University of Reading

Faire (de la magie): rendre l'invisible visible

Book or Report Section

Accepted Version

French version

Hellings, J. ORCID: https://orcid.org/0009-0005-8934-791X (2018) Faire (de la magie): rendre l'invisible visible. In: Où en Sommes-Nous avec la Théorie Esthétique d'Adorno? Pontcerq, Rennes. ISBN 9782919648245 Available at https://centaur.reading.ac.uk/77727/

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See Guidance on citing.

Publisher: Pontcerq

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the End User Agreement.

www.reading.ac.uk/centaur

CentAUR

Central Archive at the University of Reading

University of Reading

Reading's research outputs online

Faire (de la magie) : rendre l'invisible visible

Il y a une certaine forme de magie au travail dans l'expérience esthétique de l'art, que cette expérience relève de la fabrication ou de la réception. Cependant la magie de l'art est délicate et l'aura est son meilleur nom : « l'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie. » (MM, 207)[1] Si c'est le cas, alors, les œuvres d'art modernes et contemporaines doivent vraiment récupérer quelque chose de leur caractère auratique, qui transforme le physique en métaphysique, le matériel en immatériel, le visible en invisible — qui produit des œuvres d'art, qui sont « choses parmi les choses » tout en étant « autres que chosales » (TE, 129). Un tel art peut même devenir le « lieu-tenant [*placeholder*] d'une altérité radicale », ce qui est « donc utopiste », comme le soutient Russell Berman.[2]

Je crois fermement que, pour mener une telle discussion, nous pourrions faire bien pire que re-poser à nouveaux frais les vieilles questions ou reconfigurer les termes d'anciens débats en vue du débat contemporain. D'où mon intérêt pour le débat historique concernant l'aura, l'art, la photographie et le film que Theodor W. Adorno a eu avec son proche ami Walter Benjamin. Car si, comme les deux hommes l'ont cru, le film a bien été « le plus récent » des arts[3], alors, peut-être, cette *aura magique* représente-t-elle toujours une des qualités artistiques du film ? Si comme l'art, le film pense, peut-être pense-t-il en images auratiques ?

Commençons par poser une question simple : comment Benjamin comprend-il l'aura ? Eh bien, on peut considérer que l'aura, qui apparaît comme un motif important, voire une catégorie, dans un certain nombre de ses textes, a une signification primordiale pour sa philosophie. On peut trouver le plus complet développement conceptuel de l'aura par Benjamin dans ses essais sur la photographie, le film et l'art, c'est-à-dire dans « Petite histoire de la photographie », écrit et publié pour la première fois en 1931[4], et dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », écrit entre 1935 et 1939 et publié d'abord, sous une forme abrégée, en 1936[5]. Dans ces deux essais Benjamin définit l'aura comme suit :

> Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.[6]

Maintenant, notre question simple exige une réponse plus complexe. Par exemple, Gershom Scholem, après avoir lu l'essai sur « L'œuvre d'art » de Benjamin, a fait remarquer à son ami qu'il

« avait employé [auparavant le mot "aura"] dans un sens entièrement différent pendant de nombreuses années ». Scholem a accusé Benjamin de détourner le concept d'aura afin de « glisser des aperçus métaphysiques [dans un] cadre pseudo-marxiste qui ne leur convient pas[7] ». Un autre ami de Benjamin, Bertolt Brecht, a dit de l'essai sur « L'œuvre d'art » : « Ce n'est que mysticisme, à partir d'une attitude hostile au mysticisme. Voilà comment la vision matérialiste de l'histoire est adaptée ! C'est juste affreux[8] ». Un autre ami de Benjamin, Adorno, a également exprimé ses inquiétudes dans *Théorie esthétique* :

> originellement, dans sa « Petite histoire de la photographie », Benjamin n'a jamais fait part d'une antithèse aussi non dialectique [entre l'œuvre auratique et l'œuvre massivement reproduite] qu'il le fait, cinq ans plus tard dans son essai sur la reproduction de masse. Alors que cet essai accepte littéralement la définition de l'*aura* telle qu'elle est définie dans l'ouvrage précédent, l'ouvrage sur la photographie célèbre l'*aura* des premières photographies, *aura* qu'elles n'avaient perdue qu'en raison de la critique — faite par Atget — de leur exploitation commerciale. Cette dernière conception semble cerner la réalité, bien plus que cette simplification qui a ensuite permis à l'essai sur la reproductibilité de remporter son fâcheux succès. (TE, 88)

Comme Adorno l'observe, la *définition* de l'aura reste identique d'un essai de Benjamin à l'autre. Cependant, comme Scholem et Adorno le notent tous les deux, le *sens* ou la *connotation* que Benjamin donne à l'aura diffère. Les changements de connotation et les patinages de sens, qui existent entre les diverses tentatives de Benjamin pour conceptualiser l'aura, interdisent de prétendre qu'il avait une théorie simple et définitive de l'aura. « On ne trouve nulle part chez Benjamin un développement conceptuel complet du terme », déclarent Howard Eiland et Michael W. Jennings[9]. « La difficulté avec les textes de Benjamin sur l'aura, selon Andrew Benjamin, c'est leur manque de cohérence.[10] » Miriam Bratu Hansen parle, pour sa part, du « caractère insaisissable et ambivalent » de la catégorie de l'aura dans le travail de Benjamin :

> L'aura, qui est tout sauf un concept clairement délimité, stable, décrit un groupe de significations et de relations qui apparaissent dans les textes de Benjamin dans des configurations diverses et pas toujours sous ce nom d'"aura" ; c'est cette fluidité conceptuelle qui a permis à l'aura de devenir un nœud si productif dans la pensée de Benjamin.[11]

Du coup, l'aura, fait remarquer Esther Leslie, reste quelque chose comme une catégorie « nébuleuse » ou « singulière » dans la philosophie de Benjamin[12]. Quand on compare les deux essais, le concept d'aura se révèle ambivalent ou *fluide*, ce qui ne manque pas bien sûr d'affecter la *théorie* ou le développement conceptuel de l'aura. Tandis que dans « Petite histoire de la photographie » la valeur de l'aura pour l'art (et la photographie et le film) est positive et que l'aura est regardée comme « quelque chose de neuf et de singulier », « une valeur magique », une « petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant », un « lieu imperceptible », l'« inconscient visuel » et « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il[13] », dans « L'œuvre d'art », essai plus célèbre (et inachevé [*unfinished*]), la valeur de l'aura pour l'art (et la photographie et le film) est regardée négativement et assimilée à un goût bourgeois impérialiste privilégiant l'unicité, l'authenticité et l'originalité. Le sens que Benjamin donne à l'aura de l'œuvre d'art (et de la photographie et du film) change considérablement entre ces deux essais et trahit un changement radical dans les fortunes de l'aura.

