, enfin, Philippe Dubois pour qui la vidéo est une forme qui pense. Nous examinons chacune de ces trois notions pour démontrer qu'elles convergent en fin de compte vers une problématique commune selon laquelle la vidéo s'apparente à un appareil suspensif. Nous concluons que la vidéo est un appareil *epokhâl* au sens où elle suspend le flux des images existantes pour penser la pure présence des images cinématographiques, télévisuelles et de toutes sortes d'images du monde, de même que la méthode phénoménologique d'*epokhê* suspend l'attitude naturelle de la conscience humaine pour que celle-ci retrouve son intuition essentielle. En ce sens, on peut dire que la vidéo est un appareil artistique phénoménologique, et que la phénoménologie est une théorie philosophique vidéographique.

Dans Supplément I, nous traitons d'une artiste coréenne, Minae Kim, et de ses sculptures parasitaires, pour prouver que la notion de suspension ne concerne pas seulement d'œuvres d'art qui utilisent la vidéo comme leur support mais également d'autres types d'œuvres d'art telles que celles de la sculpture. Ici, il est question de savoir comment la suspension se met en rapport avec le travail du deuil dans la sculpture contemporaine. Minae Kim a commencé à travailler en tant qu'artiste dès le début des années 2010 avec ses sculptures *in situ* parasitant l'espace d'exposition. Puis elle a qualifié sa troisième exposition personnelle, tenue en 2014, de « funérailles » pour ses sculptures parasitaires. Mais, même après avoir dit un adieu à ses travaux précédents, elle ne peut pas vraiment quitter sa façon de travailler *in situ*, elle est toujours en deuil de ses

¹¹ Jean-Paul Fargier, *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De L'incidence Éditeur, 2010.

sculptures parasitaires. Le travail du deuil au sens psychanalytique est un processus qui, réussi, met un point final à un adieu. Minae Kim a mis plusieurs points finaux pour terminer son adieu à ses sculptures parasitaires. Mais tout à coup on s'aperçoit que plusieurs points finaux ne sont pas différents de points de *suspension*. Dans cet espace-temps suspensif, cette artiste coréenne n'en finira pas, pour l'instant, avec son travail de deuil. C'est un exemple qui fait réfléchir sur les conditions de possibilité de l'existence de l'artiste et de l'œuvre d'art après le modernisme ainsi qu'après le post-modernisme.

La deuxième partie de ce travail est consacrée à l'artiste américain qui a investi toute sa carrière dans l'examen des possibilités de la vidéo, Bill Viola. Ce n'est pas seulement un artiste, mais aussi un théoricien de l'image vidéo. Il a écrit bien des articles sur ses travaux et ceux d'autres artistes aussi bien que sur la vidéo et son image. Donc, nous pensons qu'il est le sujet le plus adéquat pour la démonstration de notre thèse. À travers lui nous pouvons comprendre théoriquement en quoi consiste la suspension vidéographique, mais aussi le voir et le sentir.

Tout d'abord, nous examinons la façon dont Viola montre la suspension vidéographique dans ses pratiques. Pour savoir comment l'artiste suspend le flux des images télévisuelles, nous nous concentrons sur son œuvre, *Reverse Televison* (1983). Dans ce projet réalisé en collaboration avec une chaîne publique (WGBH Boston), il intervient sur le flux des informations textuelles et visuelles en imposant une « silence » à la télévision. C'est le moment *epokhâl*, en ce que les téléspectateurs se heurtent soudainement à une situation spéculaire, si bien qu'ils se défont de « l'attitude naturelle » du spectateur absorbé au petit écran et retrouvent leur « conscience de soi ». D'autre part, Viola expérimente la puissance de l'image vidéo du point de vue suspensif. Nous essayons de le montrer en analysant son œuvre datée de 1977-1979, *Reflecting Pool*.

Sur le plan théorique, Bill Viola propose la notion de *space between* pour insister sur le fait que le lieu propre de l'image vidéo est l'« entre » (*between*). Nous examinons ce concept de Viola en le mettant en relation avec un autre concept dû à Aby Warburg : le *Zwischenraum*.¹² Si l'on traduit ce mot allemand littéralement en anglais on obtient ce

¹² Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

fameux *space between*. Est-ce une coïncidence ? Par ce détour du concept warburgien, nous comprenons en quoi le *space between* est le lieu propre à la vidéo, où toutes les sortes d'oppositions binaires sont suspendues. Chez Viola, c'est le ralenti extrême qui réalise la suspension vidéographique. Nous le justifions par l'analyse de son œuvre vidéo, *The Greeting* (1995). Enfin, au niveau de la pratique artistique, nous décrivons comment Bill Viola suspend les oppositions entre les termes contraires dans ses œuvres vidéo : entre le monde matériel et le monde spirituel, entre la vie et la mort, entre la réalité et l'illusion, entre la conscience et l'inconscient, etc.

Dans Supplément II, nous discutons du rapport de la suspension vidéographique au corps humain. Pour cela nous regardons la relation entre le corps dansant et l'image vidéo dans le travail de Hwayeon Nam. Pendant près de dix ans, l'artiste a fait une recherche artistique sur la danseuse coréenne, Seung-hee Choi (1911-1969). Ce qui nous intéresse particulièrement dans ses travaux est une certaine affinité entre la façon dont elle utilise le médium vidéo, la façon dont elle traite du corps dansant, et la façon dont elle regarde la mer : pour elle, la vidéo n'est pas tant un moyen de visualiser des images en mouvement des corps qu'un moyen de confronter des images en mouvement avec des images fixes telles que la photographie, la sculpture et la peinture ; la danse est un geste humain qui impose le repos au mouvement, confronte le mouvement avec le repos ; et dans la mer il y a toujours une opposition entre le repos de l'abysse et le mouvement de la surface. C'est ainsi par l'image de la mer calme, mobile / immobile, que l'artiste pense la relation entre suspension vidéographique et suspension chorégraphique. Chez Hwayeon Nam, la vidéo est donc un moyen non pas d'animer des images fixes pour en créer la mobilité, mais de diminuer la vitalité des images mobiles, pour en extraire les images suspendues, images différées.

Dans la troisième et dernière partie, nous déplaçons le débat sur le plan de l'interaction entre l'art, la technique et la religion, afin de démontrer l'aspect social et politique de la suspension vidéographique. L'objectif de cette partie est d'insister sur le fait que la vidéo, comme appareil artistique, essaie de suspendre, d'un côté, l'individualisme extrême que provoque la technique moderne et, de l'autre côté, l'immanentisme collectif qu'induirait la mythologie religieuse.

D'abord, le mot *téchnê* dans l'antiquité grecque signifiait à la fois l'art et la technique, mais, le latin en est venu à distinguer l'art (*ars*) de la technique (*techna*). Nous discutons de cette relation mouvante entre l'art et la technique en nous référant à Heidegger, Foucault, Agamben et Rancière.

Nous nous intéressons également à une autre application possible de la vidéo, la surveillance, pour illustrer l'identité et la différence entre l'art et la technique. En effet, un même outil peut servir tantôt à contrôler les individus—il devient alors un outil de pouvoir—, tantôt à procurer un moyen d'expression aux artistes. Parmi nombreux artistes vidéo qui ont travaillé sur la surveillance vidéo, nous citons Joan Jonas, Peter Campus, Dan Graham, Bruce Nauman et Inhwan Oh.

D'autre part, la religion et l'art partagent un point commun, dans la mesure où ils commencent tous deux par prendre conscience de la finitude de l'humain, c'est-à-dire de la mort au sens heideggérien. Si la religion est une recherche sur l'universalité et la transcendance qui dépassent la finitude humaine, l'art, pour sa part, ne cesse de rappeler la vanité et la finitude de la vie humaine au nom de *Memento mori*. Or, la religion renferme toujours le risque d'établir une communauté fermée, voire une « communion » totalitaire. La tâche de l'art serait alors de suspendre le caractère fermé de la communauté religieuse pour insister sur une autre forme de communauté, la « communauté sans communion », la « communauté désœuvrée » décrite par Jean-Luc Nancy.¹³ À ce point de vue, nous examinons, encore une fois, une œuvre de Bill Viola qui est représentatif des artistes qui traitent de la mort et de la religion : *Nantes Tryptych* (1992). Dans cette installation vidéo dont le titre même désigne une forme traditionnelle d'art religieux, Viola met côte à côte l'image de sa mère agonisante et celle d'un bébé naissant. Nous y percevons l'instant où se produit une communauté furtive basée sur la continuité et la discontinuité entre la mort et la naissance, communauté des êtres singuliers s'apercevant de leur finitude et donc ouverts aux autres êtres finis.

Enfin, dans Supplément III, nous considérons les travaux de l'artiste coréenne Youngzoo Im. Notre intention est ici de mettre en évidence cette sorte de « point neutre », figure de la suspension, que son œuvre vidéo exemplifie constamment. Cette suspension

¹³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

a lieu ici entre rationalité technique et irrationalité religieuse. Ses œuvres révèlent des « fissures » et des « trous » cachés dans le monde rationnel de la science moderne, et essaient de faire rencontrer les deux sortes de mondes bien distincts : le monde de la science et le monde de la superstition ; le monde technique et le monde religieux ; le monde du réel et le monde de l'imaginaire, etc. Les deux types de mondes ne s'opposent pas l'un à l'autre, mais se distinguent aussi bien qu'ils se connectent. Si nous reprenons sa métaphore trouvée dans l'anatomie humaine, l'art engendre une « articulation » entre les mondes différents. Chez Youngzoo Im, « fissure » et « trou » sont les places d'une « articulation » bien disposée de « cartilage et synovie ». C'est un espace-temps suspensif qui préexiste à l'opposition entre séparation et connexion, et qui fait commencer la pensée sur leur genèse simultanée.

PREMIÈRE PARTIE

La suspension et le vidéographique

Chapitre 1.

L'éthique de la suspension



1. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

S'il y a une œuvre d'art idéale, elle doit être sous un certain rapport comparable à une étoile. Elle sera céleste, parce qu'au moment où une œuvre d'art atteint le sol elle devient une réalité terrestre et perd d'emblée son statut idéal. Lukács écrit ainsi : « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre ! Bienheureux les temps dont les voies sont éclairées par la lumière des étoiles ! »¹⁴ Malheureusement, ces temps bienheureux étaient ceux des épopées antiques, pas les nôtres. Alors que les Grecs étaient capables de passer facilement de la Terre au Ciel au travers de leurs épopées, trop peu de lumière nous parvient désormais des étoiles du ciel. En d'autres termes, nous vivons à une époque où les idéaux

¹⁴ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 19.

utopiques, ou les espoirs pour l'avenir, ont perdu presque tout de leur éclat. De même que le « socialisme réel », cette grande expérimentation conduite au XX^e siècle, où l'on rêvait d'appliquer concrètement une utopie politique, est de nos jours considéré comme une chose désuète et qui serait un peu ridicule si elle n'était si triste, alors qu'elle fut jadis populaire, bien loin de paraître quasiment insensée comme maintenant, de même ces fameuses peintures abstraites « transcendantales » telles que celles de Malevitch ou de Newman sont devenues des gestes qui paraissent excessifs et qu'on aurait du mal à refaire de nos jours. Le poids de la réalité a forcé le regard des gens à se tourner vers le sol, et tous ces idéaux célestes sont maintenant considérés comme une plaisanterie démodée. Discuter « œuvres d'art idéales », c'est un anachronisme à une époque où le ciel étoilé ne peut plus nous servir de carte pour trouver des voies à suivre.

En effet, si maintenant la « carte des voies » en propose encore, ce ne sont plus que des voies impraticables en ce qu'elles ne débouchent que sur une anxiété accrue et, inexorablement, sur une désillusion fatale, bien loin d'être sources d'espoir et d'anticipation d'un avenir meilleur. La croyance naïve en un progrès toujours unidirectionnel, qui promettait au bout la réalisation de l'utopie, a été remplacée par une inquiétude pressentant une catastrophe, celle où l'on serait témoin de la réalisation d'une dystopie bien réelle. Le développement des civilisations a été suivi paradoxalement par des affrontements et des conflits qui ont déclenché de nombreuses guerres et qui ont favorisé l'extension du terrorisme. L'environnement dans lequel nous vivons est désormais soumis à de graves menaces, du genre de la catastrophe nucléaire de Fukushima et du réchauffement climatique. Pour une génération réellement confrontée à la perspective de telles catastrophes plutôt qu'à celle de la libération de l'humanité, la croyance au progrès par l'histoire est quasi criminelle en ce qu'elle encourage la poursuite de l'activité d'autodestruction collective qui nous a menés au bord du précipice où nous sommes. À cet égard, on peut dire que Walter Benjamin avait correctement anticipé l'avènement de cette époque moderne en contemplant l'*Angelus Novus* de Paul Klee¹⁵ : le visage de cet « ange de l'histoire », pense-t-il sans doute, est tourné vers le passé. Le passé que voit l'ange est une catastrophe où tout n'est plus que ruines. L'ange voudrait

¹⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 434.

s'attarder pour réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé, mais il ne peut le faire : une tempête qui souffle du paradis le pousse irrésistiblement vers l'avenir. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. En d'autres termes, le progrès amène finalement à cette conception du temps, source d'un sentiment d'impuissance puisque l'on ne peut réagir alors qu'on voit bien s'élever encore et encore le tas des ruines, jusqu'au ciel. On n'arrête pas le progrès.

Si idéal et progrès sont des concepts d'ordre philosophique appliqués à l'histoire et dont le contenu change lui-même avec le temps, sans doute devrions-nous moins discuter sur ce qu'est l'œuvre d'art idéale, supposée parvenir à transcender l'ordre du temps que sur ce que devrait être l'attitude des artistes pour pouvoir répondre adéquatement à la contemporanéité où nous vivons. Ce que la contemporanéité exige de nous, ce n'est pas une ontologie de l'œuvre d'art, mais une éthique de l'artiste. En une époque où l'espoir diminue à mesure que s'accroît l'ombre apportée par les catastrophes, quel devrait être l'*ethos* des artistes ? Une fois encore, l'Ange de l'Histoire de Benjamin nous fournit peut-être un indice pour répondre à cette interrogation. Même si l'Ange de l'Histoire est balayé par la tempête du progrès, gardant son regard tourné vers les ruines qui s'élèvent il essaie de s'y attarder encore pour y « réveiller » les morts et tenter de rassembler ce qui a été brisé. L'attitude des artistes d'aujourd'hui ne devrait-elle pas être à l'image de ce geste de l'ange, effort consistant à tenter de suspendre encore un peu le flux du temps qui nous amène aux catastrophes futures ? Le rôle des artistes des avant-gardes du siècle dernier, qui croyaient en une libération utopique, en un progrès de l'histoire, était d'accélérer ce mouvement bienfaisant de la roue de l'histoire, alors que la tâche des artistes d'aujourd'hui serait, au contraire, de freiner un peu le cours mortel des événements qui nous mène inéluctablement vers la catastrophe totale finale. En somme, l'attitude qu'on demanderait, en un héroïsme désespéré, aux artistes d'aujourd'hui, serait celle qui consisterait à vouloir tenter de suspendre un moment le cours du temps.

« Suspension » ne veut pas dire « repos ». Le repos est un refus du mouvement, tandis que la suspension est un contre-mouvement, avec vecteur opposé à un mouvement existant. En réalité, le repos complet, idéal, n'existe que dans l'espace euclidien. Même lorsque l'on reste debout sans faire aucun geste, on effectue ce faisant un contre-mouvement qui s'oppose au mouvement existant, celui de la gravité, pour pouvoir

maintenir sa posture. Une personne pendue à une barre fixe n'est pas au repos. Elle est, si l'on peut dire, dans un mouvement compensatoire visant à suspendre la chute causée par la gravité. Aussi, le point de vue euclidien, qui présuppose des objets immobiles et des mouvements animés par une force extérieure, n'est pas conforme à la réalité. Tous les êtres existants dans le temps sont en mouvement perpétuel, et le repos n'est qu'un concept inventé par l'observateur à partir d'une immobilité apparente pour lui.¹⁶ Le repos, concept dérivé d'une réalité en fait toujours mobile, ne peut pas exister en ce monde, car le mouvement, qui est une propriété fondamentale de toutes choses, ne peut être suspendu que s'il se heurte à un contre-mouvement. Et même dans ce cas, il y a du mouvement, car il ne peut jamais être complètement éliminé.

Suspension ne signifie pas non plus lenteur. La lenteur est un état relativement stable et constant, tandis que la suspension relève toujours du changement et du devenir, et est dynamique. La lenteur est un attribut intrinsèque du comportement de certains êtres animés, mais la suspension est un effet engendré par deux êtres, ou plus, qui exercent des forces dont les vecteurs sont opposés. La lenteur est finalement un état dans lequel le mouvement plus ou moins uniforme est maintenu, tandis que la suspension est une décélération générée par le conflit entre un mouvement et son contre-mouvement.

Il ne faudrait pas ici penser, par exemple, à un escargot se déplaçant lentement, mais il faut plutôt renvoyer au *Galop de l'escargot*, de Kun-Yong Lee, qui est une performance que cet artiste coréen a réalisée pour la première fois à la biennale de San Paolo en 1979.¹⁷ Dans cette performance, qui eut lieu lors du vernissage de la biennale, l'artiste entre nu-pieds dans un espace d'exposition avec une craie à la main. Il commence par s'accroupir dans un coin de l'espace, il trace ensuite par terre une ligne blanche devant lui. Puis il avance en se traînant tout en continuant à dessiner sur le sol une autre ligne. Il répète méthodiquement ce geste pendant trente minutes jusqu'à ce qu'il arrive au mur opposé de l'espace d'exposition, qui mesure 496m². Ainsi, il laisse une longue « piste » de lignes horizontales, qui traverse tout l'espace. Mais le tracé de cette piste crayonnée est à moitié estompé, comme un bruit blanc vidéographique, parce que ces lignes que Lee dessine

¹⁶ Cf. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, 2005, chapitre II.

¹⁷ Jeongmu Yang, « Drawings of "Fatigue", Lee Kun-Yong's Body Drawing », in *Lee Kun-Yong in Snail's Gallop*, catalogue d'exposition, MMCA, 2014, p. 142.

avec des craies, il les efface au fur et à mesure qu'il traîne ses pieds. Dans cette performance l'artiste essaie de « devenir un escargot » en suspendant le cours ordinaire de la marche humaine et en rendant visible la tension dialectique entre deux mouvements opposés (dessiner et effacer). Aussi, le *Galop de l'escargot* peut être considéré comme un modèle pour la stratégie artistique de suspension.



2. Kun-Yong Lee, *Le Galop de l'escargot*, performance, 1979.



3. Christian Marclay, *The Clock*, installation vidéo, 2010.

On peut illustrer notre propos par un deuxième exemple significatif : alors qu'une image vidéo montrant les aiguilles en marche d'une horloge peut n'être qu'une représentation du mouvement lent, *The Clock* (2010), de Christian Marclay, tente d'interrompre, de suspendre la conscience du temps chez le spectateur en synchronisant le temps actuel avec le temps signalé par des séquences vidéo. Ce travail de Marclay est une installation vidéo d'une durée de 24 heures. C'est une véritable « horloge cinématographique », synchronisée sur le fuseau horaire correspondant au lieu de son exposition.¹⁸ Il s'agit d'un montage de trois mille séquences cinématographiques ou télévisées, tirées d'époques et de genres différents, affichant l'heure en temps réel vingt-quatre heures durant. L'heure que l'on voit sur l'écran vidéo correspond à l'heure qu'il est réellement : lorsqu'une horloge indique huit heures dans la vidéo, il est également huit heures à la montre du spectateur. Pour Marie Rebecchi, *The Clock* est « une œuvre capable d'ouvrir le temps du dispositif cinématographique par le biais d'un remontage vidéo d'*images-temps* différentes, synchronisées avec les différents temps vécus par une multiplicité de spectateurs-visiteurs. »¹⁹ Or cette autrice dit cela en se référant à la dialectique de Walter Benjamin : celle du double mouvement de décomposition et reconstruction. Si l'on traduit ce double mouvement contradictoire en usant d'un terme cinématographique, c'est le (re)montage. Maria Rebecchi poursuit : « Il faudra donc considérer le montage comme un principe de représentation de la réalité à travers lequel les contradictions se manifestent dans une dialectique ouverte et non résolue : l'acte de remontage, à l'intérieur de cette acception spécifique, relève donc d'un procédé de *déconstruction* et de *reconstruction* qui n'est pas inhérent seulement au domaine cinématographique. »²⁰ La dialectique des images chez Benjamin, à la différence de la dialectique de Hegel, reste ouverte : non résolue, c'est-à-dire qu'elle maintient une tension entre des images opposées sans aboutir à leur synthèse, décisive mais artificielle. Benjamin suspend, pour ainsi dire, la dialectique de Hegel pour en retarder le moment de

¹⁸ Maria Rebecchi, « Le temps du remontage : entre cinéma et installation. *The Clock* de Christian Marclay », in *Marges*, vol. 19, Presses universitaires de Vincennes, octobre 2014, p. 86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 95 (c'est l'autrice qui souligne).

²⁰ *Ibid.*, p. 94-95 (c'est l'autrice qui souligne).

synthèse et pour y garder la « puissance du négatif », selon Georges Didi-Huberman.²¹ Quand Benjamin dit que « l'image est la dialectique à l'arrêt », ce qui fait que l'image est alors dialectique c'est qu'elle est un acte « à l'arrêt », et, selon nos termes, une *suspension*. De ce point de vue, Marclay utilise un remontage vidéo d'images-temps différentes pour suspendre le flux naturel de la conscience du temps du spectateur.

Or, la vidéo nous paraît être le moyen capable par excellence d'exprimer une suspension spatio-temporelle de manière sensible. Cela devient plus évident quand on la compare avec le film. L'unité fondamentale du film est le photogramme, qui est une image fixe. En projetant une série de photogrammes l'un après l'autre suffisamment vite (habituellement vingt-quatre images par seconde), le film crée l'illusion du mouvement. En revanche, l'unité de base de la vidéo est le signal électronique, qui est par essence en mouvement. La vidéo suspend au contraire les signaux électroniques pour produire l'illusion du repos. Le dispositif filmique peut créer des images reproduisant un mouvement d'autant plus accéléré qu'il fait se succéder les photogrammes plus rapidement, mais il se heurte à une limite quand il veut faire passer des images créant un mouvement ralenti. En effet, quand on projette une série d'images cinématographiques à une vitesse de plus en plus lente, elles finissent par perdre de leur mobilité à cause de la faiblesse de la persistance rétinienne et elles se transforment alors en un diaporama, des images fixes qui se relayent l'une l'autre. Tandis qu'avec le médium vidéo il est possible de produire des images extrêmement suspendues, comme en une courbe asymptotique s'approchant indéfiniment de l'axe des coordonnées, puisqu'il ralentit de plus en plus des signaux électroniques qui restent par nature en mouvement. Par exemple, c'est au travers d'un montage vidéo que Douglas Gordon suspend jusqu'à l'extrême le film *Psychose* de Hitchcock afin d'en faire une installation vidéo d'une durée de 24 heures, dont le titre est justement *24 Hour Psycho* (1993). Et ce n'est pas seulement Douglas Gordon mais également plusieurs autres artistes vidéo, dont Bill Viola et Ange Leccia, qui créent des œuvres vidéo utilisant le ralenti : ils le considèrent comme une technique qui est le propre de la vidéo.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 241 : « [Benjamin] cherchait un modèle qui pût retenir de Hegel la "puissance prodigieuse du négatif", et rejeter de Hegel la synthèse réconciliatrice de l'Esprit. »

Aujourd'hui, il n'y aurait que peu de sens à discuter de la différence entre ces divers médiums, car presque toutes les images qui étaient jadis analogiques, comme les photographies, les films ou les vidéos, sont maintenant réalisées à l'aide d'un (post-)médium unificateur, à savoir la technologie numérique. Les photographies traditionnelles produites chimiquement sont aujourd'hui rares, et les agences où de telles photographies peuvent encore être développées survivent difficilement. Seule une poignée de films sont produits à l'aide de pellicules, et les salles de cinéma capables de se charger de les montrer deviennent difficiles à trouver. Il en va de même pour la vidéo. Le mode analogique de tournage vidéo n'est plus utilisé de nos jours et il est de plus en plus difficile de trouver des lecteurs et des moniteurs pour les anciennes bandes vidéo.²² Vu ce contexte, l'un des enjeux théoriques les plus urgents et les plus pressants pour ce qui est de la réflexion sur l'art contemporain semblerait bien être l'élaboration d'une esthétique du numérique. Cependant, il va sans dire que la valeur artistique de ces médiums historiques, la photographie, le film et la vidéo perdurent, même si leur vitalité créatrice a pris fin. En d'autres termes, bien que les médiums analogiques pour la photographie et la vidéo appartiennent au passé, la valeur du « photographique » et du « vidéographique » analogiques reste intacte. Alors que Roland Barthes et Rosalind Krauss pensaient découvrir ce que signifie le photographique en le référant à la mort ou aux indices,²³ nous croyons que la singularité du vidéographique se trouve dans l'acte de rendre sensible la suspension du temps et du mouvement, et non dans leur meilleure capacité à manifester le repos ou la lenteur.

Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il faille nécessairement devenir vidéaste pour faire des œuvres capables de rendre sensible la suspension spatio-temporelle à partir d'une recherche ayant porté sur le concept de « contemporanéité ». Ce qui est important, c'est de mettre en valeur ce fait que la suspension « vidéographique » survit à

²² Il est symbolique qu'en 2018 le Musée national d'Arts moderne et contemporain de la Corée ait décidé de débrancher pour une période indéterminée l'installation vidéo de Nam June Paik *The More The Better* à cause d'un risque d'incendie d'origine électrique. Ayant été installée dans le hall d'entrée du musée en 1988, cette œuvre de 18 mètres de hauteur est constituée de 1003 écrans vidéo. Le musée a régulièrement entretenu l'œuvre, mais son entretien devient de plus en plus difficile car certains composants électriques ne sont plus disponibles. Cela fait penser aux problèmes auxquels est confronté l'art des nouveaux médias : son obsolescence rapide, sa restauration, sa conservation, etc.

²³ Cf. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980 ; Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990.

l'obsolescence complète de la vidéo comme médium. De même, *Angelus Novus* de Paul Klee, mentionné plus haut, date de 1920 bien avant l'invention de la vidéo, mais on peut dire que cette peinture est en un sens assez « vidéographique » : elle rend visible l'effort cherchant désespérément à suspendre la vitesse du progrès catastrophique de son « époque-tempête ». À ce titre, *4'33"* de John Cage, peut aussi être perçue comme une œuvre « vidéographique » dans la mesure où elle suspend le mouvement de l'information bien articulée, transmise sous forme de paroles ou de mélodies, pour rendre audibles des sons du dehors, sons qui passent normalement inaperçus ou qui sont considérés comme des bruits insignifiants.

D'autre part, cela ne signifie pas non plus qu'il faudrait, pour une réalisation vidéo, adopter systématiquement le procédé de ralenti en appliquant la possibilité de la suspension mécaniquement. Il est vrai que le ralenti est une excellente technique vidéographique pour visualiser la suspension, mais ce n'est pas l'unique technique possible. C'est en fonction de la façon de penser la relation entre les images vidéo et leur cadre que l'inertie du cadrage pourra faire preuve de sa force de frottement suspendant le mouvement des images ; d'autre part, en confrontant pour ainsi dire une image ascendante avec un texte descendant, on pourra produire un effet suspensif entre les deux mouvements verticalement opposés.

Parmi les différents courants de la philosophie contemporaine, la phénoménologie a promu la notion de *suspension* en montrant la valeur. La méthode essentielle de la phénoménologie adoptée par Husserl est l'*epokhê* (ἐποχή). *Epokhê* est un mot grec signifiant littéralement « arrêt, interruption, rupture », et dans le contexte phénoménologique il est envisagé comme « suspension du jugement ». L'*epokhê* est la méthode exigée pour suspendre « l'attitude naturelle » adoptée spontanément par la conscience dans la vie quotidienne, ceci afin qu'elle puisse en venir « aux choses mêmes (*zu den Sachen selbst*) ».²⁴ Le fait que la Phénoménologie présente l'*epokhê* comme sa méthode de base repose sur le fait que cette philosophie considère notre conscience comme un mouvement, parce que c'est seulement si l'on présuppose d'abord ce mouvement que sa suspension est ensuite possible. Ne pourrait-on alors dire que l'*epokhê*

²⁴ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricœur, Paris, Éditions Gallimard, 1950, § 31-33.

est une méthode en quelque sorte vidéographique, et que la vidéo est un médium « *epokhâl* » ? Car de même que la vidéo présuppose le mouvement du signal électronique et le suspend pour en faire ses propres images, la phénoménologie considère d'abord l'attitude naturelle de l'être humain comme un mouvement, qu'elle veut suspendre pour que s'installe l'attitude phénoménologique. Par l'*epokhê*, la phénoménologie met donc entre parenthèses le flux de la conscience ordinaire quotidienne « naturelle » pour se procurer un milieu où l'on puisse accéder intuitivement « aux choses mêmes ». C'est seulement dans un tel milieu qu'il est possible de penser véritablement les choses mêmes. La suspension phénoménologique s'avère alors être un acte qui prépare un espace de pensée. De même, la suspension vidéographique ne sert pas seulement à créer des expériences sensibles, mais elle doit également affecter la pensée. C'est en ce sens que Philippe Dubois définit la vidéo comme « une forme qui pense ».²⁵ La pensée en question ici, pour nous, ne concerne d'ailleurs pas seulement l'esthétique mais aussi la politique, parce que, comme nous le disions plus haut, la prise de conscience qui peut seule être en adéquation avec notre contemporanéité n'est autre que la claire reconnaissance de la catastrophe à venir. La pensée de la catastrophe ne s'en tient pas à un niveau esthétique : elle doit accéder au niveau proprement politique : celui de savoir comment retarder encore, s'il se peut, la catastrophe imminente menaçant la communauté humaine.

Mettre en mouvement la pensée s'oppose au fait de continuer d'agir en demeurant dans l'action où l'on est engagé, consciemment ou inconsciemment. En effet, la pensée ne peut se déployer que si l'action est suspendue. Être seulement balayé par la tempête du progrès pour n'avoir pas vu ce tas de ruines, le passé, qui continue de s'élever, c'est déjà participer, à grande vitesse, à l'action catastrophique de l'époque. Il faut suspendre cette action pour que puisse s'ouvrir un espace de pensée où une réflexion sur la catastrophe à venir pourra enfin prendre place. Ce qui importe pour nous n'est donc évidemment pas l'action, mais plutôt la suspension de l'action, action paradoxale de suspension, afin que la pensée puisse trouver un commencement. C'est avec cette position que nous appréhendons l'art interactif, cet art qui réagit à son public afin que celui-ci devienne participant. Et nous posons donc cette question : les œuvres d'art qui cherchent

²⁵ Philippe Dubois, *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2011, chapitre 4.

à multiplier l'action de la part du spectateur devenu ainsi aussi acteur, ces œuvres d'art-là ne le privent-elles pas de la possibilité de s'y attarder, et donc de penser ? Ce qui retiendra notre attention, ce ne seront donc pas tant les œuvres qui incitent à l'action d'un spectateur actif que les œuvres tendant à suspendre toute action chez lui, l'invitant par là à penser. Si l'on voulait soutenir encore « l'esthétique du choc » des Dadaïstes du début du XX^e siècle, ce choc nécessaire devrait à présent non pas faire réagir les spectateurs mais plutôt les faire *transir*. Il faudrait alors les « enfermer » dans un champ de force où se croisent plusieurs vecteurs de signification. Si l'action du spectateur est ainsi bloquée, peut-être alors pourra-t-il découvrir, dans et par l'hésitation, une pensée qui serait une authentique dialectique, c'est-à-dire n'aboutissant jamais mécaniquement à une synthèse hâtive, artificielle, factice.

Chapitre 2.

Suspension vidéographique et *epokhê* phénoménologique

1. L'*Epokhê* cinématographique de la vidéo

Issu du scepticisme antique, le terme grec d'*epokhê* signifie littéralement « arrêt, interruption, rupture. » Après avoir été repris par Husserl, il définit une méthode par laquelle le sujet suspend son jugement, une suspension de l'assentiment spontané au perçu qui, dans la phénoménologie, marque une rupture avec « l'attitude naturelle » d'adhésion naïve au monde.²⁶ S'agissant de la mise en rapport de cette suspension avec la vidéo, on peut trouver une référence à l'*epokhê* dans un article intitulé « L'*epokhê* cinématographique de Douglas Gordon », publié dans le magazine *ArtPress* en 2007.²⁷ Son auteur, Laurent Buffet, analyse certaines œuvres vidéo de Douglas Gordon à l'aide de la notion d'*epokhê*, en se concentrant en particulier sur la relation qu'entretient le médium vidéo avec les images cinématographiques. En effet, les installations vidéo de Douglas Gordon ont pour objet de penser le lien qui unit cinéma et vidéo. Elles sont caractérisées par Laurent Buffet dans cet article-là par l'expression d'« *epokhê* cinématographique ». Buffet s'en explique comme suit :

L'*epokhê* cinématographique dont il est ici question entame notre capacité à nous « projeter » dans le monde du septième art, à « entrer » dans les récits qu'il raconte, à nous “identifier” aux personnages réels ou fictifs qui l'habitent.²⁸

²⁶ Sur le concept d'*epokhê* dans la Phénoménologie, cf. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* (1913), trad. par Jean-François Lavigne, Paris, Gallimard, 2018, §30-33.

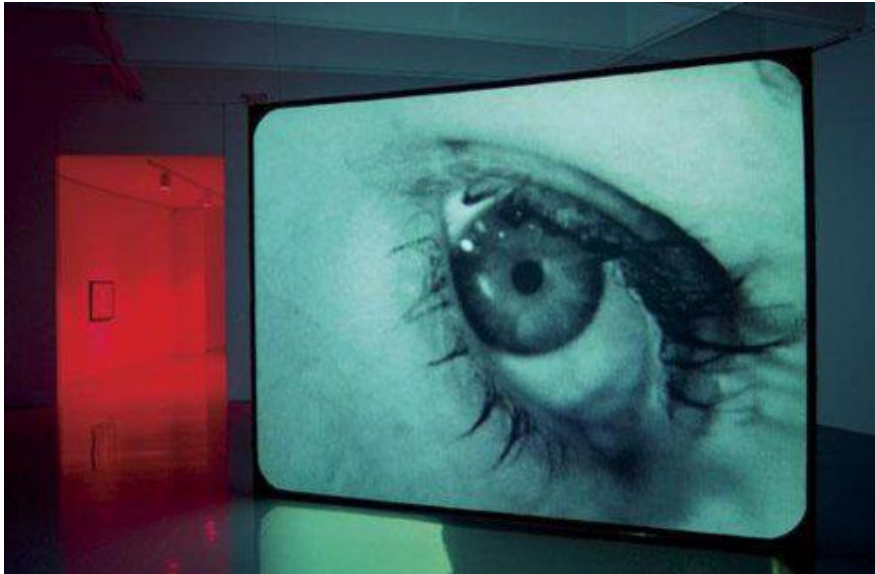
²⁷ Laurent Buffet, « L'*epokhê* cinématographique de Douglas Gordon », *ArtPress*, no. 338, septembre 2007, p. 37-43.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

Selon cette remarque, l'*epokhê* dont parle Laurent Buffet dans le cadre de la relation entre cinéma et vidéo n'est valable que pour un cinéma de type narratif. Parce que c'est au travers de la narrativité qu'est crée un monde dans lequel on se peut se projeter, par des récits dans lesquels on s'immerge, par des personnages auxquels on peut s'identifier. Ainsi, « l'*epokhê* cinématographique » qu'opèrent les installations vidéo de Douglas Gordon vise la narration comme élément décisif des films de fiction. Il s'agit ici de savoir comment l'œuvre vidéo de l'artiste suspend le récit cinématographique pour rendre visible la pure présence d'images. C'est pourquoi *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon est ici le meilleur exemple aux yeux de Laurent Buffet. *24 Hour Psycho*, l'une des plus célèbres réalisations de cet artiste écossais, étire donc, comme on l'a dit, le film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock sur 24 heures. Cette version très ralentie du grand classique de Hitchcock propose deux images par seconde au lieu de vingt-quatre images par seconde, ce qui est l'usuel pour la projection filmique. Cela ne peut être réalisé que grâce à l'appareil vidéo, parce que si l'on projette une série d'images cinématographiques à une vitesse de plus en plus lente, elle finit par perdre sa mobilité pour se transformer en suite de diapositives puisqu'elle est initialement composée de photogrammes fixes dont c'est la vitesse de succession qui engendre l'effet visuel de mouvement. L'image vidéo par contre, étant donné qu'elle a été conçue dès l'origine pour être visionnée en mouvement grâce à la mobilité électronique, peut théoriquement être ralentie à l'infini sans jamais aboutir à une fixité absolue. Laurent Buffet explique ainsi cet effet vidéo relativement à la conscience du spectateur :

Ce que révèle en outre le travail de Douglas Gordon est la nécessité de respecter un certain rythme dans le déroulement des images afin de permettre au temps cinématographique d'emporter celui de la conscience qui existe entre l'un et l'autre dans leur face-à-face habituel. Si l'image continue à fasciner, ce n'est plus en raison de sa capacité à nous attirer à l'intérieur de l'écran, mais, à l'inverse, de nous en extraire par la présence physique qu'elle nous oppose.

Ayant quitté l'écran, le spectateur retrouve son propre corps dans une conscience maîtrisée de lui-même.²⁹



4. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993.

L'auteur insiste sur la relation qu'entretient l'*epokhê* cinématographique produite par la vidéo avec la conscience du spectateur, en considérant que l'*epokhê*, au sens phénoménologique, est avant tout une méthode pour que la conscience humaine cesse de suivre l'attitude naturelle et puisse ainsi contempler le monde de façon pure. Si l'on applique cela au film de Hitchcock, l'attitude naturelle serait la tendance qu'a le spectateur à l'aborder avec un point de vue narratif. C'est cette attitude-là que Douglas Gordon suspend en se servant du ralenti extrême rendu possible par la technique vidéo. En ce sens, Laurent Buffet caractérise « l'*epokhê* cinématographique » qu'accomplit la vidéo comme une méthode artistique destinée à redonner, dans la conscience du spectateur, leur « pure apparence » aux images, séparées comme elles sont ainsi de la narration à laquelle elles servaient. Il écrit : « En termes phénoménologiques, le ralenti du film cause l'émiettement des “rétentions” et des “protentions” dans lesquelles consiste,

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

selon Husserl, l'activité normale de la conscience. Passé et futur lointains disparaissent au profit de la seule présence successive des images. »³⁰

Il est cependant maintenant utile de rappeler à quel film on a affaire avec *Psychose*, de Hitchcock. C'est bien évidemment un chef-d'œuvre du suspense dans l'histoire du cinéma. Le suspense est l'émotion esthétique associée à une certaine mise en intrigue, dans laquelle le public est amené à anticiper le développement ultérieur d'une action incertaine. En voyant ce film américain, le spectateur attend un certain type de déroulement d'une action dont les conséquences lui échappent cependant très souvent. Suspense et horreur se suivent l'un l'autre pour atteindre leur comble au moment où le mystérieux meurtrier est finalement dévoilé. Or c'est, selon Laurent Buffet, précisément ce suspense que suspend l'œuvre de Douglas Gordon avec le ralenti extrême réalisé par la vidéo. En résumé, l'« epokhê cinématographique de la vidéo » chez Gordon pourrait se définir comme un « suspens du suspense ». ³¹

Or nous suggérons qu'il faut aller plus loin, afin de forger un concept d'*epokhê*, de suspension, qui s'adapte mieux à la pratique vidéographique de l'art contemporain. En effet, nous voyons deux limites dans le concept d'« epokhê cinématographique » de la vidéo proposé par Laurent Buffet. Premièrement, le critique d'art français limite l'objet de l'*epokhê* exercé par la vidéo à la dimension de narration du film, et en l'occurrence au suspense dans *Psychose*. De ce point de vue, c'est le ralenti qui serait le procédé par excellence pour effectuer l'*epokhê* de la vidéo et suspendre dans la conscience du spectateur la représentation d'un récit, ceci afin d'y produire une pure présence des images. Or, selon nous, si certes il n'y a aucun doute que le ralenti joue bien un rôle essentiel dans la suspension vidéographique, en ce sens que l'on ne peut aller à cet extrême du ralenti que grâce à la technique vidéo—en témoignent quelques œuvres vidéo de Gordon, y compris ce *24 Hour Psycho*.³²—néanmoins nous pensons qu'il faut entendre

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

³² L'article de Laurent Buffet ne traite pas seulement de *24 Hour Psycho*, mais également d'autres installations vidéo de Douglas Gordon, comme par exemples *Hysterical* et *Bootleg (Cramped)*, toutes deux réalisées en 1995. Ces deux dernières œuvres, à la différence de *24 Hour Psycho*, ne sont pas faites à partir de films narratifs : *Hysterical* consiste en la reproduction vidéo d'un film noir et blanc issu d'archives médicales représentant deux hommes aux prises avec une femme qui subit une crise d'hystérie ; et dans l'autre vidéo, *Bootleg (Cramped)*, une rock star se contorsionne sur scène en adoptant des poses qui ressemblent à celles d'une hystérique. Ces œuvres ne portent pas tant sur la narration filmique que sur la

par le concept d'*epokhê* dans la vidéo contemporaine quelque chose de bien plus étendu qu'un ralenti extrême : la suspension vidéographique n'en reste pas à une suspension seulement temporelle, *car cette suspension peut à la vérité être aussi sociale et politique*. Voilà ce sur quoi nous voudrions argumenter dans le présent travail.

En deuxième lieu, nous dirons que ce concept d'*epokhê*, tel qu'il est proposé par Laurent Buffet opère selon lui dans l'esprit du spectateur. Plus exactement, ce serait sur la conscience du spectateur que porterait l'« *epokhê* cinématographique » de la vidéo. Selon Laurent Buffet la conscience humaine est temporelle, si l'on en croit Husserl, au sens où elle existe comme flux composé de rétentions et de protentions. S'il existe une « attitude naturelle » chez le spectateur d'un film, elle consiste dans ce fait qu'il s'identifie aux images qu'il perçoit, pour entrer dans un récit, le film. Le tempo de sa conscience temporelle s'accorde avec celui de la narration du film. Ce sera donc le ralenti qui lui permettra de s'extraire de l'écran narratif, parce qu'il aura pour effet d'éparpiller ces rétentions et ces protentions dans lesquelles consiste l'activité normale de la conscience. L'auteur écrit : « Passé et futur lointains disparaissent, au profit de la seule présence successive des images. »³³ C'est grâce à ce ralenti rendu extrême par le seul médium vidéo que le spectateur cesse de s'identifier aux personnages du film narratif, et c'est par là qu'il retrouve l'authentique conscience de soi : il passe de l'attitude naturelle à l'attitude phénoménologique, pour emprunter la terminologie husserlienne.

Nous pensons ici qu'il faudrait aller plus loin, en approfondissant la notion d'*epokhê* s'agissant de la vidéo. Ne serait-il pas possible de penser à l'attitude phénoménologique de l'image audiovisuelle, autant qu'à celle du spectateur ? Si l'on admet que l'image en mouvement — qu'elle soit cinématographique, électronique ou numérique — est un flux temporel comme l'est la conscience humaine, n'y aurait-il pas un moment *epokhâl*, celui où l'image elle-même suspend son attitude naturelle pour se retourner sur la présence pure ? Ne pourrait-on pas parler, finalement, de la « conscience de soi » que l'image en mouvement retrouve au travers de l'*epokhê* vidéographique ?

passion intense, qu'elle soit pathologique ou musicale. Mais c'est toujours le ralenti qui fonctionne comme procédé *epokhâl* manié par Douglas Gordon. Il sert à suspendre le flot du sentiment passionnel montré par les images d'archives afin qu'elles se présentent comme des « images pures ».

³³ Laurent Buffet, « l'*epokhê* cinématographique de Douglas Gordon », art. cit., p. 40.

2. La conscience de soi de l'art à l'époque de la télévision

Afin d'accorder au concept d'*epokhê* dans la vidéo une portée plus vaste, il est utile de rappeler quels furent pionniers de l'art vidéo. Il nous semble en effet que leurs œuvres déploient des dimensions *epokhâles* dans une large mesure, que ce soit sciemment ou non, en explorant les capacités de la vidéo comme moyen d'expression. Comme l'on sait, ce sont Nam June Paik et Wolf Vostell qui sont censés avoir ouvert au milieu des années 1960 un nouveau genre artistique, qu'on appelle « art vidéo ». Plusieurs choses leur sont communes quand ils commencent à utiliser l'image électronique dans leurs pratiques respectives. C'est la même année, 1963, dans le même pays, l'Allemagne, qu'ils commencent à produire leurs deux œuvres fondatrices de l'art vidéo, et au sein du même mouvement artistique, Fluxus. Pour Paik, cette première œuvre est *13 Distorted TV sets*. Cette installation de « télévision expérimentale » consiste en téléviseurs « préparés », à l'instar des « pianos préparés » de John Cage. La même année, Wolf Vostell présente, pour sa part, *Sun in your head* à Cologne. C'est un « film d'artiste » réalisé en 16mm, dans lequel il montre les images produites par un poste de télévision déréglé.

Nous n'avons pas l'intention de discuter de la priorité de l'un ou de l'autre quant à la revendication de l'invention de l'art vidéo. Il n'est pas question ici de tenter d'établir une généalogie précise de l'art vidéo. Cela ressortit de l'histoire de l'art. Ce qui nous intéresse est le point de vue esthétique, et plus précisément nous voudrions montrer en quoi l'art vidéo dispose déjà de son caractère *epokhâl* au moment de sa naissance. Parlant de ces deux pionniers, Françoise Parfait écrit :

Ce qui importe, c'est que leurs interventions s'inscrivent dans une esthétique de la déconstruction de la télévision (toute moderne), et qu'elle s'attaque à la fois au médium et au média. La déconstruction sera menée selon des modalités variables, plus violente et plus critique du média chez Vostell, plus ludique et facétieuse dans l'esprit de *Fluxus* chez Paik. C'est malgré tout dans la mouvance de Fluxus que les deux artistes—qui ont participé aux actions et à

l'« état d'esprit » *Fluxus*—vont intégrer, utiliser et manipuler la télévision et ses postes.³⁴

Nous dirons tout d'abord que si les œuvres de Douglas Gordon porteront sur la relation *epokhâle* qu'a la vidéo avec le cinéma, les pratiques des deux premiers vidéastes considèrent la télévision comme la cible de la suspension. Si Françoise Parfait écrit que « leurs interventions s'inscrivent dans une esthétique de la déconstruction de la télévision », nous préférons quant à nous les situer dans une pratique *epokhâle* plutôt que dans cette esthétique de la déconstruction. En effet, elles traitent le flux des images télévisuelles, qui est avant tout temporel. Elles sont *epokhâles* au sens où elles suspendent la « conscience temporelle » ordinaire de la télévision.

Dans ce contexte Wolf Vostell nous intéresse plus que Nam June Paik, car ils suivent des voies différentes bien qu'ils partagent le même esprit Fluxus en utilisant la vidéo comme le moyen d'intervenir dans le flux des images télévisuelles. L'artiste coréen choisit d'augmenter les signaux électroniques, alors que l'artiste allemand va dans le sens opposé en diminuant le flux télévisuel. Paik fait du *plus*, alors que Vostell fait du *moins*. C'est Jean-Paul Fargier qui précise cette différence entre eux en les comparant. Il écrit :

Le mérite de Vostell, dans les annales de l'art vidéo, est fondamentalement *négatif* : il n'a *pas* produit de somptueuses images électroniques ; il n'a *pas* inventé un synthétiseur-colorizer, outil à repeindre le monde en couleurs psychédéliques ; il n'a *pas* tourné, truqué des kilomètres de bandes ; il n'a *pas* dressé des centaines de sculptures amalgamant des centaines d'écrans scintillants d'effets spéciaux... Bref, il a refusé d'emblée d'augmenter le flux des images, il voulait le stopper au contraire, le tétaniser.³⁵

³⁴ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 21-22.

³⁵ Jean-Paul Fargier, « Extension du domaine du direct (Vostell et l'art vidéo) » (2008), in *Ciné et TV vont en vidéo (avis de tempête)*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De L'incidence Éditeur, 2010, p. 173 : [c'est l'auteur qui souligne]. Comme l'on s'en rend vite compte, celui qui a *fait* ce que Vostell n'a *pas* fait est Nam June Paik. C'est lui qui a inventé, avec Shuya Abe, le synthétiseur Abe-Paik. C'est lui qui a dressé de nombreuses sculptures vidéo, comme celle aux 1003 moniteurs, *The More The Better* (1988), que nous avons mentionnée plus haut. Mais nous avouons que cette distinction entre les deux pionniers de l'art vidéo ne nous semble fonctionner que partiellement, car parmi les œuvres de Paik il y en a qui sont aussi négatives et « minimalistes » que celles de Vostell. On peut ainsi penser au *Zen for Film* (1965) de Paik, composé d'un écran blanc sans aucune image.

Vostell refuse tout ce que Paik essaie, comme s'il était un Bartleby³⁶ face au téléviseur. Tandis que Paik continue à inventer et à installer de nombreux éléments pour intervenir dans le flux des images télévisuelles, Vostell ne cesse de riposter devant le petit écran avec une sorte de « j'aimerais mieux pas » (*I would prefer not to*), tout en gardant en fait le même but que Paik. En un mot, à la différence de Paik, qui travaille en ajoutant de nouveaux éléments syntaxiques à une grammaire vidéographique des images électroniques, Vostell soustrait quelque chose comme « attitude naturelle » du flux des images télévisuelles. Ce caractère négatif et passif de la démarche de Vostell s'accorde bien avec notre propos sur l'*epokhê* vidéographique, mieux que les pratiques de Paik.



5. Wolf Vostell, *Deutscher Ausblick*, 1958-1959.

Regardons de plus près ce que fait Wolf Vostell. Dès 1958, cet artiste allemand nomme ses installations « *DécollageTV* ». Il juxtapose alors un poste téléviseur et d'autres matériaux. Dans *Deutscher Ausblick* (1958-1959), on voit qu'un téléviseur allumé est enchâssé dans une structure de bois, faite de journaux, de barbelé, d'os, de jouets pour les enfants, etc. Il est important que la télévision y soit toujours allumée. Ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement un objet faisant partie de cette installation

³⁶ Herman Melville, *Bartleby* (1853), trad. par Michèle Causse, Paris, Flammarion, 1989.

artistique, mais qu'elle y fonctionne encore comme média. Elle diffuse un programme qui certes défile en boucle, mais ses images sont dérégées et montrent des défauts. Françoise Parfait écrit : « Modification, défaut, dérégage, c'est là que se situe le processus-action du décoll/age ». ³⁷ Le terme de « décollage » évoque le Nouveau Réalisme, dont des membres comme Raymond Hains et Jacques de la Villeglé ont fait leurs œuvres à partir d'affiches publicitaires déchirées par des gens dans la rue. Chez eux, ce processus de décollage prend l'allure d'une méthode archéologique qui mettrait à jour, en une sorte de fouille, des réalités cachées sous la surface esthétique et sociologique. Wolf Vostell s'approprie ce terme pour « décoller » les images électroniques de leur situation ordinaire. Françoise Parfait décrit cela ainsi :

Décoller la télévision de son espace assigné (du salon au musée), décoller l'objet de son utilisation ordinaire (un dispositif spectaculaire diffusant de l'information devient un objet d'art), de son fonctionnement normal en le dérégant, décoller l'image de son support en la rendant instable, voire illisible... ³⁸



6. Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963.

³⁷ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit., p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

C'est *Sun in Your Head*, un film réalisé en 16mm, en 1963, qui caractérise le mieux la méthode de décollage de Vostell par rapport à l'image télévisuelle. Ce film d'artiste reprend sur pellicule des images de télévision déformées, dérégées, lacérées, déchirées, sur le modèle des décollages d'affiches. On y voit zébrures, froissements, lacérations, autant d'actions qui frappent au cœur du dispositif même de l'émission du flux des images électroniques. Les images glissent en sautant d'un bord du cadre à l'autre sans relation perceptible entre elles. La bande-son de *Sun in Your Head* est aussi remarquable. Elle est composée d'une seule note, stridente répétée, qui bloque toutes les informations verbales. Tout de confusion perturbée, ce film laisse néanmoins juxtaposer une femme souriante, des avions bombardiers, un baiser, des hommes politiques prononçant un discours, et des textes, « *Silence Please ! Genius at Work* » et « *Ich liebe Dich* ». L'effet du décollage dans ce film est décrit par F. Parfait comme suit : « Aucune information précise mais l'information en général, une sorte de *no comment* figurant la télévision en général et ses vitesses excessives (...) ». ³⁹

L'intérêt de Vostell pour la télévision peut être considéré dans son rapport au concept duchampien de ready-made, parce que la télévision qu'on voit chez Vostell diffuse des images qui sont déjà toutes faites, qu'on trouve déjà partout à son époque. Pourtant ce type de ready-made est chez lui toujours modifié. Ses images ne sont pas intactes, mais sont dérégées. On pourrait dire que le travail de Vostell est le résultat de la combinaison d'une appropriation en mode électronique du ready-made de Marcel Duchamp d'une part, et du piano préparé de John Cage de l'autre. Mais comment les images télévisuelles sont-elles donc alors modifiées ou préparées chez Vostell ? Comment le télévision-décollage de Vostell intervient-il dans le régime des images électroniques ? Françoise Parfait et Jean-Paul Fargier, comme on l'a vu, rendent bien compte, chacun à sa manière, de la caractéristique du démontage que Vostell exerce sur la télévision : F. Parfait explique que son travail est « une sorte de *no comment* figurant la télévision en général et ses vitesses excessives », alors que J.-P. Fargier insiste sur le fait que le mérite de Vostell est « fondamentalement *négatif* ».

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

Dans ces mots de « no comment » et de « négatif », nous voulons entendre la caractéristique d'*epokhê*, de suspension, du télévision-décollage de Vostell. Que l'artiste allemand ne donne aucun commentaire sur l'image télévisuelle alors qu'il travaille sur elle, cela signifie qu'il exerce une suspension du jugement sur la télévision, ceci afin d'obtenir un environnement où l'on puisse contempler seulement les images électroniques en tant que telles. Que cet artiste allemand choisisse d'agir par approche négative face à la télévision, au lieu d'y ajouter quelque chose, cela renvoie selon nous à la prise d'une attitude « ephokâle » envers ce qui se passe sur le petit écran, et ceci pour échapper à « l'attitude naturelle » décrite par la phénoménologie.

Ce type d'*epokhê* pratiquée par Vostell est différent de l'*epokhê* cinématographique vidéo chez Douglas Gordon. Tout d'abord, Vostell n'utilise pas le ralenti pour faire visualiser les images électroniques en tant que telles. Ce que l'on constate chez Vostell ce sont d'autres façons, *négatives*, de modifier le flux de ces images. Les images y fonctionnent mal. Elles sont dérégées, enrayées ou lacérées. C'est par là qu'est suspendu le flux « naturel » des images télévisuelles. Ensuite, l'*epokhê* à la Vostell ne prend pas comme cible un certain récit télévisuel. Elle ne se contente pas d'affecter la narration qu'on perçoit au travers de l'émission de télévision, mais elle va plus loin, afin de suspendre ce flux inhérent aux images électroniques. Elle ne s'en tient pas, si l'on peut dire, à la sémantique de l'image télévisuelle, mais va jusqu'à perturber sa syntaxe. Ainsi, l'*epokhê* propre à la vidéo y va plus loin que d'utiliser le ralenti, au niveau de sa technique, et elle excède la suspension de la narration des images cinématographiques ou électroniques pour ce qui est de sa fonction.

Dans l'*epokhê* phénoménologique, ce qui est donc suspendu est le flux de conscience humaine ordinaire. L'activité normale et naturelle de la conscience humaine consiste en rétentions du passé et protentions vers le futur, et le présent est la limite temporelle où elles se rassemblent. Une fois suspendues par l'*epokhê*, les rétentions et les protentions vont être écartées du présent de la conscience et celle-ci contempera alors la seule présence successive, l'une après l'autre, des images du monde. Ainsi passons-nous de l'attitude naturelle à l'attitude phénoménologique et retrouvons-nous la conscience de soi vis-à-vis du monde extérieur, qui apparaît alors comme une pure présence d'images. À ce moment se produit une extension du temps présent. Jean-Paul Fargier, pour sa part,

insiste sur une « extension du domaine du Direct » comme étant la réponse qu'a donnée l'art vidéo, en tant qu'avant-garde, à ce qu'il dénonce comme l'« instantanéité télévisuelle » :

Plus encore que l'instantanéité radiophonique (...), l'instantanéité télévisuelle s'érige, dans les années 50, en modèle absolu d'abolition de tout délai entre réel et représentation, et, de fil en aiguille, de toute séparation entre vie et artefact. Comment faire aussi bien et si possible mieux que la télévision en ce domaine ? [...] *Étendre le domaine du direct* [...], voilà le programme que l'art vidéo se donne et assigne à tous les artistes de toutes disciplines.⁴⁰

Il est vrai que ni J.-P. Fargier ni F. Parfait n'utilisent le mot d'*epokhê* pour caractériser le travail de Vostell, mais nous pensons que « l'extension du domaine du Direct » n'est pas autre chose que l'effet recherché par l'*epokhê*, au sens où celle-ci est une méthode par laquelle on éloigne passé et futur pour pouvoir disposer de l'épaisseur du présent. C'est par là qu'on peut contempler, sur le plan objectif, le monde extérieur en tant que tel et retrouver, sur le plan subjectif, la conscience de soi. Il est remarquable que J.-P. Fargier mentionne « la conscience de soi » en déduisant le caractère de l'art vidéo à partir de l'activité vidéo de Vostell, bien que l'on ne sache pas s'il a la conscience alors le concept phénoménologique d'*epokhê* : « [L']art vidéo n'est pas un courant, un mouvement de plus, mais plutôt la "conscience de soi" de l'art tout entier à l'époque de la télévision. C'est ce qui explique que la vidéo n'a cessé de gagner du terrain partout où de l'art se produit (galeries, musées, marchés, commandes). »⁴¹ Si l'art vidéo n'est ni un courant ni un mouvement de plus, c'est parce qu'il ne se subsume pas sous la doctrine moderniste, dont le principe est que chaque art doit rechercher la nature de son propre médium, médium qu'il ne doit partager avec aucun autre art, afin de parvenir à sa parfaite pureté. Cependant, le dispositif vidéographique est volontiers associé à d'autres objets. C'est donc à partir de ces considérations techniques élémentaires que la vidéo est qualifiée d'« impure », impureté selon la doctrine de la pureté du médium de la doctrine

⁴⁰ Jean-Paul Fargier, « Extension du domaine du direct (Vostell et l'art vidéo) », art. cit., p. 176-177 (c'est nous qui soulignons).

⁴¹ *Ibid.*, p. 177.

moderniste.⁴² La vidéo ne se limite en effet pas à vouloir être un genre artistique. Elle est par essence inessentielle, c'est-à-dire qu'elle n'a pas d'essence qui lui ferait appartenir à, ou constituer une forme d'art spécifique. Elle n'est pas tant un médium moderniste qu'une méthode « post-médiunne » au travers de laquelle se formeraient toutes sortes d'art. Peut-être est-ce pour cela que J.-P. Fargier met la vidéo en relation non pas avec une certaine sorte, définie, de pratique artistique, mais avec « l'art tout entier à l'époque de la télévision ». De quoi s'agit-il, et comment opère cette méthode à l'époque de la télévision ? Nous dirons que la vidéo est une méthode « *epokhale* », dans le sens où elle ne se réfère à aucun des objets extérieurs mais les suspend afin qu'apparaisse la « conscience de soi de l'art tout entier ». De même que l'*epokhê* phénoménologique permet à l'être humain de retrouver sa conscience de soi, de même la vidéo rend sensible sa conscience de soi à l'art tout entier.

Enfin, il est encore important que J.-P. Fargier insiste sur le fait que l'aspect méthodologique de la vidéo englobe tous les arts visuels. Car la vidéo comme méthode vivra beaucoup plus longtemps que la vidéo comme médium. Si elle n'avait été qu'un médium artistique, la vidéo aurait commencé à disparaître comme une technique obsolète dans les années 1990, avec la numérisation de l'image en mouvement. Au point de vue de la spécificité moderniste, la vidéo se serait éteinte quand elle aurait été remplacée par la technique numérique. Mais c'est le même mot, « vidéo », qui est toujours utilisé dans l'art contemporain pour désigner des images en mouvement, qu'elles soient analogiques ou numériques. Même après que la vidéo est devenue obsolète comme technique historique, elle a continué d'exister encore au titre de méthode artistique de suspension vidéographique. En bref, le vidéographique survit à la vidéographie. Même aujourd'hui, c'est l'art tout entier qui a besoin de la méthode vidéographique de suspension, d'autant plus que le flux des images devient de plus en plus rapide en format numérique. Par conséquent, l'une des plus importantes tâches au vidéographique serait de suspendre cette vitesse vertigineuse de la temporalité numérique et de disposer d'un espace de pensée. C'est par là que l'art actuel pourrait maintenir sa conscience de soi, par cet état *epokhâl*.

⁴² Cf. Isabelle Davy, « Le médium d'un rythme », in *Le médium. Proteus-Cahiers des théories de l'art*, no. 1, décembre 2010.

3. La vidéo comme une forme qui pense

L'installation vidéo de Gary Hill intitulée *Suspension of Disbelief* (1991-1992) est un bon exemple pour conclure notre propos sur le concept d'épôkhé vidéographique dans l'art contemporain. Elle comporte trente moniteurs vidéo modifiés, encastrés horizontalement l'un à côté de l'autre dans une longue poutre métallique en aluminium, qui est « suspendue » d'un mur à l'autre de l'espace d'exposition. Alignés côte à côte, trente moniteurs forment à la fois une unique bande-images horizontale et plusieurs écrans séparés la divisant. Les images consistent en l'inspection et le balayage, en plan assez serré voire en gros plan, des corps d'un homme et d'une femme, dont les fragments font un *flicker effect* en basculant tout au long de la barre horizontale. Les deux corps morcelés ne sont jamais montrés ensemble, homogènes. Ils flottent d'un écran à l'autre, circulant vite à travers toute la série des écrans. Parfois, des fragments de corps se rencontrent, se chevauchent, se télescopent, puis ils s'éloignent, s'effacent, en laissant des traces désincarnées dans leur trajectoire, ce qui donne un effet apparitions/disparitions envoûtant.

Il s'agit pour nous dans l'observation de cette installation de Gary Hill non de déchiffrer les détails d'une histoire énigmatique entre les corps d'un homme et d'une femme, mais plutôt de savoir comment l'appareil vidéo y fonctionne comme une méthode qui est paradigmatique pour l'art contemporain. Autrement dit, *Suspension of Disbelief* nous intéresse dans la mesure où l'œuvre offre la forme, la structure à partir de laquelle les images opèrent dans l'art contemporain. Philippe Dubois partage notre idée quand il finit sa description de l'œuvre de Gary Hill comme suit :

Et pourtant, malgré cette fulgurance kaléidoscopique, malgré les mouvements perpétuels, malgré les écrans opaques et les clignotements, la ligne des trente écrans, cette barre horizontale qui traverse tout l'espace, cette continuité, dispersée et trouée, *fait structure*. Elle impose une manière de totalité virtuelle. La ligne est ce qui donne *forme* à l'ensemble, par-delà son éclatement intérieur.

(...) *Suspension of Disbelief* est une bande-images, assez exactement, et ce, même si elle se dissémine sur une installation de trente écrans.⁴³



7. Gary Hill, *Suspension of Disbelief (for Marine)*, 1991-1992.

Prêtant attention à la ligne des trente écrans de l'installation de Gary Hill, Philippe Dubois formule bien la fonction qu'elle remplit de *faire structure* et de donner une seule forme à tout l'ensemble des images. Pour le théoricien français, la vidéo n'est pas un médium spécifique. Elle est insaisissable si l'on se place au point de vue moderniste : « L'identité-spécificité de la vidéo apparaissait en fait plus souvent comme un fantasme ou un désir, que comme une réalité (même constructible). »⁴⁴ Ceci parce que la vidéo ne s'attache à aucune des images spécifiques mais qu'elle fonctionne comme forme, comme structure à partir de laquelle des images hétérogènes se combinent les unes avec les autres. Elle est donc forme sans contenu, forme vide, espace interstitiel. D'où cette caractérisation par Philippe Dubois : « Une parenthèse. Un interstice ou un intervalle. Un vide, en somme, qu'on avait imaginé comme un plein. »⁴⁵ Comme le titre de l'œuvre de

⁴³ Philippe Dubois, « L'état-vidéo : une forme qui pense » (2002), in *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2011, p. 105 (c'est l'auteur qui souligne).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

Gary Hill le suggère efficacement, la vidéo comme forme vide opère la suspension d'une incroyance (*Suspension of Disbelief*). Or suspendre l'incroyance n'est pas autre chose que suspendre la croyance, puisque l'une ne peut se concevoir que par rapport à l'autre. *Suspension of Disbelief* nous fait entrer dans une zone interstitielle où il n'est plus possible d'établir de distinction entre ce qu'on a à croire et ce qu'on a à ne pas croire. Elle impose un espace de totalité virtuelle où la croyance et l'incroyance se confondent au fur et à mesure que les fragments de corps s'approchent, se chevauchent, se superposent, se combinent, s'éloignent, s'effacent. Demeurer dans la zone d'indétermination entre croire et ne pas croire, cela revient au même que de pratiquer la suspension du jugement : c'est reporter le moment de décider, imposer un vide à ce qu'on avait imaginé, comme plein, c'est mettre entre parenthèses l'attitude naturelle, au sens husserlien. Bref, c'est adopter l'*epokhê* comme méthode pour pouvoir commencer à penser authentiquement.

Philippe Dubois insiste sur le fait que la vidéo n'est pas qu'une image : « Si la vidéo est une image, et rien qu'une image, alors oui, peut-être, elle touche à l'effritement. Mais justement, elle excède ce seul terrain du visible. »⁴⁶ Bien que l'image vidéo propre à la technique électronique soit tombée en obsolescence avec l'invention de l'image numérique, la vidéo en tant qu'une forme vide a survécu à la vidéo comme image électronique, et ceci parce que la vidéo « excède ce seul terrain du visible », c'est-à-dire qu'elle ne s'en tient pas à se décliner comme une image visible mais subsiste malgré tout comme méthode visuelle. C'est de cet aspect fondamental de la vidéo qu'il est question dans tout notre travail.

Philippe Dubois nous donne une précieuse inspiration quand il pense la « vidéo » non au sens des objets qu'elle objectiverait, mais au sens de l'état de la pensée pensant les images :

[...] Peut-être bien que pour penser la vidéo, il faut cesser de la voir comme une image, cesser de la ramener au rang des (autres) images. Peut-être, justement, qu'il ne faut pas la *voir*. Mais la concevoir, la recevoir ou la percevoir. C'est-à-dire la penser comme une pensée, un mode de penser. Un état, pas un objet. La vidéo comme état-image, c'est-à-dire comme forme qui pense

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

(qui pense moins le monde que les images du monde, et les dispositifs qui les accompagnent).⁴⁷

Il est remarquable que la vidéo soit dite ici un « état », pas un objet, et en ce sens elle se qualifierait comme méthode générique, sans s'effriter en images spécifiques. En effet, un état peut dépasser les limites inhérentes à tout objet spécifique et s'ériger en paradigme applicable à toutes sortes d'objets particuliers. Loin de s'opposer à des objets déterminés, l'état procure un fond pour que des objets y soient visibles comme figures.

Quel état la vidéo représente-t-elle donc dans l'art contemporain ? Ph. Dubois propose de « la penser comme une pensée ». Le théoricien français découvre la singularité de la vidéo comme état dans sa capacité d'engendrer une pensée, et d'apparaître elle-même comme une pensée. La vidéo est une forme qui affecte la pensée sur l'image, que celle-ci soit télévisuelle ou cinématographique, c'est-à-dire qu'elle est en elle-même pensée de l'image, « une forme qui pense », pour reprendre l'expression de Philippe Dubois. De ce point de vue, *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon est une tentative pour penser la pure présence des images cinématographiques, détachées de tout récit à suspense grâce à un ralenti extrême, alors que *Sun in Your Head* de Wolf Vostell veut penser les images télévisuelles en tant que telles en faisant le détour par la technique du dé-coll/age propre à cet artiste allemand. Voici la conclusion que tire Philippe Dubois quant à la vidéo considérée comme forme qui pense : « La vidéo est bien cette manière de penser l'image et le dispositif, tout en un. N'importe quelle image et n'importe quel dispositif. La vidéo n'est pas un objet, elle est un état. Un état *de* l'image. Un état-image, c'est-à-dire une forme qui pense. La vidéo pense ce que les images (n'importe quelles images) sont (ou font). »⁴⁸

Le moment est venu de rappeler quand et comment cette pensée est possible. Si la vidéo est une « forme qui pense », on se demandera qu'est-ce qui la qualifie comme pensante. Philippe Dubois prétend que la vidéo comme forme a pour caractéristique d'être vide, intervallaire ou interstitielle. Nous en déduisons que c'est le vide dans la vidéo qui en fait une forme qui pense. En effet, la pensée ne peut commencer qu'avec l'introduction

⁴⁷ *Ibid.*, p. 99 (c'est l'auteur qui souligne).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112 (c'est l'auteur qui souligne).

d'un vide dans le flux des images, que celles-ci soient cinématographiques ou télévisuelles. Il faut d'abord préparer un vide comme intervalle spatio-temporel pour qu'une pensée puisse s'y amorcer. *24 Hour Psycho* dispose un vide dans la narration du suspense par le ralenti vidéographique, afin qu'il soit possible de penser à la pure présence des images cinématographiques ; *Sun in Your Head*, pour sa part, installe ce vide du flux télévisuel par le TV décollage afin que l'on pense les images télévisuelles en tant que telles.

