

## De la contemplation au choc : la techno-érotisation dans les arts du début du XX<sup>e</sup> siècle

Ana Samardžija Scrivener

Exposé présenté lors de la Journée d'étude pluridisciplinaire *L'exhibe. De Courbet au Net*  
sous la direction de Daniel Welzer-Lang  
en lien avec l'exposition de Natacha Mercier, *Vasistas ?*  
La Fabrique – La Scène, Université Jean-Jaurès, Toulouse  
Le 14 juin 2016

*Vasistas ?*

L'exposition de Natacha Mercier, *Vasistas ?*, se refuse à la photographie. Le plus important n'y est pas photographiable. Ce refus même est un geste, dans la proposition de l'artiste. Si l'on s'obstine, malgré tout, à photographier les œuvres et le dispositif d'ensemble, les photographies ne retiennent presque rien. De la lumière – un blanc éclatant – dans la première salle. De l'obscurité dans la petite salle adjacente, avec quelques lumières colorées que l'on devine en mouvement. Un volume noir apparaît distinctement au sol dans la salle blanche. Aux murs, des peintures qui, à un premier regard trop rapide, semblent des monochromes, tout blancs. Il ne s'agit pas, en réalité, de monochromes. Le volume évoque un chevalet renversé. Un chevalet de géant. Les peintures exigent un effort de la part de l'œil, une tension, et le corps doit se déplacer dans l'espace, chercher la bonne distance, le bon angle, pour apercevoir dans ce blanc des silhouettes des corps, corps nus, dans des compositions et des configurations qui font signe vers le souvenir visuel de grands tableaux de l'histoire de la peinture. *Origine du monde, Adam et Eve chassés du paradis, Odalisque, La Maja nue...* Ces corps cependant ne sont pas ceux auxquels ces tableaux célèbres – et en premier lieu leurs reproductions – nous ont habitués. Ce sont d'autres corps, plus proches de nous et pour cette raison, curieusement, moins familiers. Plus proches de notre pesanteur, de notre pilosité, de notre manière d'émerger du lit ou de vouloir y rester. En même temps ces corps sont lointains, retirés, fondus dans ce blanc d'où notre œil, qui avec ces peintures travaille et se fatigue, n'arrive pas à les arracher. Les peintures, comme le renseignent les cartels, ont été faites lors d'une résidence de Natacha Mercier dans une carrosserie automobile, la carrosserie Leurette à Lille.

Dans la petite pièce voisine, le regard éprouve une difficulté plus grande encore. En entrant, on n'y voit rien. Pour l'œil habitué à la lumière froide, éclatante, de la grande salle, qui s'est ouvert, s'est dilaté, pour voir les silhouettes peintes sous la brume blanche des pigments, le noir paraît, pour un instant, sans faille. L'on hésite, par crainte de se cogner, ou de frôler un autre corps, fondu dans ce noir. L'on touche une vitre, un habitacle fait de fenêtres. Y a-t-il une porte, peut-on y entrer ? Non, il semble que non. Puis, l'on commence à distinguer les objets. Derrière les vitres, il y a les rideaux en lamelles, comme un élément de décoration de bureau un peu suranné. Derrière les rideaux, ce qui semble être une chambre d'appartement, un salon peut-être. Il s'y étale un désordre indistinct d'objets et un amas d'écrans de différentes dimensions. Ici aussi, les images qui s'animent sur des écrans font apparaître des corps. Encore une fois, l'on les devine nus, semblables au nôtre. Leurs mouvements répétitifs donnent immédiatement à penser qu'ils s'adonnent à quelque activité sexuelle. Ici une femme caresse son sexe, là l'ombre d'une tête – un