Le changement est effectivement tel et l'atmosphère tellement différente dans l'essai sur « L'œuvre d'art » que l'on peut encore regarder Benjamin aujourd'hui comme l'un des plus importants critiques modernes de l'aura (et de l'autonomie) de l'œuvre d'art, de la photographie, du film et de leur expérience esthétique. La popularité de cette vue est due, en partie, à la traduction relativement tardive de « Petite histoire de la photographie » en anglais et aux interprétations qui ont été faites de ce texte. Comme l'a fait remarquer Esther Leslie, la traduction anglaise de « Petite histoire de la photographie », qui a paru dans *Artforum*, en 1977,

> a apporté un soutien théorique, dans les années 1970 et 1980, à l'utilisation de médias de reproduction dans la production artistique. On s'est emparé des idées de Benjamin sur l'aura pour signifier que cette […] qualité nébuleuse collait à la peinture, à la sculpture et aux arts traditionnels et était une sorte de colorant bourgeois qu'il fallait éliminer en accueillant les nouveaux médias à bras ouverts et, tout spécialement, la photographie et le film. Ceux-ci étaient considérés comme des formes artistiques non-auratiques, massivement reproductibles qui étaient sur un même plan que la vie et l'expérience modernes. L'essai de Douglas Crimp "The Photographic Activity of Postmodernism" [L'activité photographique du postmodernisme], publié dans *October* en 1980, portait en exergue une citation extraite de Benjamin [de « Petite histoire de la photographie » en l'occurrence, J. H.] et étudiait le concept d'aura et sa (possible, mais non nécessaire) liquidation par le photographique ou sa présence obsédante comme un fantôme critique avertissant de la dépendance de l'art et du fait que les œuvres ont le même mode d'existence que des marchandises. Utiliser la photographie en l'articulant avec légendes ou slogans devait rendre possible une critique

> des valeurs sur lesquelles avait reposé la peinture : la créativité, l'authenticité, la spontanéité et l'inspiration. Ces qualités étaient identifiées à la "valeur cultuelle" esthétisée de l'art, à sa "valeur d'exposition", pour reprendre les catégories proposées par Benjamin dans "L'œuvre d'art". Ceux qui ont suivi cette ligne ont privilégié l'appropriation, le non-original, le reproduit, les copies et les copies de copies, même si ce qu'ils ont produit continuait à porter la signature authentique — réelle ou virtuelle — de l'artiste (Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince).[14]

Peut-être, en revenant de façon précise sur une ou deux des objections formulées par les contemporains de Benjamin, pouvons-nous découpler l'aura du destin misérable que celui-ci lui a fait ? Comme nous l'avons rappelé, dans *Théorie esthétique*, Adorno n'approuve pas l'« antithèse élémentaire [que Benjamin a établie] entre l'œuvre auratique et l'œuvre massivement reproduite » (TE, 88). Soucieux d'efficacité, Benjamin « [a négligé] la dialectique qu'entretiennent ces deux types [d'œuvres] ». En fin de compte, la théorie unilatérale de l'art à l'ère de sa reproductibilité technique est devenue, aux yeux d'Adorno du moins, « la proie d'une conception de l'œuvre d'art qui prend pour exemple la photographie, et qui n'est pas moins barbare que la conception de l'artiste comme créateur. » (88) Pourtant, Adorno diffère de Benjamin (et, peut-être, du Benjamin de Crimp) en n'accordant pas autant de valeur que lui au potentiel de transformation de l'art à l'ère de la reproductibilité technologique (à savoir de la photographie et du film) :

> Le saut est évident entre la main qui dessine un animal sur la paroi de la caverne et l'appareil de projection qui permet de faire apparaître les reproductions simultanément en des lieux multiples. Mais l'objectivation du dessin de la caverne vis-à-vis de l'immédiatement vu contient, potentiellement, le procédé technique qui produit le détachement de l'acte subjectif de la vision. Destinée à une pluralité, toute œuvre est déjà, dans l'idée même, sa reproduction. Le fait que Benjamin, dans sa dichotomie entre l'œuvre d'art auratique et l'œuvre d'art technologique, réprimait ce moment d'unité au profit de la différence, serait sans doute la critique de sa théorie. (TE, 58-59)

Pour Adorno, Benjamin a sous-estimé « la technicité de l'art autonome et [surestimé] celle de l'art dépendant[15] ». Il est certainement vrai, en outre, qu'il arrive de temps en temps à Benjamin de céder à un certain « utopisme techniciste[16] ». Pourtant, Adorno rappelle que, « malgré son plaidoyer désespéré en faveur de la reproduction mécanique », « Benjamin avait […] refusé dans une conversation de rejeter la peinture actuelle » : « il fallait, selon lui, maintenir sa tradition afin de la

conserver pour des temps moins sombres que ceux d'alors » (TE, 444). Adorno, trouvait alors douteuses « [l'application par Benjamin du] concept d'aura magique à l'"œuvre d'art autonome" » ainsi que « [son attribution à cette aura magique] de but en blanc [d']une fonction contre-révolutionnaire », il y voyait même « un reste sublimé de certains motifs brechtiens » (Corr. A-B, 147). Adorno voulait simplement que Benjamin ajoute un « *surplus* de dialectique » au traitement qu'il avait réservé à l'œuvre d'art autonome (et, par extension, à la valeur magique de l'art autonome, c'est-à-dire à l'aura) dans son essai sur l'œuvre d'art (150). Pour Adorno, avec et contre Benjamin, le centre de l'œuvre d'art autonome est « en soi dialectique » : « il croise en lui l'élément magique avec le signe de la liberté. » (147) C'est le cas parce que,