Philippe Dubois nous semble avoir tout à fait raison quand il dit que la vidéo est une forme qui pense. Mais, plus précisément, la vidéo est une forme qui pense à condition qu'on la regarde du point de vue des conséquences, parce que le fait de *penser* les images en tant que telles est toujours précédé d'une autre opération qui consiste à disposer un milieu spatio-temporel où la pensée puisse commencer : opération de *suspendre* le flux des images existantes, de créer une forme vide dans laquelle la croyance et l'incroyance soient toutes deux suspendues. La vidéo est donc forme qui suspend, avant d'être forme qui pense. Or, la suspension du jugement n'est pas autre chose que la méthode que Husserl a revendiquée pour qu'il soit possible de commencer à décrire le monde extérieur : l'attitude phénoménologique, l'*epokhê*. C'est en ce sens que la vidéo peut être un appareil artistique phénoménologique alors que la phénoménologie serait une « philosophie vidéographique ». Si la « vidéo » est une expression toujours valide dans l'art actuel, c'est parce qu'elle ne se comprend pas seulement comme un objet—objet qui est déjà tombé en obsolescence—mais surtout comme état, forme ou méthode—qui s'applique à n'importe quel type d'image. En bref, « le vidéographique » peut vivre beaucoup plus longtemps que « la vidéographie ».

Chapitre. 3

De la vidéo au vidéographique

Quand on parle de l'art vidéo, deux moments dans les années 1960 sont souvent évoqués comme sa naissance : d'abord, en 1963, le moment où Nam June Paik débute ses expériences au studio électronique de la radio allemande WDR (Westdeutscher Rundfunk) et présente à la Galerie Parnass de Wuppertal (Allemagne) l'« Exposition of Music/Electronic Television », considérée comme la première exposition d'art vidéo ; ensuite, 1965, au moment où a lieu le lancement par la firme japonaise Sony du Portapak, composé d'une caméra et d'un magnétoscope portables.⁴⁹ Bref, si l'art vidéo est né au milieu des années 1960, c'est parce qu'à ce moment-là certains artistes commencent à utiliser la vidéo en tant qu'outil d'expression. Mais c'est au milieu des années 1970 que cet outil devient un objet dont on traite d'un point de vue critique. Le discours critique apparaît toujours un peu après l'invention technique. Dès lors, une série de questions commencent à s'ensuivre, l'une après l'autre : Qu'est-ce que la vidéo comme moyen d'expression artistique ? Qu'est-ce qui fait la différence entre la vidéo comme dispositif technique et la vidéo comme appareil artistique ? Quelle est enfin la spécificité du médium vidéo ? Ce sont des questions typiques du modernisme artistique.

Au point de vue de l'esthétique contemporaine, l'art vidéo se situe sur le seuil entre le modernisme et le post-modernisme. C'est-à-dire qu'il est né au crépuscule du modernisme artistique inauguré par Clement Greenberg et a prospéré à l'ère du postmodernisme. L'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums ne vaut plus aux yeux de l'art postmoderniste, dont la pratique ne se définit plus par les propriétés d'un médium donné mais recherche des expressions hétérogènes avec toutes sortes de médiums. Au fil de ce passage, l'intention esthétique vis-à-vis de la vidéo

⁴⁹ Cf. Christine Van Assche (dir.), *Vidéo Vintage*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 2012, p. 59.

change aussi de perspective : ce qui importe, ce n'est plus la vidéo comme médium autonome et pur mais la vidéo comme paramètre artistique parmi d'autres, dans un champ élargi. Avec le post-modernisme advient une situation post-médium caractérisée par la cessation des arts individuels spécifiques d'un certain médium, d'un côté, et de l'autre par une propagation internationale et l'installation de médiums mixtes.

Parcourant d'un bout à l'autre la période de transition du modernisme au postmodernisme, Rosalind Krauss a écrit quelques textes concernant directement ou indirectement l'art vidéo.⁵⁰ Ces textes ont une valeur si on essaie de savoir comment a pu changer le regard porté sur la vidéo à l'apparition du postmodernisme parce qu'ils présentent, chacun, des positions différentes sur le médium vidéo, positions que l'autrice a prises l'une après l'autre au fur et à mesure. Ils nous aideront à comprendre pourquoi le vidéographique comme éthos artistique a prévalu de plus en plus sur la vidéo comme support matériel, dans l'exacte mesure où à l'ère du modernisme succédait celle du postmodernisme ; à comprendre aussi comment on a élargi, et même réinventé, le concept de médium ; et enfin, à voir ce qui est resté dans le vidéographique après la négation de l'intérêt moderniste pour le médium vidéo.

1. Le Médium Vidéo

Rosalind Krauss a publié en 1976 dans la revue *October* un article sur la vidéo, intitulé « Video : The Aesthetics of Narcissism ». On peut en résumer la thèse comme suit : « le médium vidéo, c'est le narcissisme ». Au moment où cet article fut publié le modernisme de Clement Greenberg dominait la plupart des critiques d'art aux Etats-Unis, y compris Rosalind Krauss. Qu'était-ce donc que le modernisme greenbergien ? Clement Greenberg répond :

⁵⁰ Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », *October*, vol. 1 (printemps 1976), p. 50-64 ; *id.*, « La Sculpture dans le champ élargi » (1979), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 111-127 ; *id.*, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999 ; *id.*, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2 (hiver 1999), p. 289-305.

L'essence du modernisme, à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre. (...) Ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est ce que non seulement les arts en général, mais chaque art en particulier, avaient d'unique et d'irréductible. A travers les opérations qui lui étaient propres, il incombait à chacun de déterminer les effets qui n'appartenaient qu'à lui. (...) Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique.⁵¹

À cette époque-là, donc, il y avait une intense discussion visant à tenter de comprendre ce qu'est le médium de chaque art : Peinture, Sculpture, Photographie, etc. Le mot « médium » désigne le support, matériel ou technique, permettant à l'image de s'incarner, et éventuellement de se transmettre. Par exemple, le médium de la peinture est constitué de pigments colorés et d'une surface plane ; celui de la sculpture est de la matière organisée dans l'espace tridimensionnel. C'est dans ce contexte qu'on pouvait donc poser la même question à la vidéo : « qu'est-ce qui pouvait être le médium propre à la vidéo ? » La réponse de R. Krauss, comme on l'a dit plus haut, fut « le *narcissisme* ». Il s'ensuivit une série de questions. De quelle sorte de narcissisme parlait-elle ? Ce narcissisme-là, était-ce la notion la plus appropriée pour cerner la spécificité de la vidéo ? Si ce n'était pas le cas, devait-on abandonner le concept de narcissisme ? Ou bien ne pouvait-on pas trouver une définition du narcissisme plus précise, pour expliquer le caractère propre de la vidéo ?

2. Un médium de type psychologique : le narcissisme

Il faudrait d'abord comprendre quelle était l'intention même de R. Krauss, pour répondre à ces questions-là. Ce qui est remarquable, avant tout, c'est que le médium désigné comme étant celui en propre de la vidéo, le narcissisme, est d'essence psychologique, alors que les médiums des autres arts sont physiques, matériels. Le

⁵¹ Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1965), trad. par A.-M. Lavagne, in *Peinture, Cahiers théoriques*, no. 8/9, 1974, p. 33-34.

médium de la peinture, par exemple, les pigments et le support, sont matériels, et ont pour condition physique une planéité bidimensionnelle. Certes, parmi les genres de la peinture, il y a bien l'autoportrait, genre pictural très « psychologique », voire narcissique—qu'on pense aux innombrables autoportraits de Rembrandt ou de Van Gogh. Mais, par rapport à la peinture, le narcissisme n'est qu'un thème. Il ne peut pas être son médium, parce que le narcissisme en tant que thème n'est pas « le domaine propre et unique », assigné exclusivement à la peinture. Littérature et sculpture, elles aussi, peuvent avoir pour thème le narcissisme. Mais R. Krauss prétend, s'agissant de la vidéo, que le narcissisme n'y serait pas seulement un thème parmi d'autres, mais le médium propre de la Vidéo, en lui-même. Sur quoi se fonde-t-elle donc pour affirmer cela ? Sur le « *feed-back* » de la vidéo. Elle écrit :

Définir la vidéo en termes purement techniques ne semble pas pertinent ; et mon expérience en la matière me pousse à envisager une approche psychologique. (...) Contrairement aux autres arts visuels, la vidéo offre la possibilité de capter et de retransmettre l'image en un même moment, produisant un *feed-back* instantané.⁵²

Dans le *feed-back*, le corps humain maniant la caméra se trouve entre la caméra qui reçoit l'image et le moniteur qui la projette : il fait donc forcément face à la présence de sa propre image projetée sur le moniteur. Ce corps subjectif, isolé des objets extérieurs, est « mis entre parenthèses » par la caméra et le moniteur. Ainsi, le *feed-back* produit une situation où l'on fait face à une sorte de miroir. Dès lors est établie une analogie entre vidéo et miroir. Voilà pourquoi R. Krauss peut considérer le narcissisme comme étant le médium psychologique de la vidéo.

Demandons-nous : quelle différence y a-t-il entre médium physique et médium psychologique ? Le médium physique—pierre pour une statue, toile d'une peinture, papier d'une photographie, pellicule d'un film—est un objet extérieur par rapport à l'artiste, le sujet. R. Kraus écrit : « La notion de médium implique le concept de l'état

⁵² Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », *October* vol.1 (printemps, 1976), p. 52 (c'est nous qui traduisons).

d'un objet, séparé de l'être-propre de l'artiste, état de l'objet au travers duquel son intention doit passer. »⁵³ Entre l'artiste et le médium physique s'établit donc une relation sujet-objet. C'est la communication entre les deux qui engendre l'œuvre d'art. Entre un peintre et son tableau il y a une distance spatio-temporelle, il existe une interaction entre sujet et monde extérieur. D'autre part, R. Krauss dit qu'avec ce médium psychologique, le narcissisme en l'occurrence, il n'existe plus que l'artiste comme sujet, et qu'il n'y a plus aucun objet avec pareil médium. Le feed-back ne permet plus que l'existence de la seule subjectivité de l'artiste faisant face à un moniteur comme miroir. Le reflet de l'artiste sur l'écran est simplement son double déplacé, non plus un objet extérieur. L'instantanéité du feed-back efface la distance temporelle entre l'artiste et son image, l'identité ainsi établie entre les deux rend en vérité insignifiante leur distance spatiale. Elle poursuit : « Le vrai médium de la vidéo est une situation psychologique, dont la condition intrinsèque est de dévier l'attention portée à un objet externe, à un Autre, pour l'investir dans le Moi. »⁵⁴ Cette situation n'est rien d'autre que celle du narcissisme.

R. Krauss définit la temporalité du feed-back comme « la prison d'un présent qui s'effondre sur lui-même », ce qui signifie « un présent amputé de son propre passé. »⁵⁵ C'est-à-dire que le temps de la vidéo consisterait en une succession de présents atomisés qui excluraient l'histoire et le texte. Le monologue d'un artiste-sujet enfermé dans la prison de sa caméra et de son moniteur ne réfère plus qu'à lui-même, vainement, comme un boomerang. Ici, aucun recueil de l'histoire et de la mémoire n'est plus possible, parce qu'il n'y a plus de communication avec le monde extérieur. R. Krauss conclue sa critique de la vidéo ainsi :

Le circuit feed-back de la vidéo semble être l'instrument d'une double répression, au travers de laquelle la conscience de la temporalité et celle de la séparation entre le sujet et l'objet fusionnent simultanément. La conséquence de cette submersion, pour le créateur comme pour l'observateur de la plupart

⁵³ *Ibid.*, p. 52 (c'est nous qui traduisons).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 57 (c'est nous qui traduisons).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 53 (c'est nous qui traduisons). »

des œuvres d'art vidéo, est une sorte de chute en apesanteur dans l'espace suspendu du narcissisme.⁵⁶

Cette critique de R. Krauss est analogue à celle de Benjamin portant sur le roman. Benjamin tient l'apparition du roman pour le premier indice du déclin de la narration comme tradition orale. Le roman est apparu au début des Temps modernes, grâce à l'invention de la technique de l'imprimerie. Le narrateur a une relation avec le monde extérieur par l'expérience transmise de bouche en bouche par l'oreille, alors que le romancier est un sujet narcissique isolé des objets extérieurs. Il écrit :

Le roman s'est élaboré dans les profondeurs de l'individu solitaire, qui n'est plus capable de se prononcer de façon pertinente sur ce qui lui tient le plus à cœur, qui est lui-même privé de conseil et ne saurait en donner.⁵⁷

Puis la chute de la narration s'est exacerbée toujours davantage à cause de l'apparition d'une nouvelle forme de communication qui s'appelle l'*information* : « l'information, dit Benjamin, n'a de valeur qu'au moment précis où elle est nouvelle. Elle n'a de vie qu'en ce moment où elle doit se livrer à lui tout entière. »⁵⁸ Cette temporalité de l'information correspond exactement à celle de la vidéo dont parle R. Krauss : « le présent qui s'effondre sur lui-même ». Donc on pourrait dire que pour R. Krauss le romancier du début des Temps modernes s'est transformé en le vidéaste de l'époque de l'information.

3. Deux vidéos de Vito Acconci

⁵⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁵⁷ Walter Benjamin, « Le Narrateur » (1936), *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 270.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.



8. Vito Acconci, *Centers*, 1971.

Pour mettre à l'épreuve la thèse de R. Krauss, nous allons prendre l'exemple de deux vidéos de Vito Acconci, puisque c'est elle-même qui les prend comme exemple de la vidéo narcissique par essence. L'une s'appelle *Centers* (1971), l'autre *Air Time* (1973).

Voyons d'abord *Centers*. Dans cette vidéo, Vito Acconci, immobile, de face, cadré aux épaules, le bras et l'index tendus, pointe le centre de l'écran pendant vingt minutes. Il utilise le moniteur vidéo comme miroir. Il semble bel et bien figé dans « un présent qui s'effondre sur lui-même », sans réciprocité ni réflexivité. Il ne peut accéder qu'à sa propre image qui se reflète sur le moniteur. Dans l'autre vidéo, *Air time*, V. Acconci se filme en plongée oblique face à un miroir ; il tient un micro dans la main et dialogue avec sa propre image sur le miroir pendant pas moins de quarante minutes, passant successivement du « je » au « tu », comme s'il parlait parfois à une amoureuse absente. Il est donc vrai que dans les deux cas le sujet est mis entre parenthèses—entre caméra et moniteur—par rapport au dispositif de réalisation, de telle sorte que les deux vidéos apparemment figurent un jeu narcissique entre l'artiste et son image. De plus, dans *Air time*, V. Acconci utilise un miroir comme outil à produire son double. R. Krauss, analysant ces œuvres, conclut alors sans peine que « *Centers* comme *Air time* construisent un enfermement spatial visant à promouvoir les conditions d'un reflet de soi-même. »⁵⁹

⁵⁹ Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », art. cit., p. 54 (c'est nous qui traduisons).



9. Vito Acconci, *Air Time*, 1973.

Cependant, s'agissant de *Centers*, il nous semble que R. Krauss néglige la place du spectateur. Il est vrai qu'il y a une intense relation spéculaire entre V. Acconci et son image, mais ce que pointe son image n'est pas V. Acconci lui-même mais le spectateur regardant la vidéo. La relation entre V. Acconci et son spectateur n'est jamais narcissique, selon Françoise Parfait, qui fait remarquer :

[Le dispositif] de la diffusion, en désignant le spectateur et non plus [Acconci] lui-même, soumet l'ego à l'altérité : c'est parce que l'autre me regarde que j'ai conscience de moi-même. En fait, le narcissisme apparent de cette vidéo ouvre sur la question de l'altérité.⁶⁰



10. Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974.

⁶⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 185.

Il en est de même pour *Air time*. L'artiste y dialogue avec sa propre image reflétée dans un miroir, mais ce que les spectateurs voient et regardent, ce n'est pas leur propre image. Ils ne s'identifient pas à l'image de V. Acconci sur l'écran. On peut prendre un autre exemple : *TV Buddha* (1974), de Nam June Paik. Une statue du Buddha est installée devant un moniteur qui lui montre sa propre image, filmée par une caméra placée juste derrière. Cette installation vidéo a la forme typique du feed-back vidéo : l'enregistrement de l'image du Buddha et sa transmission se déroulent simultanément. Comme dans les deux vidéos de V. Acconci, la statue du Buddha regarde sa propre image, comme si elle était devant un miroir. On pourrait dire, donc, que le Buddha est dans un état psychologique de type narcissisme. Cependant, on ne sait pas si le Buddha se regarde ou s'il médite. C'est tout à fait indécidable. Au spectateur est conféré le rôle de penser cette indécidabilité, de la méditer. Ce faisant, cette demande fait sortir la vidéo du circuit fermé du narcissisme. Par conséquent, nous pouvons dire que la thèse de R. Krauss ne peut être validée que si l'on fait abstraction de la place du spectateur. R. Krauss considère l'artiste comme le sujet, et le médium comme l'objet. Dans pareille situation bipolaire, il n'y a aucun espace pour le spectateur. Or il faut rappeler que la vidéo n'est pas seulement un médium pour l'enregistrement de l'image mais également pour sa *transmission*. La vidéo a besoin de spectateurs comme destinataires de son image.

Dans *Air time*, il nous faut en outre remarquer une autre chose, très intéressante. C'est que le dialogue entre l'artiste et son image consiste à passer alternativement du « je » au « tu ». Autrement dit, V. Acconci ne s'identifie pas à sa propre image. À son ego se mêle déjà un autre. Le regard de sa propre image sur lui-même serait donc celui d'un autre. Raymond Bellour montre bien ce point que R. Krauss a exclu trop vite :

Ce reflet de lui-même que Acconci contemple est aussi le support d'un discours adressé (dans ce cas) à une femme. Il y a ainsi une instance autre, extérieure, symbolique, qui soutient cette position imaginaire et cet excès de narcissisme qui cherche ainsi à se saisir et à se situer.⁶¹

⁶¹ Raymond Bellour, *L'Entre-Images : Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 300.

En bref, R. Krauss aurait ignoré deux choses : d'abord elle ne considérerait pas la présence du spectateur qui regarde la vidéo ; ensuite, elle ignorerait le fait que V. Acconci ne s'identifie pas de façon imaginaire à sa propre image. On pourrait même dire qu'il met l'accent sur l'altérité de son image spéculaire en passant tour à tour du « je » au « tu ».

4. L'impureté de la vidéo

Pourquoi R. Krauss s'efforce-t-elle de réduire le médium de la vidéo au narcissisme ? On pourrait en trouver la raison dans son attachement très fort au modernisme greenbergien. Autrement dit, elle semble croire que l'on doit s'assurer pour la vidéo comme art, d'une spécificité médiumnique. Il est vrai qu'elle ne nie pas le côté physique du médium de la vidéo :

La vidéo dépend de dispositifs physiques pour pouvoir être perçue. Il serait alors probablement plus simple d'affirmer que l'appareil de la vidéo se compose du médium de télévision (quelle que soit la technologie employée, actuelle ou future), et d'en rester là.⁶²

Mais R. Krauss, malgré tout, ne s'en tient pas là, parce que les médiums physiques de la vidéo et ceux de la télévision ont trop de points communs pour qu'il y ait spécificité de la vidéo. Elle cherche sans relâche un médium qui lui soit unique, et pur, qui n'appartienne qu'à la vidéo. Et en fin de compte on en arrive là : R. Krauss trouve ce médium dans un élément psychologique, le narcissisme, en se fondant sur le feed-back instantané de vidéo. La difficulté est cependant qu'il sera difficile de définir ce narcissisme dont parle R. Krauss comme un médium qui serait exclusif à la vidéo. Ainsi, l'écriture automatique des surréalistes comporte cette caractéristique, de façon analogue à la « vidéo narcissique ». L'écriture automatique, en s'appropriant la technique de l'association libre utilisée par Freud consiste à aligner les mots qui passent par la tête sans y permettre aucune relation logique. Par conséquent sa temporalité est « un présent qui s'effondre sur lui-même », d'où toute accumulation par la mémoire est exclue. Cela est

⁶² Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », art. cit., p. 52 (c'est nous qui traduisons).

tout à fait identique à cet état narcissique du vidéaste « mis entre parenthèses » par le feed-back vidéo. La prétention de R. Krauss à distinguer par son narcissisme la vidéo des autres arts visuels la fait paradoxalement rapprocher celle-ci de la littérature surréaliste, et donc lui fait perdre cette spécificité, ce qui est contraire à la thèse moderniste. D'autre part, ce modernisme greenbergien ne donne aucune place au spectateur. La conception des arts modernistes chez Greenberg repose sur une interaction entre l'artiste créateur et le médium propre à chaque art. De tels arts suivraient un processus dialectique d'auto-développement, au sens hégélien, processus qui n'aurait rien à voir avec la présence du spectateur, parce que cette dialectique n'aurait lieu qu'entre l'artiste et le médium. Or la vidéo, comme il a déjà été dit, n'est pas seulement un dispositif de réalisation d'images, mais aussi celui de leur diffusion. L'art vidéo exige des spectateurs comme un élément indispensable. Aussi l'approche puriste du modernisme greenbergien ne peut-elle réussir à découvrir où est la singularité de la vidéo.

Mais cet échec du projet moderniste concernant la vidéo prouve que, selon les termes greenbergiens, l'image vidéo est bien « impure ». Autrement dit, l'image vidéo est une « mixité » de différentes images. On pourrait définir la vidéo comme étant non pas un médium distinct mais plutôt une puissance qui s'approprierait une multiplicité d'images. C'est ainsi que Raymond Bellour la définit comme un « art des passages ». L'image vidéo n'est selon lui pas seulement une nouvelle image, irréductible à d'autres images, mais une image qui peut à son tour attirer, résorber en elle, mélanger toutes sortes d'images antérieures, venant de la peinture, de la photographie, du cinéma :

[L'image vidéo] démultiplie ainsi tous les passages opérés jusque-là entre les arts et fait de cette capacité de passage à la fois ce qui la caractérise par rapport à chacun d'eux et ce qui la définit en propre, positivement et négativement, par rapport à l'idée d'art.⁶³

La vidéo est alors un espace virtuel pour tous les passages, espace que Raymond Bellour appelle « l'entre-images ». Elle n'est pas une unité déjà individuée d'images. On pourrait dire qu'elle est plutôt un milieu technique et esthétique par où passent toutes les

⁶³ Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L, 1999, p. 20.

images. Pour emprunter le vocabulaire de Simondon, elle est « milieu préindividuel » pour toutes sortes d'images. Or R. Krauss commence son argumentation par la distinction strictement préétablie entre le sujet et l'objet : entre l'artiste et le médium. C'est pour cela qu'elle ne peut reconnaître la vidéo comme un milieu, parce qu'un milieu n'est ni sujet ni objet, mais plutôt puissance de mise en relations, puissance à partir de laquelle commencent à la fois les processus de subjectivation et d'objectivation. Simondon écrit : « Il faut partir de l'individuation, de l'être saisi en son centre selon la spatialité et le devenir, non d'un *individu* substantialisé devant un *monde* étranger à lui. »⁶⁴ C'est à partir de cette proposition qu'on peut accéder authentiquement à l'image vidéo.

5. Un autre narcissisme

Devrait-on alors rejeter la notion de narcissisme par rapport à la vidéo ? En ce qui concerne le narcissisme dont parle R. Krauss, on peut le rejeter. Mais il faut ici rappeler qu'elle utilise la notion de narcissisme en un sens étroit. Elle pense le narcissisme comme un état pathologique à l'âge adulte, comme le retour sur le moi de la libido retirée de ses investissements objectaux. Or, cette définition du narcissisme est partielle.

À vrai dire, Freud distingue deux sortes de narcissisme. Il appelle « narcissisme secondaire » celui dont parle R. Krauss. Mais il y a un autre narcissisme, le « narcissisme primaire », qui désigne une époque précoce de la sexualité où l'enfant investit sa libido sur lui-même. Alors que le narcissisme secondaire est un état pathologique, le narcissisme primaire ne l'est pas. Celui-ci est plutôt un passage hypothétique. L'enfant commence à investir sa libido sur l'objet extérieur après être passé par ce narcissisme. Chez Freud, la question qui se pose est celle de la localisation temporelle de ce narcissisme primaire : il peut être soit contemporain de la constitution du moi ; soit être l'état premier de la vie psychique, antérieur donc à la constitution du moi.⁶⁵ On pourrait, au moins, dire que le narcissisme primaire est une condition nécessaire de la constitution du moi.

⁶⁴ Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Éditions Aubier, 1989, p. 20 (c'est l'auteur qui souligne).

⁶⁵ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 263-265.

C'est à partir de ce problème de la relation du narcissisme primaire avec la constitution du moi que Jacques Lacan développe sa conception du « stade du miroir ». Pour Lacan, le narcissisme originaire se constitue à ce moment de la captation par l'enfant de son image dans le miroir, image elle-même fondée sur celle de l'autre, la mère plus particulièrement, constitutive du moi.⁶⁶ Ce qui est important ici, c'est le fait que l'image de l'autre intervient dans la constitution du moi. Pour Lacan, le moi et l'autre sont posés à l'origine conjointement, et ils ne se différencient l'un de l'autre qu'à travers le narcissisme originaire.

Le narcissisme primaire, chez Freud, comme le stade du miroir, chez Lacan, relèvent tous deux d'une phase appartenant à l'âge infantile. S'inspirant en partie de la notion de Lacan, Bernard Stiegler applique son propre concept de « narcissisme primordial » à toute la vie psycho-sociale. Pour ce philosophe, le narcissisme primordial est une puissance qui motive les processus d'individuation psychique individuelle et collective. Ces deux processus ont lieu simultanément. Il écrit :

Il y a narcissisme primordial *aussi bien du je que du nous* : pour que le narcissisme de mon *je* puisse fonctionner, il faut qu'il puisse se projeter dans le narcissisme d'un *nous*. (...) Je ne suis *je* que dans la mesure où j'appartiens à un *nous*. Un *je* et un *nous* sont des processus d'individuation.⁶⁷

On pourrait donc dire que le narcissisme primordial est la puissance du milieu préindividuel à travers lequel l'individu psychique (*je*) et l'individu collectif (*nous*) peuvent s'individuer de concert.

À partir de cette notion de narcissisme primordial on peut effectivement penser la vidéo. Pour reprendre les termes de Stiegler, la vidéo est une « mnémotechnique », son image est un objet temporel audiovisuel. La vidéo participe à la conscience du temps dans la mesure où elle est un appareil qui produit les « rétentions tertiaires » : « les inscriptions

⁶⁶ Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1949), in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93-100.

⁶⁷ Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 14-16 (c'est Stiegler qui souligne).

matérielles des rétentions de la mémoire dans des dispositifs mnémotechniques. »⁶⁸ Selon Stiegler, à notre époque la conscience du temps est hyper-synchronisée, et le narcissisme primordial est menacé par le monopole des industries culturelles, en particulier par celui de la télévision. Donc, si l'on veut faire questionner la relation qu'il y a entre vidéo et télévision par rapport à la conscience du temps, le concept de narcissisme primordial peut être pertinent comme fil conducteur. C'est ainsi que la vidéo s'éloigne du narcissisme pathologique au sens étroit, et s'approche d'un autre narcissisme.

6. Le médium vidéo dans le postmodernisme

Rosalind Krauss discute encore de la condition dans laquelle se trouve le concept de médium à l'époque du postmodernisme. En 1979, cette historienne de l'art publie un article intitulé « La sculpture dans le champ élargi », qui a pour objet de conceptualiser une nouvelle tendance dont elle a été témoin dans le domaine de la sculpture tout au long des années 1960-70. S'il est vrai que cet article concerne la sculpture, non la vidéo, cependant rappelons que l'autrice commence son propos par ce constat qu'« on s'est mis à nommer sculpture les choses les plus diverses » et qu'elle prend comme exemple « d'étroits corridors équipés d'installations vidéo à leurs extrémités. »⁶⁹ Cette description renvoie sans doute à l'installation vidéo de Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor* (1970), parce qu'elle y convient tout à fait, et que d'ailleurs R. Krauss elle-même mentionne un peu plus tard dans le même article les « corridors vidéo » de Nauman.⁷⁰ Ce qu'elle entend donc par « sculpture » ne se limite ni à la représentation d'un objet dans l'espace au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme esthétique (définition traditionnelle), ni à une recherche sur la spécificité matérielle de quelque chose de tridimensionnel, conjonction du non-paysage et de la non-architecture (définition moderniste), mais englobe, dans un champ élargi, de nouvelles sortes de pratiques artistiques, comme le land art, l'installation vidéo, et l'art conceptuel. R. Krauss constate qu'aux environs des années 1968-1970 :

⁶⁸ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 21.

⁶⁹ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », art. cit., p. 111.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

L'un après l'autre, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter D Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... se mirent à œuvrer dans un domaine dont les conditions logiques ne pouvaient plus être décrites comme modernistes. Pour qualifier cette rupture historique et la transformation de l'espace culturel qui la caractérise, on doit recourir à un autre terme. Celui de post-modernisme est déjà en usage dans d'autres champs de la critique, et je ne vois pas de raison de ne pas l'adopter.⁷¹

De fait, peu importe de savoir si un certain travail artistique appartient à la sculpture ou à l'art vidéo. Car désormais il ne compte plus de déterminer la spécificité de chacun des médiums artistiques, matérielle ou psychologique. Si la sculpture entre désormais dans un « champ élargi » pour y intégrer ce qui n'était pas sculpture, il en ira de même pour d'autres médiums d'autres arts, comme la peinture ou la photographie.⁷² Ce champ élargi, dans lequel tout médium excède sa limite, défie l'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums. R. Kraus écrit : « Pour l'art post-moderniste, la pratique se définit en fonction non d'un médium donné (...) mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même. »⁷³

La période dont parle R. Krauss est contemporaine de celle de l'apparition de l'art vidéo, et l'art vidéo est donc né au seuil du postmodernisme. La vidéo fait partie de ce « champ élargi de l'art postmoderniste », dont parle R. Krauss en prenant l'exemple de Bruce Nauman. Mais si elle est avant tout l'un des facteurs qui élargissent le champ artistique, c'est parce qu'elle est « impure » et « complexe », ce qui s'oppose frontalement à l'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums. *Impure*, au sens où elle partage en fait sa spécificité matérielle – qui ne lui est donc pas propre - avec la télévision ; *complexe*, parce qu'elle est optique et sonore à la fois, ce qui

⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

⁷² *Ibid.*, p. 126-127 : « L'espace de la peinture postmoderniste, dit R. Krauss, demanderait évidemment une expansion similaire, qui ne reposerait pas sur le couple *architecture/paysage* mais probablement sur l'opposition *unicité/reproductibilité*. » (c'est R. Krauss qui souligne) On se rappellera qu'un mouvement artistique américain à la fin des années 1960 et au début des années 1970 explora les frontières entre la peinture et la photographie : l'hyperréalisme.

⁷³ *Ibid.*, p. 123-126.

la rapproche de la théâtralité, à laquelle Michael Fried reproche d'être antimoderniste.⁷⁴ C'est en ce sens que la vidéo est le (post-)médium par excellence qui succède au modernisme artistique.

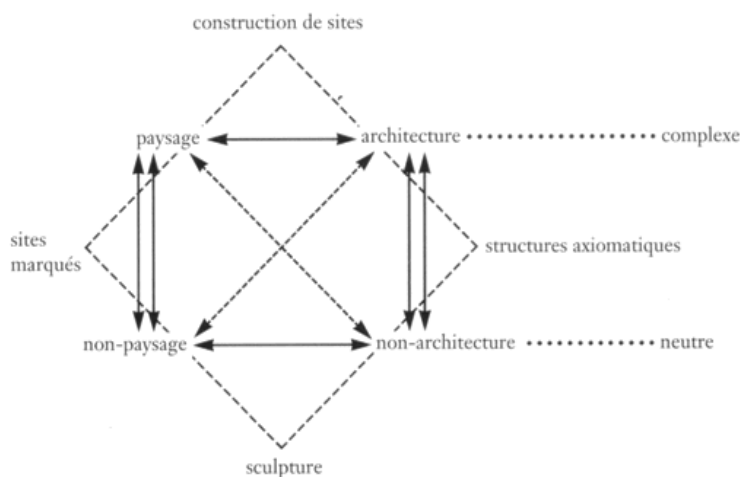
Une fois « élargi » ainsi le champ artistique, on peut bien se demander ce qui a changé et ce qui demeure dans le domaine artistique. Ce qui change est clair : par la béance du « champ élargi » entre dans l'art ce qui n'était pas de l'art. Quant à la sculpture, elle avait déjà été réduite sous l'emprise du modernisme à un élément neutre résultant de la conjonction entre non-paysage et non-architecture, c'est-à-dire qu'elle s'est définie par une logique d'exclusion : ni paysage ni architecture. Mais dans le « champ élargi » il est désormais aussi possible d'imaginer un élément opposé qui serait *à la fois* paysage et architecture. R. Krauss l'appelle l'élément *complexe*, au sens où il se trouverait à l'intersection entre paysage et architecture. Elle dit : « Penser le complexe, c'est admettre au sein du même domaine artistique deux éléments, le *paysage* et l'*architecture*, qui en étaient auparavant exclus et qui (on l'a vu avec le modernisme) ne pouvaient servir à la définition du sculptural que sous leur forme neutre ou négative. »⁷⁵ Elle cite comme ceux qui ont ouvert cette nouvelle possibilité sculpturale Robert Smithson, Robert Morris et quelques autres artistes. Dès le post-modernisme, à la sculpture appartiennent ainsi désormais non seulement le résultat de la conjonction du non-paysage et de la non-architecture mais aussi l'intersection du paysage et de l'architecture, ce qui est à la limite entre le paysage et le non-paysage, et ce qui est à la limite entre l'architecture et la non-architecture. Elle écrit :

Le champ élargi est ainsi engendré par la problématisation d'un ensemble d'oppositions entre lesquelles la catégorie moderniste de *sculpture* se trouve suspendue. Une fois que cette problématisation est établie, une fois que l'on est à même de se repérer dans cette expansion, trois autres catégories peuvent être logiquement déduites, chacune étant une condition du champ lui-même sans qu'aucune soit assimilable à la *sculpture*. En effet, [...] la *sculpture* n'est plus le moyen terme privilégié entre deux choses qu'elle n'est pas, mais

⁷⁴ Cf. Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.

⁷⁵ Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », art. cit., p. 120 (c'est Krauss qui souligne).

seulement un point sur la périphérie d'un champ contenant des possibilités de structures différentes.⁷⁶



11. Diagramme du « champ élargi » où se trouve la sculpture post-moderniste.

En bref, la sculpture était aux yeux modernistes une catégorie suspendue entre le non-paysage et la non-architecture. Mais dans le « champ élargi de l'art postmoderniste » se multiplient tout un ensemble d'oppositions : à l'opposition moderniste entre le non-paysage et la non-architecture s'ajoutent celles entre le paysage et l'architecture, entre le paysage et le non-paysage, et entre l'architecture et la non-architecture. Par conséquent, dans la sculpture après le modernisme, ou plus exactement dans le « sculptural » de l'époque postmoderniste, il n'y a plus seulement la sculpture, au sens moderniste, mais aussi des sites marqués, la construction de sites et des structures axiomatiques, pour reprendre les termes proposés par R. Krauss.

Qu'est-ce donc, nous demandions-nous, qui demeure, même après cet élargissement du champ de l'art ? Quel aspect de l'art précédent reste le même dans l'art postmoderniste ? C'est le fait que l'art se trouve toujours suspendu entre des oppositions. Quelles que soient les oppositions concernées, l'art est constamment *ce qui est entre*, ce qui est dans une zone d'indécidabilité entre des termes opposés : la sculpture se trouve

⁷⁶ *Ibid.*, p. 120 (c'est Krauss qui souligne).

entre le non-paysage et la non-architecture ; la construction de sites à l'intersection du paysage et de l'architecture ; les sites marqués à la limite entre le paysage et le non-paysage ; et les structures axiomatiques quelque part entre l'architecture et la non-architecture. Les quatre éléments, tous dans le champ élargi du sculptural, qu'ils soient neutres, complexes ou contradictoires, sont dans un milieu préindividuel de termes opposés, c'est-à-dire qu'ils sont *suspendus* entre toutes les oppositions constituant le champ élargi.

Selon la classification de R. Krauss, l'installation vidéo de Bruce Nauman appartient donc aux « structures axiomatiques », à « la combinaison de l'architecture et de la non-architecture ». ⁷⁷ Elle fait partie de l'architecture en tant que corridor monté dans un espace d'exposition. Mais elle excède en même temps l'architecture, parce qu'avec le feedback vidéo entre la caméra vidéo, située à l'entrée du couloir, et l'écran, à la fin du couloir, elle accède à un espace non-architectural où le spectateur fait face à sa propre image de dos, et où, plus il s'approche de l'écran plus il s'éloigne de la caméra, si bien que sa propre image sur l'écran devient de plus en plus petite. C'est ainsi que la vidéo se situe en une combinaison d'architecture et de non-architecture. Mais l'art vidéo est plus qu'un élément suspendu relevant du champ élargi de l'art. En effet, il ne s'en tient pas à demeurer quelque part entre des termes opposés, il essaie d'ouvrir un intervalle entre ces oppositions existantes. Il n'est pas simplement un élément suspendu mais a avant tout pour rôle de suspendre ces oppositions pour aménager un espace à la pensée. Dans l'installation vidéo de Nauman, c'est le feedback vidéo qui fonctionne comme méthode de suspension de l'opposition entre le temps présent du spectateur et le temps présent de sa propre image vue de dos, entre le temps présent du voir et le temps présent de l'être-vu. Cet effet miroir inhabituel ouvrait un écart entre les deux temps présents, par où intervenait un espace de pensée. D'ailleurs, cet écart s'exprime dynamiquement par la simultanéité du rapprochement et de l'éloignement entre le spectateur et sa propre

⁷⁷ *Ibid.*, p. 123 : « Les premiers artistes qui explorèrent les possibilités de la combinaison de l'*architecture* et de la *non-architecture* furent Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra et Christo. (...) [Je] pense aux "couloirs vidéo" de Nauman. » (c'est Krauss qui souligne)

image.⁷⁸ C'est cette proportion inverse de la distance qui donne une flexibilité suspensive à l'écart entre les deux présents.

L'effet miroir réalisé par le feedback vidéo nous rappelle la thèse moderniste de R. Krauss sur la vidéo, dont nous avons traité tout à l'heure. Se situant au point de vue du modernisme greenbergien, cette historienne d'art américaine trouvait une spécificité de nature psychologique au médium vidéo : le narcissisme. Cela voulait dire que l'effet miroir du feedback vidéo instantané aurait constitué une situation narcissique où le sujet, qu'il soit artiste ou spectateur, se serait enfermé dans « un présent qui s'effondre sur lui-même. » Autrement dit, le narcissisme de l'art vidéo faisait que le sujet, d'une part, s'isolait dans son intériorité en tournant le dos aux objets extérieurs, et d'autre part tombait dans le piège d'un présent amputé de son propre passé : ce sujet devenait autiste, coupé du monde ; le temps était atomisé, sans plus parvenir à durer.

Qu'en est-il du « présent qui s'effondre sur lui-même » à l'ère du postmodernisme ? Curieusement, ce sur quoi Fredric Jameson, l'un des plus importants théoriciens du postmodernisme, insiste, à propos de la conscience du temps caractérisant le postmodernisme, ressemble beaucoup à la critique que fait Rosalind Krauss d'un temps présent qui serait amputé de son passé dans l'art vidéo. Jameson parle de « la disparition d'un sens de l'histoire » (*the disappearance of a sense of history*) :

[Tout] notre système social contemporain a commencé à perdre progressivement sa capacité à retenir son passé, il a commencé à vivre dans un présent perpétuel et dans un changement perpétuel, qui effacent des traditions que toutes les formations sociales antérieures avaient, d'une manière ou d'une autre, tenu à préserver. [...] On est tenté de dire que la fonction même des médias est de reléguer aussi rapidement que possible de telles expériences historiques récentes dans le passé. La fonction informationnelle des médias serait donc de nous aider à oublier, de servir d'intermédiaire et de mécanisme pour notre amnésie historique.⁷⁹

⁷⁸ Nous discuterons de nouveau du sens de cette même installation vidéo de Bruce Nauman dans la troisième partie de ce travail, à propos de la relation entre l'art vidéo et la surveillance vidéo.

⁷⁹ Fredric Jameson, « Postmodernism and consumer society » (1982), in *The Anti-aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (dir.), New York, The New Press, 1998, p. 143-144 (c'est nous qui traduisons).

Un présent perpétuel n'est rien d'autre qu'un changement perpétuel non mémorisé. S'il n'y a ni futur anticipé ni passé remémoré, s'il n'y a qu'une multiplicité de présents successifs qui passent en s'effaçant l'un l'autre, tout s'évanouit aussitôt apparu, et il ne reste rien de cette succession de changements dont on ne peut plus faire l'histoire parce qu'ils ne font plus corps. Cette figure du temps est celle qu'avait décrite R. Krauss quand elle critiquait « le piège d'un présent qui s'effondre sur lui-même, un présent amputé de son propre passé, » situation générée par le feedback vidéo. Pourquoi pareille coïncidence a-t-elle lieu entre ces deux théoriciens, alors que R. Krauss examine l'art vidéo du point de vue moderniste alors que Jameson prend pour objet la société postmoderniste ? Cela résulte de ce que l'apparition de l'art vidéo est concomitante avec le passage du modernisme au postmodernisme. L'art vidéo serait un symptôme révélateur de la fin du « progrès » qui était le dogme principal du modernisme, et révélateur du début du « présentisme », qui caractérise la conscience du temps postmoderniste.⁸⁰

7. La réévaluation de la Vidéo dans la condition post-médium

Rosalind Krauss repense le concept de médium à l'époque postmoderniste dans son livre *A Voyage on the North Sea*.⁸¹ Dans ce livre, publié en 1999 alors que le postmodernisme est au sommet de son influence, elle prétend qu'il advient pour l'art contemporain une « condition post-médium, » celle où la notion de *medium specificity*, si chère au modernisme greenbergien, perd sa valeur en tant que critère identificatoire pour chacun des arts, et celle où les artistes ne recherchent plus l'autonomie et la spécificité de leur médium mais tentent plutôt une synthèse de divers médiums. L'autrice découvre ce changement dans deux tendances artistiques des années 1970. L'une est « le phénomène international de l'art de l'installation » (*the international phenomenon of installation art*),⁸² dont l'exemple-précurseur est le *Musée d'Art Moderne département des aigles*

⁸⁰ Cf. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

⁸¹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

⁸² *Ibid.*, p. 7.

(1968-1972) de Marcel Broodthaers. Cet artiste belge inaugure une institution imaginaire, un musée fictif, dont la Section des Figures présente une grande collection d'objets : livres, tableaux, sculptures, qui tous représentent des aigles, c'est-à-dire qu'autour d'eux est présentée toute une installation. Le sujet pouvait en être quelconque, et ce fut en l'occurrence l'aigle. Broodthaers mobilise plusieurs médiums pour brouiller la frontière entre œuvre d'art et objet banal, et par là tout autant entre institution artistique et société consumériste. C'est « le principe de l'aigle » que R. Krauss découvre chez Marcel Broodthaers :

Qu'il s'agisse d'installation artistique ou de critique institutionnelle, la diffusion internationale de l'installation de médiums mixtes est devenue omniprésente. Déclarant triomphalement que nous vivons maintenant un âge post-médiunmique, la condition post-médiunmique de cette forme retrace sa généalogie [...] jusqu'à Marcel Broodthaers.⁸³



12. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne—Département des Aigles, Section des Figures*, 1972.

⁸³ *Ibid.*, p. 20 (c'est nous qui traduisons).

Autre chose—qui est plus intéressante pour notre propos en ce qu'elle modifie la condition artistique au début des années 1970, selon Rosalind Krauss : il y a l'apparition de l'art vidéo. La théoricienne américaine prétend maintenant que la vidéo aurait contribué à détronner le discours sur la spécificité du médium et à ouvrir la condition post-médium au travers de son hétérogénéité constitutive : « la télévision et la vidéo semblent être à têtes d'Hydre (*Hydra-headed*) en existant sous des formes, des espaces et des temporalités infiniment diverses, pour lesquels aucun exemple ne semble fournir une unité formelle d'ensemble (*a formal unity for the whole*). »⁸⁴ Ce serait pour cela que la théorie moderniste n'arriverait pas à conceptualiser la vidéo comme un médium. Deux des caractéristiques de cette hétérogénéité constitutive de la vidéo sont la *séparation spatiale* et la *simultanéité temporelle* que réalise la surveillance vidéo : le voir et l'être vu y ont lieu simultanément, mais leurs positions spatiales déforment la réalité physique et peuvent être tout à fait séparées l'une de l'autre, à l'opposé de la surveillance par l'œil humain. C'est ce qu'on constate aussi en réfléchissant sur l'installation « à corridor vidéo », de Bruce Nauman, que nous avons mentionnée plus haut. Et puis la vidéo est par essence hétérogène en ce sens qu'elle est composée d'image et de texte, de sculpture et d'architecture. Avec la vidéo plusieurs formes artistiques sont rassemblées pour créer un nouveau lieu artistique qui n'appartienne à aucun médium existant. R. Kraus écrit : « Comme le principe de l'aigle, elle [la vidéo] a proclamé la fin de la spécificité médium. À l'ère de la télévision, (...) nous habitons une condition post-médiunmique. »⁸⁵

On pourrait s'étonner de ce que R. Krauss dise de la vidéo qu'elle est un représentant de la condition post-médiunmique, car nous nous rappelons que la même autrice essayait, dans un article écrit en 1976, d'appliquer à la vidéo la théorie moderniste du médium spécifique en prétendant que ce médium pour la vidéo était le narcissisme. Elle dépensait beaucoup d'efforts afin d'y trouver la spécificité d'un médium propre à la Vidéo, quoique celui-ci fût psychologique. Pourtant, désormais, étant passée par une réflexion sur la sculpture dans le « champ élargi », elle érige à présent la vidéo en responsable de la fin de la spécificité du médium pour l'art post-moderne. Comment comprendre ce changement de point de vue ? Pourquoi la même historienne de l'art

⁸⁴ *Ibid.*, p. 31 (c'est nous qui traduisons).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 31-32 (c'est nous qui traduisons).

change-t-elle de cap à la fin des années 1990 ? Qu'est-il advenu à la vidéo comme moyen d'expression artistique pendant cette vingtaine d'années ?

Il est vrai que R. Krauss a conscience du contenu de son ancien article sur le narcissisme comme médium propre de la vidéo alors même qu'elle insiste à présent sur l'appartenance de la vidéo à une condition post-médium. Elle dit en effet de l'apparition du portapak et de son effet : « Au début, quand les artistes commençaient à faire des œuvres vidéo, ils utilisaient la vidéo comme une continuation technologiquement mise à jour de la façon de s'adresser au public, régi par la nouvelle attention portée au phénoménologique, *même si c'en était une version perverse, puisque la forme que cela prenait était décidément narcissique : des artistes qui ne cessaient de ne s'adresser qu'à eux-mêmes.* »⁸⁶ R. Krauss continue de dire des premières œuvres vidéo qu'elles étaient narcissiques mais, rétrospectivement, elle avoue qu'elles ne représentaient pas la spécificité du médium vidéo, mais qu'elles étaient juste « une version perverse » des réalisations phénoménologiques de l'art vidéo. Par « le phénoménologique », elle entend le nouvel intérêt qu'avaient les artistes d'alors—en particulier les artistes minimalistes inspirés par la philosophie merleau-pontienne—, pour la relation de perception entre le sujet et l'objet, entre le spectateur et l'objet d'art. C'est dans ce même contexte que R. Krauss avait critiqué les premières œuvres vidéo en disant que leur intérêt phénoménologique était réduit à la relation narcissique entre le sujet et sa propre image, pour en conclure que le narcissisme était le médium psychologique, ou même pathologique, de la vidéo. Mais, une vingtaine d'années plus tard, la même autrice se situe dans cet autre champ de discours qu'est le post-modernisme, et elle dit à présent que le narcissisme n'est pas la spécificité essentialisant la vidéo mais seulement une version temporaire des pratiques vidéo du passé.

Ce déplacement dans ses propos sur la vidéo reflète le changement de son point de vue sur le passage du modernisme au postmodernisme : alors que dans les années 1970 elle essayait encore de subsumer la vidéo sous le discours moderniste, elle reconnaît, à la fin des années 1990, « l'hétérogénéité constitutive » de la vidéo. Après avoir admis un « champ élargi » de la création artistique à l'époque du postmodernisme, elle ne se sent

⁸⁶ *Ibid.*, p. 30 (c'est nous qui traduisons et soulignons).

plus obligée de chercher, en vain, pour la vidéo, cette spécificité pure de chaque médium pour chaque art que réclamait le modernisme, que cette spécificité soit physique ou psychologique. Elle perçoit désormais la vidéo comme ne pouvant se réduire à aucune spécificité, quelle qu'elle soit, parce qu'elle est « *impure* », incarnant la condition post-médiunmique de l'art contemporain.

Pourquoi le regard de R. Krauss sur la vidéo a-t-il changé deux décennies après son article sur le narcissisme comme médium de la vidéo ? Qu'est-ce qui lui a fait rectifier son point de vue sur la nécessité d'un médium propre pour chaque art en général, et son point de vue sur la vidéo en particulier ? Tout d'abord, la Vidéo n'est plus à cette époque considérée comme un médium moderniste mais comme un objet discursif. R. Krauss dit : « Même si la vidéo avait un support technique distinct [...], elle occupait une sorte de chaos discursif, une hétérogénéité d'activités qui ne pouvaient pas être théorisées comme cohérentes ou conçues comme ayant quelque chose comme une essence ou un noyau unificateur. »⁸⁷ La vidéo comme un objet théorique semblait un chaos aux yeux de R. Krauss, parce que son hétérogénéité ne s'accordait pas avec l'idée moderniste qui exigeait la spécificité pure d'un médium propre pour chaque art, d'« une essence ou un noyau unificateur ». Or ce n'est plus le cas dans le contexte du postmodernisme, qui, loin de demander une cohérence ou une essence pour chaque médium, affirme la condition *post-médiunmique* de l'art où prolifèrent les combinaisons de différents médiums esthétiques. La vidéo, en tant que telle, constitue alors un milieu « élargi » où des éléments hétérogènes se rassemblent pour créer une œuvre qui n'appartient à aucun médium existant, de telle sorte qu'elle représente, à elle seule, toute la condition post-médiunmique avec son hétérogénéité constitutive. Le chaos discursif que l'on voyait dans la vidéo n'est un obstacle que pour la théorie moderniste. Il fait bien plutôt désormais commencer à penser par rapport au post-modernisme. Il suscite une réflexion sur le « champ élargi » et sur la « condition post-médium » de l'art contemporain, du fait qu'il faut élargir le domaine propre et unique qui était celui de chaque art et dépasser l'ancienne recherche de la nature unique d'un médium pour chacun des arts afin de pouvoir disposer d'un plus vaste champ théorique : c'est le post-modernisme. On comprend que le chaos

⁸⁷ *Ibid.*, p. 31 (c'est nous qui traduisons).

discursif suscité par la vidéo, qui s'avère dérivé de son hétérogénéité constitutive, en fait un objet à penser pour la théorie postmoderniste. La vidéo devient un véritable objet théorique dans une condition de l'art devenue post-médiunne.⁸⁸

8. De la vidéographie au vidéographique

Qu'entend-on cependant par « objet théorique » ? Pour qu'un objet devienne théorique, on doit d'abord disposer d'une distance temporelle ou spatiale par rapport à lui afin de pouvoir le contempler suffisamment, au sens où le terme « théorie » est étymologiquement dérivé du grec ancien *theôria*, qui signifiait « contemplation ». Si la vidéo devient un objet théorique pour Rosalind Krauss, cela signifie que cette historienne d'art s'éloigne suffisamment de la vidéo afin de pouvoir la contempler comme un objet à penser. Le changement de son point de vue sur la vidéo est donc un processus par lequel elle obtient une distance temporelle à travers laquelle elle peut considérer la vidéo comme un objet théorique. Elle utilise la notion d'objet théorique pareillement à propos de la photographie dans son article sur la réinvention du médium. Elle dit : « dans les années 1960, la photographie avait abandonné son identité en tant qu'objet historique ou esthétique pour devenir un objet théorique. »⁸⁹ Elle découvre ce changement de statut de la photographie dans un événement qui a commencé dans les années 1960 : la convergence de l'art et de la photographie, que l'on appelle le conceptualisme. La photographie n'y prétend pas à une spécificité quelle qu'elle soit,⁹⁰ mais elle s'accorde avec le document textuel, comme par exemple chez Joseph Kosuth, Dan Graham ou Robert Smithson. Ce n'est pas pour créer un nouveau médium, dont la spécificité pourrait être définie selon la thèse moderniste, mais au contraire pour déconstruire la pratique artistique relevant de cette thèse-là. Par cette transformation, « la spécificité du médium

⁸⁸ Cf. Michael Rush, *L'Art vidéo*, Londres, Thames & Hudsons, 2003, p. 11 : « Krauss souligne ici que le caractère polymorphe des pratiques vidéographiques est essentiel pour comprendre l'état actuel du discours artistiques : à savoir, que nous vivons à une époque où ce qui importe aux artistes ce sont les idées et non le médium utilisé pour les énoncer. Avancer l'idée que la vidéo a "proclamé" cette mutation, c'est affirmer, avec vigueur, son importance pour l'art contemporain. »

⁸⁹ Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, The University of Chicago Press, hiver 1999, p. 290 (c'est nous qui traduisons).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 292 : « En devenant un objet théorique, la photographie perd sa spécificité comme un médium. »

individuel, dit R. Krauss, est abandonnée au profit d'une pratique centrée sur ce qu'il faut appeler l'art-en-général, le caractère générique de l'art indépendant d'un support spécifique et traditionnel. »⁹¹ Si la photographie est devenue un objet théorique dans les années 1960, la vidéo, à son tour, le devient dans les années 1990, trente ans après son apparition dans le monde de l'art.

Que l'on dispose d'une distance temporelle par rapport à un objet pour pouvoir en traiter théoriquement, cela veut dire que cet objet y perd sa valeur d'usage pour pouvoir être contemplé, en s'en distanciant. Autrement dit, il est devenu obsolète. Un objet ne devient théorique qu'après qu'il s'est démodé. Quand il est très utilisé, il est tellement proche de son utilisateur que celui-ci n'a aucune opportunité d'obtenir la distance adéquate pour pouvoir le contempler comme objet théorique. Selon R. Krauss, un objet devient théorique en même temps qu'il « sort du champ de l'usage social et entre dans la zone crépusculaire de l'obsolescence. »⁹² Dans les années 1990, la vidéo devient obsolète avec la diffusion répandue de l'image numérique. Dès lors, certains artistes commencent à utiliser la caméra et la projection numériques pour réaliser des images en mouvement. Aujourd'hui, il est pratiquement impossible de trouver des bandes magnétiques ou des moniteurs à tube cathodique tels qu'ils étaient utilisés par les vidéastes des années 1970-1980. L'image analogique réalisée par la vidéo comme médium est tout à fait obsolète. C'est seulement à ce moment agonisant de la vidéo que l'on en vient à poser une question théorique sur ce médium devenu obsolète, la suivante : que restera-t-il de la vidéo après sa mort ? C'est aussi ce que se demande Françoise Parfait vers la fin de son livre sur la vidéo :

⁹¹ *Ibid.*, p. 294. Cette déclaration entre en résonance avec la proposition de Joseph Kosuth sur la tâche de l'artiste conceptuel : « Être artiste, c'est désormais remettre en cause la nature de l'art. Si l'on remet en question la nature de la peinture, on ne peut pas s'interroger sur la nature de l'art. [...] C'est parce que le mot art est général et le mot peinture est spécifique. La peinture est *une sorte* d'art. » (Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », *Studio International* 178, no. 915, octobre 1969, p. 135.) On pourrait dire que l'art conceptuel fait pendant à l'art vidéo, du fait, tout d'abord, qu'ils apparaissent, tous les deux, dans les années 1960, et ensuite parce qu'ils échappent à cette spécificité du médium que réclamait le modernisme artistique, et ceci pour chercher à ouvrir la condition post-médium de l'art en général, qui caractérisera le Post-modernisme dans l'art. L'un le fait en se concentrant sur l'aspect intellectuel du langage dans l'art, et l'autre en restant à l'aspect sensible de l'image audiovisuelle. Or, le conceptualisme expose la limite de sa tentative en faisant appel, bien qu'à contrecœur, à cet élément sensible qu'est la photographie chez de nombreux artistes conceptuels. Cela prouverait paradoxalement que l'art doit contenir en lui quelque chose de sensible, ou plus précisément, qu'il doit être un jeu imaginaire entre la sensibilité et l'intelligence, comme l'avait dit, bien avant, Schiller.

⁹² Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », art. cit., p. 295.

Si la vidéo est vouée à être absorbée par le grand tout numérique (et cela est non seulement inéluctable mais déjà réalisé), le vidéographique, en ce qu'il a mis en place les conditions matérielles d'une esthétique, lui survivra ou plutôt ses traits seront eux-mêmes intégrés aux modes de pensée et aux possibilités techniques informatiques. (...) C'est enfin dans le tout numérique qu'a lieu l'ultime dispersion du vidéographique — mais on pourrait en dire autant du photographique, du cinématographique et de toute l'imagerie qui se situe dans le régime de l'analogique —, confirmant non pas tant sa disparition que son absorption par un autre système technologique.⁹³

Regardons l'œuvre vidéo de Bill Viola, *Three Women* (2008), issue de sa série des *Transfigurations*. Elle dévoile une métamorphose par l'eau. Trois femmes passent, comme dans une ancienne retransmission d'images électroniques sur un écran, d'un espace en noir et blanc, en arrière-plan, à un premier plan net et en couleur à haute définition. Leur va-et-vient inlassable passe par un rideau d'eau, qu'elles révèlent en le traversant. À propos du titre de la série, *Transfigurations*, Viola souligne « un contexte spirituel où il désigne alors la transformation intérieure d'une personne ou d'un objet. » Il poursuit : « La métamorphose la plus profonde et la plus radicale est totalement intériorisée, invisible, sauf qu'elle modifie la substance même de la personne, qui finit par rayonner et transformer tout ce qui l'entoure. »⁹⁴ Cet artiste américain montre une métamorphose spirituelle, métamorphose qui s'exprime par un passage dans le support de l'image en mouvement : de l'analogique au numérique. Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette œuvre est la question de savoir ce qu'il reste après l'obsolescence du médium vidéo. Qu'y a-t-il de constant même après que les trois femmes sont passées de l'image analogique à l'image numérique via le rideau d'eau ? Eh bien nous pensons que c'est l'acte de suspendre le cours du monde, réalisé ici par le ralenti vidéographique. Que les personnages figurent dans une image analogique ou dans une image numérique, leur mouvement est constamment suspendu par la technique vidéographique. Il est significatif, dans ce contexte, que la frontière entre l'analogique et le numérique consiste en un rideau

⁹³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit., p. 327-328, 352.

⁹⁴ *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Paris, RMN-Grand Palais, 2014, p. 124.

d'eau. Au moment du passage de l'analogique au numérique, au moment critique où la vidéo comme médium devient obsolète avec l'apparition de l'image numérique, le rideau d'eau est rendu visible. Il faut faire attention à la densité de l'eau, plus haute que celle de l'air. L'eau procure un milieu qui empêche de s'y mouvoir à la vitesse normale. C'est un milieu où se réalise une suspension du mouvement naturel. La vidéo s'avère un milieu de suspension, comme l'eau, quand elle traverse la frontière de l'objet technique à l'objet théorique. Le vidéographique qui survit à la vidéo comme médium devenu obsolète, c'est, dans ces conditions, une attitude suspensive dans l'art contemporain.



13. Bill Viola, *Three women*, 2008.

Finalement, il s'agit chez R. Krauss d'affirmer qu'il y a « relation entre l'obsolescence et les possibilités rédemptrices enveloppées dans le démodé lui-même. »⁹⁵

⁹⁵ Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », art. cit., p. 290.

Il s'agit de sauver le concept de médium en le modifiant au sein d'une condition post-médium ; de savoir comment « réinventer le médium » à l'époque du postmodernisme. Par « réinvention », R. Krauss n'entend la restauration d'aucune des formes antérieures de support matériel. Elle précise : « [la réinvention] concerne l'idée d'un médium en tant que tel, d'un médium comme d'un ensemble de conventions dérivées [...] des conditions matérielles d'un support technique donné, conventions à partir desquelles développer une forme d'expressivité à la fois projective et mnémonique. »⁹⁶ Si le concept de médium est à réinventer dans l'art contemporain, c'est que sa spécificité ne doit plus y être matérielle. Elle doit être plutôt la spécificité des conventions établies par tel médium donné, une spécificité intentionnelle survivant à un support technique donné, une spécificité d'attitude esthétique formée par un médium obsolète. S'agissant de notre sujet, c'est le vidéographique qui survit au support technique qu'était la vidéo. S'il a encore une spécificité, s'il garde en lui une attitude artistique héritée du médium vidéo, cela doit être la suspension vidéographique dans cette pluralité de l'art contemporain.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 296.

Supplément 1.

La suspension dans la sculpture contemporaine

« Il est aussi très remarquable qu'il ne nous vienne jamais à l'idée de considérer le deuil comme un état morbide et de le confier au médecin pour traitement, bien qu'il comporte de graves écarts par rapport au comportement de vie normal. Nous comptons bien qu'il sera surmonté après un certain laps de temps, et nous considérons qu'il serait inapproprié, voire nocif, de le perturber. »

Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1915).⁹⁷

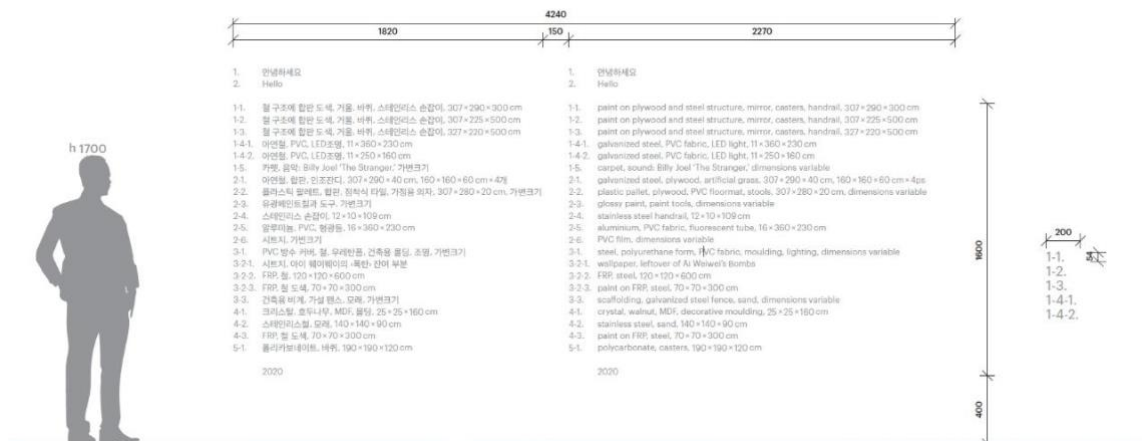
1. « Bonjour »

Minae Kim vous accueille en prononçant un « Bonjour » (*Hello*). Rien qu'un « Bonjour ». C'est tout ce qu'elle dit. Cette salutation simple est aussi le titre de son exposition personnelle, qui fait partie du Korea Artist Prize 2020.⁹⁸ À part ce « Bonjour », les seuls messages de l'artiste sont les légendes d'œuvres, qui n'ont pas de titre conventionnel. Au lieu de cela, chaque œuvre se voit attribuer un numéro de série, accompagné d'une légende qui mentionne, de manière sèche et précise, certains détails sur le support des œuvres, tels que leur matériau et leur taille. C'est une sorte de tautologie, étant donné que les matériaux et les dimensions ainsi répertoriés correspondent sans la moindre erreur aux œuvres réelles. Et loin de communiquer des messages qui pourraient comporter certaines significations, chaque légende exprime simplement les propriétés physiques de chaque œuvre, en lettres et en chiffres. Peut-être que les numéros de série

⁹⁷ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), in *Œuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988, p. 262.

⁹⁸ Organisé et présenté depuis 2012 par le Musée national d'Art moderne et contemporain de Corée, le Korea Artist Prize est un programme dont l'objectif est de soutenir et de promouvoir des artistes représentatifs de la Corée. Chaque année, quatre artistes nominés recevront un soutien financier pour la production de nouvelles œuvres, qui seront présentées au MMCA. On peut dire qu'il est l'équivalent coréen du prix Marcel Duchamp en France.

des œuvres (allant de 1-1 à 5-1) sont un « mot de passe » qui dévoile le principe de la composition de l'exposition. Mais, si c'est le cas, on n'a aucun indice supplémentaire qui nous aide à le déchiffrer. Devant ces numéros de série, on ne peut se défendre d'être embarrassé, comme si l'on jetait un coup d'œil sur la « table des matières » d'une thèse dont il ne resterait que les numéros des chapitres et des sous-chapitres. Ainsi, le seul message de l'artiste sur lequel on puisse s'appuyer est le titre de l'exposition : « Bonjour ». Une salutation concise adressée à quelqu'un.



14. Les légendes des œuvres présentées dans l'exposition de Minae Kim, *Bonjour*.

En fait, une salutation ne contient aucune signification substantielle ; ce n'est que le signal du début d'une relation possible, d'une prise en compte de la présence de quelqu'un, sans en déterminer la nature ou le contenu. Personne ne peut prédire si la relation qui commence par « Bonjour » se développera et, si oui, si ce sera en amitié ou en catastrophe. Alors, s'il n'empêche que la salutation est bien, encore et déjà, un message, c'est paradoxalement un message tout vide, ou le « degré zéro du message ». C'est comme le geste de (re)connaître la structure formelle minimale nécessaire pour une relation nouvelle ou continuée. C'est comme le moment de (re)connaissance structurelle qui dessine la forme, le cadre, d'une relation avant qu'il devienne possible, éventuellement, de la remplir d'un contenu.

Or, Minae Kim, qui salue-t-elle exactement ? Avec qui se décide-t-elle à entamer éventuellement une nouvelle relation ? À la lumière de ses œuvres antérieures, on peut s'attendre à ce que le récepteur de sa salutation soit en fait l'espace d'exposition lui-même. Au cours des dix dernières années, Kim n'a cessé de présenter une méthodologie sculpturale qui consiste à réagir, avec brio, à la structure architecturale de l'espace d'exposition, et à l'exposer pour la transformer. C'est donc en disant bonjour à l'espace architectural de son exposition que cette artiste coréenne commence à concevoir ses œuvres. Mais son « Bonjour » ne s'arrête pas là. Si, en réaction directe à l'espace d'exposition, elle installe des dispositifs sculpturaux qui le parasitent, cela provoque des modifications, réelles ou illusoires mais affectant la structure architecturale de l'espace d'exposition. Puis elle définit la structure modifiée comme une nouvelle valeur par défaut (*default value*),⁹⁹ et elle la salue de nouveau en prononçant encore un « Bonjour » afin de poursuivre une autre intervention sculpturale. Dans ce contexte, cette « table des matières » composée des numéros de série qu'on voit à cette exposition dériverait peut-être d'une tentative de Kim pour donner un certain ordre à ces « bonjours » superposés ainsi les uns aux autres. Bien que le seul message de l'artiste soit « Bonjour », ce message se répète, et il s'accumule donc dans son exposition.

2. Papier manuscrit et papier millimétré



15. Minae Kim, *Manuscript-paper Drawing c*, 2008.

⁹⁹ Une « valeur par défaut », en informatique, fait référence à la valeur préexistante d'un paramètre configurable par l'utilisateur, qui est attribuée à une application logicielle, un programme informatique ou un appareil. C'est une donnée arbitraire utilisée quand l'information réelle n'est pas connue.