homme ? une femme ? – qui prend dans sa bouche un sexe d’homme. Il y a dans ces images de la pulsation et de la pulsion, mais l’on ne voit pas vraiment. Sans bien voir, l’on sait obscurément ce que l’on voit. Et l’on *voudrait voir*, voir mieux, à travers une fente dans les rideaux. Je n’ai pu observer distinctement qu’un écran, en face de moi, celui où une jeune femme assise se masturbait. Je me déplaçais pour mieux apercevoir l’installation, la chambre et les autres écrans, mais je n’y parvenais pas. Je n’étais pas à l’aise dans la petite pièce obscure, gênée à l’idée qu’une autre spectatrice ou un autre regardeur pourrait entrer et se cogner à moi, dans ce noir. Je pensais aussi, un peu embarrassée, que l’homme à l’accueil de la salle de l’exposition, à qui j’ai demandé si je pouvais photographier, savait ce que j’étais en train de faire, ce que j’étais en train de désirer voir sans le pouvoir. Dans le noir. C’est en sortant seulement que j’ai vu les plantes vertes posées au sol, à l’entrée de la petite pièce noire, dans leurs pots.

Lorsque Daniel Welzer-Lang m’a invitée à présenter un exposé dans la journée d’étude qu’il organisait en dialogue avec l’exposition de Natacha Mercier, journée intitulée *L’exhibe, de Courbet au Net*, le texte de présentation de cette rencontre a soulevé d’abord pour moi cette question : qu’en est-il de l’éros dans ces pratiques de l’exhibe par internet ? La réponse convenue à une telle question serait : le voyeurisme et l’exhibitionnisme. L’excitation et le plaisir recherchés dans la fréquentation des sites de l’exhibe tiendraient aux pulsions scopiques, pulsions relatives au regard, quelle que soit la place occupée dans ce jeu – regardeur ou regardé. Or ranger ces pratiques trop rapidement sous la catégorie commode des perversions scopiques, les réduire à du connu, cela ne nous conduit-il pas à manquer ce qu’elles ont de singulier et de spécifique ? Cela ne nous empêche-t-il pas à saisir leur différence par rapport aux usages des photographies et des films dits « pornographiques » ? Et si ces pratiques, peu connues en réalité en dehors des sphères de leurs usagers et des chercheurs qui s’y intéressent, pouvaient inciter – par delà les sites web où elles s’effectuent – à penser l’éros et l’*aisthesis* contemporains autrement, à partir d’un autre versant que celui de l’œil, du regard et du reflet dont l’on connaît la position dominante, séculière, dans la configuration occidentale de l’expérience et du savoir. Comment les participants aux jeux de l’exhibe lient-ils le multiple des sens et des correspondances qui, entre les sens, se nouent, mais aussi leur désir, leur corps, leur imagination, leur langage, leurs amours, peut-être, à ces pratiques ? De Platon à Freud, de Bataille à Marcuse, un dieu grec, Éros, a prêté son nom à l’intérêt de la pensée occidentale pour les affaires du désir, de l’amour et du sexe. Si ce nom préserve encore pour nous sa valeur d’usage, c’est qu’il permet de concevoir indistinctement une diversité de dimensions qui entrent en jeu dans l’expérience érotique : les sens et la sensualité, les corps, leurs rapports, les fantasmes, les pulsions, les images et l’imagination, le désir, les paroles et l’écriture, les amours, les douleurs et autres passions. Qu’en est-il alors de l’éros, dans l’exhibe ?

Le sous-titre de notre journée d’étude précise : *de Courbet au net*. 1866, pour l’*Origine du monde*. 2016, pour le monde en réseaux. Un siècle et demi, exactement, d’exhibe. Dans le saut qu’accomplit ce titre par dessus l’histoire de la modernité érotique et artistique, un élément de médiation historique apparaît avec netteté, où les deux extrémités – Courbet et net – se rencontrent. Il s’agit des techniques de reproduction, de la photographie, du cinématographe, de l’enregistrement sonore. Le titre nous invite à réfléchir à l’exhibe, et à l’éros, « à l’ère de la reproductibilité technique »<sup>1</sup>, à l’ère de l’image technologique, de l’*apparatus* et du dispositif.

---

<sup>1</sup> Cf. Walter Benjamin, « L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », version de 1939, trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 269-316.



Natacha Mercier, *Harem*, variation de « La petite baigneuse, intérieur de harem » d'Ingres, 2016. Peinture automobile et vernis mat sur panneau de signalisation verticale en aluminium, 120 x 160 cm.