> l'art est mû par le fait que son charme, rudiment de sa phase magique, est réfuté par le désenchantement du monde en tant que présence sensible immédiate, tandis que ce moment ne peut pas être complètement éliminé. (TE, 91)

Pour Adorno, alors, l'élément magique de l'art ou la valeur magique de l'aura artistique ne sont pas entièrement détruits ou liquidés par la reproductibilité technologique. En effet, un « caractère auratique » est « inhérent », « dans la mesure la plus élevée et justement la plus inquiétante qui soit », à la photographie, au film, et/ou au cinéma, compris comme des formes d'art destinées aux *masses*, que Benjamin a privilégié pour des raisons politiques. (Corr. A-B, 149 et suiv.) Adorno n'est pas d'accord avec cette compréhension unidimensionnelle de l'apparence (et, par extension, de l'aura), mais il est d'accord sur le rapport de l'élément magique ou de la valeur de l'aura à l'œuvre d'art autonome :

> Comprenez-moi bien. Je ne voudrais pas préserver l'autonomie de l'œuvre d'art comme un îlot réservé et je crois avec vous que le caractère auratique de l'œuvre d'art est en voie de disparition ; non seulement du fait de la reproductibilité technique, soit dit en passant, mais avant tout par l'accomplissement de la loi formelle "autonome" qui est la sienne […]. Mais l'autonomie de l'œuvre d'art, donc sa forme/chose, n'est pas identique à l'élément magique en elle (148 et suiv.).

L'élément magique ou la valeur de l'aura sont certes *en déclin*, mais pour Adorno au moins, il ne faut pas « laisser pourrir […] l'extrême supérieur » (149 - trad. modifiée). Voici comment il dit cela :

> Comparé à l'art authentique, l'art soumis à la bureaucratie dirigiste, abaissé et déshonoré, n'est pas du tout dépourvu d'*aura* : l'opposition des sphères antagonistes doit toujours être pensée comme médiation de l'une par l'autre. Dans la situation actuelle, les œuvres d'art honorent l'élément auratique en le refusant ; son maintien destructeur — sa mobilisation pour produire des effets en vue de créer une atmosphère — est localisé dans la sphère du divertissement. L'art de grande consommation fausse les deux : la couche factuelle de l'élément esthétique, libéré de sa médiation, devient simple factualité en elle, information et reportage ; l'élément auratique arraché à la cohérence de l'œuvre est cultivé en tant que tel et rendu consommable. Tout gros plan d'un film commercial est une injure à l'*aura* dans la mesure où il exploite artificiellement la proximité habilement truquée du lointain, coupée de l'ensemble de l'œuvre. L'*aura* est avalée comme le sont les différents excitants, sauce uniforme que l'industrie culturelle déverse à la fois sur ces excitants et sur ses propres produits (TE, 431-432).

S'autorisant d'Adorno, Hansen interroge « la teneur du geste liquidateur » dans « L'œuvre d'art » de Benjamin et « la facilité avec laquelle cette teneur est passée dans la réception moyenne de cet essai » avec l'aimable autorisation de Crimp et compagnie et « avec le bénéfice politique progressiste qui en découle[17] ». « En livrant de façon non dialectique l'image auratique à la reproduction », explique Hansen,

> Benjamin nie aux masses la possibilité d'une expérience esthétique, sous n'importe quelle forme ou dans n'importe quel médium (et ainsi, comme la politique culturelle communiste à laquelle il était opposé, il risque de laisser la droite exploiter les besoins sensoriels-affectifs de celles-ci). En même temps, le geste liquidateur renie une impulsion cruciale de sa propre pensée — son souci constant du destin de l'expérience dans une ère où la transmissibilité de celle-ci décline, un souci dans lequel le concept de l'aura joue un rôle à la fois central et précaire[18].

Dans « L'œuvre d'art », Benjamin trahit certainement « l'aura (au sens étroit de belle apparence et d'autonomie esthétique) au bénéfice des formes de la culture de masse et des forces qui veulent sa liquidation ». Hansen confirme la critique impitoyable qu'Adorno fait de l'absence de dialectique chez Benjamin et de son utopisme technologiste — l'aura peut bien être en déclin, on ne doit pas la liquider ou la laisser pourrir.

Selon Diarmuid Costello, « Benjamin ne se contente pas de diagnostiquer le déclin de l'aura, il s'en félicite *et* s'en lamente à la fois[19] ». Andrew Benjamin et Susan Buck-Morss sont tous les deux sensibles à l'équivocité des propos de Benjamin sur ce point important : « Il n'y a aucun doute qu'il y a une continuité sur la question de savoir si l'aura a vraiment été perdue ; mais il y a une oscillation […] entre une réponse négative et une réponse positive à la question de cette perte[20] ». « Le Benjamin de "L'œuvre d'art" se félicite de la liquidation de l'aura (ce qui chagrine beaucoup Scholem et Adorno), alors que le Benjamin de la « Petite histoire de la photographie » et de « Sur quelques thèmes baudelairiens » se lamente de la perte de l'aura[21] ». Costello explique de façon convaincante, contre Grimp et compagnie, que, s'il en va ainsi, c'est parce que la « question fondamentale » pour Benjamin n'est *pas* que l'on puisse dire que tels objets ont une aura (les tableaux) et tels autres n'en ont pas (les photographies) ; la question fondamentale, c'est plutôt qu'« une catégorie fondamentale de l'expérience, de la mémoire et de la perception imprégnant les possibilités humaines de rencontrer le monde, d'autres personnes et des œuvres d'art est, plus généralement, engagée dans un processus de disparition[22] ». « On comprend mieux l'aura, poursuit Costello, quand on se la représente comme un prédicat appartenant plutôt au sujet de la perception qu'à son objet[23] ». Toute une façon de voir, l'expérience esthétique et une modalité magique de la rencontre des images et des objets — *une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* — risquent d'être liquidées et :

> une fois que la *faculté* de percevoir "auratiquement" aura achevé son déclin alors, évidemment, plus rien ne montrera d'aura. Cela signifie que cette aura est une qualité qui exige non seulement un sujet pour sa perception, mais un mode de perception spécifique, historiquement circonscrit, de la part de ce sujet.[24]