Au commencement était le « Bonjour ». Cela est vrai au moins chez Minae Kim. L'univers de Minae Kim n'est pas né *ex nihilo*, mais il est né de la définition d'une valeur par défaut (*default value*) de l'espace en question. Aucun des espaces n'y peut exister sans l'espacement.¹⁰⁰ Pour ainsi dire, son univers commence sur et par du papier manuscrit¹⁰¹ plutôt que par *tabula rasa*. Même si l'on dit souvent qu'une feuille de papier manuscrit est vide ou blanche—au sens du mot anglais *blank*—quand elle ne porte aucun mot, il est, d'entrée de jeu, déjà bel et bien divisé par des lignes et des cases pour guider l'écriture. Même sans écriture dessus, sa surface est déjà remplie de centaines d'unités carrées. De même, l'univers de Minae Kim se dessine non pas sur papier blanc mais sur papier quadrillé, espacé, dès le début, divisé de manière très serrée, par millimètres, même quand ni plan ni graphique n'est encore dessiné dessus. Dans sa première exposition personnelle, *Scènes Anonymes* (Kwanhoon Gallery, 2008), Minae Kim a présenté une série d'œuvres intitulée *Manuscript Paper Drawings*, où les carrés du papier manuscrit qui avaient été remplis par de l'écriture étaient évidés ou noircis. En cachant ou en supprimant l'écriture et son contenu, ou sens, l'artiste coréenne suggérait ingénieusement que le grillage du papier manuscrit était comme la forme a priori de l'écriture. Par ailleurs, une autre œuvre de Kim, *Énigme* (2010), consiste en un grand objet ressemblant à la structure vide, à l'armature, d'un télescope, avec un miroir et une feuille de papier millimétré attachés là où l'objectif devrait normalement se trouver. Quiconque regarde dans ce « télescope », en s'attendant à voir des objets agrandis, sera surpris, et peut-être frustré, de se trouver confronté à du papier millimétré. Au lieu de présenter l'apparence agrandie d'un certain objet, l'artiste fait voir les grilles de cet espace que l'on présuppose pour pouvoir le percevoir.

¹⁰⁰ Cf. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

¹⁰¹ Le « papier manuscrit (原稿紙) » est un papier asiatique utilisé pour l'écriture. Il s'agit de papier avec des carreaux imprimés, en général 200 à 400 par feuille. Chaque carreau correspond à un caractère ou à un signe de ponctuation.



16. Minae Kim, *Énigme*, 2010.

Pour Minae Kim, l'espace architectural du musée est comme du papier manuscrit, ou du papier millimétré. Cet espace du musée auquel elle dit bonjour avant de concevoir son exposition est un espace vide, au sens où l'on n'y voit encore aucune œuvre, mais il est en même temps un espace rempli de grilles et d'échelles, lors même qu'elles sont invisibles, au sens où il est déjà divisé d'une certaine manière. Quand l'artiste salue l'espace muséal prévu pour son exposition personnelle, la structure architecturale du musée—c'est-à-dire les murs, le sol, le plafond, les fenêtres, les portes, les escaliers, les lumières, etc.—devient comme une feuille de « papier millimétré » tridimensionnelle. Contrairement à l'intérêt porté d'habitude aux zones où les gens se rassemblent, Kim se concentre davantage sur les éléments architecturaux à but hautement fonctionnel, tels que les couloirs et les escaliers, où l'on a tendance à passer plutôt qu'à demeurer : ce sont les parties les plus négligées de l'espace d'exposition. Elle garde un œil sur ces angles morts qui sont si facilement ignorés malgré l'importance de leur rôle dans la division ou la connexion des parties de l'espace. Dans la mesure où ce sont des structures architecturales qui sont souvent inaperçues par la conscience humaine, ils fonctionnent comme des

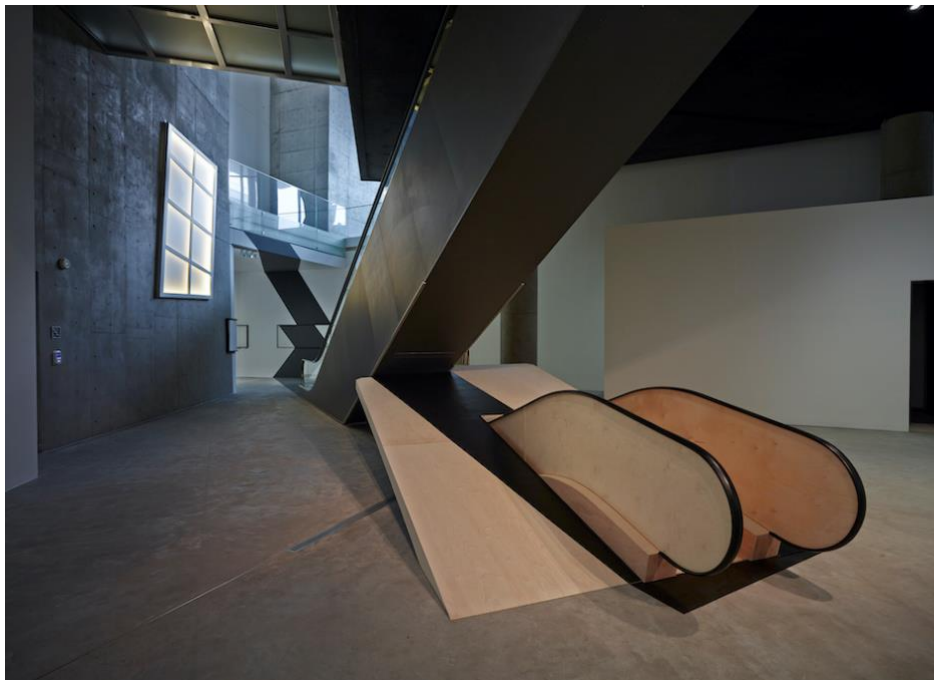
cadres qui limitent et guident inconsciemment la perception et le mouvement de l'être humain. Prenons quelques exemples. Kim a ajouté une sorte de « prothèse » à un coin de son espace d'exposition dans *Un Ensemble de Structures pour White Cube* (2012) ; elle a mis une « béquille » pour soutenir la structure du plafond dans *Orteil de Toiture* (2011) ; et elle a fait le « double » d'un escalier pour le mettre à côté de l'original dans *Boîte Noire* (2014). Ainsi, les œuvres de Kim *parasitent* ces cadres inconscients de l'architecture pour les étendre et les redoubler d'une manière extraordinaire.



17. Minae Kim, *Orteil de Toiture*, 2011.



18. Minae Kim, *Un Ensemble de Structures pour White Cube*, 2012.



19. Minae Kim, *Boîte Noire*, 2014.

Pour l'élaboration de ses œuvres, Minae Kim commence par une reconnaissance du cadre à différents niveaux : papier manuscrit comme cadre pour l'écriture, papier millimétré comme cadre pour les mathématiques, et architecture comme cadre pour la vie humaine.¹⁰² Au niveau individuel, le cadre se révèle dans des habitudes qui déterminent inconsciemment les pensées et les actions d'une personne. Au niveau social, le cadre prend la forme d'habitudes collectives, celles des conventions et de la culture. Au niveau artistique, le cadre se montre dans les institutions qui monopolisent les évaluations esthétiques, notamment le musée d'art. En intervenant activement sur de tels cadres, Minae Kim dévoile ces habitudes personnelles, ces conventions sociales, et démasque le rôle caché des institutions artistiques. Tout en déformant discrètement les grilles rigides des cadres en geste de résistance, elle adopte en même temps une attitude de compromis en parasitant ces cadres. Dans son art coexistent ainsi transgression et compromis. Minae Kim réalise ainsi une métaphore spatiale qui décrit la duplicité de l'être humain, la dialectique de la société et le destin de l'avant-garde.

3. De l'autre côté du miroir

À l'exposition de Minae Kim du Korea Artist Prize 2020 a été attribuée une part de la galerie 2 du Musée national d'art moderne et contemporain, lieu qui nous semble optimal pour cette artiste coréenne parce qu'il est composé de « carreaux » et de « quadrilatères » bien plus complexes que le « white cube » standard des musées ordinaires. L'espace est divisé en deux sections aux hauteurs différentes par un mur central, qui est traversé par trois grands couloirs et qui comprend en son intérieur un

¹⁰² Sur le concept de *cadre*, en particulier par rapport à l'œuvre d'art, cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. On peut considérer Daniel Buren comme l'un des premiers artistes contemporains dont les pratiques interviennent sur les cadres architecturaux et institutionnels où elles se situent. Par exemple, il y a eu une œuvre *in situ* de Buren, *À l'intérieur et à l'extérieur du cadre* [*Within and Beyond the Frame*], réalisée pour une exposition personnelle de Buren à la galerie John Weber, à New York, en 1973. Elle était composée de dix-neuf pièces de tissu rayé blanc et noir dont les bandes blanches de droite et de gauche étaient recouvertes de peinture blanche. En étant suspendues à un câble qui traversait tout l'espace de la galerie ainsi que la rue sur laquelle donnaient les fenêtres, les dix-neuf éléments identiques de cette œuvre étaient installés dans deux « cadres » différents : celui, culturel, d'une galerie d'art et celui, urbain, de la ville de New York. Ainsi le travail de Buren intervenait sur le cadre architectural de l'espace d'exposition et rendait visible le cadre institutionnel du monde de l'art, qui distingue art et non-art.

escalier menant à l'étage supérieur. Ici comme ailleurs, ce sont les couloirs et l'escalier que Minae Kim salue en premier. Assis dans l'espace d'exposition, comme des pièces retirées lors d'un jeu de Jenga, se trouvent trois grands cubes qui peuvent s'emboîter parfaitement dans les trois couloirs respectifs. Cela nous fait rappeler que les trois couloirs que les visiteurs prennent inconsciemment comme valeurs par défaut (*default value*) de l'espace muséal sont en fait des résultats artificiels produits en séparant les trois cubes de ce mur central. Ensuite, Kim s'intéresse à l'escalier situé à l'intérieur du mur central : il est temporairement bloqué pour restreindre la circulation des spectateurs entre l'exposition de Kim et celle à l'étage supérieur. L'artiste étend un tapis rouge sur l'escalier, qu'on ne peut ni monter ni descendre, afin de le transformer en un passage qui mènerait à un gala et, comme si elle voulait redoubler l'étrangeté de cette situation, elle fait passer la chanson de Billy Joel *The Stranger* (1977). Enfin, elle installe des caissons lumineux en diagonale sur le mur central, parallèles à l'escalier à l'intérieur du mur, comme si c'étaient des fenêtres longues conçues de travers.



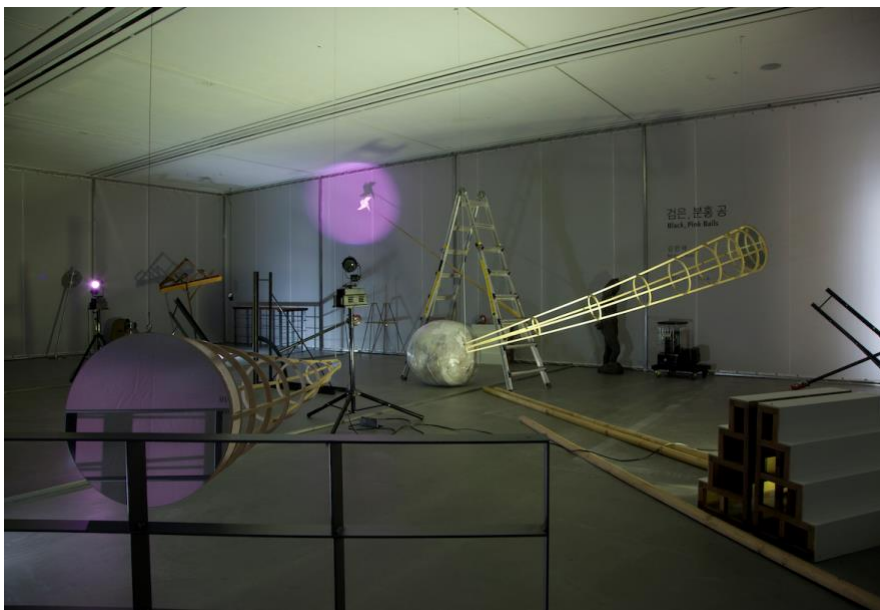
20. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

La méthode qu'a Minae Kim de réagir à l'espace d'exposition est de commencer par concevoir un « double » de l'espace réel en en reflétant la structure de manières diverses. C'est de tenter une sorte d'« effet miroir », avec cette réserve que ce miroir ne reflète pas toujours fidèlement une partie de l'espace réel. Il est vrai que le miroir est un objet qui a été utilisé souvent dans plusieurs œuvres précédentes de Kim, depuis *Continuous Reflection* (2008), œuvre présentée lors de sa première exposition personnelle. Dans *Énigme*, que nous avons examiné, il y a un miroir à la place de l'objectif du télescope. Dans l'exposition du Korea Artist Prize 2020, on voit des miroirs plaqués sur les trois cubes, qui reflètent « négativement » chacun des trois couloirs de l'espace d'exposition. Normalement, le miroir dans le monde de l'art sert à élargir la perception spatiale en redoublant l'espace réel, à exprimer une auto-réflexion, et à confronter la réalité avec son image, mais chez Kim il doit être compris dans un sens plus large. L'effet miroir ne nécessite pas forcément de vrais miroirs. Quand Minae Kim confronte un objet avec son image, celle-ci est toujours transformée ou inversée, d'une certaine manière. Ce faisant, l'artiste suscite un unique effet miroir : tantôt les espaces négatifs, comme les couloirs vides, font face à leurs doubles, qui sont des cubes positifs ; tantôt l'escalier est confronté à son ossature décharnée, qui brille comme une fenêtre. Donc, l'extraordinaire miroir de Minae Kim est à la fois un moule et une radiographie.



21. Vue de l'exposition *Ballons Noirs, Roses*, 2014.

Dans sa troisième exposition personnelle, *Ballons Noirs, Roses* [*Black, Pink Balls*] (Doosan Gallery, 2014), Minae Kim invite les visiteurs à passer de l'autre côté du miroir, à le traverser. Dans la galerie, l'artiste construit un autre espace architectural avec un tissu translucide, et elle installe dedans certaines de ses œuvres antérieures, qui perdent leurs contextes spatiaux originels. On y voit aussi des lumières roses virevoltantes qui projettent les ombres des œuvres sur le tissu translucide. Ce qui est encore remarquable, c'est le fait que le titre et les dates de l'exposition, ainsi que le nom de l'artiste et l'avertissement « NE PAS ENTRER (*DO NOT ENTER*) », qui sont écrits sur le mur de cette construction provisoire faite de tissu translucide, sont tous écrits inversés gauche/droite, comme s'ils étaient des reflets sur le miroir et que le mur était recouvert d'un miroir. Par conséquent, les visiteurs qui entrent dans la construction translucide malgré l'avertissement (« NE PAS ENTRER ») peuvent avoir l'impression d'être passés de l'autre côté du miroir. Ils se retrouveraient tout à coup dans un pays merveilleux, habité par les sculptures parasites de Minae Kim, qui se prétendaient autonomes alors qu'elles avaient perdu leur raison d'être aussitôt sorties de leur contexte spatial d'origine. Ainsi, le miroir imaginaire de Kim, que l'on peut oser traverser, malgré l'interdiction, reflète en fait les ombres de son autre côté plutôt que les images des objets extérieurs.



22. Vue de l'exposition *Ballons Noirs, Roses*, 2014.

On constate un effet miroir similaire dans l'exposition *Bonjour*. Tout d'abord, il y a une autre boîte lumineuse allongée en diagonale sur le mur de l'espace le plus au fond de l'exposition. Elle est identique à une « fenêtre » faite d'une boîte lumineuse parallèle à l'escalier caché dans le mur central, c'est-à-dire qu'il y a deux « fenêtres » dans cette exposition. Mais elles se croisent l'une l'autre, ou plus exactement l'une est inversée à gauche et à droite par rapport à l'autre, si bien que quelqu'un qui s'aventure entre ces « fenêtres » inversées n'a aucun moyen de savoir de quel côté du miroir il les regarde. Ensuite, le papier peint adhésif noir, dont la largeur est similaire à celle du tapis rouge étendu sur l'escalier, s'allonge sur le sol de l'espace d'exposition jusqu'à monter le long du côté d'une œuvre exposée, comme si l'ombre du tapis rouge se trouvait obliquement projetée dans un endroit inattendu par un miroir non identifié. Enfin, on constate que Minae Kim a monté des poignées sur les côtés de trois cubes qui réfléchissent de façon tridimensionnelle et négative les trois couloirs respectifs de l'espace d'exposition. On voit une même poignée sur un mur au bout de l'espace d'exposition, et elle se trouve face à face symétriquement avec la poignée d'un cube, comme si elles se reflétaient l'une en l'autre par un miroir. Ainsi, l'effet miroir joue entre les deux poignées, celle sur le mur, et celle sur le cube. C'est par cet effet miroir que Minae Kim inverse la hiérarchie entre les objets et leur milieu spatial et qu'elle perturbe les coordonnées que l'on présuppose inconsciemment pour rendre possible la perception de l'espace.



23. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

Si, en entrant dans un espace architectural, elle porte son premier regard sur le couloir et l'escalier, Minae Kim prête une attention particulière à la roulette et à la poignée quand elle regarde des objets autour d'elle. La roulette et la poignée existent toutes deux comme moyen, non comme une fin. De même que l'escalier et le couloir ne sont ni points de départ ni destinations mais sont caractérisables seulement comme passages, la roulette et la poignée ne sont pas à considérer comme des fins en tant que telles mais seulement comme des moyens pour faire bouger les objets auxquels elles sont fixées. Là encore on peut dire qu'elles ne sont pas en cela différentes des carreaux du papier manuscrit ou des graduations du papier millimétré. Minae Kim les tire de leur zone d'invisibilité en imaginant une situation étrange dans laquelle elles ne fonctionneraient plus comme outils. C'est-à-dire qu'elle fait percevoir des outils mais qui ne servent à rien, des « moyens sans fins ».¹⁰³ Par exemple, dans l'exposition *Bonjour*, on voit des roulettes et des poignées attachées aux trois cubes, mais elles sont inutiles parce qu'elles ne servent ni à les faire rouler ni à les déplacer. Il en est de même pour la poignée attachée sur le mur de l'espace d'exposition : on aura beau tirer la poignée énergiquement, le mur ne bougera bien sûr pas d'un pouce. Tout au long de sa carrière, Minae Kim n'a cessé de présenter ce type de dispositifs : un télescope qui n'agrandit aucun objet, des piliers qui ne supportent aucunement le poids d'un bâtiment, des roulettes qui roulent vainement, suspendues à l'envers en l'air, des fenêtres et des portes qui ne s'ouvrent pas, et des escaliers que l'on ne peut ni monter ni descendre, pour n'en citer que quelques-uns.

Beaucoup de tels dispositifs sont réitérés dans son exposition *Bonjour* : ses roulettes inutiles sont toujours rouges, comme elles l'étaient dans ses expositions précédentes ; des fenêtres et des portes sont superficiellement entaillées sur les trois cubes ; des poignées inutiles poussent ici et là dans l'espace d'exposition ; et le tapis rouge et son « ombre » imaginaire ne mèneront là encore jamais nulle part. Ces auto-références et auto-répétitions fournissent une preuve indirecte que Minae Kim ne dit pas bonjour seulement à l'espace d'exposition mais aussi à elle-même. En reprenant ostensiblement sa méthode de réagir à l'espace donné pour en rendre visible le cadre présumé, elle ne cesse de

¹⁰³ Cf. Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

repenser et de reconnaître son identité en tant qu'artiste. C'est intentionnellement qu'elle rumine les ressemblances entre ses œuvres afin de créer un effet de miroir narcissique, effet par lequel elle se confronte à sa propre image pour se dire bonjour à elle-même.

Mais ce dispositif narcissique ne risque cependant pas de s'exacerber jusqu'à l'autisme, parce que cette contrepartie que Minae Kim salue à travers ce miroir, ce n'est pas son ego psychologique isolé du monde extérieur mais son identité institutionnelle en tant qu'artiste. C'est qu'en regardant sa propre image par cet « effet miroir » elle ne s'enferme pas dans un court-circuit solitaire mais plutôt essaie de réfléchir, au sens large, sur les conditions de possibilité de l'« artiste » et de l'« œuvre d'art ». C'est à titre de partenaire dans le cheminement de sa réflexion sur la question kantienne, c'est-à-dire celle de la condition de possibilité, posée à propos de « l'artiste » et de « l'œuvre d'art », qu'elle convoque Ai Weiwei dans l'exposition *Bonjour*. Avant *Bonjour*, ce même espace d'exposition avait été consacré à une exposition temporaire organisée pour le soixante-dixième anniversaire de la Guerre de Corée, *Unflattening* (du 25 juin au 8 novembre 2020), exposition à laquelle Ai Weiwei participait avec son œuvre *Histoire des bombes* (2020). Il reste encore une partie de l'œuvre de Ai Weiwei dans *Bonjour*. On y voit des traces déchirées d'images de bombes en haut du mur le plus profond. Elles sont désormais dissociées de leur contexte du conflit parce que l'exposition sur la guerre est déjà remplacée par *Bonjour*. Minae Kim les redouble, pour sa part, par ses sculptures en forme de ces mêmes bombes, installées au centre de l'espace d'exposition. De cette manière, elle se fait accompagner par Ai Weiwei dans son jeu de miroir. En s'appropriant l'œuvre de l'artiste chinois, mais désormais coupée, retranchée, de son thème originel, elle pose la question, au sens le plus général, du sens de sa méthode « parasitaire » : est-il possible d'affirmer l'originalité d'un artiste s'il ne dépend pas des cadres de l'institution artistique ? Une œuvre d'art se rendra-t-elle indépendante en se séparant tout à fait de son contexte spatial ? Peut-il y avoir une œuvre d'art qui soit entièrement autonome par rapport à tout environnement ?



24. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

4. Condoléances

Il se peut que l'exposition *Bonjour* ressemble à une rétrospective de Minae Kim qui aurait été organisée par elle-même, puisqu'on y voit, directement ou indirectement, convoquées toutes les manières d'appliquer sa méthode de réaction à un espace d'exposition donné pour y installer une sculpture qui le parasite. De nombreux dispositifs de *Bonjour* sont, en fait, des dispositifs que Minae Kim a déjà exploités dans ses expositions précédentes : par exemple l'utilisation de roulettes et de poignées qui ne servent à rien, l'installation de tapis et de miroirs qui envahissent et perturbent l'espace d'exposition, et l'appropriation des traces de l'exposition précédemment réalisée dans le

même espace muséal. Mais il nous semble que si cette artiste coréenne pratique ces auto-répétitions et auto-rétrospections ce n'est pas l'expression symptomatique d'un narcissisme mais plutôt celle d'un désir d'y échapper. Ce n'est pas pour affirmer ostensiblement, encore une fois, une méthode déjà élaborée depuis longtemps déjà, mais bien plutôt au contraire pour la mettre en doute en la ruminant. En ce sens, son exposition *Bonjour* pourrait être une « rétrospective » paradoxale : non pas pour arranger des retrouvailles avec elle-même mais pour se faire à elle-même ses adieux.



25. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

Bien sûr, « Bonjour » est une salutation utilisée lorsqu'on rencontre quelqu'un, mais elle implique pour autant un adieu sous-jacent, un dessous. L'adieu est comme l'ombre de la rencontre. Et il faut dire adieu à quelqu'un pour pouvoir rencontrer quelqu'un d'autre. Lorsqu'on dit bonjour face au miroir, un adieu se dit de l'autre côté du miroir. Parmi les trois cubes situés dans *Bonjour*, il y en a un (un parallélépipède) qui est un peu différent des deux autres. Une de ses faces est sculptée comme le devant d'un autel. Et, au sommet sont perchées trois oies sauvages, mais recouvertes d'un tissu imperméable. Le motif de l'autel et l'acte de recouvrir des êtres vivants font penser à la mort. De plus,

la taille et le contour du cube semblent faire référence à *La Porte de l'Enfer* (1880-1917) d'Auguste Rodin, alors que la figure verticale de la bombe modelée à l'image de l'œuvre d' Ai Weiwei ressemble également à un monument mortuaire. Enfin, inspirée par le fait que son exposition *Bonjour* fait partie de la compétition pour le Korea Artist Prize, Minae Kim produit un trophée futile, en cristal, qui ne célèbre rien, et elle le juche sur un piédestal vertical. Ironique représentant, en cadre tout vain, de l'institution des prix artistiques, ce trophée suggère une passion à l'épuisement, le point final qui seul reste après la clôture d'une certaine période.

Pour retracer l'origine des thèmes de la mort et de l'adieu chez Minae Kim, il nous faut revenir à une scène de « funérailles ». C'était sa troisième exposition personnelle, *Ballons Noirs, Roses* (2014), que nous avons déjà examinée plus haut. Dans une interview réalisée en 2018, elle en dit : « L'idée était d'organiser des sortes de funérailles pour mes œuvres "in situ" du passé, en leur donnant un espace qui leur soit propre. J'ai donc créé un pseudo *white cube*, un espace de galerie inversé, où les spectateurs ne pouvaient entrer qu'en faisant un détour. »¹⁰⁴ Elle semblait souhaiter, pour ainsi dire, enterrer de l'autre côté du miroir ses sculptures parasitaires, qui comme telles perdent donc toute signification pertinente dès le moment où elles sont retirées de cet espace d'origine qu'elles parasitaient. Pourquoi l'artiste s'est-elle décidée à dire adieu à ses œuvres précédentes ? Peut-être sa décision était-elle liée au nihilisme inévitablement inhérent à des œuvres *in situ*, en ce sens qu'elles ne peuvent tenir debout seules, en dehors du contexte spatial parasité, et qu'elles sont entièrement dépendantes du site auquel seulement elles étaient destinées pour y être placées. L'oraison funèbre de ces funérailles serait l'expression du nihilisme inhérent au caractère réactif et négatif du post-modernisme, qui consiste à s'opposer à la thèse principale du moderniste, à savoir celle de l'autonomie de l'art. Mais si l'impulsion fondamentale d'un sculpteur est de construire quelque chose qui tienne debout tout seul, alors Minae Kim, elle aussi, en tant que sculptrice, peut avoir une bonne raison de vouloir réaliser, à l'opposé de ses sculptures parasitaires dont le constat de décès a été fait par elle, des sculptures indépendantes, en

¹⁰⁴ Haeju Kim, Hyo Gyoung Jeon, et al., *Point Counter Point*, catalogue d'exposition, Séoul, Art Sonje Center, 2018, p. 60 (c'est nous qui traduisons).

essayant de rompre avec l'hétéronomie postmoderniste, sans pour autant revenir à cette autonomie de l'art moderniste.

Mais des funérailles ne sont pas la fin d'un adieu mais seulement son commencement. Autrement dit, elles sont le commencement du « travail de deuil », pour emprunter ce concept psychanalytique.¹⁰⁵ Le travail de deuil n'est achevé que si le sujet réussit à se détacher de la perte de l'être cher. L'adieu ne finit que lorsqu'on a réussi à faire ses adieux à l'adieu. Le travail de deuil de Minae Kim a commencé dès *Ballons Noirs, Roses*, et n'est pas fini à l'exposition *Bonjour*. Cette fois, le « Bonjour » chez elle fonctionne comme une salutation endeuillée. C'est dans ce contexte que *Bonjour* est une « rétrospective » paradoxale, qui regarde en arrière pour s'en sortir comme prospective, et c'est en ce sens que les objets verticaux dans cette exposition sont des « monuments » contradictoires, qui se remémorent mais pour finalement pouvoir enfin tout oublier.

5. Ballons

Oscillant entre rétrospective et prospective, entre oubli et mémoire, le travail de deuil de Minae Kim consiste en une double modalité : d'une part elle réitère sa méthode *in situ* de réaction à l'espace d'exposition donné, et d'autre part elle expérimente l'impulsion qu'elle a de dresser quelque chose debout qui soit aussi indépendant de cet espace. Peut-être le résultat de cette dernière impulsion sculpturale serait-il ces objets verticaux que l'on voit fréquemment dans *Bonjour*. À côté des deux sculptures verticales en forme de bombe, qui dérivent de l'œuvre de Ai Weiwei, Minae Kim érige une sculpture également verticale en forme de stylo, dont la taille n'est pas si petite que celle des bombes. En juxtaposant ces figures de bombe avec celle d'un stylo qui leur est morphologiquement similaire, l'artiste représente l'écart entre une œuvre dépendante de son contexte spatial et une œuvre complètement indifférente à son environnement. À leur proximité se trouve un autre objet sculptural dont le bord est dentelé de tous côtés. Comme il contient du sable, on pourrait le prendre pour un grand pot de fleurs, mais personne ne sait pour autant quelle relation il entretient avec le contexte de l'exposition.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », art. cit., p. 262-263.

Ainsi, il se trouve là plusieurs objets sculpturaux « autonomes », qui ne parasitent pas leur endroit actuel. Pour le moment, on n'est pas sûr qu'ils puissent pour autant survivre comme sculptures indépendantes après qu'ils auront été enlevés de l'espace d'exposition.

Le travail du deuil de Minae Kim a commencé avec des ballons noirs et roses. Tout en donnant également le titre de ces « funérailles » de ses œuvres parasitaires, ils étaient apparus pour la première fois chez elle quand elle les avait mis à l'improviste dans son exposition personnelle tenue à Londres en 2013. Son travail de deuil a été affecté par ces ballons énigmatiques, qui ne correspondaient pas au contexte du lieu d'exposition mais ne pouvaient pas non plus être considérés comme autonomes et originaux. C'est eux qui ont ouvert un milieu suspensif entre l'idéalisme de l'autonomie artistique et le nihilisme de la démarche artistique *in situ*.



26. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

Revenons à l'exposition *Bonjour*. Il y a là des tabourets dont l'aspect rappelle les ballons noirs. N'ayant ni dossier ni accoudoir, ils n'ont que le siège noir, aussi rond qu'un ballon. Ils sont éparpillés ici et là dans l'espace d'exposition, pliés ou dépliés. Et même, ces ronds noirs des sièges des tabourets nous apparaissent comme de grands points finaux.

Le travail de deuil est le processus de mettre un point final à un adieu. Minae Kim met plusieurs points finaux pour parachever son adieu aux sculptures parasitaires. Mais, tout à coup, on s'aperçoit que plusieurs points finaux ne sont pas différents de points de suspension. Dans cet espace-temps suspensif, cette artiste coréenne n'en aura donc pas fini pour l'instant avec son travail de deuil. C'est là qu'on réalise qu'elle continue à parasiter la structure architecturale, l'habitude personnelle, la convention sociale et l'institution artistique en même temps qu'elle cherche à faire se dresser debout quelque chose d'indépendant et d'original qui tienne tout seul. C'est le processus de tenter de penser la condition de possibilité de l'artiste et de l'œuvre d'art après le modernisme, ainsi qu'après le post-modernisme.

DEUXIÈME PARTIE

Théorie et pratique de la suspension chez Bill Viola

Chapitre 4.

Image suspendue dans la vidéo

Si l'on peut distinguer, d'une part le film et la vidéo, et d'autre part la peinture et la photographie, c'est que les premiers produisent des images en mouvement, alors que les seconds des images fixes. L'image en mouvement est l'un des critères qui caractérisent le film et la vidéo, à la différence des autres médiums artistiques. Et quelle que soit la définition du temps—soit, « le nombre de mouvements », selon Aristote, ou la « durée pure » d'après Bergson—, il n'en reste pas moins que l'image-mouvement implique, directement ou indirectement, le concept de temps. Et c'est donc grâce à l'invention du film et de la vidéo que le temps est efficacement traité dans le domaine de l'art visuel à l'aide de l'image en mouvement. En ce sens, Bill Viola affirme que « le temps est le matériau de base du film et de la vidéo », et il dit que sa pratique est comme « de la sculpture avec le temps. » : « Plus que la caméra, le moniteur, l'enregistreur vidéo, et ainsi de suite, je dirais que le temps est la base fondamentale, la matière première actuelle de mon travail. »¹⁰⁶ Viola prétend que l'invention de l'image en mouvement dans l'histoire de l'art doit être considérée comme aussi importante que celle de la perspective à l'époque de la Renaissance :

Pour moi, l'un des événements les plus marquants des 150 dernières années est l'animation de l'image, l'avènement des images en mouvement. Cette introduction du temps dans l'art visuel peut s'avérer aussi importante que l'élaboration par Brunelleschi de la perspective et la démonstration de l'espace pictural en trois dimensions. Les images maintenant ont une quatrième dimension.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudsons, 1995, p. 232.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 251.

Ainsi, d'une certaine manière, on pourrait considérer que dans l'histoire des images l'un de ses passages capitaux est celui de l'image fixe à l'image en mouvement. Mais l'intéressant ici est aussi que le film et la vidéo n'excluent pas l'image fixe, mais plutôt qu'ils se *l'approprient* en utilisant des techniques comme l'arrêt sur l'image et le ralenti. Il s'agit d'une intégration un peu semblable à celle que fait la géométrie non-euclidienne en absorbant la géométrie euclidienne comme un sous-ensemble au sein d'un horizon plus grand, de telle sorte que l'espace newtonien en obtient un statut épistémologique tout différent, dans cette géométrie non-euclidienne. Mais, concernant son rapport à cette image en mouvement que sont le film et la vidéo, on peut poser à propos de l'image fixe, ou suspendue, la question suivante : Quelle signification prend-elle dans la nouvelle technologie des images en mouvement ?

Tout d'abord, on doit remarquer que la vidéo est liée très étroitement à la télévision. Toutes deux, en effet, dépendent du même mécanisme physique.¹⁰⁸ Elles transforment l'aspect des objets en signaux électroniques par la caméra vidéo, puis transmettent des images à travers le moniteur. En se basant sur cette homogénéité physique, l'art vidéo interfère souvent avec l'ordre continu d'une télévision déjà programmée. « La vidéo ne sollicite pas la Télévision seulement pour qu'elle lui concède des espaces, mais pour qu'elle puisse s'engager dans un processus de mutation intelligente. »¹⁰⁹ Dans la mesure où la télévision synchronise « en masse » les consciences des téléspectateurs, l'acte d'interrompre la télévision par la vidéo peut être celui de suspendre ce flux de la télévision. Cet acte de suspension peut contribuer à modifier la configuration sensible des singularités individuelles et collectives. C'est un acte qui met en cause « le partage du sensible », au sens rancièrien de l'expression.¹¹⁰ Dans ce contexte, on peut dire que cette intervention de la vidéo n'est pas seulement esthétique mais également politique, en ce

¹⁰⁸ Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, vol. 1, printemps 1976, p. 52 : « La vidéo—afin que quelque chose soit exercé—dépend d'un ensemble de mécanismes physiques. Donc il serait peut-être plus facile de dire que cet appareil—au niveau de sa technologie actuelle et future à la fois—comprend le médium de télévision, et d'en rester là. »

¹⁰⁹ Vittorio Fagone, « Comme j'aimerais écouter les images », *Où va la vidéo ?*, Éditions de l'Étoile, 1986, p. 86.

¹¹⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. Nous traiterons de cet ouvrage plus en détail dans la troisième partie de ce travail, à propos de la relation entre technique et art.

sens qu'elle concerne la configuration de la perception spatio-temporelle des communautés humaines. Nous examinerons plus en détail cette « politique de la suspension » par utilisation de la vidéo, en considérant une pratique de Viola.

Or, s'agissant de la vidéo, le thème de la suspension n'y reste pas confiné au seul domaine de la politique. La notion de suspension peut aussi mettre en lumière la signification *ontologique* de l'image vidéo, si l'on examine attentivement les caractéristiques propres de cette image vidéo. Toutefois, si l'image vidéo est définie comme image *en mouvement*, cette perspective d'examiner la signification ontologique de l'image vidéo via la notion de *suspension* pourra sembler un peu contradictoire. Et pourtant, la méthode apparaîtra pertinente si l'on veut bien se souvenir de ce fait que souvent le dysfonctionnement nous aide à mieux comprendre le fonctionnement correct. C'est ainsi que Bergson essaie d'éclaircir les propriétés de la mémoire humaine relativement au langage, dans *Matière et Mémoire*, en utilisant les données cliniques disponibles sur l'aphasie,¹¹¹ ou encore que le linguiste Roman Jakobson, en suivant le modèle freudien, tente de théoriser la métaphore et la métonymie en se basant sur les études de l'aphasie.¹¹² Une étude de l'image suspendue pourrait ainsi être un bon détour pour éclairer la nature de l'image en mouvement. Prenant ce détour, nous allons essayer de nous représenter quelle est la nature ontologique de l'image vidéo elle-même, et ceci en expliquant comment Viola définit la caméra vidéo en tant qu'outil lui permettant de réaliser sa pratique.

L'image suspendue permet de mettre en relief la différence entre film et vidéo. Comme nous l'avons dit plus haut, Viola ne nie pas leurs points communs, leur ressemblance. Les deux médiums considèrent le temps comme matière première. De plus, film et vidéo ne peuvent être distingués par l'œil humain, quand dans la position de spectateur on voit les effets techniques de suspension du temps que sont l'arrêt sur image et le ralenti. Cependant, la différence très remarquable entre les deux médiums pourra être décelée si on les compare du point de vue de la notion de suspension.

¹¹¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), Paris, PUF, 2008.

¹¹² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.

En résumé, notre perspective est la suivante : d'une part, le concept de suspension en vidéo renvoie à des dimensions à la fois esthétique et politique de l'image vidéo ; d'autre part, ce concept de suspension rend compte de la nature ontologique de l'image vidéo. Nous prendrons pour tests certaines vidéos de Viola. Par rapport à la première signification qu'a la suspension, nous examinerons *Reverse Television*, de 1983. Quant à la deuxième signification, nous prendrons une vidéo de Viola de la fin des années 1970, *Reflecting Pool*. Pour approfondir cette approche nous y incluons la question de la relation très particulière qu'il y a entre vidéo, télévision et film.

1. La dimension politique dans la suspension



27. Bill Viola, *Reverse Television*, 1983-1984.

L'œuvre de Bill Viola intitulée *Reverse Television – Portraits of Viewers* (1983-1984) n'est pas une vraie bande mais, pour ainsi dire, comme le « membre fantôme » d'un projet irrecevable. Elle est d'un effet spéculaire troublant. Cette œuvre présente les portraits de 44 personnes, âgées de 16 à 93 ans, assises face à la caméra comme si elles regardaient la télévision. Ces portraits, montrés les uns à la suite des autres, sont le résultat d'un projet qui avait pour but d'interrompre le flux de l'image télévisuelle, ceci afin de

donner la possibilité au spectateur de réfléchir à sa propre position, immobilisé face à l'écran. Ces portraits silencieux devaient apparaître chacun pendant une minute, en silence, sans être annoncés par un générique, ni localisés au programme officiel, sur une chaîne publique (WGBH Boston), d'heure en heure, pendant plusieurs semaines, entre les programmes, dans les espaces où la chaîne pratique normalement sa publicité interne. En réalité, ils ont été diffusés pendant seulement deux semaines (14-28 novembre 1983), cinq fois par jour, durant une trentaine de secondes chacun, et signés Bill Viola. Plus tard, Viola en a fait une bande comme trace de son projet : il s'y explique et nous montre ensuite 15 secondes de chacun des 44 portraits.

Il faut d'abord regarder cette vidéo sous l'angle de l'image. Des téléspectateurs sont mis en face tout à coup de la vidéo de Viola, où des gens les regardent sans les voir. Cette confrontation crée une sorte d'image spéculaire. Mais cette image n'est pas celle d'un dialogue entre une personne et son reflet dans une situation à part. Elle n'a donc rien à voir avec ce narcissisme dont Rosalind Krauss dit qu'il est le médium psychologique de la vidéo.¹¹³ R. Krauss qualifie de narcissisme le feedback vidéo entre un moi et sa propre image sans aucun objet extérieur. Mais l'image spéculaire de *Reverse Television* comporte à la fois identité et altérité entre le spectateur et l'image d'un autre spectateur qui lui ressemble. Bien qu'il y ait identité entre les deux termes de la relation concernant le geste typique de regarder la télévision, on constate qu'il y a également altérité, parce que le spectateur ne peut pas tout à fait s'identifier à l'image sur l'écran. Cette coexistence d'identité et d'altérité empêche la relation sujet-objet entre spectateur et image. Sophie-Isabelle Dufour remarque bien cette ambiguïté intentionnelle chez Viola :

À 44 reprises, l'œuvre montre un spectateur, souvent assis sur un canapé ou un fauteuil, qui regarde silencieusement. Et le spectateur, devant l'écran, regarde l'image qui lui renvoie son propre point de vue. Dès lors, la question est de savoir qui regarde qui. Le spectateur devant l'écran regarde-t-il celui qui est derrière, ou est-ce l'inverse ? Le spectateur regarde-t-il l'image comme l'image le regarde ?¹¹⁴

¹¹³ Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », art. cit..

¹¹⁴ Sophie-Isabelle Dufour, *L'Image Vidéo : D'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008, p. 59.

Mais si l'on commence par présupposer les deux termes exclusifs que sont le sujet et l'objet, on restera à désigner la relation comme ambiguë entre le spectateur et l'image. Autrement dit, la question « qui regarde qui ? » ne conduit qu'à un va-et-vient incessant dans le cercle vicieux de la dichotomie sujet / objet. Il s'agirait plutôt de penser ce qui précède la distinction entre les deux termes. Nous reviendrons sur ce point plus tard.

Reverse Television interroge aussi quant à son son. Ou bien, plus exactement, à son silence, ou, en fait, quant à la relation entre son et silence. Car *Reverse Television* n'est pas seulement une interruption du flux de l'image télévisuelle, il est aussi une attaque contre le bavardage télévisuel, menée par le silence. Raymond Bellour écrit :

Qu'est-ce que l'envers de la télévision ? Ce n'est pas seulement son spectateur rendu visible, le contrechamp d'un champ omniprésent. C'est aussi et surtout le silence qui envahit le champ lui-même. [...] L'artiste vidéo pourrait être celui qui impose silence à la télévision. Comme Viola avec *Reverse Television*.¹¹⁵

Raymond Bellour compare indirectement Viola et Mallarmé dans un article où il examine cette vidéo. Mallarmé oppose grande presse et littérature. Depuis le XIX^e siècle, à cause de l'apparition de la grande presse, le monde est submergé d'informations éphémères, l'histoire s'y trouve réduite à un présent sans consistance, à l'incohérence sans cesse renouvelée, mais relative, évanescent. Ce constat correspond exactement à la définition que donne Benjamin de l'information en traitant du déclin de la narration : « l'information, dit Benjamin, n'a de valeur qu'au moment précis où elle est nouvelle. Elle n'a de vie qu'en ce moment où elle doit se livrer à lui tout entière. »¹¹⁶ Qu'est-ce alors que l'utopie du Livre dont Mallarmé rêve ? Ce « livre à venir » dépend de la page mouvante et multiple du Journal, mais en même temps il métamorphose le journal, il suspend son bavardage. C'est le « coup de dés » auquel rêve Mallarmé. Raymond Bellour pense qu'aujourd'hui le journal est remplacé par la télévision, la poésie par l'art vidéo,

¹¹⁵ Raymond Bellour, « Être ou ne pas être d'avant-garde : l'utopie vidéo », *Où va la vidéo ?*, op. cit., p. 93.

¹¹⁶ Walter Benjamin, « Le Narrateur » (1936), *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 273.

en disant que « de même qu'il y a eu le monde, le Journal et le poème ou le texte comme utopie du Livre, il y a aujourd'hui le monde, la télévision et l'art vidéo comme trace de l'utopie de l'art. »¹¹⁷ On peut donc dire de la *Reverse Television* qu'elle impose le silence à la télévision. C'est ainsi que le silence non moins que l'image spéculaire peut fonctionner comme stratégie de suspension du flux télévisuel accéléré.

Quel diagnostic Viola fait-il de la société contemporaine ? Nous pouvons résumer ce diagnostic en deux points. Tout d'abord, il y a « saturation des informations ». Il définit l'information de la même façon que Benjamin. Il est vrai que l'information possède sa propre valeur, mais sa valeur n'est qu'instantanée et éphémère. Quand les informations arrivent à saturation, on ne peut plus distinguer l'information des « ordures » (*garbage*) :

L'information est en quelque sorte l'opposé des ordures, même si dans notre monde contemporain commercialisé elles semblent parfois identiques. [...] On peut dire que généralement les ordures perdent de leur valeur au fil du temps, tandis que l'information semble être le processus de quelque chose qui gagne de la valeur au fil du temps. [...] Toutefois, les deux peuvent être considérées comme une sorte de déchet, un fardeau physique, et pour la société contemporaine les deux sont un des problèmes les plus pressants de nos jours.¹¹⁸

Benjamin critique le fait que les informations n'aient besoin d'aucune explication supplémentaire. Elles n'ont rien à ajouter, se suffisent à elles-mêmes, satisfaites. Elles ne se transmettent pas de génération en génération, ne défilent l'une après l'autre qu'à l'état fragmentaire. Cette surabondance d'informations n'est finalement qu'un grand bavardage. Comme Benjamin l'indique, l'information brouille la sensation de distance spatio-temporelle chez les masses : « l'information en prise sur la réalité la plus immédiate trouve désormais plus d'audience que les nouvelles venues de loin. »¹¹⁹ Aujourd'hui, c'est la télévision qui débite le plus grand nombre d'informations.

¹¹⁷ Raymond Bellour, « Être ou ne pas être d'avant-garde : l'utopie vidéo », art. cit., p. 92.

¹¹⁸ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, op. cit., p. 60 (c'est nous qui traduisons).

¹¹⁹ Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 122.

Viola parle de « vie accélérée » dans la société contemporaine : « Le manque de temps est l'un des plus grands problèmes hantant le domaine de la vidéo et toutes nos institutions modernes. [...] Le problème central de nos jours est de savoir comment maintenir la sensibilité et la profondeur de la pensée (toutes deux fonctions du temps) dans le contexte de nos vies accélérées. »¹²⁰ L'accélération de la vie privilégie la perception présente au détriment de la mémoire du passé. La mémoire individuelle décline tellement qu'elle laisse place à une mémoire uniformisée, produit de la communication de masse, où règne la télévision. En conséquence de cela advient une perte des singularités individuelles et collectives. Comment maintenir sensibilité et profondeur de la pensée à pareille époque ? Viola qualifie la télévision d'« impérialisme perceptuel » en reprenant le vocabulaire de Gene Youngblood, mais il n'en reste pas moins qu'il fait confiance à la puissance des images pour lutter contre cela. Où se situe la source de cette confiance ? Viola compte, semble-t-il, sur le fait que la vidéo peut suspendre cette surabondance des informations et cette accélération vitale. Dans *Reverse Television*, Viola impose le silence au bavardage télévisuel pour pouvoir disposer d'un espace psychologique où les mémoires individuelles des téléspectateurs puissent séjourner. Il insère dans une émission télévisée déjà programmée une image spéculaire qui ressemble à celle de téléspectateurs mais qui s'en distingue, ceci afin d'ouvrir une opportunité à une invention de singularités, individuelles comme collectives.

Revenons à cette image spéculaire. D'une part, on a un téléspectateur, qui regarde le moniteur. D'autre part, un autre téléspectateur, à l'écran, qui le regarde. Comment interpréter cette situation, où l'on ne peut pas décider lequel est sujet et lequel est objet parmi ces deux téléspectateurs ? Comme nous l'avons dit plus haut, cela n'a rien à voir avec le narcissisme, qui fonctionne dans une subjectivité isolée : les deux téléspectateurs n'arrivent jamais à s'identifier parfaitement l'un à l'autre. Mais ils n'arrivent pas non plus à se différencier complètement l'un de l'autre. Il ne faut donc pas commencer par la distinction entre sujet et objet. Pareille situation exige la présupposition d'un « milieu pré-individuel » au sens simondonien, milieu à partir duquel se différencient le sujet et l'objet. C'est ce milieu que rend visible *Reverse Television*.

¹²⁰ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, op. cit., p. 133.

On peut ici invoquer, une fois encore, la notion de « narcissisme primordial » de Bernard Stiegler. Qu'est-ce que le « narcissisme primordial » ? Le narcissisme primordial est la puissance qui motive les processus d'individuation psychique, c'est « cette structure de la *psychè* qui est indispensable à son fonctionnement, cette part d'amour de soi qui peut devenir parfois pathologique, mais sans laquelle aucune capacité d'amour quelle qu'elle soit ne serait possible ». ¹²¹ Mais il faut souligner ce fait, concernant le narcissisme primordial, que l'individuation psychique y est toujours concomitante à l'individuation collective :

Il y a narcissisme primordial *aussi bien du je que du nous* : pour que le narcissisme de mon *je* puisse fonctionner, il faut qu'il puisse se projeter dans le narcissisme d'un *nous*. (...) Je ne suis *je* que dans la mesure où j'appartiens à un *nous*. Un *je* et un *nous* sont des processus d'individuation. ¹²²

Stiegler fait le même diagnostic, touchant la société contemporaine, que Viola. Selon Stiegler, à notre époque la conscience du temps est hyper-synchronisée, et le narcissisme primordial est menacé par le monopole des industries culturelles, en particulier par celui de la télévision, de telle sorte que l'on souffre de « ne pas exister », de ne pas avoir le « sentiment d'exister ». C'est dans ce contexte que l'on pourrait dire que *Reverse Television* de Viola est une tentative pour retrouver ce narcissisme primordial. Cette vidéo ne représente pas la subjectivité isolée. La rencontre entre un téléspectateur et l'image d'un autre téléspectateur y organise la genèse simultanée d'un *je* et d'un *nous*. Ainsi cette vidéo fonctionne en tant que milieu pré-individuel, et elle joue un rôle de catalyseur pour un processus d'individuation. Cela fait, si l'on pense à la relation entre vidéo et télévision par rapport à la conscience du temps, le concept de narcissisme primordial pourrait y être un efficace fil conducteur. La stratégie de suspension pourrait y être considérée comme une méthode importante pour rétablir les singularités individuelles et collectives.

¹²¹ Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 14.

¹²² *Ibid.*, p. 14-16 (c'est Stiegler qui souligne).

Enfin, nous ajouterons qu'il ne faut pas établir une distinction substantielle entre vidéo et télévision. La stratégie de suspension en vidéo ne peut jouer que si la télévision existe comme flux de signaux électroniques. Par conséquent, concernant la stratégie culturelle et politique, il s'agit d'affirmer la pratique vidéographique plutôt que de poser la vidéo comme un médium qui s'opposerait à la télévision. En effet, la télévision et la vidéo partagent le même mécanisme physique, et la distinction entre les deux doit se faire en fonction de leurs différentes façons de canaliser et de suspendre le flux des signaux électroniques.

2. Signification ontologique de l'image suspendue

Le concept de *suspension* n'est pas moins essentiel pour penser l'image vidéo elle-même que pour examiner la relation entre vidéo et télévision. Regardons d'abord une bande vidéo de Viola, datant de 1977, *The Reflecting Pool*. Dans une scène, par ailleurs fixe, les seuls mouvements et changements se limitent aux réflexions et aux ondulations de la surface d'un étang dans les bois. Le temps y devient extensible, ponctué par une série d'événements qui ne sont perceptibles, uniquement, qu'au travers de leurs reflets dans l'eau. On peut dire, pour résumer le propos, que l'œuvre s'attarde sur l'émergence de l'individu dans l'univers de la nature, un peu à l'image d'un baptême. Jean-Paul Fargier résume en effet cette vidéo comme suit :

The Reflecting Pool (1977), brève vidéo de l'américain Bill Viola, montre un homme qui va plonger dans une piscine, sise dans un petit bois, et qui disparaît avant d'atteindre l'eau, avalé par le paysage ; quelques minutes plus tard, il reparaît au milieu du bassin, qu'il traverse, avant d'en sortir pour s'enfoncer dans le bois par où il était venu.¹²³

¹²³ Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2005, p. 7.



28. Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977-1979.

Pourtant J.-P. Fargier ajoute tout de suite qu'« on y rate l'essentiel », parce que « rien n'est dit, dans ce résumé, sur ce qui advient entre les deux actions », c'est-à-dire entre l'apparition d'un homme et sa disparition. Que se passe-t-il entre-temps ? Car si le premier résumé est très fidèle à l'ordre du récit, ce qui se passe entre l'apparition de l'homme et sa disparition dépasse l'ordre du récit. On passe des aventures selon le récit à celles selon l'image : « Jusqu'à l'arrêt du corps en plein vol, c'est une aventure du corps qui est le sujet du récit. [...] À partir de l'ouverture sous ce corps d'une béance qui échappe à ce coup du sort, débutent ce qu'on pourrait appeler les aventures de l'image. »¹²⁴ Et c'est bien la suspension de l'ordre du récit réalisée grâce à la technique vidéo qui rend possible ce passage.

Viola invente un mot, « espace interstitiel (*space between*) », pour désigner la place de la suspension de l'image vidéo. Il explique ainsi la signification de ce mot :

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

Je ne distingue pas entre les paysages intérieurs et extérieurs, entre l'environnement comme ce monde physique là-bas (le « hard » stuff) et l'image mentale de cet environnement au sein de chaque individu (le « soft » stuff). C'est la tension, la transition, l'échange, et la résonance entre ces deux modalités qui anime et définit notre réalité. L'agent essentiel dans cet échange d'énergies est l'image, et cet « espace interstitiel (*space between*) » est précisément le lieu où ma pratique opère.¹²⁵

L'espace interstitiel est donc tout d'abord un endroit qui suspend, où se trouvent suspendues, toutes les sortes de distinctions existantes : distinction entre matière et forme, entre *hard* et *soft*, entre corps et âme, entre monde des pensées et des images intérieures, et monde physique extérieur, etc. Dans *The Reflecting Pool*, un homme saute dans l'eau et son corps se fixe, en l'air. À partir de cette suspension, dans la partie supérieure de l'écran le corps de l'homme se dissout, se désagrège dans le feuillage, de telle sorte que la différence entre corps humain et nature s'efface petit à petit. Dans la partie inférieure de l'écran, tandis que des reflets sans origine apparaissent, la distinction entre réel et imaginaire s'estompe, pour s'anéantir au bout d'un moment. Mais cet espace interstitiel n'est pas un lieu entropique où il n'y aurait ni tension ni échange. C'est plutôt un endroit où toutes sortes d'énergies s'échangent, vivement. Et c'est l'image vidéo qui rend visible cet échange d'énergies. En ce sens, Viola dit que « La technologie, en particulier la technologie de l'image, se trouve à la frontière de ces mondes. »¹²⁶ On peut dire que cette suspension de toutes les sortes de distinctions modales possibles est une puissance propre à l'image vidéo, *c'est la puissance propre de l'image vidéo*.

En second lieu, l'espace interstitiel de l'image vidéo est un *milieu* où coexistent toutes sortes d'images. L'image vidéo consiste en signaux électroniques. Or, « le même signal électronique peut devenir image dans un magnétoscope, diagramme d'énergie dans un oscilloscope, et séquence de sons dans un système audio. »¹²⁷ Il est donc difficile de

¹²⁵ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, op. cit., p. 149 (c'est nous qui traduisons).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 107.

parler de spécificité de l'image vidéo au sens greenbergien d'essence caractérisant en propre et distinguant un art d'un autre. L'image vidéo est en effet, on l'a dit, « impure ». Autrement dit, elle est « mixité » de différentes images. Ceci étant, on voit en quoi l'espace interstitiel de la vidéo correspond à la notion d'« *entre-images* » de Raymond Bellour. On pourrait donc définir la vidéo non pas comme un médium distinct mais plutôt comme la puissance de s'approprier une multiplicité d'images. C'est ainsi que Raymond Bellour la définit comme « un art des passages ». L'image vidéo n'est pas seulement une nouvelle image : elle est irréductible aux autres images car elle peut à son tour attirer, résorber, mélanger, toutes les images antérieures, celles de la peinture, de la photographie, du cinéma :

[L'image vidéo] démultiplie ainsi tous les passages opérés jusque-là entre les arts et fait de cette capacité de passage à la fois ce qui la caractérise par rapport à chacun d'eux et ce qui la définit en propre, positivement et négativement, par rapport à l'idée d'art.¹²⁸

La vidéo est alors cet espace virtuel de tous les passages que Raymond Bellour appelle « l'entre-images ». Elle n'est pas unité d'images déjà individuée. On pourrait dire qu'elle est plutôt un milieu, technique et esthétique, par où passent toutes les images. Elle est le « milieu pré-individuel » de toutes sortes d'images. L'espace interstitiel que se crée *The Reflecting Pool* en suspendant l'ordre du récit est un tel milieu pré-individuel, milieu à partir duquel commencent des aventures de l'image.

Ayant cela à l'esprit, il est très intéressant de comparer la vidéo avec le musée. Jacques Rancière parle du musée dans son livre *Le Spectateur émancipé* en traitant de la révolution esthétique qui a accompagné la révolution française de 1848. Qu'est-ce qui rend possible une révolution esthétique à cette époque-là ? « Ce n'est pas la peinture révolutionnaire, qu'elle soit révolutionnaire au sens de David ou à celui de Delacroix. C'est bien plutôt la possibilité que ces œuvres soient vues dans l'espace neutre du musée. »¹²⁹ Et Jean-Louis Déotte considère même le musée comme l'origine du régime

¹²⁸ Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L, 1999, p. 20.

¹²⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 69.

esthétique : « Le régime esthétique suppose un appareil (musée) qui met entre parenthèses toute destination, rendant ainsi possible l'émergence du jeu esthétique face à l'indétermination de l'image. »¹³⁰ Le musée serait un espace neutre qui libérerait l'œuvre d'art de toute destination représentative, qu'elle soit religieuse, impériale ou scientifique, pour en faire l'objet du jeu esthétique. On pourrait alors dire que l'art vidéo serait cet espace interstitiel qui suspendrait la destination spécifique de toutes les sortes d'images artistiques, pour que puisse naître un jeu esthétique d'images différentes. Et en ce sens on pourrait appeler la vidéo « appareil muséal de l'époque de la technologie des images ». L'entre-images qu'est la vidéo serait un milieu métastable où toutes sortes d'images pourraient être réparties comme si elles étaient accrochées dans un musée imaginaire en tant qu'objets esthétiques.

Pour finir, nous voudrions entamer un examen de la relation entre film et vidéo. Le film, non moins que la vidéo, on l'a vu, peut produire des images suspendues en utilisant l'arrêt sur image et le ralenti. D'ailleurs, il est très difficile, du point de vue du spectateur, de discerner l'image suspendue du film de celle de la vidéo. Qu'est-ce alors qui privilégie la vidéo pour la suspension de l'image ? Essayons de mettre en lumière cette différence entre film et vidéo, concernant leurs façons différentes de manipuler le temps comme matière première et leurs différents éléments physiques, pour répondre à cette question.

Viola examine la différence entre ces deux médiums sous l'aspect technique :

Alors que le film a évolué essentiellement à partir de la photographie (un film est une succession de photographies discrètes), la vidéo a émergé de la technologie audio. Une caméra-vidéo est plus proche d'un microphone dans son opération que d'une caméra-film, les images vidéo sont enregistrées sur une bande magnétique dans un magnétoscope. Ainsi, nous trouvons que la vidéo est plus proche du son ou de la musique, qu'elle ne l'est des médias visuels que sont le film et la photographie.¹³¹

¹³⁰ Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹³¹ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, op. cit., p. 62 (c'est nous qui traduisons).

Le film a été rendu possible par l'image fixe de photographie, et il a produit l'illusion d'un mouvement par une succession rapide d'images immobiles enregistrées au fil du temps, photos enregistrant des états successifs de la réalité évoluant. Cette conception repose sur l'idée de construire un édifice en partant du sol, en partant du niveau zéro, et en procédant par un assemblage pièce par pièce pour bâtir. Cette conception est applicable au temps. Dans le mécanisme filmique, le temps est une succession d'instantanés immobiles, qui sont considérés comme précédés de la durée. En ce sens, Bergson appelle « mécanisme cinématographique » la tendance de notre intelligence à composer des éléments immobiles discontinus pour en faire de la mobilité continue.¹³² Mais le vrai temps, la durée, est à définir selon lui comme continu, mobile et indivisible. Comme dans la vidéo. Viola dit :

Il n'y a pas un instant de discontinuité, d'immobilité dans le temps. Quand on fait de la vidéo, on interfère dans ce processus continu, existant avant qu'on ait l'intention de s'en servir—c'est la grande différence entre la vidéo et le cinéma.¹³³

La vidéo commence par le mouvement. Aucune image vidéo n'est fixe, parce que sa matière première, le temps, est toujours en état de mouvement continu.¹³⁴ L'illusion de base que peut créer la vidéo est celle de l'immobilité. La vidéo est alors un médium qui suspend le temps continu pour créer une illusion d'immobilité. Dans ce contexte, on pourrait dire que l'image suspendue est alors quelque chose qui est une caractéristique essentielle de la vidéo. Par contre, pour le film, l'image suspendue est une illusion double, c'est-à-dire que le film a produit d'abord l'illusion de mouvement en partant de la

¹³² Cf. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013, chapitre IV.

¹³³ Raymond Bellour, « Entretien avec Bill Viola : L'Espace à pleine dent », *Où va la vidéo ?*, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, *op. cit.*, p. 158 : « En vidéo, il n'existe pas d'image fixe. La source de toute image vidéo, qu'elle soit fixe ou mobile, est un faisceau électronique actif, balayant en permanence l'écran – c'est l'arrivée régulière d'impulsions électriques venant de la caméra ou du magnétoscope. »

succession rapide d'images immobiles, et à partir de cette illusion-là il crée une autre illusion : celle de suspension.

Chapitre 5.

Image vidéo comme *space between*

1. L'espace interstitiel (*space between*) chez Bill Viola

Pour Bill Viola, l'image vidéo est un « espace interstitiel » (*space between*). Viola refuse de distinguer à priori paysage extérieur et paysage intérieur. Quand il pratique la vidéo, Viola n'établit pas de distinction entre image extérieure et objective, d'un côté, et de l'autre image mentale et subjective. Ce qui l'incite à commencer son travail, c'est avant tout l'attention à la tension dont résulte la distinction des modalités de l'image.

C'est la tension, la transition, l'échange et la résonance entre ces deux modalités qui dynamisent et définissent notre réalité. L'agent essentiel dans cet échange d'énergies est l'image, et cet « espace interstitiel » (*space between*, littéralement « espace entre ») est précisément le lieu dans lequel mon travail œuvre.¹³⁵

Il ne s'agit pas pour Viola de s'installer dans la série de ces dualismes qui se sont ensuivis l'un de l'autre tout au long de l'histoire de la philosophie : entre forme et matière, entre âme et corps, entre modèle et copie, entre idée et réalité, etc. Il s'agit plutôt de tenter de situer le commencement à l'origine de, ou à la frontière entre, tous les dualismes, et, à partir de là, de les déconstruire en utilisant la vidéo. Viola dit ainsi que son œuvre se situe dans « un endroit quelque part entre sommeil et veille, une zone frontalière entre la conscience et l'inconscient, là où les distinctions normales et les limitations sûres sont autorisées à se dissoudre et où les lignes de démarcation entre réalité et imagination, entre

¹³⁵ Bill Viola, « Statement 1985 », *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994, op. cit.*, p. 149 (c'est nous qui traduisons).

objet et association, s'estompent. »¹³⁶ C'est grâce à la vidéo comme technologie que Viola peut situer ses œuvres dans cet « espace interstitiel », parce que, selon lui « la technologie, en particulier la technologie de l'image, se trouve à la frontière de ces mondes, » c'est-à-dire « entre le monde physique extérieur et le monde des pensées et des images intérieures. »¹³⁷ Pour résumer, Viola déclare que la technologie vidéo aussi bien que l'image vidéo se situent, toutes deux, dans l'« espace interstitiel ».

À la liste des mondes opposés évoqués par Viola plus haut, il faut ajouter encore une autre opposition : celle des temporalités hétérogènes. Cela n'est pas simplement dû au fait que le temps est le matériau de base de la vidéo, c'est surtout parce que Viola dit que sa pratique est comme de la « sculpture avec le temps ». Sculpter avec le temps, ce n'est pas mêler diverses temporalités pour en faire une figure de temps inattendue : il ne faut pas présupposer plusieurs temporalités qui seraient ordonnées d'une certaine manière. Bien au contraire, on ne peut sculpter avec le temps que si l'on commence par un temps « entier » pour y faire ressortir des temporalités hétérogènes. Ainsi, si Viola est sculpteur avec le temps, son image vidéo sera le lieu de naissance de diverses temporalités. C'est en ce sens qu'elle est « l'espace interstitiel » de temporalités hétérogènes tout autant que des dualismes philosophiques.

Nous allons essayer ici d'approfondir la signification de cet « espace interstitiel » chez Bill Viola. Qu'est-ce qui fait de son image vidéo un « espace interstitiel » ? Quelles sont les propriétés qui la situent à la frontière des diverses oppositions bipolaires ? Quelle est la temporalité propre à la vidéo ? Qu'est-ce que son mode d'existence dans le temps ? Pour résumer : qu'est-ce que l'espace vidéographique chez Viola ?

2. Iconologie de l'intervalle (*Zwischenraum*) chez Warburg

On peut constater une affinité entre Bill Viola et Aby Warburg concernant leur notion d'espace interstitiel. Warburg définit en effet la particularité de son iconologie

¹³⁶ *Ibid.*, p. 264. Cf. aussi Françoise Parfait, *Vidéo : Un art contemporain, op. cit.*, p. 343-346 : « Bill Viola a été le vidéaste de l'entre-deux par excellence, et dans son travail, la vidéo a été l'outil idéal pour traduire les états mentaux intermédiaires entre la veille et le sommeil, la vie et la mort, le réel et l'illusion : l'ensemble de son œuvre se situe dans cet entre-deux, cette zone d'indécidabilité entre la conscience et l'inconscience, le contrôle et l'abandon. »

¹³⁷ Bill Viola, « Perception, technologie, imagination et paysage », in *Trafic*, no. 3, été 1992, p. 81.

comme une « iconologie de l'intervalle » (*Ikonologie des Zwischenraums*).¹³⁸ Une traduction littérale du mot allemand « *Zwischenraum* » en français serait « l'entre-espace », même sens littéral que le « *space between* » de Viola. Il est vrai qu'entre ce vidéaste et cet historien de l'art existe un grand écart de temps : Warburg est né à Hambourg en 1866, Viola à New York en 1951. Il y a donc entre les deux hommes non seulement une différence de dates de naissance de 85 ans, mais aussi une vaste distance géographique, intercontinentale. Bien évidemment, à l'époque de Warburg la vidéo n'était pas encore inventée, et d'ailleurs Viola ne cite jamais Warburg, ni aucun de ses textes. Pourtant l'existence de cette expression commune entre les deux hommes nous permet de clarifier la signification de l'image vidéo chez Viola, c'est-à-dire ce qu'il veut dire par « l'espace interstitiel, » en particulier par rapport aux temporalités hétérogènes qu'il dit dériver de cet espace : car de la même façon que Viola, Warburg, en tant qu'historien de l'Art, « sculpte avec le temps » à sa manière propre pour trouver une formule à l'origine des différentes expressions de différentes époques. Donc, en émettant l'hypothèse que cette coïncidence des deux expressions ne soit pas fortuite, nous allons tenter de définir la conception de Viola de cet espace interstitiel au travers d'une analyse de la notion warburgienne d'*intervalle*.