Désiré François Millet, *Intérieur de l'atelier d'Ingres*, daguerréotype, vers 1852. Vue de l'exposition *La boîte de Pandore*. Une autre photographie par Jan Dibbets, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 25 mars au 17 juillet 2016.

## *Apparatus*

Dès l'entrée de l'exposition *La Boîte de Pandore : pour une autre photographie*, présentée actuellement par l'artiste conceptuel néerlandais Jan Dibbets au Musée d'art moderne de la ville de Paris, les visiteurs découvrent d'abord une composition de deux images : une reproduction du *Portrait de la comtesse D'Haussonville* d'Ingres, réalisée par impression numérique en couleurs, et à côté, un daguerréotype, réalisé vers 1852 par un pionnier de la photographie, Désiré François Millet. Le daguerréotype a été fait dans l'atelier d'Ingres. Au premier plan, l'on peut voir un tableau d'Ingres qui a été perdu. Il s'agit d'un nu, d'un portrait intime, qui n'était pas destiné à être présenté au public, figurant sa première épouse Madelaine Chapelle. Ce daguerréotype a été découvert en 1993, caché dans le bureau d'Ingres à Montauban. En arrière plan, l'on aperçoit une partie du portrait de *Madame Moitessier* – ce qui a permis de dater la prise de vue.

Les clichés de Daguerre étaient des plaques d'argent iodées et impressionnées dans la chambre noire ; elles devaient subir toute une série de manipulations avant qu'on puisse y reconnaître, sous le bon éclairage, une image d'un gris tendre. Il s'agissait d'exemplaires uniques ; une plaque, en 1839, coûtait en moyenne 25 francs-or. Il n'était pas rare qu'on les conservât dans des écrins comme des bijoux.<sup>2</sup>

Le daguerréotype de D. F. Millet est traversé d'une tension caractéristique d'un moment qui se tient au seuil d'une métamorphose imminente du médium de l'expérience. La pratique de la peinture n'a pas été emportée dans cette métamorphose, mais les précieux daguerréotypes se sont évanouis. En cette technique, et dans les images qu'elle a su produire, nous pouvons dire, avec Walter Benjamin, que « l'aura brille de son dernier éclat ». Sur une autre rive du temps, la série de peintures de Natacha Mercier parvient à retenir une tension analogue. Elle expérimente avec les superpositions des rapports différents au sensible et au processus de production : le régime de la représentation picturale qui précède le mouvement des plaques tectoniques de la modernité, l'usage des reproductions photographiques des tableaux célèbres, les procédés industriels avancés de la peinture de carrosseries automobiles et une typologie visuelle propre aux pratiques de l'exhibe, indissociables des web-cams et du net 2.0, qui reproduisent parfois à leur tour des schémas iconographiques de la peinture classique.

Ce que l'exposition toulousaine de Natacha Mercier, *Vasistas ?* et l'exposition parisienne de Jan Dibbets, *La Boîte de Pandore* ont en partage, c'est qu'elles se déploient dans un milieu de pensée et d'expérience sensible traversé de toute part par la reproductibilité technique. Selon des voies très différentes, les deux expositions nous contraignent à penser cet environnement ou ce milieu technique de la reproductibilité qui est le *médium* où se déploie notre vie et nos pratiques, le médium en lequel nous éprouvons notre monde, en lequel nous désirons, où les choses nous affectent, en lequel nous cherchons à nous orienter, à nous lier les uns aux autres, en lequel nous faisons circuler du sens.

La conception de l'exposition de Jan Dibbets engage un dialogue intense avec un livre du philosophe et théoricien des média et de la communication, Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, publié en 1983. C'est dans ce livre que l'on trouve les idées de « l'ère de l'image technologique » et de l'« *apparatus* » ou, dans la traduction française, de l'« appareil ».

---

<sup>2</sup> W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », [1931], trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, in *Œuvres II*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 298.

Le mot latin « *apparatus* » vient du verbe « *apparare* », qui signifie « préparer ». Le latin comporte en outre le verbe « *praeparare* », qui signifie lui aussi « préparer ». Si l'on veut saisir en français la différence entre les préfixes « *ad* » et « *prea* », peut-être pourrait-on traduire « *apparare* » par « apprêter ». Dès lors, un « appareil » serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose, et une « préparation » une chose tenue prête qui attend patiemment quelque chose. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les dents. Une tentative de définition étymologique du concept d'« appareil » permet d'établir cet « être-prêt-à » propre aux appareils, cette rapacité qui est la leur.