Que pouvons-nous donc conclure du débat historique sur l'aura ? Et bien, à l'époque où Benjamin a écrit « L'œuvre d'art », l'aura était *à la fois* niée (liquidée, perdue) *et* transformée (exploitée, stimulée). Adorno dit cela ainsi : « Le phénomène de l'*aura* décrit par Benjamin avec une négation nostalgique se pervertit là où il s'institue lui-même et se réduit de ce fait à une fiction » (TE, 73). La *fluidité conceptuelle* de Benjamin fait qu'il se félicite et se lamente à la fois de la perte de l'aura. Et se féliciter d'une telle perte c'est, comme le croient et Adorno et Costello, « la même chose que se féliciter de la barbarie[25] ». Adorno, comme nous l'avons vu, accepte à la fois le déclin de l'aura, dont il se lamente, et sa transformation, qu'il critique, mais il se refuse à accepter l'idée d'un pourrissement total de l'aura :

> la théorie de l'aura, appliquée de façon non dialectique, prête à l'abus. Grâce à elle, cette désesthétisation de l'art qui s'annonce à l'époque de sa reproductibilité technique peut être convertie en slogan. Selon la thèse de Benjamin, ce n'est pas seulement le *hic et nunc* de l'œuvre qui constitue son aura, mais ce qui, en elle, dépasse toujours son caractère de pur donné, son contenu ; on ne peut pas le supprimer et vouloir l'art. Même les œuvres désenchantées sont plus que leur effectivité. (TE, 73-74)

L'aura survit, même si c'est sous une forme différente. Passée dans le camp du négatif (*dans la situation contemporaine, les œuvres qui honorent l'élément auratique sont celles qui s'abstiennent de lui*), l'aura se conserve de façon créative, en se transformant en ce que Shierry Weber Nicholsen nomme une *contre*-aura ou une *para*-aura :

> Ce qui est en jeu pour Adorno dans toutes ces caractérisations de Benjamin, c'est tout d'abord une sorte de vision. C'est une vision qui est, en plusieurs sens, une vision du dehors, dans une discontinuité radicale avec ce qu'elle voit et révélant un aspect différent — plus interne, plus organique, plus semblable à la mort — de ce qu'elle voit. […] Dans ces termes, "la Terre vue d'ailleurs" implique un emplacement extérieur pour le photographe qui n'est pas tant un point de vue qui nie et transforme. La lumière surnaturelle employée dans ce processus peut être conçue comme une transformation du rayonnement associé à l'aura. Ainsi, bien qu'Adorno ne parle nulle part explicitement de la photographie et de l'aura dans ce registre, nous pouvons spéculer que, pour lui, la photographie a la capacité — comme pour Benjamin et comme pour Kafka — de présenter une version du monde en négatif. Cette image négative peut alors entraîner une sorte différente d'aura, une aura négative — ou, pour reprendre le langage de la miniature intitulée « La Lune », texte qui figure dans *Une enfance berlinoise* et qui fascinait Adorno, une "para-" ou une "contre-aura".[26]

Voilà comment Adorno conserve *positivement* ou créativement l'aura de l'art autonome, comme une négation, « sous rature », ni complètement abandonnée ni complètement tuée — une certaine forme de magie, un « reflet tardif de la magie » (TE, 91), une altérité utopique et radicale. L'~~aura~~ d'Adorno est la contrepartie dialectique négative de la conservation destructive de l'aura attestée dans la stimulation industrielle (Hollywood) ou dans l'exploitation totalitaire (le nazisme) d'effets auratiques dans l'intention de créer des états d'esprit utiles à ceux qui poursuivent des fins politiques (le

capitalisme, le fascisme)[27]. Car, ce qui « échappe » à « [la] conception assez approximative de Benjamin », c'est, selon Adorno,

> l'élément […] opposé au contexte du culte — de la distanciation, du rapport critique à l'égard de la surface idéologique de la réalité. La condamnation de l'*aura* se reporte aisément sur l'art qualitativement moderne, c'est-à-dire sur celui qui s'éloigne de la logique des choses coutumières et englobe les produits de la culture de masse, marqués au fer du profit, même dans les pays qu'on prétend être socialistes. […] Le défaut de la grande conception que Benjamin développe dans sa théorie de la reproductibilité est que ces catégories bipolaires ne permettent pas de distinguer entre la conception d'un art débarrassé jusque dans son fondement de l'idéologie et l'abus de la rationalité esthétique aux fins d'exploitation et de domination des masses ; l'alternative n'est qu'à peine effleurée. (TE, 88-89)

Étant donné la critique intransigeante de l'unidimensionalité de « L'œuvre d'art » par Adorno, il est curieux de noter qu'Adorno lui-même a eu recours au médium artistique du film — qui est en soi une technique de reproduction — pour prendre la défense de l'~~aura~~ et en renouveler la définition. Il peut sembler surprenant de parler ici de « nouvelles possibilités » (CFM, 76) dans le film, compris comme une « production culturelle émancipatrice[28] », car il semble qu'Adorno n'ait pas été un fan de films. Ce sentiment est attesté par les provocations suivantes : « Chaque fois que je vais au cinéma, j'en sors plus bête et pire que je n'y suis entré, malgré toute ma vigilance » (MM, 22) et « J'aime aller au cinéma ; la seule chose qui me dérange, ce sont les images sur l'écran[29] ». Mais ce n'est pas toute la vérité, comme l'observe Martin Seel :

> Il y a certainement des films dans lesquels Adorno a reconnu le cinéma au plus haut de ses possibilités. Plusieurs des films des Marx Brothers peuvent être comptés parmi ceux-ci et, par-dessus tout, *A Night at the Opera* [Une nuit à l'opéra] et *A Day at the Races* [Un jour aux courses], qu'Adorno a crédités d'un admirable sens de la comédie, en particulier pour leur utilisation comique de la musique. La scène, dans *A Day at the Races*, où Harpo brise un piano, n'en conserve que le cadre et pince les cordes du piano comme celles d'une harpe a reçu comme unique compliment de la part d'Adorno la qualification de "morceau de divertissement sophistiqué hautement admirable".[30]

Selon Stefan Müller-Doohm, Adorno tenait *Monsieur Verdoux*, le film réalisé par Chaplin en 1947, pour un « chef-d'œuvre[31] ». Il peut avoir été impressionné par un ou deux films d'Hitchcock. Ces quelques lignes de *Minima moralia* : « Telle conversation nouée au hasard d'un voyage en chemin de fer et les quelques phrases auxquelles on accepte d'acquiescer pour éviter une dispute, alors qu'on sait très bien que la logique de leurs conséquences est fatalement meurtrière, voilà déjà une première trahison » (MM, 22), renvoient peut-être à *Strangers on a Train* [L'inconnu du Nord-Express] qui est sorti l'année où *Minima moralia* a paru (1951). Et celles-ci : « Comme les affaires sont partout, il ne faut pas en parler : on ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu » (MM, 39), peuvent faire référence à *Rope* [La Corde] sorti en 1948.