(1) Intervalle psychologique

Qu'est-ce que l'« intervalle » chez Warburg ? Il peut s'entendre de plusieurs manières. Tout d'abord, il y a l'*intervalle psychologique* ou *psychopathologique*. Warburg lui-même souffre de graves troubles psychiques entre 1918 et 1924. Il séjourne dans plusieurs cliniques avant d'être interné à Kreuzlingen, en Suisse, où il est soigné par Ludwig Binswanger. À cette époque-là, sa vie psychique est, si l'on peut oser l'expression, remplie par l'intervalle : Warburg alterne sans cesse états de manie et dépression, faisant succéder des après-midis de pensée à des matinées de délire. Mais ce type d'intervalle ne se trouve pas confiné à sa biographie. On peut le reconnaître aussi bien dans son analyse

¹³⁸ Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (« *Mnemosyne. Concepts fondamentaux, I* ») (1928-1929), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102. 4, repris dans Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 497.

de *Melancholia I* de Dürer. Warburg voit dans cette gravure une idée astrologique hellénistique, transmise par les Arabes : l'influence réciproque de Saturne et de Jupiter. Il écrit :



29. Albert Dürer, *Melancholia I*, 1514.

Il faut que Jupiter, planète bénéfique, s'oppose à l'action maléfique de Saturne. Si celui-ci est effectivement absent de la constellation, on peut s'assurer de cette conjonction plus favorable grâce à l'image magique de Jupiter, et selon Agrippa, le carré de nombres peut remplir cette fonction. C'est pourquoi nous voyons chez Dürer le carré de nombres jupitérien inséré dans le mur.¹³⁹

Pour Warburg, cette peinture est « une œuvre humaniste de réconfort contre la crainte de Saturne.¹⁴⁰ » Mais en quoi peut-elle nous faire surmonter cette crainte de Saturne ? Elle montre l'intervalle ou la tension entre deux états psychiques opposés, manie et mélancolie, de telle sorte que l'on puisse éviter d'être enfermé dans un état ou

¹³⁹ Aby Warburg, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1920), *Essais florentins*, trad. par Sybille Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 279.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

l'autre, et que l'on admette l'*oscillation* entre ces deux états contraires comme une condition anthropologique de la culture occidentale. On doit aussi tenir compte de son analyse sur *La Naissance de Vénus* de Botticelli.¹⁴¹ Warburg s'y intéresse toujours au jeu des forces entre les différents états mentaux. Cette fois-ci, il met l'accent sur l'opposition entre le *visage* des personnages figurés et leurs *vêtements* et *chevelures*. D'un côté, il y a le visage impassible et mélancolique de Vénus, et de l'autre côté on peut voir sa chevelure ondulante et serpentine. Son visage, dit-il, représente la sérénité consciente, alors que son désir inconscient s'exprime par la chevelure. Ainsi dans cette peinture coexistent deux états mentaux opposés, entre lesquels se trouve la tension intervallaire. En fin de compte, Warburg nous dit que l'humanité entière est éternellement maniaco-dépressive, ou « schizophrénique », comme il écrit :

J'ai essayé de faire le diagnostic de la schizophrénie de la civilisation occidentale à travers son reflet autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'un côté et le dieu fluvial en deuil (dépressif) de l'autre.¹⁴²

Dans un article sur Warburg, Giorgio Agamben dit que l'iconologie warburgienne pourrait être un « diagnostic » de l'homme occidental, qui pourrait le guérir de sa schizophrénie tragique.¹⁴³ Agamben a raison dans le sens où il considère la schizophrénie comme quelque chose à diagnostiquer. Mais il a tort en ce qu'il la regarde comme une pathologie à éliminer pour guérir. Au contraire, nous semble-t-il, il faut l'affirmer et la maintenir, parce que c'est elle qui nous fait sentir la sphère intermédiaire entre deux extrémités, c'est-à-dire l'espace à partir d'où se déploient toutes les expressions de la culture occidentale. Être schizophrénique, c'est avoir la possibilité de parcourir incessamment l'intervalle psychologique de Warburg. Ce n'est pas tant la schizophrénie que la *paranoïa* que l'on doit soigner et guérir, parce que c'est celle-ci qui nous enferme dans un état psychopathologique et nous empêche de reconnaître l'intervalle warburgien.

¹⁴¹ Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli » (1893), *Essais florentins*, *op. cit.*.

¹⁴² E. H. Gombrich, *Aby Warburg An Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1970, p. 303.

¹⁴³ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom » (1975), *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 113 et 123.

(2) Intervalle temporel

Ensuite, il y a l'intervalle temporel. On peut le questionner. Par exemple, dans le texte sur « Albert Dürer et l'Antiquité italienne¹⁴⁴ », Warburg montre une série de représentations de la *Mort d'Orphée*. Il commence par un dessin d'Albert Dürer datant de 1494 et une gravure anonyme de l'atelier de Mantegna qui lui a servi de modèle. Il les compare avec un vase grec du Louvre, un autre vase grec, et une gravure sur bois de l'édition vénitienne de 1497 des *Métamorphoses* d'Ovide, qui contiennent tous trois le même thème : la mort d'Orphée. C'est ainsi que cette scène pathétique affleure dans l'histoire culturelle et artistique, depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la Renaissance, et même au-delà, et qu'il y a ressemblance formelle entre ces expressions mythologiques. Pourquoi Warburg présente-t-il ces affinités entre diverses représentations de la Mort d'Orphée ? Ce n'est pas parce qu'il veut établir une histoire chronologique et progressive, mais parce qu'il veut déconstruire celle-ci pour rendre visible l'intervalle temporel entre les différentes expressions d'un même motif. Cet intervalle n'est pas un écart vide entre différentes époques déjà ordonnées de façon chronologique. Au contraire, c'est l'intervalle qui les différencie l'une de l'autre. De ce point de vue, le dessin de Dürer n'est pas plus un développement dialectique du vase grec, que celui-ci n'est une forme rudimentaire du premier. Tous deux sont à égale distance conceptuelle de l'intervalle, qui subsiste avant eux et qui constitue milieu d'apparition. Il n'est question que plus tard de les périodiser, l'un appartenant à l'Antiquité grecque, l'autre à la Renaissance.

Dans un autre article, « Art italien et astrologie internationale¹⁴⁵ », Warburg traite des fresques du palais Schifanoia, à Ferrare. Ce faisant, il y reconnaît les figures des décans de la *Grande Introduction* d'Abû Ma'shar, la principale autorité de l'astrologie médiévale. C'est une découverte de la réapparition de l'astrologie médiévale dans la culture humaniste à partir du XIV^e siècle. Ainsi Warburg perçoit l'intervalle ou l'ambiguïté de la culture de la Renaissance, mettant donc en doute l'opposition entre la Renaissance comme âge de Lumières et le Moyen Age comme époque de Ténèbres. Donc il y a d'abord cette tension intervallaire. Dans cette sphère énergétique, les deux époques

¹⁴⁴ Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne » (1905), *Essais florentins*, op. cit..

¹⁴⁵ Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale », art. cit..

apparaissent après coup, comme deux polarités opposées. Finissant cet article, Warburg écrit :

L'analyse iconologique ne se laisse pas intimider ni terroriser par des frontières policières et ne craint pas de considérer l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes comme des périodes indissociables.¹⁴⁶

Or, ce n'est pas hasard si Warburg a choisi la mort d'Orphée comme l'un de ses thèmes. Ce faisant, il entend contester la théorie de la « grandeur tranquille » de l'Antiquité, en visant plus précisément Winckelmann, historien allemand de l'art, du 18^e siècle. Pour celui-ci, si l'on admire l'art classique, c'est parce que « le caractère général qui distingue avant tout les chefs-d'œuvre grecs est une noble simplicité et une grandeur tranquille, aussi bien dans l'attitude que dans l'expression ».¹⁴⁷ Mais ce n'est pas le cas, selon Warburg. Il attribue à l'art grec un caractère au contraire souvent pathétique, en tout cas contradictoire, pas seulement cette harmonie stable et cette beauté idéale. Contrairement à Winckelmann, il met l'accent sur l'expression d'une « formule de pathos » dans l'art grec. Ce contraste entre les deux historiens de l'art devient encore plus évident si l'on regarde leurs interprétations respectives du *Laocoon*. Dans cette copie romaine d'une sculpture grecque hellénistique, Winckelmann souligne l'expression d'une âme grande qui garde la maîtrise de soi au milieu des plus atroces souffrances, alors que Warburg y voit la bouleversante éloquence du pathos. La différence de leurs points de vue s'exprime assez comme l'opposition nietzschéenne entre Apollon et Dionysos. Aux yeux de Warburg, Winckelmann pourrait être paranoïaque, obsédé par la polarité apollinienne. Voilà pourquoi Warburg pose ici l'autre terme de cette polarité antipodale, afin de disposer de la sphère intermédiaire entre ces deux opposés. Il écrit : « l'ethos apollinien s'épanouit avec le pathos dionysiaque, presque comme la double branche d'un même tronc enraciné dans la mystérieuse profondeur de la terre nourricière grecque.¹⁴⁸ » C'est dans cette

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴⁷ J. J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Léon Mis, Paris, Aubier, 1954, p. 143 (repris dans Aby Warburg, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » (1914), *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 240).

¹⁴⁸ Aby Warburg, « L'entrée du style idéal antiquisant », *art. cit.*, p. 242.

« mystérieuse profondeur » qu’oscillent toutes les expressions artistiques de la culture occidentale, selon lui. A propos de ce mouvement « schizophrénique », Didi-Huberman écrit « qu’il n’y a pas de formes construites sans abandon à des forces, et qu’il n’y a pas de beauté apollinienne sans arrière-fond dionysiaque.¹⁴⁹ »

(3) Intervalle religieux

Par rapport cette fois à la représentation dionysiaque, nous pouvons considérer un autre intervalle. C’est l’intervalle *religieux* entre l’iconographie chrétienne et la représentation païenne. Warburg compare, d’un côté, la figure d’une ménade, une des accompagnatrices de Dionysos, relevant de l’antiquité grecque, et de l’autre, la Madeleine de Bertoldo di Giovanni. Dans les deux représentations, il reconnaît la même expression, orgiaque et dionysiaque :

Telle une ménade brandissant la bête déchiquetée, Madeleine en pleurs au pied de la Croix serre convulsivement les mèches arrachées de ses cheveux dans un deuil orgiaque.¹⁵⁰

En évoquant ce passage, Georges Didi-Huberman indique un même paradigme partagé par les deux figures, figures qui appartiennent pourtant à deux religions différentes : « Le paradigme agonistique et le paradigme chorégraphique ne font qu’un : c’est le paradigme dionysiaque qui, désormais, impose la figure de la nymphe comme *ménade*, qu’elle soit païenne ou chrétienne. »¹⁵¹ C’est donc dans ce cas le pathos dionysiaque qui fonctionne comme intervalle religieux entre le paganisme et le christianisme. La figure de la nymphe est une « formule de pathos », c’est-à-dire une surdétermination de la représentation pathétique,¹⁵² d’où surgissent et se polarisent la ménade dansante du paganisme et la Madeleine déplorante du christianisme. Cette formule de pathos n’appartient exclusivement ni à l’Antiquité païenne ni à la Modernité

¹⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Image survivante, op. cit.*, p. 270.

¹⁵⁰ Aby Warburg, « L’entrée du style idéal antiquisant », art. cit., p. 239.

¹⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Image survivante, op. cit.*, p. 266.

¹⁵² Agamben écrit : « [Le] *pathos-formel* [...] rend impossible de séparer la forme du contenu, car il désigne l’indissoluble intrication d’une charge émotive et d’une formule iconographique. » Cf. Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », art. cit., p. 108.

chrétienne. Elle se trouve entre les deux en tant qu'intervalle qui fait apparaître les deux représentations dans un temps comme dans l'autre.

(4) Intervalle interdisciplinaire

Si le concept d'intervalle chez Warburg contient toutes les significations que l'on vient d'évoquer, son iconologie ne peut être réduite à une branche de l'histoire de l'art au sens classique. Elle devrait être une science inouïe, qui traverse plusieurs domaines hétérogènes : non seulement l'histoire, l'esthétique, la philosophie, mais aussi la théologie, la psychologie, l'anthropologie, etc. C'est pour cela même qu'on la nomme « science sans nom ». Warburg refuse l'approche stylistique et formelle qui dominait l'histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle. En nommant ce type d'histoire de l'art « histoire de l'art esthétisante », il déplore « l'insuffisance de catégories universelles » à son époque. On pourrait dire qu'il veut faire de son iconologie l'intervalle interdisciplinaire où développer la « psychologie historique de l'expression humaine ». C'est dans ce contexte que Didi-Huberman écrit que « l'intervalle [...] serait donc, par excellence, l'*outil épistémologique de déterritorialisation disciplinaire*,¹⁵³ » et qu'Agamben, quant à lui, définit ainsi la « science sans nom » de Warburg :

La façon la moins infidèle de caractériser la « science sans nom » serait peut-être de l'insérer dans le projet d'une future « anthropologie de la culture occidentale », dans laquelle la philologie, l'ethnologie, l'histoire et la biologie convergeront vers une « iconologie de l'intervalle » : le *Zwischenraum*, où travaille sans cesse le tourment symbolique de la mémoire sociale.¹⁵⁴

Il ne faut pas penser que l'iconologie soit une synthèse de ces autres disciplines. Il est vrai qu'elle transgresse les limites instituées entre les disciplines, mais ce n'est pas pour instaurer une discipline plus vaste qui comprendrait toutes les autres, mais plutôt pour les déconstruire et les faire revenir à leur origine unitaire. L'iconologie est l'intervalle interdisciplinaire en tant que *milieu d'apparition* de chaque discipline, quelles

¹⁵³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, op. cit.*, p. 500.

¹⁵⁴ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », art. cit., p. 123.

qu'en soient les caractéristiques. Cet intervalle est un champ de potentialité et de tension à partir duquel s'actualisent et se polarisent les disciplines. De ce point de vue, il s'avère que les différentes disciplines sont des résultats de la polarisation qui a eu lieu dans cet intervalle originaire, et que les limites entre elles ont été artificiellement instituées après coup. Un autre nom de cet intervalle serait la culture. C'est peut-être pour cette raison que Warburg appelle sa bibliothèque de Hambourg « Bibliothèque pour la Science de la Culture (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek*) ».

3. Interdépendance entre image et intervalle

Notre enquête a commencé par cette assertion de Viola : « l'image vidéo est l'espace interstitiel (*space between*). » Puis, pour tenter d'éclaircir la notion d'espace interstitiel, nous avons fait un détour par une autre occurrence de la même expression : « *Zwischenraum*, espace intermédiaire, intervalle », de Warburg. Une question essentielle persiste, toujours : celle du rapport de l'image vidéo à cet espace interstitiel. Quelle relation y a-t-il entre l'espace interstitiel et l'image en général, et l'image vidéo en particulier ? Pour répondre à cette question, nous allons une fois encore faire un détour : examiner le concept d'*image* chez Warburg, parce qu'il nous semble que l'on pourra peut-être y trouver en quoi consiste la relation de l'image avec l'intervalle, de telle sorte que nous pourrions enfin analyser la signification de l'image vidéo, en tant qu'image propre à l'espace interstitiel.

Qu'est-ce que l'image chez Warburg ? Beaucoup de ses commentateurs écrivent que c'est l'image en mouvement.¹⁵⁵ Pour eux, l'image warburgienne n'est pas le champ d'une information close et immobile. C'est une sphère tourbillonnaire, « un mouvement qui requiert toutes les dimensions anthropologiques de l'être et du temps, déclare Georges Didi-Huberman. »¹⁵⁶ On peut comparer l'image warburgienne avec le mouvement de palpitation du cœur. Ainsi cet auteur affirme :

¹⁵⁵ Cf. notamment Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

¹⁵⁶ Georges Didi-Huberman, « Préface. Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 14.

Comme par un mouvement de respiration ou comme par un rythme de diastole et de systole, donc, *l'image bat*. Elle oscille vers l'intérieur, elle oscille vers l'extérieur. Elle s'ouvre et se ferme. [...] *L'image bat*, et la culture en elle bat, aussi.¹⁵⁷



30. Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, 1921-1929.

Après son retour de la clinique Bellevue de Kreuzlingen, Warburg continue ses recherches en travaillant sur un « atlas d'images ». C'est le projet auquel il consacre les dernières années de sa vie, et auquel il donne le nom d'*Atlas mnemosyne*. C'est un grand montage de reproductions photographiques. Ce projet est resté inachevé à la mort de Warburg en 1929. Aujourd'hui, il nous reste une quarantaine d'écrans de toile noire où sont épinglées presque un millier de photographies. *L'Atlas mnemosyne* ne contient pas seulement les thèmes typiques de Warburg, mais aussi une publicité pour les paquebots, la photographie d'une golfeuse, et celle du pape et de Mussolini signant le concordat, etc. *L'Atlas mnemosyne* nous permet de comprendre l'approche de l'image adoptée par Warburg. Tout d'abord, *L'Atlas mnemosyne* est un réseau complexe d'anachronismes. Warburg approche les images de façon délibérément anachronique : une ménade de l'antiquité grecque et une Madeleine déplorant au pied de la Croix sont juxtaposées sur le même plan. Aucune périodisation n'est présumée régissant les deux. Ensuite, *L'Atlas*

¹⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 190.

mnémosyne est un atlas atopique. Par exemple, on peut y voir le rituel du serpent des Indiens au Nouveau-Mexique à côté de *Laocoon*. Leur différence géographique n'est pas considérée comme point de départ. C'est ainsi que *L'Atlas mnémosyne* est un réseau complexe d'images hétérogènes sur les plans historique et géographique. Cette approche de l'image est un travail pour disposer de l'intervalle anachronique et atopique comme milieu d'apparition de toutes les images historiques et géographiques. *L'Atlas mnémosyne* pourrait être un grand intervalle à partir d'où se polariseraient spatio-temporellement toutes les images.

Une image ne peut avoir de signification que si on la compare à d'autres. Elle ne peut apparaître comme telle que par sa différence ou sa répétition avec d'autres images. On ne peut donc rien savoir avec une seule image. Il faut au moins deux images pour pouvoir disposer d'un intervalle entre elles comme de leur condition pour faire sens, que ce soit temporellement, religieusement ou géographiquement. Ainsi l'image va toujours de pair avec l'intervalle. Cet aspect de l'image fait penser à l'image dialectique de Benjamin¹⁵⁸, parce que celle-ci va de pair, elle aussi, avec l'intervalle, en l'occurrence entre l'Autrefois et le Maintenant. Benjamin écrit :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.¹⁵⁹

Benjamin n'établit pas d'emblée le passé et le présent comme des points de départ. Si c'était le cas, la relation du présent avec le passé serait tout à fait continue,

¹⁵⁸ C'est Agamben qui suggère cette affinité entre la pensée de Warburg sur l'image et l'image dialectique de Benjamin. Cf. Giorgio Agamben, « Apostille pour Aby Warburg et la science sans nom », art. cit., p. 126 : « c'est dans une recherche hétérodoxe comme celle de Benjamin sur l'image dialectique qu'on pourrait reconnaître une issue féconde de l'héritage de Warburg. »

¹⁵⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479.

chronologique. L'image dialectique brise le lien temporel stabilisé, en disposant de l'intervalle où a lieu une rencontre, celle entre l'Autrefois et le Maintenant. De façon discontinue, « saccadée ». L'Autrefois n'est pas plus du passé que le Maintenant n'est du présent, parce que l'Autrefois et le Maintenant surgissent en même temps, comme deux polarités d'un champ d'énergies. L'image dialectique est donc anachronique. Remarquons en effet qu'elle nous arrive de façon « saccadée », comme « dans un éclair. » Autrement dit, elle n'est pas quelque chose qu'on peut mobiliser à volonté. La plupart du temps elle reste invisible à nos yeux. Mais cela ne veut pas dire qu'elle n'existerait que ponctuellement, en de rares instants, très rarement. Au contraire, elle existe toujours, elle toujours là, mais seulement imperceptiblement : elle est trop faible pour nos yeux, de même qu'il y a toujours de petits séismes sur terre qu'on ne ressent pas. Ce mode d'existence de l'image, Warburg l'appelle « survivance » (*Nachleben*). Donc il n'est pas question de s'efforcer d'inventer l'image dialectique. C'est inutile, et impossible. Il s'agit plutôt d'aiguiser la sensibilité pour pouvoir recevoir même le plus petit signal. Selon Warburg, le grand historien ou le grand penseur est un « sismographe très sensible. » En ce sens, *L'Atlas mnémosyne* pourrait être un grand laboratoire de sismographie.

4. *The Greeting* de Viola

Le moment est venu de regarder une œuvre de Bill Viola. En 1995, il représente les États-Unis à la Biennale de Venise, où il expose *The Greeting*, inspiré de la *Visitation* du peintre maniériste Jacopo da Pontormo (1528-1529). Cette œuvre présente les mouvements ralentis de femmes interprétant les personnages de la peinture. La scène est filmée en 45 secondes, mais diffusée en ralenti en dix minutes. Au premier plan de cette vidéo, deux femmes conversent, celle de gauche est jeune, celle à droite plus âgée. Soudain une jeune femme vêtue d'une robe orangée entre en scène, et les deux autres arrêtent de converser. Le visage de la plus âgée s'illumine. Il en ressort qu'elle connaît bien la nouvelle venue. Alors qu'elles s'embrassent, la nouvelle arrivée chuchote à l'oreille de l'autre. Voici la trame générale de l'histoire qui se déroule très lentement dans la vidéo. Quant au tableau maniériste, il représente la scène biblique où la Vierge Marie rend visite à sa cousine Élisabeth pour lui apprendre qu'elle est enceinte.



31. Bill Viola, *The Greeting*, installation vidéo, 10 min, 1995.

On voit très bien l'analogie entre le tableau de Pontormo et la vidéo de Viola. Michael Rush écrit : « Au milieu des années 1990 Viola commença à tenter de donner vie à des peintures médiévales et du début de la Renaissance via l'art vidéo. »¹⁶⁰ Mais *The*

¹⁶⁰ Michael Rush, *Video Art*, Londres, Thames & Hudson, 2007, p. 137.

Greeting n'est pas une simple transposition de la peinture de la Renaissance en image vidéo. Il faut considérer l'œuvre comme un travail de construction de ce qu'il appelle « l'espace interstitiel » ou « l'intervalle » entre le passé et le présent.



32. Jacopo da Pontormo, *La Visitation*, peinture à l'huile, 1528.

On peut dire que l'approche de Viola de cette œuvre est anachronique et atypique. Tout d'abord, les vêtements et les coiffures des personnages ne donnent aucune information fiable sur leur époque. Ils ne sont ni archaïques ni modernes. Ou plutôt, ils sont archaïques et modernes à la fois. C'est ainsi qu'ils forment un espace interstitiel

anachronique entre Antiquité et Modernité. D'autre part, cette vidéo est filmée en décors de studio. L'espace architectural semble n'appartenir non plus à aucune époque historique ni à aucun endroit reconnaissable. On n'est nulle part. Par son anachronisme et son atopisme, cette image ouvre une zone d'indécidabilité, mais mise en tension, d'où résulte une série d'oppositions.

Dans cette œuvre, on peut discerner tout d'abord un intervalle entre le sacré et le profane. D'une part, le sujet du tableau de Pontormo est tout à fait religieux. Dans la tradition de la peinture occidentale, le titre *La Visitation* renvoie à la visite que rendit Marie à sa cousine Élisabeth, décrite par l'évangéliste saint Luc. Mais la vidéo de Viola n'est pas nécessairement religieuse dans son atmosphère, même si elle fait directement référence au tableau maniériste. En réalité, le vidéaste a changé un peu le titre du tableau pour en élargir la dénotation. « *Greeting* » ne signifie pas vraiment « Visitation », mais plutôt « salut », ou « salutation ». Ainsi cette vidéo n'appartient ni au domaine sacré ni au domaine profane, elle est dans un intervalle qui les comprend tous deux comme des polarités opposées.

The Greeting exprime donc la joie de se revoir, de se retrouver, plutôt que la scène biblique racontée par saint Luc. En ce sens, cette vidéo est une « formule de pathos », qui comporte un caractère universel, celui de cette joie des retrouvailles, que celles-ci soient sacrées ou profanes, dont la Visitation de Marie n'est qu'un cas particulier. Dans son livre sur l'art vidéo, Sophie-Isabelle Dufour remarque bien cette ampleur de l'œuvre de Viola : « Entre Pontormo et Viola, le dialogue n'est pas fondamentalement religieux. C'est la dynamique de la rencontre, en tant que phénomène social majeur, qui retient l'attention de l'artiste contemporain [...]. *The Greeting*, à l'instar de son sujet, est donc littéralement issu d'une série de rencontres : entre deux artistes, entre deux époques, entre deux arts. »¹⁶¹ Comme il a été dit plus haut, la formule de pathos peut apparaître dans plusieurs contextes : tantôt comme une ménade dansante, tantôt comme une Madeleine en deuil véhément. *The Greeting* incarne cet aspect de la formule de pathos. En 1995, elle est exposée à la Biennale de Venise. En 2000, l'installation est présentée dans l'église Saint-Eustache de Paris. Cette vidéo fonctionne comme un intervalle, occupé par la tension

¹⁶¹ Sophie-Isabelle Dufour, *L'Image vidéo. D'Ovide à Bill Viola, op. cit.*, p. 91.

entre le sacré et le profane. C'est un exemple d'image survivante, surgissant de manière intermittente oscillant d'un pôle à l'autre.

Mais n'y a-t-il pas de type d'intervalle exclusivement attribuable à l'image vidéo ? Cette question mérite que l'on s'y attarde, parce que, quand il mentionne « l'espace interstitiel », Viola pense à l'image vidéo, non à l'image en général. Cette question d'un intervalle spécifique à l'image vidéo sera éclaircie en élucidant la fonction du ralenti dans *The Greeting*. Bergson est le premier philosophe qui se soit intéressé à l'aspect intervallaire et mobile de l'image. Pour lui, la matière est constamment, imperceptiblement et perceptiblement, mobile, continue et indivisible. Il écrit : « La matière se résout ainsi en ébranlements sans nombre, tous liés dans une continuité ininterrompue, tous solidaires entre eux, et qui courent en tous sens comme autant de frissons. »¹⁶² Percevoir la matière est alors l'acte de l'immobiliser pour réagir à l'excitation extérieure. Or, pour Bergson, la matière n'est rien d'autre qu'image :

La matière, pour nous, est un ensemble d'« images ». Et par « image » nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, — une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation ».¹⁶³

Cette « image » en mouvement est donc un intervalle dynamique, où la « chose » du réalisme et la « représentation » de l'idéalisme se différencient l'une de l'autre comme deux polarités opposées. À partir de là résulte une série de dualismes philosophiques : entre l'inétendu et l'étendu, entre la qualité et la quantité, entre la liberté et la nécessité. Ils opèrent chacun à leur manière comme deux extrémités dans la même sphère intervallaire qu'est l'ensemble des « images ».

Grâce au ralenti, dans *The Greeting* le vidéaste, selon nous, montre à sa propre manière un équivalent de l'image bergsonienne. C'est-à-dire que l'image vidéo est trop lente pour être la vraie réalité de la rencontre, mais qu'elle est en même temps trop rapide pour être une représentation picturale comme celle de Pontormo. Elle construit une zone

¹⁶² Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris, PUF, 1999, p. 234.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1.

d'indécidabilité qui englobe la « chose » et la « représentation » comme ses deux polarités opposées. C'est là selon nous l'intervalle spécifique de la vidéo, réalisé par le ralenti.

5. A chaque époque sa contemporanéité

S'il s'agit de percevoir l'intervalle entre le passé et le présent, si les images survivent anachroniquement, alors comment peut-on être contemporain de son époque ? Cette question est très importante pour rendre compte de la différence entre Warburg et Viola. En 2008, Agamben a publié un petit livre sur cette question : *Qu'est-ce que le contemporain ?* Il est écrit sous l'influence de Warburg, parmi d'autres, dont Nietzsche, Benjamin et Foucault. Il dit que la contemporanéité est « très précisément la relation au temps qui *adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* ». ¹⁶⁴ C'était la même attitude qu'adoptait Warburg quand il comparait les images de l'Antiquité avec celles de la Renaissance. Par contre, ceux qui coïncident trop bien avec leur époque n'en sont pas contemporains, parce qu'ils sont aussi « paranoïaques » que ceux qui sont seulement possédés par la nostalgie du passé. Le contemporain est donc celui qui peut percevoir dans la modernité la « survivance » (*Nachleben*) de l'Antiquité. Il doit être « schizophrénique », au sens de Warburg. Être contemporain, c'est percevoir l'intervalle entre le passé et le présent, et faire de cet intervalle « le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations ». ¹⁶⁵

Mais, à partir de cette définition d'Agamben de la contemporanéité, il nous faut aller plus loin. Si sa définition est en effet opérante pour la contemporanéité *en général*, elle ne peut suffire à expliquer les différentes modalités de la contemporanéité *par rapport aux différentes époques*. Pourquoi la contemporanéité d'aujourd'hui est-elle différente de celle d'hier ? Qu'est-ce qui fait la différence entre les deux ? Chercher à répondre à ces questions éclaircira pour nous en quoi consiste la différence entre Warburg et Viola.

¹⁶⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 11 (c'est Agamben qui souligne).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

On peut tout de suite noter que, pour être contemporain avec son époque, on a besoin d'un support sur lequel mettre en parallèle les images du passé et celles du présent. Une certaine mnémotechnique est nécessaire pour pouvoir disposer de l'intervalle entre le passé et le présent. Autrement dit, la perception humaine est toujours « appareillée » d'une certaine manière par rapport à son époque. Si ce n'était pas le cas, le présent et le passé resteraient à jamais incomparables l'un à l'autre. Warburg utilise la photographie comme son support mnémotechnique. Philippe-Alain Michaud souligne bien l'importance de la photographie à l'époque de Warburg :

Dès la fin du XIX^e siècle, la reproduction photographique des œuvres apportait aux historiens de l'art des instruments de recherche inédits : en permettant de rapprocher et de comparer des images d'objets séparés dans l'espace et dans le temps, la photographie faisait apparaître des phénomènes restés inaccessibles au spectateur limité aux conditions de l'expérience directe.¹⁶⁶

Warburg dans *L'Atlas mnémotaxie* n'est pas historien de l'art au sens traditionnel, c'est-à-dire qu'il ne se rend pas fréquemment au musée concerné pour y regarder les œuvres originales. En revanche, il collectionne les reproductions photographiques d'œuvres appartenant à différents temps et espaces pour pouvoir les juxtaposer sur un même écran de toile noire. Grâce à la photographie, Warburg met ainsi les images du passé et du présent sur un même plan pour pouvoir percevoir l'intervalle de tensions et d'anachronismes entre les deux. On peut donc dire que c'est la photographie qui lui permet d'être contemporain dans son époque.

Pour cet historien de l'art, les images sont toujours en état de mouvement. Elles survivent dans l'intervalle entre le passé et le présent. Mais l'image en mouvement ne se présente que de façon négative dans *L'Atlas mnémotaxie*. En effet, les reproductions photographiques sont des images déjà fossilisées. Elles ne montrent pas le mouvement lui-même, mais sa trace. Quel que soit le type d'intervalle chez Warburg, il n'appartient pas plus à une reproduction photographique qu'à une autre. Il se situe entre les deux. Dans

¹⁶⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 97-98.

L'Atlas, il existe comme fond noir sous les reproductions. C'est le « degré zéro » de la mobilité de l'image. C'est une pure potentialité d'image en mouvement.

Chez Viola, le support mnémotechnique est la vidéo. Ce vidéaste essaie de percevoir l'intervalle entre le passé et le présent en utilisant la vidéo. C'est qu'il est contemporain de l'époque des techniques audiovisuelles cinéma et vidéo. Avec la vidéo, on peut percevoir l'image en mouvement de façon positive, parce que l'image vidéo possède sa durée réelle. Comme on l'a vu par rapport à *The Greeting*, une image vidéo peut porter en elle-même un intervalle entre la réalité et la représentation grâce au ralenti. Dans la vidéo, la sphère intervallaire de tensions et d'anachronismes se montre en acte. En ce sens, Raymond Bellour dit que l'image vidéo est l'« entre-images »,¹⁶⁷ à savoir lieu de passage d'autres images hétérogènes.

Pour conclure, nous dirons que si Warburg et Viola sont tous deux des penseurs de l'image en mouvement, l'historien de l'art la cerne cependant de façon *négative*, en utilisant la photographie en tant que support mnémotechnique, alors que le vidéaste la montre de façon *positive* avec la vidéo. Cette différence entre eux dépend de celle entre leurs contemporanéités respectives. C'est-à-dire que Warburg est un historien de l'art à l'époque de la photographie, alors que Bill Viola, avec son œuvre *The Greeting*, élabore une image warburgienne à l'époque de la vidéo.

¹⁶⁷ Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L., 1999.

Chapitre 6.

Montrer l'« entre » par l'image vidéo

Une grande rétrospective consacrée à Bill Viola a eu lieu au Grand Palais à Paris en 2014. Cet événement culturel de grande importance présentait vingt œuvres magistrales, qui donnaient, à l'aide de cinquante écrans, une vue d'ensemble sur le périple artistique de Viola. Les vidéos présentées étaient de durée très variable, de 7 à 35 minutes. Au spectateur s'offrait alors une opportunité rêvée pour participer au voyage métaphysique de Viola avec le médium vidéo. Cette exposition, à ce qu'il nous semble, avait une importance toute particulière parce qu'elle était la toute première exposition entièrement consacrée à un artiste vidéo au Grand Palais. Dès lors Viola y était revêtu du statut de maître de l'art contemporain, et la vidéo, en tant que médium artistique, y faisait alors aussi l'objet d'une réévaluation sur le plan historique et esthétique.

De 1972 à aujourd'hui, soit pendant cinquante ans, Viola a travaillé comme un artiste obstiné faisant de la vidéo son unique moyen d'expression artistique. C'est un cas très rare. Il est vrai que l'on peut très facilement entrer en contact avec des œuvres vidéo aux différentes expositions d'art contemporain, et ce dans le monde entier. Mais pour la plupart des artistes contemporains, la vidéo ne reste qu'un médium parmi d'autres dont ils disposent, et il n'y a que très peu d'artistes qui s'adonnent exclusivement à la vidéo comme Viola. De plus, en n'accordant que le minimum de narrativité à son travail, Viola s'intéresse moins à l'aspect récit de sa création qu'à la possibilité pour le médium vidéo de devenir unique objet de perception et de pensée. Si l'on pense à des artistes comme Steve McQueen et Shirin Neshat, qui ont cessé de faire de la vidéo pour s'adonner au long métrage et à la narrativité, on ne peut qu'avoir encore plus d'admiration pour Viola, qui a consacré toute sa vie à l'élaboration de nouveaux langages artistiques en n'usant que la vidéo. Le fait qu'il soit le premier artiste vidéo à se voir honoré d'une exposition

personnelle au Grand Palais témoigne de la passion artistique qu'il n'a cessé de manifester pour la vidéo.

Viola affirme : « Je suis né en même temps que la vidéo ». Non seulement il est né avec elle, mais il l'aura vécue toute sa vie durant. Réfléchir sur tout le chemin artistique qu'il a parcouru revient alors à jeter un coup d'œil sur un des aspects importants de l'histoire de l'art vidéo. On peut se demander alors : pour quelle raison et par quel biais la vidéo est-elle devenue un moyen d'expression artistique à partir du milieu des années 1960 ? Quel est le caractère esthétique persistant propre à la vidéo dans toute son évolution, de l'analogique au numérique ?

1. Sculpter le temps

Depuis que Nam June Paik a tenu en main, c'était en 1965, un portapak créé par Sony pour enregistrer le cortège du Pape et pouvoir le montrer à des amis dans un café, les premiers artistes vidéo se sont enthousiasmés pour la vidéo pour trois raisons : d'abord, pour le prix très raisonnable de la caméra vidéo, par rapport à la caméra filmique ; ensuite, pour sa simplicité et sa légèreté ; enfin, pour la possibilité de réaliser des images en temps réel sans avoir besoin de développer les pellicules. Grâce à son prix abordable, les artistes même peu fortunés ont pu se procurer des appareils vidéo ; l'aspect simple et portatif de la vidéo permet la saisie inédite de circonstances non enregistrables auparavant, un artiste pouvant se filmer de façon intime sans l'aide de personne ; la capacité de la vidéo à diffuser des images aussitôt qu'elles sont enregistrées offre aussi une sorte de situation spéculaire étrange, où un objet peut faire face à son image de manière quasi simultanée. C'est dans pareil contexte que des artistes se mettent devant la caméra, chacun dans son atelier privé, et y produisent leurs propres images spéculaires sur le moniteur à travers le feedback vidéo instantané. Ainsi, c'est dans cette situation narcissique qu'ont été réalisées de nombreuses œuvres vidéo de Vito Acconci, au début des années 1970. Assistant à l'expression de pareille tendance narcissique chez la première génération des artistes vidéo, Rosalind Krauss a même prétendu, dans un article de 1976 intitulé « Vidéo : l'esthétique du narcissisme », que la vidéo avait bien un médium propre, et que ce

médium propre de la vidéo était le narcissisme, et elle fondait cette hypothèse théorique en se référant aux innombrables œuvres vidéo narcissiques.¹⁶⁸

Pourtant, contrairement à l'affirmation de l'historienne de l'art, le « miroir » qu'est la vidéo ne produit pas d'image fidèle qui représenterait immédiatement le présent d'un objet sans aucune déformation. La vidéo est bien un « miroir », mais insolite en ce qu'il trouble l'objet qu'il prétend refléter, en brouillant son rythme temporel et en lui renvoyant une image qui est en réalité déformée. Si Rosalind Krauss insiste sur l'aspect narcissique de la vidéo c'est parce qu'elle se concentre sur la dimension temps-réel de l'image, fondée sur le feedback vidéo instantané. Or les possibilités d'expressions artistiques que les vidéastes découvrent alors dans l'usage de la vidéo ont plutôt consisté dans le fait de déjouer l'identification entre l'objet et son image, même au sein d'une situation spéculaire. Cette désidentification est rendue possible, est due au fait que la vidéo est un médium par lequel on manipule en fait le temps artificiellement. C'est en ce sens que Viola peut définir très précisément sa pratique artistique comme étant « sculpter du temps », dans son journal de l'année 1989.¹⁶⁹ Tenant alors en main une caméra vidéo au lieu d'un burin, ce « sculpteur » étire et modèle le matériau temps pour en faire une œuvre composant des temporalités hétérogènes.



33. Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-1979.

¹⁶⁸ Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », art. cit.. Nous avons examiné ce texte en détail dans notre première partie.

¹⁶⁹ Bill Viola, « Note, June 27, 1989 », *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, op. cit., p. 232.

Il nous semble notamment que l'une des premières œuvres de Viola, *The Reflecting Pool* (1977-79)¹⁷⁰, s'oppose diamétralement à la thèse sur le narcissisme de R. Krauss. On y voit un homme (Bill Viola lui-même) sortir de la forêt et se placer devant un bassin rempli d'eau. Puis il saute et, tout à coup, le temps s'arrête. Dans cette scène, presque immobile, les mouvements et les changements se limitent aux reflets et aux ondes qui se forment à la surface de l'eau. Le temps, distendu, est ponctué par une série d'événements mais que l'on ne voit qu'à travers les reflets à la surface de l'eau. Dans cette bande vidéo, la surface de l'eau fonctionne comme un miroir. La relation spéculaire qu'entretient l'homme devant le bassin avec son reflet dans l'eau est parfaitement symétrique. Mais elle devient étrange quand le temps s'arrête juste au moment où l'homme effectue son saut : l'homme disparaît petit à petit tout en restant suspendu dans le vide, alors qu'à la surface ondulante de l'eau on voit non pas son reflet mais des images qui ne cessent d'apparaître et de disparaître mais qui n'ont rien à voir avec la réalité. La surface de l'eau est alors comme un espace d'images, un espace pour images, dont on pourrait disposer à notre guise pour étirer en le remplissant d'instant cet instant où l'homme a sauté dans l'eau. Si c'est grâce à l'appareil vidéo que Viola peut étirer cet instant et y articuler différentes images, la surface changeante du « bassin miroir (*reflecting pool*) » peut être considérée comme une métaphore visuelle de l'appareil vidéo. Ce que Viola voit à la surface de ce « miroir-vidéo », c'était d'abord le reflet du monde réel, mais celui-ci a tout à coup été remplacé par l'irruption des images d'un paysage virtuel issu de l'inconscient de Viola. C'est ainsi que l'artiste se transfigure en sortant du bassin après avoir reçu ce « baptême » symbolique. À ce moment, il naît en même temps que la vidéo.

2. « Souffle » de l'image

Chez Viola, l'image vidéo fonctionne donc comme un intervalle ou un écart. La surface de ce « bassin miroir » devient alors un intervalle, lequel divise le monde extérieur et le monde intérieur à sa surface, alors que celle-ci cependant n'appartient ni à ce qui lui

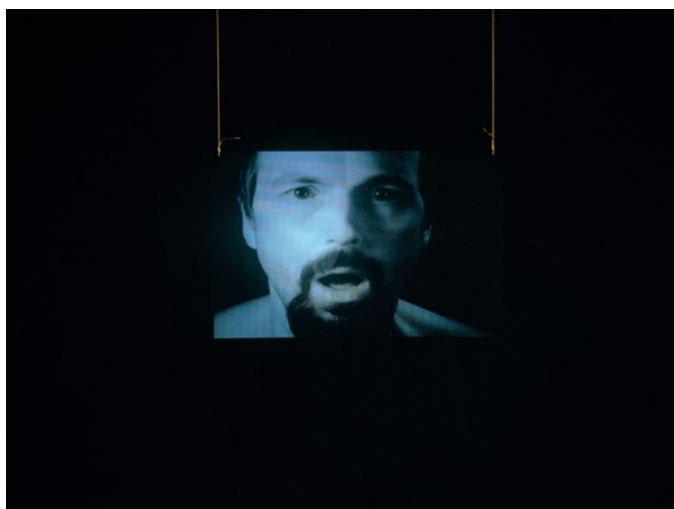
¹⁷⁰ Pour décrire les œuvres de Viola présentées dans cette exposition, nous faisons référence aux textes du catalogue de l'exposition.

est extérieur ni à ce qui lui est intérieur. Viola appelle l'image vidéo « intervalle », c'est-à-dire « espace interstitiel (*space between*) ». Il dit dans un article datant de 1994 que sa pratique vidéo se trouve dans « un endroit quelque part entre sommeil et éveil, une zone frontalière entre la conscience et l'inconscient, là où les distinctions normales et les limitations sûres sont autorisées à se dissoudre et les lignes de démarcation entre réalité et imagination, entre objet et association, s'estompent ». ¹⁷¹ Or, il pense que la vidéo ne relève d'aucun des deux termes d'une série d'oppositions binaires : réveil / sommeil, vie / mort, conscience / inconscient, réalité / illusion, passé / présent, etc., et que la vidéo est l'outil qui précisément les rend visibles en engendrant le *space between*. Il ne cesse d'approfondir sa recherche esthétique sur ce *space between* par l'usage de la vidéo. Mais, nous demanderons-nous, en vue de quoi cet outil veut-il rendre visible cet intervalle ordinairement invisible ?

Sur ce point, remarquons d'abord que Viola porte toute son attention au ralenti vidéographique. Comme on sait, « ralenti » est l'un des mots-clés qui représentent son œuvre vidéo. Il y a bien des œuvres où il utilise ce procédé de ralenti extrême, comme *Passage* (1987) et *Ascension* (2000), pour n'en citer que quelques-unes. Le ralenti vidéographique met en scène un état intermédiaire qui n'est ni le mouvement réel ni l'arrêt complet. Cet espace suspensif, que l'on produit en étirant artificiellement le temps, Viola l'a appelé « l'espace interstitiel » entre le mouvement et l'arrêt. Le ralenti est donc alors le moyen de rendre visible « l'entre », la frontière invisible entre le mouvement et l'arrêt.

Or, le fait que Viola utilise l'eau comme l'un des principaux éléments de son travail a, nous semble-t-il, quelque chose à voir avec le ralenti. En effet, ce geste d'une personne s'immergeant dans l'eau est en lui-même une image par excellence du ralenti. L'espace interstitiel entre le mouvement et l'arrêt créé par le ralenti vidéo peut apparaître dans d'autres types d'espace interstitiel : celui qui se trouve entre la vie et la mort, entre l'être et le non-être, entre la conscience et l'inconscient, ou entre la réalité et l'illusion.

¹⁷¹ Bill Viola, « Déserts » (1994), *Reasons for Knocking at an Empty House*, op. cit., p. 264.



34. Bill Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*, 1996.

Il est intéressant dans ce contexte d'examiner une œuvre de 1996 de Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*. On y voit un homme, Viola lui-même, essayer de retenir son souffle jusqu'au bout pour se libérer de la nécessité de respirer, et donc pour atteindre l'immortalité. Mais il échoue, et il recommence à respirer brusquement. Cette vaine tentative se répète neuf fois. C'est là tout ce qui se passe dans cette œuvre vidéo. Elle est intéressante, bien que l'on n'y trouve justement aucun usage du ralenti, sans doute parce qu'y apparaît l'affinité entre respiration et ralenti. Cet homme ne peut ni respirer normalement ni arrêter son souffle complètement. Il ne l'*arrête* pas mais le *suspend*. Or, il faut faire attention à la différence subtile entre l'arrêt et la suspension. Ce que Viola montre, en retenant son souffle, est l'espace interstitiel entre mortalité et immortalité. L'acte de suspendre son souffle nous fait alors voir le « ralenti » de la respiration, tout comme le ralenti vidéographique est l'acte qui suspend le « souffle » de l'image.

3. Réalité et illusion, vie et mort, conscience et inconscient

Viola dit, dans un petit article de 1993 intitulé « Landscape as Metaphor », que « le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur ».¹⁷² Pour lui, le paysage est un espace interstitiel où se rencontrent la subjectivité et l'objectivité, la réalité

¹⁷² *Id.*, « Landscape as Metaphor » (1993), *Reasons for Knocking at an Empty House*, *op. cit.*, p. 253.

psychique et la réalité physique. On ne s'étonnera pas que cet artiste prenne le paysage du désert comme motif de ses œuvres : le désert n'est-il pas cet espace, interstitiel par excellence, où le flou de la frontière entre réalité et illusion se manifeste le mieux, dans le mirage ? A cet égard, il faut également citer *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, datant de 1979, qui traite également du désert. Cette œuvre, qui met en scène le paysage du Sahara tunisien, montre un portrait coproduit par la lumière et la chaleur : le mirage. La chaleur du désert réfracte le rayonnement du soleil et nous fait voir des choses qui n'existent pas. Des arbres et des dunes de sable flottent au-dessus du sol, les contours de montagnes et de bâtiments ondulent et vibrent, couleurs et formes se fondent en une même danse chatoyante. Viola présente ce paysage de manière extraordinairement suggestive grâce à des téléobjectifs spéciaux adaptés à la vidéo. Réalité spirituelle et réalité matérielle se confondent, de telle sorte qu'est mise en doute la certitude de la perception.



35. Bill Viola, *Chott El-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979.

Après avoir souffert de la mort de sa mère en 1991, puis de celle de son père en 1999, Viola s'attelle à des œuvres vidéo qui mettent en scène la frontière floue entre la

vie et la mort, dont *Heaven and Earth* (1992). On y voit un long parallélépipède en bois, qui tel une colonne se dresse du sol au plafond dans le petit espace d'exposition. À la hauteur des yeux, il est coupé en deux par un vide de quelques dizaines de centimètres dans lequel sont installés — en un face à face mais sans se toucher — deux moniteurs vidéo diffusant une image en noir et blanc. L'écran du haut montre en gros plan une vieille femme sur le point de mourir ; celui du bas, en gros plan également un nouveau-né âgé de quelques jours seulement. Or, comme ils sont en verre, ces deux écrans fonctionnent aussi comme deux miroirs se faisant face. Le visage de la vieille femme se superpose par conséquent à celui du nouveau-né, et vice versa. Ainsi, la vie et la mort se reflètent et s'embrassent l'une l'autre. Et le vide entre les deux moniteurs représente de façon négative l'espace interstitiel entre la vie et la mort.



36. Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992.



37. Bill Viola, *The Sleep of Reason*, 1988.

Son installation vidéo *The Sleep of Reason*, de 1988, traite, pour sa part, de l'espace interstitiel entre la conscience et l'inconscient. Sur un buffet de bois placé dans une grande pièce vide, un moniteur montre, en noir et blanc et en gros plan, une personne endormie. Un vase de roses blanches, une petite lampe, une horloge numérique se trouvent également posés sur le buffet. Le sol est recouvert d'une moquette et l'espace est éclairé. Les lumières s'éteignent soudainement et la pièce est plongée dans une obscurité totale. On voit alors de grandes images en mouvement et en couleurs couvrir subitement trois des murs, et tout l'espace se remplit du bruit fort et inquiétant de gémissements et de hurlements. Ces images violentes représentent, entre autres, des incendies qui ravagent les bâtiments d'une ville, des chiens féroces qui s'attaquent brusquement à la caméra, des mouvements incontrôlés dans une forêt durant la nuit, des radiographies en mouvement d'hommes et d'animaux, et un hibou enragé qui s'envole vers une lumière vive. Puis, tout aussi soudainement, les images disparaissent, les lumières se rallument et la pièce retrouve la paix. Cela se reproduit de nouveau. Ces « crises » adviennent à des moments aléatoires, et ne durent que quelques secondes. Dans cette installation vidéo, le spectateur se trouve plongé dans une sorte de situation schizophrénique. Il ne peut plus distinguer

clairement le conscient de l'inconscient, la veille du sommeil, la raison de la déraison, parce qu'ils se relaient l'un l'autre de façon aléatoire, de même que le docteur Jekyll et M. Hyde ne cessent d'alterner dans une même personne, à tel point que l'on ne peut bientôt plus déterminer lequel des deux est le moi essentiel et lequel l'autre intérieur. S'inspirant du tableau de 1797 de Goya, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres*, Viola en a fait une variation contemporaine en y ajoutant le paramètre temporel moyennant la vidéo. Il introduit une temporalité réitérative et imprévisible pour créer un espace interstitiel, espace où la raison et la déraison ne cessent de s'enchevêtrer. Cette temporalité réitérative suspend toute distinction claire entre raison et déraison et met en avant leur circularité : elles s'imbriquent et se relaient continuellement dans un même espace.

4. Le cycle du monde et l'existence flottante

C'est ainsi que Viola réussit à suspendre une série d'oppositions binaires— réalité et illusion, vie et mort, raison et déraison, moi et monde—, pour y ouvrir un espace interstitiel. Les termes opposés n'y entretiennent plus une relation d'exclusion mutuelle. Entretien une certaine tension, tantôt ils apparaissent simultanément, tantôt ils alternent pour former *une sorte de cycle répétitif* : entre la vie et la mort, entre la raison et la déraison, entre la fatalité et l'immortalité, etc. Dans *Catherine's Room* (2001), installation vidéo s'appropriant une forme artistique chrétienne, la prédelle, partie inférieure d'un retable à plusieurs panneaux, Viola crée un cycle d'espaces interstitiels en utilisant la métaphore des actions quotidiennes d'une femme. Cette installation vidéo représente la chambre d'une femme solitaire. Celle-ci accomplit une série d'actions, qui sont comme un rituel quotidien allant du matin au soir. Ils s'affichent en parallèle sur cinq écrans plats disposés en une rangée horizontale. Chaque écran présente un moment de la journée : matin, après-midi, coucher du soleil, soirée, nuit. Le matin, la femme se prépare pour la journée en faisant des exercices de yoga. Dans l'après-midi, elle raccommode des vêtements alors que la lumière du soleil brille à travers la fenêtre. Le soir tombé, elle tente de surmonter une impuissance dans son travail intellectuel d'écrivain. Dans la soirée, elle allume des bougies pour créer une atmosphère invitant à un état méditatif. Enfin, la nuit

venue, elle se prépare à se coucher. De cette façon, est présentée la récapitulation de cinq actions d'une femme selon le cycle du jour et de la nuit. D'autre part, si l'on fait, comme l'on doit, attention au paysage vu à travers la fenêtre de sa chambre, on peut alors d'abord deviner quel est le moment du jour, grâce à l'intensité de la lumière du soleil traversant la fenêtre, si c'est le matin, l'après-midi, ou la nuit. Mais les choses deviennent plus compliquées, parce que l'on aperçoit aussi la branche d'un arbre à travers la petite fenêtre. Sur chaque écran, on peut suivre en effet les étapes successives de son cycle annuel, depuis ses fleurs qui éclosent au printemps jusqu'à ses branches dénudées par l'hiver. Par conséquent, dans cette installation cycle journalier et cycle annuel se superposent de façon complexe. Viola montre les actes qu'une même femme répète dans un même espace en les agençant selon le double cycle journalier et annuel.



38. Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001.

Une autre installation vidéo, *The Book of Going Forth By Day* (2002), partage le même thème que *Catherine's Room*, mais elle l'aborde de manière bien plus spectaculaire et complexe. Inspirée par une fresque du peintre de la Renaissance Giotto, c'est l'une des œuvres les plus ambitieuses de Viola. Elle fait appel à une équipe de cent vingt-cinq techniciens, spécialistes des effets spéciaux, cascadeurs et constructeurs de décors en grandeur nature, et y participent plus de deux cents figurants. Sur cinq grands écrans, elle traite des périodes, des cycles, de l'existence humaine. Les écrans présentent autant les cycles du jour et de la nuit, comme le matin, le midi, l'après-midi et l'aube, que les cycles des saisons, comme l'équinoxe de printemps, le solstice d'été, l'équinoxe d'automne et le solstice d'hiver. Ces cycles de la nature correspondent alors aux cycles de l'existence

humaine : celui de la vie et de la mort, celui de la catastrophe et de la rédemption. Cette immense « fresque » numérique est pleine de tous les moments du cycle du destin des êtres humains : un homme mort flotte en attendant sa résurrection, des gens sont victimes d'un soudain déluge, et un vieil homme est à l'agonie.

5. Ouvrir les portes de la perception pour embrasser « l'infini »

L'existence humaine que nous présente Viola est le jouet d'un destin qui la fait flotter, répétant montées et descentes. L'artiste américain y considère les humains dans une situation de pathos existentiel. Ce pathos n'est pas forcément émotion négative et pessimiste, mais plutôt la source d'une énergie à partir de laquelle se fait le va-et-vient de la montée et de la descente, de la catastrophe et de la rédemption. On en voit aussi le témoignage dans *The Quintet of the Astonished* (2000). Cinq personnages y sont mis étroitement l'un à côté de l'autre. Leurs visages n'ont au début aucune expression, puis, petit à petit, une certaine émotion intense les gagne tous. Après un certain temps, l'émotion commence de nouveau à disparaître, ils retrouvent leur calme. Le ralenti extrême utilisé dans cette œuvre rend visibles les plus petits détails des changements de leurs traits, de manière expressive, et les fait sentir comme flottant dans l'écran. Le pathos est un des thèmes essentiels chez Viola, et on ne s'étonnera pas que cet artiste ait achevé en 2004 des œuvres vidéo pour le décor de *Tristan und Isolde*, l'opéra de Wagner.



39. Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 2000.

Le *space between* dont dispose Viola avec la vidéo est cet endroit où toutes les sortes d'oppositions binaires, les couples de contraires, les paires d'opposés se retirent, c'est « là » où les objets hétérogènes forment certes une certaine tension, mais sans contradiction et circulent selon un certain rythme. Rien ne serait jamais vraiment une nouvelle histoire. Dans la mesure où tous les êtres sont en mouvement et en changement dans le monde, qu'ils soient humains ou non, il ne saurait jamais, dès l'origine, y avoir d'oppositions ni de contradictions absolues et essentielles, et ne serait émis que le pathos d'une montée et d'une descente, selon le cycle propre au rythme de chacun. C'est-à-dire que l'espace interstitiel que Viola veut montrer serait ce terrain fondamental, où l'être-au-monde, de chacun et de tous, demeurerait dès le début. Mais par le ralenti vidéographique cet artiste transforme ce fait « banal » en concept appliqué inspirant toute une pratique artistique. Il s'agit d'une transformation contradictoire et paradoxale, puisque transformation sans transformation dans la mesure où elle n'a rien de visible. Nous l'appellerons *transfiguration*. Cette dernière est cet événement qui selon la doctrine catholique et orthodoxe transforme le vin en sang du Christ, et le pain en chair du Christ sans aucune transformation physique ou chimique constatables. Cet événement que Viola tente de suggérer ferait dans l'espace interstitiel apparaître les choses telles qu'elles sont. Elles obtiendraient alors le statut de l'infini : « Si les portes de la perception étaient ouvertes, alors tout apparaîtrait à l'homme tel quel—infini. » Ainsi parle William Blake.

Supplément 2.

La suspension chorégraphique

1. Orbites

Jetez un coup d'œil aux petites choses. Pensez aux abeilles qui fendent l'air de leurs battements d'ailes affairés. Elles sont préoccupées par se mouvoir, mais c'est en respectant strictement leurs propres règles. Les abeilles volent selon une trajectoire géométrique très précise. Leur vol dessine un clair « chiffre 8 » composé de deux ellipses qui se touchent. C'est aussi un moyen de communication régi par l'instinct : un message alertant leurs collègues de l'emplacement d'un jardin de fleurs nectarifères. En un mot, c'est une lettre concise, écrite instinctivement dans un code inhérent à leur corps.

Levez les yeux maintenant vers les grandes choses. Pensez aux comètes, fendant le vide en traînant une longue queue de lumière derrière elles. Elles se déplacent à une vitesse vertigineuse, mais elles respectent strictement leur propre règle. Leur voyage obéit à une orbite géométrique « déduite » des interactions gravitationnelles. C'était aussi considéré comme un moyen de communication divinatoire. Dans le passé, elles étaient considérées comme des signes avant-coureurs de maladies ou de catastrophes. En un mot, c'étaient comme d'écrire avec les lettres mystérieuses de leur corps un avenir sinistre dans le ciel nocturne.



40. Hwayeon Nam, *The Botany of Desire*, vidéo, 2015.



41. Hwayeon Nam, *Orbital Studies*, performance, 2018.

Tout cela, ce sont sans doute des formes de danse. Des gestes ordonnés, des mouvements selon certains schèmes. N'est-ce pas la définition générale de la danse ? Des insectes vivant dans les champs jusqu'aux corps célestes qui traversent l'espace, il se pourrait que les choses, à différentes échelles, exécutent leur propre style de danse. Cela semble du moins être le point de vue de Hwayeon Nam dans deux œuvres : *The Botany of Desire* (2015), où deux performeurs traduisent le vol des abeilles en une danse répétitive ; dans *Orbital Studies* (2018), performance chorégraphique basée sur divers documents historiques sur la comète de Halley. Nam se dit « intéressée par toutes les différentes choses en mouvement en ce monde ».¹⁷³ Du mouvement des atomes à la plus infinitésimale des échelles, jusqu'à celui des corps célestes à la plus grande, toutes les choses de l'univers en se mouvant manifestent parfois comme une « danse » comportant certains motifs ou structures. Pour Nam, le monde serait à la fois comme une scène pour une grande danse de groupe et comme le grand ensemble d'un système postal—car, une fois qu'ils possèdent un certain ordre articulé, les gestes des objets deviennent danse, en

¹⁷³ Interview avec l'artiste, le 1 mai 2020.

même temps qu'ils se transforment en lettres envoyées, qui contiennent un sens particulier. Une certaine lettre promet du miel suave à son destinataire ; une autre lettre va faire trembler des gens à l'idée d'une calamité imminente. Une lettre sera écrite si vite qu'elle sera transmise en même temps qu'écrite par le battement des ailes d'un insecte industriel ; une autre lettre mettra soixante-seize ans à être livrée, parce qu'elle doit respecter son orbite elliptique autour du système solaire.

La partition chorégraphique est un système de signes et de références pour enregistrer et transmettre les mouvements d'une danse. Comme des gestes ordonnés ne laissent aucune trace derrière eux, il a donc fallu inventer un « style épistolaire » pour les transcrire et pour les expédier, de même que la notation musicale a été inventée pour enregistrer mélodie et rythme d'une musique aussitôt jouée aussitôt dispersée dans l'air.¹⁷⁴

Chez Hwayeon Nam, le dessin serait une partition chorégraphique au sens propre. *Atomic* (2010), l'une de ses premières œuvres de dessin, enregistre la trajectoire que tracent des atomes pendant qu'ils réagissent les uns aux autres, la trajectoire de leurs combinaisons et de leur dispersion selon des règles que découvre la physique. C'est une sorte de partition chorégraphique qui écrirait le mouvement des plus petites parties du monde, imaginée par l'artiste. Dans *The Botany of Desire* et *Orbital Studies*, mentionnées plus haut, ce qui joue le rôle de guide pour les performeurs, ce sont toujours ces mêmes dessins qui sont ceux du mouvement des abeilles et de la comète, ou plutôt, si l'on peut dire, leurs « partitions chorégraphiques. »



42. Hwayeon Nam, *Throbbing Dance*, vidéo, 2017.

¹⁷⁴ Sur l'histoire de la partition chorégraphique, à partir de l'art de décrire la danse, de Raoul Auger Feuillet, aux alentours de 1700, jusqu'à la cinétopographie de Rudolf Laban, en 1928, et au-delà, cf. Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.



43. Hwayeon Nam, *Throbbing Dance*, vidéo, 2017.

Pareillement, *Throbbing Dance*, œuvre vidéo à trois canaux que Nam a présentée en 2017, commence par tracer une partition chorégraphique sur le sol pour enregistrer et guider une danse. Cette vidéo montre une transition de la danse exécutée par le personnage principal à la fin de *Flash Dance*, un film américain sorti en 1983. Tout en restant l'expression des espoirs puis du succès d'une travailleuse américaine au début des années 1980, les gestes de la danse dans le film sont ensuite « transplantés » dans un spectacle du *Wangjaesan Light Music Band*, de Corée du Nord, où ils se transforment en une forme idiosyncratique de propagande socialiste. Et enfin, à la fin des années 2010, en Corée du Sud, ils se traduisent dans des gestes de médias personnels et dans l'industrie de la culture pop, représentés par YouTube et K-Pop. Ainsi, des mouvements de danse similaires, car fondés tous sur la même musique et sur la même partition chorégraphique, en viennent à communiquer des contenus et des significations différents en fonction des contextes historiques, géographiques, et idéologiques où ils se trouvent. Une forme invariante, qui assigne un certain ordre à certains gestes corporels, est jointe à des contenus variables suivant une situation spatio-temporelle propre à différentes perspectives et valeurs. Comme nous l'avons dit plus haut, Hwayeon Nam se décrit comme « intéressée par toutes choses en mouvement en ce monde ». Il nous faut comprendre cet aveu de manière dialectique : en d'autres termes, les choses en mouvement doivent alors être pensées en rapport avec celles qui restent en repos malgré tout. Le geste de la comète de Halley trace aujourd'hui la même trajectoire elliptique inchangée qu'elle accomplissait à l'époque où Giotto peignait *L'Adoration des Mages*, mais cette même « danse » par laquelle la comète avertissait les gens du XIV^e siècle d'une catastrophe imminente, elle offre maintenant la preuve des interactions gravitationnelles calculées astronomiquement entre les corps célestes. En bref, c'est en relation dialectique

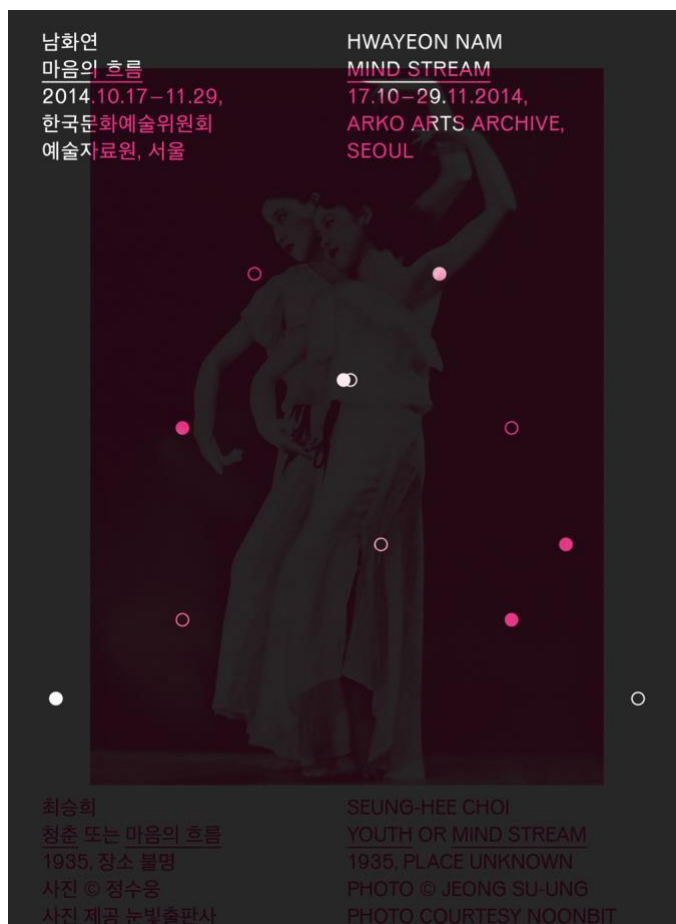
que les « orbital studies », à partir des formes de danse-lettres (le médium) et des « dimensions variables » du contenu de ces danse-lettres (le message), apparaissent chez Hwayeon Nam.¹⁷⁵

2. Duo

L'exposition personnelle de Hwayeon Nam *Mind Stream* (Art Sonje Center, 2020), est le dénouement de près de dix ans de recherche de l'artiste sur la danseuse Seung-hee Choi (1911-1969). Choi est une danseuse internationale qui avait maîtrisé la danse moderne comme la danse traditionnelle pendant l'occupation japonaise de la Corée. Elle s'est produite dans des films, a donné des spectacles de danse autour du monde, et elle a développé son propre style de la danse. Elle est également une figure problématique : elle a dû faire face à des critiques sur sa collaboration avec le Japon impérialiste et sur son statut de transfuge qui a fait défection pour rejoindre la Corée du Nord et y rester. De telle sorte qu'en Corée du Sud elle a fait l'objet d'un tabou, prise dans le tumulte historique marqué par le fer rouge de l'impérialisme et du colonialisme, par la guerre et les conflits idéologiques. Synthèse à elle seule, Choi est tout à la fois le *corps dansant* qui a jeté les bases de la danse coréenne du XX^e siècle, et le *corps historique* qui a subi toutes les contorsions de la modernisation de la Corée. C'est à ces deux corps de Seung-hee Choi et à leur relation que s'est intéressée sans discontinuer Hwayeon Nam. Son exposition personnelle *Mind Stream* les met en scène au travers de divers médiums. Puisqu'il s'agit d'une exposition conçue à partir de l'intérêt constant de Nam pour la danseuse coréenne, les gestes de la danse y sont présents tout au long des œuvres qu'on y trouve. Par ailleurs, la forme d'une lettre sonore, récitée par voix off dans une œuvre vidéo à quatre canaux, *Larger Than Life* (2020), prouve que cette exposition se trouve en continuité avec les

¹⁷⁵ Cette caractéristique ne se limite pas aux œuvres de Nam liées à la danse. Par exemple, son exposition personnelle au Pavillon de l'Audiovisuel, à Séoul, *Imjingawa* (du 7 décembre 2017 au 28 janvier 2018) retraçait les différentes significations que la même partition musicale (« *Imjin-gawa* » en japonais ou « *Rimjin-gang* » en coréen) avait assumées dans différents contextes : Corée du Nord, chez des Coréens venus s'établir au Japon durant la Seconde Guerre mondiale (*Zainichi*), dans un groupe folklorique japonais lors d'un mouvement social dans les rues de Shinjuku, le Quartier des affaires et des grands magasins de Tokyo, dans les années 1960. C'était une exploration musicale de la relation dialectique entre la *constance* de la partition musicale et la *variation* des significations.

œuvres précédentes de l'artiste. On y voit également une lettre que Choi avait envoyée à son professeur, Baku Ishii, dans une vitrine montrant les documents que Nam a consultés comme références sur Choi.¹⁷⁶

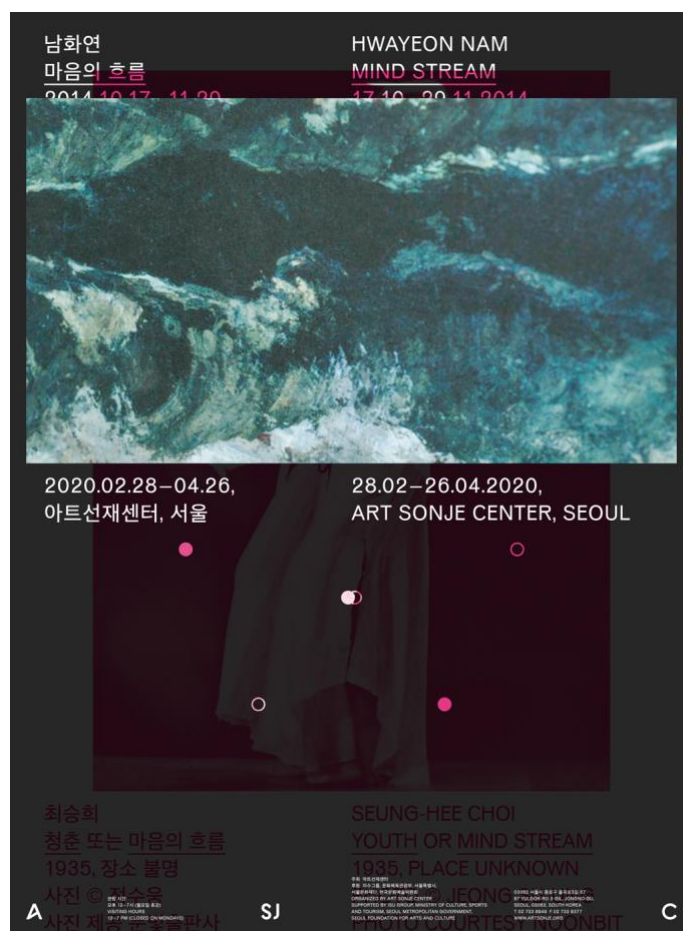


44. Affiche de *Mind Stream* (2014).

Le titre de l'exposition, *Mind Stream*, vient du nom « Mind Stream », celui d'une danse (également connue sous le nom de « Jeunesse »), que Choi aurait exécutée en 1935. On en sait peu sur cette danse de Choi aujourd'hui. Il n'en reste plus que deux

¹⁷⁶ En plus de cette exposition personnelle, deux œuvres que Nam a présentées au pavillon coréen de la Biennale de Venise 2019, *Un jardin en Italie* et *La Danseuse de la péninsule*, forment un autre axe dans le dénouement de ses recherches artistiques et historiques sur Seung-hee Choi. *La Danseuse de la péninsule*, en particulier, a le caractère d'archive historique de la « lettre-danse », représenté de diverses manières à travers un montage audiovisuel sur les préceptes d'un manuel de Choi pour la danse, avec ses gestes principaux, les gestes de danseuses contemporaines les réinterprétant, et diverses lettres écrites par Choi de son vivant.

photographies et une brève revue critique de Mitsuru Ushiyama, critique d'art de l'époque. Décrivant la danse de Choi, le critique japonais écrit : « Vêtues de blanc pur, deux femmes apparaissent sous forme d'ombre, se joignant et se séparant, se séparant et se joignant dans un “duo” pictural sur une mélodie agréable. »¹⁷⁷ À l'instar de « Mind Stream » de Choi, de 1935, l'exposition de Nam *Mind Stream*, de 2020, pourrait être un spectacle consistant en de multiples couches de « duos ».