[...] les appareils, même s'ils résultent de l'industrie, font signe par-delà le complexe industriel – en direction de la société post-industrielle. [...]

La catégorie fondamentale de la société industrielle est le travail : en arrachant des objets à la nature et en les informant, c'est-à-dire en transformant le monde, outils et machines accomplissent un travail. Mais les appareils, quant à eux, n'accomplissent aucun travail en ce sens. Leur intention n'est pas de transformer le monde, mais de transformer la signification du monde. Leur intention est symbolique.<sup>3</sup>

Jan Dibbets, lecteur de Flusser, affirme une continuité – probablement discutable – entre la photographie, le cinéma, le téléphone, la télévision, l'ordinateur, le net, la robotique. Ce qui rend possible cette pensée de la continuité, c'est précisément la conception flusserienne de l'appareil. Dans un entretien vidéo présenté à la fin de l'exposition, Dibbets situe la photographie aux fondements de ce qu'il suggère d'appeler « *apparatus thinking* » ou « pensée-appareil ». L'appareil induit un changement radical de notre *rapport* au monde, de la configuration même de notre expérience sensible et des rapports sociaux. L'on peut parler ainsi, en suivant Dibbets et Flusser, d'une expérience-appareil. L'important, dans ce concept d'appareil, c'est que Flusser le distingue de celui de la machine. Les machines relèvent de la sphère de la production, les appareils ont trait à la communication. Les machines façonnent le monde, les appareils en transforment le *sens*. Nous n'avons pas encore commencé à penser l'appareil et l'âge de l'appareil, affirme Jan Dibbets. Son exposition est une tentative spatiale et visuelle de s'ouvrir à une telle pensée. L'ère de l'*apparatus* nous apprend davantage des configurations collectives de l'expérience que l'idée de la révolution industrielle. Là, il s'agissait principalement d'une augmentation des forces, alors que l'*apparatus* a la capacité de créer des mondes qui sont les nôtres. Ce sont les appareils et non les machines qui font de nous ce que nous sommes. Natacha Mercier pose la question du désir et de l'expérience érotique, dans le médium de l'appareil. Et de la situation de l'artiste, d'une femme artiste, dans ce milieu technique, mais aussi érotico-esthétique, transformé.

---

<sup>3</sup> Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. J. Mouchard, Strasbourg, éd. Circé, 2004, p. 28, 32.



Albrecht Dürer, *Le dessinateur de la femme couchée*, gravure sur bois, illustration pour un manuel d'instructions pour l'usage du compas, 1525.



Germaine Krull, *Autoportrait à l'icartette*, vers 1925, tirage gélatino-argentique.

## *La vitesse, l'excitation*

Cela se passe en octobre 1908, à Milan. Filippo Tommaso Marinetti, poète, directeur de la revue *Poesia* et amateur de voitures rapides, a un accident. Son automobile, où il se trouve avec son chauffeur-mécanicien, tombe dans un fossé. À ce moment-là, avant la fondation du futurisme, ce riche héritier et dandy littéraire, qui écrit principalement en français, est déjà une célébrité mineure de la scène littéraire et artistique milanaise.



Filippo Tommaso Marinetti dans son automobile, 1908.

Un an plus tard, Marinetti publie son « Manifeste futuriste » à la une du quotidien parisien *Le Figaro*. Il pose ainsi l'acte fondateur du mouvement futuriste, qui donne forme, de manière décisive, au concept d'avant-garde au début du XX<sup>e</sup> siècle.

[...] je virai brusquement sur moi-même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout à coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondoisement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui ! Pouah !... Je coupai court et, par dégoût, je me flanquai dans un fossé...

Oh ! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche la boue fortifiante ! Le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre :

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.<sup>4</sup>

[...]