Adorno est mentionné dans le film de 1961 de Michelangelo Antonioni *La Notte*, quand Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau réconfortent leur ami mourant en lui disant que son article sur Adorno est bon et qu'il doit l'ajouter à son livre. Adorno a écrit sur *La Notte* dans son essai de 1966 « Transparents cinématographiques », prétendant que c'est un film sur la stase, ce qui ne laisse pas d'être quelque peu paradoxal pour des *images en mouvement* : « La technique la plus évidente, celle de la concentration sur des objets en mouvement est mise hors circuit, de manière provocatrice, dans des films comme *La Notte* d'Antonioni — tout en étant conservée bien sûr, dans sa négation même, par le caractère statique de films tels que celui-là. Ce qui, dans le film, contredit le film, lui donne une force, à la manière dont des yeux caves peuvent exprimer le vide du temps.[32] » La *vision radicalement discontinue* de tels *yeux caves* présente *une version du monde en négatif*. Des images *non cinématographiques* ou anti-cinématographiques de *La Notte* rayonne, peut-être, *une sorte différente d'aura, une ~~aura~~ négative*.

Adorno est aussi mentionné dans le film de 2001 de Michael Haneke *Die Klavierspielerin* [La pianiste]. Erika Kohut, personnage interprété par Isabelle Huppert, demande à son étudiant potentiel Walter Klemmer, interprété par Benoît Magimel : « Avez-vous lu Adorno sur la "Fantaisie en do majeur" de Schumann ? » Klemmer répond : « Non. » La professeure de piano continue : « Il parle de son crépuscule. Ce n'est pas Schumann privé de raison, mais juste avant. Une fraction de seconde avant. Il sait qu'il perd la tête. Cela le tourmente mais il s'accroche, une dernière fois. Il est conscient de ce que cela signifie de se perdre avant d'être complètement abandonné ». Dans son essai de 1967 « L'Art et les arts », Adorno explique que l'« expression du malheur » est l'une des « qualité esthétique » de Schumann [33] et, dans *Théorie esthétique*, il écrit que c'est « la tendance [de Schumann] à la décomposition » qui permet à son œuvre d'« exprime[r] l'antagonisme non-réconcilié [qui] lui confère la puissance de son expression » (TE, 258). Nous rencontrons à nouveau *le pouvoir d'exprimer*, comme si, au crépuscule (une *lumière surnaturelle*), le malheur (*une version du monde en négatif*), entraînait *une sorte différente d'aura, une ~~aura~~ négative*.

Il y a, alors, un certain nombre de films grand public et des techniques de film expérimentales qui fournissent de *nouvelles possibilités* pour une *production culturelle émancipatrice*. Les exemples proposés par Adorno sont l'utilisation de « caméras mobiles » (NL, 391), l'improvisation volontaire (TC, 17), le « montage » (20) et l'intermédialité des films. Voici ce qu'il écrit dans « Transparents cinématographiques » :

> Le cinéma se trouve devant l'alternative de savoir comment il doit procéder pour ne pas glisser, d'un côté, dans les arts appliqués, de l'autre dans le documentaire. […] Manifestement, pour l'heure, il doit trouver son potentiel le plus fécond chez d'autres médiums, qui s'épanchent dans le film — ainsi parfois la musique. Le film *Antithèse*, réalisé pour la télévision par le compositeur Maurizio Kagel, offre à cet égard un exemple des plus pénétrants. (20-21)

Dans cet essai, Adorno rachète le film, le dit capable d'art et d'expérience esthétique, et semble même se rapprocher de la définition benjaminienne de l'aura dans la phrase suivante : « Qui […], après une année passée en ville, séjourne de longues semaines en haute montagne, en renonçant par ascèse à tout travail, peut vivre une expérience inattendue : dans son sommeil ou son demi-sommeil, des images multicolores du paysage passent, bienfaisantes, devant lui, voire à travers lui. » (18) Ce qui est immédiatement saisissant dans cette variation d'Adorno sur le thème de Benjamin, c'est qu'un des médiums artistiques de reproduction les plus récents et les plus technologiquement avancés puisse être si intimement lié à l'expérience esthétique de la beauté naturelle recueillie et reproduite par des images intérieures spontanées.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, Adorno spécule sur l'idée que non seulement le film est la « plus récente forme » des arts, mais aussi sur l'idée qu'« au moment où […] il voudrait rejeter ce qu'il y a d'art en lui […], dans cette rébellion même, [il] est encore de l'art, et […] élargit [même] le champ de l'art[34] ». Ce qui fait qu'il y a *de l'art* en lui, c'est l'intention subjective et l'aura ou cette « apparence [de] transcendance cautionnée par la cohésion[35] ». Selon Adorno, il faut référer « l'esthétique du cinéma à une forme subjective de l'expérience » (TC, 18) qui reproduit, exprime et/ou extériorise des images intérieures. Le film, pour Adorno, « s'apparente » aux modes subjectifs de l'expérience qui lui « confèrent sa dimension artistique ».