45. Affiche de *Mind Stream* (2020).

¹⁷⁷ Mitsuru Ushiyama, « Interpreting the Works of Seung-hee Choi : Major Works after 1934 », in *Frame : An Autobiography by Seung-hee Choi, Dancer of a Century, 1911-1969*, Séoul, Jamo Books, 2006, p. 183 (c'est nous qui traduisons).

Comme le suggère l’affiche de l’exposition, *Mind Stream*, en fait, fait référence à une autre exposition jumelle de Nam, organisée six ans plus tôt. Avant cette exposition personnelle, Nam avait présenté une œuvre d’installation intitulée, elle aussi, *Mind Stream*, en 2014, à l’Arko Arts Archive, Arts Council Korea. Y avaient été exposées les différentes « partitions chorégraphiques » qu’avait dessinées Nam en imaginant la performance de Choi en 1935 ; ces mêmes dessins occupent également un coin de l’espace de l’exposition *Mind Stream* de 2020. Quant à l’affiche de l’exposition à l’Art Sonje Center de Seoul, elle fait se chevaucher *Mind Stream* de 2014 et *Mind Stream* de 2020, afin de reconstituer ces mouvements en duo, qui « apparaissent sous forme d’ombre, se joignant et se séparant, se séparant et se joignant. »

En donnant volontairement aux œuvres de l’exposition les mêmes titres que ceux de danses de Choi, Nam synchronise les gestes d’un duo qu’elle danse avec Choi. Les titres *Sérénade*, *Étude*, *Ehera Noara*, sont tous tirés de ceux d’œuvres de Choi. On dit qu’*Étude*, œuvre de Choi (1935), était une œuvre de « danse sculpturale », inspirée du *Baiser* de Rodin (1882). Ce serait la faible « orbite » laissée par Choi au nom d’« *Étude* ». Tout en respectant le caractère flou de cette histoire, Nam lui donne de la chair : elle place ici et là dans l’espace d’exposition des corps sculptés en argile—intitulés génériquement « *Étude* »—, et elle présente une vidéo intitulée aussi « *Étude* », montrant une scène de répétition où deux performeuses dans un studio échangent des opinions sur la façon d’incarner le contenu perdu de l’œuvre de danse sculpturale de Choi. De cette manière, la « forme du passé » de l’œuvre de 1935 de Seung-hee Choi, *Étude*, qui ne subsiste que potentiellement par les textes, est mise en relation dialectique avec un « contenu du présent », celui d’*Étude*, de Hwayeon Nam, de 2020, qui l’actualise par le moyen de la sculpture et de la vidéo. Une relation similaire est établie entre *Ehera Noara* (1933), la première œuvre que Choi avait créée en se basant sur la danse traditionnelle coréenne en 1933, et *Ehera Noara* (2020), performance que Nam a développée avec une danseuse pour son exposition personnelle en 2020. Sur un mur de l’espace d’exposition sont affichées des photographies montrant plusieurs mouvements de danse que Choi a pris lors de *Ehera Noara* dans les années 1930. Elles se superposent à la performance *Ehera Noara* (2020), où la danseuse se déplace autour d’elles tout au long de la période de l’exposition,

pour combler de sa voix et de son corps le silence et l'abîme qui demeurent d'une photographie à une autre.



46. Hwayeon Nam, *Étude*, argile, 2020.



47. Hwayeon Nam, *Étude*, vidéo, 2020.



48. Hwayeon Nam, *Ehera Noara*, performance, 2020.



49. Hwayeon Nam, *Sérénade*, vidéo, 2020.

L'exposition *Mind Stream* peut donc être considérée comme une « performance en duo » consistant en un échange de « lettres » d'une époque à une autre entre Seung-hee Choi et Hwayeon Nam. Ce point de vue est justifié de manière concise dans l'œuvre vidéo *Sérénade*. À l'écran, des photographies de gestes et d'attitudes de danse de Choi alternent avec des séquences vidéo d'une performeuse qui danse, et ces images sont entrecoupées par des plans montrant un ballon qui tombe et rebondit plusieurs fois sur le sol avant de

s’immobiliser, puis recommence. Immobilisés dans les archives, les gestes du passé sont réanimés, ressuscités au fur et à mesure qu’ils sont transmis à la performeuse du présent ; et inversement : les mouvements ainsi réveillés au présent, à leur tour, renvoient aux gestes suspendus dans le passé. Ce mouvement cyclique entre document et interprétation dessine une trajectoire orbitale en passant d’une époque à l’autre selon une certaine mesure et un certain rythme, comme le ballon qui tombe et rebondit à plusieurs reprises. Cette orbite, ce peut être la scène sur laquelle se joue ce duo entre Seung-hee Choi et Hwayeon Nam.

3. Archives

Pour cette exposition personnelle, Hwayeon Nam ne présente pas seulement des œuvres issues de ses recherches sur Seung-hee Choi, mais également des documents et des photographies qu’elle a rassemblés et classifiés au cours de ses recherches. Autrement dit, l’artiste coréenne intègre dans son exposition des archives qu’elle a recueillies depuis longtemps sur la danseuse coréenne devenue légendaire. À la manière typique d’archives, y sont présentés plusieurs sortes de documents : la critique susmentionnée de Mitsuru Ushiyama sur le *Mind Stream* de Seung-hee Choi ; des journaux et des magazines avec des photographies et des articles sur les performances de Choi ; des documents photographiques contenus dans les livres sur Choi ; l’Accord concernant le rapatriement des *Zainichi*,¹⁷⁸ rédigé en 1959 ; des brochures ; différentes versions du *Fondement de la danse nationale de Corée*, le recueil de ses partitions chorégraphiques compilé par Choi en 1958 ; un essai de Baku Ishii, le professeur japonais de Choi ; des lettres écrites par Choi. Ce sont les indices qui doivent permettre de retracer la trajectoire de Choi en tant que corps dansant et corps historique.

Or, si on les examine plus attentivement, il s’avère que ces archives sont fondamentalement hétérogènes. Ce ne sont pas des archives qui seraient simplement constituées de documents sur la danseuse Seung-hee Choi. Tout d’abord, on constate qu’une photographie de *Mind Stream*, l’installation de Nam de 2014, est exposée dans

¹⁷⁸ Ce sont les descendants des Coréens venus s’établir au Japon durant l’annexion de la Corée par le Japon, et plus particulièrement durant la Seconde Guerre mondiale.

une vitrine, au même titre que les archives documentant sur Choi. Comme nous l'avons vu, cette installation se basait sur des documents d'archives concernant Seung-hee Choi et y ajoutait l'imaginaire artistique de Hwayeon Nam, introduit au travers de supports tels qu'affiches, dessins et documents sonores. C'est-à-dire que ces « archives » ne comprennent pas seulement des documents sur la danseuse coréenne du passé, mais également la trace d'actions de l'artiste coréenne du présent les explorant et les interprétant. Ensuite, qu'en est-il de « Ji-hye, Na-ye, Lyon-eun », l'une des parties de cette exposition de Nam ? Ces prénoms sont ceux de trois performeuses qui ont collaboré avec Nam quand elle élaborait ses différentes performances et vidéos sur Choi. En effet, Ji-hye, Na-ye et Lyon-eun sont les danseuses qui apparaissent dans des œuvres vidéo telles que *Sérénade et Étude, Ehera Noara*, la performance liée à l'exposition *Mind Stream*, et l'œuvre vidéo *La Danseuse de la péninsule*, présentée au pavillon de la Corée à la Biennale de Venise de 2019. En fait, c'est une partie considérable des « archives » qui est assignée à ces photographies qui montrent les collaboratrices de Nam, collaboratrices qui, au studio ou dans l'espace d'exposition, imaginent, interprètent et répètent des gestes de danse qui sont basés sur les rares documents sur Choi. Enfin, ces « archives » comportent également quelques photographies dont il est bien difficile de comprendre la signification si l'on ne regarde pas soigneusement toutes les œuvres présentées dans l'exposition : par exemple, des photographies d'une rue banale, ou encore d'élèves jouant au football au loin, que Nam a prises à Kyoto quand elle séjournait au Japon afin d'y chercher les traces de la pionnière coréenne. Il y a aussi la photographie d'une ancienne urne, que Nam a vue dans un musée de Kyoto.

Ce ne sont donc pas simplement des archives sur Seung-hee Choi, mais également des traces de l'action même de constituer des archives, de constituer des archives qui puissent réveiller et illuminer activement le silence et l'obscurité régnant dans les documents figés du passé. Tout comme l'acte dynamique de dessiner une orbite elliptique par répétition « s'accumule » sous la forme statique d'une ellipse, l'acte de constituer les archives de Seung-hee Choi s'incorpore à ces mêmes archives. Ce qui justifie ce type d'*archives performatives*, c'est le fait que le sujet des archives, Seung-hee Choi, soit un « corps dansant », un corps qui bouge selon certaines figures et certains rythmes. Ses mouvements sont analysables en une succession de postures qui sont enregistrées par la

partition chorégraphique, mais ils doivent, en fin de compte, être enchaînés de façon continue pour exister comme danse. De même, la trajectoire du vol des abeilles peut être réduite structurellement au « chiffre 8 », mais elles doivent dessiner réellement ce chiffre 8 en volant pour pouvoir communiquer à leurs congénères l'emplacement du nectar. De même, l'orbite de la comète de Halley est une ellipse, mais ce n'est pas simplement une figure géométrique statique ; c'est une piste à parcourir encore et encore. « Archiver » Seung-hee Choi ne se limite pas à rassembler et classer des documents du passé. Respectant les rares « panneaux de signalisation » qu'ils fournissent, la réalisation doit mettre en œuvre une performativité du corps qui organise mouvements et repos. Dans l'espace d'« archives » ainsi conçu, il est possible d'obtenir une « élasticité » par laquelle le présent, une fois qu'il retombe sur le sol du passé, rebondit, encore et encore. Ou bien encore l'on peut dire qu'il est possible d'atteindre à une « flottabilité » par laquelle le passé submergé ne cesse de remonter à la surface du présent.

4. La Mer

La danse est un mouvement conforme à des règles, à des schémas. Comment le mouvement naturel des choses peut-il donc bien devenir ce certain type de mouvement qu'est la danse ? La première façon semble être de modeler certaines figures et certains rythmes en ajoutant de nouveaux mouvements aux mouvements existants. L'autre façon serait de sculpter certaines figures et certains rythmes par soustraction d'une portion aux mouvements existants. La pratique de Hwayeon Nam semble adopter la seconde façon pour créer ses corps dansants. C'est en imposant du repos au mouvement, et en confrontant le mouvement au repos, que les gestes dansés s'articulent les uns aux autres chez Nam. Dans l'exposition *Mind Stream*, Nam présente deux œuvres s'appelant toutes deux *Étude*. L'une est le groupe déjà mentionné de statuettes aux attitudes de danse modelées en argile, et l'autre une vidéo montrant deux filles qui dansent dans leur salle de répétition. L'une est en repos, et l'autre en mouvement. C'est ainsi que Nam confronte *Étude* en repos et *Étude* en mouvement pour reconfigurer et réinterpréter l'*Étude* de 1935, la danse de Seung-hee Choi, comme un champ où repos et mouvement coexistent en s'opposant l'un à l'autre. La performance *Ehera Noara*, à la même exposition, se déroule

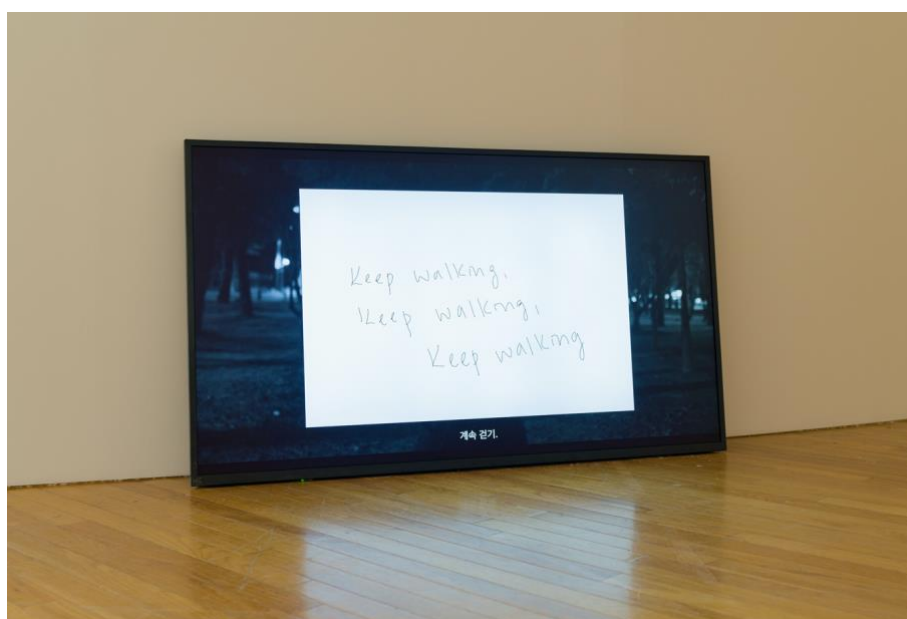
quant à elle grâce au mouvement d'une danseuse sur le fond d'un décor constitué de photographies de figures de danse de l'*Ehera Noara* de Choi de 1933, afin d'y souligner la relation dialectique mouvement / repos. Dans *Un jardin en Italie* (2012), la première performance que Nam avait créée sur le thème du personnage de Seung-hee Choi, des images fixes étaient projetées sur l'écran de la scène, qui formaient un contraste avec les mouvements des performeuses. Ici, la suspension des mouvements est alors tout aussi importante que leur continuité. De plus, comme l'obscurité totale y intervient périodiquement, la performance en elle-même semble une « danse » où alternent mouvement clair et repos obscur.



50. Hwayeon Nam, *Un jardin en Italie*, performance, 2012.

Dans ce contexte, nous pouvons considérer la méthode de Hwayeon Nam d'utiliser la vidéo comme médium artistique. Pour elle, la vidéo n'est pas tant le moyen de visualiser des images de corps en mouvement que le moyen de confronter des images en mouvement avec des images fixes, telles que des photographies, des sculptures ou des peintures, et de suspendre le mouvement d'images pour créer un rythme et une mesure d'images : le moyen d'incarner une « chorégraphie » d'images. Comme on le voit bien dans *Sérénade*, la vidéo est un médium capable de faire se croiser le corps en mouvement

de la danseuse et le corps suspendu de la photographie sur un même écran. Une autre œuvre vidéo, *La Nuit de Chilseok : Archives*,¹⁷⁹ incruste un plan statique de textes dans l'image en mouvement d'une performeuse, pour mettre en opposition l'immobilité de l'écriture et la mobilité du corps humain sur un même écran. Chez Nam, la vidéo est donc non pas le moyen d'animer des images fixes pour y créer de la mobilité, mais de diminuer la vitalité d'images mobiles pour en extraire des images suspendues, des images différées.

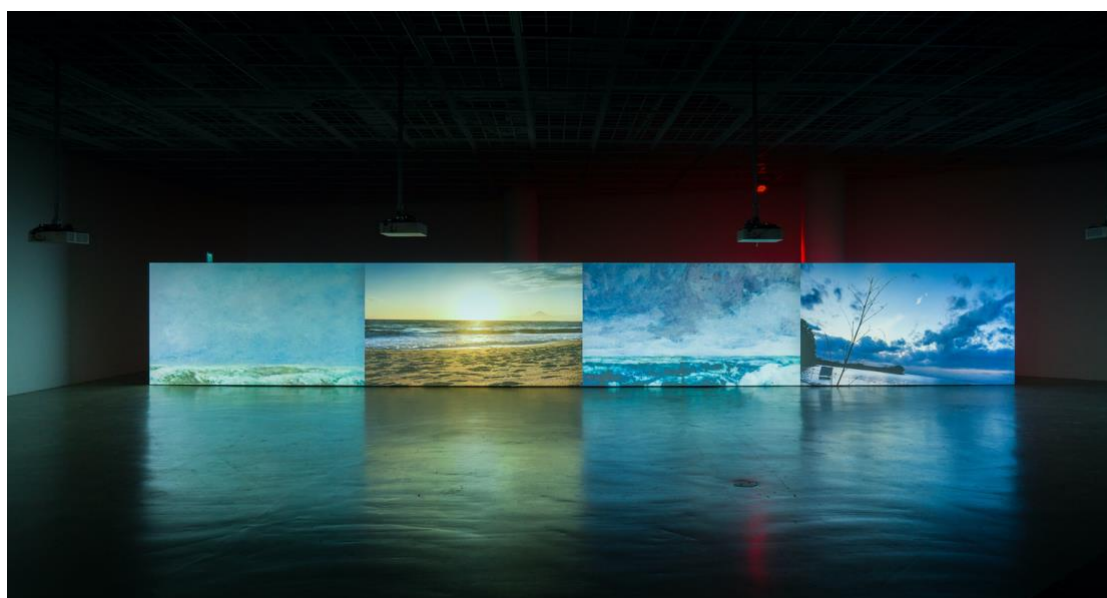


51. Hwayeon Nam, *La Nuit de Chilseok : Archives*, vidéo, 2020.

Pour découvrir comment Hwayeon Nam utilise la vidéo afin de visualiser le thème de la lettre-danse, le mieux est de regarder l'installation vidéo à quatre canaux, *Larger Than Life* (2020), la plus singulière œuvre de l'exposition *Mind Stream*. Il n'y a aucun corps dansant dans ce travail, et peu de remarques sur Seung-hee Choi, seulement une brève histoire racontée en voix-off sur le fait qu'elle a traversé plusieurs mers lors de ses voyages aux États-Unis, en Europe, en Chine et en Corée du Nord. C'est comme si elle n'avait pas été la grande figure de « la Danseuse de la Péninsule », mais juste une lettre flottante sur les mers. Cette installation vidéo déclame en voix-off tout au long de sa durée les quatre lettres qu'un ami japonais de Nam, Hirofumi (qui travaillait comme chargé de

¹⁷⁹ *Chilseok* est le septième jour du septième mois du calendrier lunaire coréen.

la photographie quand elle faisait des recherches au Japon) lui avait envoyées, ainsi que les quatre longues réponses de Nam. Déjà fréquente dans les pratiques de l'artiste, la forme de la lettre devient un axe central de cette installation. Hirofumi, qui vit au bord de la mer, raconte simplement ses impressions sur la mer, qu'il côtoie chaque jour. Les réponses de Nam comprennent quelques anecdotes qui ont un rapport avec la mer, plus ou moins : une remarque du peintre réaliste français du XIX^e siècle Gustave Courbet sur la mer, un album de peintures qu'elle a vues dans un musée à Séoul, et une ancienne urne qu'elle a vue dans un musée de Kyôto.



52. Hwayeon Nam, *Larger than life*, vidéo, 2020.

Plus remarquables que le contenu des lettres sont les images de la mer, sur quatre écrans. On y voit plusieurs images de la mer à différentes époques et divers endroits : scène de mer au village où Hirofumi vit à présent, images d'une tempête en mer peintes par Courbet, représentation d'un pavillon au bord de mer venant d'un album de peintures que Nam a vues au musée. Tandis que la mer est agitée sur un écran, les autres écrans montrent les images d'une mer en suspens ; tandis que la mer agitée se calme sur un écran, elle commence à hurler sur les autres. De cette manière, la mer ne cesse d'alterner mouvement et repos à travers les quatre écrans, et les vagues furieuses du bord de mer japonais d'aujourd'hui se juxtaposent à la représentation picturale de vagues qui auraient

hurlé et se seraient calmées il y a cent cinquante ans. Dans sa réponse à Hirofumi, Nam dit que se dépose « dans les profondeurs de la mer une eau immémoriale et immobile vieille de plus de mille ans. » Cette interaction entre le mouvement des vagues et le repos des profondeurs de la mer correspond tout à fait à la définition de la danse. Peut-être la mer est-elle le seul « corps dansant » dans cette installation vidéo.

5. Une Bouteille à la mer

Écoutant l'échange des lettres entre Hirofumi et Nam en regardant les images mobiles et immobiles de la mer, nous nous disons que ces lettres sont peut-être comme « une bouteille à la mer », le message contenu dans une bouteille errant sur la mer. Comme pour étayer notre hypothèse, cette installation vidéo se termine par une scène où quelqu'un ramasse un fragment d'une bouteille cassée sur la plage et lui fait réfléchir la lumière du soleil. La mer est un médium comme la vidéo : elle est cet intermédiaire qui transmet une bouteille du destinataire au destinataire. La mer est un médium dialectique, au sens où en elle s'opposent le repos de l'abysse et le mouvement de la surface. Malheureusement, la lettre est perdue, puisque la bouteille est cassée. Pourtant, il n'en reste pas moins cette essence de « bouteille à la mer », ne serait-ce que réduite à un fragment. Hwayeon Nam imagine à partir de pareille forme imparfaite venue du passé, et elle restitue le contenu de lettre perdue à l'aide de son art. Peut-être le corps dansant de Seung-hee Choi aura toujours été comme une bouteille cassée, au contenu disparu. L'histoire n'aura cessé de remplir le même geste dansé de Choi de différents contenus. C'était un style de danse occidental aux yeux des Extrême-Orientaux ; une danse exotique de l'Extrême-Orient pour les Occidentaux. Tantôt il aura été considéré comme une coquetterie à l'égard de l'impérialisme japonais, tantôt comme une grande ouverture réalisée par la danse moderne coréenne. Quoi qu'on en dise, le corps historique de Seung-hee Choi excède toutes les déterminations, et s'en écarte. Il est ainsi « plus grand que nature » (*larger than life*). Au-delà du fragment de bouteille sur la plage, la mer continue de fluctuer, pendant que dans ses profondeurs subsiste le grand silence d'une eau qui repose depuis mille ans.

TROISIÈME PARTIE

Vidéo et sa suspension sociale et politique

Chapitre 7.

Dispositif technique et appareil artistique

Heidegger est l'un des philosophes qui a questionné le plus sérieusement l'essence de la technique. Sa pensée sur la technique ne peut cependant pas être séparée de sa réflexion sur l'art si bien que sa philosophie nous aide à penser la relation entre art et technique. Évidemment, ce philosophe ne traite pas de la vidéo, ni comme art ni comme technique : il ne se concentre que sur ce qu'il considère comme étant l'*essence* de la technique ; et quand il parle de l'œuvre d'art, c'est toujours à propos de peintures, d'architectures ou de poésies. Mais comme la vidéo fait éminemment partie de la technique et qu'elle est en même temps un moyen d'expression artistique, on peut penser que la philosophie de Heidegger peut nous aider à réfléchir sur le statut de la vidéo dans le cadre du questionnement sur la relation entre art et technique.

1. Heidegger et le *Gestell*

Heidegger commence son propos sur la technique en distinguant la technique et son essence : « La technique n'est pas la même chose que l'essence de la technique. [...] L'essence de la technique n'est absolument rien de technique. »¹⁸⁰ Si cette distinction n'est pas établie, l'on pense inévitablement, comme tout le monde, que la technique est simplement un moyen, mais moyen que doit à tout prix développer au maximum l'activité humaine : c'est « la conception instrumentale et anthropologique de la technique ».¹⁸¹ Il est exact que chaque technique est bien un moyen pour une fin particulière déjà posée par l'être humain : par exemple, la voiture est un moyen de transport, le transport va de soi, le réfrigérateur un moyen de conservation des aliments par le froid, conservation qui va

¹⁸⁰ Martin Heidegger, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, trad. par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 9.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

de soi. Mais, puisque selon Heidegger, l'*exact* et le *vrai* diffèrent l'un de l'autre— l'exactitude étant une *relation logique entre un objet et sa représentation*, et la vérité étant *dévoilement*, conformément à son nom grec d'*alèthéia*—, bien qu'elle soit *exacte*, cette conception instrumentale et anthropologique de la technique ne dévoile pas sa *vérité*, la véritable *essence* de la technique.

Pourtant, pour Heidegger, la technique a une relation *directe* avec la vérité, au sens grec : « La technique n'est pas seulement un moyen : elle est un mode de dévoilement. [...] La technique déploie son être (*west*) dans la région où le dévoilement et la non-occultation, où *alèthéia*, où la vérité a lieu. »¹⁸² Pour expliciter sa conception de l'essence de la technique, Heidegger prend l'exemple d'une centrale hydro-électrique mise en place sur le Rhin. Celle-ci n'est pas simplement un moyen d'engendrer de l'électricité à partir de l'énergie hydraulique. Plus profondément, elle met en œuvre un certain dévoilement du Rhin. Le fleuve du Rhin est dévoilé par la centrale hydro-électrique comme étant en sa vérité *fournisseur de pression hydraulique*. Ainsi la technique moderne fait apparaître le réel (*phusis*) d'une certaine nouvelle manière, qui est déterminée par elle. Ce « faire-apparaître », ce dévoilement, c'est là que se trouve l'essence de la technique.

La technique moderne est régie par un certain type de dévoilement : « Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation (*Herausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée. »¹⁸³ C'est à partir de ce dévoilement provocateur que le réel apparaît comme *objet à utiliser*, à modifier et à accumuler, et l'homme apparaît en contrepartie comme le sujet qui maîtrise cet objet à utiliser, au centre du monde. Ce dévoilement pro-vocateur qu'est la technique moderne ne fait qu'un avec l'essence de la métaphysique moderne, selon Heidegger, parce que celle-ci a commencé avec la *distinction entre sujet et objet*, à partir de Descartes jusqu'à Nietzsche inclus. De ce point de vue, Heidegger nomme d'ailleurs les Temps Modernes « l'époque des "conceptions du monde" » (*Weltbild*), dans laquelle l'homme, d'une part, devient « le

¹⁸² *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 20.

représentant de l'étant au sens d'ob-stant (*Gegenständiges*) » et le monde, d'autre part, devient « image conçue (*Bild*) », de telle sorte que « la totalité de l'étant est comprise et fixée comme étant ce sur quoi l'homme peut s'orienter, comme ce qu'il veut par conséquent amener et avoir devant soi, aspirant ainsi à l'arrêter, dans un sens décisif, en une représentation. »¹⁸⁴

Ce qu'implique l'essence de la technique moderne va cependant plus loin que cette simple distinction entre sujet et objet. Car l'objet, en fin de compte, ne peut plus simplement demeurer en tant que tel devant la technique moderne comme dévoilement qui pro-voque. La technique ne peut s'en tenir à ériger le réel en objet devant un sujet. Elle va le pro-voquer finalement comme « fonds » (*Bestand*), à savoir ce qui est mis à disposition sur commande sur-le-champ, au lieu voulu : « [Le mot "fonds"] ne caractérise rien de moins que la manière dont est présent tout ce qui est atteint par le dévoilement qui pro-voque. Ce qui est là (*steht*) au sens du fonds (*Bestand*) n'est plus en face de nous comme objet (*Gegenstand*). »¹⁸⁵ L'homme, à son tour, n'est pas vraiment ce qui pro-voque le réel comme fonds. Car il est d'emblée pro-voqué par la technique moderne, obligé d'être le sujet qui va libérer les énergies naturelles : « Ainsi quand l'homme cherchant et considérant suit à la trace (*nachstellt*) la nature comme un district de sa représentation, alors il est déjà réclamé par un mode du dévoilement, qui le pro-voque à aborder la nature comme un objet de recherche, jusqu'à ce que l'objet, lui aussi, disparaisse dans le sans-objet du fonds. »¹⁸⁶ C'est en ce sens que l'essence de la technique moderne ne peut être saisie par la seule conception instrumentale et anthropologique de la technique. La technique moderne est donc un mode de dévoilement qui ne pro-voque

¹⁸⁴ *Id.*, « L'époque des "conceptions du monde" », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 115-121.

¹⁸⁵ *Id.*, « La question de la technique », art. cit., p. 23. En fait, Heidegger, dès 1927 avait déjà présenté, dans *Être et temps*, pareille conception en introduisant la distinction entre la *disponibilité* (*Zuhandenheit*), qui définit le mode d'être de l'outil comme ce qui est utilisable et manipulable, et la *subsistance* (*Vorhandenheit*) qui désigne l'étant considéré comme « là-devant ». Pour le *Dasein* ordinaire, absorbé dans sa vie quotidienne, l'étant, les êtres, les choses, n'apparaissent pas d'abord comme des « subsistants » mais comme des « disponibles », et le monde est conçu comme l'ensemble du réseau des renvois de ces étants disponibles entre eux. Cf. *Id.*, *Être et temps* (1927), trad. par E. Martineau, Paris, Authentica, 1985, § 13-15.

¹⁸⁶ *Id.*, « La question de la technique », art. cit., p. 25. Mais il est vrai que l'homme peut, lui aussi, finir par être pro-voqué comme fonds plutôt que comme sujet. On peut penser notamment à l'expression « ressources humaines », au sens de matériel, voire matériau, humain, de stock d'organes, d'ensemble de pièces de rechange, expression devenue tout à fait banale alors qu'elle aurait choqué il y a un siècle.

pas seulement la nature, devenue objet, mais également l'homme, devenu sujet. Finalement, Heidegger nomme l'essence de la technique moderne *Ge-stell*, que l'on traduit parfois comme « dispositif ». Il s'approprie ce mot, qui signifie au sens habituel une sorte de tréteau, de chevalet, d'étagère, de cadre, sur quoi on peut poser des choses, pour désigner toute la manière qu'a la technique moderne de déployer son essence. C'est un « appel pro-voquant qui rassemble l'homme (autour de la tâche) de commettre comme fonds ce qui se dévoile » :

Ge-stell : ainsi appelons-nous le rassemblant de cette interpellation (*Stellen*) qui requiert l'homme, c'est-à-dire qui le pro-voque à dévoiler le réel comme fonds dans le mode du "commettre". Ainsi appelons-nous le mode de dévoilement qui régit l'essence de la technique moderne et n'est lui-même rien de technique.¹⁸⁷

Or il ne faudrait pas prendre la relation entre l'objet et le fonds comme le simple passage par succession de celui-là à celui-ci. Ce n'est pas qu'après l'objet serait venu le fonds au travers de la domination généralisée de la technique à l'âge moderne. Il est certes vrai qu'au point de vue de « l'histoire » (*Historie*) la métaphysique moderne est née au XVII^e siècle, avec Descartes, alors que la technique moderne ne voit le jour qu'à peu près deux siècles après, de telle sorte que l'on pourrait penser que l'objet, le réel tel que regardé par la métaphysique moderne, précède bien ce fonds qui résulte, lui, de la technique moderne pro-vocatrice plus tardive. Mais, on doit se souvenir de ce fait : « L'essence de la technique n'est rien de technique ». Même si la réalisation matérielle de la technique moderne date de bien plus tard que la métaphysique moderne, l'essence de la technique moderne, le *Ge-stell*, ne dépend pas pour exister de l'invention des instruments techniques : elle ne fait qu'un avec la Modernité elle-même dans son origine. Le « but » qu'avait la métaphysique moderne d'ériger le réel en objet au travers de sa réduction à la représentation d'un sujet se trouve déjà assigné par le *Ge-stell*, orienté au rassemblement qui pro-voque et conduit au dévoilement commettant. C'est ainsi que le *Ge-stell* et son

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 26-28.

effet de dévoiler le réel comme fonds se cachent dès le début dans la métaphysique moderne.

Quand tout le réel se dévoile comme fonds à exploiter par la technique moderne planétaire, et que l'homme est complètement convoqué, pro-voqué, à maîtriser la totalité de l'étant, s'accomplit l'essence de la métaphysique moderne, dont le but était en effet d'installer, d'établir l'hégémonie de la subjectivité et de considérer le réel comme quelque chose à maîtriser, sans lui accorder rien de suprasensible. Avec le monde devenu fonds la métaphysique est parvenue à son accomplissement. C'est une conséquence qui peut sembler nihiliste et périlleuse. Pourquoi nihiliste ? Parce qu'il ne reste plus, dans la domination par la technique, qu'une volonté subjective de maîtrise et le fonds, auquel a été réduit tout ce qui était là. Pourquoi périlleuse ? Ce dévoilement pro-vocateur qu'est la technique moderne tente d'interpeller tout ce qui est là, en n'omettant rien. Nous sommes conduits à penser seulement l'étantité de l'étant, et à oublier encore plus qu'avant ce qui en lui reste : ce que Heidegger appelle l'Être. Pour Heidegger le dévoilement, la vérité, *alèthéia*, ne peut se réaliser sans ce voilement « préalable » qui garantit à l'Être son dévoilement. Le terme grec *alèthéia* comprend en lui-même *lèthé* comme sa présupposition indélébile :

Alèthéia, l'ouverture sans retrait de ce qui entre comme tel en présence, ne se déroule que, et aussi longtemps que, elle se produit comme abriement en retrait, comme *Lèthé*. [...] L'ouverture sans retrait ne se nourrit cependant pas de l'abriement en retrait jusqu'à le supprimer ; l'ouverture sans retrait, au contraire, exige constamment cet abriement en retrait et elle confirme de cette manière que cet abriement est bien la source à partir de laquelle l'*alèthéia* déploie son essence.¹⁸⁸

Dans l'*alèthéia* telle que pensée par Heidegger, la vérité comme dévoilement, il nous faut donc entendre non seulement ce dévoilement de l'Être, qui est son sens littéral, mais aussi le voilement qui y est caché comme *lèthé*. C'est une unité de dévoilement et de voilement. La vérité est donc toujours un double mouvement, de vérité et de non-vérité.

¹⁸⁸ *Id.*, « Le péril », trad. par H. France-Lanord, in *L'Infini*, no. 95, été 2006, p. 24 (traduction modifiée).

Mais le *Ge-stell* radicalise ce sens littéral d'*alétheia*, et il essaie d'éliminer ce qu'il y a de caché dans son sens, de telle sorte que l'on ne soit plus intéressé que par l'étantité de l'étant, en y oubliant l'Être : l'essence de l'Être, ce qui y est en retrait, est désormais oubliée. Cet oubli de l'essence de l'Être est le péril suscité par le *Gestell*. C'est en ce sens que « l'essence du *Ge-stell* est le péril. »¹⁸⁹

2. Agamben et le dispositif

Le concept heideggérien de *Gestell* est rendu en français de différentes manières : tantôt par « arraisonement », tantôt par « dispositif », ou bien il apparaît en tant que tel sans être traduit. Or parmi ceux qui préfèrent le rendre par « dispositif », on peut citer Giorgio Agamben. Il le fait même dans le titre d'un livre consacré à la question : *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Mais le motif apparent de sa rédaction est d'éclaircir la notion proprement foucauldienne de dispositif. En effet, le dispositif est une notion centrale chez Foucault. Pour élucider la provenance de cette notion le philosophe italien propose d'en tracer une généalogie sommaire, qui commence par le terme d'*oikonomia* dans la théologie chrétienne et qui se prolonge jusqu'au concept de dispositif chez Foucault, en passant par la notion de positivité dans la philosophie du jeune Hegel. Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est qu'Agamben y établit une parenté étymologique entre le *Gestell* de Heidegger et le dispositif de Foucault : « L'étymologie [du *Gestell*] n'est pas sans rapport avec celle de *dis-positio*, *dis-ponere* (l'allemand *stellen* correspond au latin *ponere*). »¹⁹⁰ De ce point de vue, Agamben s'approprie la notion foucauldienne de dispositif pour l'élargir encore sous l'influence du *Gestell* de Heidegger.

Tout d'abord, le dispositif est, selon Foucault, « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 29 ; *Id.*, « Le tournant », trad. par J. Lauxerois et C. Roëls, in *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 313.

¹⁹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. par M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 27.

entre ces éléments. »¹⁹¹ Foucault analyse plusieurs dispositifs, comme les prisons, les asiles, le *panoptikon*, la confession et les usines. Tous ces dispositifs ont une fonction stratégique qui concerne des rapports de force dans une société. Le dispositif, chez Foucault, c'est un réseau stratégique de savoir et de pouvoir, qu'il soit discursif ou non-discursif.

Ayant replacé ce concept foucauldien dans une vaste généalogie étymologique, Agamben essaie à la fois de le généraliser et d'en radicaliser l'implication. Pour Agamben, le dispositif c'est « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »¹⁹² Or, cette définition correspond bien à celle du *Gestell* de Heidegger élucidant l'essence de la technique : dévoilement qui pro-voque. Si l'on voulait résumer les fonctions du dispositif qu'Agamben énumère on pourrait en effet parler, en termes heideggeriens, de dévoilement qui pro-voque les étants. Le dispositif est un mode de dévoilement, il fait apparaître certains étants eu égard à une stratégie spécifique. Agamben peut par conséquent ajouter même à la liste des dispositifs : le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portable et le langage, entre autres, qui appartiennent en effet tous à la technique au sens large, dans son rapport avec la nature (*phusis*). Pas plus que la technique chez Heidegger, ces dispositifs ne sont à comprendre selon une conception instrumentale. Ce ne sont pas de simples moyens neutres à utiliser pour réaliser une certaine fin, mais pas non plus des choses mauvaises en elles-mêmes et qu'on devrait refuser à tout prix : « Il ne s'agit pas simplement de les détruire, ni, comme le suggèrent certains ingénus, de les utiliser avec justesse. »¹⁹³ Ce qui importe, c'est plutôt d'en comprendre l'essence, qui réalise à la fois la subjectivation et l'objectivation des êtres vivants.

Pourquoi et en quoi le dispositif en tant que dévoilement est-il pro-vocateur ? Agamben essaie de répondre à cette question en se concentrant sur le processus de subjectivation plutôt que sur celui d'objectivation. Les êtres vivants sont subjectivés par

¹⁹¹ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

¹⁹² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 34.

des dispositifs : l'écriture fait d'un homme un sujet-auteur, l'agriculture fait d'un autre homme un sujet-paysan. En fait, une subjectivation s'accompagne en même temps d'une déssubjectivation. Pour devenir un nouveau sujet, on doit se défaire de son ancien sujet. C'est au moyen des dispositifs que les hommes subissent une succession de doubles mouvements, de subjectivation et de déssubjectivation. Mais, d'après Agamben, cela ne va plus de soi aujourd'hui. Dans la phase extrême du développement du capitalisme où nous nous trouvons, où a lieu une gigantesque accumulation et une prolifération des dispositifs, il semble qu'« il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif », et par conséquent, déclare-t-il, « processus de subjectivation et de déssubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne plus donner lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale. »¹⁹⁴ Avec le téléphone portable l'homme en a été réduit à devenir un « utilisateur » qui n'est plus identifiable que par son numéro, de même qu'avec la télévision il ne se manifeste plus que comme « zappeur » prêt à être calculé comme taux d'audience. Il ne parvient plus à obtenir, à accéder à une nouvelle subjectivité, il est pro-voqué par les dispositifs jusqu'à en rester déssubjectivé. Cela nous fait penser immédiatement à la parole de Heidegger sur ce fonds avec lequel s'achève la métaphysique moderne, dont le fondement fut la distinction cartésienne entre sujet et objet. Mais sans l'apparition du sujet, il n'y a plus la possibilité de l'existence d'un objet. Quand l'homme, déssubjectivé par les dispositifs, devient « utilisateur » ou « zappeur » calculant et calculé, l'objet disparaît, pour son compte, dans le sans-objet du fonds. Ainsi, les dispositifs sont, comme l'était déjà la technique moderne selon Heidegger, un dévoilement qui pro-voque les êtres vivants jusqu'à ce que l'homme devienne si totalement déssubjectivé que le réel n'apparaisse plus que comme fonds.

Même si ce diagnostic semble passablement nihiliste, il n'est pas pour autant totalement apocalyptique. Il ne faut pas oublier que la vérité (*alèthéia*), au sens heideggerien est aussi bien un dévoilement qu'un voilement, elle est double mouvement de dévoilement et de voilement. Aussi puissant le dévoilement pro-vocateur des êtres vivants par les dispositifs soit-il, toujours il a lieu en s'accompagnant d'une occultation,

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 34 et 44.

si infime soit-elle. L'Être est, chez Heidegger, ce qui est en retrait tout en se dévoilant. Il se dévoile comme retrait. Agamben le sait très bien. C'est pour cela qu'au moment même où il parle de la désubjectivation dominatrice opérée par les dispositifs il suggère la possibilité de la recomposition d'un nouveau sujet, « sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale. » Sous l'emprise du processus de désubjectivation par le dévoilement opéré par les dispositifs, se cache toujours une possibilité de subjectivation, réelle quoique invisible, sans laquelle il n'y aurait plus de changements et plus d'événements, parce qu'il n'y aurait plus rien à dévoiler ni à faire apparaître. Cette déclaration de la possibilité d'un nouveau sujet « sous une forme larvée » n'est autre chose, selon nous, que l'affirmation que l'Être est en retrait, au sens heideggérien. L'Être est à Heidegger ce que « l'Ingouvernable » est à Agamben. Mais pourquoi donc Agamben transforme-t-il l'Être en Ingouvernable ? C'est pour mettre la notion heideggérienne en rapport avec la pensée politique de Foucault. Si le dispositif est une machine de gouvernement, l'Ingouvernable sera ce qu'aucun gouvernement ne pourra jamais gouverner, qu'il ne parviendra jamais à saisir complètement :

Plus les dispositifs se font envahissants et disséminent leur pouvoir dans chaque secteur de notre vie, plus le gouvernement se trouve face à *un élément insaisissable* qui semble d'autant plus se soustraire à sa prise qu'il s'y soumet avec docilité. [...] Cet Ingouvernable [...] est tout à la fois le point d'origine et le point de fuite de toute politique.¹⁹⁵

Il s'agit donc de savoir comment faire apparaître l'Ingouvernable d'une autre façon qu'en le pro-voquant pour affronter la domination des dispositifs. Comment dévoiler l'Ingouvernable en tant que tel sans le priver de son caractère d'être en retrait ? Comment surmonter la désubjectivation généralisée par les dispositifs pour restituer la possibilité d'un nouveau sujet ? Cela ne se fera que si le rapport immédiat que le vivant entretient avec son milieu est défait, ou interrompu. C'est alors que « le vivant, dit Agamben, connaît l'ennui (c'est-à-dire la capacité à *suspendre* son rapport immédiat avec les désinhibiteurs) et connaît l'Ouvert, c'est-à-dire la possibilité de connaître *l'être en tant*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 49-50 (c'est nous qui soulignons).

qu'être, de constituer un monde. »¹⁹⁶ On doit ici faire attention au fait que le rapport immédiat de l'homme avec son milieu est paradoxalement médiatisé par les dispositifs, surtout à l'époque du capitalisme extrême, accumulation et prolifération de myriades de dispositifs. *Suspendre* ce rapport, cela signifie donc interrompre l'affluence des dispositifs aussi longtemps que possible afin d'ouvrir une échappée par laquelle puisse apparaître l'être en tant qu'être. Cet acte de suspension, Agamben le nomme « profaner » : « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun, »¹⁹⁷ c'est-à-dire pour le faire apparaître tel qu'il est.

3. Technique et art

Ceci étant, se pose cette question : Qu'est-ce qui pourrait bien suspendre la domination des dispositifs ? En termes agambiens : par quoi pouvoir profaner ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs ? Qu'est-ce qui sera ce « contre-dispositif » qui puisse suspendre le dispositif comme *Gestell*, l'essence de la technique moderne ? Il s'agit ici de rechercher un autre mode de dévoilement de l'Être que le dispositif technique (*Gestell*), mode qui pourrait suspendre l'activité du dispositif technique en dévoilant l'Être d'une autre façon que la pro-vocation.

Il nous semble que parvenu à ce point il nous faut quitter Agamben et revenir à Heidegger pour pouvoir approfondir cette question. Comme nous l'avons dit plus haut, si l'essence de la technique moderne est le *Gestell*, l'essence du *Gestell* est le péril. Or Heidegger n'oublie jamais d'ajouter là cette parole de Hölderlin : « Mais où est le péril, croît aussi ce qui sauve. » Dans la mesure où il est un mode de dévoilement de l'Être, le *Gestell* fait partie de la vérité comme *alèthéia*. Mais il est ce singulier mode extrême de la vérité qui conduit à l'oubli de l'essence de celle-ci, « par excès de voilement relativement au dévoilement », pourrait-on presque dire. C'est-à-dire qu'il fait oublier le fait que la vérité n'est pas seulement un dévoilement mais en même temps un voilement. Cet oubli est le péril qui pèse sur l'homme comme essence du *Gestell*. Or, Heidegger, se

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 36 (c'est nous qui soulignons).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 37-38. Cf. aussi *id.*, *Profanations*, trad. par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

fiant à Hölderlin, va plus loin et dit que le péril est *en même temps* ce qui sauve, que ce qui sauve n'est pas « à côté » du péril mais, d'une certaine façon, est le péril :

Ce qui sauve ne survient pas d'à côté. Ce qui sauve n'est pas l'à-côté du péril. Le péril est lui-même, s'il est comme péril, ce qui sauve. Le péril est ce qui sauve, dans la mesure où c'est de son essence se retirant *dans le tournant* qu'il porte avec lui ce qui sauve.¹⁹⁸

Le *Gestell*, dévoilement pro-vocateur, n'en est pas moins un mode de la vérité, quoique paradoxalement il dirige vers l'oubli de l'essence de la vérité. Pour sauver l'essence de la vérité du péril de son oubli, il faut que s'opère un *tournant* dans la direction du dévoilement, de ce dévoilement qu'est le *Gestell* qui fait oublier le voilement : il faut trouver un autre mode de dévoilement, dont la direction s'oppose à celle de la provocation. Le péril est lui-même ce qui sauve. Tous deux, péril et « ce qui sauve », appartiennent à la vérité, si ce n'est que la direction du premier s'oppose à celle du second. Entre les deux, la distinction n'est pas tant réelle, ou substantielle, que modale, ou directionnelle. L'essence de la technique est alors ambiguë : d'un côté, le *Gestell* met en péril l'essence de la vérité, mais de l'autre il détient en lui « ce qui sauve ». Il s'agit donc ici de réfléchir sur cette profonde ambiguïté de l'essence de la technique. Non d'être enthousiasmé ou déçu face aux choses de la technique.

L'ambiguïté de l'essence de la technique peut être pensée à partir de l'ancien mot grec qui signifiait la technique : *tékhnè*. En fait, ce mot grec ne désignait pas seulement la technique, mais aussi le savoir-faire de l'artisan au sens élevé du mot, avant qu'on divise cette notion en deux, qui se disent en latin, *technicus* et *ars*, qui signifient respectivement technique et art. L'évolution sémantique de la *tékhnè* à la technique empêche de penser la technique en relation avec l'art. Mais il faut faire attention au fait que dans le mot grec *tékhnè* était comprise une parenté entre l'art et la technique. L'un ne pouvait être sans l'autre. Même dans ce qu'on entend par technique moderne, qui semble avoir oublié complètement le double sens du mot *tékhnè*, il y a forcément de l'art, si faiblement que ce soit. C'est ce non-partage originel grec entre technique et art qui donne

¹⁹⁸ Martin Heidegger, « Le tournant », art. cit., p. 314 (c'est nous qui soulignons).

à l'essence de la technique son ambiguïté. Cela nous suggère une hypothèse : et si l'art pouvait être la possibilité de faire apparaître la croissance du « ce qui sauve », dans la technique ?

L'art est aussi un dévoilement au sens d'*alèthéia* que la technique. De là provient leur appartenance commune à la *tékhnè*. C'est qu'ils sont tous deux fils de *tékhnè*. Mais leurs modes de dévoilement diffèrent l'un de l'autre. Alors que la technique moderne est un dévoilement qui pro-voque, l'art garde en lui le mode de dévoilement de l'antique *tékhnè* : la pro-duction (*poièsis*). Qu'est-ce que la pro-duction dans l'antiquité grecque ? Tout d'abord, elle ne désignait pas autre chose qu'un dévoilement. En interprétant une phrase du *Banquet* de Platon, Heidegger relie la pro-duction directement au dévoilement, à l'*alèthéia* : « Pro-duire (*her-vor-bringen*) a lieu seulement pour autant que quelque chose de caché arrive dans le non-caché. Cette arrivée repose, et trouve son élan, dans ce que nous appelons le dévoilement. [...] C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la *tékhnè* est une pro-duction. »¹⁹⁹ La différence entre les deux modes de dévoilement, pro-vocation et pro-duction, est mise en relief par rapport à leurs attitudes respectives à l'égard de la nature (*phusis*). Pour la pro-vocation, la technique moderne, la nature se dévoile comme quelque chose à exploiter, comme de la ressource à accumuler, jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans le sans-objet du fonds. En revanche, la pro-duction (*poièsis*) comme dévoilement fait apparaître la nature telle qu'elle est. Elle est en effet la façon qu'a la nature de s'ouvrir d'elle-même, elle est par exemple ce par quoi la fleur s'ouvre dans la floraison. Heidegger dit : « La *phusis*, par laquelle la chose s'ouvre d'elle-même, est aussi une pro-duction, est *poièsis*. La *phusis* est même *poièsis* au sens le plus élevé. »²⁰⁰ Il insiste enfin sur le fait que « [l'art comme *tékhnè* en Grèce] était un dévoilement pro-ducteur et qu'ainsi il faisait partie de la *poièsis*. »²⁰¹

De même que l'art n'est pas séparé de la technique dans ce que dit le mot grec *tékhnè*, de même le dévoilement pro-ducteur et le dévoilement pro-vocateur ne s'excluent pas fondamentalement l'un l'autre. Il n'y a pas distinction réelle entre les deux dévoilements, ils participent tous deux à la vérité, à l'*alèthéia*. Ils se font pendant dans la

¹⁹⁹ *Id.*, « La question de la technique », art. cit., p. 17-19.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

vérité. Seulement s'opposent leurs modes ou tendances. Le dévoilement pro-vocateur conduit l'essence de la vérité à l'oubli de ce qu'elle est, tandis que le dévoilement producteur la restitue comme ce double mouvement de dévoilement et de voilement qu'elle est. Si la technique moderne pro-voque le réel comme fonds pour mettre en péril l'essence de la vérité, l'art en tant que dévoilement « poétique » vient *suspendre* la domination technique pour ouvrir une échappée où est protégée la croissance de « ce qui sauve ». Ainsi Heidegger peut-il conclure sa pensée sur la technique :

L'essence de la technique n'est rien de technique : c'est pourquoi la réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas moins foncièrement différent d'elle. L'art est un tel domaine.²⁰²

Cela ne veut pas dire qu'il faille délaisser la technique pour prendre l'art. La technique et l'art sont les deux faces opposées et inséparables de la *tékhné* comme dévoilement : on ne peut rejeter l'un en gardant l'autre. Il s'agit plutôt de savoir saisir l'occasion que procure l'art de réfléchir sur l'essence de la technique.

Dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, Heidegger définit l'œuvre d'art comme suit : « Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre est la bataille où est conquise la venue au jour de l'étant dans sa totalité, c'est-à-dire la vérité. »²⁰³ L'œuvre d'art a donc pour Heidegger deux traits essentiels : « installer un monde » et « faire venir la terre ». Elle est le lieu d'un combat entre *monde* et *terre*. Pour Heidegger, le monde est ce qui s'ouvre en lumière, et la terre est ce qui se tient en sa réserve. Le combat entre les deux est alors celui entre éclaircie et réserve. Or, monde et terre sont interdépendants l'un de l'autre : « Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde. [...] La terre ne surgit à travers le monde, le monde ne se fonde sur la terre que dans la mesure où la vérité advient comme le combat originel entre éclaircie et réserve. »²⁰⁴ Cette relation

²⁰² *Ibid.*, p. 47.

²⁰³ *Id.*, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 61.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 52 et 61.

d'interdépendante entre monde et terre, entre éclaircie et réserve, ne représente rien d'autre que l'essence de la vérité comme double mouvement de dévoilement et de voilement. La vérité, *alétheia*, est, en son essence, non-vérité, elle contient en elle-même la non-vérité comme voilement, réserve, *lèthé*. Aussi le combat que met en scène l'œuvre d'art fait-il apparaître la vérité en tant que vérité, la chose en tant que chose, le monde en tant que monde, et enfin l'être en tant qu'être.

Heidegger érige le poème en art par excellence. Le poème représente l'essence de l'art, parce que le mot de poème dérive directement du mot grec *poiesis*. Pour lui, le poème est le dévoilement qui pénètre et régit tout l'art du beau, que ce soit la peinture, l'architecture ou la sculpture. Il est vrai que Heidegger propose de distinguer la poésie au sens étroit et le Poème au sens large : « la poésie (*Poesie*) n'est qu'un mode parmi d'autres du projet éclaircissant de la vérité, c'est-à-dire du Poème (*Dichten*) au sens large du mot », mais il ajoute tout de suite : « Cependant, l'œuvre parlée, la poésie au sens restreint, n'en garde pas moins une place insigne dans l'ensemble des arts. »²⁰⁵ Pourquoi Heidegger tient-il à privilégier la poésie parmi les autres formes d'art ? Son insistance sur la poésie est étroitement liée à sa pensée sur la langue. Pour ce philosophe, la langue est elle-même Poème au sens essentiel : « la langue est l'avènement où, pour l'homme, l'étant en tant qu'étant se décèle comme tel ; voilà la raison pour laquelle la poésie, le Poème au sens restreint, est le Poème le plus originel au sens propre. »²⁰⁶ C'est ainsi que chez Heidegger la langue est la demeure de l'Être, l'endroit privilégié où a lieu l'« événement de l'Être ».

Mais, avouons-le, à l'époque du *Gestell*, du dispositif, cette façon de penser de Heidegger quant à l'art nous semble insuffisante, et précisément à cause de son insistance sur la poésie et sur la langue. La conception heideggérienne entraîne en effet deux problèmes. Premièrement, elle limite la puissance de l'art à une langue donnée, et à un peuple donné, parce que chaque peuple différent possède chaque langue différente. Y aurait-il une hiérarchie de l'art par rapport aux langues différentes ? En réalité, Heidegger prétend à la supériorité de la langue allemande sur les autres et il assigne aux Allemands la tâche exclusive de penser. Cette prétention pourrait être considérée, sinon comme raciste, du moins comme régionaliste et restreinte. En outre, en cette phase extrême du

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.

développement du capitalisme, la domination des dispositifs n'est plus limitée par les frontières nationales ou linguistiques, son envergure est vraiment globale. Nous sommes à l'époque du *Gestell* planétaire. On peut téléphoner à un ami au moment convenu, où qu'il soit. Tout le monde sur la terre peut regarder en même temps les mêmes actualités télévisées à l'aide de la diffusion par satellite, avec sous-titre ou doublage immédiat. Pour pouvoir appréhender et réfléchir sur cette dimension synchronique de la technique planétaire, l'art doit lui aussi dépasser toute restriction régionale et nationale, et accéder à une « langue » universelle. Deuxièmement, le privilège qu'accorde Heidegger à la poésie se serait prolongé en cette insistance exclusive sur la langue. On l'a dit, tout art est « poétique » en ce sens de production (*poiësis*). Mais cela implique-t-il que la poésie soit la forme la plus adéquate du dévoilement producteur ? Le peintre dévoile ce qui est là avec couleurs et lignes, aussi bien que le poète avec la langue. De plus, s'agissant de l'art contemporain, on s'aperçoit qu'il y a de plus en plus d'œuvres qui peuvent exprimer nettement une expérience audiovisuelle et spatio-temporelle se situant en deçà du langage, grâce à la vidéo, au film ou à l'ordinateur. Dans la technique moderne l'art exprime l'expérience sensible autrement qu'au niveau du seul discours verbal, même littéraire et poétique. La pensée de Heidegger sur l'art sous-estime cette dimension expressive artistique non verbalisable, qui nous semble importante. Nous pensons qu'il vaut mieux dialectiser les deux aspects de l'art, sans plus privilégier l'un des deux.

4. Appareil et Dispositif

Nous proposons d'introduire la notion d'appareil, due à Jean-Louis Déotte, pour conclure sur cette problématique de la relation entre l'art et la technique, parce que cette notion d'appareil nous semble, mieux que la réflexion sur la poésie de Heidegger, mettre en relief cette *dimension sensible* de l'art. Déotte dit : « Ce sont les appareils qui donnent leur assiette aux arts et qui leur imposent leur temporalité, leur définition de la sensibilité commune, comme de la singularité quelconque. »²⁰⁷ Les « appareils esthétiques », camera obscura, perspective, musée, photographie, cinéma, vidéo, etc., « font époque »,

²⁰⁷ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15.

comme il le dit, car ils sont la condition sensible et intelligible par laquelle les arts peuvent apparaître comme arts. Ils définissent, époque après époque, les propriétés et caractéristiques de l'art que partage une communauté. Ils sont le principe de la mise en scène des arts, et, plus généralement, celui du « partage du sensible », pour emprunter l'expression de Rancière. Dans ce contexte, de même que la perspective ne se réduit pas à un tableau particulier, le musée ne désigne pas non plus un lieu ou un espace physiquement déterminé, et la vidéo ne se réduit pas à telles ou telles œuvres audiovisuelles réalisées par certains artistes. À la vérité, c'est bien la perspective linéaire qui est la condition de possibilité de l'apparition de la peinture et de l'architecture du Quattrocento ; de même que le musée est celle de l'apparition des Beaux-Arts au sens moderne, dans cet espace neutre où ils sont détachés des contextes sociaux et religieux. On pourrait dire que l'appareil est l'essence de l'art, si « essence » désigne, comme chez Heidegger, « l'entrée en présence ou le déploiement de ce qui se dispense selon une modalité historique ». ²⁰⁸ L'essence de l'art n'est en tout chez les deux rien d'artistique, si l'on entend par le mot d'artistique ce qui se rapporte à de beaux artifices : les tableaux faits suivant la perspective linéaire peuvent bien être beaux, la perspective elle-même n'a pas pour autant de qualités de beauté esthétique.

Or, de même que selon Heidegger l'art n'avait jamais été séparé de la technique, l'*appareil* ne l'est pas de ce dispositif, *Gestell*, qu'est l'essence de la technique moderne. Celui-là n'existe pas sans celui-ci, même s'ils sont différents l'un de l'autre au point de vue de leurs modes d'existence respectifs. « Un tel appareil, dit Déotte, n'est pas réductible à un dispositif, même s'il n'y a pas d'appareil sans dispositif technique. » ²⁰⁹ Quelle différence y a-t-il entre l'appareil et le dispositif ? Tandis que le dispositif au sens foucauldien est une des connexions dans la séquence du savoir au pouvoir, l'appareil « ne fait pas bon ménage » avec le pouvoir. Autrement dit, si le dispositif est un dévoilement de pouvoir qui pro-voque le réel comme fonds et désobjective les êtres vivants, l'*appareil* est, lui, en revanche, une autre sorte de dévoilement, qui *suspend* l'activité du dispositif pour faire apparaître l'être en tant qu'être et une nouvelle subjectivité. De ce point de vue aussi on peut distinguer appareils et médias. Déotte les distingue en disant que « les média

²⁰⁸ Jean-Marie Vaysse, *Dictionnaire Heidegger*, Paris, Ellipses, 2007, p. 55.

²⁰⁹ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière, op. cit.*, p. 107.

sont aussi au service de la guerre, les appareils, non. »²¹⁰ Parlant des médias, le philosophe français pense aux films soumis au pouvoir guerrier : « Une proportion considérable de films a pu être mise au service de la mobilisation politique ou guerrière, mais ces films pour être efficaces devaient respecter les lois de la rhétorique, devenant lois de la communication : ce faisant ils cessaient d'être des œuvres de l'appareil cinématographique. »²¹¹ Si la guerre moderne est la phase extrême de l'époque des dispositifs, on voit que les médias sont plus proches des dispositifs que des appareils.

Pour conclure, nous dirons que l'appareil en tant qu'essence de l'art selon Déotte a pour fonction la suspension, l'*epokhê* au sens phénoménologique. L'*epokhê* y désigne la suspension de la croyance à la réalité extérieure du monde pour prendre conscience de soi en tant qu'intentionnalité. De même, l'appareil artistique, au sens de Déotte, suspend le dévoilement pro-vocateur du dispositif technique, de telle sorte qu'on perçoit celui-ci comme un mode de la vérité (*aléthéia*) qui conduit paradoxalement à l'oubli de l'essence de la vérité. Suspendre le dispositif technique, c'est alors faire, en quelque sorte, que ce dispositif prenne conscience de lui-même en tant que dévoilement et qu'il opère le *tournant* qui le fait passer de l'oubli de l'essence de la vérité à son anamnèse. Au travers de cet événement de la vérité, s'ouvrent alors, d'une part, la possibilité d'une *nouvelle subjectivité* au niveau individuel et, d'autre part, celle d'une *époque* et d'un *monde* au niveau collectif. Ces deux possibilités ne sont pas autre chose que la puissance de la pensée. C'est en ce sens que l'appareil artistique est un mode de dévoilement suspensif et « pensif ». Souvenons-nous enfin que l'art et la technique étaient la même chose dans le terme grec *tékhnè*, et qu'ils ne se distinguaient pas sur le plan substantiel et matériel. C'est alors que l'art devient lui-même la conscience de soi de la technique.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 111. Parmi les penseurs de la relation entre les médias et la guerre, on peut se référer à Paul Virilio et à Friedrich Kittler. Cf. Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1984 ; Friedrich Kittler, *Optical media : Berlin lectures 1999*, trad. en anglais par A. Enns, Cambridge, Polity Press, 2010.

²¹¹ *Ibid.*, p. 111.

Chapitre 8.

Relation entre art et technique chez Jacques Rancière

1. Art et technique

La séparation entre art et technique ne date pas de très longtemps. Le mot grec *tékhnè* avait le même sens que le mot latin *ars*, tous deux étaient des termes compréhensifs signifiant à la fois ce que nous distinguons en art et technique. Dominique Chateau écrit : « La *tekhnè*, comme l'*ars*, couvre un champ beaucoup plus étendu, depuis le savoir-faire dans un métier jusqu'à la ruse, la tromperie et, beaucoup plus généralement, la manière de faire, le moyen. »²¹² Le mot « art » au sens moderne commence à s'éloigner du mot « technique », quand on assigne à celui-là sa propre tâche : la *mimêsis*. L'art, à la différence des techniques employées pour la vie ordinaire, a pour rôle l'imitation et la représentation de la nature. De plus, comme le plaisir esthétique et le plaisir intellectuel sont distingués l'un de l'autre, l'art commence à se séparer de la science en général. Autrement dit, l'art au sens moderne sort de la catégorie technique, et il s'institutionnalise comme un domaine à part. On installe donc, d'un côté, l'Académie des Beaux-Arts comme de disciplines spécifiques, et de l'autre, on établit une hiérarchie stricte au sein de chacun des différents arts, des genres de l'art. Par exemple, les peintures peignant l'histoire ou la religion sont considérées comme supérieures esthétiquement aux peintures de mœurs. Kant définit le propre du plaisir procuré par l'art par le *désintéressement*, et il en déduit l'autonomie de l'art. Le sommet dans les contrecoups de ce changement dans le statut de l'art est atteint avec le Romantisme, où il culmine dans la thèse qui le résume : « l'Art pour l'Art ».

²¹² Dominique Chateau, « Art », in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil/Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 109.

Or, aujourd'hui, l'Art ne peut plus prétendre à cette autonomie qui le libérait de toute fonction didactique, religieuse, morale, ou utilitaire, parce que depuis le XIX^e siècle ont surgi de nouveaux phénomènes qui ne peuvent plus être compris selon ce paradigme moderne de l'art. Premièrement, de nouvelles pratiques, qui ont fini par être qualifiées d'artistiques, sont nées, comme la photographie, le cinéma, la vidéo, etc. Les moyens de transmission, visuelle et sonore, qui furent à chaque fois inventés dépassaient en effet le cadre de simples outils de transmission d'informations : ils entraient dans le champ de l'expérimentation d'un plaisir esthétique et d'une perception élargie. L'invention de la photographie au XIX^e siècle est un événement qui excéda le paradigme existant des arts : « On voit ici, dit Walter Benjamin, entrer en scène, avec ses gros sabots, la fruste conception d'un 'art' auquel toute considération technique est étrangère. »²¹³ Bien que le paradigme représentatif de la conception régnant alors des arts ait identifié au début la photographie à une sorte de peinture mécanique, quoique élaborée, la photographie va échapper aux normes représentatives de la peinture, et développer ses propres modes d'expression. Le point de vue photographique livre une vision mécanique que l'on ne peut éprouver avec la simple perception humaine, de telle sorte que la photographie élargit le champ de notre perception quant aux objets extérieurs. C'est que la photographie n'est pas seulement une technique grâce à laquelle on peut fixer des images de l'extérieur, comme on la considérait à ses débuts, mais qu'elle s'est révélée pouvoir aussi être un art en ce qu'elle engendrait une expérience esthétique à partir de cet « élargissement » de la perception humaine. L'apparition de la cinématographie et de la vidéo ont ouvert un chemin analogue à celui de la photographie. N'ayant pas eu de finalité artistique à leur origine, ces techniques audiovisuelles se sont révélées des moyens d'expressions particuliers, sortant de leur seule valeur d'usage : elles produisaient une expérience esthétique désintéressée.

En deuxième lieu, la catégorie des Beaux-Arts est en train de dépérir. Le musée n'est presque plus cet endroit sacré plein de chefs-d'œuvre, de la peinture et de la sculpture essentiellement, qu'il était au sens traditionnel. Marcel Duchamp y a installé un urinoir, fabriqué industriellement mais portant sa signature. Andy Warhol, pour sa part, a

²¹³ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. par Maurice de Gandillac, revu par Pierre Rusch, *Œuvres II*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 297.

couvert les murs blancs d'un musée des sérigraphies d'images de célébrités produites massivement. C'est que le produit industriel et la sérigraphie ont envahi le domaine des Beaux-Arts, qui présupposait une originalité matérielle et une unicité de l'œuvre comme ses propres qualités. D'autre part, le design industriel et la haute couture sont souvent admis au rang de genres relevant des arts plastiques, alors qu'autrefois ils relevaient, au mieux de l'art appliqué : de la décoration ou de l'artisanat. Beaucoup de couturiers internationaux font leurs expositions dans de célèbres musées ; de nombreuses œuvres de design industriel sont déjà exposées dans des musées d'art.

Troisièmement, si la hiérarchie disparaît, ce n'est pas seulement entre les genres au sein d'un art mais aussi entre tous les arts en général. Au Moyen Âge et à la Renaissance, on disputait sans fin pour établir la hiérarchie des arts, par exemple privilégiant l'art littéraire sur l'art pictural. Mais aujourd'hui, on n'est ni dans l'obligation d'écrire de la poésie en imitant la manière de peindre, ni dans la contrainte de faire de la peinture à la façon dont on écrit de la poésie.²¹⁴ Les peintures sur l'histoire et la religion ne sont plus considérées comme supérieures à celles de mœurs ou aux portraits. Le vers n'est pas supérieur à la prose. Il n'y a plus cette hiérarchie qui plaçait la tragédie au-dessus de la comédie. Il se pourrait que, bien au contraire, l'impératif catégorique de l'art contemporain soit devenu, paradoxalement : « Fais n'importe quoi ».²¹⁵

Ainsi la distinction entre art et technique, comme beaucoup de choses, redevient floue depuis la fin du XIX^e siècle. Bien qu'ils aient partagé la même origine étymologique, art et technique se séparèrent pour longtemps mais sont désormais sur le point de se confondre de nouveau. C'est dans ce contexte que la question de leur relation se pose de façon nouvelle. Comment peut-on comprendre ce phénomène ? En quoi le rapprochement, voire la fusion, entre art et technique à partir de la fin du XIX^e est-elle différente de leur unité originare dans le monde grec ? Comment peut-on redéfinir leur relation ? En quel sens appartiennent-ils à la même catégorie ? En quel sens sont-ils encore malgré tout peut-être différents l'un de l'autre ? Comment peut-on comprendre cette, à la fois, identité et

²¹⁴ Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766), trad. par Frédéric Teinturier, Paris, Éditions Klincksieck, 2011.