Les écrits de Marinetti entourent son accident d'un aura mythique et lui donnent la fonction d'un choc originaire ou initiatique. Il adopte la notion médicale du trauma et en fait le concept d'une *esthétique du choc*. Ici, dans le Manifeste de 1909, le trauma est transformé et compris

---

<sup>4</sup> Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », [1909], in *Manifeste du Futurisme. Manifeste technique de la littérature futuriste*, éd. Voix d'encre, 2014, p. 8-9.

comme celui d'une naissance, la naissance du futurisme. La transformation s'opère à travers une cascade d'images où les liquides *post partum* se mêlent à l'emphase solennelle d'un testament de naissance (« nous dictâmes nos premières volontés ») pour l'humanité entière. La mère du futurisme est l'industrie et son père, l'automobile. Notons cependant que cet être nouveau – un mouvement artistique d'avant-garde - ne naît pas comme un *produit* industriel, mais comme un *déchet* industriel. Il surgit d'un point de dysfonctionnement de la société industrielle : dans un accident et dans une déchetterie industrielle, une sorte de cloaque, où se trouve ce qui est en perte. L'importance de cette situation de l'art expérimental moderne en une aire de dysfonctionnement, de résidus, de perte ou de « dépense improductive » des sociétés industrielles développées n'échappe pas à Marinetti, tout imprégné qu'il soit, comme beaucoup d'artistes de cette période, de la volonté de puissance nietzschéenne et de l'élan vital bergsonien. Justement, la naissance du futurisme se veut en même temps une re-vivification et une seconde naissance artificielle. Le futurisme a failli s'appeler le dynamisme, vocable où fusionnent les idées du mouvement, de la force, du potentiel et de la virtualité. Or dans les années qui précèdent l'engagement de Marinetti et de certains de ses compagnons aux côtés du fascisme, quelques pistes ouvertes dans ses écrits permettent de penser la *dunamis* ou la puissance futuriste comme celle d'une *dispersion*, d'une dépense explosive sans « retour sur l'investissement », hors tout calcul concernant le pouvoir – le gain ou la concentration de celui-ci :

L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller, grand arrosoir d'héroïsme inondant le monde. [...] L'Art, ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps.<sup>5</sup>

Le passage du Manifeste fondateur de 1909, où s'expose une conception du poète projeté à la place du déchet industriel, oblige à considérer que le techno-érotisme des avant-gardes, souvent appelé à tort le « fétichisme de la machine », ne peut être appréhendé avec justesse s'il est ramené à la grille de lecture de la révolution industrielle et réduit au cadre industriel. Le techno-érotisme déborde ce cadre et nous oblige à penser le rapport érotisé à la technique au début du XX<sup>e</sup> siècle autrement que sous le signe de la machine et de la production. Les artistes de cette période s'intéressent en tout premier lieu à la photographie et au cinéma, mais aussi à la radiophonie et à la radiographie, au téléphone, aux trains, aux automobiles et aux avions. Même un objet mécanique comme l'automobile s'inscrit davantage dans le registre de l'appareil que dans un registre de la machine, c'est-à-dire dans le registre *des techniques du sens, de la circulation, de la vitesse, du lien et de la communication*.

Nous déclarons que la splendeur du monde est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.<sup>6</sup>

Marinetti saisit – avec la violente acuité qui caractérise ses écrits – que la configuration de l'expérience, dont les techniques nouvelles affectent la trame, exige une transformation des structures mêmes de la langue, et en premier lieu de la langue du poème. En 1912, dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, il écrit :

<sup>5</sup> Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste », [1912], *op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *op. cit.*, p. 10.

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère. [...]

[...] Il faut employer le verbe à l'infini, pour qu'il s'adapte élastiquement au substantif et ne le soumette pas au moi de l'écrivain qui observe ou imagine. Le verbe à l'infini peut seul donner le sens du continu de la vie et l'élasticité de l'intuition qui la perçoit.

[...] La vitesse aérienne ayant multiplié notre connaissance du monde, la perception par analogie devient de plus en plus naturelle à l'homme. [...] il faut fondre directement l'objet avec l'image qu'il évoque en donnant l'image en raccourci par un seul mot essentiel.

[...] Plus de ponctuation. [...]<sup>7</sup>

L'ère de la vitesse ouvre, pour le fondateur du futurisme, à l'expérience d'un continuum de la vie, innervée de part en part de rapports avec les objets techniques. En aéroplane, Marinetti oublie d'avoir peur. Le poète éprouve plutôt l'indistinction entre son corps assis, le cylindre à essence et la tête de l'aviateur, dont la chaleur vibre dans son ventre. La destitution du corps individué – éprouvée dans la vitesse et le commerce des appareils – entraîne la destitution du moi. Une syntaxe nouvelle – celle de l'élasticité, du fondu, du raccourci et du flux continu – doit répondre, dans le registre de l'écriture, à la nouvelle syntaxe continuiste, techno-vitaliste, du monde et de l'expérience. À y regarder de plus près, cette syntaxe tend à basculer du registre de la vitesse vers le registre de l'immédiateté. L'« objet » et l'« image » sont appelés à se fondre *directement* l'un dans l'autre. Il n'y a plus de place, dans la perception et la conception de Marinetti, pour un quelconque écart, une distance ou un dehors, dans une expérience saturée de vitesse et de stimuli. Plus de point de repos qui rendrait possible une contemplation désintéressée, qui n'impliquerait pas une stimulation immédiate de l'ensemble de l'appareil sensoriel et n'éveillerait pas une activité pulsionnelle ininterrompue et insatiable. Marinetti, à le prendre au mot, sait jouir de cette nouvelle syntaxe du monde, de la nouvelle configuration de l'expérience, qui paraît, même à l'ère 2.0, assez fatigante. Peut-être Marinetti a-t-il tout de même peur en aéroplane ; il se raconte alors des histoires, où l'illusion du continuum et de l'immédiateté tient lieu d'excitant et de calmant à la fois. Ses manifestes présentent le futurisme comme un ensemble de forces – dans les domaines du poème, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, du théâtre, de l'art sonore, de la mode, de la cuisine – capables de communiquer, d'une communication curieuse, puisque *sans médiation*, la nouvelle syntaxe du monde et les formes de jouissance nouvelles qu'elle rend possibles. Le poème doit être aussi excitant, physiquement excitant, qu'un vol en aéroplane.

### *Le médium de la perception et l'érotique du choc*

*À de grandes intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminé par la nature humaine, mais par les circonstances historiques. L'époque de l'invasion des Barbares, durant laquelle naquirent l'industrie artistique du Bas-Empire et la Genèse de Vienne, ne connaissait pas seulement un art autre que celui de l'Antiquité, mais aussi une perception autre. [...] Si les transformations dans le médium de la perception*

---

<sup>7</sup> Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste », *op. cit.*, p. 21-23.

contemporaine peuvent se comprendre comme la déchéance de l'aura, il est possible d'en indiquer les causes sociales.<sup>8</sup>

L'idée de médium a une fonction décisive dans la philosophie de Walter Benjamin, dont elle traverse du début à la fin la trajectoire. Elle tient une place importante dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, écrit entre 1935 et 1939. Elle y apparaît cependant d'une manière discrète, latérale et passe souvent inaperçue. Le « médium », chez Benjamin, ne signifie pas uniquement, comme il en est dans nos usages actuels, un champ de pratique et de matériaux en lequel se déploie une activité artistique, en lesquels l'art s'exteriorise, comme la peinture, la sculpture, le dessin, la photographie, la vidéo. Se poser la question de ce que peut bien être un médium, dans le sens courant depuis plusieurs décennies maintenant dans la sphère de l'art, contraint à admettre que ce concept n'a aucune évidence : il ne s'agit ni d'une discipline, au sens scientifique ou sportif du terme, ni simplement d'un support, ni d'un moyen pour une fin. La peinture n'est pas un « moyen » ni un « outil » pour une peintre, mais elle est peut-être son élément, ou son milieu, son habitat, ou son habitus, elle est peut-être, pour elle, un monde.

Catherine Perret souligne, dans son livre *Walter Benjamin. Sans destin*, l'importance de l'idée de médium dans la conception du langage du philosophe :

Langage médium, dira Benjamin, puisqu'il est à la fois le milieu enveloppant, le médiateur entre passé et présent, et l'intermédiaire de toute communication, condition, espace et instrument, simultanément, de l'expérience. On commence par là : par cette pure médiation, cette instable condition ou ce flottement qui, parce qu'il se perpétue, fait stase, habitude et sens pour finir.<sup>9</sup>

Dans les premiers écrits de Benjamin, le médium, c'est avant tout le langage (mais la technique par excellence est pour lui, à ce moment-là, aussi le langage). Il n'est pas *moyen* de communication, mais la communicabilité de la communication. Ce langage-médium est aussi ce qui rend possible la traduction entre les langues : il est la condition de traductibilité où s'effectuent les traductions. Catherine Perret poursuit : « Ce concept de communicabilité rappelle ce que l'homme et le monde ont en partage et qui leur permet de s'identifier : la forme. Il désigne cette dimension esthétique dans laquelle tout ce qui est d'abord apparaît »<sup>10</sup>.

En 1935, sa pensée du médium excède la sphère du langage et s'étend à la sphère – somatique, sensible, cognitive et linguistique à la fois – de la perception. Le temps présent est celui d'une transformation du *médium de la perception*. Benjamin le décrit d'abord négativement comme *la déchéance de l'aura*. Ailleurs dans l'essai, cette transformation, qui affecte l'« aura », est nommée aussi « perte », « déclin », « liquidation ». L'aura a trait au médium de la perception et de l'expérience : elle en nomme une modalité historique. L'aura est le nom d'une configuration, historiquement déterminée, de l'expérience. Elle est « une trame singulière de l'espace et du temps ». Ce qui caractérise cette expérience, c'est que les phénomènes – en particulier les œuvres d'art mais aussi les phénomènes naturels – apparaissent sous le signe de l'unique – ici et maintenant, « une fois pour toutes » – et du lointain. Cela suppose une disposition de subjectivité

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, « Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », [1936], trad. P. Klossowski et W. Benjamin, in *Écrits français*, Paris, éd. Gallimard, 1991, coll. Folio, p. 184. Souligné par Benjamin. Lorsqu'il s'agit de citer ce texte, j'ai recours à la traduction de cet essai par Pierre Klossowski et Benjamin lui-même. Je me réfère cependant à ce texte non pas par le titre qu'ils avaient choisi de lui donner, mais par le titre plus courant en traduction française : « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ».

<sup>9</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 35.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 40.

spécifique : elle est contemplative, elle s'abandonne aux phénomènes, elle s'y plonge, s'en imprègne et s'y abîme. Ou encore, elle *respire l'aura* des choses à distance et s'enivre ainsi. Dans cette configuration, les phénomènes et surtout les œuvres, s'intègrent dans un culte : un culte magique, religieux, culte de personnalité (le chef ou la célébrité), mais aussi culte de l'art. Ce sont précisément les diverses pratiques culturelles, le sacrifice, le rituel, les actes magiques qui, selon Benjamin, fondent la dimension unique de ce qui se manifeste dans cette trame.

La déchéance de l'aura correspond à sa dissolution ou sa dispersion. L'unique et l'Un donnèrent lieu, des siècles durant, à une expérience de pulsation et de souffle entre l'œuvre distante et son spectateur recueilli : respiration partagée, halètement, souffle coupé, communication spirituelle ou pneumatique... Dans le médium de la modernité technique, une telle expérience de l'Un éclate en mille morceaux, se multiplie, s'émiette, se standardise et se disperse dans les rues, les appartements, les cinémas, les commerces, les réclames, les images pornographiques et l'expérience de la vitesse au volant. Contrairement au continuum techno-vitaliste de Marinetti, le médium de la perception moderne, chez Benjamin, innervé, lui aussi, de processus techniques, profondément pénétré d'appareils, est en réalité un milieu ouvrant vers le sens de la *discontinuité*. Le nom de la forme de perception propre à l'ère de la reproductibilité technique est le choc. Le dispositif cinématographique et les œuvres-projectiles des avant-gardes donnent lieu à un apprentissage paradoxal de *l'habitude à percevoir par le choc* :

Les dadaïstes s'appuyèrent beaucoup moins sur l'utilité mercantile de leurs œuvres que sur l'impropriété de celles-ci au recueillement contemplatif. Pour atteindre à cette impropriété, la dégradation préméditée de leur matériel ne fut pas leur moindre moyen. Leurs poèmes sont, comme disent les psychiatres allemands, des « salades de mots », faites de tournures obscènes et de tous les déchets imaginables du langage. Il en est de même de leurs tableaux, sur lesquels ils ajustaient des boutons et des tickets. Ce qu'ils obtinrent par de pareils moyens, fut une impitoyable destruction de l'aura même de leurs créations, auxquels ils appliquaient, avec les moyens de la production, la marque infamante de la reproduction.<sup>11</sup>

Avec la reproduction technique, l'art a quitté le domaine de la "belle apparence". Les manifestations avant-gardistes cherchent à provoquer l'outrage public. Et le public éprouve une attente, un véritable besoin d'être outré. La configuration techno-érotique de l'expérience aspire à une *expérience tactile* intense, mais brève, au rythme saccadé. Dada et le film – la structure même du film, où l'association contemplative des images est interrompue par le surgissement de plans nouveaux et leur transformation – offrent une telle expérience. À la rapacité de l'appareil, évoquée par Flusser, répond le désir d'être heurté du récepteur moderne. Le médium-*apparatus* ne doit certainement pas être pensé, comme le suggèrent les manifestes de Marinetti, dans le mode d'un *continuum*, mais dans le mode d'un *rythme irrégulier* de distance et de proximité. Les corps contemporains à la fois désirent l'expérience tactile, et celle de la proximité, et désirent s'en défendre. Et peut-être les désirent-ils *pour pouvoir s'en défendre*. L'expérience, à la fois imaginée et sentie par Marinetti, d'une continuité élastique entre son corps, l'aéroplane et le pilote, se transforme chez lui, vingt ans plus tard, lors de la guerre d'Éthiopie menée par Mussolini, en la célébration d'une image de la puissance destructrice de la technique. Son techno-vitalisme y révèle, met à nu, la pulsion de mort qui s'abrite en lui. Il n'est plus question alors de communicabilité, de proximité, de rythme et d'un toucher du monde, qu'il soit humain,

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 212.

technique, organique ou inorganique. La technique se trouve réduite à un dispositif d'anéantissement, contemplé par le poète qui en jouit à distance et y retrouve une figure de l'Un obscur. C'est le processus de l'esthétisation de la guerre (indissociable de l'esthétisation de la politique) en lequel Benjamin a situé l'un des ressorts majeurs du fascisme.

\*

Les pratiques de l'exhibe exigent, pour être pensées, la prise en compte de l'agencement multiple de leur dispositif : les corps et les gestes, la disposition des objets et des meubles, le cadre domestique, le rapport à la web-cam et à l'ordinateur, le rapport aux regardeurs, l'écran où se diffuse l'image, la pluralité simultanée des visiteurs du site, le jeu des commentaires, les habitudes et leur rupture. Excédant le rapport « pur » de l'image et du regard, elles appellent à penser l'investissement érotique de l'*apparatus*, dans un médium de perception modifié, et les rythmes singuliers, les distances et les proximités, les silences, les repos et les intensités qui s'y inventent. Elles se situent sur une limite difficile entre, d'une part, un rapport à l'image – l'image du Même en l'occurrence – souvent qualifié d'« addictif », de « toxique » ou de « compulsif », et, d'autre part, les stimuli contingents et joyeux des rencontres furtives, ludiques, entre les inconnus que tout, par ailleurs, sépare. Si ces pratiques peuvent présenter un intérêt pour une pensée de la techno-érotisation contemporaine, une telle pensée appelle à prendre acte de la « marque infamante de la reproduction » inhérente à leurs agencements. Cette marque ouvre en elles un espacement, un espace pour l'indifférence, pour « n'importe qui », « n'importe quoi », « n'importe comment », qui tisse la trame pauvre de ces images-rebut et soustrait, en partie au moins, les corps qui y jouent et jussent à la logique du spectacle pur et de la sidération des regards.