C'est précisément de la reproduction technique d'un mode subjectif d'expérience qu'il s'agit dans les études de nuage peintes avec obsession par John Constable[36]. Elles témoignent d'une attitude et d'une atmosphère que l'on retrouvera plus tard dans les photographies d'Alfred Stieglitz[37]. Chaque étude reproduit technologiquement (dans l'obsession) l'*image intérieure* ou l'expérience esthétique ou le

mode d'expérimentation subjectif, la beauté naturelle des nuages. Maintenant, la façon dont Adorno conceptualise l'~~aura~~ artistique, l'élément magique ou la valeur de l'art, est lié à une expérience esthétique de la beauté naturelle puisque « l'art n'imite ni la nature, ni un beau naturel particulier, mais le beau naturel en soi. […] l'art ne représente pas les nuages, mais les pièces de théâtre [et les tableaux et les photographies et les films (J. H.)] tentent de représenter les drames des nuages » (TE, 110 et 108). « Ce qu'on appelle *aura* est familier à l'expérience artistique sous le nom d'atmosphère de l'œuvre d'art » (380). Peu importe avec quel soin Constable et Stieglitz ont observé la nature, leurs *images ~~aura~~tiques* n'imitent pas les nuages, leurs tableaux et photographies s'emploient plutôt à donner de la durée à l'atmosphère de fugacité qu'instaurent ces nuages, ou à l'~~aura~~ — *un bref moment arraché au temps qui passe/une singulière trame d'espace et de temps*. En faisant signe au-delà d'elle-même, via son élément ~~aura~~tique, « l'œuvre échappe à sa réalité factuelle […] en objectivant ce qui est fugace et insaisissable […] sous la forme d'une technique artistique » (380 - trad. modifiée). Adorno poursuit ainsi :

> Le fait que l'œuvre d'art renvoie au-delà d'elle-même n'appartient pas seulement à son concept, mais peut être déduit de la configuration spécifique de chaque œuvre. Même lorsque les œuvres d'art s'affranchissent de l'atmosphère, selon un processus inauguré par Baudelaire, celle-ci est conservée en elles en tant qu'élément nié et évité. Mais cet élément trouve précisément son modèle dans la nature et c'est en lui plus qu'en tout autre ressemblance chosale que l'œuvre est profondément apparentée à cette nature. (380)

Des conditions doivent être réunies pour saisir ce qui « jaillit comme l'éclair pour disparaître aussitôt devant la tentative de le fixer » (110), car, en règle générale, « celui qui cherche à s'approcher d'un arc-en-ciel le voit s'évanouir devant lui » (175). *The Green Ray* [Le rayon vert] de Tacita Dean (2001) s'inscrit dans cette tradition (qui prend ses distances avec le sujet et/ou se sépare de la « réalité empirique » de l'œuvre d'art [TC, 23]). *The Green Ray* a la forme d'un court métrage en couleur, format 16 mm, et d'une édition de cartes postales — en couleur également — signées, timbrées et envoyées. Les rayons verts sont des réfractions de la lumière du soleil au moment où il se couche à l'horizon. Les conditions sont réunies pour l'apparition d'un rayon vert : le ciel est clair et l'on se tient à distance car on voit mieux les rayons verts à distance que de près. Dean a parlé de l'expérience sensorielle-affective qu'elle a vécue en essayant de voir et de reproduire techniquement l'évanescent et insaisissable rayon vert :

> Le rayon vert est quelque chose qui m'a longtemps obsédée. Il est très difficile à voir. Je l'ai vu par hasard quand je suis allée à Morombe, sur la côte occidentale de Madagascar, pour y filmer l'éclipse. Il y a eu cet épouvantable accident avec la caméra, qui est tombée, et je n'ai pas pu filmer la totalité de l'éclipse. Mais je me suis rabattue sur l'idée du rayon vert. J'étais déterminée à le capter. Chaque nuit, j'installai la caméra et je filmai le coucher du soleil puis, finalement, je l'ai capté, bien qu'il ne soit que faiblement présent. C'est mieux ainsi, finalement, parce qu'on est plus sur la perception que sur les phénomènes. […] C'est quelque chose de très étrange parce qu'il faut faire travailler ses yeux pour l'accueillir — si vous les gardez ouverts, vous êtes éblouis. Il faut cligner des yeux puis ne les ouvrir qu'au moment où le soleil glisse sous la ligne d'horizon. […] Le plus beau rayon vert que j'aie jamais vu, c'était depuis un avion à l'aube. […] C'était sublime. Une ondulation de vert brillant. C'était un tel choc que je me suis sentie mal.[38]

Peter Bürger suggère très justement que les films de Dean « essaient de capter une atmosphère dont elle a elle-même fait l'expérience[39] ». Cette obsession vertigineuse à vouloir reproduire techniquement l'expérience esthétique ou l'atmosphère de beauté naturelle et pas simplement à imiter la nature en reproduisant un fac-similé des phénomènes naturels, est l'~~aura~~ spécifique à l'art. Pourtant, l'~~aura~~ est aussi ce qui articule l'art au film — comme Adorno le soutient dans ces lignes de « Transparents cinématographiques » :

> Il est vraisemblable que le rapport de cet aspect des images [le fait qu'elles soient détachées l'une de l'autre dans leur flux, comme les images que projetait la lanterne magique de notre enfance] avec le cinéma est du même ordre que celui du monde visuel avec la peinture ou celui du monde sonore avec la musique. C'est parce qu'il serait la restitution objectivante de ce mode d'expérience que le cinéma serait de l'art. Le médium technique *par excellence* est profondément parent du beau naturel (TC, 18).

Dean se réfère à sa passion pour le rayon vert comme à « une quête pour essayer de voir, une recherche pour essayer de voir quelque chose que, sans le film, [elle] n'aurai[t] pas pu imaginer[40] ». Le « mouvement passager des photogrammes » — qui à la fois reproduit et redécouvre le rayon vert évanescent de Dean et, ce faisant, lui donne une durée — « est devenu l'acte de regarder lui-même, la confiance et la croyance en ce qu'on voit[41] ». *On est beaucoup plus sur la perception de l'*~~aura~~tique *que sur les phénomènes*. La simple existence de l'art, si je peux généraliser les propos que Dean tient à partir d'une œuvre particulière, « capture quelque chose qui disparaît vraiment[42] ». Le film et la vidéo « produisent

un autre monde[43] » et, tout comme dans les études de nuages de Constable et de Stieglitz, l'événement visuel de l'art « *se présente* comme ce qui se retire[44] ». Wolfram Pichler décrit quelque chose de cet esprit (invisible) opérant dans l'œuvre d'art (visible) de Dean lorsqu'il écrit :

> Si pour saisir ce qui est évanescent, en train de disparaître (par exemple, un nuage, une ombre ou quelqu'un qui part), on en fait un enregistrement continu, des changements subtils se produisent à un autre niveau. Maintenant, ce qui doit être retenu, ce n'est plus l'objet passager lui-même, mais ce qui apparaît ou devient visible au moment de l'évanescence, de la disparition de l'objet : comme s'il s'agissait du dernier coup d'œil que cet objet nous jette ou de la dernière image que nous pouvons en saisir. […] Le désir de la représentation vise ce qui peut encore être saisi au moment de sa disparition.[45]

Cette représentation d'un retrait-de-la-représentation [*a withdrawal-from-representation*] est précisément ce qui a lieu dans *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* [Comment ne pas être vu. Un putain de dossier .mov didactique et éducatif] (2013) de Hito Steyerl. Comme l'explique Michael Connor, la vidéo pédagogique de Steyerl « est en partie inspirée par ces anciennes cibles de calibrage photo que l'on trouve dans le désert de Californie et qui ressemblent à des pixels géants posés sur le sol. […] Ces cibles ont été utilisées à l'époque de la photographie aérienne analogique pour tester la résolution d'appareils photo, comme une sorte de charte optométrique pour les ancêtres des drones[46] ». *How Not To Be Seen* montre en partie comment le matériel lo-fi analogique de cette technologie visuelle est devenu obsolète dans le monde de la haute résolution numérique.
Il ne faut pas oublier toutefois que Steyerl se présente elle-même comme une artiste qui *défend les images pauvres* (*In Defense of the Poor Image*) dans et contre ce qu'elle appelle « *le spam de la Terre* » (*The Spam of the Earth*), les images non désirées de la Terre[47]. Dans les industries culturelles et les sociétés du spectacle, où la prolifération d'images (et de technologies servant à produire des images) a, dans une certaine mesure, supplanté la réalité et où les stars du grand écran ont perdu depuis longtemps leur éclat, nous devons (re-)découvrir de nouvelles possibilités pour une production culturelle émancipatrice même si cela implique un retrait de la représentation — un retrait de la représentation qui semble être le mot d'ordre lancé par Steyerl dans *How Not To Be Seen*. Il est, politiquement parlant, important de rester invisible, hors de vue, de disparaître constamment (~~aura~~) — tout particulièrement lorsque l'on on est confronté aux nouvelles technologies numériques de pointe que l'État et l'Entreprise utilisent pour nous surveiller, nous discipliner, nous contrôler et gagner de l'argent en nous analysant.

D'une façon cruciale, la vidéo de Steyerl montre comment ne pas être vu. L'acte de disparaître *apparaît*, bien que brièvement, et, comme une œuvre, il *se présente comme ce qui se retire*. Quelque chose *apparaît ou devient visible au moment de son évanescence ou de sa disparition*. *How Not To Be Seen* présente une version du monde en négatif et montre comment se soustraire à la représentation au moyen de la représentation (les stratégies suggérées incluent : se fondre dans une image, sortir de l'écran, couper la ligne, se dissimuler en se surexposant, se dissimuler sous une cape ou sous un voile, avoir recours au camouflage, être pauvre, ne pas s'informer, être une femme de plus de cinquante ans, avoir un sac à main anti-paparazzi, vivre dans une enclave résidentielle protégée, vivre dans une zone militaire ou être un pixel mort).

Que pouvons-nous conclure de tout cela ? La magie de l'art a sa vérité et sa non-vérité. Ce qui est invisible ou *vu de façon non immédiate* est rendu visible dans l'art ou transparent dans les films. C'est en cela que réside la magie permettant de produire *des images ~~aura~~tiques* via la *perception ~~aura~~tique* qui est plus qu'une habileté des mains. Voilà donc comment l'économie de l'*invisible* et du *visible* opère dans l'art. Comme *une vision radicalement discontinue*, l'art *se présente* (se rend visible) comme ce qui *soustrait* (rend invisible), c'est-à-dire comme *une version du monde en négatif*. Car, dans une réalité « ensorcelée », les œuvres d'art se comportent négativement : « Leur enchantement est désenchantement » (TE, 314). Il *est* possible *d'imaginer un art qui participe à la société en tant que « lieu-tenant »* [*placeholder*] *d'une altérité radicale qui, du coup, est utopique* et l'image ~~aura~~tique, qui — quoi qu'ait pensé Benjamin — *articule en elle l'élément magique avec le signe de la liberté*, reste toujours le meilleur nom pour désigner les œuvres que produit cet art. Clignez des yeux et vous verrez.

James Hellings

(traduit de l'anglais par Christophe David)

[1] J'ai bien conscience qu'Adorno comprend dialectiquement la relation entre magie et art : « Parler de la magie de l'art n'est que verbiage car l'art est allergique à sa régression dans la magie. […] Certes, le verbiage sur la magie de l'art n'est pas entièrement dénué de vérité. [...] L'aporie de l'art, entre la régression à la magie et la cession de l'impulsion mimétique à la réalité chosifiante, lui prescrit sa ligne de conduite. Cette aporie est inévitable. » (TE, p. 85-86) Il est important de rappeler que, pour Adorno, « toute œuvre d'art porte encore l'empreinte de son origine magique. » (« Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui », dans *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, trad. Gilles Moutot et Lambert Barthélémy, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 209) Enfin, pour Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, la magie ne peut pas être entièrement démêlée de l'autonomie de l'art (cf. DR, p. 23 et suiv.)

[2] Je trouve convaincant l'argument de Berman en faveur d'une « réauratisation émancipatrice de l'art ». Il demande : « Est-il possible d'imaginer un art qui ne participe à la société ni comme une marchandise ni comme un ornement ni comme le représentant d'un engagement politique, mais comme le lieu-tenant [*placeholder*] d'une altérité radicale qui, du coup, est utopique ? Une récupération authentique de l'aura […] pourrait neutraliser le potentiel agressif qui croît sans cesse et articuler un projet de communauté. La théorie esthétique contemporaine affronte la tâche d'articuler un projet de réauratisation qui ne capitule pas devant l'industrie culturelle en révélant un sentimentalisme excessif d'utopiste et n'exige pas non plus une régression civilisationnelle en liant exclusivement l'aura à une rebarbarisation ». (R. A. Berman, *Modern Culture and Critical Theory. Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1989, p. 97)

[3] Theodor W. Adorno, « L'Art et les arts », dans *L'Art et les arts*, trad. Jean Lauxerois, Desclée de Brouwer, 2002, p. 72. Pour Walter Benjamin, le film démêle « toutes les formes de vision, […] tous les rythmes et […] tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film ». (*Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 2002, p. 412)

[4] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. II, p. 295-321.

[5] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version), *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, t. III, p. 67-113.

[6] W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », op. cit., p. 311 ; « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », op. cit., p. 75.

[7] Scholem est cité ici d'après H. Eiland et M. W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 581.

[8] Brecht est cité ici d'après M. Rosen, *On Voluntary Servitude. False Consciousness and the Theory of Ideology*, Cambridge, Polity Press, 1996, p. 235.

[9] H. Eiland et M. W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, op. cit., p. 644.

[10] Andrew Benjamin, « The Decline of Art. Benjamin's Aura », dans *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a Philosophy of Difference*, Londres, Routledge, 1991, p. 146.

[11] Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 106.

[12] E. Leslie, « Introduction : Walter Benjamin and the Birth of Photography », dans E. Leslie (éd.), *On Photography. Walter Benjamin*, Londres, Reaktion Books, 2015, p. 55 et p. 10.

[13] W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », op. cit., p. 300.

[14] E. Leslie, Introduction à « Petite histoire de la photographie », dans *On Photography. Walter Benjamin*, op. cit., p. 57.

[15] Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, trad. Philippe Ivernel et Guy Petitdemange, Paris, Gallimard, 2006, p. 151. (désormais Corr. A-B)

[16] H. Eiland et M. W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, op. cit., p. 518.

[17] Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 83.

[18] Ibid., p. 103.

[19] D. Costello, « Aura, Face, Photography. Re-reading Benjamin Today », dans Andrew Benjamin (éd.), *Walter Benjamin and Art*, Londres, Continuum, 2005, p. 165.

[20] Andrew Benjamin, « The Decline of Art. Benjamin's Aura », op. cit., p. 146. Voir aussi S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, Free Press, 1977, p. 160 et suiv.

[21] Voir Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres*, op. cit., t. III, p. 329-390.

[22] D. Costello, « Aura, Face, Photography. Re-reading Benjamin Today », op. cit., p. 165.

[23] Ibid., p. 167.

[24] Id., p. 167 et suiv.

[25] TE, p. 88 et D. Costello, « Aura, Face, Photography. Re-reading Benjamin Today », op. cit., p. 182.

[26] S. Weber Nicholsen, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, Cambridge, The MIT Press, 1997, p. 186 et suiv.

[27] Cf. Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, op. cit., p. 131.

[28] A. Huyssen, « Introduction to Adorno », dans *New German Critique*, 1975, n° 6, p. 5.

[29] Voir M. B. Hansen, Introduction à Adorno, « Transparencies on Film », dans *New German Critique*, 1981-1982, n° 24-25, p. 194.

[30] M. Seel, « Sitting Unobserved. Adorno's Outline for an Aesthetics of Cinema », dans Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller et Michael Hirsch (éd.), *Adorno. The Possibility of the Impossible. Volume I*, Francfort-sur-le-Main, Frankfurt Kunstverein, Lukas & Sternberg, 2003, p. 28 et suiv.

[31] Stefan Müller-Doohm, *Adorno. Une biographie*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 2004, p. 316.

[32] Theodor W. Adorno, « Transparents cinématographiques », trad. Jean Lauxerois, dans *Pratiques*, Rennes, PUR, automne 2003, n° 14, p. 18. (désormais TC)

[33] Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts*, op. cit., p. 56.

[34] Ibid., p. 72-73.

[35] Id.

[36] Comme l'a écrit Constable : « Une tentative a été faite pour arrêter les apparences plus abruptes et passagères du CHIAR'OSCURO IN NATURE ; montrer son effet de la façon la plus saisissante, donner à "un moment arraché au temps fugace" une durée et une sobre apparition et rendre permanents nombre de ces expositions splendides mais évanescentes » (Constable cité d'après T. Wilcox, « Keeping Time », dans Edward Morris (éd.), *Constable's Clouds. Paintings and Cloud Studies by John Constable*, Edimbourg, National Galleries of Scotland, 2000, p. 166.

[37] Stieglitz « a intitulé les premières de ses études de cieux et de nuages *Musique* et *Chants du ciel*, puis il leur a préféré le titre *Équivalents* » (D. Cornell, *Alfred Stieglitz and the Equivalent. Reinventing the Nature of Photography*, Yale University Art Gallery, 1999, p. 1).

[38] T. Dean, « Interview », dans *Interviews. Volume II*, Milan, Edizioni Charta, 2010, p. 747 et suiv.

[39] P. Bürger, « Beauty as a Provocation of Aesthetic Modernism », dans *Tacita Dean. Seven Books Grey*, Göttingen, Steidl, 2011, p. 23.

[40] T. Dean, « The Green Ray », dans *Tacita Dean, Selected Writings, 1992-2011* (*Tacita Dean. Seven Books Grey*, op. cit., p. 52).

[41] Ibid.

[42] T. Dean, « Marina Warner in Conversation with Tacita Dean », dans *Tacita Dean*, Londres, Phaidon, 2006, p. 15.

[43] Ibid., p. 17.

[44] K. Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 182.

[45] W. Pichler, « Horizon and Line of Fate (with Tacita Dean and Leo Steinberg) », dans *Tacita Dean. Seven Books Grey*, op. cit., p. 10.

[46] http://rhizome.org/editorial/2013/may/31/hito-steyerl-how-not-to-be-seen/ (consulté le 29/05/2018).

[47] H. Steyerl, « In Defense of the Poor Image » et « The Spam of the Earth. Withdrawal from Representation », dans *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 31-45 et p. 160-175.