²¹⁵ Thierry de Duve, « Fais n'importe quoi », *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

altérité ? Quelle esthétique pourrait être possible avec pareille relation entre art et technique ?

2. « Partage du sensible »

Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, il nous a semblé que l'on pouvait, dans un premier temps, nous aider des réflexions sur l'esthétique qu'apporte Jacques Rancière. Ce philosophe essaie d'éclairer la question de la relation entre esthétique et politique. Pour lui, l'esthétique et la politique ne font qu'une pour autant que toutes deux concernent ce qu'il appelle le « partage du sensible ». Que signifie le « partage du sensible » chez Rancière ? Il écrit : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. »²¹⁶

Pourquoi ce « partage du sensible » concerne-t-il la politique ? Il y a deux raisons. Tout d'abord, le partage du sensible désigne la détermination d'un rapport entre le commun et les individus. C'est-à-dire que le partage dont il s'agit ici ne concerne pas la sensibilité d'un individu, mais la distribution des parts de chaque membre dans une communauté. Or, pour tout partage du sensible il peut y avoir des sans part aussi bien que des ayants part. L'action politique signifie alors dire cette activité qui va exiger une part pour les sans-part, le compte des in comptés, en contestant le partage inégal régnant du sensible. Ce n'est pas une activité substantielle, qui existerait toujours actuellement, mais une activité provisoire qui doit briser la logique de partage entre sujet actif et sujet passif dans un monde sensible.²¹⁷

D'autre part, ce partage que l'on constate ne concerne pas simplement un certain domaine de certaines sensations distinctes, à part, mais il inclut le monde sensible en général. Il distingue socialement et politiquement selon le *visible*, ce qui a le droit d'être vu, et l'*invisible*, ce qui ne l'a pas, selon le *logos*, que l'on écoute et comprend comme discours rationnel, et le *son*, que l'on entend ou écoute comme un bruit animal. Si, au

²¹⁶ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12. Cf. aussi *id.*, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 240.

²¹⁷ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 237-241.

XVII^e siècle, le sculpteur italien Bernin peut représenter en sculpture la scène où Perséphone est violée par Hadès, le dramaturge français Corneille, ne peut pas représenter au théâtre les yeux crevés d'Œdipe. Et même si l'on parle la même langue, le langage des maîtres sera écouté comme parole, tandis que celui des esclaves ne sera qu'entendu comme bruit. L'effet du système historique qui distingue ce visible et cet invisible, ce qui est énonçable et ce qui ne l'est pas, ne s'arrête pas là. Le partage du sensible, qui contrôle le mot et l'image, n'influe pas seulement sur les manières de dire et de voir, mais aussi sur les manières de faire et d'être. Dans ce partage déséquilibré du sensible, la différence des goûts produits par ce déséquilibre dans une communauté succède à la différence des fonctions et des occupations qu'on exerce dans cette société, et cela se prolonge, finalement, dans la différence des manières d'être, strictement hiérarchisées. Donc la politique ne sera chez Rancière rien d'autre que la pratique qui résistera à un tel partage inégal et inégalitaire du sensible.²¹⁸

Or ce qui a pour objet le monde sensible, qui se trouve ainsi partagé, c'est l'esthétique. C'est pourquoi Rancière dit que l'esthétique et la politique ne sont pas différentes l'une de l'autre. L'esthétique au sens ranciérien n'est ni la « science du beau » ni la « théorie de l'art ». Concernant tout le sensible en général, elle n'est pas limitée par les déterminations modernes : ni par « le beau » comme qualité sensible spécifique, ni par « l'art » en tant que pratique spécifique. Elle n'a pas non plus à voir avec une « esthétisation de la politique »²¹⁹ comme phénomène propre à l'époque des masses, selon Walter Benjamin, parce qu'esthétique et politique sont dès l'origine inséparables l'une de l'autre, sans aucune relation avec l'apparition des masses, du seul fait qu'elles ont originellement pour objet la même chose : le partage du sensible. En un sens, l'esthétique de Rancière se rapproche de celle de Kant. De même que l'esthétique kantienne a pour objet le temps et l'espace comme formes a priori de la sensibilité, de même l'esthétique de Rancière prétend que le découpage des temps et des espaces, qui détermine l'expérience sensible, est forme a priori. Mais l'esthétique de Kant s'en tient à

²¹⁸ Rancière appelle « police » ce partage injuste du sensible. « La police est un partage du sensible dont le principe est l'absence de vide et de supplément. » (*Ibid.*, p. 240) Ce « vide » et ce « supplément » dont la police n'admet pas la présence sont quelque chose qui existe dans la société, même s'ils ne sont ni visibles ni énonçables.

²¹⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), trad. par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 316.

présenter la condition de possibilité de l'expérience sensible pour le sujet connaissant individuel, alors que celle de Rancière veut rendre compte de cette condition de possibilité par rapport aux parts inégales données aux différents sujets dans une certaine communauté, de telle sorte qu'elle en obtient une connotation politique : « C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »²²⁰

Que sont les pratiques artistiques dans un partage du sensible donné ? Rancière les définit comme suit : « Les pratiques artistiques sont des “manières de faire” qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. »²²¹ Il faut d'abord remarquer que selon Rancière les pratiques artistiques ne sont en rien une activité autonome. L'art est l'une des manières de faire qui forment la vie humaine, et il est en rapport avec les autres sphères de l'expérience collective. C'est que l'art ne peut être dissocié de son contexte social. Comment pourra-t-on, alors, distinguer les pratiques artistiques d'avec les autres ? Quelle sera donc le propre des pratiques artistiques ? C'est avant tout que les pratiques artistiques sont celles qui précisément tiennent compte des « formes de visibilité ». Elles ne s'en tiennent pas à fabriquer quelque chose, mais en même temps elles présentent une forme de visibilité. L'art est ce qui rend visible ce qui est invisible, que ce soit parce que cela dépasse les limites de la perception humaine, ou bien parce que cela est invisibilisé par dépassement du cadre institutionnel, invisibilisant, ou encore parce que c'est automatiquement invisibilisé du fait que cela relève d'une sensibilité minoritaire qui est dissimulée par le discours dominant dans la société. Par exemple, Vertov nous montre un paysage « hors de l'œil humain » à l'aide du ciné-œil dans *L'Homme à la caméra* ; *La Fontaine* de Marcel Duchamp décèle et rend manifeste le cadre institutionnel invisible qui est inhérent à la critique d'art et au musée ; Les photographies de Cindy Sherman nous font voir le désir opprimé des femmes comme minorité sexuelle. En bref, l'art selon

²²⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 13-14. Cf. aussi, *ibid.*, p. 31 : « Le mot d'esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d'art. Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets. »

²²¹ *Ibid.*, p. 14.

Rancière consiste en deux choses : activité de fabrication et forme de visibilité,²²² et ce qui est rendu visible par l'art est un certain partage du sensible : « la part des sans-part ». On peut donc dire que la pratique et la tâche, la mission, de l'art sont le « re-partage du sensible » : « Quelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas “en exception” sur les autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les partages de ces activités. »²²³

3. Modernité, ou le « régime esthétique des arts »

Nous avons discuté de la structure générale de l'esthétique de Rancière. Ici, on voudrait clarifier la façon particulière dont Rancière détermine les arts de notre époque, parce que, pour comprendre précisément quelle est cette situation actuelle, où art et technique se confondent, il faut d'abord essayer de définir ce qu'est devenu l'art, ce qu'on appelle « art » à notre époque. La question, on le verra, se pose ainsi : quel est le régime d'identification des arts qui échappent à la tâche de la représentation mimétique ?

Selon Aristote, c'est le régime représentatif des arts qui est régime d'identification, qui donne aux arts un statut indépendant. Ce régime, tout d'abord, donne aux arts une autonomie en affirmant un ordre de la fiction, distinct de celui des faits. Tandis que Platon dénonçait les artistes pour la raison morale qu'ils fabriquaient des simulacres, Aristote prétend que si les poètes sont supérieurs aux historiens c'est en raison de la puissance de la fiction. Il écrit dans sa *Poétique* : « [L'historien et le poète] se distinguent en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. »²²⁴ Pour Aristote, l'art est une *imitation*, *mimèsis*, faite en respectant la nécessité ou la vraisemblance. Ainsi c'est le régime représentatif des arts qui établit l'art comme activité autonome, qui a sa propre fin et son propre rôle. D'autre part, ce régime réalise la normalisation des arts. La *mimèsis* n'autonomise pas seulement les arts, mais elle établit aussi leurs normes, formelles et

²²² *Ibid.*, p. 70-73.

²²³ *Ibid.*, p.73.

²²⁴ Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 1451b.

matérielles. Elle n'est donc pas un synonyme de « ressemblance », mais un système de codes qui la déterminent et la contrôlent : « La *mimèsis*, dit Rancière, n'est pas la loi qui soumet les arts à la ressemblance. Elle est d'abord le pli dans la distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles. Elle n'est pas un procédé de l'art mais un régime de visibilité des arts. »²²⁵ C'est grâce à cette codification des ressemblances qu'on peut classifier le représentable et l'irreprésentable, et édifier une hiérarchie parmi les arts. Examinons la poétique aristotélicienne.²²⁶ La poétique d'Aristote ne s'en tient pas à affirmer l'autonomie de l'art mimétique et celle de l'ordre de fiction. Elle montre en même temps quelles sont leurs normes, et en détail. Aristote établit une hiérarchie entre les genres de la poésie en disant notamment que la tragédie est supérieure à la comédie. Il classe aussi six éléments dans la tragédie : le spectacle, le chant, l'élocution, les caractères, la pensée et la fable, et il présente les règles qui sont assignées à chacun de ces éléments. C'est ainsi que le régime représentatif des arts établit autonomie, hiérarchie, normes, dans les arts. Donnons un autre exemple de ce phénomène : *De La Peinture*,²²⁷ du philosophe et artiste de la Renaissance Leon Battista Alberti. C'est le premier livre sur la perspective. La perspective n'est pas un dispositif qui rendrait visible la nature en tant que telle. C'est plutôt un ensemble de normes picturales, lequel est pratique et artificiel, fondé sur des savoirs scientifiques comme la géométrie et l'optique. Elle est la théorie de la peinture transcendantale au sens kantien, qui pose les conditions de possibilité de la peinture, avant son expérience réelle. Avec Alberti le nouveau sujet de la peinture devient l'espace « construit ». Autrement dit, la perspective n'est pas un dispositif de reproduction établi pour qu'il y ait fidélité de la représentation picturale à l'apparence des objets extérieurs, mais elle est une architectonique scientifique pour construire la peinture. Ainsi la théorie de la perspective

²²⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 30. Cf. aussi *id.*, *Le Destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003, p. 85 : « La *mimèsis* n'est pas la ressemblance entendue comme rapport d'une copie à un modèle. Elle est une manière de faire fonctionner les ressemblances au sein d'un ensemble de rapports entre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité. » ; *ibid.*, p. 118 : « La *mimèsis* n'était pas le principe de ressemblance, mais celui d'une certaine codification et distribution des ressemblances. »

²²⁶ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1448a-1448b ; 1449b 21sq.

²²⁷ Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435), trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1992.

d'Alberti, tout comme la poétique d'Aristote, établit-elle le régime représentatif des arts en s'appuyant sur le principe de *mimèsis*.

Dans les termes de Rancière, ce qu'il appelle « régime esthétique des arts » s'oppose à « régime représentatif des arts ». Rancière appelle « régime esthétique des arts » la tendance esthétique à l'anti-représentation depuis le XIX^e siècle. On désigne souvent cette tendance par le mot de « modernité », mais Rancière le refuse « pour éviter les téléologies inhérentes aux indicateurs temporels ».²²⁸ Son régime esthétique des arts dénie le régime mimétique et représentatif des arts. Ce régime ranciérien ne prétend plus à l'autonomie de l'art mais à sa singularité absolue. La singularité des arts peut être absolue, dans la mesure où elle est la propriété des arts avant que les différences spécifiques qui sont invoquées ne s'établissent ensuite. L'imitation par la peinture de la poésie ou de la poésie par la peinture n'est possible que si chacun de ces deux arts dispose déjà auparavant d'une qualité spécifique qui lui est propre, à tel point que ces deux arts sont déjà loin l'un de l'autre. Si Clement Greenberg peut prétendre à l'autonomie de la peinture alors même qu'il y rejette le principe de *mimèsis*, c'est parce qu'il considère la planéité bidimensionnelle comme la spécificité de la peinture, son propre.²²⁹ Mais dans un régime d'identification des arts où une telle spécificité est refusée, il ne reste plus que l'absolue singularité de l'art. Dadaïstes et futuristes transgressent et inscrivent des poésies à la surface de leurs peintures ; Mallarmé combine langage poétique et plasticité visuelle. Poésie et peinture y perdent alors ce qui était leur spécificité respective, et n'existent que comme poésie et peinture, comme des singularités individuelles appartenant alors toutes les deux à une seule et même surface commune. De plus, comme est abolie la mimesis qui donnait aux arts règles et hiérarchies, toutes les normes spécifiques qui régissaient

²²⁸ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 49. Cf. aussi *id.*, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 33 : « On peut dire que le régime esthétique des arts est le nom véritable de ce que désigne l'appellation confuse de modernité. »

²²⁹ Rancière critique le modernisme greenbergien, parce qu'il identifie la représentation mimétique avec la figuration picturale, et l'anti-représentation avec la non-figuration, l'art abstrait. Selon Rancière, le franchissement de la mimesis n'est en rien le refus de la figuration. Rancière considère le réalisme romanesque du XIX^e siècle comme le modèle originaire de l'anti-représentation. Ici, l'anti-représentation est le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif, ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui montre la présence brute, quitte à sacrifier des enchaînements rationnels de l'histoire. En bref, l'anti-représentation chez Rancière n'est pas l'abolition des ressemblances en tant que telles mais celle de leurs normes pour la mimesis. Cf. *ibid.*, p. 33-35.

chacun des arts disparaissent, et il ne reste plus aucune hiérarchie, ni des sujets, ni des genres, ni des arts.²³⁰ En bref, le régime esthétique des arts, déclare Rancière, est un « nominalisme absolu et démocratique » des arts.

C'est, selon Rancière, en présentant le certain sensible auquel appartient un certain art dans ce régime esthétique, que l'on peut dire ce qui l'identifie. Rancière dit que ce sensible-là est ce par quoi les arts dans le régime esthétique sont identifiés. Qu'est-ce que ce sensible-là ? Rancière affirme : « Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non-produit, savoir transformé en non-savoir, *logos* identique à un *pathos*, intention de l'inintentionnel, etc. »²³¹ C'est-à-dire que la puissance hétérogène qui définit ce régime est celle qui fait coexister des termes contraires. Mais comme les termes contraires peuvent coexister, il n'est plus possible d'établir de codification ni de hiérarchisation constantes des arts, et il est difficile de faire une classification spécifique et générique entre les arts. Comme nous l'avons dit, ce sont là les caractères du « régime esthétique des arts ». Mais il nous faut ici poser la question suivante : ce « régime esthétique des arts » peut-il vraiment fonctionner en tant que régime d'identification des arts ?

Rancière prend la théorie du « génie » selon Kant comme un exemple de cette idée d'un « sensible devenu étranger à lui-même », parce qu'il montre bien cette scène dans laquelle coexistent savoir et non-savoir. Kant dit : « Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles. [...] Le génie est incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit. »²³² Le génie sait imposer à l'art de nouvelles règles, mais il ignore comment il les produit et en quoi elles consistent, il ne sait pas les expliquer. Il incarne ainsi ce « certain sensible » où coexistent le savoir et le non-savoir. Il se peut que la coexistence d'un savoir et d'un non-savoir dans le génie puisse être la condition pour la production des arts. Mais cela ne peut bien évidemment pas fonctionner comme régime d'identification et encore moins d'évaluation dans l'art.

²³⁰ *Ibid.*, p. 32-33 : « Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. [...] Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. »

²³¹ *Ibid.*, p. 31.

²³² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2000, p. 293-294.

Si l'artiste est incapable de décrire lui-même ou d'expliquer scientifiquement comment il fait son produit, à plus forte raison les spectateurs n'auront aucun critère pour identifier ce produit à un art. D'autre part, la « coexistence du savoir et du non-savoir » n'est pas propre aux seules pratiques artistiques. Freud, en effet, trouve cette « intention de l'inintentionnel » non seulement dans les peintures de Leonard de Vinci, mais également dans les gestes, les rêves et les paroles de ses patients. Et « l'état esthétique » schillérien, qui est fait de la double suspension de l'activité de l'entendement et de la passivité de la sensibilité, n'est pas condition suffisante pour la production d'art, mais seulement condition nécessaire : tous les produits engendrés par le libre jeu de l'imagination ne sont pas de l'art. Il semble que Rancière confonde la condition nécessaire pour qu'il y ait production artistique avec sa condition suffisante. C'est encore Kant lui-même qui nous prévenait pourtant du danger de cette confusion : « Les produits du génie doivent également constituer des modèles, ce qui veut dire qu'ils doivent être *exemplaires*, par conséquent, bien qu'eux-mêmes ne procèdent point d'une imitation, ils doivent cependant servir à d'autres de mesure ou de règle d'appréciation. »²³³ Kant n'oublie donc pas d'ajouter très utilement le critère d'identification des produits du génie, pour distinguer l'originalité du génie de celle de l'absurde, parce que cette « cohabitation du savoir et du non-savoir » peut produire l'originalité de l'absurde aussi bien que celle du génie. Mais si l'on se réfère à l'esthétique de Rancière, il n'y aura plus de critère pour distinguer ces deux originalités sans commune mesure. Donc le « régime esthétique des arts » peut bien être la négation absolue du « régime représentatif des arts », il n'en possède pas pour autant les critères positifs permettant d'identifier de l'art.

4. Réapparition de la technique

Nous avons évoqué la « démocratisation de l'art » et le « nominalisme démocratique des arts » relatifs à l'art de nos jours et au « régime esthétique des arts ». On sent bien ici que le « régime esthétique » est étroitement lié à la démocratie. Il vaut donc mieux rappeler ici la discussion ranciérienne sur la démocratie pour mieux savoir si

²³³ *Ibid.*, p. 294.

le « régime esthétique des arts » peut vraiment fonctionner en tant que régime. Peut-on dire que la démocratie est un régime politique ? Rancière répond qu'elle ne l'est pas : « La démocratie n'est pas un régime politique. Elle est, en tant que rupture de la logique de l'*arkhè*, c'est-à-dire de l'anticipation du commandement dans sa disposition, le régime même de la politique comme forme de relation définissant un sujet spécifique. »²³⁴ La démocratie est une Idée régulatrice au sens kantien, ou une Forme qui rend possible la politique. C'est en ce sens qu'elle est « le régime même de la politique », « l'institution même de la politique ». Pour Rancière, démocratie et politique sont donc une seule et même chose. La politique est rupture spécifique de la logique de l'*arkhè* ; la démocratie est la possibilité de cette rupture. La démocratie se trouve en tant que puissance qui dénie l'*arkhè* et exige le re-partage du sensible ; la politique, pour sa part, existe comme actualisation spécifique et provisoire de la puissance. L'existence de la politique est toujours provisoire et temporaire, et cela du fait que la politique est d'abord une intervention sur le visible et sur l'énonçable d'un partage du sensible qui est déjà donné.

En superposant « démocratie » et « régime esthétique des arts », on en tire cette conclusion : c'est de la même façon que la démocratie est la rupture de toute logique de l'*arkhè* et que le « régime esthétique des arts » est la rupture de la logique de la mimesis propre au « régime représentatif des arts ». C'est dans l'instauration de pareil contexte qu'on peut prétendre qu'il y a « démocratisation des arts » dans le « régime esthétique des arts ». Toutefois, tandis que la « démocratie » n'est pas, selon Rancière, un régime politique, le « régime esthétique des arts », lui, est considéré par Rancière comme un régime d'identification des arts. Pourquoi y a-t-il cette différence entre les deux ? On peut trouver une clef décisive pour en donner la raison en examinant la manière dont Rancière traite de la relation entre l'art et la technique.

L'occasion où Rancière parle de la photographie et de la cinématographie est très symptomatique. Rancière caractérise la photographie et la cinématographie comme « *les arts mécaniques* ».²³⁵ Il faut faire attention à cette expression. Dans la terminologie de Rancière, des « arts mécaniques » comme la photographie et la cinématographie appartiennent au « régime esthétique des arts ». Or, dans la réalité des faits, la

²³⁴ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 231.

²³⁵ *Id.*, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 46-53.

terminologie « arts mécaniques », pour nommer une catégorie, avait été inventée pour établir une hiérarchie durant ce que Rancière appelle le « régime représentatif des arts ». Citant des textes de Cicéron et de Sénèque, Dominique Chateau explique que dans l'Antiquité les arts *mécaniques* étaient placés comme inférieurs aux arts *libéraux* : « [Les arts libéraux] désignent les activités intellectuelles telles que la grammaire et la rhétorique. [...] [Les arts mécaniques] renvoient aux activités manuelles, ces *artes mechanicae* réservées aux esclaves ou rétribuées par un salaire et auxquelles appartiennent la peinture et la sculpture. »²³⁶ Certes, Rancière n'ignore pas cette signification historique du terme « arts mécaniques ». Au contraire, il pose que l'opposition entre arts libéraux et arts mécaniques est un partage typique des arts de la mimesis : « L'art des imitations peut inscrire ses hiérarchies et exclusions propres dans le grand partage des arts libéraux et des arts mécaniques. »²³⁷ Mais alors, pourquoi Rancière désigne-t-il la photographie et la cinématographie en reprenant cette caractérisation d'« arts mécaniques », si pareille caractérisation est tout à fait caractéristique du « régime représentatif des arts » et en opposition absolue avec le « régime esthétique des arts » ?

Les arts mécaniques étaient bien considérés comme de l'art, aussi inférieurs fussent-ils. La peinture et la sculpture, arts mécaniques donc au Moyen Age, étaient bel et bien des pratiques artistiques, bien que relevant d'arts inférieurs. En prenant ce fait historique comme fil conducteur, nous pouvons reconstituer les raisons qui font que Rancière nomme la photographie et la cinématographie par l'expression « arts mécaniques ». Il s'agit du fait que la photographie et la cinématographie font partie des arts dès leur naissance chez Rancière. Ainsi le philosophe n'entend pas dire que ce sont des arts *mécaniques* mais que ce sont des *arts* mécaniques : il valide leur reconnaissance générale comme arts. Ce n'est pas qu'il y aurait eu à un certain moment une transformation dans la relation technique (non-art) / art, mais c'est que ces arts, d'abord ressentis comme auxiliaires et inférieurs, ont finalement obtenu un statut égalitaire avec les autres arts. Rancière pense, nous semble-t-il, que la photographie et la cinématographie ont toujours été de l'art, dès leurs débuts, même si elles étaient

²³⁶ Dominique Chateau, « Art », art. cit., p. 111. Cf. aussi Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 160-171.

²³⁷ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, op. cit.*, p. 69.

considérées par le « régime représentatif des arts » comme inférieures. Ainsi, le passage du « régime représentatif des arts » à leur « régime esthétique » n'est que l'abolition des privilèges de l'Ancien Régime, c'est-à-dire l'abolition de toute hiérarchisation et normalisation *dans* les arts. En bref, chez Rancière, toute discussion sur l'esthétique contemporaine (mais à visée rétroactive) ne se fait qu'*au sein* d'arts

En mobilisant une ancienne expression « arts mécaniques », Rancière réduit le conflit et la modification réciproque entre la technique (non-art) et l'art à la réalisation de l'égalité entre les arts appartenant tous à une catégorie, si bien qu'il n'y a plus de non-art et il n'en reste qu'une grande surface commune des arts qui rompt avec toute la logique de l'*artkhè*. Dès lors, l'art n'a plus sa propre limite, le régime esthétique des arts n'admet pas le dehors de l'art, l'autre de l'art. Dans ce régime, toutes les pratiques humaines de fabriquer accompagnées de formes de visibilité sont de l'art sans aucune exception. Elles sont en principe tout à fait égales les unes aux autres. On pourrait dire que c'est là une véritable et parfaite réalisation de l'Idée de démocratie. Cependant, il faut noter que la démocratie chez Rancière est une Idée régulatrice. C'est une Idée politique, qui ne doit pas cesser de motiver un re-partage du sensible, mais elle ne pourra pas s'incarner intégralement comme un régime politique. Rancière le sait très bien par rapport à la politique, et pourtant il semble l'ignorer par rapport à l'esthétique.²³⁸

Cette confusion est la dérivée d'une autre confusion : celle entre les conditions de la *production* artistique et les conditions de l'*identification* des arts. Comme nous l'avons dit, la puissance hétérogène qui rend possible la coexistence des opposés — savoir et non-savoir, logos et pathos, conscient et inconscient, intentionnel et inintentionnel — n'est que la nouvelle condition nécessaire de la production artistique. Elle n'en est pas la condition suffisante pour pouvoir fonctionner comme condition de l'identification des arts. Mais Rancière confond la sphère de la production individuelle et virtuelle des arts avec celle de leur identification universelle et actuelle, de telle sorte qu'il prend l'Idée *régulatrice* démocratique et esthétique des arts pour le régime *réel* d'identification des arts.

²³⁸ Selon Thierry de Duve, cette ignorance aboutit en effet à une antinomie modifiée du jugement esthétique. Cf. Thierry de Duve, « Kant (d')après Duchamp », *Au nom de l'art, op. cit.*, p. 67-105.

Il faut donc entendre par « démocratisation des arts » cette Idée *régulatrice* qui fait renaître sans cesse l'exigence d'un re-partage égalitaire du sensible, et non la description d'un partage du sensible déterminé déjà existant. Et c'est à la lumière de cette Idée qu'il nous faut poser les questions suivantes. Qu'est-ce qui obtient, quand le « régime représentatif des arts » est détruit, la nouvelle forme de visibilité ? Qui est le sans-part, l'incompté ? Quel est l'autre de l'art dans le « régime représentatif des arts » ? Nous pensons que c'est la technique. Bien que les mots « art » et « technique » aient la même racine sémantique, *tékhnè*, dans le « régime représentatif des arts » les techniques étaient considérées comme de purs outils, des auxiliaires dénués de valeur morale et de finalité intrinsèques. Par contre, les arts y passaient pour avoir les valeurs suprêmes du désintéressement, de l'originalité et de l'unicité, tout cela sur la base du principe de *mimèsis*. Mais, quand le « régime représentatif des arts » est en crise, les arts et les techniques commencent à se rapprocher.

Tout d'abord, on peut penser à ce rapprochement entre arts et techniques par rapport à la *production* artistique. Comme Rancière l'a dit, après le déclin des hiérarchies dans les arts, les pratiques artistiques sont exercées par une puissance hétérogène dans laquelle le savoir est identique au non-savoir, la conscience à l'inconscient, l'intentionnel à l'inintentionnel. Ici, ce sont les techniques qui peuvent élargir énormément la possibilité de rendre visible l'inconscient et l'inintentionnel. Benjamin écrit : « La nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil — autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente. [...] La photographie [...] seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel. »²³⁹ Gerhard Richter est un peintre allemand qui transforme des photographies en des peintures en les recopiant sur la toile avec le pinceau. Dans ses pratiques, l'inconscient visuel de la photographie fusionne avec la conscience artistique de Richter. Il en est de même pour les pratiques cinématographiques de Robert Bresson. Ce cinéaste prétend que le cinéma est la pensée du cinéaste prélevée sur le corps de « modèles » qui, en répétant sans y penser les paroles et les gestes qu'il leur dicte manifestent ainsi inconsciemment leur

²³⁹ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 300-301.

propre vérité. C'est grâce à la reproduction technique accomplie par la cinématographie que peut être rendu visible l'inconscient visuel au-delà de l'intention du cinéaste et des acteurs.

D'ailleurs, le rôle des techniques apparaît plus fondamental à propos de l'*identification* et de la *réception* faite aux arts. Rancière prétend que l'apparition de son « régime esthétique des arts » est plus fondamentale que l'invention de la photographie et de la cinématographie, et que c'est la révolution esthétique qui donne une portée artistique à la révolution technique : « D'une part la révolution technique vient après la révolution esthétique. Mais aussi la révolution esthétique, c'est d'abord la gloire du quelconque—qui est picturale et littéraire avant d'être photographique ou cinématographique. »²⁴⁰ Cette affirmation est juste s'agissant de l'aspect des productions artistiques. C'est avant cette révolution technique qu'Hugo et Flaubert, Courbet et Manet, ont développé leurs productions artistiques en thématissant des individus anonymes qui n'auraient pas été des sujets acceptables pour le « régime représentatif des arts ». On peut donc dire que, pour que la photographie et le cinéma, qui prennent pour thème « l'anonymat » puissent être *ensuite* reconnus comme des arts, il fallait qu'une promotion esthétique et scientifique de ces anonymes, engendrée par la révolution esthétique, les ait précédés. Cependant, s'agissant de la *réception* des arts, la révolution technique apporte de profonds changements, qui eux sont indépendants de la révolution esthétique. Le développement des techniques de reproduction dans les Temps modernes a donné naissance aux masses comme à des sujets collectifs récepteurs des arts. Si la révolution esthétique a promu des individus anonymes comme personnages principaux des arts, la révolution technique les a érigés en sujets collectifs d'expériences esthétiques. On constate notamment que, ces jours-ci, c'est par l'intermédiaire des techniques de reproduction et de transmission numérisées que sont réalisées et communiquées beaucoup d'expériences humaines.

Dès les années 1930, Benjamin avait prévenu et alerté : toutes les expériences humaines seraient bientôt faites par l'intermédiaire de la technique : « Dépouillée de ce

²⁴⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 50. Cf. *ibid.*, p. 47-48 : « Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. C'est-à-dire qu'ils doivent d'abord être pratiqués et reconnus comme autre chose que des techniques de reproduction ou de diffusion. »

qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en fleur bleue introuvable. »²⁴¹ Le destinataire des messages sensibles médiatisés par la technique n'est pas un certain sujet individualisé mais de grosses masses anonymes ; la perception et la mémoire des masses sont formées par l'intermédiaire de la technique. Ainsi, l'on ne peut comprendre ce « partage du sensible » de notre époque que si l'on tient compte de l'essence et du fonctionnement de la technique. Les pratiques artistiques ne peuvent alors insister sur un re-partage du sensible que via leur intervention sur la médiation technique. Les discours esthétiques de notre époque, finalement, ne peuvent posséder d'actualité que s'ils savent traiter fondamentalement cette problématique de la relation entre l'art et la technique. Qu'art et technique se rapprochent de nouveau l'un de l'autre, cela ne signifie bien évidemment pas un simple retour à l'antiquité grecque, où ils n'étaient pas distingués l'un de l'autre dans le mot *tékhnè* : l'on est passé sans retour possible par la Modernité, où ils ont différencié l'un de l'autre. Vu cette situation, l'une des tâches capitales de l'esthétique contemporaine doit être d'élucider cette grave énigme de l'identité-et-altérité, à la fois, de l'art et de la technique.

²⁴¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 299.

Chapitre 9.

Surveillance : la vidéo entre technique et art

La surveillance vidéo n'est plus cet instrument de contrôle réservé aux seuls criminels dans les prisons, malades dans les hôpitaux, ou psychosés dans les asiles. Elle nous surveille tous comme eux. En effet, aujourd'hui elle n'est plus ce « privilège » mais est à ce point devenue banale qu'on la trouve partout, tout un chacun, figurant qu'on espère sans intérêt d'un film sans intérêt, fait l'objet de cette surveillance, à tout moment, où qu'il soit. On est filmé à son insu, que ce soit dans la rue, dans les transports en commun, sur les routes et dans bien d'autres lieux qu'on n'imaginerait pas. Tout se passe comme si chacun pouvait désormais représenter une menace pour la société, du moins virtuelle. Parfois actuelle, d'où cette surveillance. Or, merveille technologique, au cœur de cette surveillance généralisée se trouve la vidéo : c'est grâce à elle que tous les citoyens peuvent enfin devenir des héros filmés, entrant dans le champ de l'observation généralisée. La surveillance vidéo qui est au centre de ce système fut installée pour la première fois en Allemagne en 1942, par Siemens AG, pour observer le lancement des missiles. Mais elle n'a cessé depuis de se développer, de prospérer, si bien qu'elle est maintenant diffusée partout dans le monde, ne cessant de bénéficier d'améliorations constantes jusqu'à aujourd'hui. Le Royaume-Uni, par exemple, est devenu le pays d'Europe le plus surveillé par caméras, où l'on estime qu'il n'y a pas moins de quatre millions de caméras. Un monde surveillé par un « Big Brother » à travers d'innombrables yeux artificiels de caméras vidéo, cette imagination est presque devenu réalité.

La surveillance est donc bien l'une des fonctions principales, sinon *la* principale de la vidéo en tant que *dispositif* au sens foucauldien. En effet, la vidéo est un dispositif technique de surveillance qui permet une articulation très efficace entre savoir et pouvoir, c'est-à-dire qu'elle est un support technique qui permet que convergent, d'une part, le discours sur le nécessaire contrôle social et, d'autre part, le droit de surveiller du pouvoir

policier au nom de la sécurité. En effet, la promotion de la surveillance vidéo est favorisée par le discours sur la prévention de la criminalité et le contrôle social, tandis que, par le même biais, le pouvoir policier, pour sa part, obtient le droit de contrôler tous les individus quels qu'ils soient dans les lieux publics. C'est dans le contexte de ce mariage entre le savoir et le pouvoir que la vidéo devient leur enfant prodige, ce dispositif technique tant attendu.

D'ailleurs, la surveillance est aussi l'un des thèmes majeurs de l'art vidéo dès ses origines : parmi les pionniers de l'art vidéo qui ont privilégié ce thème de la surveillance, on compte Peter Campus, Dan Graham et Bruce Nauman, pour ne citer que ceux-là. Une artiste contemporaine, Julia Scher, présente elle aussi des installations vidéo qui s'inspirent de la surveillance vidéo. Ces artistes s'approprient, chacun à sa manière, la vidéosurveillance, tantôt en braquant la caméra sur eux-mêmes pour s'interroger sans relâche sur leur identité personnelle ou sociale afin de se la faire avouer, tantôt en projetant l'image des spectateurs, afin que ceux-ci prennent enfin conscience, se rendent compte réellement de ce fait qu'ils sont surveillés, par on ne sait jamais qui, non seulement dans ce lieu d'exposition, où on ne leur veut pas de mal, mais aussi partout dans la ville. Dans ces cas précis, les vidéastes utilisent la vidéo comme un moyen artistique afin de rendre visible le dispositif de surveillance, invisible mais qui emprunte ce même procédé, la vidéo.

Aussi, nous pensons que la surveillance est bien ce lieu commun où se croisent les usages de la vidéo comme dispositif technique et comme appareil artistique. Du point de vue matériel, ces deux usages ne sont pas à différencier puisqu'ils partagent le même moyen mécanique de circuit fermé. Mais bien sûr ils se différencient l'un de l'autre par leur fonction. En effet, pour reprendre les concepts heideggeriens, la surveillance vidéo comme dispositif technique dévoile les individus comme « fonds (*Bestand*) », en ce sens qu'elle les réduit à une masse d'objets à observer indistinctement, une matière potentiellement dangereuse à contrôler, tandis que l'art vidéo, tout en usant de la même technique, sert à aménager une *suspension* dans le flux du dispositif de surveillance pour dévoiler, pour s'interroger sur lui, en le rendant visible en tant que tel, pour questionner sur l'essence de la surveillance et pour restituer aux spectateurs une intériorité, leur subjectivité. La surveillance nous paraît donc constituer un thème d'étude privilégié en

ce qu'elle nous permet de clarifier la relation qui existe entre art et technique. Nous traiterons tout d'abord de la surveillance panoptique chez Foucault puis du concept de société de contrôle chez Deleuze, pour ensuite mieux situer la surveillance vidéo du point de vue historique et politique, afin de mieux comprendre en quoi peut consister une appropriation artistique de la surveillance vidéo.

1. Un dispositif de surveillance : le *Panopticon*

Selon Michel Foucault, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle apparaissent en Occident deux nouvelles façons pour le pouvoir de s'exercer : d'une part, l'instauration d'un type de *discipline* qui va permettre de mieux mettre en œuvre le pouvoir ; d'autre part, une sorte de *biopolitique*, qui va aborder les individus à gouverner comme un ensemble de vivants constitués en population. Or cette discipline et cette biopolitique surviennent dans des sociétés qui succèdent à des sociétés qui étaient basées sur l'idée de souveraineté absolue (par exemple la monarchie absolue française, abolie par la Révolution). Alors que l'expression du pouvoir du souverain avait été symbolisée et incarnée par l'application de la peine de mort, ces nouvelles discipline et biopolitique vont avoir pour but la gestion de la vie plutôt que la décision de la mort. En effet, il ne s'agit plus seulement de maintenir l'ordre social en châtiant d'une peine exemplaire (peine de mort, exil, etc.) les individus qui représentent une menace, il s'agit également, et surtout, de gérer la vie de tous les citoyens pour les avertir, les dissuader, les corriger : il s'agit de prévenir et de rectifier toute dérive. C'est la vie elle-même qui devient donc l'objet du pouvoir.

Ces deux exercices du pouvoir que sont la discipline et la biopolitique visent respectivement un objectif distinct : la discipline vise à dresser les individus afin de les rendre dociles et obéissants ; quant à la biopolitique, en considérant la population comme un ensemble de vivants, elle s'occupe de la gestion de l'hygiène, de la santé, de la natalité, de la sexualité, afin de faire d'elle une meilleure force de travail : plus utile et plus efficace. Le corps individuel, qui fait l'objet du dressage par la discipline, et la surveillance de la population, qui fait l'objet de la biopolitique, sont liés l'un à l'autre, parce qu'ils représentent la Modernité, l'un, du point de vue analytique, l'autre, du point de vue

synthétique. Ainsi, discipline et biopolitique entretiennent une relation complémentaire, dans la mesure où elles essaient toutes deux de gérer la vie, aussi bien et autant au niveau de l'individu qu'au niveau de la population, dans la perspective de mise en place d'une société dont les membres soient plus dociles et plus utiles. Foucault écrit :

La découverte de la population est, en même temps que la découverte de l'individu et du corps dressable, l'autre grand noyau technologique autour duquel les procédés politiques de l'Occident se sont transformés. [...] Il y a eu deux grandes révolutions dans la technologie du pouvoir : la découverte de la discipline et la découverte de la régulation, le perfectionnement d'une anatomo-politique et le perfectionnement d'une biopolitique.²⁴²

Foucault fait donc de la surveillance une technologie du pouvoir moderne par excellence. Gérer la vie dans une société disciplinaire, c'est pouvoir examiner et surveiller constamment *en amont* les êtres vivants dans leur ensemble plutôt qu'*en aval* sur des individus ciblés, en d'autres termes, la surveillance, préventive, vise à contrôler plutôt le processus, ou l'activité elle-même, que ses résultats défectueux. À cet égard, Foucault nous donne l'exemple historique d'une pratique particulière de la discipline, mise en œuvre dans une ville pestiférée au Moyen Âge. À la différence d'une ville atteinte par la lèpre qui, à titre de remède, faisait le choix d'expulser les malades hors de la ville— mais il peut s'agir tout aussi bien des mendiants, des vagabonds, des fous, des criminels—, une ville pestiférée, dont le pouvoir s'exerce de façon capillaire, établit un système de recensement permanent de tous ses habitants dans le but de les examiner, de les surveiller, de les analyser, après, et avant, hiérarchisation. En effet, Foucault affirme : « La ville pestiférée, toute traversée de hiérarchie, de surveillance, de regard, d'écriture, la ville immobilisée dans le fonctionnement d'un pouvoir extensif qui porte de façon distincte sur tous les corps individuels — c'est l'utopie de la cité parfaitement gouvernée. »²⁴³ Mais ce modèle idéal de la ville pestiférée n'en reste pas moins limité parce qu'il ne s'applique qu'à des espaces où une menace est en cours et lors de situations d'exception.

²⁴² Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir » (1981), *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1012-1013.

²⁴³ *Id.*, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 200.

Ce modèle met en œuvre une discipline négative : il s'agit de mettre en quarantaine une ville et d'empêcher ses habitants de communiquer à l'extérieur leur mal. Dans pareil type de société régie par la discipline, la surveillance, tout en étant constante et régulatrice, s'exerce de façon exceptionnelle et négative.

Il faut donc que ce dispositif idéal de surveillance puisse être applicable aux cas ordinaires, passant d'un modèle restreint (ville pestiférée) à un modèle généralisable. Et de fait Foucault découvre bien ce modèle de surveillance généralisée dans la fameuse figure architecturale de Jeremy Bentham et de son frère, Samuel Bentham : le *Panopticon*. Mais quel était exactement l'objectif du panoptique pour ses concepteurs ? Permettre à un surveillant, logé au sommet d'une tour centrale, de pouvoir observer tous les détenus enfermés chacun dans leur cellule individuelle, l'ensemble de celles-ci étant placé autour de la tour, sans que ceux-ci ne puissent savoir s'ils sont observés. « Le Panoptique, écrit Foucault, est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu. »²⁴⁴ Ces dissociations et inégalités qui s'instaurent entre « voir » et « être vu » engendrent la situation idéale de surveillance permanente. Comme les détenus sont toujours exposés à la lumière, qui traverse la cellule de part en part, ils ont l'impression d'être surveillés continuellement, et le surveillant leur semble être toujours présent dans la tour centrale, parce que, s'ils se trouvent toujours face à cette tour centrale, c'est sans jamais pouvoir déceler si le surveillant, supposé présent au sommet de la tour, y est ou non.

La surveillance panoptique, à la différence de celle d'une ville pestiférée, est positive et générale. Positive, car elle ne s'exerce plus pour neutraliser les dangers possibles mais pour rendre les individus préventivement plus utiles, en leur imposant d'emblée le respect des normes et une bonne conduite ; générale, car son application ne se limite pas à un cas particulier, comme celui d'une ville contaminée : c'est au contraire un modèle généralisable du pouvoir disciplinaire.

S'il est impossible aux détenus de savoir s'il y a réellement un surveillant dans la tour centrale, c'est à cause d'une disposition qui fait qu'il peut voir sans être vu. Cette

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 203.

invisibilité qui n'est pas synonyme d'absence fait que le système de surveillance panoptique fonctionnerait aussi bien même s'il n'y avait personne dans la tour centrale, du moment qu'on peut croire qu'il y a quelqu'un. Les détenus deviennent spontanément plus dociles et plus utiles en adoptant la bonne conduite, non pas parce qu'il y a toujours un surveillant derrière eux qui exerce un contrôle visible permanent, mais parce que le schème panoptique leur donne l'impression d'être toujours surveillés, sans que cette impression ait en permanence un réel fondement. Il ne s'agit donc pas tant de déléguer un certain pouvoir à un surveillant dans une tour de contrôle que d'inculquer la conscience constante d'être surveillés chez le plus grand nombre possible d'individus, de leur invoquer une « mauvaise conscience » au sens nietzschéen, de telle sorte qu'ils deviennent enfin des citoyens *utiles* parce que dociles, qui puissent servir la société comme force de travail. C'est le rôle positif que joue le panoptique : faire croître l'utilité des individus.

Ce panoptique fournit par ailleurs un modèle généralisable de surveillance. Certes, il désigne d'abord ce type particulier de bâtiments destiné à contrôler des individus dans une situation spécifique. Mais, du point de vue purement fonctionnel, il schématise bien le mécanisme du pouvoir disciplinaire, dans la mesure où il illustre la manière dont le pouvoir s'introduit dans la vie quotidienne des hommes et où il représente une technologie politique de surveillance généralisée. A cet égard, Foucault affirme :

Le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale ; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique.²⁴⁵

A l'origine, les frères Bentham avaient inventé le panoptique pour un environnement carcéral. Mais ce modèle peut aussi s'appliquer à nombreuses institutions disciplinaires : à l'hôpital pour contrôler les malades, à l'usine pour surveiller les ouvriers,

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 207.

à l'asile pour garder les fous, à l'école pour instruire les écoliers, etc. Il a ainsi une grande applicabilité, parce que « c'est un type d'implantation des corps dans l'espace, de distribution des individus les uns par rapport aux autres, d'organisation hiérarchique, de disposition des centres et des canaux de pouvoir, de définition de ses instruments et de ses modes d'intervention [...] ». ²⁴⁶ Le système panoptique peut donc être introduit dans tous les endroits où il faut maintenir sous surveillance un certain nombre de personnes, si bien qu'en étant diffusé dans le corps social tout entier, il s'érige en principe général du pouvoir disciplinaire.

Qu'en est-il du rapport entre le panoptique et le pouvoir ? Comment le panoptique modifie-t-il les caractères du pouvoir politique ? Si le panoptique s'est avéré être un dispositif important c'est que, selon Foucault, « il automatise et désindividualise le pouvoir. » ²⁴⁷ Le pouvoir n'est désormais plus assignable à un individu particulier, contrairement à ce qui était le cas dans les sociétés où il était entre les mains d'un monarque. On pourrait cependant se demander si ce surveillant, dans la tour centrale du panoptique, n'est pas lui-même le détenteur du pouvoir. Mais il faut se rappeler que ce surveillant peut être remplacé par n'importe qui, du fait qu'il n'est simplement qu'un paramètre, tout à fait remplaçable pour faire fonctionner les relations de pouvoir. En fait, les détenus ne savent pas qui est leur surveillant, et cela ne leur importe que peu de savoir qui il est. Comme on l'a dit plus haut, le système panoptique marche aussi bien quand le surveillant est absent, puisqu'on ne peut le savoir : le pouvoir de surveillance du panoptique s'exerce moins par la présence effective du surveillant dans la tour centrale que par la croyance qu'il est là, croyance permise par l'agencement architectural qui engendre une inégalité de regard entre le surveillant invisible et les surveillés visibles.

De plus, Foucault souligne que des institutions inspirées par le panoptique, comme les écoles, les hôpitaux, les usines et les prisons, n'excluent pas une présence permanente de l'extérieur, puisque n'importe quel membre de la société a le droit de venir y constater comment elles fonctionnent, et que, dans ces conditions, même le surveillant de la tour centrale peut lui-même faire l'objet d'une surveillance par le public : « Ce panoptique, subtilement arrangé pour qu'un surveillant puisse observer, d'un coup d'œil, tant

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 203.

d'individus différents permet aussi à tout le monde de venir surveiller le moindre surveillant. La machine à voir [...] devient un édifice transparent où l'exercice du pouvoir est contrôlable par la société entière. »²⁴⁸ Le pouvoir dans la société disciplinaire n'appartient donc à aucun individu en particulier, il est partagé « démocratiquement », par tout le monde et par personne, et il s'exerce automatiquement. C'est ainsi que culmine le cheminement de la surveillance généralisée.

2. Sociétés de contrôle et vidéosurveillance

Foucault a très bien vu que s'opérait ainsi un changement symptomatique dans l'exercice du pouvoir : « [Le pouvoir] tend à l'incorporel ; et plus il se rapproche de cette limite, plus ces effets sont constants, profonds, acquis une fois pour toutes, incessamment reconduits. »²⁴⁹ Si le panoptique n'en reste pas moins le modèle physique et architectural du pouvoir disciplinaire dont la technique principale est un enfermement, Foucault ne veut-il pas dire ici que le pouvoir est en train de quitter ce modèle panoptique pour se rendre encore plus incorporel et pour fonctionner dès lors plus constamment, libéré de tout obstacle corporel ? En d'autres termes, n'est-on pas en train de passer de la société disciplinaire à un autre type de société ?

C'est ce que pense Deleuze, lorsqu'il considère Foucault comme « l'un des premiers à dire que les sociétés disciplinaires, c'est ce que nous sommes en train de quitter, ce que nous ne sommes déjà plus ». Il ajoute : « Nous entrons dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée. »²⁵⁰

Selon Deleuze, c'est après la Deuxième Guerre mondiale que la société disciplinaire connaît une crise, crise ouvrant la voie à d'autres forces de contrôle. Quelle serait cette nouvelle société de contrôle ? Si, dans les sociétés disciplinaires l'individu ne cessait de passer d'un milieu d'enfermement à un autre, il est désormais subordonné à un « contrôle continu » au sens littéral. L'exercice du pouvoir dans une

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 209.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 204.

²⁵⁰ Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir » (1990), in *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 236.

société de contrôle ne dépend plus de ces « lieux d'enfermement » que sont les usines, les écoles, les prisons, selon Deleuze. La logique des sociétés de contrôle est désormais celle des entreprises, qui ont remplacé les usines, ces lieux d'enfermement par excellence des sociétés disciplinaires. L'entreprise ne cesse en effet d'analyser et d'évaluer les individus pour leur imposer le principe modulateur du « salaire au mérite ». Ce principe incite tous ses membres à une concurrence qui ne cesse jamais de les maintenir sous tension. Cela ne se produit pas que sur le lieu de travail, car l'entreprise met en place un mécanisme omniprésent de pouvoir incorporel dans tous les domaines sociaux. Pour prendre l'exemple de l'éducation, on constate, selon Deleuze, qu'elle adopte aussi la technique de l'entreprise, car la formation des élèves se fait au travers d'examens et par le contrôle continu. C'est en ce sens que « l'entreprise, dit Deleuze, est une âme, un gaz. »²⁵¹ En se détachant des institutions physiques, le pouvoir de contrôle en arrive à englober la société entière, en n'y laissant aucun espace (aucun intervalle) où l'on pourrait y échapper. C'est la raison pour laquelle il faut le comparer à un gaz : il n'est plus désormais de domaine qui se situerait en « dehors » de sa sphère d'influence. Contrairement aux sociétés disciplinaires, où le pouvoir s'exerçait en dépendance des lieux d'enfermement, et où les individus pouvaient encore profiter, de temps à autre, d'un peu de liberté, entre deux enfermements, les sociétés de contrôle ne leur laissent plus cette brèche : elles ne laissent plus personne échapper à l'emprise de l'entreprise. Alors que la société disciplinaire consistait encore en des lieux différents d'enfermements, séparés quoique de principe de fonctionnement analogue, la société de contrôle est composée d'une seule et unique grosse entreprise, qui sait se déformer et se transformer promptement afin de mieux contrôler chacun des individus : « Le contrôle est à court terme et à rotation rapide, mais aussi continu et illimité, tandis que la discipline était de longue durée, infinie et discontinue. »²⁵²

Si le panoptique était un dispositif de surveillance pour établir la discipline, la société de contrôle a besoin pour sa part de son propre dispositif technique pour réaliser un pouvoir plus incorporel. Quel est le dispositif de surveillance de la société de contrôle ? Certes, Deleuze dit bien que « les différents contrôlats sont des variations inséparables,

²⁵¹ *Id.*, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » (1990), in *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 242.

²⁵² *Ibid.*, p. 246.

formant un système à géométrie variable dont le langage est *numérique* », et il précise que « les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs. »²⁵³ Ainsi, selon lui, le dispositif propre à la société de contrôle serait numérique. Une technique de contrôle numérique d'aujourd'hui, comme le GPS, le bracelet électronique, lui donnerait en effet raison.

Mais il faut cependant tout d'abord, nous semble-t-il, souligner de nouveau comment est apparue la vidéosurveillance. Celle-ci commence à être installée dans le milieu des années 1940, c'est-à-dire au moment où, selon Deleuze, les sociétés de contrôle se mettent en place. Nous pensons que cette coïncidence n'est pas un hasard, puisque c'est avec la vidéosurveillance que le pouvoir politique commence à devenir incorporel, en se détachant des institutions disciplinaires traditionnelles que sont les écoles, les usines, les prisons, etc. On peut installer la vidéosurveillance n'importe où, grâce à sa petite taille. On n'a plus besoin de la tour centrale, ni de ces cellules formant anneau du panoptique pour surveiller un grand nombre d'individus. Ainsi la vidéo aurait permis au pouvoir de surveillance de dépasser les limites physiques et architecturales du panoptique. C'est la vidéosurveillance qui aurait fait que le pouvoir n'aurait plus dépendu des lieux d'enfermement : elle l'aurait fait accéder à l'incorporel et, grâce à elle, aurait pu enfin naître la société de contrôle. La vidéosurveillance serait donc le dispositif technique des sociétés de contrôle naissantes, celui qui mit fin aux sociétés disciplinaires, celui qui accoucha des « sociétés de contrôle ». Autrement dit, la vidéosurveillance constituerait la charnière qui articulerait deux sociétés différentes, l'une analogique, l'autre numérique, de même que la vidéo elle-même était un intermédiaire au point de vue technique, puisqu'elle représentait à la fois l'ultime phase de l'analogique et l'avenir imminent du numérique.

Enfin, Foucault affirme que « notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ».²⁵⁴ En disant cela, il conteste sans aucun doute la thèse de Guy Debord, selon laquelle « toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. »²⁵⁵

²⁵³ *Ibid.*, p. 242, 244 (c'est Deleuze qui souligne).

²⁵⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 218.

²⁵⁵ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992 (3^{ème} édition), p. 15 (c'est Debord qui souligne).

Cependant, nous pensons que *surveillance* et *spectacle* ne s'opposent pas l'un à l'autre. Ils seraient plutôt les deux termes d'une même dialectique, dialectique nous permettant de comprendre la société moderne. Françoise Parfait l'a bien vu, lorsque, dans son livre sur l'art vidéo, elle déclarait : « La société moderne doit en grande partie à son système d'échanges de biens, de personnes et d'information, le fait de se tenir entre les deux pôles du spectacle et de la surveillance. »²⁵⁶ Pourquoi spectacle et surveillance sont-ils les deux pôles indissociables de la société moderne ? Parce que le spectacle comme la surveillance s'exercent tous deux en se fondant sur cette inégalité de visibilité que nous avons exposée : la dissociation entre « voir » et « être vu ». Ainsi la disposition d'une salle de spectacle, d'un théâtre notamment, consiste en, d'une part, la salle, où le spectateur voit tout ce qui se passe sur la scène sans être lui-même vu par les acteurs, et d'autre part la scène, où l'acteur est totalement à découvert tout en étant censé ne pas voir ceux qui se trouvent dans la salle. La relation entre la salle et la scène est alors analogue à celle qui existe entre la tour centrale et les cellules du panoptique. Qu'on soit à la place du surveillant-spectateur, dans la salle du spectacle, ou à la place du surveillé-acteur, dans la cellule du panoptique, cela ne change pas la structure commune à la surveillance et au spectacle : l'inégalité de visibilité. Le spectacle, loin d'être incompatible avec la surveillance, représente avec elle les deux aspects d'un même dispositif de pouvoir.

La « société de contrôle » consiste donc selon nous en un type de synthèse dialectique entre spectacle et surveillance, en ce qu'on peut qualifier de sorte de « télé réalité », cette sorte de spectacle télévisé qui consiste à montrer la vie quotidienne d'anonymes ou de célébrités en utilisant la technique de la vidéosurveillance. Les personnes qui apparaissent dans la télé réalité ne font rien d'autre que vivre leur vie quotidienne : manger, se promener, faire leur travail, se coucher, etc. Or, Olivier Razac, dans son livre sur Foucault, a bien montré la ressemblance qu'il y a entre la télé réalité et le jardin zoologique : « Au zoo, comme dans la télé réalité proprement dite, on montre du réel ordinaire et normal et c'est ce qui fait le spectacle ! »²⁵⁷ On peut dire que la télé réalité est, dans les « sociétés de contrôle », un « jardin zoologique » où les animaux sont

²⁵⁶ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 249.

²⁵⁷ Olivier Razac, *Avec Foucault, après Foucault. Disséquer la société de contrôle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 160. D'ailleurs, Foucault, quant à lui, avait bien remarqué l'affinité structurale entre la ménagerie construite par le Vaux à Versailles et le programme du Panopticon de Bentham.

remplacés par des individus humains et anonymes, et le dispositif panoptique par la vidéosurveillance.

Or, poursuit Razac : « Le spectacle de la réalité coule et puise dans une réalité spectaculaire qui montre des îlots biologiques ne désirant rien plus que se survivre les uns aux autres. »²⁵⁸ Là-dessus, Razac met en relation télé réalité et racisme, car ils partagent un même fond idéologique qui est l'exclusion ou la suppression des autres pour protéger la population du nous. Cependant, cette comparaison nous paraît peu pertinente. Car, certes, il y a des types de télé réalité qui mettent en scène compétition et survie, mais pas tous. Son analyse ne vaut, n'est pertinente, que pour certaines sortes de télé réalité. Ce qui est essentiel dans la télé réalité, c'est bien plutôt qu'elle a pour objet la vie quotidienne de personnes *anonymes*. Elle montre ainsi aux téléspectateurs aussi bien des gens quelconques des célébrités, comme si tout le monde, chacun, vous, moi, sans exception, valait la peine d'être regardé, presque comme s'il s'agissait de montrer que la vidéosurveillance ne concerne pas seulement les personnes qui représentent des menaces, mais également, et en vérité, tout membre de la société. C'est pourquoi la télé réalité et la vidéosurveillance se font pendant l'une à l'autre comme les deux pôles d'une société de contrôle. Il est vrai qu'elles peuvent servir, le cas échéant, à exclure des individus qui font problème à la communauté. Mais ce n'est qu'un de leurs usages instrumentaux. L'essentiel est qu'elles convergent pour faire de la société ce vaste « zoo humain » dont la cage invisible et d'autant plus parfaite ne laissera personne dehors : on n'y échappera pas.

3. L'art vidéo contre la vidéosurveillance

Depuis l'apparition de la vidéosurveillance, le pouvoir de surveillance n'a plus de limite : elle n'a plus de « dehors ». En effet, ce pouvoir ne dépend plus d'espaces d'enfermement panoptiques. Il est partout, et jamais en arrêt. La société entière est désormais immergée dans un flux permanent de surveillance.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 168.

C'est dans ce contexte que les artistes interviennent pour suspendre ce flux de surveillance et rendre visible ce qu'est la surveillance en tant que telle. Ils s'approprient la même technique de vidéosurveillance, mais pour en faire, cette fois, un appareil artistique *pensif* et *suspensif*. Leurs œuvres deviennent donc un espace d'expérimentation capital, où peuvent se rencontrer et se confronter la vidéo comme *dispositif technique* et la vidéo comme *appareil artistique*.



53. Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972.

Parmi les premiers artistes qui se sont intéressés à la vidéosurveillance, on compte Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Campus et Joan Jonas. Ils abordent ce thème de la vidéosurveillance chacun à sa manière. Tout d'abord, regardons une œuvre vidéo de Joan Jonas, *Vertical Roll* (1972). Jonas y met en scène l'identité féminine en déconstruisant les représentations dominantes du corps féminin et de la technologie de la vidéo. Utilisant un signal électronique — ou roulement vertical (*vertical roll*) —, la vidéo disloque l'espace en recadrant et en fracturant l'image. Ce roulement vertical, qui se répète régulièrement tout au long de la vidéo, perturbe l'image et expose la matérialité du dispositif vidéo. Ce cadre saute sans cesse, la répétition de sa barre horizontale attirant et repoussant à la fois

le spectateur. Le staccato visuel de la bande est encore renforcé par le tapotement régulier d'une cuillère sur une surface, laquelle résonne comme si Jonas frappait l'écran vidéo lui-même. En fait cette œuvre donne à voir une situation de surveillance : par l'intermédiaire du dispositif vidéo, le spectateur est mis à la place d'un surveillant qui regarde le corps de l'artiste sans être vu. Du point de vue féministe, cette relation entre surveillant et surveillé se superpose à celle qui existe entre un homme, sujet du regard, et une femme, objet du regard. Mais le regard surveillant du spectateur est interrompu sans cesse, suspendu à cause du roulement vertical et du tapotement de la cuillère. En introduisant ces petits obstacles visuels et sonores, Jonas suspend le flux de la vidéosurveillance, si bien que celle-ci devient elle-même l'objet de la réflexion.



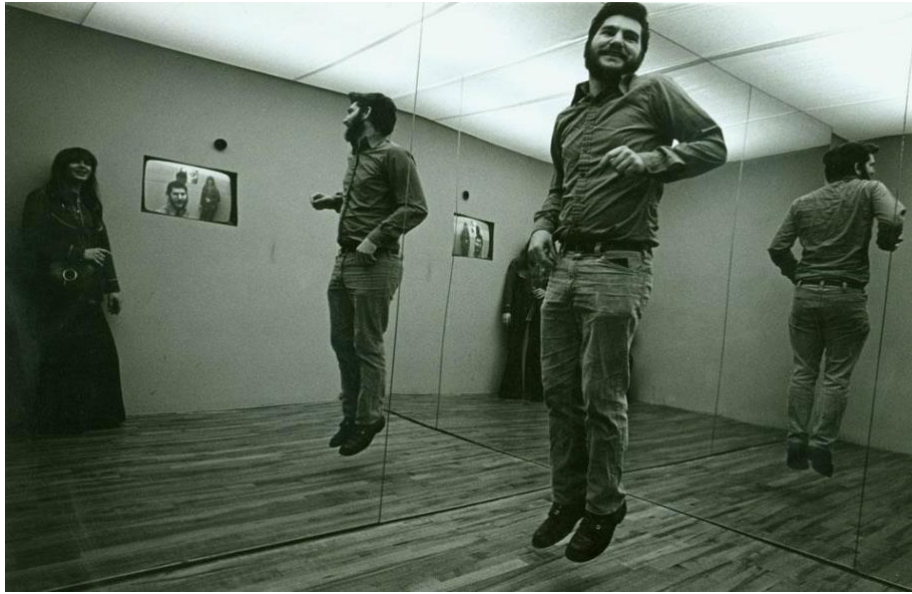
54. Peter Campus, *Mem*, 1974-1975.

Tandis que dans la vidéo de Joan Jonas le spectateur regardait l'image de l'artiste enregistrée et travaillée préalablement, Peter Campus, dans son installation vidéo *Mem* (1974-1975), utilise le mécanisme de vidéosurveillance *en temps réel*, afin que le spectateur puisse faire face immédiatement à sa propre image sur l'écran.²⁵⁹ Dans cette installation vidéo, un premier coup d'œil ne verra tout d'abord qu'un espace assombri, qui semble vide. Mais si l'on regarde plus attentivement, il apparaît sur le sol une surface éclairée, et sur le mur une figure lumineuse en forme de trapèze. Le spectateur qui s'avance pas à pas dans le cercle de lumière est filmé par une caméra vidéo installée sur le côté droit, puis l'image de celui-ci est projetée sur le mur, mais de manière à ce qu'elle apparaisse de biais. En effet, elle est déformée en raison de la position de la caméra et du projecteur. Or, il en résulte deux effets remarquables.

Premièrement, plus le spectateur s'avance vers sa propre image, plus celle-ci s'étire vers la droite, rapetisse et disparaît. C'est une situation insolite, car quand nous avançons vers un miroir, nous avons l'habitude non seulement de nous voir nous rapprocher de notre propre image mais aussi de la voir grandir. L'autre effet de cette projection en biais est une déformation en largeur et en longueur de l'image, une déformation des distances entre les différents spectateurs présents dans l'espace.

La stratégie de Campus a donc consisté à décaler quelque peu l'axe de la caméra et du projecteur afin que le visiteur prenne conscience de sa propre présence au travers du regard de la caméra vidéo. De plus, le spectateur y regarde les autres spectateurs à leur insu, autant qu'il est regardé à son insu par eux. C'est-à-dire qu'il se met *en même temps* aux places de surveillant et de surveillé. Cette ambivalence du regard lui offre l'occasion de réfléchir sur la relation entre « voir » et « être vu ». C'est ainsi que Campus rend visible une situation de surveillance à double pôle surveillant/surveillé par la mise en place d'un jeu de miroir insolite et grâce à la déformation de l'image en biais.

²⁵⁹ Sur la description de cette œuvre, cf. Patrick Javault et al., *Vidéo topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, catalogue d'exposition, Musées de Strasbourg/Paris-Musées, 2002, p. 96-97.



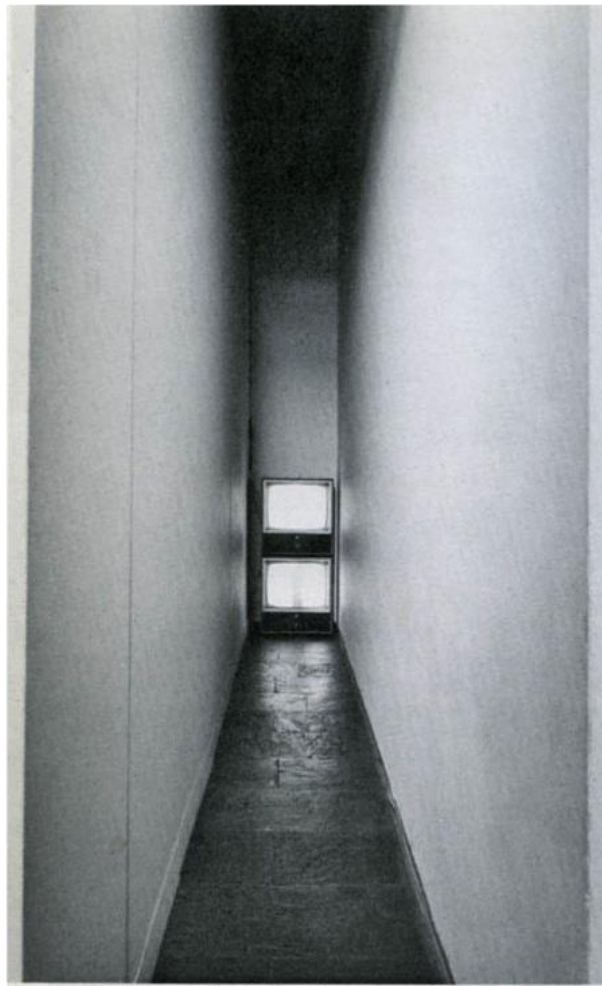
55. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974.

Dan Graham, quant à lui, fait advenir une suspension temporelle, au sens littéral, dans un dispositif de vidéosurveillance. En 1974, il produit une installation vidéo composée de deux miroirs, d'une caméra vidéo et d'un moniteur : *Present Continuous Past(s)*. En utilisant une technique de délai, l'artiste crée un dispositif d'enregistrement d'images en direct puis de rediffusion de celles-ci sur le moniteur avec un léger décalage, de huit secondes. Il précise en effet :

Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui est immédiatement en face d'elle et l'image réfléchi par le miroir qui lui fait face. L'image vue par la caméra (reflétant toute la pièce) apparaît huit secondes plus tard sur l'écran du moniteur. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la pièce et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image huit secondes avant *et* le reflet du moniteur dans le miroir encore huit secondes plus tôt.²⁶⁰

²⁶⁰ Dan Graham, « Video in Relation to Architecture », in Doug Hall et Sally Jo Fifer (dir.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990, p. 186 (c'est Graham qui souligne).

Pris entre le direct et le différé, le spectateur est simultanément sujet et objet d'un regard. Du corps du spectateur image spéculaire et image vidéo se superposent continuellement, ce qui multiplie l'effet de décalage (de huit secondes) et a pour effet, recherché, de brouiller les mesures (différentes) de différentes temporalités, qui sont rendues visiblement contemporaines. Graham, en se servant du dispositif de vidéosurveillance, normalement destiné à contrôler, produit paradoxalement des images *incontrôlables*, en ce que l'on ne peut plus percevoir quelles sont les coordonnées spatiotemporelles actuelles du spectateur, ce qui va de front contre le pouvoir de surveillance, dont le but est précisément de pouvoir *contrôler* les individus en permettant de savoir *où* ils se trouvent et *à quel moment*.



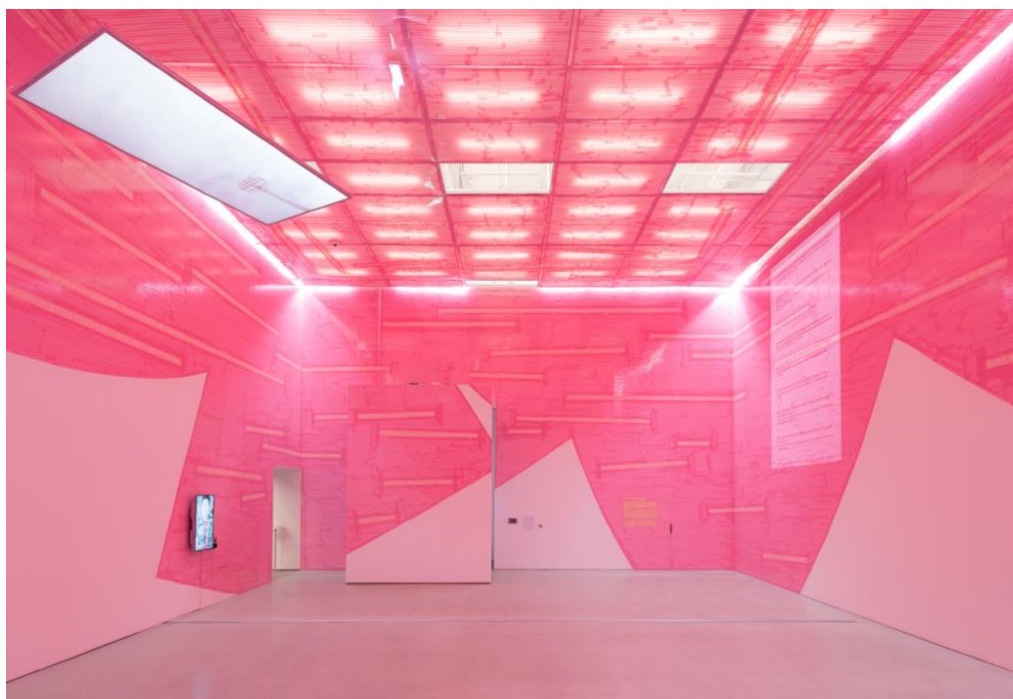
56. Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1970.

Bruce Nauman, pour son compte, emploie souvent le dispositif de vidéosurveillance en le détournant de son usage premier. À cet égard, on peut examiner son installation vidéo datée de 1970, *Live Taped Video Corridor*. Au bout d'un couloir de près de dix mètres de long et de seulement 50 cm de large, deux moniteurs vidéo sont superposés. Le moniteur dessous transmet l'image du couloir vide qu'a enregistrée préalablement l'artiste, tandis que le moniteur dessus montre l'image transmise en temps réel par une caméra vidéo située à l'entrée du couloir, à une hauteur de trois mètres environ. En entrant dans le couloir et en s'approchant des moniteurs, le spectateur arrive à voir sa propre image de dos. Mais plus il se rapproche de l'écran, plus il s'éloigne de la caméra, si bien que sa propre image sur l'écran en devient de plus en plus petite. Comme le couloir est très étriqué, l'on ne peut jamais échapper à la vidéosurveillance.

C'est une bonne métaphore spatiale de la société de contrôle. De fait, au moment où il entre dans le couloir, le spectateur ne comprend pas encore très bien ce qui se passe. Au fur et à mesure qu'il s'approche des moniteurs situés au bout du couloir, il s'aperçoit qu'il est sous l'emprise de la vidéosurveillance, et qu'il y a toujours le regard de la surveillance derrière lui. Mais QUI le surveille ? Il se rend vite compte que *c'est lui-même* qui regarde sa propre image. L'identité du spectateur se scinde donc alors en deux : il est à la fois ce sujet surveillant et cet objet surveillé. Et ils ne s'assimilent jamais, parce que, comme on l'a dit plus haut, plus le spectateur s'approche de sa propre image, plus celle-ci s'éloigne de l'observateur. C'est ainsi que Nauman suspend toute la logique de surveillance en brouillant la distinction entre « voir » et « être vu », ceci afin de susciter une réflexion sur l'acte de surveiller et d'être surveillé. Car l'image du couloir vide sur l'écran inférieur offre une bonne occasion de penser au pouvoir invisible de vidéosurveillance. On s'aperçoit soudainement que ce couloir, alors même qu'il semblait entièrement vide, avait toujours été, et était encore, et est encore, empli par le flux incessant d'un regard qui surveille.

4. Angles morts de la surveillance vidéo

Plus récemment, des artistes ont utilisé la vidéo, dans sa relation à la surveillance, dans un plus large contexte culturel. Pour eux, il ne s'agit en effet pas seulement de rendre visible la généralisation contemporaine du dispositif de surveillance, mais de mettre en évidence la spécificité de certaines de ses incarnations, « renforcées », dans certaines situations culturelles. Nous prendrons pour exemple une installation vidéo d'Inhwan Oh, artiste coréen, intitulée *Looking Out for Blind Spots* (2014).



57. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.

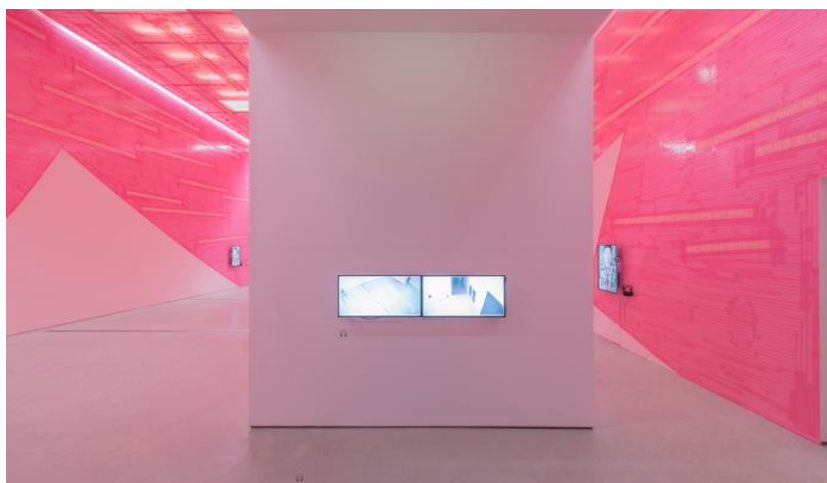
Cet artiste s'intéresse aux soldats et à leur vie à la caserne pour autant qu'ils y sont très explicitement exposés au système de surveillance. C'est avec sa « culture militaire » qu'il s'est appropriée la vidéosurveillance. À première vue, son installation vidéo ne semble guère différente de celles de ses prédécesseurs évoqués à l'instant. Il y est encore question de montrer l'inégalité entre voir et être vu, qui est l'essence de la surveillance. Mais Oh y ajoute deux choses. D'une part, l'artiste projette un film documentaire consistant en entretiens avec des personnes libérées du service militaire. Elles y décrivent

leurs cachettes dans la caserne pour pouvoir y avoir un moment de vie privée. D'autre part, on peut voir, sur un mur de l'espace d'exposition, une liste de conseils imprimés. Ce sont les règles directrices qu'ont découvertes par eux-mêmes ces ex-soldats au travers de leurs expériences militaires concernant ces endroits privés, durant leur réquisition. Ainsi : « Soyez vigilant pour le moment où quelqu'un entrera soudainement (*Be ready for the moment that somebody will suddenly enter*) », « Il ne faut avoir aucune culpabilité quant aux activités commises dans un endroit aveugle (*You shouldn't have any guilt about the activities done in blind space*) », « Pour avoir votre propre temps libre, cherchez l'endroit le plus éloigné (*In order to have your own free time, find the most remote place*) », pour n'en citer que quelques-unes. Grâce à ces deux éléments, il s'avère clair que l'œuvre d'Oh traite du sujet de la surveillance dans le contexte de la culture militaire. Vu qu'en Corée du Sud tous les garçons doivent faire un service militaire de deux ans, on se rend compte que cet artiste considère la culture militaire non pas simplement comme un aspect particulier de la société sud-coréenne mais plutôt comme l'une de ses conditions essentielles.

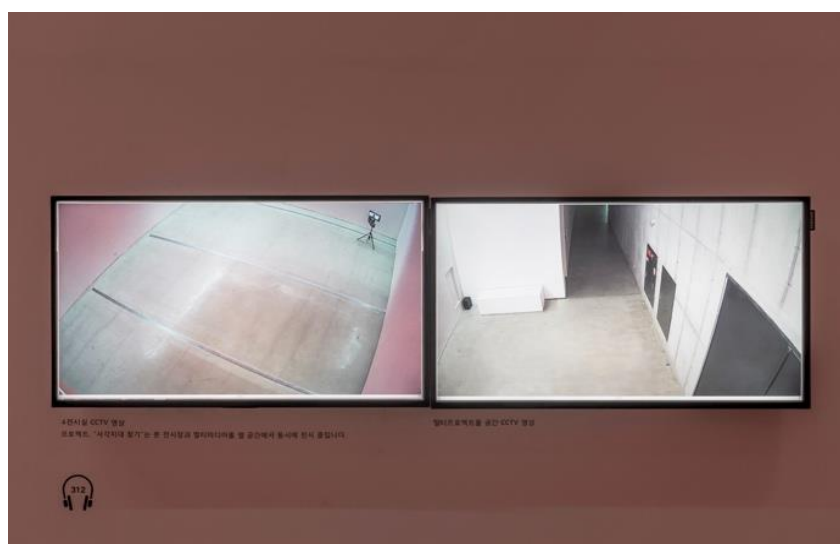
Ce qui est remarquable dans son installation vidéo, c'est qu'elle ne s'en tient pas à reconnaître le fait établi de la surveillance généralisée et à l'admettre, mais qu'elle essaie malgré tout d'imaginer la possibilité d'« angles morts » qui y échapperaient. Il s'agit alors de savoir comment Oh s'approprie la surveillance vidéo pour visualiser les « angles morts culturels (*cultural blind spots*) ». ²⁶¹ Quand elle fut présentée au Musée national d'art moderne et contemporain en Corée, en 2015, cette installation était répartie sur deux espaces d'exposition : la galerie 4 et un couloir à côté du Multi-Project Hall, afin de pouvoir créer une connexion entre deux endroits physiquement séparés en utilisant la surveillance vidéo. Les images capturées par les caméras installées dans un endroit étaient relayées en direct par les moniteurs de l'autre endroit, et vice versa. Dans un tel dispositif les spectateurs d'un espace sont surveillants et surveillés à la fois relativement à ceux de l'autre espace, de telle sorte qu'ils se rendent concrètement compte de ce qu'est la surveillance généralisée et continue de la « société de contrôle », où tout le monde surveille tout le monde sans aucune limite matérielle. On n'y trouvera aucun « angle

²⁶¹ Inhwan Oh, *Looking Out for Blind Spots*, catalogue d'exposition, 2014, p. 5.

mort ». Mais Oh ne cesse pourtant d'en chercher, à tout prix. Il visualise une zone non couverte par les caméras de surveillance en mettant du ruban adhésif rose sur les murs des deux espaces d'exposition. Si à travers les images transmises par les caméras de surveillance d'un espace les spectateurs peuvent voir ce qui se passe dans l'autre espace, cependant ils ne peuvent voir les zones recouvertes de ruban adhésif rose d'un espace que s'ils y sont en personne. C'est la manière dont cet artiste coréen met en scène les « angles morts culturels ».



58. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.



59. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.

Sont-ils vraiment des cachettes où l'on échapperait au pouvoir de surveillance ? Il y aurait deux façons d'y répondre. D'un côté, on dira qu'ils le sont, parce qu'ils sont invisibles par la surveillance vidéo. Ceux qui se trouvent devant les moniteurs n'arrivent jamais à voir les zones roses que perçoivent ceux qui sont dans les espaces. Mais, d'un autre côté, ces « angles morts » ne sont pas efficaces, opérationnels : ce sont des endroits où des êtres humains ne peuvent se mettre à l'abri sauf en s'y élevant par lévitation. Donc, ces zones ne sont pas appropriables, aussi réelles soient-elles. Dans la société de contrôle, où le pouvoir de surveillance fonctionne de manière continue et incorporelle, il est aisé de se dire qu'il n'y aura aucun angle mort où l'on puisse se blottir pour éviter le regard perçant de la caméra de surveillance. Pourtant, loin de succomber en se soumettant à ce type de pessimisme, Oh non seulement rend visible cette surveillance généralisée et perpétuelle qui règne de nos jours, comme le faisaient ses prédécesseurs, mais il essaie aussi de suggérer des « angles morts » qui sont bien réels, quoiqu'inefficaces. Ce que met en œuvre cet artiste coréen pour intervenir dans notre société avec l'appareil vidéo consiste donc à *suspendre* l'opinion commune pessimiste générée par le pouvoir de surveillance pour que, grâce à cette suspension inspirante, on puisse imaginer une possibilité de résister à cette réalité, et alors essayer d'inventer des « angles morts culturels ».

5. L'Art vidéo est la conscience de soi de la surveillance vidéo

Traitant des artistes qui s'intéressent à la vidéosurveillance, Michael Rush remarque que leurs œuvres tendent à tenter de rendre les spectateurs actifs en les faisant participer à leur fonctionnement même. Ainsi, Rush dit de Peter Campus qu'il essaie « de sortir le visiteur de son rôle passif de spectateur » et, plus généralement, il conclut sur le rôle actif des spectateurs, en ces termes : « Les spectateurs [durant ce processus] étaient mêlés à l'action, ils étaient une composante nécessaire de l'expérience. Petit à petit, ils se virent accorder une place dans le développement [...] d'un art interactif qui avait réellement

besoin d'eux et les plaçait effectivement au centre du spectacle. »²⁶² Son propos vaut sans aucun doute quand on compare le comportement des visiteurs des installations vidéo des artistes cités plus haut avec celui des visiteurs d'une exposition traditionnelle de peintures ou de sculptures. Néanmoins, cette comparaison n'est pas tout à fait exacte, et elle ne suffit pas, si l'on réfléchit sur la relation que l'art vidéo entretient avec la vidéosurveillance. En effet, avec ce modèle, où les spectateurs prennent part activement à l'œuvre, on peine à clarifier et à expliciter la différence qu'il y a entre art vidéo et vidéosurveillance. En effet, c'est bien le pouvoir des sociétés de contrôle lui-même qui exige des individus qu'ils soient actifs, et même hyperactifs, en les plaçant sous l'œil des dispositifs de surveillance. En ce sens, comme Foucault l'a bien montré, le pouvoir n'est plus négatif mais bien plutôt positif, car il ne s'exerce plus seulement pour soustraire, pour prévenir des dangers ou pour exclure des populations inutiles ou anormales. Bien au contraire, il joue un rôle positif d'addition : faire croître l'utilité et l'efficacité des individus le plus possible. Les sociétés de contrôle ont besoin des dispositifs de surveillance pour mettre les individus en concurrence mutuelle permanente. Dans ce régime, les individus sont exhortés à se montrer toujours plus actifs, et à participer encore davantage à la production sociale. De plus, la télé-réalité, en tant que versant spectaculaire de la vidéosurveillance, demande aux téléspectateurs d'être actifs, que ce soit comme participants à des jeux de survie, ou comme membres du jury qui décident de leur sort.

Donc, si l'art vidéo intervient dans le dispositif de vidéosurveillance pour le critiquer, il ne s'y agira pas de rendre les spectateurs actifs et participatifs : ils le sont déjà dans le régime dynamique de concurrence permanente. Il ne s'y agira pas de les mêler à l'action, mais plutôt de les *empêcher* d'agir, afin qu'ils puissent trouver un moment de réflexion. Dans ce contexte, les artistes essaieront de suspendre le flux incessant de la surveillance en le rendant visible et perceptible aux yeux des spectateurs, en en faisant ainsi un objet de réflexion : c'est alors comme s'ils dressaient un obstacle face à un somnambule pour qu'il reprenne conscience. L'art vidéo introduira donc un moment *suspensif*, en créant un espace de vide et de silence, comme un grain de sable bloquant la machine infernale de la vidéosurveillance, et le spectateur n'en deviendra pas actif, agité,

²⁶² Michael Rush, *L'Art vidéo*, trad. par Dominique Lablanche, Paris, Éditions Thames & Hudsons, 2003, p. 33 et 36.

mais *pensif*. C'est en ce sens que la vidéo, appréhendée comme appareil proprement artistique, peut constituer la « conscience de soi » de la vidéo comme dispositif technique.

Chapitre 10.

Art et religion en rapport avec la vidéo

Si l'art est la conscience de soi de la technique, et si l'art vidéo, en particulier, est la conscience de soi de la surveillance vidéo, on peut bien se demander, à présent, quel est ce qui se tient à l'opposé de la technique, concernant l'art. Si la technique se trouve à l'un des pôles dans les rapports de l'homme au monde, qu'en est-il donc l'autre pôle et quel sera le symétrique de la technique par rapport à l'art ? Si l'art fonctionne comme ce point neutre qui suspend le dévoilement provocateur de la technique en lui rendant sa conscience de soi, on se demandera s'il n'y aurait pas un autre rapport possible de l'homme au monde, rapport qui l'opposerait à la technique tout en ayant le même point neutre. C'est ce que l'on appellera la religion, ou le religieux.

En quel sens la religion s'oppose-t-elle donc à la technique ? Et comment peut-on dire que l'art se trouve en un point neutre entre la religion et la technique ? Tandis que la technique provoque l'homme en le considérant, et en en faisant un individu tout disponible aux besoins du monde moderne ainsi constitué par elle,²⁶³ la religion—l'une des étymologies du terme le lie au latin *religare*, « lier, attacher »—a vocation à réunir, à rassembler dans une communauté des personnes confessant une foi commune. Qu'est-ce donc que la religion ? On en a rappelé l'une des étymologies, mais il y en a au moins deux. Certains font venir religion de *religio*, « attention scrupuleuse », terme que lui-même l'on rattache tantôt à la notion de « lien » (*religare*, « relier »), tantôt à celle de « recueil, collecte » (*religere*, « recollecter »). On peut dire qu'il s'agit d'un système de représentation du monde et de croyances, animé et consolidé par l'accomplissement régulier d'un ensemble ordonné de rites dans le cadre ainsi constitué d'un culte, rendu à une ou plusieurs puissances transcendantes afin d'en obtenir quelque chose. Sa notion englobe non seulement un ensemble de relations ritualisées avec ces divinités, mais

²⁶³ Nous l'avons vu plus haut en examinant les philosophies de Heidegger, Foucault et Agamben.

surtout des relations d'ordre juridique et moral, c'est-à-dire des principes propres à constituer une communauté humaine. Contrairement à la technique qui dévoile les hommes comme des individus détachés de leur communauté, la religion a vocation à considérer et à former une totalité, la Totalité. Elle veut représenter l'existence de Totalité.

1. Technique, religion et pensée esthétique

Gilbert Simondon s'efforce, dans son *Du mode d'existence des objets techniques*, de penser à la relation entre technique et religion.²⁶⁴ Traitant de l'essence de la technicité, le philosophe français dit que la technique ne peut être compréhensible que si on la met en relation avec la religion, parce qu'elles sont les deux « phases » symétriques dédoublées de la phase primitive et originelle du rapport de l'homme au monde : « la technicité est une des deux phases fondamentales du mode d'existence de l'ensemble constitué par l'homme et le monde ».²⁶⁵ Simondon utilise la notion de phase quand il qualifie la technique et la religion ainsi que les autres modes de relation de l'homme au monde. Il s'explique sur ce qu'il entend par « phase » ainsi :

Par phase, nous entendons non pas moment temporel remplacé par un autre, mais aspect résultant d'un dédoublement d'être et s'opposant à un autre aspect ; ce sens s'inspire de celui que prend en physique la notion de rapport de phase ; on ne conçoit une phase que par rapport à une autre ou à plusieurs autres phases ; il y a dans un système de phases un rapport d'équilibre et de tensions réciproques ; c'est le système actuel de toutes les phases prises ensemble qui est la réalité complète, non chaque phase prise pour elle-même, *une phase n'est phase que par rapport aux autres*, dont elle se distingue de manière totalement indépendante des notions de genre et d'espèce.²⁶⁶

Chez Simondon, la notion de phase est utilisée pour insister sur le constat que la technique n'est pas plus une réalité indépendante que la religion. En tant que phases, la

²⁶⁴ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1958.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 159 (c'est nous qui soulignons).

technique et la religion ne s'excluent pas l'une l'autre. Bien que s'opposant l'une à l'autre, elles ne forment pas une relation dialectique, c'est-à-dire que ce ne sont pas deux entités indépendantes que l'on dépasse pour les faire converger en une synthèse. On devrait dire à l'inverse : il faut commencer par poser un seul monde, le plus primitif, un centre neutre originel, à partir duquel se déphasent la Technique et la Religion. C'est en ce sens que « l'existence d'une pluralité de phases, dit Simondon, définit la réalité d'un centre neutre d'équilibre par rapport auquel le déphasage existe ». ²⁶⁷ Donc, la relation entre la technique et la religion doit donc être dite symétrique et non pas dialectique, dans la mesure où elles ne se dirigent pas vers une synthèse dialectique mais au contraire présupposent un point neutre par rapport auquel leur déphasage a lieu en sens opposé l'une de l'autre.

Simondon nomme le monde le plus primitif, avant le dédoublement de la technique et de la religion, le « monde magique ». La magie est le rapport au monde le plus primitif. C'est une union avec le monde, qui définit un univers à la fois subjectif et objectif, ou plus exactement un univers antérieur à toute distinction de l'objet et du sujet, un univers avant tout dédoublement de la subjectivité et de l'objectivité, un univers où la réalité humaine et la réalité du monde objectif ne se distinguent pas l'une de l'autre. Dans la phase magique, tout est lié à tout, et il n'y a pas d'extériorité réciproque entre l'homme et le Monde. Cette première phase, pré-technique et pré-religieuse, n'est pas une phase où il n'y aurait aucune force organisatrice, mais elle est pleine de potentialités prêtes à s'organiser en subjectivité aussi bien qu'en objectivité. « Le mode magique de relation au monde, dit Simondon, n'est pas dépourvu de toute organisation : il est au contraire riche en organisation implicite, attachée au monde et à l'homme. » ²⁶⁸ Dans l'unité magique, l'homme n'est encore pas davantage conçu comme subjectivité que le Monde ne l'est comme objectivité. Ils relèvent tous deux d'un point neutre si fort qu'il est coextensif à l'univers magique entier. Il ne faut pas se demander à quelle période historique on doit assigner la phase magique. La notion de phase n'est pas temporelle et chronologique, mais plutôt relationnelle et dynamique, comme on l'utilise dans toutes les parties habitées du Monde. La magie pourrait se référer à l'aube de la civilisation de

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

l'humanité, à l'époque où la superstition prospère dans tous les côtés du monde. Mais, chez Simondon, elle ne se limite pas forcément à une certaine période primordiale de l'histoire humaine, parce qu'elle fonctionne en premier lieu comme une définition au sens géométrique, pour expliquer le dédoublement de la technique et de la religion dans la relation de l'homme au Monde, à la façon dont Spinoza commence son *Éthique* en introduisant quelques définitions pour insister sur le parallélisme entre la pensée et l'étendue.²⁶⁹

Quand Simondon développe son propos sur la technique et la religion en commençant par présupposer l'unité magique comme une et seule puissance régnant dans l'ensemble des rapports de l'homme au Monde, il n'y a aucun endroit où la dialectique puisse intervenir, pas de place pour elle, parce que dans le schème du déphasage la technique et la religion proviennent du monde magique selon une relation de différence plutôt que de négation, comme dans le mouvement dialectique. Il s'agit, dans cette enquête génétique sur l'ensemble des rapports de l'homme au Monde, de percevoir une différenciation de déphasage plutôt qu'une négation dialectique. De ce point de vue, Simondon invoque la théorie de la Gestalt comme un modèle qui peut expliquer le dédoublement de la technique et de la religion sans impliquer aucune négation mutuelle entre les deux. Il écrit :

Si nous éliminons l'idée d'un rapport dialectique entre étapes successives du rapport de l'homme et du monde, quel peut être le moteur des dédoublements successifs au cours des quels apparaît la technicité ? Il est possible de faire appel à la théorie de la Forme, et de généraliser la relation qu'elle établit entre figure et fond.²⁷⁰

²⁶⁹ Dans son *Éthique*, Spinoza définit Dieu comme un être absolument infini, c'est-à-dire comme une substance consistant en une infinité d'attributs, dont chacun exprime une essence éternelle et infinie. Parmi les attributs illimités du Dieu, Spinoza explique deux attributs, idée et corps, pensée et étendue, comme exprimant l'essence du Dieu, chacun à sa manière. Mais entre les deux attributs il n'y a pas d'opposition dialectique mais un parallélisme complémentaire. Nous pensons qu'il vaudrait la peine de comparer le parallélisme entre la pensée et l'étendue chez Spinoza avec le dédoublement de la technique et de la religion chez Simondon. Cf. Spinoza, *Œuvres IV. Ethica/Éthique*, trad. par Pierre-François Moreau, Paris, PUF, 2020, première partie et deuxième partie.

²⁷⁰ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 163.

La théorie de la Forme ou *Gestalt* est une théorie psychologique et philosophique selon laquelle la perception saisit d'abord les ensembles indissociables structurés, et les processus de la perception et de la représentation traitent donc les phénomènes comme des formes globales plutôt que comme l'addition ou la juxtaposition d'éléments simples. Elle définit chaque élément comme une partie d'une totalité, un élément d'un ensemble organique structurellement indissociable, même si on peut le fragmenter, élément qui ne vaut qu'en fonction de sa relation avec cet ensemble, et non pas séparément. Pour Simondon, le monde magique est un tel ensemble structuré indissociablement à partir duquel se dédoublent la technique et la religion comme sa figure et son fond.

Quand le monde magique devient si fonctionnel et si efficace qu'il est sursaturé, on peut y voir un germe de dédoublement, de même qu'un verre d'eau sucrée, une fois sursaturé, commence à générer une cristallisation du sucre. La magie tend à se déphaser et à se cristalliser en technique. Mais la technicité n'est pas comme une sorte d'invention toute nouvelle qui viendrait remplacer le magique ; elle provient elle-même du monde magique par un dédoublement, dont l'autre partie est la religiosité : « La technicité apparaît comme structure résolvant une incompatibilité : elle spécialise les fonctions figurales, pendant que les religions spécialisent de leur côté les fonctions de fond ; l'univers magique originel, riche en potentiels, se structure en se dédoublant. »²⁷¹ En se déphasant de l'unité magique, la technique retient le statut figural, et lui seulement, tandis que la religion, en tant que sa contrepartie symétrique, ne prend que l'aspect de fond. La figure se fragmente, alors que les propriétés et les fonctions de fond s'universalisent. Cette distinction entre la figure et le fond se traduit aussi par celle entre l'objet et le sujet. Dans ce contexte, Simondon écrit : « L'objectivation technique conduisant à l'apparition de l'objet technique, médiateur entre l'homme et le monde, a pour pendant la subjectivation religieuse. »²⁷² Tandis que la technique tend à s'objectiver en individus disponibles et contrôlables, la pensée religieuse universalise la fonction de totalité qui traverse les objets figuraux pour en faire une communauté unitaire. Elle confère le sens d'une transcendance sans limite, spatialement aussi bien que temporellement, transcendance qui fait se relier—

²⁷¹ *Ibid.*, p. 156-157.

²⁷² *Ibid.*, p. 173.

l'une des étymologies traditionnelles de religion, par *religare*—les uns aux autres des hommes finis et séparés.

Le dédoublement dont il s'agit ici par rapport à l'unité magique n'a rien à voir avec le dépassement ni avec la négation, parce qu'il n'y a pas de place dans ce système de déphasage pour la logique de la dialectique. Dans la tension et l'équilibre entre la technicité et la religiosité, l'unité magique n'est ni dépassée ni niée, mais elle est conservée comme médiation primitive entre l'homme et le Monde. C'est à ce moment qu'apparaît la pensée esthétique. Elle n'est pas réellement une phase, mais « un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche de l'unité future. »²⁷³ Ainsi, l'unité magique est toujours invoquée et convoquée bien qu'elle se soit rompue en se déphasant en technicité et religiosité. C'est la pensée esthétique qui ne cesse pas de la rappeler, parce qu'elle est le point neutre entre technique et religion. Ce mode de pensée s'efforce de retrouver l'unité primitive qui fut rompue :

[La] pensée esthétique est ce qui maintient le souvenir implicite de l'unité ; d'une des phases du dédoublement, elle appelle l'autre phase complémentaire ; elle cherche la totalité de la pensée et vise à recomposer une unité par relation analogique là où l'apparition de phases pourrait créer l'isolement mutuel de la pensée par rapport à elle-même.²⁷⁴

Donc, la pensée esthétique va donc fonctionner comme ce point neutre qui empêchera les deux phases complémentaires, technique et religion, d'aller aux extrêmes : d'un côté, elle empêche la technique de se fragmenter au point que tous les objets en deviennent tout à fait disponibles et contrôlables sans qu'ils se fassent encore relier les uns aux autres ; et, de l'autre, elle empêche la religion de s'universaliser de façon exclusive au point qu'elle n'accepterait plus aucune altérité à l'extérieur de sa communauté. Être en position de point neutre entre technique et religion, cela veut dire *suspendre*, pour reprendre notre concept capital, suspendre la radicalisation des deux phases afin que ne soit pas perdue à jamais l'unité primitive qu'était la Magie. C'est

²⁷³ *Ibid.*, p. 160.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 179.

exactement ce que fait la pensée esthétique et ses applications comme œuvres d'art : « L'ensemble des œuvres d'art continue l'univers magique, maintient sa structure : il marque le point neutre entre les techniques et la religion. »²⁷⁵

2. La religion et le sacré

Quant à la relation entre la technique et l'art, nous l'avons examinée à partir des œuvres de l'art vidéo qui s'approprient la surveillance vidéo pour suspendre sa fonctionnalité en tant que dispositif technique.²⁷⁶ Il s'agit alors de savoir comment cet art réagit face à un pareil dévoilement de la religion pour *suspendre* cette absolutisation exclusive des autres de l'une de ses formes. Il nous faudrait rappeler qu'à côté du mot « religion » il y en a aussi un autre qui lui ressemble : c'est le mot « sacré ». L'étymologie du terme dérive de l'adjectif latin *sacer* (« ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller »). On dit que le sacré est ce qui concerne la religion, qui a pour objet le culte de Dieu ou des dieux, et qu'il est synonyme du religieux ou du cultuel. Ainsi, le sens de « sacré » est très souvent confondu avec celui de « religieux ». Mais ils sont différents l'un de l'autre. En réalité, ils ne vont pas bien ensemble. Alors que la religion, comme nous l'avons dit plus haut, est le système des rites qui forment et qui maintiennent un lien et une communauté, le sacré, en sens opposé, est coupé, retranché des humains et l'humain qui s'y identifie ou y est identifié se coupe, se retranche du reste de la communauté. Ainsi, Jean-Luc Nancy précise que la religion n'est pas, de soi, ordonnée au sacré :

Le sacré, quant à lui, signifie le séparé, le mis à l'écart, le retranché. En un sens, religion et sacré s'opposent donc comme le lien s'oppose à la coupure. En un autre sens, sans doute, la religion peut être représentée comme faisant lien avec le sacré séparé. Mais en un autre sens encore, le sacré n'est ce qu'il est que par sa séparation, et il n'y a pas de lien avec lui.²⁷⁷

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 188.

²⁷⁶ Cf. ici, p. 204-227.

²⁷⁷ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 11.

Cette complexité des liens entre sacré et religion rend compte de celle des modalités de celle-ci. Selon que le pôle reliant dominera on aura une communauté qui se voudra vaste et accueillante et selon que le pôle mettant à part prévaudra cette communauté se mettra tout entière à part et (s')exclura. Cette clôture est celle du fondamentalisme religieux. Giorgio Agamben, quant à lui, va encore plus loin que Jean-Luc Nancy. Agamben sait, aussi bien que Nancy, que le sacré signifie le séparé quand il déclare que « consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain ». ²⁷⁸ Mais le philosophe italien n'oppose pas sacré et religion. En défiant l'opinion courante sur l'étymologie du mot « religion », il affirme avec insistance que religion et sacré ont plus à voir avec la séparation et l'exclusion qu'avec la réunion, l'inclusion et l'universalisation. Il opte parmi les deux étymologies courantes du terme sur celle qui le relie au latin *relegere*, et non pas au latin *religare*. Si *religare* signifie bien « relier », Agamben croit bien plutôt à l'autre étymologie, *relegere*, qui désigne selon lui « l'attitude de scrupule et d'attention qui doit présider à nos rapports avec les dieux, l'hésitation inquiète (...) face aux formes—et aux formules—qu'il faut observer pour respecter la séparation entre le sacré et le profane », et il en conclut que « *Religio* n'est pas ce qui unit les hommes et les dieux, mais ce qui veille à les maintenir séparés. » ²⁷⁹

Ce n'est pas le lieu ici de discuter quelle est la meilleure des étymologies, cela dépasserait notre propos et est hors de nos capacités. Ce qui est par contre tout à fait remarquable est qu'il y en ait deux, de sens si opposés. Le fait est que la religion se considère tantôt comme un système qui forme et maintient un lien, que ce soit avec les autres ou avec soi-même, avec le monde actuel ou avec le monde surnaturel, tantôt comme ce qui entend maintenir séparés les hommes et les dieux, le sacré et le profane. Cette coexistence du lien et de la séparation dans la religion montre bien son caractère ambivalent par rapport à la formation d'une communauté humaine. Qu'un certain nombre d'hommes partagent un même mythe—une même histoire religieuse—, c'est là une condition nécessaire pour qu'ils forment une communauté, parce qu'ils possèdent en commun une même origine sur la base de laquelle sont recueillis, s'accumulent souvenirs et traditions, qui doivent être transmis pour continuer de faire communauté. Nancy écrit :

²⁷⁸ Giorgio Agamben, *Profanations*, traduit par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, p. 91.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

« Le mythe opère les partages ou les partitions qui distribuent une communauté, qui la distinguent pour elle-même et qui l'articulent en elle-même. Ni dialogue, ni monologue, le mythe est la parole unique de plusieurs, qui se reconnaissent ainsi, qui communiquent et qui communient dans le mythe. »²⁸⁰

Mais si la religion devient si autoritaire et si dominante qu'elle est obstinée et fermée, elle ne s'en tient pas à former une communauté humaine, voire la substantialise pour la mettre à l'écart et en expulser les autres au nom d'une purification divine. Le caractère de séparation est alors intensifié et généralisé, et Agamben y voit même la tendance révélant l'essence profonde de la religion. Il va même jusqu'à dire, inversement, toute séparation est en son cœur religieuse : « Non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par-devers soi un noyau authentiquement religieux. »²⁸¹ La religiosité extrême, parfaite et achevée, pour mieux se faire communauté devra aller jusqu'à sacrifier ceux qui s'en excluent eux-mêmes en refusant la conversion, et par-là soudra d'autant plus la communauté des purs. Aujourd'hui cette forme aboutie de la religion selon Agamben se rencontrerait dans les divers fondamentalismes. C'est dans ce contexte que Boris Groys regarde l'essence de la religion. En faisant hypothèse que « la religion—n'importe quelle religion—est d'abord et avant tout un ensemble de rituels, plus qu'un ensemble d'opinions », le penseur allemand va même jusqu'à dire que « le rituel religieux renvoie à un état d'absence d'opinions—à une “a-doxa”—, car il découle de la volonté des dieux, ou de Dieu, volonté qui, en définitive, est en dehors du champ des opinions des mortels ». ²⁸² Les fondamentalistes ont la conviction que les rituels ne peuvent pas être abandonnés ou modifiés, c'est-à-dire qu'ils se soucient non pas de la liberté de l'esprit mais de l'autorité de la lettre morte. Pour eux, les rituels sont trop sacrés pour qu'ils les modifient afin de les faire adapter à notre réalité actuelle, et la fidélité qu'ils ont au rituel vide d'opinions n'est que la répétition littérale, la reproduction purement mécanique de sa forme superficielle. Groys sait combien la répétition littérale est étroitement liée au sacré quand

²⁸⁰ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 128.

²⁸¹ Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 92.

²⁸² Boris Groys, « Du rituel religieux à la répétition mécanique, et inversement », in *Géopolitique des religions : les politiques de la croyance*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2008, p. 5.

il dit à son propos qu'elle peut être aussi « une voie vers l'auto-sacralisation personnelle et vers l'immortalité, l'immortalité du sujet prêt à se soumettre à une telle répétition ». ²⁸³

Pour résumer, nous dirons, dans les termes de Simondon, que la religion est nécessaire après le dédoublement de l'unité magique, au sens où elle est un rapport de l'homme au monde. La religion a alors la mission de représenter la totalité, et de former l'appartenance à une communauté humaine, en conservant les caractères de fond. Certes, on a besoin du mythe religieux ou de la littérature comme ce qui reste dans le mythe après le désenchantement du monde pour partager les mémoires collectives et pour vivre avec les autres. Cependant, si elle s'exacerbe jusqu'à se confondre avec le sacré, la religion se substantialise de façon intouchable et commence à fonctionner comme une force de séparation au lieu de celle de lien.

3. Profanation, désœuvrement, suspension

Selon nous, c'est à ce moment que la pensée esthétique doit éprouver le sentiment de la nécessité d'intervenir comme un point neutre entre la technique et la religion. Il s'agit de contrecarrer cette sacralité extrémiste, de la « profaner » pour reprendre l'expression d'Agamben. Mais c'est aussi sauver la religion de ses formes immortelles réalisées par la répétition littérale des rituels, c'est suspendre le somnambulisme du fondamentalisme par un coup d'arrêt réveillant. De fait, l'art a toujours eu partie liée à la religion. Il est inutile de parler de l'art médiéval qui relève en majorité du domaine du religieux. Même les arts de nos jours gardent plus ou moins un rapport avec la religion, dans la mesure où ils s'exposent dans des musées. Le musée est une invention moderne qui présente une certaine analogie avec le temple. Dans le musée, les spectateurs sont censés regarder avec respect les œuvres exposées. Toutes les mesures architecturales et le « mode d'emploi » du musée cherchent à garantir et préserver la méditation du regard. On s'y recueille en ne parlant pas à haute voix, on n'y court pas, on n'y mange pas. On y voit partout des avis d'avertissement. « Ne pas toucher » est le principal. Le musée est donc un endroit où on ne s'amuse pas, mais on contemple. Le « cube blanc » (*white cube*)

²⁸³ *Ibid.*, p. 6.

du musée moderniste est la variante esthétique de la chapelle conventuelle. C'est un véritable sanctuaire esthétique, séparé du monde extérieur. C'est pourquoi le musée d'aujourd'hui peut être considéré comme l'équivalent du temple. Agamben écrit : « Le Musée occupe exactement l'espace et la fonction qui étaient autrefois réservés au Temple comme lieu du sacrifice. Aux fidèles dans le Temple (...) correspondent aujourd'hui les touristes, qui voyagent sans paix dans un monde dénaturé en Musée. »²⁸⁴

Le musée semble cependant différer du temple, en ce que le temple se définit comme un lieu *sacré* où un rite est pratiqué, alors que le musée moderne est un espace architectural qui est censé *neutre* par rapport à la condition extérieure, qu'elle soit sociale, politique ou religieuse. Bien que l'on doive s'y conduire comme si l'on était dans un temple, les spectateurs ne regardent pas des œuvres exposées comme des objets sacrés. Il y a une certaine neutralité au musée. Une même peinture se perçoit différemment selon qu'elle se trouve dans un musée ou dans une chapelle. Ainsi, une fois exposée dans le Musée du Louvre, le tableau de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau* se considère avant tout comme une œuvre d'art de la Renaissance, et il devient un objet d'appréciation esthétique plus qu'un objet de vénération religieuse. Le musée moderne est un lieu où se déploie le plaisir esthétique désintéressé, au sens kantien : c'est un endroit où se concrétise le désintéressement de l'art. Le musée suspend, met entre parenthèses, la destination culturelle des œuvres, et c'est par là que les œuvres y sont vues esthétiquement pour la première fois.²⁸⁵

En bref, le musée est une institution ambivalente : d'une part, il approche la religiosité, en ce sens qu'il oblige ses visiteurs à se comporter devant des œuvres exposées comme s'ils se trouvaient dans une chapelle ; mais, d'autre part, il fait reculer la religiosité en libérant des œuvres exposées de leur destination culturelle pour qu'elles soient reconnues en tant qu'objets esthétiques. Pour reprendre les deux valeurs de l'œuvre d'art que Walter Benjamin a distinguées dans son célèbre article sur l'œuvre d'art,²⁸⁶ le musée sauvegarde la valeur culturelle tout en la soumettant aux valeurs de l'exposition et de l'usage commun.

²⁸⁴ Giorgio Agamben, *Profanations, op. cit.*, p. 106.

²⁸⁵ Cf. Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

²⁸⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), trad. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 282-285.

Cette ambivalence du musée à propos de la religion montre bien le statut de la pensée esthétique par rapport à la religion. La pensée esthétique n'est pas une phase contrairement à la technique et à la religion. Elle existe comme un point neutre entre elles, c'est-à-dire qu'elle partage leurs caractères d'individuation et d'universalisation, mais en même temps elle exerce sur elles une puissance neutralisante en rappelant la rupture de l'unité du mode d'être magique, pour suspendre leur dédoublement excessif et exclusif. Concernant la religion, elle consent à sa valeur de faire communauté, mais pourtant elle l'interrompt si la religion approche tellement le sacré qu'elle devient fondamentalisme en répétant littéralement des rituels inchangeables et immortels, parce que cela aboutirait à faire de sa communauté une communion tout fermée et à la séparer systématiquement du monde extérieur au nom de la purification.

Autrement dit, la pratique artistique comme point neutre a pour une tâche de profaner la religiosité dès que celle-ci s'identifie au sacré, à ce qui se met à l'écart. Si le sacré est compris comme ce qui se met à l'écart, il est alors *profané* pour être ramené dans la communauté non exclusive de tous les humains. Au religieux représenté par l'art est alors restituée sa dimension de totalité par neutralisation de son totalitarisme sectaire. Agamben définit l'acte de profaner comme suit : « profaner ne signifie pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage, à jouer avec elles ».²⁸⁷ Ici, il ne s'agit pas de s'en tenir à « abolir et effacer les séparations » comme si elles n'avaient jamais existé, mais plutôt d'en arriver « à en faire un nouvel usage, à jouer avec elles », c'est-à-dire de les comprendre comme objets de pensée. Profaner la religion n'est pas faire un choix entre la religion et le sacré, entre le lien et la séparation. Ils se recouvrent l'un l'autre toujours plus ou moins, dans la mesure où la religion ne cesse de s'approcher et s'éloigner du sacré. Dans cette « profanation » de la religion par l'art, le crucial est l'atteinte d'un espace de pensée, d'un point limite, d'une zone d'indécidabilité : point neutre, où coexistent dans l'espace d'une suspension sacré et profane, commun partagé et transcendant, lien et rupture. Profaner la religion n'est autre chose que la suspendre au sens phénoménologique, lui faisant ainsi reprendre sa conscience de soi et

²⁸⁷ Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 110.

quitter son délire somnambulique. En ce sens, l'art est un point de suspension pour une religion consciente d'elle-même.

Dans sa théorie sur la communauté, Jean-Luc Nancy prétend que la communauté ne peut avoir lieu qu'à partir d'un « désœuvrement », dont la sens est bien proche de ce que nous entendons par « suspension ». Qu'est-ce que le désœuvrement chez Nancy ? Il écrit : « En deçà ou au-delà de l'œuvre, cela qui se retire de l'œuvre, cela qui n'a plus à faire ni avec la production, ni avec l'achèvement, mais qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le *suspens* ». ²⁸⁸ Pour le philosophe français, « l'œuvre » désigne un système tout à fait produit et achevé, où l'on ne se permet pas de prononcer des opinions différentes, parce qu'en étant complètement close elle n'accepte aucune hétérogénéité interne. Dans ce cas, il ne peut y avoir ni singularité ni communication, au sens où la communication n'a lieu que quand des êtres singuliers échangent des idées différentes. Voici ce qu'en dit Nancy :

La communauté est faite de l'interruption des singularités, ou du *suspens* que sont les êtres singuliers. Elle n'est pas leur œuvre, et elle ne les a pas comme ses œuvres, pas plus que la communication n'est une œuvre, ni même une opération des êtres singuliers : car elle est simplement leur être—leur être suspendu sur sa limite. La communication est le désœuvrement de l'œuvre sociale, économique, technique, institutionnelle. ²⁸⁹

Ainsi « l'œuvre » chez Nancy correspond-elle exactement à la « communion » dominée par le fondamentalisme religieux, où le rituel immortel renvoie à un état d'absence d'opinion. Pour Nancy, il faut la désœuvrer pour former une véritable communauté humaine où les êtres singuliers se comparaissent et se communiquent. Autrement dit, il faut suspendre l'œuvre de sacralité fondamentaliste. Alors une authentique religiosité, consciente de soi, lucide sur elle-même est possible. La religion ne doit pas se prendre pour le sacré. En ce sens, une vraie communauté n'est jamais achevée. Ce qui peut salutairement désœuvrer la communion factice des purs est ce que

²⁸⁸ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 79 (c'est nous qui soulignons).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

Nancy appelle « littérature », ou « écriture », au niveau textuel.²⁹⁰ nous l'appellerons au niveau visuel pensée esthétique au sens de pensée en image. Et par images. Toujours est-il qu'il s'agit de l'Art. C'est l'Art comme point neutre qui a pour tâche de profaner la religion dévoyée dans le fondamentalisme, de désœuvrer « l'œuvre » de communion et enfin de suspendre l'attitude de soumission face à un sacré fait de croyance.

4. La « profanation » vidéographique de la religion

De nos jours, la vidéo est devenue le médium préféré de la propagande religieuse. C'est bien le cas, en particulier, pour les mouvements fondamentalistes les plus récents et les plus actifs. Ces totalitarismes terroristes communiquent de façon interne et vis-à-vis de l'extérieur grâce à la vidéo, utilisant différents canaux comme télévision, internet, publicité vidéo, etc. En évoquant ce phénomène relativement nouveau, Boris Groys attire l'attention sur deux aspects différents de la vidéo comme médium : « d'abord, la vidéo est un exemple particulièrement patent de reproduction numérique ; ensuite, elle est une image en mouvement, par opposition à des images traditionnelles comme la peinture ou la sculpture ».²⁹¹ La numérisation rend possible la reproduction littérale d'une image plus efficacement que n'importe quelle autre technique. Il n'y a aucune différence entre l'original numérique—les données numériques, les fichiers-images—et ses reproductions. Et, en tant qu'image en mouvement, la vidéo visualise avec bien plus de compétence le rituel d'un fondamentalisme religieux prétendant au paradis par le meurtre. La mise en boucle permet d'obtenir une répétition hypnotisante idéale pour décerveler le pieux. Ce *brainwashing* est l'une des prouesses de la vidéo. Boris Groys écrit :

[En] mettant la vie humaine en boucle, la pratique du rituel et celle de la vidéo réalisent en même temps, par des moyens techniques contemporains, le rêve nietzschéen de l'éternel retour du même. C'est cette nouvelle perspective de la garantie de l'immortalité matérialiste et technique que les nouveaux

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 154-174.

²⁹¹ Boris Groys, « Du rituel religieux à la répétition mécanique, et inversement », art. cit., p. 7.

mouvements religieux proposent à leurs adeptes, en remplacement des incertitudes métaphysiques de leur passé théologique et théocentrique.²⁹²

C'est ainsi que la reproduction numérique et la mise en boucle de la vidéo sont utilisées dans le fondamentalisme religieux pour assurer par la mémoire numérique la pérennité des rituels. Ici, la vidéo se considère comme un médium, qui a pour rôle de séparer des adeptes du monde extérieur. Elle formate les adeptes et en fait une caste séparée de purs. Autrement dit, c'est un dispositif technique au sens foucauldien qui sert à substantier une communion achevée, au sens nancéen, refermée et fermentant en elle-même. Mais nous savons que la vidéo peut aussi fonctionner comme appareil artistique.²⁹³ Comment donc la vidéo peut-elle s'y prendre, en tant qu'appareil artistique, pour déformer le spectateur ? Comment l'art vidéo profane-t-elle le dispositif vidéo soumis au sacré fondamentaliste ? Comment l'appareil vidéo peut-il agir pour « désœuvrer » l'œuvre de communauté religieuse excessive ?

Ici, nous pouvons nous référer, une fois encore, à Bill Viola et à ses travaux. En effet, c'est sans doute l'un des plus religieux des vidéastes, l'un des plus tourmentés par la quête du Sens. C'est donc par lui que la question des relations entre art vidéo et religion est posée avec le plus d'acuité. Nous avons vu comment Bill Viola créait un « espace entre », un *space between*, entre les opposés, qui suspend leur contraction. Parmi ces couples d'opposés il y a profané / sacré. On peut voir dans *The Greeting* un traitement de la question.²⁹⁴ Mais parmi ses autres réalisations on peut en considérer une qui s'approprie, religieusement à sa façon, un thème religieux : *Nantes Triptych* (1992). Elle se compose de trois écrans vidéo : on y voit sur le premier une femme en train d'accoucher ; sur le dernier une femme âgée à l'agonie, qui s'éteint peu à peu ; sur celui du milieu un plongeur en apnée. Immédiatement le spectateur plonge aussi dans l'œuvre, qui le submerge inévitablement. C'est le cycle de la naissance, de la mort qui se déroule là. Mais on peut penser à une renaissance vu la contemporanéité des trois tableaux vidéo de ce triptyque. Le spectateur n'échappera pas à cette occasion de cesser de fuir le

²⁹² *Ibid.*, p. 9.

²⁹³ Voir plus haut, p. 170-186.

²⁹⁴ Ici, p. 130-135.

fondamental de la vie dans la banalité de la quotidienneté, occasion aménagée de façon tout à fait non fondamentaliste.



60. Bill Viola, *Nantes Triptych*, installation vidéo, 30 minutes, 1992.

Cette installation vidéo avait été commandée par le Musée d'arts de Nantes avec l'aide du FNAC en 1992 pour la Chapelle de l'Oratoire. La Chapelle était à l'origine un édifice religieux. Rachetée par la ville en 1963, elle ouvre au public en 1989, et fait désormais partie intégrante du Musée d'arts de Nantes. On peut donc parler à son propos d'un sanctuaire « profané », profanisé, rendu au public pour l'usage commun, dont la valeur culturelle sous-jacente coexiste avec la valeur d'exposition des œuvres qui y sont présentes. Ici cadre et sujet coïncident. C'est un endroit idéal pour présenter et penser l'espace interstitiel entre le profane et le sacré.

Viola a ici repris la forme de triptyque, traditionnellement utilisée en art occidental pour des peintures religieuses. Mais, ce « retable » vidéo ne fait pas semblant de l'immortalité du sacré. Nulle « Sainte Famille » ici. La naissance représentée fait référence au bébé de Viola, son premier fils. La vieille femme à droite est sa mère. Il la filma quand elle était mourante dans un coma. Quoique s'appropriant cette forme de représentation religieuse qu'est le triptyque, Viola n'a aucunement l'intention de tomber dans une quelconque forme de sacralisation de ses personnages sur l'écran. Comme il se décide à faire paraître à l'écran sa propre famille aussi ordinaire que celles de ses contemporains, son œuvre peut s'abstenir de visualiser l'immortalité des personnes mythiques. On n'y voit ni la grande naissance d'un saint ni la mort suivie d'une résurrection éternelle, mais plutôt le cycle de la naissance et de la mort, à quoi personne

ne peut échapper. C'est la finitude des êtres singuliers que Viola met en scène dans *Nantes Triptych*. Pour lui, la vidéo est la plus apte à traiter de la finitude de l'existence humaine, parce que l'image vidéo, ayant pour éléments constituants des signaux électroniques, ne laisse derrière elle rien qu'un noir, une fois débranchée.²⁹⁵ L'image vidéo n'est pas moins mortelle que l'existence humaine. Elles n'ont rien à voir avec l'immortalité du sacré. La mortalité des êtres singuliers, d'après Jean-Luc Nancy, est la condition préalable pour qu'ils s'exposent les uns aux autres et s'unissent pour faire une véritable communauté désœuvrée :

C'est une naissance : nous n'en finissons pas de naître à la communauté. C'est la mort—mais s'il est permis de le dire, ce n'est pas la mort tragique, ou bien, s'il est plus juste de le dire ainsi, ce n'est pas la mort mythique, ni celle que suit une résurrection, ni celle qui plonge dans un pur abîme : c'est la mort en tant que partage, et en tant qu'exposition. (...) [C'est] ce désœuvrement, la mort, qui nous unit parce qu'il interrompt notre communication et notre communion.²⁹⁶

Enfin, regardons, au centre, cet homme qui a plongé et qui se maintient sous l'eau en apnée. L'eau est essentielle chez Viola. Elle peut être interprétée de plusieurs façons : le liquide amniotique de la naissance, l'eau sacrée du baptême, symbole de l'entrée dans le monde, l'eau de la purification, mais aussi l'eau apocalyptique du déluge, ou de la noyade qui faillit coûter la vie du jeune Bill Viola : traumatisme d'enfant qui fut la scène primitive qui féconda toute son œuvre.²⁹⁷ Chez cet artiste américain, l'eau est une matière intermédiaire, un milieu, où la naissance et la mort passent de l'une à l'autre. Ici, la naissance et la mort ne s'opposent pas. Elles coexistent aquatiquement, comme l'homme en apnée se trouve au milieu entre un bébé naissant et une femme mourante, à la limite d'eux. L'écran central est ce point neutre qui désœuvre toute communion excluante. Toute

²⁹⁵ Bill Viola, « Video Black—The Mortality of the Image » (1990), in *Reasons for Knocking at an Empty House*, *op. cit.*, p. 197-209.

²⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 166.

²⁹⁷ Jérôme Neutres, « La métaphysique de Bill Viola », in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux—Grand Palais, 2014, p. 19.

sacralisation y est profanée, toute religion dévoyée suspendue. Là se trouve l'art comme conscience de soi de la religion.

Supplément 3.

Fissure du texte et trou de l'image

1. Distribution

Youngzoo Im est douée pour la *distribution*. Elle distribue sa routine quotidienne et la pratique ponctuellement : le matin, elle commence sa journée en regardant un feuilleton télévisé ; ensuite, elle pratique une petite méditation avant d'entamer ses travaux artistiques ; enfin, elle finit sa journée en regardant un autre feuilleton télévisé, le soir. Elle est habile pour distribuer la routine quotidienne de la manière la plus appropriée et la plus naturelle : ni trop lourde, ni trop lâche. Son talent de distribution est également remarquable dans son exposition personnelle, tenue en 2017, *Regardez, ici commence l'oméga*. Cela semblait, à première vue, une exposition entièrement consacrée aux peintures et aux installations de Youngzoo Im, mais en réalité c'était une exposition « dualiste », parce que, pendant la même période que l'exposition, plusieurs de ses œuvres vidéo étaient également projetées sur le site internet de l'artiste, selon un horaire bien défini. En assignant, d'une part, ses peintures et ses installations à l'espace d'exposition réel et matériel, et d'autre part, ses œuvres vidéo à l'espace virtuel et immatériel d'internet, l'artiste coréenne distribuait habilement ses travaux, en expositions physique et virtuelle à la fois. Elle ne bourrait pas de force l'espace d'exposition de toutes les choses qu'elle voulait y montrer ; elle ne renonçait pas non plus trop facilement à présenter des œuvres qu'elle jugeait nécessaires de montrer à une exposition. Parce qu'il s'agit pour elle toujours de déployer simplement ses capacités de distribution dans les conditions données. En fait, la nécessité de cette distribution ne dérive pas seulement de la limitation physique de l'espace d'exposition. Youngzoo Im veut que l'on apprécie ses peintures dans un espace d'exposition réel, et que l'on regarde ses vidéos chez soi, dans une atmosphère plus confortable, parce qu'elle pense qu'il y a une manière de regarder qui est la plus

appropriée en fonction des différents types d'œuvres d'art. Ainsi, Youngzoo Im recherchera toujours le mode le plus approprié et le plus naturel de distribuer les choses vu les conditions physiques données, qu'il s'agisse de sa routine personnelle ou de la forme de ses expositions.



61. Youngzoo Im, *Aedong*, vidéo, 2018

Ce tempérament de l'artiste se reflète, intact, dans sa façon de travailler. Sa pensée se distribue naturellement, spontanément, que ce soit dans ses peintures, que ce soit sous la forme de livres, ou encore dans ses œuvres vidéo. La source d'où coule sa pensée la dirige naturellement en fonction de la différence de vitesse d'écoulement escomptable, selon la pente, la nature et la disposition d'un terrain, plutôt que de la répartir sous la contrainte au long de canaux artificiels. Certains courants prennent une propriété textuelle pour aboutir à des livres, d'autres se donnent une matérialité unique et singulière pour s'achever en peintures et installations, et certains autres enfin passeront par un montage audiovisuel pour se conclure en œuvres vidéo. Il n'y a pas de hiérarchie entre ces courants de pensée qui divergent ainsi. Issus d'une seule et même source de pensée, ils se reflètent

bien les uns les autres, tout en gardant, chacun, leur indépendance. Par exemple, le Rocher-Bougie à Donghae,²⁹⁸ sur lequel Youngzoo Im mène des recherches artistiques depuis déjà un certain temps, est présent chez elle de manières variées : il est utilisé comme sujet de plusieurs tableaux présentés dans cette exposition personnelle ; mais il fait également l'objet du premier chapitre de son livre, *Force de Roche Étrange* [Odd Rock Force]²⁹⁹ ; et, il apparaît aussi dans des œuvres vidéo comme *Aedong* (2018) et *Aurora Reflection* (2017). Ce n'est qu'un seul et même rocher insolite qui est présenté par différents médiums tout au long des différents courants de la pensée de l'artiste. Sont alors ainsi distribués un Rocher-Bougie en texte, un Rocher-Bougie en image picturale, et enfin un Rocher-Bougie en image vidéo, qui tous gardent leur indépendance tout en s'imbriquant parfois cependant les uns dans les autres.

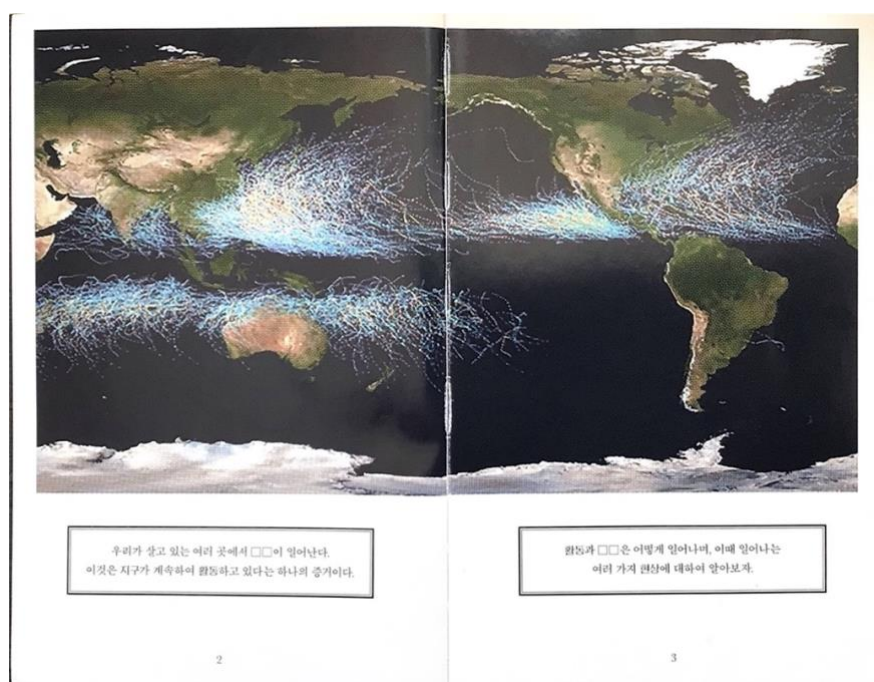


62. Youngzoo Im, *Le Fond_cartilage et synovie*, huile sur toile, 40x20cm (chacun), 2017

²⁹⁸ Le Rocher-Bougie [*Chuam Chotdaebawi*] est situé à Donghae dans la province de Gangwon, Corée du Sud. Il s'agit d'un lieu touristique célèbre coréen. Les rochers en cet endroit présentent des formes contournées singulières, et l'un d'eux se dresse vers le ciel comme une bougie. Ce rocher en forme de bougie est très populaire et très visité. On vient plus particulièrement admirer les ombres qui jouent à la surface rocheuse au lever du soleil.

²⁹⁹ Youngzoo Im, *Odd Rock Force*, Séoul, Onewwall, 2016, p. 16-39.

2. Fissure



63. Les deux premières pages du livre de Youngzoo Im, *Force de roche étrange*

Les travaux de Youngzoo Im, qui usent de divers moyens d'expression avec une grande souplesse, commencent le plus souvent en disposant des « fissures » ou des « trous ». Ces derniers sont à la fois l'entrée et la sortie par lesquelles commence et se termine le trajet de l'imagination de l'artiste. Cela se voit surtout dans les diverses manières dont l'artiste utilise la langue pour ses travaux. Tout d'abord, elle accorde toute son attention aux jargons. Elle collectionne les mots des jargons propres à certains groupes, tels que « oméga », qui désigne la forme du lever du soleil, ou bien « fées », mot utilisé par les chercheurs d'or pour signifier paillettes d'or, et « *aurora reflection* », que les adolescents se crient quand ils veulent mettre fin à une dispute devenue fastidieuse. Avec ces mots de jargon, elle va disposer d'une fissure dans le langage, de quelque chose qui dévie de la définition du dictionnaire. Ensuite, le titre de son autre exposition personnelle, *LEVENTDOUESTVAETVIENT*, est écrit tout exprès sans aucun espacement. Cela fait d'une phrase empruntée à une prévision météo, « Le vent d'ouest va et vient », un discours inintelligible et prégnant. D'autre part, si l'on regarde son œuvre vidéo

concernant la météo, *Généralement ensoleillé* [Generally fair] (2017), l'artiste y traite le mot « météo » en caractères chinois [氣象]. Par définition, la météo est l'ensemble des conditions physiques régissant les basses couches de l'atmosphère à un moment précis et un point précis, mais Youngzoo Im, interprétant les caractères chinois tout littéralement, en déforme la signification scientifique pour disposer d'une fissure de langage à travers laquelle peut sourdre une histoire mystérieuse sur « la forme [象] de l'énergie [氣] ».

De ce point de vue, même des énoncés de type scientifique tels que ceux de la physique, de l'astronomie ou de la météorologie, comportent, de façon sous-jacente, la possibilité d'un traitement par une imagination libérée de toute préoccupation scientifique. Les premières pages de *Force de Roche Étrange* consistent en une carte météorologique montrant le mouvement du vent d'ouest, ainsi que deux propositions qui apparaîtraient dans des manuels de collège de Sciences de la terre : « _____ se produit dans de nombreux endroits où nous vivons. C'est une preuve que la Terre est toujours active. » ; « Renseignons-nous pour savoir comment se déroulent les activités et _____, et quels sont les différents phénomènes qui se produisent à ce moment. »³⁰⁰ D'un point de vue scientifique, les espaces vides de ces propositions sont à remplir par les réponses correctes sur une base rationnelle et objective, tandis que pour Youngzoo Im ils sont comme une sorte de portail s'ouvrant sur des mystères du Monde qui transcendent les sciences naturelles, comme un trou dont la profondeur est insondable. Le livre *Force de Roche Étrange* est rempli de mentions de phénomènes dans des documents que l'artiste a collectionnés dans un trou sans fond, et ils dépassent les « réponses correctes » suggérées par les sciences. Selon l'artiste, c'est le domaine des « superstitions », par quoi elle englobe non seulement des croyances chamaniques établies depuis longtemps, mais aussi toutes sortes de croyances communes qui opèrent aux quatre coins du monde, bien qu'il leur manque tout fondement scientifique, et même rationnel. La pierre est la chose par excellence pour impliquer pareil domaine de superstition universelle. Peut-être toutes les pierres de l'univers sont-elles des « roches étranges » : pas seulement les minéraux censés dotés de pouvoirs mystérieux, telles que le Rocher-Bougie et le Rocher du Zen,³⁰¹ mais

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 2-3 (c'est nous qui traduisons).

³⁰¹ Le Rocher du Zen [*seonbawi*] se situe au mont Inwang à Séoul. Il est censé avoir un pouvoir chamannique, parce que sa forme ressemble à celle d'un moine bouddhiste. Il est principalement visité par les femmes qui souhaitent avoir un enfant, et plus précisément un garçon. Elles y viennent prier pour une grossesse

aussi des cailloux banals et jusqu'à ces pierres gigantesques que sont les corps célestes, comme la Lune et la Terre. En effet, il est impossible de déterminer une forme normale et ordinaire, standard, pour les pierres, dont les formes sont si différentes les unes des autres. La « force de roche étrange » est, chez Youngzoo Im, une opération propre à ces corps, opération, puissance, que l'on ne peut pas entièrement analyser par la méthode de la Minéralogie ni des autres sciences physiques ; c'est la manifestation d'une réflexion irrégulière, que l'on ne peut pas complètement dessiner par la méthode géométrique ; c'est, finalement, la vitalité d'une superstition qui influe bel et bien sur la réalité bien qu'elle ne soit pas tout à fait explicable du point de vue de la rationalité scientifique.

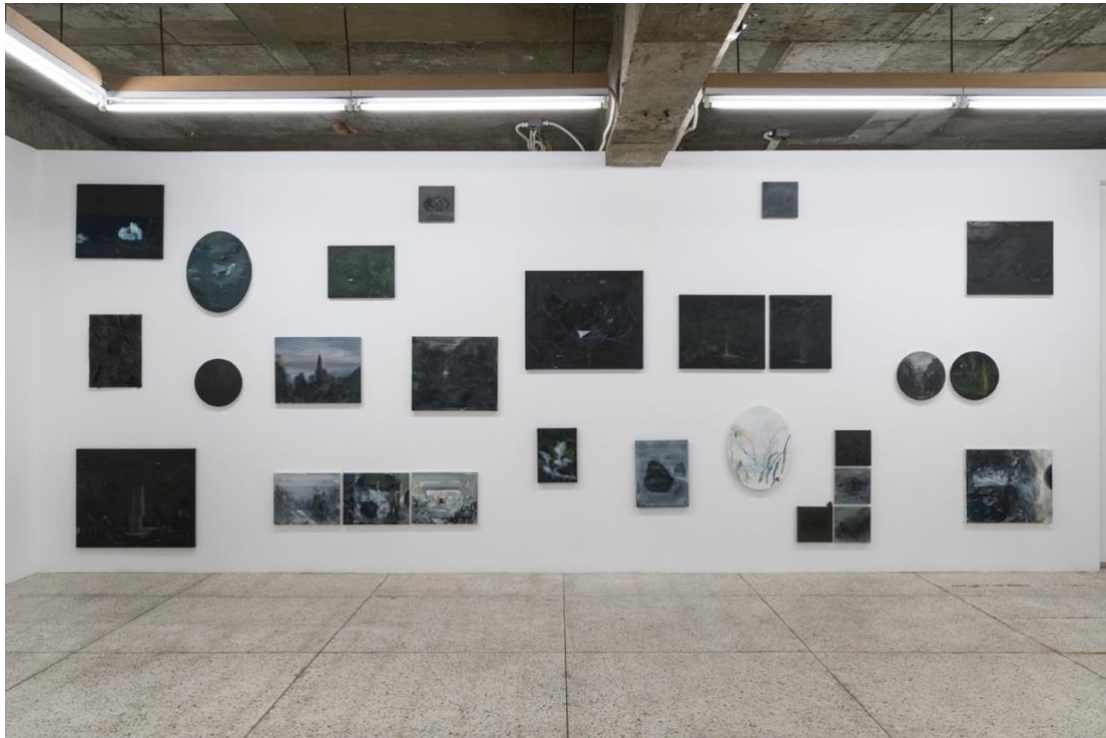
3. Trou

L'intérêt qu'éprouve Youngzoo Im pour la *fissure* et le *trou* à travers lesquels surgit la « force de roche étrange » se manifeste dans les tableaux et les installations qui font partie de son exposition susmentionnée, *Regardez, ici commence l'oméga*. Ainsi, ce moment du phénomène « oméga », celui où le soleil se lève à même la ligne d'horizon, le moment d'« allumer le soleil », celui où le soleil passe au sommet du Rocher-Bougie, fonctionnent comme un trou ou une fissure d'où sourdent les intuitions de l'imaginaire pictural de Youngzoo Im, qui transcende toute rationalité. Dans un diptyque intitulé *Le Fond_la porte* (2017), l'artiste décrit le Rocher-Bougie en le coupant verticalement en deux et en assignant chacune des moitiés à une toile, afin de visualiser une fissure imaginaire longitudinale située au sein du rocher. À partir de cette fissure imaginaire se développent plusieurs objets, adviennent plusieurs événements. Ceux-ci sont représentés dans *Le Fond_oméga, nuit, montagne, bruit de l'eau, rayon, bougie, eau, pierre, clarté* (2017), un ensemble de vingt-sept tableaux, petits et grands, accrochés tous sur l'un des murs de l'exposition. C'est donc un grand montage imaginaire sur des objets et des événements fantastiques.

sans risque.



64. Youngzoo Im, *Le Fond_la porte*, huile sur toile, 2017



65. Youngzoo Im, *Le Fond_oméga, nuit, montagne, bruit de l'eau, rayon, bougie, eau, pierre, clarté*, vingt-sept tableaux, vue de l'installation, 2017.

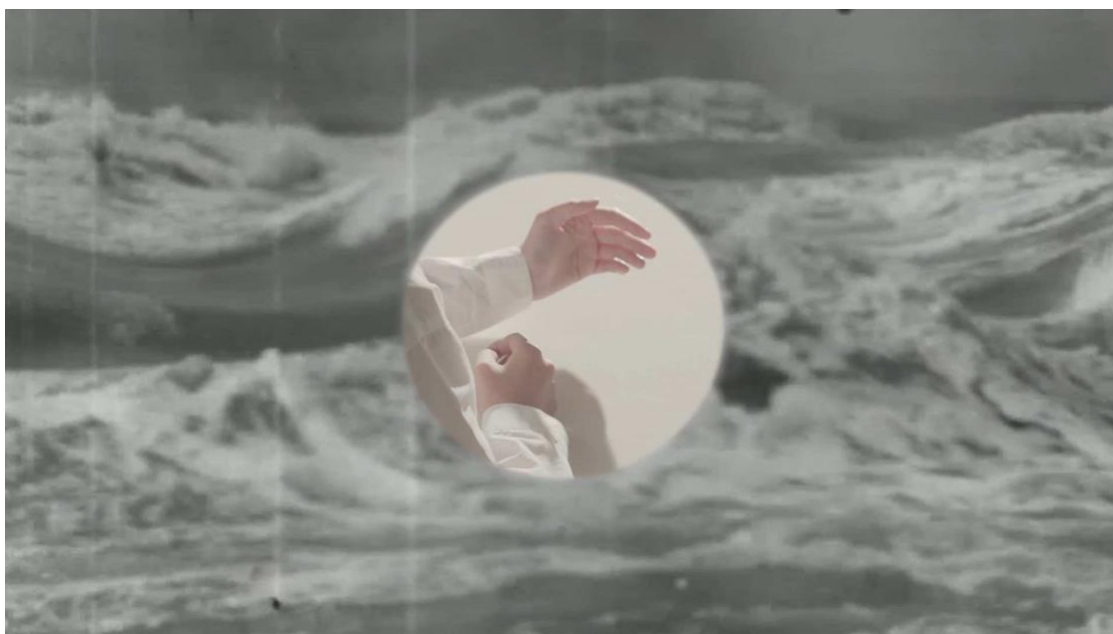
Il y a d'autre part *Vivre avec de l'eau_c'est vu comme ça, si vous avez les yeux entrouverts ou si vous braquez les yeux sur un point* (2017). C'est une installation en bas-relief qui imite cet « arrière-plan » en forme de rocher que les aquariophiles—ceux qui « vivent avec de l'eau »—fabriquent pour décorer leurs aquariums privés. L'installation propose une autre méthode pour pouvoir disposer d'une fissure ou d'un trou qui mènent au-delà du monde rationnel : tantôt avoir les yeux entrouverts jusqu'à faire de ses paupières une « fissure », tantôt braquer les yeux sur un point jusqu'à le considérer comme un « trou ». À première vue, cela a l'air de propositions absurdes, mais toutes sortes de croyances sans fondement rationnel commencent bel et bien par de telles propositions. Peut-être que la méditation, qui fait partie de la routine quotidienne de l'artiste, commence de la même manière.



66. Youngzoo Im, *Vivre avec de l'eau_c'est vu comme ça si vous avez les yeux entrouverts ou braquez les yeux sur un point*, vue de l'installation, technique mixte, 2017.

À cet égard, nous pouvons nous demander pourquoi Youngzoo Im aime utiliser des toiles rondes comme support de tableau. Elle dit que, contrairement à la sensation stable que donne une toile carrée, elle est intéressée par la sensation instable et incertaine que

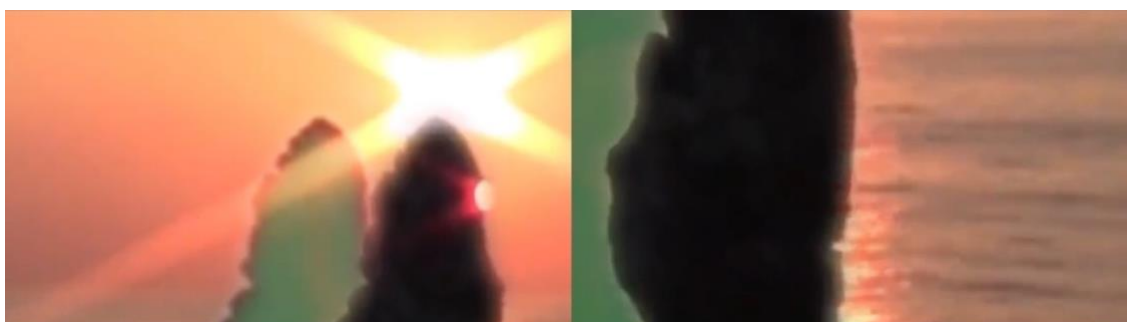
lui provoque une toile ronde. Si la toile carrée est considérée comme une métaphore de la stabilité de cette connaissance qui est procurée par des preuves rationnelles en sciences naturelles, la toile ronde peut être le bon cadre pour le monde des croyances, qui n'est pas entièrement assumable par la perspective rationnelle. Ainsi, ces toiles rondes accrochées au mur représenteraient autant de « grands trous » dans le rempart de la rationalité moderne, par où l'on pourrait entrevoir toutes sortes d'images de croyances et de passions. D'ailleurs, il est significatif que l'artiste aime aussi pratiquer l'incrustation ronde dans ses travaux vidéo. Par exemple, au début de sa vidéo, *Aurora Reflection*, un cercle incrusté se déplace à gauche et à droite sur l'écran ; dans *Généralement ensoleillé* aussi, on en voit plusieurs, tels qu'un cercle incrusté qui scrute autour du mot « 氣象 » sur l'écran comme un projecteur qui poursuivrait un fugitif. De même que les toiles rondes, ces cercles incrustés paraissent des « trous » percés dans l'écran carré.



67. Youngzoo Im, *Généralement ensoleillé*, vidéo, 7min 30sec, 2017.

Parmi les œuvres vidéo de Youngzoo Im, c'est *Aurora Reflection* qui montre le mieux ce thème de la fissure ou du trou qui relie monde physique et monde spirituel. Elle commence de nouveau par montrer le Rocher-Bougie. En utilisant des effets visuels, l'artiste fait se rapprocher et s'éloigner une image du rocher et son double, si bien qu'elle

ouvre une fissure comme pour pénétrer dans un monde imaginaire. Et, comme pour en sortir, à la fin de cette œuvre elle montre une image rendue quelque peu abstraite du rocher, où une fente se transforme en sortie. Le trou et la fissure rendus possibles par l'appareil vidéo exercent une forte attraction sur les spectateurs à tel point que leur regard ne quitte pas l'écran. Les œuvres vidéo de Youngzoo Im en retirent bel et bien une certaine énergie corporelle : « force de roche étrange ».



68. Youngzoo Im, *Aurora Reflection*, vidéo à deux canaux, 12min 47sec, 2017.

4. La double hélice

L'œuvre vidéo de Youngzoo Im *Étoile invitée* (2018),³⁰² qui a été présentée à la Biennale de Busan en 2018, repose sur le thème du *contact*. Tout d'abord, il y a un contact entre les deux chefs d'état de la péninsule coréenne divisée. Au début de cette œuvre vidéo, apparaît une image d'une émission télévisée sur la rencontre au sommet entre le président du Sud, Moon Jae-in, et celui du Nord, Kim Jong-un, à Panmunjeom le 27 avril 2018. Le contact dans ce cas a évidemment la signification historique et symbolique d'un contact entre les deux chefs d'un pays qui fut divisé à cause d'une différence d'idéologie, mais il s'agit aussi d'un contact entre deux individus, entre deux corps humains. Youngzoo Im met en gros plan la scène où les deux hommes marchent côte à côte et où leurs dos de la main se touchent de temps à autre. Au fur et à mesure que les grains de l'image grossissent, et que les couleurs de l'image se dispersent, la surface de l'image,

³⁰² L'expression d'étoile invitée est employée dans plusieurs textes d'astronomie chinoise pour mentionner l'apparition temporaire d'un nouvel astre dans le ciel. Cette expression regroupe de fait trois phénomènes astronomiques bien distincts : météorites, novas (et supernovas) et comètes.

qui semblait lisse, commence à se fissurer. Se produit ainsi un effet d'escalier (« À mesure que vous vous en approchez, il se brise et se brise. »), c'est-à-dire que l'on dispose d'un passage qui mène à un autre côté de la réalité. Un peu plus tard, les deux dirigeants se promènent autour du Panmunjeom, s'assoient sur un banc sur un pont, et se parlent pendant environ une demie heure. Étant donné que la conversation a lieu dans un endroit sans journalistes, les chaînes télé sont confrontées au défi de diffuser en direct l'image d'une conversation muette. C'est à ce « trou » creusé à la surface de son que l'artiste fait attention. Dès lors, elle utilise la balustrade du pont où les dirigeants restent un moment pour en faire une fissure dans l'image, fissure à travers laquelle elle entre dans un monde imaginaire artistique pour s'en retirer ultérieurement. Elle dit en voix-off dans cette œuvre vidéo : « Le son, la couleur, le mouvement, les lettres, les regards, les gestes des mains, ils sont tous importants. Pour qu'il en soit ainsi, vous devez faire attention à de très petits détails et les regarder soigneusement. » Pour pouvoir trouver une fissure par laquelle intervienne l'imaginaire, il est nécessaire d'avoir, paradoxalement, un état d'esprit qui n'accepte aucune fissure dans son attention.



69. Youngzoo Im, *Étoile invitée*, vidéo à deux canaux, 12min 30sec, 2018.

Ce monde imaginaire, où l'on entre en étant guidé par l'artiste, est comme l'espace d'une supernova. Dans le monde réel, les chefs d'état se contactent pour discuter de la Réconciliation, tandis que dans le monde imaginaire, deux étoiles se contactent pour provoquer un événement de supernova. Sur Terre la dénucléarisation fait l'objet de discussions actives, tandis que dans l'Univers une gigantesque explosion se produit en raison de la fusion nucléaire naturelle. Parmi ces ressemblances et différences, le réel et l'imaginaire ne cessent de se rapprocher et de s'éloigner en dessinant une trajectoire en double hélice. Ce qui est particulièrement remarquable dans ce contexte, c'est la manière dont l'artiste arrange des textes dans l'œuvre vidéo. Elle comble le vide de son, dû à la cause réelle du secret nécessaire, mais qui survient à l'improviste dans le sommet à ce moment de discussion sur le pont, par des deux sortes de textes. La première sorte consiste en des énoncés scientifiques sur les différents types de supernova : l'artiste explique en voix-off la série des processus par lesquels des supernovæ sont générées par le phénomène d'emballement thermique. La seconde est une phrase comportant toutes les lettres de l'alphabet, ce que l'on appelle un « pangramme ». L'une des finalités d'un pangramme est de tester les machines à écrire. On l'utilise aussi en typographie pour faire des tests de fonte des caractères. L'usage a perduré en informatique, les programmes d'aperçu de polices de caractères faisant également usage de pangrammes. Des pangrammes en plusieurs langues, dont le coréen, l'anglais et le russe, emplissent donc *Étoile invitée* de voix-off et de sous-titres. Si le premier type de texte est une proposition objective et rationnelle qui a un sens, le deuxième est une phrase dénuée de sens, composée uniquement à des fins de rassemblement de toutes les lettres pour pouvoir tester la forme plastique des caractères.

Or chez Youngzoo Im il n'y a pas de distinction claire entre sens et non-sens. Ils sont mis en relation réciproque, s'emboîtant l'un dans l'autre. Le discours d'Astronomie sur la supernova pourrait souvent être considéré comme une foule de mots arbitraires car il consiste exclusivement en une terminologie et des explications purement abstraites, théoriques et non intuitives, alors qu'inversement les pangrammes en différentes langues peuvent avoir l'air d'un message important dont le sens est seulement énigmatique parce qu'ils ont l'apparence de phrases suggestives. La double hélice des textes se complexifie davantage si l'on tient compte du contexte du sommet intercoréen : il se pourrait que la

description d'une étoile binaire³⁰³ dans cette œuvre soit une allusion métaphorique à la réalité des deux Corées divisant en deux la péninsule, et que certains pangrammes soient en fait des cryptogrammes inventés pour que les deux Corées communiquent en secret. Youngzoo Im, pour ainsi dire, installe dans *Étoile invitée* une « ligne directe » (*hotline*) qui relie directement connaissance rationnelle et imagination irrationnelle. Dès lors, sont mises en contact et communiquent immédiatement Technique et Religion, science et croyance, sens et non-sens, épistémè et doxa. Lorsque la « ligne directe » fonctionne bien, une même étincelle énorme dans l'univers peut être identifiée à une supernova autant qu'à une étoile invitée : ce peut être à la fois le cri d'une étoile nouveau-née et l'agonie d'une étoile mourante. Il ne s'agit pas ici d'affirmer une absurde fantaisie pour nier la valeur de la rationalité, mais simplement de rendre visible l'ombre de l'irrationalité, qui existe réellement bien qu'elle soit offusquée par la lumière de la rationalité. Et d'ailleurs, le premier message envoyé sur la ligne directe entre les États-Unis et l'Union soviétique à l'époque de la Guerre froide était un pangramme dépourvu de sens : « *The Quick Brown Fox Jump Over The Lazy Dog.* » De plus, la ligne directe ne se maintenait qu'en échangeant régulièrement des messages insignifiants afin de se prémunir contre panne et erreur occasionnelles : « Mont Paektu Un. Mont Paektu Un. Voici Mont Halla Un. Vous me recevez ? » Pour éclairer la lumière des messages signifiants, il faut avant tout que l'ombre épaisse du bavardage insignifiant soit bien projetée.

5. Portail

Youngzoo Im essaie toujours de pratiquer une fissure, de percer un trou, qu'elle entame un texte, une peinture ou une vidéo. Le trou ou la fissure en question sont pour elle des sortes de « portails ». Ils sont à la frontière entre le réel et l'imaginaire. C'est-à-dire que ce sont tantôt une sortie par où le réel passe pour aller rencontrer l'imaginaire, tantôt une entrée par où l'imaginaire entre pour retourner dans le réel. Ou bien, ils sont les deux à la fois. De même que le terrier du Lapin Blanc mène Alice au Pays des Merveilles, le portail de Youngzoo Im nous dirige vers un territoire aux sensations

³⁰³ En astronomie, une étoile binaire est un type de système binaire composé de deux étoiles orbitant autour d'un centre de gravité commun.

inattendues. Dans ces conditions, expérimenter ses travaux c'est comme s'aventurer dans un espace-temps extraordinaire, et l'artiste souvent se charge du rôle de guide touristique pour les spectateurs.



70. Youngzoo Im, *La Preuve par l'image_le ciel est bleu et je suis avec toi*, vidéo, 2018.

L'œuvre vidéo, *La Preuve par l'image_le ciel est bleu et je suis avec toi*, qui a été présentée à son exposition personnelle intitulée *Cartilage et synovie* (2018), montre explicitement que Youngzoo Im se charge du rôle de guide pour les spectateurs. On y voit de dos une femme—l'artiste elle-même—marcher lentement au milieu de l'écran. Elle tend sa main droite derrière son dos, et quelqu'un, en dehors de l'écran, la prend de sa main gauche. Devant cette œuvre vidéo, le spectateur a l'impression d'être guidé quelque part par la femme à l'écran, comme s'il jouait à un jeu vidéo à la première personne. Pour

ainsi dire, c'est inopinément que le spectateur tombe sur une guide tout au début de l'exposition. L'itinéraire préparé par cette guide en aventures fait des va-et-vient, des allers-retours qui passent par le portail entre le réel et l'imaginaire : les jours et les nuits passent soudainement tandis qu'elle marche sur un sentier de montagne, ou dans un parking souterrain ; la saison change arbitrairement, tantôt il neige, tantôt il pleut ; elle marche tout à coup dans l'univers étoilé ; elle traverse une cascade violente à une allure sereine. De cette manière, Youngzoo Im crée un trajet labyrinthique où réel et imaginaire implicitement s'entremêlent, et elle tend la main aux spectateurs pour les inviter à participer à son aventure merveilleuse. L'une des raisons pour lesquelles elle utilise la vidéo dans ses travaux artistiques est peut-être que c'est l'appareil le plus adéquat pour créer un tel trajet, si complexe. Le montage chez elle est avant tout la technique pour construire ce « portail » qui sépare et relie le plan du réel et le plan de l'imaginaire. On pourrait remplacer le mot « portail » par le mot « articulation ». En effet, de même qu'un portail divise et structure un territoire, de même les articulation divisent et structurent le squelette d'un animal vertébré. Même si le trajet aventureux proposé par l'artiste fait un brusque tournant pour passer du monde réel au monde imaginaire, on n'est pas angoissé, car l'articulation entre les deux mondes fonctionne bien. Il s'agit donc de bien disposer « cartilage et synovie » grâce à la fissure du texte et au trou de l'image par où passe l'inspiration qui anime les travaux de Youngzoo Im. Autrement dit, ce qui importe, c'est de pratiquer avec finesse cette technique « articulatoire » des deux mondes que l'on appelle « montage ».

6. Articulation

Quand on entre dans la partie la plus profonde de l'espace d'exposition, après être passé par *La Preuve par l'image_le ciel est bleu et je suis avec toi*, l'on fait alors face à une autre œuvre vidéo de Youngzoo Im, *La Princesse Yoseok* (2018). Les trois écrans diffusant cette vidéo à trois canaux sont montés obliquement, comme s'ils se joignaient en effet par les articulations. C'est que la liaison et la séparation entre les images sont mises en relief sur un mode tridimensionnel. Tantôt c'est une image panoramique englobant les trois écrans qui est projetée, tantôt une image venue du réel et une image

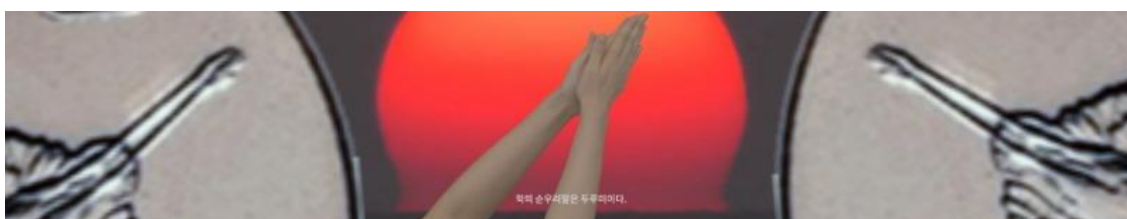
venue de l'imaginaire sont distribuées et projetées, chacune sur un écran. Ainsi les articulations entre les écrans fonctionnent comme des fissures verticales sur l'axe desquelles convergent ou divergent des images hétérogènes. Par ailleurs, ce trou de l'image constatable si souvent chez Youngzoo Im et dont on a parlé, c'est-à-dire l'image ronde incrustée dans l'écran carré, apparaît plusieurs fois dans *La Princesse Yoseok*. Quelle est alors l'identité de la double hélice qui traverse par fissures et trous cette œuvre vidéo ?



71. Youngzoo Im, *La Princesse Yoseok*, vidéo à trois canaux, vue de l'installation, 2018.

La Princesse Yoseok est, comme le titre l'indique, une œuvre prenant pour thème la princesse Yoseok, accompagnée de récits sur des sujets hétéroclites : l'acouphène, la figure d'oiseau sur la pièce de cinq cents wons, l'avion de la Korea Air Lines abattu par un avion de la chasse soviétique en 1983, etc. La princesse Yoseok était la fille de Kim Chun-chu, roi au septième siècle de Silla, le royaume de Corée qui annexa les deux autres. Elle fut l'épouse de Won Hyo, grand moine bouddhiste de Silla, et la mère de Seol Chong, érudit confucéen renommé. Le personnage principal de l'œuvre de Youngzoo Im est donc

une femme historique dont la biographie est très brièvement écrite dans le *Samguk Yusa*.³⁰⁴ L'œuvre de Youngzoo Im ouvre cette fois-ci un monde imaginaire à partir d'un vieux document historique, contrairement à ses œuvres précédentes, qui traitaient de notre contemporanéité ou de notre passé récent. Cependant, elle montre cette même réflexion issue de la fissure et du trou qui distinguent et connectent science et croyance, rationalité et irrationalité, autant que ses œuvres précédentes. Dans le contexte de l'historiographie, cette réflexion se traduit en une réflexion sur la relation entre épistème et doxa. Pourquoi donc l'artiste s'intéresse-t-elle tout particulièrement à la princesse Yoseok, parmi tant de personnages historiques qui apparaissent dans le *Samguk Yusa* ? Parce que cette princesse de Silla est un personnage qui n'appartient ni à l'épistème ni à la doxa, ou plutôt qui se trouve à la frontière entre épistème et doxa, c'est-à-dire qui correspond à une « articulation » entre épistème et doxa. Cette œuvre vidéo est donc comme un mouvement dans lequel l'épistème et la doxa, en s'affrontant l'un l'autre, tournent en rond avec la princesse Yoseok comme axe central.



72. Youngzoo Im, *La Princesse Yoseok*, vidéo à trois canaux, 2018.

La princesse Yoseok n'a pas de nom propre, en fait. Son père (Kim Chun-chu), son mari (Won Hyo), et son fils (Seol Chong), tous ont leur nom, mais elle n'est que « la princesse (habitant le palais de) Yoseok ». N'ayant que son domicile, le palais de Yoseok, et son statut, princesse, ce personnage anonyme existe simplement comme une « fissure » ou un « trou ». Dans ce « trou noir » entre épistème et doxa s'engouffrent également les paroles d'une chanson que Won Hyo a composée pour pouvoir s'unir à la princesse, parce qu'elles sont si énigmatiques : « Qui voudrait bien me donner une hache sans poignée ?

³⁰⁴ Le *Samguk Yusa* est un recueil de contes, légendes et faits historiques concernant les trois royaumes de Corée (Goguryeo, Paekche et Silla). Le texte est écrit en chinois littéraire comme il était d'usage à l'époque. Il fut compilé, au moins en partie, par le moine bouddhiste Il-yeon (1206-1289) à la fin du XIII^e siècle.

Je voudrais essayer de frapper avec un pilier qui porterait la voûte céleste. »³⁰⁵ Pour ainsi dire, la princesse Yoseok est comme le symptôme que l'on entend bel et bien quelque chose, mais qu'il est difficile d'en identifier la source. Du point de vue de la médecine moderne, cela s'appelle un *acouphène*, qui est souvent liée à une pathologie. Par contre, du point de vue du bouddhisme, cela s'appelle une ouïe divine (*dibba-sota*), et est considéré comme une sorte de pouvoir surnaturel. La princesse Yoseok existe comme un seul et même symptôme entre le monde rationnel de l'acouphène et le monde irrationnel de l'ouïe divine. Ou bien comme la seule et même figure de l'oiseau sur la pièce de cinq cents wons, mais qui est identifiée tantôt comme une grue du Japon, tantôt comme une grue à cou blanc. Elle est une « articulation » qui relie l'acouphène et l'ouïe divine, un « portail » où se rencontrent la grue du Japon et la grue à cou blanc.

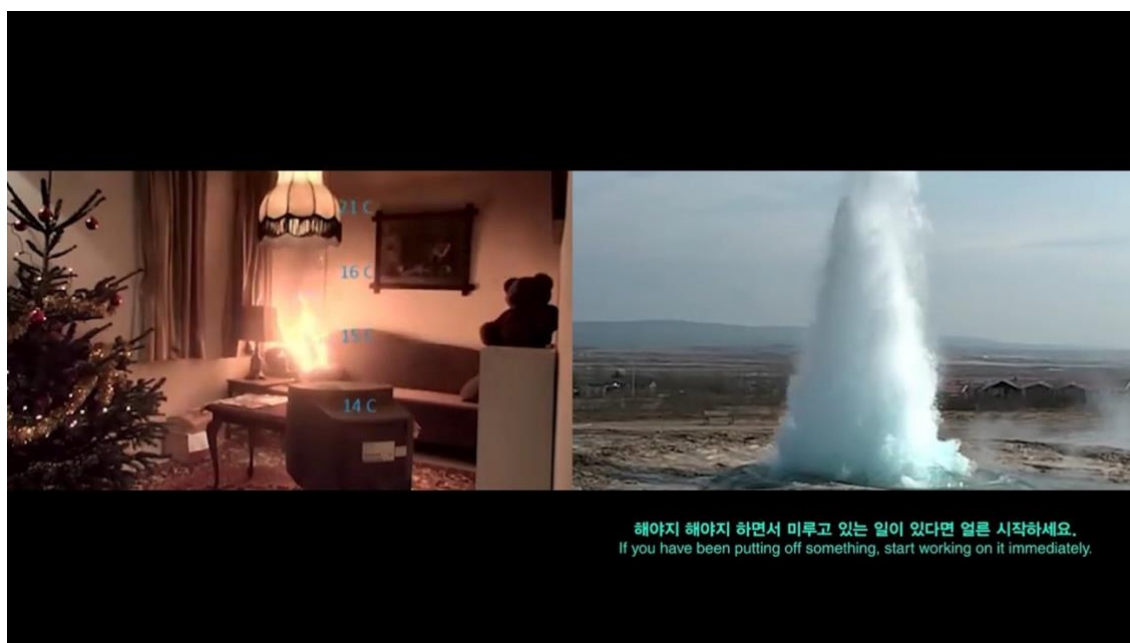
Le fait que Youngzoo Im traite d'un personnage du VII^e siècle ne provient pas seulement de son intérêt pour l'histoire antique en tant que telle. L'artiste coréenne n'a pas pour intention de vérifier les faits historiques et de restaurer la vérité sur le passé. En effet, Won Hyo et la princesse Yoseok apparaissent dans cette œuvre vidéo vêtus d'habits modernes, et leur itinéraire se déroule à Séoul et dans ses environs, de nos jours. L'acteur dans le rôle de Won Hyo devient le grand moine bouddhiste moyennant simplement le port d'une perruque le rendant chauve rasé, et l'actrice dans le rôle de la princesse Yoseok, pour sa part, n'a qu'à porter une veste traditionnelle coréenne pour se transformer en la fille du roi de Silla. Youngzoo Im s'intéresse davantage à la structure répétitive par laquelle des personnages sans nom existant entre réalité et rumeur, comme la princesse Yoseok, sont fait apparaître à plusieurs reprises tout au long de l'histoire. On peut voir dans *La Princesse Yoseok* une guide, jouée cette fois encore par l'artiste elle-même. Elle ouvre une armoire et s'en sert comme un « portail » par lequel, entrant, elle nous guide. Nous y voyons l'histoire de la princesse Yoseok se chevaucher avec le récit de la « Mamie de Hong Kong ». Celle-ci est l'héroïne d'un récit étrange, qui s'est propagé énormément en Corée dans les années 1980. Comme la princesse du VII^e siècle, la Mamie de Hong Kong n'a pas de nom, elle est représentée simplement par une chevelure à chignon sur l'écran. C'est un personnage « trou noir ». À cause d'un accident d'avion, une vieille

³⁰⁵ Il-yeon, *Samguk Yusa* (1281), Paju, Mineumsa, 2008, p. 457 (c'est nous qui traduisons).

femme qui se rendait à Hong Kong serait devenue un fantôme, que l'on appelle depuis la « Mamie de Hong Kong ». Elle peut facilement sauter trois étages et courir cent mètres en dix secondes. Ce récit étrange est à mettre en rapport, selon l'artiste, avec le vol de la Korean Air Lines 007 abattu par un chasseur de l'Union soviétique, en 1983. Autour de ce personnage mystérieux qu'est la Mamie de Hong Kong, se rencontrent, d'un côté, de l'épistémique sur la tragédie de la Guerre froide et, de l'autre, du doxique de l'anxiété superstitieuse qu'elle a provoquée. Ainsi, l'image vidéo à trois canaux de *La Princesse Yoseok* montre la dualité de la narration historique, c'est-à-dire sa double structure à version rationnelle et version irrationnelle.

Chez Youngzoo Im, de même que connaissance scientifique et croyance superstitieuses se chevauchent toujours, l'histoire dessine constamment une double hélice avec la fiction. Si l'histoire décrit rationnellement la causalité (même de l'irrationnel) qui est à l'œuvre dans une société humaine, la fiction reflète la vitalité irrationnelle de la croyance et de l'émotion qui opèrent aussi dans cette même société. Là où ces deux types de narration se croisent, se trouvent les récits de la princesse Yoseok et de la Mamie de Hong Kong. En outre, il y a dans *La Princesse Yoseok* plusieurs récits où s'imbriquent épistème et doxa, tels que celui de l'acouphène ou ouïe divine, la querelle sur le dosage optimal de vitamine C, la rumeur sur la pièce de cinq cents wons, et la légende de la Grande Ourse. De même que toutes les pierres de l'univers pourraient être des « roches étranges » que l'on n'arriverait jamais tout à fait à analyser par la rationalité scientifique de la Minéralogie, de même toutes les histoires du monde pourraient être des récits étranges qui ne pourraient pas être pleinement expliqués par la rationalité historique, parce que l'on y trouverait des fissures et des trous, qui dépassent la rationalité historique. Si l'on devait donner un sous-titre à *La Princesse Yoseok*, ce serait en priorité « La Force du récit étrange ».

7. Distribution encore



73. Youngzoo Im, *WATER/MIST/FIRE/OFF*, vidéo à deux canaux, 14min 30sec, 2017.

Ces œuvres que Youngzoo Im a créées en les distribuant si habilement entre différents médiums, par toutes les fissures et par tous les trous cachés dans le monde rationnel de la science moderne qu'elles révèlent, essaient de faire se rencontrer deux sortes de mondes, bien distinctes : le monde rationnel et le monde irrationnel ; le monde de la science et le monde de la superstition ; le monde technique et le monde religieux ; le monde matériel et le monde spirituel ; le monde du réel et le monde de l'imaginaire ; ou enfin le monde de l'épistème et le monde de la doxa. Il ne s'agit pas de provoquer conflit et antagonisme entre ces deux types de mondes. Ceux-ci ne s'opposent pas l'un à l'autre, mais se distinguent autant qu'ils se connectent. En d'autres termes, Youngzoo Im veut générer une « articulation » entre ces mondes différents. De même que l'articulation du genou n'oppose pas la cuisse et le mollet, ses travaux n'opposent pas la science et la superstition. Cette artiste coréenne traite de la superstition, dépourvue de tout fondement scientifique, avec des images fournies par la NASA. Quand elle discute de la relation entre pyromanie et énurésie nocturne, elle fait référence à l'interprétation superstitieuse traditionnelle des rêves autant qu'à l'interaction entre le cerveau et l'appareil urinaire. À propos d'une anomalie auditive, elle se réfère autant à une doctrine issue de la religion qu'au discours de la médecine moderne. L'important est à chaque fois de désigner

adéquatement et précisément l'articulation entre la science et la croyance, ou l'articulation entre l'épistème et la doxa. Pour ainsi dire, ces fissures et ces trous, à la chasse desquels Youngzoo Im s'adonne si ardemment, ce sont les positions d'une articulation disposant de « cartilage et synovie ». Il s'agit donc de toutes sortes de distributions, à différentes échelles, distribution de la routine quotidienne, distribution des manières de faire une exposition, distribution des médiums artistiques, distribution de la science et de la croyance, distribution de l'histoire et de la fiction. Encore une fois, Youngzoo Im est douée pour la distribution.

Conclusion

La technique vidéo n'est plus en usage dans l'art contemporain pour enregistrer ou visualiser des images animées accompagnées de son. Ce médium électronique qu'est la vidéo a été tout à fait remplacé par la technique numérique. Les œuvres qui ont été enregistrées dans l'histoire de l'art vidéo ont dû être converties en format numérique pour pouvoir être conservées et exposées dans les musées. Il est quasiment impossible de trouver les pièces d'origine avec lesquelles restaurer les œuvres endommagées, parce que cela fait longtemps qu'on n'en produit plus. En un mot, la vidéo au sens propre, c'est-à-dire la technique audiovisuelle pour réaliser des images en mouvement avec les signaux électroniques, est en voie d'obsolescence depuis l'invention de l'image numérique.

C'est dans une telle condition que nous avons voulu repenser l'Art vidéo, nous remémorant la parole de Hölderlin : « Là cependant où est le danger pousse / Aussi ce qui sauve » (*Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch*). Nous avons pensé qu'il y a quelque chose dans l'art vidéo que l'on ne peut découvrir qu'au moment où cela est sur le point de disparaître. Que reste-t-il de l'Art vidéo après son obsolescence ? Quelle leçon principale nous donne-t-il qui puisse survivre à sa disparition en tant qu'art électronique ? Ce fut là le point de départ de notre interrogation, la première étape de notre problématique. On peut donc dire que le présent travail appartient à l'archéologie des médias, au sens où il n'est pas intéressé par la tâche, très utile cependant dans son ordre, d'établir une histoire des médias exposant la succession des remplacements de technologies sans cesse dépassées par de plus récentes, veut tenter de prolonger une archéologie des médias : fouiller couche après couche à la recherche de ces idées cachées maintenant dans l'ancien (pas si ancien, mais tout vieillit si vite de nos jours) mais qui semèrent des leçons souterraines à résurgence.³⁰⁶ Loin d'être séduit par l'histoire

³⁰⁶ Cf. Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, traduit par Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, 2018.

trionphaliste du Progrès technique, notre propos fut initié par le geste de l'Ange de l'Histoire qui fixe du regard le monceau de ruines accumulées par le Passé.³⁰⁷ Cela ne veut pas dire pour autant qu'il adopte une position passéiste. Comme Foucault l'a bien dit, l'archéologie est une méthode qui ne s'en tient pas à chercher la trace inerte du passé : elle vise en réalité le Présent. Ce philosophe français dit ainsi : « Si je fais cela, c'est dans le but de savoir ce que nous sommes aujourd'hui. Je veux concentrer mon étude sur ce qui nous arrive aujourd'hui, sur ce que nous sommes, ce qu'est notre société. »³⁰⁸ Dans l'optique qui est celle de Foucault, nous avons essayé de creuser dans les couches profondes de l'Art vidéo pour y chercher ce qui survivait souterrainement tout en continuant d'influer sur l'Art contemporain. Nous voulions montrer que « le vidéographique » comme attitude artistique est bien présent aujourd'hui, même si « la vidéographie » comme médium historique a disparu sous la vague de la numérisation des images en mouvement.

Recourant au concept de la phénoménologie husserlienne d'*epokhê* nous nous sommes efforcé d'élaborer et de présenter la notion de *suspension vidéographique* pour désigner précisément ce vivant qui demeurerait et inspirait encore les successeurs de l'Art vidéo dans l'Art contemporain. Notre idée initiale était que le ralenti à l'extrême rendu possible par le médium électronique correspond tout à fait à la méthode phénoménologique qu'est l'*epokhê* : de même que l'*epokhê* phénoménologique consiste à *suspendre* l'attitude naturelle d'adhésion naïve au monde pour faire retrouver à l'esprit humain, par cet arrêt, sa conscience de soi, pour qu'il soit possible qu'elles se présentent *telles qu'elles sont*, libres, indépendamment de la narration à laquelle elles sont rattachées et subordonnées spontanément. Cette idée, qui fut pour nous principielle, nous la devons à Lauren Buffet, dans un article sur les œuvres vidéo de Douglas Gordon.³⁰⁹ Il nous a semblé qu'on pouvait—et devait même—la développer bien davantage : sa fécondité heuristique faisait qu'elle pouvait être poussée assez loin. Cette notion de *suspension* est éclairante également quand il s'agit d'élucider la question de la nature de la relation

³⁰⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cit., p. 434.

³⁰⁸ Michel Foucault, « Dialogue sur le pouvoir » (1978), *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 469.

³⁰⁹ Laurent Buffet, « l'épokhê cinématographique de Douglas Gordon », art. cit..

qu'entretiennent Vidéo et Télévision. Nous avons voulu le montrer dans notre analyse d'une œuvre vidéo de Wolf Vostell.

De fait, plusieurs critiques avaient déjà proposé une approche théorique de l'Art vidéo avec laquelle la nôtre a consonné, bien qu'ils n'aient alors pas mobilisé ce concept phénoménologique d'*epokhé*. Jean-Paul Fargier écrit que « l'art vidéo n'est pas un courant, un mouvement de plus mais plutôt la "conscience de soi" de l'art tout entier à l'époque de la télévision ». ³¹⁰ « Conscience de soi », retour réflexif et critique qui suspend les automatismes du conditionnement, lucidité. Philippe Dubois, quant à lui, a déclaré : « La vidéo n'est pas un objet, elle est un état. Un état *de* l'image. Un état-image, c'est-à-dire une forme qui pense. La vidéo pense ce que les images (n'importe quelles images) sont (ou font) ». ³¹¹ La Vidéo serait image pensante, consciente d'elle-même en faisant ce qu'elle fait, réveillée de tout somnambulisme. En définissant la Vidéo comme « l'entre-images », Raymond Bellour, pour sa part, affirme : « la grande force de la vidéo a été, est, sera d'avoir opéré des *passages*. La vidéo est avant tout une passeuse. » ³¹² L'accent est mis ici sur la mission de transmission, de relais qu'a voulu et su assumer la Vidéo. Enfin, Françoise Parfait constate que « le terme "vidéo" devient le diminutif non pas de la "vidéographie" avec laquelle il se confond, mais du "vidéographique" qui, dans cette forme substantivée, permet de concevoir la vidéo comme une véritable esthétique dont il est possible d'évaluer les effets substantiels qu'elle a pu avoir sur l'ensemble du domaine de l'art. » ³¹³

Dans le présent travail c'est une synthèse de leurs propos que nous avons tenté, pensant que la notion de suspension vidéographique, notre intuition-concept en était comme au cœur. Dans nos propres termes la vidéo serait méthode « *epokhâle* », serait l'appareil suspensif de tout dispositif, par capacité de suspendre toute image et toute pensée automatiques, mécaniques, semi-consciente, somnambuliques. Le vidéographique, survivant de l'ère des pionniers de l'art vidéo, alors que certains dénoncent l'obsolescence de la vidéo analogique, reste selon nous un paradigme pour l'art contemporain.

³¹⁰ Jean-Paul Fargier, « Extension du domaine du direct (Vostell et l'art vidéo) », art. cit., p. 177.

³¹¹ Philippe Dubois, « L'état-vidéo : une forme qui pense », art. cit., p. 112 (c'est Dubois qui souligne).

³¹² Raymond Bellour, « L'Entre-images », art. cit., p. 14 (c'est Bellour qui souligne).

³¹³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit., p. 8.

Parmi les nombreux artistes qui ont fait de la vidéo leur moyen d'expression, nous avons accordé une place toute particulière à Bill Viola. Cet artiste américain fut pour nous une grande source d'inspiration pour l'élaboration de notre hypothèse de la suspension comme Voie pour l'art contemporain, cela aussi bien par ses œuvres que par ses commentaires. Le ralenti est chez lui *monstratif* et *démonstratif* par l'opération de la suspension. Ses œuvres ouvrent un espace-temps propre, quelque part entre le mobile et l'immobile, entre le repos et le mouvement. Là, les couples d'opposés binaires n'ont plus cours, sont mis entre des parenthèses à l'intérieur des quelles règne un non-dualisme. Dans l'*epokhâl* ainsi ouvert, s'ouvre un espace d'indécidabilité. La suspension vidéographique pratiquée par Viola aménage la possibilité d'un autre départ.

Au niveau théorique, Viola a défini cet espace fourni par l'image vidéo comme un « espace interstitiel ». En n'établissant pas de distinction absolue entre image extérieure et image mentale, Viola a pu veiller au développement de cet entre-deux de ces deux modalités de l'image : « C'est la tension, la transition, l'échange et la résonance entre ces deux modalités qui dynamisent et définissent notre réalité. L'agent essentiel dans cet échange d'énergies est l'image, et cet "espace interstitiel" (*space between*) est précisément le lieu où mon travail procède. »³¹⁴ Pour examiner ce concept de *space between* sous divers aspects, nous l'avons mis en relation avec la théorie de l'image chez Aby Warburg. C'est de cette façon qu'il s'avère que ce *space between* chez Viola est une zone d'indécidabilité, non seulement entre le présent et le passé, entre le sacré et le profane, mais surtout entre la chose réelle et la représentation picturale. Puis nous avons étudié de plus près les œuvres vidéo qu'il a présentées dans sa rétrospective tenue au Grand Palais en 2014 pour exemplifier les diverses façons qu'il a de suspendre les oppositions binaires majeurs : Réalité et Illusion, Vie et Mort, Conscience et Inconscient.

Enfin, allant encore plus loin, nous avons développé la notion de suspension vidéographique jusqu'au champ social et politique. C'est certes une tentative de l'ériger en paradigme pour l'art contemporain. Les plans esthétique, social, et politique fusionnent donc ici et il nous a semblé que s'imposait ici un éclairage plus profond du phénomène

³¹⁴ Bill Viola, « Statement 1985 », art. cit., p. 149.

en resituant sa problématique à ce niveau : le plan de l'interaction entre Art, Technique, et Religion, trois modes fondamentaux de l'interaction humain/Monde.

La problématique de la relation entre Art et Technique a été profondément renouvelée par la pensée de Heidegger, qui a suscité une suite critique chez Foucault, Agamben et Rancière, notamment. Le terme grec de *tékhnè* recouvrait ce qui fut distingué par la suite, vers le Moyen Âge, en arts et techniques, l'un jugé plus noble et l'autre auxiliaire. Mais à la fin du XIX^e siècle le prestige de la technique, jointe aux qualités proprement esthétiques de la photographie et du cinéma, va faire de ces techniques auxiliaires des arts à part entière. Dans le cas qui nous occupe, le dispositif de surveillance et de contrôle qu'est la surveillance vidéo est aussi bien appareil artistique et les sens donnés par Heidegger à *Gestell*, traduit parfois par « dispositif », terme foucauldien puis d'Agamben, vont se retrouver chez les artistes qui en usent artistiquement pour en dénoncer l'usage de surveillance. C'est dire que l'Art est alors le pendant *epokhâl* de la Technique, parce qu'il est conscience de soi de la Technique. Si la vidéo peut être surveillance, elle peut aussi être « veillance » : vigilance critique et éveillante par suspension d'une pensée mécanique procédant par associations automatiques.

Quant à la relation entre l'art et la religion, nous en avons traité en faisant référence à la philosophie de Gilbert Simondon, Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy. L'art et la religion partagent un point commun, dans la mesure où ils concernent, tous deux, la tâche de former une communauté des êtres finis et mortels. Concernant la religion, la pratique consent à sa valeur de faire communauté des hommes, pourtant elle essaie de l'interrompre quand la religion s'approche tellement du sacré qu'elle devient fondamentaliste en répétant littéralement des rituels inchangeables et immortels, parce que cela aboutirait à faire de sa communauté une communion tout fermée et à la séparer systématiquement du monde extérieur au nom de la purification. C'est l'art comme point neutre qui a pour tâche de *profaner* la religion, de *désœuvrer* l'œuvre de communion, et enfin, de *suspendre* l'attitude sacré de la religion, afin de penser l'essence de la communauté des hommes en résistant au fondamentalisme religieux.

La vidéo finalement se révèle donc bien non pas seulement un médium technique, mais surtout un appareil artistique. Son caractère essentiel est la *suspension* et l'une de

ses armes favorites le ralenti. Or, si en cette époque numérique la distinction des différents genres de l'Art a de moins en moins de sens, comme on l'a vu, si donc le problème de la nécessité d'un médium spécifique pour pouvoir constituer l'un des arts parmi l'Art semble devenue une question du dernier siècle, et si le vidéographique a survécu à son médium technique analogique pour désigner un paradigme artistique caractérisé par une certaine attitude esthétique fondée sur une réflexivité, alors c'est bien cette suspension qui doit continuer de nous interroger par-delà encore le présent travail, qui voulait contribuer au développement de cette question.

Bibliographie

I. Écrits sur la vidéo

- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images : Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 1990.
- , *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L, 1999.
- BUFFET, Laurent, « L'Époché cinématographique de Douglas Gordon », in *Artpress*, no.338, octobre 2007.
- CORNER, Stuart (dir.), *Film and Video Art*, Londres, Tate Publishing, 2009.
- CUBBIT, Sean, *Videography : Video Media as Art and Culture*, New York, St Martin's Press, 1993.
- DUBOIS, Philippe, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2012.
- DUFOUR, Sophie-Isabelle, *L'Image Vidéo. D'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008.
- DUGUET, Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
- , *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis voir, 1991.
- , *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- FAGONE, Vittorio (dir.), *L'Art vidéo 1988-1999. Vingt ans du VideoArt Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Milan, Mazzotta, 2000.
- FARGIER, Jean-Paul, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée, Yellow Now, 2005.
- , *Ciné et TV vont en vidéo [Avis de tempête]*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2010.
- HALL, Doug et FIFER, Sally Jo (dir.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990.

- HERISTCHI, Vincent, *Vidéo contre le cinéma. Neige électronique I*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- , *Entre vidéo et cinéma. Neige électronique II*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- KRAUSS, Rosalind, « Video : The Aesthetics of Narcissism », in *October*, vol. 1, printemps 1976.
- MOISDON, Stéphanie, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Boulogne-Billancourt, Beaux-Arts éditions, 2008.
- MAGNAN, Nathalie (dir.), *La vidéo entre art et communication*, Paris, énsb-a, 1997.
- MARTIN, Sylvia, *Art vidéo*, Cologne, Taschen, 2006.
- MAZA, Monique, *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- MEIGH-ANDREWS, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Londres, Bloomsbury Academic, 2006.
- MÈREDIEU, Florence de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.
- PARFAIT, Françoise, *Le vidéographique, espace de la disparition*, thèse de doctorat, Université Paris I, 1998.
- , *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- POPPER, Frank, *L'art à l'âge électronique*, Hazan, 1993.
- ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- , *On Stage. La Dimension scénique de l'image vidéo*, Blou, Le Gac Press, 2012.
- REBECCHI, Maria, « Le temps du remontage : entre cinéma et installation. *The Clock* de Christian Marclay », in *Marges*, vol. 19, Presses universitaires de Vincennes, octobre 2014.
- ROSS, Christine, *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artextes, 1996.
- RUSH, Michael, *L'Art vidéo*, trad. de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, Éditions Thames & Hudsons, 2003.
- SPIELMANN, Yvonne, *Video. The Reflexive Medium*, trad. par Anja Welle et Stan Jones, Cambridge, The MIT Press, 2008.
- VIOLA, Bill, « Perception, technologie, imagination et paysage », in *Trafic*, no. 3, été 1992.

II. Écrits sur l'art

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1996.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture* (1435), trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1992.
- ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- BAQUÉ, Dominique, *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
- , *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Cerf, 1985.
- BELLOUR, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.
- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- , *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001.
- , *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.
- (dir.), *L'art à l'époque du virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

- CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1998.
- , *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006.
- CHÂTEAU, Dominique, *La question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
- COCCIA, Emanuele, *La Vie sensible*, trad. par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2010.
- COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- COUCHOT, Edmond et HILLAIRE, Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- , *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1993
- , *Après la fin de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1996
- , *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000
- DAVY, Isabelle, « Le médium d'un rythme », in *Le médium. Proteus-Cahiers des théories de l'art*, no. 1, décembre 2010.
- DEBAT, Michelle, *L'impossible image. Photographie, danse, chorégraphie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DELMOTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse*, Paris, PUF, 2010.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- , *Walter Benjamin et la forme plastique*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- , *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.
- , *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- , *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- , *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- ESCOUBAS, Eliane, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.
- FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1988.
- FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.
- GALARD, Jean et ZUGAZAGOITIA, Julian (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003.
- GODFREY, Tony, *L'Art conceptuel*, Londres, Phaidon, 2003.
- GOMBRICH, Ernst H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1970.
- GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste » (1965), in *Peinture, Cahiers théoriques*, no. 8/9, 1974.
- , *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 2000.
- HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.
- HUYGHE, Pierre-Damien (dir.), *L'Art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JAMESON, Fredric, « Postmodernism and consumer society » (1982), in *The anti-aesthetic : essays on postmodern culture*, Hal Foster (dir.), New York, The New Press, 1998.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOSELIT, David, *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge, MIT Press, 2007.

- KITTLER, Friedrich, *Optical media : Berlin lectures 1999*, trad. en anglais par A. Enns, Cambridge, Polity Press, 2010.
- KOSUTH, Joseph, « Art after Philosophy », *Studio International* 178, no. 915, octobre 1969.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990.
- , « La Sculpture dans le champ élargi », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- , *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- , « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, hiver 1999.
- LAGEIRA, Jacinto, *L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles, La lettre volée, 2006.
- , *Regard oblique. Essais sur la perception*, Bruxelles, La lettre volée, 2014.
- LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1973.
- LORIES, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1988.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, trad. par Jean Clairevoye, Éditions Denoël, 1968.
- MANOVICH, Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.
- , *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *Visitation. De la peinture chrétienne*, Paris, Galilée, 2001
- , *Nus sommes. La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002.
- , *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

- OSBORNE, Peter, *Art conceptuel*, Londres, Phaidon, 2006.
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Contre la télévision*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2003.
- PHAY-VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- (dir.), *Miroir, appareils et autres dispositifs*, Paris, L'Harmattan, Paris, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
- , *Le Destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.
- , *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, Éditions La fabrique, 2008.
- , *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art : La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- RUSH, Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, trad. par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2000.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
- THOREL, Benjamin, *L'Art contemporain et la télévision*, Paris, Cercle d'art, 2007.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, trad. par Sybille Muller, Paris, Klincksieck, 1990.
- WEBER, Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. par Léon Mis, Paris, Aubier, 1954.
- YANG, Jeongmu, « Drawings of "Fatigue", Lee Kun-Yong's Body Drawing », in *Lee Kun-Yong in Snail's Gallop*, catalogue d'exposition, Séoul, MMCA, 2014.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1970.

ZOURABICHVILI, François, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011.

III. Ouvrages généraux

ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison*, trad. par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.

AGAMBEN, Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. par Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, 1990.

—————, *Bartleby ou la création*, Belval, Circé, 1998.

—————, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 2002.

—————, *État d'exception. Homo sacer*, trad. par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2003.

—————, *Profanations*, trad. par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

—————, *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Payot & Rivages, 2006.

—————, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. par M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.

—————, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

—————, *Nudités*, trad. par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2009.

ARENDT, Hannah, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. par Myriam Revault d'Allones, Paris, Seuil, 1991.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.

—————, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

—————, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973.

—————, *La Souveraineté*, Paris, Lignes, 2012.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.

—————, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

—————, *Œuvres I, II, III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

—————, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, PUF, 2001.

- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, 2005.
- , *Matière et Mémoire* (1896), Paris, PUF, 2008.
- , *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2013.
- BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- BOEVER, Arne de, MURRAY, Alex et al. (dir.), *Gilbert Simondon. Being and technology*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996.
- CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil/Dictionnaires Le Robert, 2004.
- COUISSIN, Pierre, « L'origine et l'évolution de l'épochè », in *Revue des études grecques*, 42, 1929.
- DASTUR, Françoise, *La Mort. Essai sur la finitude*, Paris, PUF, 2007.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- , *Papier machine*, Paris, Galilée, 2001.
- DERRIDA, Jacques et STIEGLER, Bernard, *Échographies. De la télévision*, Paris, Galilée, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- , *Dits et écrits I, II*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » (1915), in *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 1988.
- , « Note sur le bloc magique » (1925), in *Œuvres complètes*, vol. XVII, Paris, PUF, 1992.

- GROYS, Boris, « Du rituel religieux à la répétition mécanique, et inversement », in *Géopolitique des religions : les politiques de la croyance*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2008.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférence*, trad. par André Préau, Paris, Gallimard, 1958.
- , *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Être et temps* (1927), trad. par E. Martineau, Paris, Authentica, 1985.
- , « Le péril », trad. par H. France-Lanord, in *L'infini*, no.95, été 2006.
- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. par Henri Dussort, Paris, PUF, 1964.
- , *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris*, trad. par Marc de Launay, Paris, PUF, 1991.
- , *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, trad. par Jean-François Lavigne, Paris, Gallimard, 2018.
- IL-YEON, *Samguk Yusa* (1281), Paju, Mineumsa, 2008.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2000.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766), trad. par Frédéric Teinturier, Paris, Éditions Klincksieck, 2011.

- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nihoff, 1971.
- LUHMANN, Niklas, *La réalité des médias de masse*, trad. par Flavien Le Bouter, Bienne, Diaphanes, 2013.
- LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, trad. par Jean Clairvoye, Paris, Gallimard, 1989.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby (1853)*, trad. par Michèle Causse, Paris, Flammarion, 1989.
- McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- , *Corpus (1992)*, Paris, Métailié, 2006.
- , *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
- , *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.
- NEYRAT, Frédéric, *Le communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, Paris, Lignes, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie (1872)*, Paris, Gallimard, 1986.
- PARIKKA, Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, traduit par Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Editions, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995.
- , *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998.
- RAZAC, Olivier, *Avec Foucault, après Foucault. Disséquer la société de contrôle*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, 2008.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958
- , *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.
- , *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.
- , *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

- SPINOZA, *Œuvres IV. Ethica/Éthique*, trad. par Pierre-François Moreau, Paris, PUF, 2020.
- STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps 1 : La Faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- , *La technique et le temps 3 : Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.
- , *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Galilée, 2003.
- , *De la misère symbolique 1 : L'Époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004.
- , *De la misère symbolique 2 : La Catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.
- VAYSSE, Jean-Marie (dir.), *Technique, monde, individuation. Heidegger, Simondon, Deleuze*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2006.
- , *Dictionnaire Heidegger*, Paris, Ellipses, 2007.
- VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1984.
- , *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

IV. Monographies et livres d'artistes

- BROWN, Katrina M., *Douglas Gordon*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- CHOI, Seung-hee, *Frame : An Autobiography by Seung-hee Choi, Dancer of a Century, 1911-1969*, Séoul, Jamo Books, 2006.
- CRIMP, Douglas (ed.), *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982*, Berkeley, University Art Museum, 1983.
- DUGUET, Anne-Marie (dir.), *Peter Campus*, 3 vol, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2017.
- IM, Youngzoo, *Odd Rock Force*, Séoul, Onewall, 2016.
- KOSUTH, Joseph, *Art after philosophy and after. Collected writings 1966-1990*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

MÜLLER, Markus et DUVE, Thierry de, *Dan Graham : œuvres 1965-2000*, Paris, Paris-Musées, 2001.

PAIK, Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1993.

TOWNSEND, Chris (dir.), *The Art of Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

VAN ASSCHE, Christine, *Bruce Nauman : Images, textes, 1966-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

VIOLA, Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudsons, 1995.

WARD, Frazer, *Vito Acconci*, Londres, Phaidon, 2002.

V. Numéros spéciaux de revues

Artpress Spécial, no. 12, « Nouvelles technologies. Un art sans modèle ? », 1991.

Artpress2, no. 29, « L'Art dans le tout numérique », mai/juin/juillet 2013.

Cahiers du cinéma, hors-série, « Vidéo art exploration », Dominique Belloir (dir.), 1981.

Cahiers du cinéma, hors-série, « Où va la vidéo ? », Jean-Paul Fargier et Claudine Paquet (dir.), 1986.

Communications, no. 21, « La télévision par câble », Paris, Seuil, 1974.

Communications, no. 23, « Psychanalyse et cinéma », Paris, Seuil, 1975.

Communications, no. 48, « Vidéo », Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet (dir.), Paris, Seuil, 1988.

Revue d'esthétique, no. 10, « Vidéo-Vidéo », Anne Cauquelin (dir.), Paris, Privat, 1986.

Revue d'esthétique, no. 25, « Les technimages », Anne Cauquelin (dir.), 1994.

VI. Catalogues d'exposition

L'Art conceptuel, une perspective, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989.

Bill Viola, exposition du Whitney Museum of American Art, 1997.

Bill Viola, catalogue d'exposition, Paris, RMN-Grand Palais, 2014.

Bruce Nauman, Image/Texte 1966-1996, Centre Georges Pompidou, 1997.

Deux éternités proches. Thierry Kuntzel et Bill Viola, Le Fresnoy, 2010.

Gary Hill, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1992.

Hwayeon Nam. Mind Stream, catalogue d'exposition, Séoul, Art Sonje Center, 2020.

Inhwan Oh, Looking Out for Blind Spots, catalogue d'exposition, 2014.

Installation, Cinéma, Vidéo, Informatique, 3^{ème} Biennale d'art contemporain de Lyon, 1995/1996.

Korea Artist Prize 2020, catalogue d'exposition, Séoul, MMCA, 2021.

Lee Kun-Yong in Snail's Gallop, catalogue d'exposition, Séoul, MMCA, 2014.

Peter Campus. Video-Installationen, Foto-Installationen, Fotos, Videobänder, Kölnischer Kunstverein, 1979.

Point Counter Point, catalogue d'exposition, Haeju Kim, Hyo Gyoung Jeon, et al., Séoul, Art Sonje Center, 2018.

Vidéo et après. La collection vidéo du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

Vidéo topiques. Tours et retours de l'art vidéo, catalogue d'exposition, Patrick Javault et al., Musées de Strasbourg/Paris-Musées, 2002.

Vidéo Vintage, 1963-1983, catalogue d'exposition, Christine Van Assche (dir.), Centre Georges Pompidou, 2012.

Liste des figures

1. Paul Klée, *Angelus Novus*, 1920.
2. Kun-Yong Lee, *Le Galop de l'escargot*, performance, 1979.
3. Christian Marclay, *The Clock*, installation vidéo, 2010.
4. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993.
5. Wolf Vostell, *Deutscher Ausblick*, 1958-1959.
6. Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, 1963.
7. Gary Hill, *Suspension of Disbelief (for Marine)*, 1991-1992.
8. Vito Acconci, *Centers*, 1971.
9. Vito Acconci, *Air Time*, 1973.
10. Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974.
11. Diagramme du « champ élargi » où se trouve la sculpture post-moderniste.
12. Marcel Broothaers, *Musée d'Art Moderne–Département des Aigles, Section des Figures*, 1972.
13. Bill Viola, *Three women*, 2008.
14. Les légendes des œuvres présentées dans l'exposition de Minae Kim, *Bonjour*.
15. Minae Kim, *Manuscript-paper Drawing c*, 2008.
16. Minae Kim, *Énigme*, 2010.
17. Minae Kim, *Orteil de Toiture*, 2011.
18. Minae Kim, *Un Ensemble de Structures pour White Cube*, 2012.
19. Minae Kim, *Boîte Noire*, 2014.
20. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.
21. Vue de l'exposition *Ballons Noirs, Roses*, 2014.
22. Vue de l'exposition *Ballons Noirs, Roses*, 2014.
23. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.
24. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.
25. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.

26. Vue de l'exposition *Bonjour*, 2020-2021.
27. Bill Viola, *Reverse Television*, 1983-1984.
28. Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977-1979.
29. Albert Dürer, *Melanconia I*, 1514.
30. Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, 1921-1929.
31. Bill Viola, *The Greeting, installation vidéo*, 10 min, 1995.
32. Jacopo da Pontormo, *La Visitation*, peinture à l'huile, 1528.
33. Bill Viola, *The Reflecting Pool*, 1977-1979.
34. Bill Viola, *Nine Attempts to Achieve Immortality*, 1996.
35. Bill Viola, *Chott El-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979.
36. Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992.
37. Bill Viola, *The Sleep of Reason*, 1988.
38. Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001.
39. Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, 2000.
40. Hwayeon Nam, *The Botany of Desire*, vidéo, 2015.
41. Hwayeon Nam, *Orbital Studies*, performance, 2018.
42. Hwayeon Nam, *Throbbing Dance*, vidéo, 2017.
43. Hwayeon Nam, *Throbbing Dance*, vidéo, 2017.
44. Affiche de *Mind Stream* (2014).
45. Affiche de *Mind Stream* (2020).
46. Hwayeon Nam, *Étude*, argile, 2020.
47. Hwayeon Nam, *Étude*, vidéo, 2020.
48. Hwayeon Nam, *Ehera Noara*, performance, 2020.
49. Hwayeon Nam, *Sérénade*, vidéo, 2020.
50. Hwayeon Nam, *Un jardin en Italie*, performance, 2012.
51. Hwayeon Nam, *La Nuit de Chilseok : Archives*, vidéo, 2020.
52. Hwayeon Nam, *Larger than life*, vidéo, 2020.
53. Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972.
54. Peter Campus, *Mem*, 1974-1975.
55. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974.
56. Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1970.

57. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.
58. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.
59. Inhwan Oh, vue d'exposition de *Looking Out for Blind Spots*, 2015.
60. Bill Viola, *Nantes Triptych*, installation vidéo, 30 minutes, 1992.
61. Youngzoo Im, *Aedong*, vidéo, 2018
62. Youngzoo Im, *Le fond_cartilage et synovie*, huile sur toile, 40x20cm (chacun), 2017
63. Les deux premiers pages du livre de Youngzoo Im, *Force de roche étrange*.
64. Youngzoo Im, *Le fond_la porte*, huile sur toile, 2017
65. Youngzoo Im, *Le fond_oméga, nuit, montagne, bruit de l'eau, rayon, bougie, eau, pierre, clarté*, vingt-sept tableaux, vue d'installation, 2017.
66. Youngzoo Im, *Vivre avec de l'eau_ça se voit comme ça si vous avez les yeux entrouverts ou braquez les yeux sur un point*, vue d'installation, technique mixte, 2017.
67. Youngzoo Im, *Généralement ensoleillé*, vidéo, 7min 30sec, 2017.
68. Youngzoo Im, *Aurora Reflection*, vidéo à deux canaux, 12min 47sec, 2017.
69. Youngzoo Im, *Étoile invitée*, vidéo à deux canaux, 12min 30sec, 2018.
70. Youngzoo Im, *La preuve par l'image_le ciel est bleu et je suis avec toi*, vidéo, 2018.
71. Youngzoo Im, *La Princesse Yoseok*, vidéo à trois canaux, vue d'installation, 2018.
72. Youngzoo Im, *La Princesse Yoseok*, vidéo à trois canaux, 2018.
73. Youngzoo Im, *WATER/MIST/FIRE/OFF*, vidéo à deux canaux, 14min 30sec, 2017.

Tables des matières

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction.....	9

Première partie

La suspension et le vidéographique

Chapitre 1. L'éthique de la suspension.....	22
Chapitre 2. Suspension vidéographique et <i>epokhê</i> phénoménologique.....	33
1. <i>Epokhê</i> cinématographique de la vidéo.....	33
2. La conscience de soi de l'art à l'époque de la télévision.....	38
3. La vidéo comme une forme qui pense.....	46
Chapitre 3. De la vidéo au vidéographique.....	51
1. Le médium vidéo.....	52
2. Un médium de type psychologique : le narcissisme.....	53
3. Deux vidéos de Vito Acconci.....	56
4. Impureté de la vidéo.....	60
5. Un autre narcissisme.....	62
6. Le médium vidéo dans le postmodernisme.....	64
7. La réévaluation de la vidéo dans la condition post-médium.....	70
8. De la vidéographie au vidéographique.....	75

Supplément 1. La suspension dans la sculpture contemporaine.....	80
1. « Bonjour ».....	80
2. Papier manuscrit et papier millimétré.....	82
3. De l'autre côté du miroir.....	87
4. Condoléances.....	94
5. Ballons.....	97

Deuxième partie

Théorie et pratique de la suspension chez Bill Viola

Chapitre 4. Image suspendue dans la vidéo.....	102
1. La dimension politique dans la suspension.....	105
2. Signification ontologique de l'image suspendue.....	111
Chapitre 5. Image vidéo comme <i>space between</i>.....	118
1. L'espace interstitiel (<i>space between</i>) chez Bill Viola.....	118
2. Iconologie de l'intervalle (<i>Zwischenraum</i>) chez Warburg.....	119
(1) Intervalle psychologique.....	120
(2) Intervalle temporel.....	123
(3) Intervalle religieux.....	125
(4) Intervalle interdisciplinaire.....	126
3. Interdépendance entre image et intervalle.....	127
4. <i>The Greeting</i> de Viola.....	130
5. À chaque époque sa contemporanéité.....	135
Chapitre 6. Montrer l'« entre » par l'image vidéo.....	138
1. Sculpter le temps.....	139
2. « Souffle » de l'image.....	141
3. Réalité et illusion, vie et mort, conscience et inconscient.....	143

4. Le cycle du monde et l'existence flottante.....	147
5. Ouvrir les portes de la perception pour embrasser « l'infini ».....	149
Supplément 2. La suspension chorégraphique.....	151
1. Orbites.....	151
2. Duo.....	155
3. Archives.....	161
4. La Mer.....	163
5. Une Bouteille à la mer.....	167

Troisième partie

Vidéo et sa suspension sociale et politique

Chapitre 7. Dispositif technique et appareil artistique.....	170
1. Heidegger et le <i>Gestell</i>	170
2. Agamben et le dispositif.....	175
3. Technique et art.....	179
4. Appareil et dispositif.....	184
Chapitre 8. Relation entre art et technique chez Jacques Rancière.....	187
1. Art et technique.....	187
2. « Partage du sensible ».....	190
3. Modernité, ou le « régime esthétique des arts ».....	193
4. Réapparition de la technique.....	197
Chapitre 9. Surveillance : entre art et technique.....	204
1. Un dispositif de surveillance : le <i>Panopticon</i>	206
2. Sociétés de contrôle et vidéosurveillance.....	211
3. L'art vidéo contre la vidéosurveillance.....	215
4. Angles morts de la surveillance vidéo.....	222

5. L'Art vidéo est la conscience de soi de la surveillance vidéo.....	225
Chapitre 10. Art et religion en rapport avec la vidéo.....	228
1. Technique, religion et pensée esthétique.....	229
2. La religion et le sacré.....	234
3. Profanation, désœuvrement, suspension.....	237
4. La « profanation » vidéographique de la religion.....	241
Supplément 3. Fissure du texte et trou de l'image.....	246
1. Distribution.....	247
2. Fissure.....	249
3. Trou.....	251
4. La double hélice.....	255
5. Portail.....	258
6. Articulation.....	260
7. Distribution encore.....	264
Conclusion.....	267
Bibliographie.....	273
Liste des images.....	287
Table des matières.....	291

De la suspension vidéographique dans l'art contemporain

Résumé

L'objectif de cette recherche est de définir le meilleur cadre théorique pour pouvoir saisir le propre de la vidéo comme appareil artistique. La vidéo analogique est considérée comme un support dépassé depuis les années 1990, et les artistes l'utilisent de moins en moins comme moyen d'expression. Néanmoins, ce qui est paradoxal est que de plus en plus de projections vidéo numériques continuent d'occuper les espaces de l'art contemporain et qu'elles ne cessent d'inspirer les artistes contemporains. C'est dire que la pratique vidéographique existe, elle, toujours, que ce soit sous forme analogique ou numérique. Dans ce contexte se pose une question : Que reste-t-il de la vidéo après son obsolescence comme médium artistique ? Notre hypothèse est que le « vidéographique » comme attitude artistique survit à la disparition de la « vidéographie » comme médium technique et historique. Pour l'expliquer est ici emprunté à la phénoménologie le concept de suspension (*epokhê*) pour caractériser ce qui reste de la vidéo dans l'art contemporain. Si la méthode phénoménologique de l'*epokhê* suspend l'attitude naturelle de la conscience afin que celle-ci puisse retrouver sa capacité d'intuition essentielle, la vidéo peut être appréhendée comme un appareil *epokhâl* en ce sens qu'elle suspend le flux des images existantes pour penser la pure présence des images en tant que telles. En analysant le travail de certains artistes, en particulier celui de Bill Viola, cette recherche vise à éclaircir la nature des fonctions esthétique et politique de la suspension vidéographique, pour en faire, finalement, l'un des paradigmes pour l'art contemporain.

Mots-clés : Art vidéo, Esthétique, Appareil, Média, Art contemporain

On the videographic suspension in contemporary art

Abstract

This research seeks to define a new theoretical framework for elucidating the essence of video as an artistic apparatus. Since the 1990s, the use of analog video as a means of artistic expression has steadily declined, to the point that it has now been relegated as an outdated medium. Nevertheless, what is paradoxical is that more and more digital video projections continue to inhabit the spaces of contemporary art and inspire contemporary artists. This means that videographic practice still exists, whether in analog or digital form. In this context, a question arises: What vestiges of video will remain after it becomes obsolete as an artistic medium? Our hypothesis is that the artistic attitude of the "videographic" will survive the disappearance of "videography" as a technical and historical medium. To characterize the vestiges of video in contemporary art, we borrow the phenomenological concept of suspension (*epokhê*). In phenomenology, *epokhê* is a method of suspending the natural attitude of consciousness, thereby allowing it to regain its capacity for essential intuition. In this sense, video can serve as an *epokhâl* apparatus that suspends the flow of images in order to facilitate contemplation of the pure presence of images. By analyzing the work of Bill Viola and other artists, this research aims to clarify the aesthetic and political functions of videographic suspension in order to establish it as a fundamental paradigm of contemporary art.

Keywords: Video art, Aesthetics, Apparatus, Media, Contemporary art

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

EA 7343 – Laboratoire International de Recherches en Arts

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris