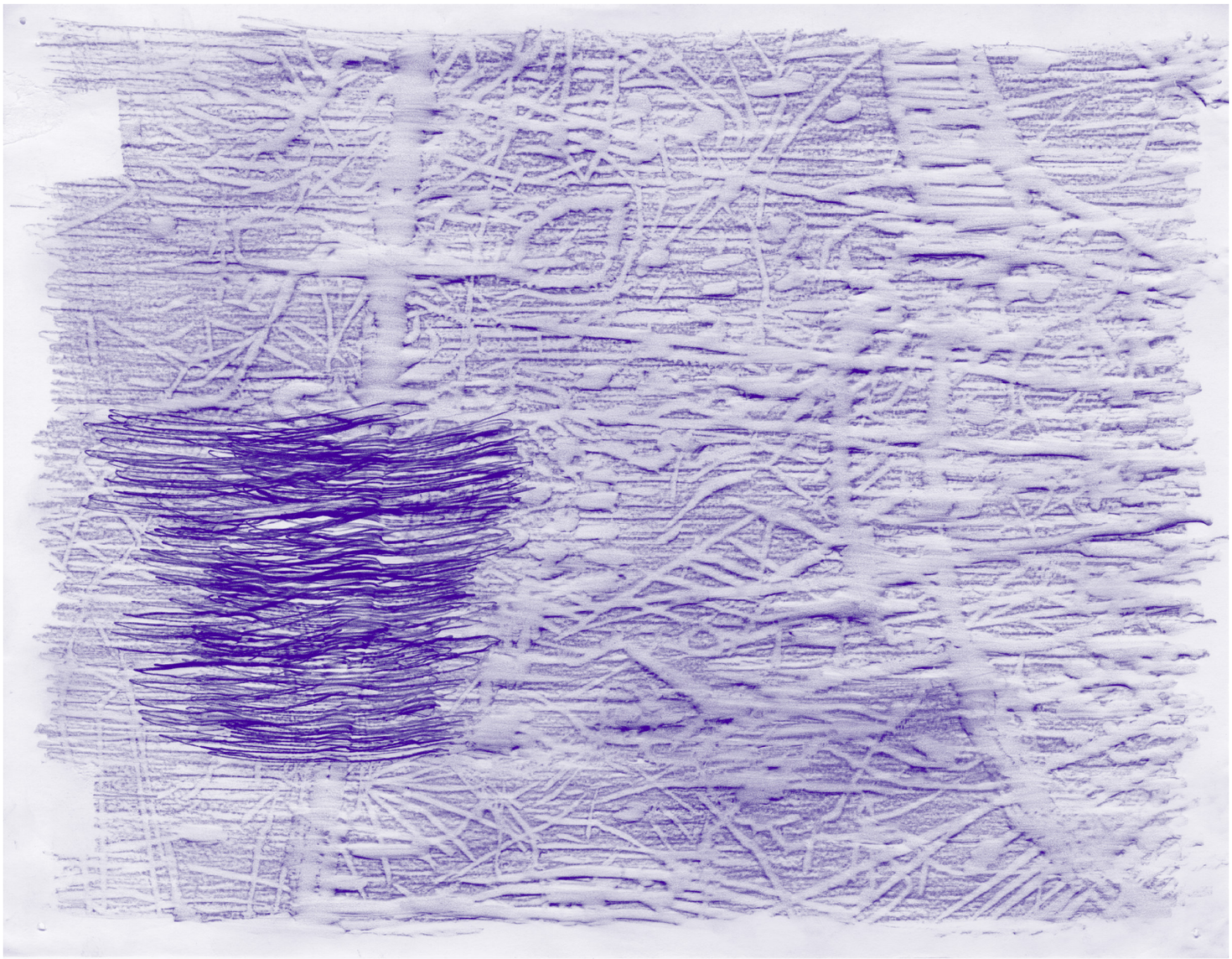
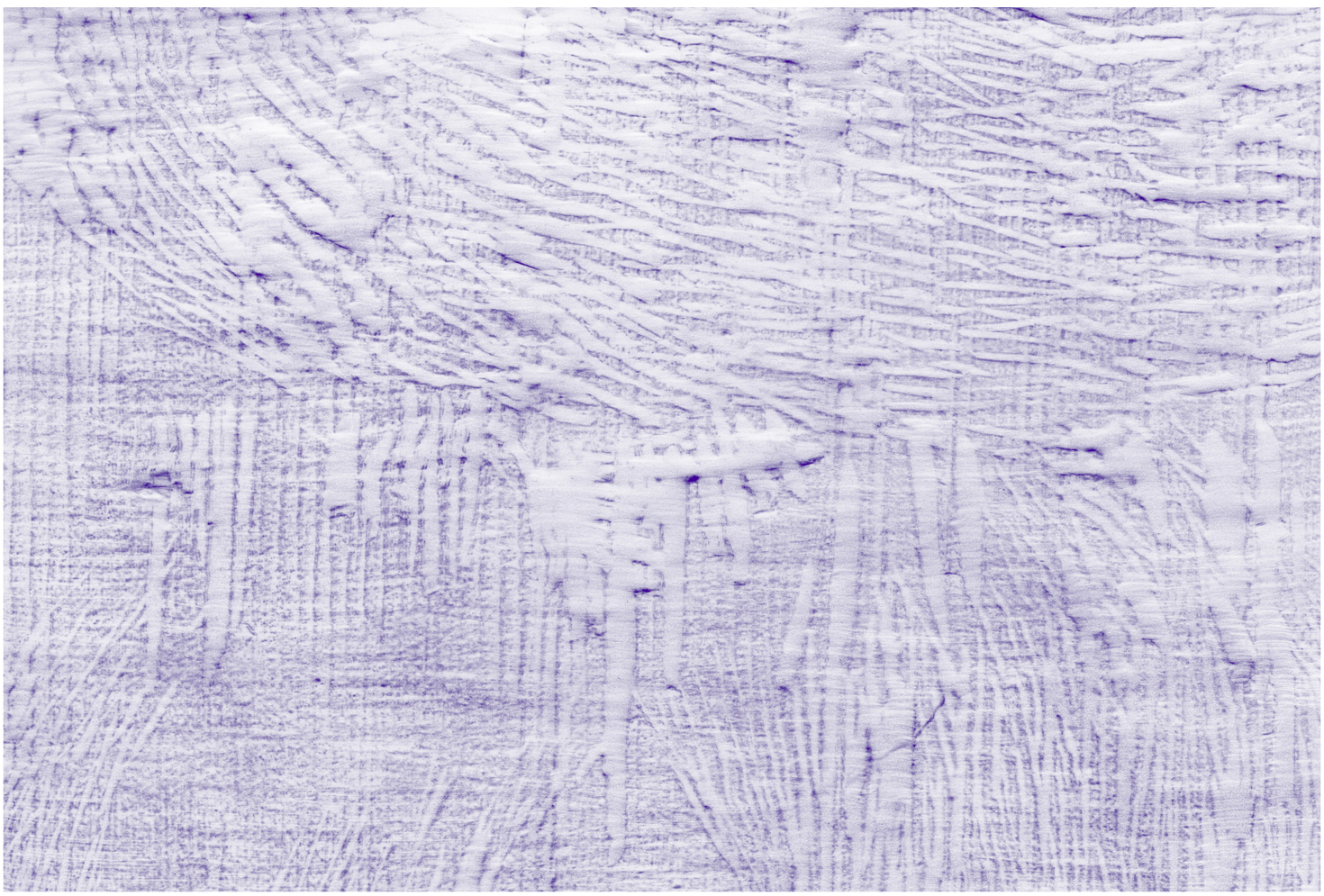




Artichaut

HYBRIDES I no 6 - mars 2016

Tirage: 1000 exemplaires dont 50 éditions spéciales avec affiche

Cahier 1 (Politique et Langage) - 24 pages
Cahier 2 (Images) - 24 pages
Cahier 3 (Milieux) - 24 pages

DIRECTION GÉNÉRALE
Jean-François Marquis
Rachel Morse
Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTEUR EN CHEF
Jean-François Marquis

CONCEPTION DE LA REVUE
Guillaume Lépine

COUVERTURE:
1/3 - POLITIQUE ET LANGAGE
Haut: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure*, 2015
Bas: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure 2*, 2015

2/3 - IMAGES
Haut: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 1*, 2013
Bas: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 2*, 2014

3/3 - MILIEUX
Haut: Guillaume Lépine, *Collage perspective*, 2012
Bas: Guillaume Lépine, *Collage perspective*, 2012

COMITÉ ÉDITORIAL
Damien Blass-Bouchard, Raphaëlle Forgues, Gabrielle Bleau-Mathieu, Philippe Lemelin, Laurane Van Branteghem, Rachel Morse, Jérémi Robitaille-Brassard, Catherine Dupuis, Maryline Lamontagne

RÉVISION
Simon Abdela, Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTION
Entrepreneurs du commun, Christian Gravel, Thibault Jacquot-Paratte, Parcomètres 0.1, Martine Delvaux, Nizar Haj Ayed, Samuel Archibald, Mathieu Villeneuve, Cynthia Fecteau, Martin Forgues, Karina Cahill, Panthères Rouges, Anne Archet, Laurence Garneau, Julien Guy-Béland, Anne-Isabelle Pronkin, Gregory Chatonsky, Laurane Van Branteghem, Martin Lessard, James-Alexandre Crow, Charlotte Lalou Rousseau, Daniel Fiset, Hubert G. Alain, Nadia Seraiocco

ILLUSTRATIONS
Entrepreneurs du commun (Nicolas Rivard, Jasmin Cormier, Clément De Gaulejac, Dominique Sirois, Steve Giasson, Rémi Thériault, Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), Frank Shebageget, Michel de Broin, Sheena Hoszko, Milutin Gubash, Emmanuel Galland), Eliot B. Lafrenière, Mêmes-Cacaïstes, Jason Florio, Catherine Béchard et Sabin Hudon, François Quevillon, Patrick Beaulieu, Jeff Koons, Daniel Garneau, Christian Gravel, Guillaume Lépine

FINANCEMENT
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Faculté des arts de l'UQÀM
Josette Féral
Services à la vie étudiante de l'UQÀM (SVE)
Association étudiante du module d'études littéraires (AEMEL)
Association générale étudiante de Bois-de-Boulogne (AGEBdeB)

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mai 2016

ORGANISME TUTÉLAIRE
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQÀM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Artichaut, revue des arts de l'UQÀM:
Art contemporain I pratiques - analyse - critique

L'artichaut, revue des arts de l'UQÀM, est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQÀM. L'artichaut paraît une fois l'an en version imprimée. Chaque parution s'organise autour d'un dossier thématique original et inclut des articles, entrevues, reportages, essais, fictions et poésies s'inspirant des événements de la scène artistique actuelle, des portraits d'artistes, d'oeuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux.

Suivez également l'Artichaut magazine, en ligne sur **artichautmag.com**. Contenu mis en ligne quotidiennement: critiques, entrevues, reportages, chroniques et plus encore.

Cyborgs, coyloups et jaglions — *De quelques figures de l'hybridité*

Samuel Archibald

J'essaye toujours de garder en tête que les métaphores qui me servent d'aides à penser charrient des attendus qui dépassent les termes de l'analogie ayant favorisé leur émergence. Elles influencent ainsi en retour nos façons de penser plus largement que nous ne pourrions le croire a priori. C'est ce qu'ont remarqué les cognitivistes Lakoff et Johnson et cela m'a toujours apparu comme une invitation, pour le théoricien, à faire de temps à autre le ménage de sa boîte à outils. À côté de cette machinerie, lourde ou fine mais toujours spécialisée, que sont les concepts, les métaphores constituent la plupart du temps les moyens de nos premières approches de l'inconnu, de la nouveauté ; la pensée théorique n'est pas différente, à ce niveau, de la pensée de tous les jours : nous comprenons les phénomènes en établissant d'abord à quoi ils ressemblent, à quoi *ils nous font penser*.

Invité à préfacer ce numéro de L'Artichaut sur l'hybride, je me suis aperçu, à mon grand dam, qu'il y avait là une notion dont j'avais usé et abusé dans les quinze dernières années sans y porter une grande attention, alors même que je n'utilise jamais qu'avec une précaution extrême les analogies qui tendent à associer le monde naturel et le monde culturel. J'ai employé les notions d'hybride, d'hybridation et d'hybridité pour considérer des échanges entre régimes sémiotiques ou médiatiques (les hybridations entre le texte et l'image, l'écrit et l'écran, les médias statiques et interactifs), les croisements entre le biologique et les technologies, de même que les amalgames génériques en fiction. Dans une époque fascinée par la multiplicité, le rhizome, le pullulement, le foisonnement et le bigarré, la figure de l'hybride a de quoi en mener large, mais j'ai eu ici envie d'en revenir aux origines de la métaphore afin de dénombrer quelques possibilités et écueils propres à son usage.

*

La ligre, le jaglion, la tigronne, le tiguar, le liguar, la liarde, le tigard, la jaguatigre, le jagulep, la léoponne, le léotig et la lépjag ne sont pas les items d'une taxonomie de fantaisie, mais les noms fort jolis de tous les hybrides possibles entre les grands fauves du genre *Panthera* (soit le jaguar, le léopard, le lion et le tigre). Les félins hybrides sont des animaux fascinants qui témoignent à la fois de l'extrême fluidité du jeu de la reproduction sexuée et de la sévérité de l'arbitrage opéré sur lui par la génétique. Ces accouplements adviennent surtout en captivité ; l'aire de répartition assez exclusive des superprédateurs ne favorisant pas tellement, dans la nature, les rapprochements entre ces espèces. Possibles, mais sans grand avenir, ces accouplements mènent à la production de rejetons spectaculaires, mais souvent malades et incapables de se reproduire entre eux. Leur sort a beaucoup impressionné la conscience coloniale du XIXe siècle : le premier tigron enregistré en Inde, par exemple, fut donné en cadeau en 1837 à la reine Victoria par la princesse de Jamnagar. Certains zoos et cirques ambulants anglais inclurent à leurs attractions des félins hybrides tout au long du XIXe siècle. L'hybride, à la fois fascinant et répugnant pour les sujets de l'Empire, constituait d'une certaine façon le corollaire du bâtard : le résultat fâcheux d'une reproduction entre des parents trop, plutôt que pas assez, éloignés. Dans le discours raciste du XIXe siècle, l'hybridation était une source d'angoisse, la menace d'un métissage indu, génétique ou culturel, entre les sujets de Sa Majesté et les habitants des colonies. On voit bien que le premier risque de l'usage conceptuel de la notion d'hybridité par la pensée théorique en est un d'essentialisme — c'est du reste l'écueil le plus courant lorsqu'il s'agit d'appliquer des modèles issus des sciences naturelles aux sciences humaines. Considérer le métisse, le mulâtre ou l'Eurasien comme un *hybride*, ce n'est pas seulement qualifier de quasi-anomalie génétique un maillage interracial fécond, c'est surtout poser des différences culturelles toujours transitoires en tant qu'oppositions absolues et originelles. Pour qu'il puisse y avoir un hybride de lion et de jaguar, il faut déjà qu'il existe quelque chose comme des lionnes et quelques choses comme des jaguars (et que ces entités soient anatomiquement et génétiquement identifiables, repérables, isolables). Aucune différenciation empirique aussi forte ne saurait prévaloir devant la rencontre de cultures, elles-mêmes déjà toujours composites, syncrétiques et bigarrées.

C'est sans doute pourquoi Homi K. Bhabha (1994), celui qui a le plus massivement investi la notion d'hybridité à la suite, entre autres, d'Edward Said, l'a fait en insistant particulièrement, à partir de l'interprétation des écrits de colonisateurs ou des narrateurs de Salman Rushdie, Toni Morrison, Joseph Conrad et Nadine Gordimer, sur l'émergence d'une conscience coloniale pénétrée du caractère construit et contingent de son identité d'origine. L'hybride, dans la théorie postcoloniale, n'est pas une figure qui vient essentialiser les cultures nationales de l'ère industrielle, mais plutôt énoncer la fluidité fondamentale des identités modernes. L'hybride, en tant que métaphore conceptuelle, devrait toujours servir à dénaturaliser les catégories dont il fait apparaître le chevauchement historique.

C'est la voie qu'a emprunté Donna Haraway dans « A Cyborg Manifesto » (1991), utilisant la monstruosité de la figure cyberpunk du cyborg pour opérer la triple dislocation des frontières traditionnelles entre l'animal, l'humain et la machine. Par là même, Haraway est parvenue à dépasser tout essentialisme résiduel dans le féminisme de deuxième vague, grâce à la contemplation d'un horizon futur à la fois terrible et réjouissant, dans son absolue plasticité hybride : « *We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender.* » (1991 : 131)

*

En tant que qualité attribuable aux objets de nos cultures globalisées, l'hybridité est une tendance lourde de la production artistique contemporaine. L'hybridation des plateformes, des supports, des matériaux, des genres discursifs ou narratifs forment des traits devenus dominants de la création actuelle et qui traversent le spectre entier de nos pratiques culturelles depuis les arts en réseaux jusqu'à la fiction populaire.

Avec mon collègue Antonio Dominguez Leiva, nous réfléchissons depuis plusieurs années aux stratégies fictionnelles et intertextuelles au moyen desquelles l'industrie culturelle globalisée gère aujourd'hui son imposant patrimoine de personnages et de figures. Constituée désormais comme un gigantesque répertoire de motifs, d'archétypes et de schémas narratifs, la fiction populaire se trouve devant le défi d'avoir à décliner, sous une pléthore de plateformes et en une quantité postindustrielle, des contenus à la fois nouveaux et déjà connus. L'hybridité générique est l'une des stratégies par lesquelles elle arrive à remplir constamment cet objectif paradoxal. C'est ainsi que nous nous retrouvons à lire ou à regarder des westerns d'horreur, des films d'époques de zombies, des histoires de fantômes de guerre, etc. À l'image de mes félins mélangés, ces hybrides sont très rarement le début d'une nouvelle lignée. En filant la métaphore, on pourrait dire que le genre, en s'amalgamant constamment à ses plus proches parents, est lancé dans une course à la nouveauté où il ne peut qu'épuiser, à terme, ses propres potentialités combinatoires. Bientôt, il ne restera par exemple plus de films de zombies ou de *recovered footage* à faire, et tous ces liguars, léotigs et jaguleps narratifs s'effaceront d'eux-mêmes du pool génétique.

Il serait tentant d'affirmer que les rejetons hybrides de la culture populaire contemporaine sont non viables. Ils m'apparaissent très souvent moribonds. Il faut noter cependant que l'hybridité est ici, comme parfois dans la nature, geste de survivance.

Le coyloup, autre hybride très sympathique, serait né des contacts de plus en plus fréquents entre les coyotes et les loups occasionnés par la destruction de leurs habitats respectifs. Les coyotes et les loups étant interféconds, l'échange de patrimoine génétique est littéralement en train de donner naissance à une nouvelle espèce plus robuste et plus polyvalente. Plus de 37 % des loups québécois auraient aujourd'hui une génétique hybride. Il est donc possible d'imaginer que le coyloup devienne un jour l'espèce dominante. Ou que les deux canidés *originels* se retrouvent dans l'Est du Canada en situation d'indifférenciation génétique. Je ne m'éternise pas sur ce cas fascinant, sinon pour insister sur le contre-modèle fournit par l'hybride lupin et son argument métaphorique en faveur d'une dimension endémique de l'hybridité, laquelle invite à déconstruire la nécessité de choisir entre un envisagement positif ou négatif des pratiques contemporaines. L'hybridité opère ici la réunion des contraires. Elle est la logique particulière à travers laquelle nos cultures survivent et s'épuisent en même temps.

Références et repères

Daniel BARIL (2013). « Le patrimoine génétique du loup est menacé au Québec », 4 Février 2013, Journal FORUM de l'Université de Montréal.
En ligne : http://www.nouvelles.umontreal.ca/recherche/sciences-technologies/20130204-le-patrimoine-genetique-du-loup-est-menace-au-quebec.html

Homi K. BHABHA (1994) *The Location of Culture*, New York : Routledge.

Anaïs GUILET (2013). « Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire » Thèse. Montréal Université du Québec à Montréal, Doctorat en études littéraires.
En ligne : http://www.archipel.uqam.ca/6010/

Donna HARAWAY (1991) « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » dans : *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature,* New York : Routledge, pp.149-181.
En ligne : https://wayback.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html

Robert YOUNG (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Putnam.

“Out of the closets and into the museums, libraries, architectural monuments, concert halls, bookstores, recording studios and film studios of the world. Everything belongs to the inspired and dedicated thief. [...] Words, colors, light, sounds, stone, wood, bronze belongs to the living artist. They belong to anyone who can use them. Loot the Louvre! A bas l’originalité, the sterile and assertive ego that imprisons us as it creates. Vive le vol-pure, shameless, total. We are not responsible. Steal anything in sight.”

— William S. Burroughs, « Les voleurs », *Word Virus : The William S. Burroughs Reader*, New York, Grave Press, 1998.

Les Entrepreneurs du commun

Monuments aux victimes de la liberté
Exposition tenue à Axenéo7
du 24 septembre au 18 octobre 2015

Un *Monument national canadien aux victimes du communisme* devait être érigé à Ottawa, sur un site adjacent à la Cour suprême du Canada. La décision du gouvernement canadien précédent (conservateur), d'appuyer cette initiative commémorative privée et d'assurer son importance par un soutien politique et monétaire hors normes, est à l'origine de cette exposition. Elle regroupe des œuvres qui remettent en question l'instrumentalisation idéologique du concept de liberté, que sous-tend cet appui contestable du gouvernement canadien. Les œuvres portent, entre autres, sur la capture idéologique du principe de liberté, sur le sens et la portée de l'acte commémoratif, sur l'opposition entre le capitalisme et le communisme, sur les droits et libertés, sur les systèmes d'incarcération ainsi que sur la mémoire des minorités. Chacune à leur manière, elles forment une réponse critique, formelle et conceptuelle, au *Monument national canadien aux victimes du communisme*. Elles ont été exposées dans les espaces intérieurs de même que dans les espaces de circulation et à l'extérieur du centre d'artiste Axenéo7.

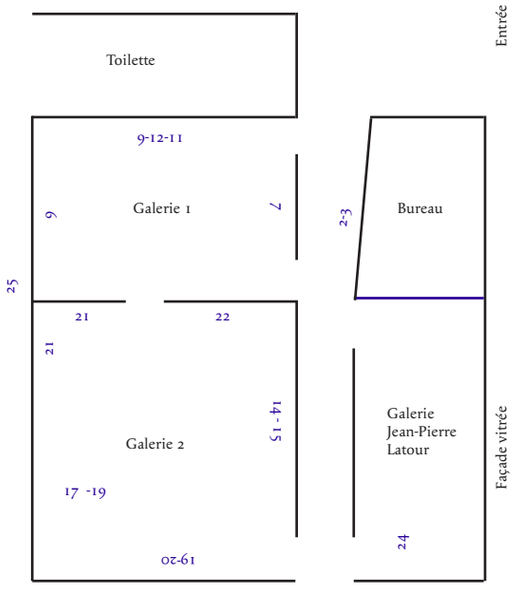
Les œuvres ont été réalisées par des artistes canadiens appartenant à différentes générations ainsi qu'à différentes communautés. Ces œuvres, pour la plupart inédites, ont été retenues par le collectif des Entrepreneurs du commun, suite à un appel de propositions. Cet appel invitait les artistes du domaine des arts visuels à soumettre des propositions de contre-monuments en hommage aux victimes de la liberté. Les contre-monuments emploient des stratégies inverses à celles des monuments conventionnels, par le sujet traité, la forme, le site d'implantation, l'expérience suscitée ainsi que la signification.

Commissaires pour Entrepreneurs du commun :
Mélanie Boucher, Nathalie Casemajor, André-Louis Paré et Bernard Schütze, avec la contribution de Erik Bordeleau, Michel de Broin, Gregory Chatonsky, Michael Nardone, François Lemieux, Jean-Michel Ross, Stefan St-Laurent, Transit — collectif de commissaires et de critiques indépendants.

Artistes :
Edith Brunette, Michel De Broin, Clément De Gaulejac, Emmanuel Galland, Steve Giasson, Milutin Gubash, Sheena Hoszko, Thierry Marceau, Projet EVA (Simon Laroche et Etienne Grenier), Nicolas Rivard, Frank Shebageget, Dominique Sirois, Étienne Tremblay-Tardif, Anne Marie Trépanier et Alexandre Piral.

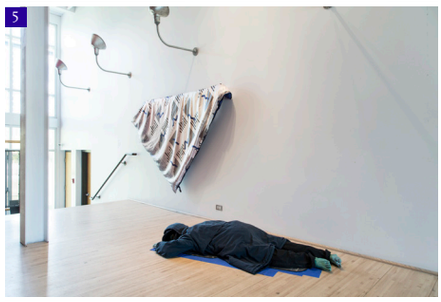
L'exposition est réalisée en collaboration avec Axenéo7, grâce au soutien financier du Conseil des Arts du Canada et au soutien matériel de l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais.
Remerciement : Odette Rochefort, Rosa Iris Rodriguez Rovira.

5



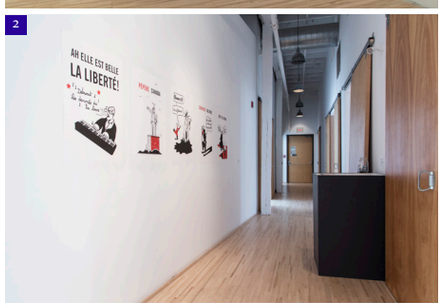
15

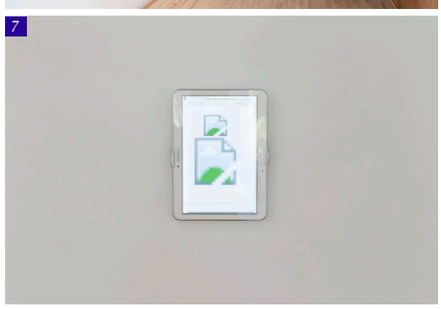

4


5


22


21


2


7


A: Artiste
C: Crédits photo

15 Détail de *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre*, 2015
A : Nicolas Rivard
Graphisme: Jasmin Cormier
C : Martin Vinette

4 *Tronc commun*, 2015
A : Clément De Gaulejac
C : Rémi Thériault

5 *Monument du désoeuvrement*, 2015
A : Dominique Sirois
C : Rémi Thériault

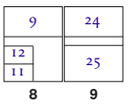
22 *Spectres*, 2010
A : Steve Giasson
C : Rémi Thériault

21 *Snowwithelenin*, 2015
A : Steve Giasson
C : Rémi Thériault

2 Vue d'ensemble (*Elle est belle la liberté, Pépère Canada, Miss Liberty, Génocide culturel, Chef de guerre, Disque dur*), 2015
A : Clément De Gaulejac
C : Rémi Thériault

7 excellentes.solutions
(accès à l'œuvre: www.excellentes.solutions), 2015
A: Anne-Marie Trépanier et Alexandre Piral
C: Rémi Thériault t

Pages suivantes :



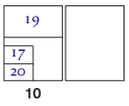
9 À droite:
Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!), 2015
A:Projet Eva (Simon Laroche et Étienne Grenier).
Au centre:
Quand c'est non, c'est non: propositionpour le concours de 2015.
A:Emmanuel Galland.
À gauche:
Contre-monument à 100 millions de brins d'herbe identiques, 2015
A:Édith Brunette
C:Rémi Thériault

12 *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A:Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier)
C: Rémi Thériault

11 *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A:Projet Eva (Simon Laroche et Étienne Grenier).

24 *Segregation Unit 01 (to Scale)*, 2015
A : Sheena Hoszko
C : Rémi Thériault

25 *A Proposal for a Monument That is Not Really There*, 2015
A : Milutin Gubash
C : Rémi Thériault

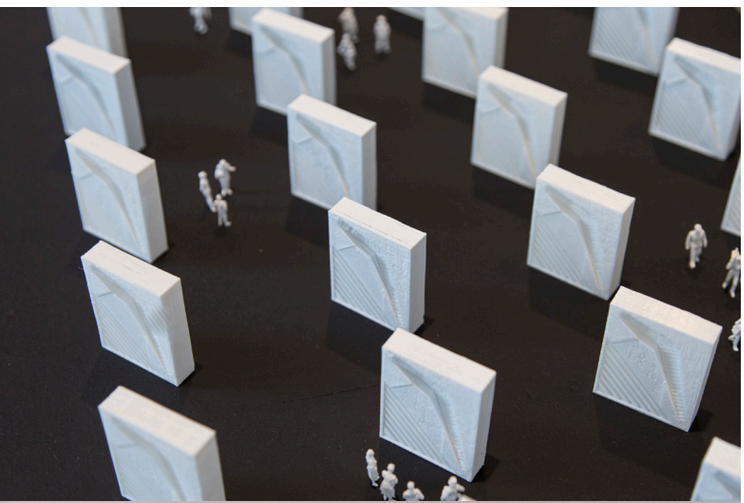


19 Au centre:
Communities III, 2013
A:Frank Shebageget
À droite:
Guerre de la liberté, 2014
A:Michel de Broin
C:Rémi Thériault

17 *Guerre de la liberté*, 2014
A:Michel de Broin
C:Rémi Thériault

20 *Communities III*, 2013
A:Frank Shebageget
C:Rémi Thériault






Anarchiste
NICOLA SACCO
ÉTATS-UNIS + 1927
Anarchiste
BARTOLOMEO VANZETTI
ÉTATS-UNIS + 1927




This is the site designated by Milutin Gubash, artist, for the invisible monument.
It pays tribute to all the people who, like his parents, immigrated
with great aspirations to this country and became disabused people.
Marble and bronze
15 m × 15 m × 15 m
2015
Ceci est le site désigné par Milutin Gubash, artiste, pour le monument invisible.
Il rend hommage à toutes les personnes qui, comme ses parents, ont immigré
avec de grandes aspirations dans ce pays et sont devenues désabusées.
Marbre et bronze
15 m × 15 m × 15 m
2015






CAPE DORSET
(KINNGAIT)
INUIT
CHESTERFIELD INLET
(IGULIGAARJUK)
INUIT
CLYDE RIVER
(KANGIQTUGAAPIK)
INUIT
ARAL HARBOUR
(SANIQ)
INUIT
QIKIQTARJUAQ
(QIKIQTARJUAQ)
INUIT
ARCLAND
OJIBWAY/CREE



PARCOMÈTRES 0.1
Le salon des refusés

Commissaires :
ALEXANDRA LABERGE
BÉATRICE BOILY
JULIEN HOULE

Date de tombée : 9 janvier 2016
Seule exigence : Avoir été refusé à Paramètres 2015
Quand : 22 janvier 2016, vernissage et exposition
Où : SH-4800, 200 Sherbrooke EST

Bonjour à tous, toutes et autres genres,

À ton instar, nous avons été refusés à Paramètres 15.

Nous avons pris l'initiative de créer une exposition parallèle à Paramètres 2015 afin d'exposer les travaux des étudiants qui y furent refusés. Cette initiative est l'œuvre d'étudiants-es qui se sentent concernés et ont envie de créer une occasion de pouvoir exposer en toute égalité. À cette fin, PARCOMÈTRES 0.1 se veut l'occasion de faire voir/valoir ton travail et tes efforts dans une exposition marginale, mais légitime.

Nous pensons ainsi créer une collaboration simple, sans censure et égalitaire pour promouvoir le talent des artistes sans sélection et questionner la perméabilité de l'institution.

Nous vous invitons à vous joindre à ce salon des refusés en nous envoyant le même dossier présenté pour Paramètres 2015.

Aucun travail ne sera refusé.

Si tu as envie de participer à l'organisation, mentionne-le dans ton message.

Nous avons besoin de la totalité des documents que tu as soumis pour Paramètres.

À : parcometre@gmail.com

PARCOMÈTRES 0.1
Le salon des refusés

Commissaires :
ALEXANDRA LABERGE
BÉATRICE BOILY
JULIEN HOULE

Date de tombée : 9 janvier 2016
Seule exigence : Avoir été refusé à Paramètres 2015
Quand : 22 janvier 2016, vernissage et exposition
Où : SH-4800, 200 Sherbrooke EST

Bonjour à tous, toutes et autres genres,

À ton instar, nous avons été refusés à Paramètres 15.

Nous avons pris l'initiative de créer une exposition parallèle à Paramètres 2015 afin d'exposer les travaux des étudiants qui y furent refusés. Cette initiative est l'œuvre d'étudiants-es qui se sentent concernés et ont envie de créer une occasion de pouvoir exposer en toute égalité. À cette fin, PARCOMÈTRES 0.1 se veut l'occasion de faire voir/valoir ton travail et tes efforts dans une exposition marginale, mais légitime.

Nous pensons ainsi créer une collaboration simple, sans censure et égalitaire pour promouvoir le talent des artistes sans sélection et questionner la perméabilité de l'institution.

Nous vous invitons à vous joindre à ce salon des refusés en nous envoyant le même dossier présenté pour Paramètres 2015.

Aucun travail ne sera refusé.

Si tu as envie de participer à l'organisation, mentionne-le dans ton message.

Nous avons besoin de la totalité des documents que tu as soumis pour Paramètres.

À : parcometre@gmail.com

Le sens hybride

Retour sur l'histoire de l'art et l'anté-disciplinarité

Karina Cahill

L'interdisciplinarité et la multidisciplinarité sont des termes à la mode. On aime concevoir aujourd'hui, après le postmodernisme, les sciences humaines comme imbriquées les unes aux autres, voire relevant l'une de l'autre. Cependant, lorsqu'on observe l'histoire de celles-ci, force est de constater qu'elles avaient aussi, autrefois, un sens qui les liait. Peut-être en a-t-il toujours été ainsi. Dans le cas spécifique des arts, on peut parler de *groupes de substantifs* qui sont joints depuis l'Antiquité et qui resteront associés jusqu'au XX^e^ siècle. Ainsi, le sens d'un mot comme *technè* (art), pour les Grecs, ne vient pas seul. On peut même parler d'un sens *hybride* des termes dont on pourra percevoir les traces jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Celui-ci est sans doute possible, car il n'y a pas encore de disciplines durant l'Antiquité (elles s'établiront progressivement à partir du Moyen-Âge). La pensée des Grecs et des Romains est donc originellement *interdisciplinaire*, en ce qu'elle est *anté-disciplinaire*. Nulle distinction n'existe donc vraiment, pour eux, entre l'éthique, la politique, l'art, la religion et la philosophie. Aussi, les termes que nous verrons dans cet article sont tous intrinsèquement liés.

Déjà, dans les textes présocratiques, on retrouve des substantifs recoupant les diverses manières de faire — dont les *technai* — qui indiquent une relation entre les arts et la valeur des hommes, par leurs capacités à bien dire, bien faire et, plus généralement, à bien penser. Le plus important d'entre eux est certainement la *phronèsis* (que les Romains nommeront plus tard la prudence). Comme l'a bien expliqué Pierre Aubenque dans son célèbre ouvrage sur ce concept chez Aristote[1], ce terme implique l'ensemble des qualités requises pour avoir une intelligence, appliquée à une pratique. C'est pourquoi certains Grecs la confondront avec l'habileté, et qu'elle sera souvent attribuée à celui qui possède bien sa pratique. Encore faut-il spécifier que le terme *technè* n'équivaut pas exactement à celui d'art, tel que nous le concevons aujourd'hui, ni à celui de travail, que les Grecs ne possédaient pas. Nous devons plutôt comprendre par *technè*, une action productive qui occupe celui qui la fait, ou plus particulièrement : un ensemble de procédés bien définis et transmissibles, destinés à produire certains résultats jugés utiles. Chaque pratique est définie par l'objet qui habite celui qui la pratique. Ainsi, l'objet de la médecine — qui, en effet, est une *technè* — est la santé, et celui de la maçonnerie est de bâtir. Aussi, la *phronèsis est l'intelligence*, pour les hommes de l'Antiquité. Cependant, elle est avant tout pratique. La connaissance des choses pratiques peut avoir deux objets, la vertu (la *phronèsis*) et l'art (la *technè*), qui se différencient par leurs buts : l'une est une fin en soi, tandis que l'autre est une action en vue d'une fin précise. De plus, inévitablement, ces actions sont toujours conçues en vue du bien commun, la vie politique des Grecs régissant toujours toute autre pratique.

Ces relations — indéniablement importantes pour les Grecs — deviennent encore plus complexes dans les textes de la Grèce à l'époque classique. Elles sont souvent au centre des dialogues socratiques. Toutefois, Platon brise le lien naturel qui existait avant lui entre la vertu et l'art, dans leur lien à la politique. En tentant de mettre la philosophie au-dessus des autres pratiques, il remet en question la capacité des arts à mettre la justice de l'avant. La confrontation la plus évidente entre ces pratiques apparait sous la forme des dialogues entre les sophistes et Socrate. Par ceux-ci, Platon remet en cause les pratiques qui ne sont pas informées de toutes les questions touchant la vie humaine (et donc, la politique), mais qui maitrisent et transmettent l'art de la parole, c'est-à-dire la rhétorique[2]. C'est inévitablement à la philosophie que revient la palme de la *phronèsis*, c'est-à-dire la vertu ou la pratique intelligente.

On retrouve aussi ces termes dans l'œuvre attribuée à Aristote, plus particulièrement dans L'*Éthique à Nicomaque*, où le sujet principal est l'action des hommes et la vertu. Dans ce contexte, l'action pratique est divisée en deux types: la *praxis* et la *poièsis*. Il s'agit dans les deux cas d'agir en suivant des règles. Dans le cas de la *praxis*, l'action est initiée par le désir et sa « règle » est le *phronimos* (l'intelligent ou le vertueux), c'est-à-dire que seuls lui-même ou son imitation constituent cettedite « règle », tandis que la *poièsis* est une disposition à faire ou fabriquer, accompagnée d'une règle exacte. Il est évident, dans ce texte, que la *praxis* est supérieure à la poièsis, et l'on pourrait trouver nombre de raisons pour ce choix. Premièrement, la *praxis* est représentative de la valeur humaine d'un individu, c'est-à-dire de son intelligence, ce qui inclut, pour les Grecs, une vertu et un sens commun dans son sens fort, c'est-à-dire politique. Deuxièmement, il est certain qu'une vertu — dans ce sens antique — est garante d'une capacité à produire d'autres pratiques intelligentes, puisque la *phronèsis* est, elle-même, intelligence. Aussi, le *phronimos*, comme le veut la tradition grecque antique, est aussi celui qui maitrise bien la rhétorique. Cette division de concepts qui n'existait pas jusqu'alors peut aussi s'expliquer par la philosophie platonicienne en amont. Quoi qu'il en soit, cette distinction ne veut pas dire que ces pratiques sont mutuellement exclusives. Ce que l'on nommera, à la suite d'Aristote, les *sciences pratiques*, continuera donc de recouper l'art et la vertu[3].

Évidemment, on retrouve la prudence (*phronèsis*) au sein de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, qui est en grande partie une reprise des théories aristotéliciennes. La vertu antique avait alors gagné le rang de vertu cardinale au sein de la religion chrétienne. Cependant, la délibération ayant perdu son libre arbitre, la prudence est redéfinie comme un ensemble de qualités procédant du Saint-Esprit. On la définit aussi comme vertu propre au commandement et on l'associe particulièrement à la noblesse. Thomas d'Aquin souligne qu'il y a plusieurs recoupements à faire entre la pratique des arts et la prudence, toutefois il distingue les deux. Il apporte aussi une nuance qu'Aristote avait amenée avant lui, entre prudence et habileté. La première nécessite la deuxième sans pour autant s'y restreindre. La prudence est avant tout une vertu, aussi, elle ne saurait être qu'habileté. Le père de l'Église donne ainsi un exemple, qui est sans doute étrange pour nous, mais qui semble important alors : la prévision dans un but à venir n'est pas la prudence. Aussi, accumuler des biens en vue d'un avenir lointain ne peut être conçu comme prudent (puisqu'il s'agit d'avarice). On comprend bien ici que ce sens de « prudence » n'a rien à voir avec celui de « précaution » qu'on lui connait aujourd'hui, mais qu'il a tout de la morale chrétienne.

C'est à la Renaissance que l'on retrouvera à nouveau l'amalgame entre la prudence et l'art. Certains traités de sciences pratiques soulignent le parallèle entre ceux-ci, voire les décrivent comme une même chose. On peut notamment penser ici aux livres à l'usage de la noblesse, comme l'ouvrage important de Castiglione, *Le Livre du courtisan*. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'une œuvre à mi-chemin entre l'*Éthique à Nicomaque* et les rhétoriques de l'Antiquité. Le texte est présenté sous forme de dialogue entre personnes *de qualité*, qui cherchent à définir l'art du courtisan. Celui-ci s'avèrera complexe et reprendra, évidemment, tant les conseils éthiques du philosophe, que les règles régissant les arts de présentation de soi de l'Antiquité. Il s'agit ici d'une prudence qui penche plutôt vers un art et une maitrise de soi. Toutefois, celle-ci n'a plus seulement un but éthique, comme dans l'Antiquité, mais bien aussi, un but de présentation — voire de représentation — de soi. Le dessein politique derrière cette manière d'être a aussi changé, car la valorisation de soi par la maitrise de cette forme d'art sert avant tout à se faire valoir auprès d'un prince. *Le Livre du courtisan* sera repris maintes fois et donnera lieu à divers traités sur les arts de cour. Cette œuvre a une importance majeure dans l'histoire des idées, car toute une culture en découlera. En France, elle donnera lieu à ce qu'on appellera l'*art de la conversation*, ainsi qu'à ce que l'on nommera aussi, plus tard au XVIIe siècle, la galanterie. Ces mouvements esthétiques précurseurs donneront aussi lieu à l'esthétique à proprement parler, c'est-à-dire aux premières théories sur l'art et l'expérience esthétique.

Force est de constater que ces questions « éthiques » — c'est-à-dire de « manières d'agir en société », pour reprendre l'idée antique — ne quittent pas les thématiques de l'art sous l'Ancien Régime. À partir de la Renaissance, la rhétorique revient en force et, comme l'a bien montré Marc Fumaroli dans L'*Âge de l'éloquence*, celle-ci est toujours et avant tout, question de grandeur morale[4]. Aussi, les thèmes abordés dans les arts, ainsi que les genres à l'intérieur ses diverses formes, sont-ils alors classés par ordre hiérarchique, qui correspond à une hiérarchie « morale ». Dans le théâtre, pour ne prendre que cet exemple, la tragédie est considérée comme le « grand genre », tandis que la comédie est reléguée au rang inférieur. Le drame, lorsqu'il sera inventé par Diderot, sera considéré comme le genre « moyen ». Ces genres sont aussi ainsi nommés, à cause des types de personnages qu'ils représentent. On parle aussi souvent de « petits genres », dans l'ensemble des arts, ce qui signifie que leur importance est moindre. Même les arts entre eux sont classifiés et dépendent souvent de leur relation aux personnes. Ainsi, la musique est souvent considérée, au XVII^e^ siècle, comme un art secondaire dépendant de la danse qui est plus importante alors, puisqu'elle donne à voir les capacités physiques (qui ne sont que le reflet des capacités psychiques) de ceux qui dansent.

Les premiers traités d'esthétique, c'est-à-dire les textes qui se détachent des « sciences pratiques », pour développer des théories sur les arts et sur l'expérience esthétique, iront dans le même sens que cette tradition antique. On peut penser ici au *Traité du beau* de Jean-Pierre Crouzas (1715), aux *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Dubos (1719) ou au *Traité de la nature humaine* de David Hume (1739) pour ne prendre que ces textes du tournant du siècle. Ils ne feront qu'établir des règles des beaux-arts et de leur expérience, mais celles-ci seront avant tout « éthiques ». Elles seront donc la réflexion d'une certaine vertu ou d'une certaine règle de « manière d'être » en société. Lorsque les philosophes des Lumières s'empareront de ces idées, ils iront toujours dans le même sens. On peut notamment penser à la contribution immense de Diderot — philosophe et premier critique d'art — à la théorie. Celle-ci est cependant teintée d'une conception « morale » de l'art, doublé d'une vision politique qui laisse sous-entendre qu'il a bien saisi l'œuvre des anciens.

Bien qu'il soit impossible de décrire la place que prend cette « éthique » dans l'ensemble des disciplines artistiques, il est clair qu'elle sous-tend chacune d'entre elles. L'histoire de l'art est, depuis toujours, une longue tradition, régie par des pairs. Pendant longtemps, celle-ci était avant tout, reprise des origines. Aussi, l'autorité relevait toujours des *Anciens*, comme on les appelait alors, et l'ensemble des pairs était formé de ceux qui connaissaient leurs œuvres. Aujourd'hui, alors même que cette tradition est délaissée, nous redécouvrons la multidisciplinarité dans les arts. Cependant, la longue tradition qui fondait ces disciplines était elle-même interdisciplinaire, en ce qu'elle faisait peu de distinction entre l'ensemble des pratiques humaines. À l'aune de ces réflexions, il semble inévitable de voir dans les arts des liens de parenté.

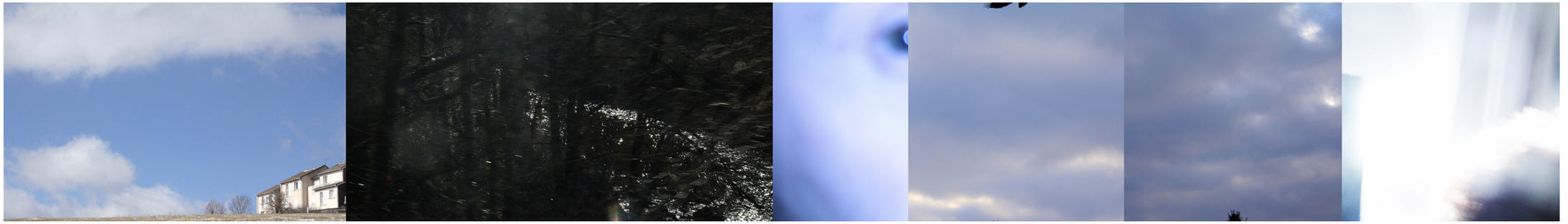
---

1. Pierre Aubenque, *La prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963.

2. Il faut entendre ici « la communication » telle que la comprenaient les Anciens. La théorie platonicienne ayant fait des dommages à l'art de la parole jusqu'au XX^e^ siècle, nous avons aujourd'hui perdu cette tradition qui était toujours vivante au début du siècle dernier

3. Il est sans doute important de noter que la science pratique est la vraie science humaine pour la tradition antique, puisque la science théorétique est, par définition, sans utilité pour l'action et que celle-ci est le propre des êtres humains.

4. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002.

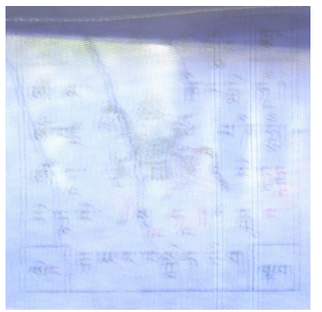




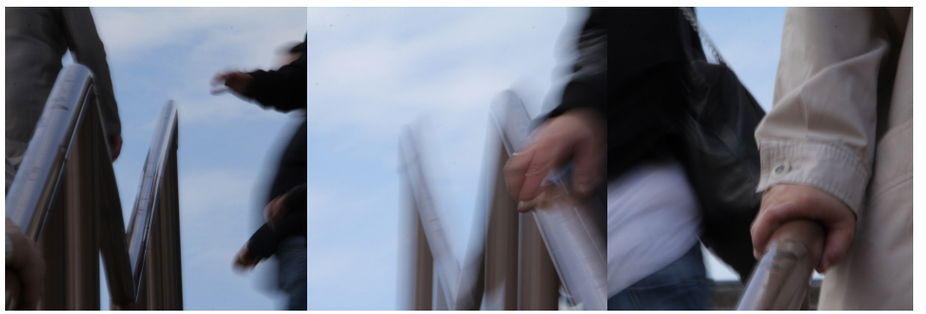






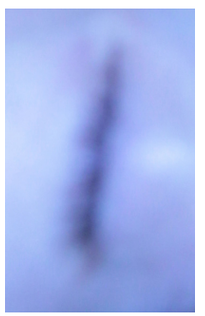


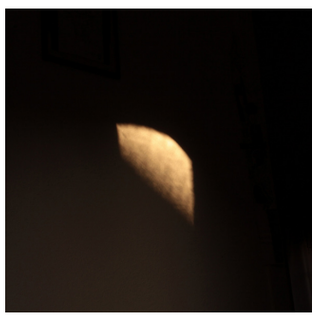


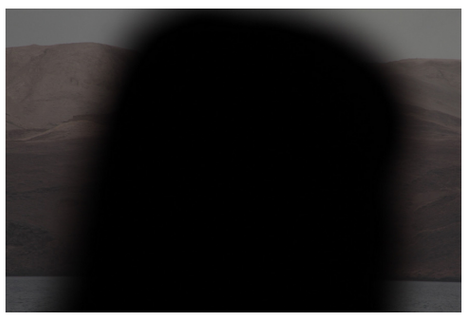


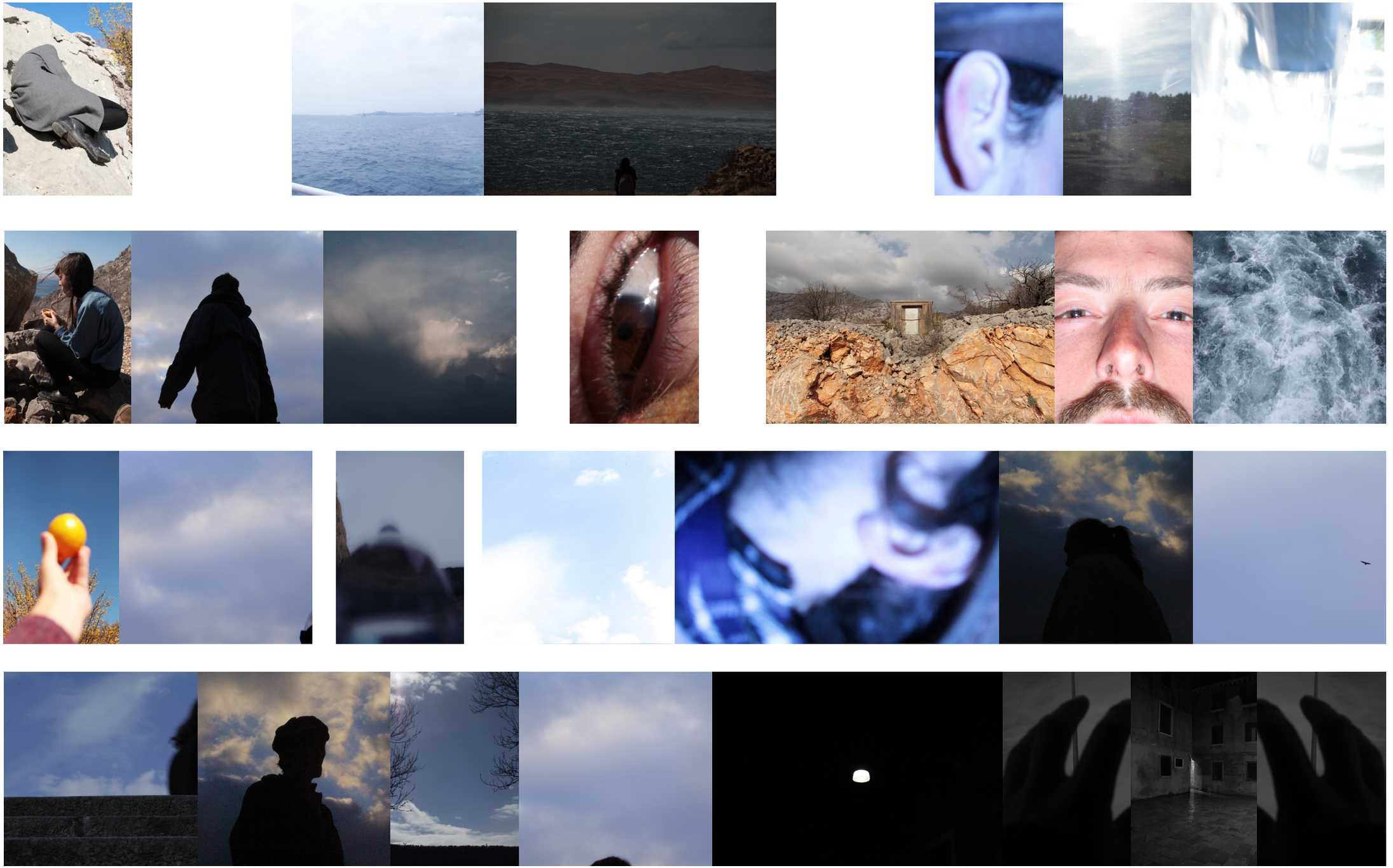












Eliot B. Lafrenière, *Les demeures de l'Être*, 2015

« à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. »

— Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 233-234.



La prison Presidio Modelo, sur l'Île de la Jeunesse, Cuba.
Crédit : Jason Florio.



Autant en emporte le sang
Western uchronique

Mathieu Villeneuve

Avant-propos

Dans ce projet de roman que je prévois réaliser au cours de l'année 2017, la Confédération n'a pas été votée : Louis Riel n'a pas été pendu, la colonie de la rivière Rouge n'est jamais devenue une simple province. Au contraire, aidé par les États-Unis et la France, le Manitoba devient un pays très influent qui modifiera le sort des Métis et des Amérindiens d'Amérique du Nord.

Le concept d'hybridité se présente ici sous plusieurs aspects : historique, d'abord, parce que le passé véritable se mélange aux passés potentiels ; générique, ensuite, parce que l'uchronie y rencontre le western, genre complètement absent de l'histoire littéraire canadienne-française, à cause justement de l'Affaire Riel qui a stigmatisé le récit collectif de la Conquête du Far West ; identitaire, enfin, car cette uchronie western célébrera la victoire des communautés amérindiennes de l'Ouest, hélas longtemps perçues comme des sous-hommes au sein des différents gouvernements, et surtout de la nation métisse francophone qui, peu après sa naissance, a été rapidement assimilée par une série de lois injustes.

L'histoire est une suite de mensonges avec lesquels nous sommes d'accord.
— Napoléon Bonaparte

Nous devrions, afin de protéger notre civilisation, insister encore et débarrasser la terre de ces créatures indomptées et indomptables. Autrement, nous pouvons nous attendre à ce que les années futures nous apportent autant de déboires avec les Peaux Rouges que les années passées.
— Frank L. Baum

I.

Devant la cathédrale de Saint-Jean-du-Carcajou, les vendeurs de journaux criaient les nouvelles du jour. Selon les manchettes du *Quotidien du Manitoba*, de *La Patrie métisse* et du *Saint-Boniface*, des activistes en faveur de la sécession avaient fait exploser une bombe au centre-ville de Snow Lake, la capitale du Libéria Indien. Dans les territoires régis par les dispositions du *Indian Home Act*, signé avec le gouvernement Lincoln, les vagues de réfugiés, Sioux et Dakota, continuaient de déferler. Sur les eaux internationales de la Baie d'Hudson, près du port de Churchill, une frégate de la marine haut-canadienne avait coulé un transporteur de la *Cree Fur Company*. Olivar Fournier, l'éditorialiste, s'insurgeait contre la nouvelle Loi sur les Indiens qui serait soumise au Parlement de Bytown à la rentrée parlementaire. La Compagnie nationale de chemin de fer recevait un nouveau refus de la part des autorités manitobaines, alors que la Colombie-Britannique militait toujours pour un état confédératif. Un nouveau convoi d'immigrants de l'Amérique française et d'Europe, qui devait arriver la veille, avait été bloqué par des troupes ontariennes. Ce premier jour de juillet 1875 sentait mauvais. Une deuxième guerre contre le Canada-Uni semblait inévitable.

Pierre Groulx dit le Chien de Prairie contemplait la foule de gens flânant sur le parvis de la cathédrale-basilique. Assis sur les marches, de vieux Cris pétunaient. Près de lui, quelques-uns de ses étudiants, venus de l'internat de l'Université libre de Saint-Boniface, débattaient vivement de la situation politique. Les uns demandaient une invasion en bonne et due forme de la partie occidentale de l'Ontario ou encore une percée offensive dans la Baie-James ; d'autres, plus calmes, prônaient des positions moins agressives. Autour d'eux, les hommes-bisons de la Garde nationale, armés de leurs fusils mitrailleurs de fabrication américaine, surveillaient les discussions. À l'horizon, les longues cheminées du secteur industriel crachaient des colonnes denses de fumée noire.

Pierre Groulx ralluma le tabac froid de sa pipe en continuant de réfléchir. Sur la Place centrale, les drapeaux bleus des Nations métisses unies, ornés d'un simple huit renversé, symbole de l'infini, claquaient dans la brise inhabituellement fraîche qui descendait du nord-est. Après tout, l'appui inconditionnel de la France et des États-Unis à la cause métisse, ainsi que la haine viscérale qu'ils portaient tous au Royaume d'Angleterre, leur donnerait un avantage certain face aux troupes britanniques et canadiennes, comme ce fut le cas en 1865. Le gouvernement de Bytown sortirait brisé, douloureusement amer d'un nouvel affrontement contre la Coalition. La puissante armée de Louis Riel, soutenue par ses alliés, écraserait de nouveau la pauvre Gendarmerie royale…

Les grandes cloches de la cathédrale se mirent à sonner. Pierre Groulx suivit ses concitoyens au cœur de la nef. Les hommes-bisons de la Garde nationale refermèrent les lourdes portes de bois derrière eux.

Pierre Groulx remonta l'allée centrale jusqu'au premier rang, devant la sacristie. La sculpture du Christ-Roi, haute de vingt pieds, l'enfant divin sauveur des races opprimées, le toisait de haut. Accrochés au plafond par de longues lanières de cuir, des capteurs de rêve catholiques filtraient la lumière chaude, multicolore, que les vitraux diffusaient dans la nef.

La rumeur sourde de la foule s'éteignit lorsque l'archevêque monta en chaire. Le regard sombre de Monseigneur Chauveau parcourut l'assemblée pour sonder l'âme de ses paroissiens.

« Vous avez appris les nouvelles d'aujourd'hui ? Le Canada, cautionné par le Pape et le Royaume de Grande-Bretagne, cherche à ordonner ses perfidies à notre jeune patrie. Mais la Résistance vaincra. Un nouveau chemin de fer, une alliance commerciale… et quoi encore ? Une confédération, une acculturation ? Dans un autre monde, qui pourrait être le nôtre, notre gouvernement n'existe plus. Imaginez à quoi ressemblerait ce monde horrible : partout, des Anglais dérobant nos terres, des banquiers imposant des devises marquées du sceau royal, des chasseurs décimant nos troupeaux de bisons…

« Non, l'autorité du pape et les caprices de la Reine Victoria, défendus par nos voisins canadiens, n'ont aucune raison d'exister dans les terres métisses. L'idéologie des soi-disant Pères fondateurs d'outre-plaine, incarnée par leur régime d'acculturation des autochtones et la confiscation de nos territoires ancestraux, n'est rien de moins qu'une tentative d'anéantissement de notre race. Cette entreprise démoniaque, bientôt définie légalement par l'odieuse *Loi sur les Indiens*, transforme nos frères en citoyens de seconde classe, en sous-hommes ; pis encore, que dis-je ? en bêtes sauvages, réduits à survivre, au prix d'innombrables souffrances, le châtiment réservé à la race de Caïn. Leurs terres ancestrales, couvrant jadis tout le pays qu'un homme pouvait parcourir en une vie sainte de chasse, de piégeage, de canotage et de bivouac, se voient grugées lentement par les marchands anglais et les chefs d'État canadiens, au point de se limiter à d'infâmes parcelles de terre sacrilège.

« Je demande donc, au nom de la Sainte Église métisse du Manitoba, de tous mes concitoyens, et au Saint-Nom de Notre Père, que cesse dès maintenant ce génocide tranquille que complotent les défendeurs de l'*Amérique du Nord britannique*. L'utopie du rêve anglais de domination continentale n'est qu'un leurre… Leur devise insignifiante, *A mari usque ad mare*, ignore bêtement le destin de notre patrie, de notre civilisation. »

« Dieu m'est apparu la nuit dernière pour me remémorer la mission divine de notre race élue : venir au secours de nos frères menacés par les autorités royale et canadienne, pour unir toutes les nations amérindiennes du continent. Dieu ne vous abandonnera pas à votre funeste sort, mes amis, non, Dieu vous secourra de sa volonté céleste, comme il l'a fait pour le peuple métis du Manitoba, *là où est passé le Grand Esprit*. Bouchez vos pieuses oreilles devant les discours blasphématoires du gouvernement du Canada-Uni. Sous les toges de leurs juristes, sous les pantalons de leurs hommes d'État, se dissimulent une queue fourchue et des sabots noirs. Ne les laissez pas vous ravir votre âme et votre chance de Salut. »

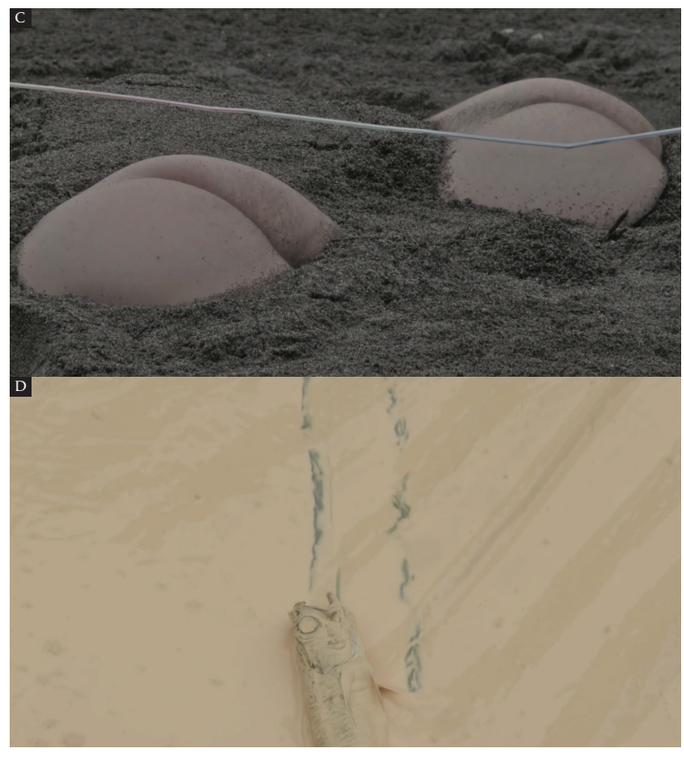
Lorsque l'archevêque descendit de chaire, la masse agglutinée dans la cathédrale commença à chuchoter. Pierre Groulx se retourna vers les grandes portes pour détailler les réactions de ses compatriotes. Une femme autochtone, derrière lui, donnait la tétée à son nouveau-né en essayant de calmer l'énergie sauvage de sa marmaille. Ses élèves, pour la plupart des Métis trop jeunes pour avoir servi dans la Milice lors de la Guerre d'Indépendance, affichaient un air résigné, proche du fanatisme, et semblaient prêts à porter les armes. Des immigrants français, belges, suisses, bas-canadiens et franco-américains se mordaient les doigts et se rongeaient les ongles, effrayés peut-être par la puissante marine britannique, dont les navires de guerre cuirassés et les sous-marins, disait-on, sillonneraient bientôt les rives de la Baie d'Hudson et des Grands Lacs. Des vétérans des premiers affrontements, des Ojibwé au visage féroce, assis par terre près du monument de Sainte-Anne, paraissaient perdus dans les souvenirs des batailles sanglantes qui leur avaient permis de conserver leur indépendance : le carnage des colons ontariens de la rivière Rouge, les embuscades de la route de La Vérendrye, la bataille navale du Lac Supérieur, l'affrontement final de Fort Garry.

L'atmosphère de la cathédrale annonçait une violente tempête. Le sermon de Monseigneur Chauveau, orienté sur la guerre sainte que menait depuis plusieurs années la Sainte Église métisse, ne laissait aucun doute possible sur l'opinion politique de l'archidiocèse : une seconde guerre contre le Canada se préparait.

Sur la place centrale, où affluaient les paroissiens, Pierre Groulx eut l'impression de sentir, superposée aux odeurs de nourriture, de sueur et de poussière, celle de la poudre de fusil. Les souvenirs de la Guerre d'Indépendance, qu'il avait enfouis depuis la signature du Traité de Saint-Boniface, surgissaient de leur abysse. Il entendait le bruit des balles des pelotons d'exécution perçant la chair des annexionnistes, le grincement des charnières des trappes s'ouvrant sous les pieds des pendus, le claquement sec des nuques orangistes qui se brisent, les cris barbares de la foule en liesse ; sur les visages des condamnés, il revoyait se peindre la colère ou la tristesse, parfois un ultime repentir, avant qu'ils ne se figent dans leur dernière expression : la mollesse grotesque des corps fraîchement morts. L'histoire des nations, pensa-t-il en rallumant sa pipe, est une chevauchée interminable sur le sentier des cadavres.



1.*Concerto pour chaîre tendre I (A-B) et II (C-D)* (détails), Mêmes-Cacaïstes, 2014-2015



Je suis un homme

Martine Delvaux

On pourrait penser que parce que mon nom finit en « e », parce que j'ai quelques jupes dans mon placard (que je ne porte jamais ou presque), et aussi des paires de collants et d'inutiles soutien-gorge, parce que j'ai été enceinte trois fois, que j'ai accouché une fois, et que je saigne tous les mois, depuis l'âge de 12 ans, on pourrait penser que je ne suis *pas* un homme. Mais comme l'écrit Le Guin : ce ne sont là que des détails. En vérité, je suis un homme et je le suis depuis toujours, depuis le début des temps, et ce temps continue à durer parce que les femmes n'existent pas encore vraiment, et pas seulement les femmes, mais toutes les personnes qui ne sont pas des hommes, blancs, juste assez riches, cultivés, éduqués, juste assez bien placés pour représenter ou exercer le pouvoir.

Quand je suis née, dit Ursula Le Guin, les gens (the *people*) étaient des hommes. Et aujourd'hui, demande-t-elle, et moi avec elle : est-ce que les gens sont encore des hommes ? Est-ce que je peux (moi, une femme sur l'échiquier de l'humanité) avoir accès à l'Assemblée nationale ? Est-ce que je peux (moi, une femme) diriger Bombardier ? En principe, oui. Mais… on sait ce que valent les principes. En vérité, je suis une imitation d'un homme. Je suis un homme de seconde classe, un semblant d'homme. Parce qu'il n'y a qu'un type d'individus, comme le dit Le Guin, et ce sont des hommes. Ils sont les étalons de l'humanité. On aura compris que si Ursula Le Guin est un homme, qu'elle a toujours été un homme, c'est parce que seuls les hommes existent, qu'ils ont toujours existé et qu'ils dictent les moyens de l'existence. Que dans ce monde où le masculin est le neutre, les femmes n'existent pas, du moins pas vraiment ou peut-être pas encore, et peut-être qu'il faut souhaiter qu'elles n'existent jamais — suivant la manière dont on existe quand on fait partie de ce monde coupé en deux, c'est-à-dire comme quelque chose qui existe à moitié. On aura compris aussi qu'Ursula Le Guin ne sera jamais qu'un semblant d'homme. Qu'elle sera une de ces auteures (avec un E) que certains n'aiment pas suffisamment pour les enseigner, voire pour les lire.

> Je ne suis pas un vrai homme, écrit Le Guin, parce que je n'ai pas de fusil et pas même une seule femme […] et que mes phrases ont tendance à s'éterniser, avec toute cette syntaxe qu'elles renferment. Ernest Hemingway serait mort plutôt que de se servir de la syntaxe. Ou des points-virgules. Je me sers souvent de similis points-virgules ; il y en avait un juste maintenant ; il y avait un point-virgule après le mot « points-virgules », et un autre après « maintenant ».

C'est par l'excès qu'Ursula Le Guin se considère un semblant d'homme. À cause de son utilisation de cette cheville qu'est le point-virgule, une marque de ponctuation dont elle abuse, elle n'écrit pas comme il faut. Le point-virgule, c'est ce qui relie des choses qui ne sont pas complètement séparées, mais quand même un peu. C'est la ponctuation de l'entre-deux. C'est ce qui met ensemble des choses qui n'ont pas vraiment besoin l'une de l'autre. Comme un lien choisi, une relation décidée. Le point-virgule associe sans assimiler. Est-ce pour ça qu'Hemingway ne l'affectionnait pas ? Parce que c'est une ponctuation molle, un signe de féminité ?

*

« Toute ma vie j'ai été une femme », écrit, quant à elle, l'écrivaine Leslie Kaplan. Puis elle demande : Est-ce que cette phrase semble bizarre ?

Cette phrase immense, qui a tellement de potentiel, de possibles, qui recèle tellement d'autres phrases. Cette phrase qui dit que si on a été toute sa vie une femme, c'est qu'on aurait pu être autre chose. Ou qu'on aurait pu ne pas l'être toute la vie. Que c'était une chose en quelque sorte décidée, choisie, pas imposée. Et possiblement temporaire. Peut-être finie au moment où on dit la phrase : je peux dire que j'ai été une femme toute ma vie parce qu'au moment où je parle, je suis à la fin de ma vie, ou même, je suis morte. Et être morte, ça pourrait vouloir dire ne plus être une femme. On serait une femme dans la mesure où on serait vivante, on ne le serait plus une fois morte parce qu'on ne serait plus rien. Mais en même temps, quand on parle de gens morts, est-ce qu'on les pense comme n'étant rien ? Est-ce que vraiment ça peut mourir, une femme ? Ou pour le prendre autrement : est-ce que ça peut vraiment vivre ?

J'en reviens donc à la même question : qu'est-ce que ça veut dire « être une femme » ? Je pourrais faire comme Ursula Le Guin et faire la liste de ce que je suis. Et ça pourrait donner quelque chose comme ceci :

1. J'ai un corps (biochimique) qui correspond, en apparence du moins, à ce qu'on identifie comme caractéristiques du genre féminin. J'ai un utérus, des ovaires qui fonctionnent (sauf qu'on a dû m'enlever un mur dans l'utérus et que j'ai été suivie pour une grossesse à risque parce que mon corps, au fond, n'avait pas tout à fait ce qu'il fallait.
2. J'ai vécu des choses que le corps que j'ai m'a permis de vivre — avoir mes règles, prendre la pilule, avoir peur de tomber enceinte, penser que je l'étais, tomber enceinte, faire des fausses couches, mener un enfant à terme, me faire couper le ventre en urgence pour que le bébé ne meure pas, saigner trop, ne pas saigner assez, etc.
3. Je porte souvent du maquillage, je me teins les cheveux, je vérifie mon reflet dans le miroir avant de sortir de chez moi, je choisis mes vêtements avec précision, je fais attention à mon apparence.
4. Je me fais draguer par des hommes et par des femmes. Je suis attirée par les hommes et par les femmes. Mais le plus souvent, je m'imagine toute seule.
5. J'ai un chien. J'ai déjà eu des chats, une chatte qui s'appelait X, un chat que j'ai appelé Y, un troisième qui s'appelait Zazie parce que je pensais que c'était une femelle et à qui j'ai laissé ce nom-là même si c'était un garçon.
6. Je ne suis pas sportive. Je ne conduis pas. Je déteste m'occuper d'une maison. Je fais ce qu'il faut dans une journée pour avoir des vêtements propres et des choses à manger. Je range ce qui traîne parce que sinon je n'arrive pas à penser. J'aime les enfants mais en avoir plus qu'un m'aurait empêché d'écrire. Je bois de la bière, du vin, du whisky. Je n'ai jamais fumé.
7. Quand je marche seule dans le noir, je regarde autour de moi. Je reste alerte, j'entends tous les bruits, je surveille les entrées de garage et de ruelles. Je ne fais pas confiance à ceux qui marchent derrière moi. Je ne m'empêche pas de sortir.
8. J'ai été agressée (par un homme), j'ai été dans une relation abusive (avec une femme), j'ai été bashée sur les réseaux sociaux (par des hommes et des femmes), et je l'ai été en tant que femme.
9. Je parle souvent trop vite et trop fort. Je m'imagine plus grande que mon corps. J'oublie le fait que je suis plutôt petite et si je ne m'étais pas arrêtée à temps, à quelques reprises, je me serais battue avec des gens plus grands et plus forts que moi.
10. On me dit que je suis froide. On m'enjoint à sourire plus souvent.
11. On me dit que je suis douce, que j'ai de l'empathie, que je ne ferais pas mal à une mouche.
12. On me dit que je fais peur. On me dit que je suis intimidante.
13. On me dit que je sais mettre les gens à l'aise.
14. Je ne conduis pas. Je ne sais pas conduire. J'ai décidé que c'était une chose que je ne ferai pas dans ma vie.
15. J'aime faire des listes, des listes de tâches, des listes d'épicerie, des listes comme celle-ci et qui s'arrête ici. Mais je pourrais continuer. Ce que je suis, ce qu'on dit que je suis, ce que je suis peut-être, ce que j'imagine être, les histoires que je me raconte…, tout ça est infini. Et rien, parmi tous les éléments de cette liste, ne me permet de dire : voilà pourquoi je me sens « comme une femme ». Rien ne me permet de dire avec assurance : « voilà, je suis une femme ».

Pourtant… Je me battrai toute ma vie (si j'en crois le rythme de tortue auquel les choses évoluent) contre ce qu'on fait à celles qu'on identifie en tant que femmes, à celles qui leur ressemblent, qu'elles aient ou non un utérus, une poitrine, des hanches, qu'elles veuillent ou non être reconnues en tant que telles, pour vrai. Celles sur la peau de qui on colle cette étiquette comme une étoile jaune : femme. L'indication de ce qu'on ait et du sort qui nous attend. Être une femme ; disparaître en tant que femme. « Est-ce que tu aimes être une femme ? » demande à la très jeune fille le personnage de l'homme, on suppose qu'il est son père, dans *Une semaine de vacances,* le roman de Christine Angot paru en 2013. Il lui pose la question après l'avoir violée, à plusieurs reprises, en lui faisant croire que s'il a des rapports sexuels avec elle, qui est sa fille, des rapports sexuels qu'il a moins avec elle que *sur* elle, en passant à travers elle, c'est parce qu'il l'aime. Et elle, pour être une « bonne » fille doit dire si elle aime être une femme. Avant Christine Angot, Marguerite Duras, dans *La maladie de la mort,* fait dire au narrateur que le corps de la femme « appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles… Elle appelle le meurtre cependant qu'elle vit. Vous vous demandez comment la tuer et qui la tuera ».

La philosophe Catherine Malabou décrit le féminin comme « une essence vidée mais résistante, résistante parce que vidée, une frappe d'impossibilité ». Inquiète de l'effacement des femmes réelles par les théories du genre, c'est-à-dire de l'effacement du féminisme qui en regard des théories du genre deviendrait un « féminisme sans femme », Malabou cherche comment nommer la place des femmes. Car s'il ne sert à rien de croire en une définition de ce qu'est un homme et de ce qu'est une femme, une définition qui dirait les choses une fois pour toutes ; s'il faut en finir avec l'essentialisme et le différentialisme (qui au final relègue les femmes à une donnée essentielle : la maternité), reste que des corps qu'on considère féminisés existent, et qu'il faut accepter de les penser. Socialement. Politiquement. D'où la proposition de Malabou qui veut considérer « la femme » comme un concept minimal, selon lequel « femme » désignerait un sujet surexposé à un type de violence déterminé. Une discrimination symbolique et effective. Une exclusion, un rejet, une mise en échec, une abolition, une disparition dont les femmes seraient l'objet en particulier.

*

Disparition, violence : deux éléments importants pour définir la catégorie « femme ». Les plus petits dénominateurs communs entre tous des individus porteurs de la marque du féminin — que cette identité soit biologique ou non, qu'elle soit endossée par la personne sur qui la marque est apposée, ou non.

Pour s'en sortir, il faudrait donc faire au moins deux choses à la fois : croire et ne pas croire à l'identité femme. Tabler sur elle et s'en dégager. La défendre et s'en débarrasser.

Descendre dans la rue, se mobiliser, résister pour défendre les femmes, empêcher que du mal — encore plus de mal — ne leur soit fait, ce qui implique de croire que « les femmes » existent. *Et en même temps :* penser, imaginer un avenir où être un homme ou une femme ne comptera plus tant que ça. Qu'on pourra passer outre ces catégories-là et cesser de penser les gens en tant qu'hommes ou femmes. Parce que les technologies du corps, la biomécanique, auront réussi à transformer le corps. Parce qu'on aura peut-être compris que qui on est ne se réduit ni au corps qu'on a, ni aux vêtements qu'on porte, ni aux enfants qu'on a ou pas, ni à la personne avec qui on fait l'amour.

Être à la fois féministe et queer. Féministe et anti-essentialiste. Se battre pour l'égalité entre hommes et femmes tout en n'adhérant pas entièrement à l'identité « femme » ni d'ailleurs à aucune autre identité. Être apatride, comme le disait Virginia Woolf.

Adhérer juste un peu, adhérer juste assez à quelque chose, à une entité, pour pouvoir se battre, mais pas trop pour ne pas risquer d'y croire vraiment. Jouer le jeu de l'essentialisme, mais stratégiquement. Parce qu'on n'a peut-être pas tellement le choix, en ce moment, si on veut que la violence cesse, si on veut un jour ne plus être ramenées à une condition de femme, c'est-à-dire ramenées à ce dénominateur commun qu'est la violence envers les femmes, ce viol aux multiples formes et visages dont Virginie Despentes affirme non seulement qu'il est fondateur de ce que je suis en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une, mais qu'il est à la fois ce qui me défigure et ce qui me constitue (53).

*

Ce qui est le plus intolérable pour les gouvernements, ce serait ce double état : constitué et défiguré. Un sujet sans visage, ou sans nom, ou pour qui le visage ou le nom ne comptent pas. Des singularités qui constituent une communauté sans revendiquer une identité. Pour le dire avec Agamben dans *La communauté qui vient* :

> La singularité quelconque, qui veut s'approprier son appartenance même, son propre-être-dans-le-langage et qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État. Partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura une place Tienanmen et, tôt ou tard, les chars d'assaut apparaîtront.

« Je suis un homme » écrit Ursula Le Guin. « Toute ma vie j'ai été une femme » écrit Leslie Kaplan. Moi, je dirais : « Toute ma vie j'ai été et toute ma vie je ferai partie des filles ». C'est ce pouvoir-là des singularités quelconques que j'essayais de trouver dans l'expression « filles » — la vélocité d'un devenir infini et la force d'une

performance qui est à la fois une acceptation et un refus. Être une fille tout en le refusant, pour échapper au sacrifice, à l'identité-femme comme *sacer,* aux femmes considérées sacrées au sens du droit romain — celle qui est exclue du monde et qu'il est permis de tuer sans commettre d'homicide, c'est-à-dire en toute impunité.

La série est un des dispositifs qui transforme les femmes en *homo sacer*, qui les sacralise pour mieux les sacrifier. Mais la figure des filles en série a aussi la possibilité de faire tomber le dispositif. Les filles tombent de leurs talons hauts, s'effondrent, font la grève, se battent, se déguisent, hurlent dans la rue. Les filles profanent la série, s'autoprofanent comme filles en série.

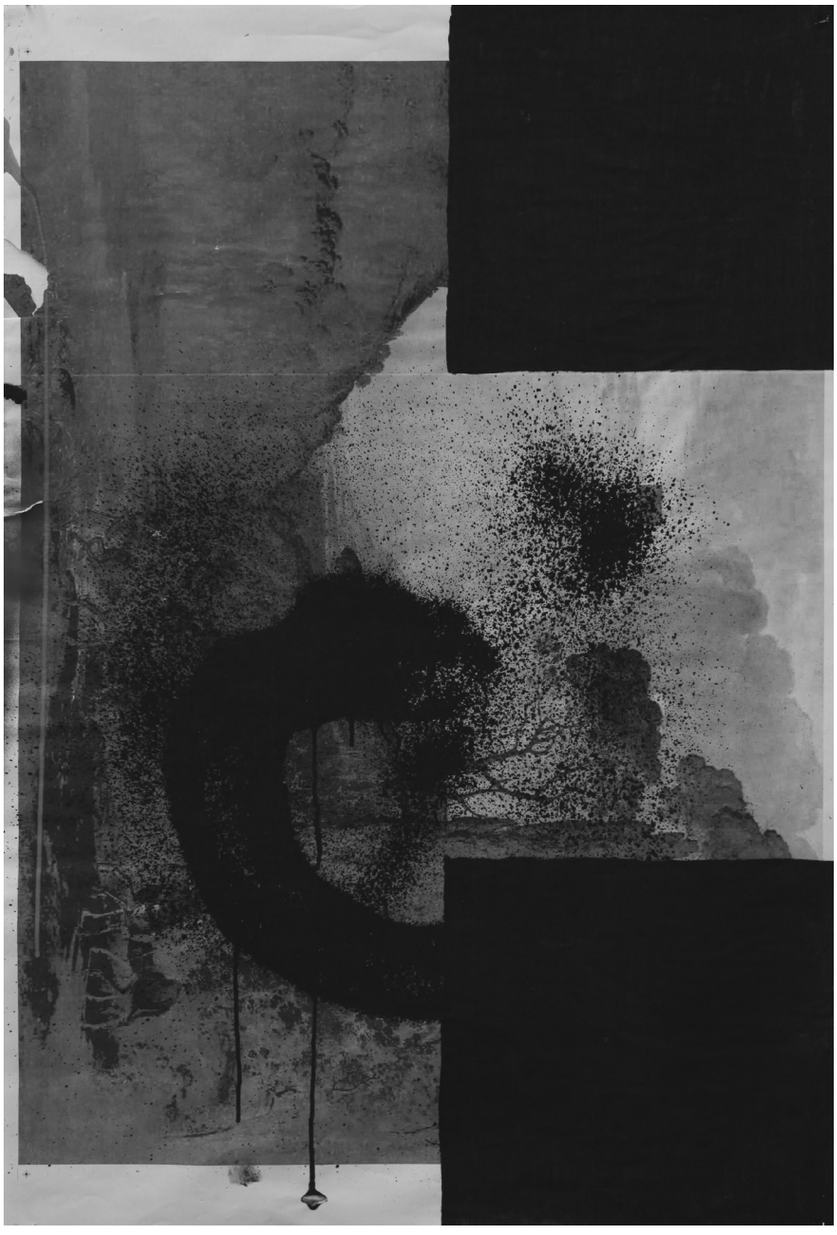
Plus les dispositifs sont envahissants, plus l'État se trouve devant un élément insaisissable : un citoyen/une citoyenne dont la docilité est proportionnelle à la résistance. C'est ainsi que les filles en série peuvent apparaître comme un Ingouvernable, justement parce qu'on ne sait pas si elles adhèrent ou non à la figure imposée, justement parce qu'elles fréquentent le seuil et qu'elles occupent cette posture vacillante entre être debout et tomber, accepter et refuser. La catégorie « filles », pour moi, n'est donc pas à prendre au pied de la lettre comme la catégorie de celles qui ne sont pas encore des femmes, ou qui sont en voie de le devenir. Les filles sont un devenir perpétuel, un devenir-femme comme quelque chose qui n'advient pas, jamais. Et ainsi, elles recèlent un pouvoir, la force du vacillement, de ce qui est et n'est pas à la fois, la force du point-virgule que détestait tant ce king de la littérature masculine Ernest Hemingway.

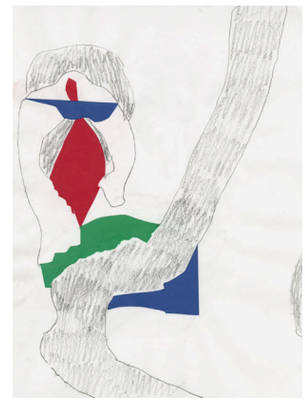
*

C'est pour cette raison que je me demande s'il ne faut pas penser une mobilisation de femmes qui n'en sont pas, ou de femmes qui font comme si elles ne l'étaient pas, ou de femmes qui font comme si elles étaient des femmes. De femmes qui sont toujours des semblants de femmes, qui jouent à être des femmes pour mieux se battre sur le terrain de ceux qui se prennent pour des hommes et qui les prennent pour des femmes, les limitent à l'état de femmes.

Au fond, Ursula Le Guin a raison : je suis un homme. Je suis une femme parce que je suis un homme depuis toujours. Je suis donc aussi une femme entre guillemets, une femme-citation. Et en attendant de n'être ni l'une ni l'autre, je choisis la place des filles, cet Ingouvernable qui me permet de dire : « Je ne sais pas ce que ça veut dire "être une femme", à la limite ça m'est égal, c'est même une question qui ne m'intéresse pas, mais je n'aime pas comment on me traite parce que je corresponds socialement à ce qu'est une femme, parce que je m'inscris sur le fil de cette hache qui divise le monde ».

Ainsi, moi qui ne suis pas une jeune fille, je pourrais dire, comme Ursula Le Guin à la fin de « Introducing Myself », qu'étant donné que je ne suis pas jeune et que je ne suis pas très bonne pour faire semblant d'être un homme, je devrais commencer à faire semblant d'être une femme qui vieillit. Je ne pense pas qu'on ait encore inventé les vieilles femmes, écrit Le Guin, mais ça pourrait valoir la peine d'essayer. Comme ça peut valoir la peine d'essayer sans arrêt d'inventer les filles.





Quatre abandons et une abolition
flegmatique.net/2016/03/04/quatre-abandons-et-une-abolition/

Anne Archet

1. Je dois abandonner toute forme d'identité

L'identité est extérieure à l'individu. Elle est la conséquence de son appartenance imposée à une catégorie sociale qui lui est préexistante. Ces catégories sociales sont arbitraires — pourquoi être femme, noire, lesbienne ou prolétaire sont des catégories sociales et pas le fait d'être yeux-verts, ambidextre, albinos ou intolérant au lactose ? — et déterminent si les individus qui y sont classés vont subir ou non de l'oppression. S'identifier à une catégorie, c'est faire sienne son oppression ou alors assumer son rôle de bourreau comme étant constitutif de sa personne.

2. Je dois abandonner toute prétention à l'innocence

Tout appel à l'innocence est non seulement futile, mais dangereux. Faire valoir qu'une personne mérite la liberté, la protection ou la justice parce qu'elle est innocente — parce qu'elle s'est abstenue de tout péché, de tout crime et de toute transgression — implique qu'il y ait des formes d'oppression qu'on mérite et d'autres qu'on ne mérite pas. Or, l'oppression n'a rien à voir avec le mérite individuel et tout à voir avec l'appartenance de l'individu à une catégorie sociale arbitrairement définie. La violence que les dispositifs du pouvoir exercent sur nous est totalement gratuite ; l'exigence de critères de tenue morale pour que cesse l'oppression est un dispositif du pouvoir.

Il faut libérer tous les prisonniers — même ceux qui sont innocents.

3. Je dois abandonner toute ambition de légitimité

L'appartenance à une catégorie opprimée étant arbitraire, elle ne peut être source de légitimité. Il faut renoncer à l'idée que la révolution est faite au nom d'une catégorie opprimée, qui serait fondamentalement innocente (et donc, juste), que les révolutionnaires auraient la tâche de représenter. Les catégories sociales opprimées n'ont qu'une fonction : justifier l'oppression. Les prendre à rebours et leur attribuer de la valeur ne fait que préparer les oppressions à venir.

4. Je dois abandonner tout devoir de solidarité

La seule lutte cohérente et honnête est celle que je mène pour mes propres raisons. C'est une lutte basée de façon immanente sur mes propres désirs. Toute cause supérieure à moi-même finissant toujours par gouverner ma vie, je dois, à l'instar de Max Stirner, « fonder ma cause sur rien ».

Si le fait d'appartenir à une catégorie sociale est arbitraire, le fait d'avoir un ennemi commun est tout aussi arbitraire. J'ai peut-être un ennemi commun avec vous ; cela ne signifie pas que notre expérience d'oppression est la même ; il se peut même que nous soyons radicalement antagonistes dû à notre appartenance simultanée et parallèle à d'autres catégories sociales. Il vaut donc mieux que nous rejetions tout modèle de solidarité fondée sur l'empathie, la sympathie, la charité, ou l'idée que la communauté d'ennemis crée la communauté d'intérêts.

Si nous nous luttons parce que ce sont nos propres vies nous y obligent et que ce sont nos propres désirs qui orientent cette lutte, que reste-t-il de la solidarité outre une coquille vide moralisatrice ? Marchez à mes côtés seulement si le chemin que j'emprunte mène à la destination que vous avez choisie — avec la conviction que nous ne devons mutuellement rien du tout et que la passion qui nous unit est totalement gratuite.

5. Je dois m'abolir moi-même

S'abolir soi-même signifie se dissocier radicalement de son identité et entrer dans un processus de désidentification. Chaque fois que j'accepte d'être réduite à une catégorie sociale, j'accepte de n'être qu'un fantôme, une moins-que-moi — une moins que rien. Le moi que je dois abolir, c'est le corps social, celui qui est strié par toutes les appartenances qui m'ont été imposées — ou que l'on a réussi à me faire croire que j'ai choisies — celui qui est mesuré, compté, jaugé et classé : celui qui est corvéable, redevable, responsable et ultimement, coupable. Ce corps est celui qui opprime et qui est opprimé ; les stries qu'il porte sont aussi les marques du fouet du bourreau.

Voilà à quoi se résume mon programme : devenir si lisse que rien n'arrivera à coller à ma peau — pas même mon nom.

Ces lieux que nous avons en partage: Catherine Béchard, Sabin Hudon, François Quévillon et Patrick Beaulieu au *Mois Multi*

Cynthia Fecteau

Mois Multi
Les Productions Recto-Verso
Québec,
3 au 27 février 2016.

Organisé par les Productions Recto-Verso, le Mois Multi revient sur la scène artistique et culturelle de Québec, du 3 au 27 février 2016, pour une dix-septième édition. Connu également sous le nom de Festival International d'arts multidisciplinaires et électroniques, l'événement annuel se veut l'expression du pluralisme conceptuel et technologique des pratiques artistiques actuelles. *Pour le ré-enchantement du monde* est le mandat que s'est donné la commissaire Ariane Plante, qui développera cette question de recherche durant les deux prochaines éditions du festival. Il faut, pour avancer dans cet espace de pensée philosophique et éthique, revoir nos habitudes de regard sur l'environnement, compris en son sens large, et sur les pratiques en création qui nous engagent dans des formes de pensée hybrides : injecter de nouveaux micromondes dans notre monde idéoformé afin d'ébranler la population de nos représentations. En ce sens, les expositions évoquées dans ce texte sont guidées par un esprit de solidarité profonde avec le monde et sa complexité, doublé d'une curiosité pour les démarches qui nous permettent de ne pas oublier que l'humain est intimement lié aux paysages qu'il traverse.

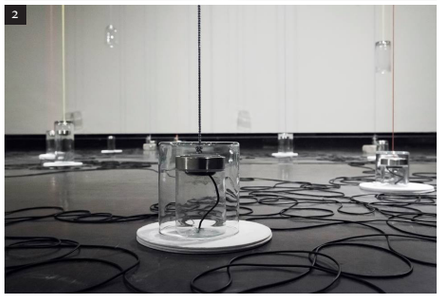
Dans le Studio d'Essai de Méduse, *Les Temps Individuels* de Catherine Béchard et Sabin Hudon, une installation cinétique et sonore, témoigne de cette nécessité de créer des espaces où se profile un vaste horizon de devenirs perceptuels. Dans la salle d'exposition close, des dizaines de haut-parleurs placés sur des couvercles de bocaux gisent au sol. Le spectateur peut s'avancer librement au centre de l'installation, entre les câbles d'alimentation électrique et les dispositifs sonores déposés sur le plancher en un entrelacs de courbes, de lignes et de points. Des cloches de verre tenues en suspension par des câbles reliés à un mécanisme oscillent légèrement et miroitent au-dessus des têtes des spectateurs. Elles descendent successivement vers les haut-parleurs en laissant s'échapper des sons de vents diffus, jusqu'à les assourdir partiellement. Ce territoire sonore entrelace différentes entités immatérielles : inspirations, expirations, souffles indistincts, air, échos et tintements de verre délicats circulent dans l'espace. Et cette densité issue des multiples manœuvres cinétiques ne se génère pas de manière spontanée. Elle se crée de façon organique telle qu'évoquée dans la philosophie stoïcienne réactualisée par Anne Cauquelin : « [...] nous trouvons un monde fait de corps qui tiennent ensemble grâce à un feu intérieur ou souffle corporel. L'invisible est corporel.[1] » Par son esthétique éthérée, *Les Temps individuels* laisse un doute permanent — est-ce le souffle palpable de mon corps qui se meut dans l'espace ? —, car tout dans cet espace se passe comme si nos pouvoirs d'accéder au monde et de nous retrancher dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre.

Sentir, éprouver, émettre, recevoir, autant de devenirs hétérogènes qui nous ramènent aux conditions premières d'être-au-monde[2]. À cet égard, *En attendant Bárðarbunga*, une œuvre vidéo de François Quévillon, présentée dans la vitrine des bureaux de la Manif d'art, nous donne à voir les paysages de l'Islande menacés par le volcan sous-glaciaire Bárðarbunga. Sur l'écran qui ponctue la façade de la Coopérative Méduse, du côté de la Côte d'Abraham, les éléments des paysages captés sur le terrain se succèdent en plans fixes — rivières, glaciers, scènes enveloppées de brouillard, mares de boue, centrales géothermiques, grandes routes longilignes. Le spectateur ne peut se tenir ailleurs que sur le trottoir pour regarder l'œuvre, à un mètre de la Côte d'Abraham, une rue fortement fréquentée par les transports en commun, les véhicules et les passants. À la surface de la vitrine de la Manif d'art, le reflet de son corps debout dans cette trame urbaine se superpose aux paysages islandais en mouvement sur l'écran de projection. Un haut-parleur dissimulé en retrait sur la façade du bâtiment diffuse une piste sonore brouillée par les sons ambiants de la ville. Cette mise en espace nous force à réajuster sans cesse nos perceptions, notre compréhension du monde environnant. L'expérience n'appartient ni au territoire de l'œuvre ni à celui de la ville. Elle s'apparente à cette idée de Tiers-Paysage émise par le paysagiste et philosophe Gilles Clément : « Entre ces fragments de paysage aucune similitude de forme. Un seul point commun : tous constituent un territoire de refuge à la diversité. Partout ailleurs celle-ci est chassée[3] ». Parce qu'elle entremêle différentes strates paysagères hétérogènes, *En attendant Bárðarbunga* trouble notre relation paisible au réel, crée un espace de convergence entre ce qu'il y a réellement et ce qu'il pourrait y avoir.

Plus bas, sur la même rue, le Mois Multi se prolonge dans les centres d'artistes de la Coopérative Méduse, notamment à VU PHOTO, avec l'exposition *Dérive continentale* de Patrick Beaulieu. Ce projet découle d'un long périple de kayak amorcé en juillet 2014. En suivant le rythme des courants, Beaulieu a entrepris une dérive de trente jours en partant d'une rivière au sud du Québec jusqu'à l'embouchure du Fleuve Hudson à New York. Depuis une douzaine d'années, il sonde les possibles de l'expédition et construit sa démarche créatrice autour de ses trajectoires performatives où il collectionne les rencontres, les récits individuels, les artéfacts, les sons et les images. Dans l'espace américain de VU, un corpus d'œuvres polymorphes – des assemblages, des photographies et des vidéos – occupe le sol, les murs et l'espace de déambulation. Au fond de la galerie, un socle vertical porte un bol cuivré rempli d'eau, semblable à ceux utilisés par les prospecteurs de la ruée vers l'or. De l'eau et des sédiments marins se trouvent à l'intérieur du contenant. On remarque, en s'approchant, que le dispositif remue mécaniquement. Les dépôts organiques s'animent, des reflets cuivrés s'élèvent au mur en voiles de lumière diffuse. Plus loin, une vidéo captée par une caméra fixée sur l'embarcation nous montre les reflets d'une rivière projetés sur la paroi d'un pont de pierre vu du dessous. Ce qui lie ces œuvres dans leur diversité, ce sont leurs multiples chatoiements dans l'espace d'exposition : sortes de hors champ idéels et fantasmagoriques à la fois. L'artiste semble miser sur la capacité qu'ont les expériences à nous donner un ébranlement profond, à entretenir le rêve diffus d'un retour à l'essentiel auquel beaucoup sont sensibles.

À l'instar d'Edgar Morin, on peut alors comprendre qu'« avoir une conception complexe, c'est avoir en soi, en profondeur, une vision plus humaine des individus, c'est avoir une capacité de compréhension qui nous fait habituellement défaut car nous avons tendance à nous autojustifier [...].[4] » Les démarches de création hybrides mises de l'avant par cette édition du Mois Multi nous invitent à revoir nos rapports à l'égard de nos environnements humains, naturels et construits. Par leurs notions de relations sensibles au paysage, de ré-enchantement du monde, les œuvres sélectionnées offrent la possibilité de se construire autrement que par l'adhésion à un seul territoire disciplinaire et existentiel, une seule démarche de pensée et d'action.













Légendes

1. Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013. Photo de Marion Gotti.
2. Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013. Photo de Marion Gotti.
3. François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.
4. François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.
5. Patrick Beaulieu. *Chatoiements*, coquille d'huitre, sable, dispositif d'éclairage animé et support en bois, aluminium et laiton, 2016.
6. Patrick Beaulieu. *Méandre – Yakety Yak* (détail), kayak en cèdre fait à la main, ornement en bronze, 2014.

1. Cauquelin, Anne. *Fréquenter les Incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris : PUF, Coll. : Lignes d'art, 2006, p. 97.

2. L'Être-au-monde est un concept cher à Maurice Merleau-Ponty dont l'ensemble de la pensée philosophique repose sur l'abolition du dualisme entre le corps et l'esprit. Ce concept aspire à raviver une pensée qui se voit solidaire du corps comme mode de connaissance première du réel.

3. Clément, Gilles. *Le Tiers Paysage*. 2003 (En ligne), http://www.gillesclement.com/cat-tierspaysage-tit-le-Tiers-Paysage

4. Morin, Edgar. *Penser global*. Paris : Les Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Coll. : Robert, Laffont, 2015, p. 34.

L'espace hybride selon Anne Cauquelin et sa contribution dans l'appréhension sémiotique de la pratique du design d'événements

Nizar Haj Ayed

Anne Cauquelin, philosophe, plasticienne, essayiste, et professeure à l'université de Paris X Nanterre et à l'université de Picardie, est l'auteure d'une quinzaine d'ouvrages et de plusieurs articles publiés principalement dans la *Nouvelle revue d'esthétique*. Animés par la curiosité et l'impatience, tel qu'elle nous le révèle lors d'un entretien avec Alain Mons[1], ses intérêts de recherches portent sur la ville, l'urbanisme, la question du fragment, la logique aristotélicienne, l'espace virtuel, l'art contemporain, le paysage, le jardinage, les théories de communication, l'exposition de soi, mais aussi sur l'espace hybride. En effet, la thèse que Cauquelin a élaborée, notamment dans la deuxième partie de son livre *Le site et le paysage*,[2] suggère une nouvelle approche notionnelle de différentes formes spatiales émergeant à la fois de l'évolution technologique et de notre usage accoutumé de ces formes. De plus, sa réflexion touche de près à une composante fondamentale qui s'articule autour de l'identification du processus sémiotique émanant de la pratique du design d'événements. En effet, l'espace hybride, cette notion à laquelle nous nous intéressons, circonscrit et enveloppe l'espace événementiel en lui traçant, d'une part, une frontière au territoire qu'il occupe et, d'autre part, une dimension symbolique qui participe à la construction d'un récit cohérent. Notre hypothèse est que la réflexion d'Anne Cauquelin, qui vise à établir une analogie entre l'espace « virtuel » et l'espace « possible » en distinguant un troisième type d'espace qu'elle qualifie d'« hybride », contribue à l'appréhension de dimensions sémiotiques des différentes entités spatiales des événements multiplateformes.

En soulevant la duplicité ancrée dans l'usage du terme « site » dans l'espace géographique et l'espace numérique, Cauquelin suppose qu'il s'agit d'une déclinaison linguistique qui vise à faciliter le passage entre deux espaces différents :

> Le terme « site », qui désigne un espace ordonné en vue d'une action, s'oppose de ce fait à la définition traditionnelle du paysage, et il a en outre la caractéristique de se dédoubler : une de ses acceptations concerne l'espace territorial (le site d'une ville, d'une entreprise), l'autre appelle l'espace télélectronique — les sites de la Toile (site web)[3].

Elle consacre la première partie de son ouvrage à l'examen du vocabulaire et de notions d'Internet afin de mettre en évidence le processus linguistique qui consiste à nous assurer un passage fluide de l'espace réel à l'espace numérique par le biais de la métaphore et de la naturalisation de la technicité.

Quant à la deuxième partie, en axant sa théorie sur l'espace, l'auteure nous suggère une analogie entre l'espace réel et l'espace du web, à partir de laquelle elle aboutit à la conclusion que, aussi bien dans le premier que dans le second, on est face à deux formes spatiales dont l'intersection engendre un troisième. Elle nous démontre que dans la réalité comme dans le web le processus d'interprétation s'articule en fonction d'un espace géométrique et d'un lieu propre. La somme de ces deux derniers produit un espace hybride qui est le « site[4] ». Ses inductions reposent sur des analogies avec des philosophies et des idées du passé qui lui permettent de structurer la liaison entre le réel, le possible et le virtuel. Selon Cauquelin, cet espace hybride, qui est le site, est une invention, comme l'a été le paysage, qui tend à envelopper l'espace abstrait et le lieu propre tout en permettant de nous situer dans chacun de deux environnements et d'acquérir une position qui peut être à la fois matérielle et immatérielle.

Figure inspirée de la conception notionnelle d'Anne Cauquelin de l'espace numérique hybride

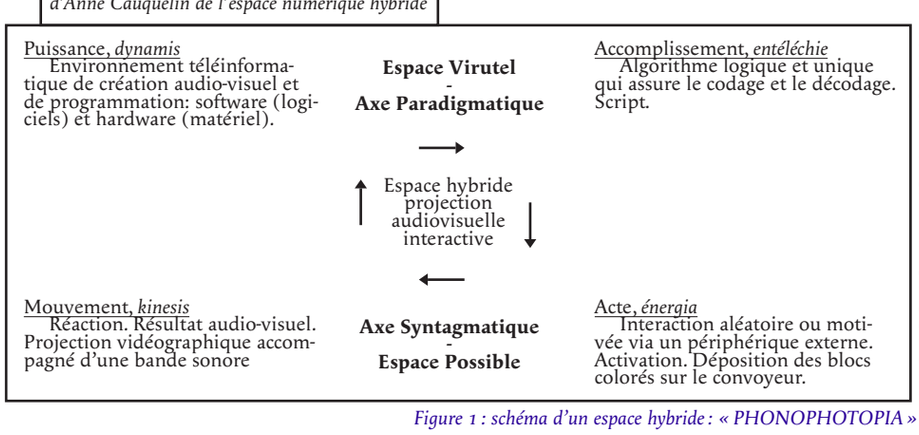


Figure 1 : schéma d'un espace hybride : « PHONOPHOTOPIA »

Cauquelin se fonde, dans son approche conceptuelle, sur une distinction épistémologique de trois types d'espaces : l'espace abstrait, issu de la géométrie, l'espace concret, issu de mémoire et de trace, qui est le « lieu », et un espace hybride qui est le croisement des deux précédents et que l'auteure identifie comme étant le « site ». C'est à partir d'une stratification canonique émanant de notre vocabulaire spatial — qui consiste souvent en des unités de mesure — qu'on est capable de structurer l'espace géométrique suivant son étendue en inscrivant le plus petit dans le plus grand, de sorte qu'il soit divisible, calculable et abstrait. De son côté, le lieu est plutôt singulier, défini et précis. Il renvoie à des occasions et suggère l'interprétation. D'ailleurs, Jean-Pierre Vernant rappelle que, dans la pensée grecque, le lieu s'associait à la puissance des rois archaïques ; il est la source de leur pouvoir, de leur force, de leur magie. Donc, il était hors de question de le céder[5]. Toutefois, l'avènement de la république a suscité la démocratisation de l'espace et, par conséquent, celui-ci est devenu partageable et laïque. Cela dit, le lieu a préservé sa dimension symbolique et son aspect singulier non seulement dans l'imaginaire collectif, les croyances mythiques et les pensées culturelles, mais aussi dans des endroits sacrés et cultuels où la magie demeure éternelle[6]. Ainsi s'entremêlent l'espace et le lieu pour enfin engendrer une nouvelle morphologie spatiale hybride telle que la fameuse agora ou le prodigieux théâtre grec. En somme, l'hybridation spatiale repose sur deux notions fondamentales. D'une part, la nature purement géographique de l'espace qui, étant divisible, est lisible sur une carte à l'aide des index qui s'y trouvent sans pour autant avoir recours à des indices ou à des icônes. En effet, il est à l'image d'un objet dénotatif qui nous suggère l'image diagrammatique de la sémiotique peircienne. D'autre part, la dimension symbolique de l'espace hydrique qui émane d'une extension à la fois culturelle et mémorielle est, inéluctablement, iconique du fait qu'elle est subjective et axée sur une profondeur temporelle. C'est ainsi que germe une harmonie spatiale hybride entre le calcul idéel de l'espace et le vécu existentiel du lieu.

Cauquelin prolonge sa réflexion vers l'espace numérique en distinguant les nuances du possible, du virtuel et du réel. Elle s'appuie dans son raisonnement sur la logique aristotélicienne de sorte que, d'une part, l'articulation du couple puissance/accomplissement — *dynamis/entéléchie* — nous permette de saisir le virtuel et l'immatériel, et de l'autre part, l'articulation du couple mouvement/acte — *kynesis/energeia* — s'emploie à l'appréhension du concret, du sensible contingent et du matériel, c'est-à-dire le possible[7]. À titre d'exemple, le réseau du web est un espace virtuel étant structuré de façon syntagmatique par une multitude d'algorithmes mathématiques infinis. Quant à la notion du possible, elle correspond davantage à de possibles compositions paradigmatiques de ces algorithmes et aux interprétations que celles-ci suggèrent[8]. D'ailleurs, à l'instar des sites web, les œuvres d'art numériques constituent l'un des meilleurs exemples d'un espace numérique hybride où se fond la réalité virtuelle dans le possible. En effet, l'expérience de l'interactivité suggérée dans ce type de pratique artistique non seulement reconfigure le rapport spectateur/artiste, mais matérialise parfaitement le flot de possibilités et d'interprétations qu'elle peut générer.

L'une des œuvres événementielles — qu'on peut aussi qualifier de multiplateformes — les plus parlantes à ce propos est l'installation interactive « PHONOPHOTOPIA », de Hololabs et du DJ Kid Koala, présentée en avril 2014 au Quartier des spectacles de Montréal, dans le cadre de l'événement « Maclaren mur à mur », en hommage au cinéaste Norman Maclaren[9]. L'espace virtuel s'estompe et cède la place à l'espace hybride en vertu des possibilités quasi illimitées générées par l'intervention du spectateur. En d'autres termes, l'hybridation de l'espace numérique se situe à l'angle du possible, c'est-à-dire la variation selon laquelle on peut organiser les cubes de bois sur le convoyeur, et du virtuel, qui n'est d'autre que l'algorithme qui a permis aux artistes de concevoir leur œuvre. Le schéma de la *figure 1*, inspiré de l'approche notionnelle de l'espace hybride de Cauquelin, explicite davantage les articulations à partir desquelles germe cette hybridation spatiale. En revanche, multiplier les possibilités, c'est aussi accroître les récits et, éventuellement, les sens et les significations. En effet, ce type de pratique artistique ne génère pas un procédé énonciatif linéaire dont la trame narrative est prédéfinie et stabilisée par des formes plastiques statiques. Entre autres, on peut avoir plusieurs interprétations d'une peinture sans pour autant modifier ses couleurs, ses lignes, etc. Au contraire, l'espace hybride génère un récit dit « interactif » qui s'organise suivant un mode discursif à la fois multiple et singulier. Il est détaché de ses marques d'énonciation, déconnecté du temps, tout en étant ancré dans le présent vu qu'il est régi par un accord préalable (dispositif). Le récit interactif donne à voir et se donne à voir ; c'est un récit qui en génère un autre. Quant à l'espace hybride numérique, c'est un lieu expérimental par excellence où se manifeste l'artiste à travers son œuvre et les variations de cette dernière en établissant un rapport conversationnel dynamique avec le spectateur. C'est dans cet esprit que s'inscrit « PHONOPHOTOPIA », une boucle dynamique, linéaire et non redondante où l'on suggère une nouvelle perception de la fameuse expérimentation cinématographique (*Dots*) en la simulant, de sorte que chaque spectateur puisse vivre une expérience unique. De même, cette œuvre met en lumière l'une des notions clefs du design interactif qui « vise à imaginer des stimuli multisensoriels à travers lesquels l'utilisateur peut créer sa propre signification[10] ». Autrement dit, « PHONOPHOTOPIA », par l'intermédiaire de son espace hybride, incarne une dimension sémiotique dans laquelle s'articule un patrimoine collectif aux émotions individuelles du spectateur dans le cadre d'une médiation événementielle. Finalement, c'est en saisissant le dédoublement de la notion du « site » qu'on a pu appréhender sa structure spatiale hybride, aussi bien dans l'espace géographique que dans l'espace numérique. Ainsi, nous sommes en mesure d'élaborer un discours cohérent ou une lecture sémiotique de ce type d'événements.

1. Mons, Alain, « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine. Entretiens avec Alain Mons », Espace, corps, communication, nº 21, 2004, p. 5-30.

2. Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2013 [2002].

3. Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 11.

4. Gérard Chouquer, « Anne Cauquelin, L'invention du paysage. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et : Le site et le paysage. Paris, PUF, 2002, 194 p. (« Quadrige »). », *Études rurales* [en ligne], 163-164 | 2002, mis en ligne le 25 juin 2003, consulté le 2 mars 2016. URL : http://etudesrurales.revues.org/129

5. Vernant, Jean-Pierre, « L'organisation de l'espace », dans *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologies*, Paris, La découverte, 2005, p. 153 – 263.

6. Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 77.

7. *Ibid.*, p. 128 – 131.

8. Cauquelin, Anne, *op. cit.*, p. 137.

9. www.mclarenwalltowall.com/fr/ consultée le 29 février 2016.

10. Ambrose, Gavin, Salmond, Michael, *Les fondamentaux du design interactif*, Paris, Pyramyd, coll. Les fondamentaux, 2013, p. 58.

Thibault Jacquot-Paratte

Re-
(*-garde
*-gre(t)s
et grés
de que
sommes
en-
-tour(s)-
-é(t)-
iquettes)
d(e)(é)-
-marques
fat-
-al
*-légresse
*-légence
légendes
d’(ai)(e)-
-r-
-(e)(a)nces
pu(t(es))-
-rifiés
devant
si
(s)(ç)a
ra(ce)(ss)-
-ur(e)-
-(g)en(ts)-
-ce

r(a)(e)(n)(m)(c)-
-placer
je-
-t(er)-
-(‘)ai(est)
prom
*-mu
*-omis
su-
-r-
-veiller
pou-
-r
des tranc-
-he-
-é(t)
d’(i)(u)n-
-somme-
-nie
d’où-
-Till(e)-
-y
sons dé(s)-
-f(ai)(ê)tes
pur
chat-
*-to(i)( )y( )(a)(e)
n(t)
*-to(i)( )y( )é(r)
miaule(nt) !

fi(t)-
-d(‘)èl(l)e,
un à-
-mour-
-(e)(a)n(t)
au( )(c)(ss)i-
-el(le)
(vo)eux
qui t(e)(a)nt-
-e
l’éclair
au-
-si d’un
orage
col(le)-
ère
bienheureuse

su(t)-
-cré(e)-
-di(t)-
-ble
tu(e)-
-me(u)-
-re-
-jou(e)-
-(h)is-
t(‘)é(s)-
-ri(t)-
-en
baisée
dé(s)-
-(s)(z)ire
où
part-
-ir-
-respon(d)-
(-sable,
moi !
Par di(t)-
-eu(x) !
Je l’(es)(ai)-
-pèr(e)(d)-
-(e)(a)nt
à tou(t)-
-r-
-ec(h)o-
-(m)m(e)(a)n(t)-
-c(‘)e(r)(st)

Georgia Scherman Projects
133 Tecumseth Street
Toronto, ON M6J 2H2
T. 416.554.4112
www.georgiascherman.com
info@georgiascherman.com

Personnel de la galerie / Gallery Personnel
Georgia Scherman
Larissa Furlong
Shawn Sagolili

Artistes présentés lors de la foire / Artists presented at the fair
Artists presented at the fair
Melanie Authier, Jeannifer Marman & Daniel Borins, Anitra Hamilton, Spring Hurlbut, John Massey, Margaret Priest, Tony Scherman, Blue Republic, Hyang Cho.

Georgia Scherman Projects
209



Margaret Priest, *Explosion at Sea, 1945* (2011)

Yves [illegible] **galerie /** [illegible]
6355 [illegible]
Montréal, [illegible]
T. 514.393.1999
www.yveslaroche.com
info@yveslaroche.com

Artistes présentés lors de la foire / Artists presented at the fair
Jean Paul Riopelle, Serge Lemoyne, Marcel Barbeau, Marcelle Maltais, Robert Roussil, Other, Daniel Martin Diaz, Travis Louie.

Y [illegible]
20 [illegible]



Other, *Pile of Person* (2010)

Galerie Éric Devlin
Adresse postale :
3619 rue Clark
Montréal, QC H2X 2S1
T. 514.885.4238
www.galerieericdevlin.com
artcontemporain@galerieericdevlin.com

Personnel de la galerie / Gallery Personnel
Éric Devlin

Artistes présentés lors de la foire / Artists presented at the fair
André-Pierre Arnal, Raymonde Godin, Marcel Saint-Pierre.

Galerie Éric Devlin
108



◆ **André-Pierre Arnal**, *Arrachement* (2006)

Battat Contemporary
7245 Alexandra, suite 100
Montréal, QC H2S 2K3
T. 514.750.9566
www.battatcontemporary.com
info@battatcontemporary.com

Personnel de la galerie / Gallery Personnel
Joe Battat
Grier Edmundson
Daisy Desrosiers

Artistes présentés lors de la foire / Artists presented at the fair
John Ancheta, Sophie Jodoin, Marion Wagschal.

Battat Contemporary
207



◆ **Sophie Jodoin**, *Helmets and Gas Masks #3* (2007-08)

POLITIQUE ET LANGAGE

3 Samuel Archibald
Cyborgs, coyloups et jaglions — *De quelques figures de l'hybridité*

4 William S. Burroughs
«Les voleurs», *Word Virus : The William S. Burroughs Reader*, New York, Grave Press, 1998.

5 Les Entrepreneurs du commun
Monuments aux victimes de la liberté

10 Parcomètres 0.1
Le salon des refusés

11 Karina Cahill
Le sens hybride
Retour sur l'histoire de l'art et l'anté-disciplinarité

14 Michel Foucault
Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975, pp. 233-234.

15 Mathieu Villeneuve
Autant en emporte le sang
Western uchronique

17-18 Martine Delvaux
Je suis un homme

18 Anne Archet
Quatre abandons et une abolition

19 Cynthia Fecteau
Ces lieux que nous avons en partage: Catherine Béchard, Sabin Hudon, François Quévillon et Patrick Beaulieu au Mois Multi

18 Nizar Haj Ayed
L'espace hybride selon Anne Cauquelin et sa contribution dans l'appréhension sémiotique de la pratique du design d'événements

21-22 Thibault Jacquot-Paratte

IMAGES

3-4 Anne-Isabelle Pronkin
L'indistinction du statut d'artiste et de représentant commercial: Jeff Koons

9-10, Julien Guy-Béland
Subjectivation et résistance en régime pharmacopornographique

11-12 Martin Forgues
Le nouveau cinéma de propagande

13-14 Laurane Van Branteghem
L'Art post-humain, un puissant imaginaire

15-16, 21-22 Laurence Garneau
Entre nature et civilisation: *La figure hybride du Centaure dans le cycle astrologique de Padoue*

MILIEUX

3-6 Grégory Chatonsky
L'enthousiasme conjuratoire (un affect dans les discours du virtuel)

7-8 Daniel Fiset
De l'image-objet aux images-choses : la photographie d'art actuel en régime de pluralité

9-10, 15 Hubert G. Alain
Mieux disparaitre : *écologies politiques, nouvelles matérialités et autres luttes éphémères contre la fin des temps*

16 Charlotte Lalou Rousseau
En translation, *Chroniques torontoises pour une hybridité des choses*

17-18 Martin Lessard
Umberto Eco: «L'utilisateur voit la technologie comme de la magie»

19-20 Nadia Seraiocco
Territoire contaminé : le virus et l'erreur comme matière artistique

21-22 James-Alexandre Crow
Sur la photographie à l'époque de la troisième révolution industrielle. Dialogue entre Susan Sontag et Günther Anders

Liste des illustrations:

2 Guillaume Lépine, *Fuume 1*, 2015

5 Détail de *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre*, 2015, A* : Nicolas Rivard, Graphisme: Jasmin Cormier, C : Jasmin Cormier

Tronc commun, 2015
A : Clément De Gaulejac C : Rémi Thériault

Monument du désoeuvrement, 2015
A : Dominique Sirois, C : Rémi Thériault

Spectres, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Snowwithelenin, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Vue d'ensemble *(Elle est belle la liberté, Pépère Canada, Miss Liberty, Génocide culturel, Chef de guerre, Disque dur*), 2015
A : Clément De Gaulejac, C : Rémi Thériault

Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!), 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier),C : Rémi Thériault

6 *Communities III*, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

Guerre de la liberté, 2014,
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Guerre de la liberté, 2014
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Communities III, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

7 *Segregation Unit 01 (to Scale)*, 2015
A : Sheena Hoszko, C : Rémi Thériault
A Proposal for a Monument That is Not Really There, 2015
A : Milutin Gubash, C : Rémi Thériault

8 *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet Eva (Simon Laroche et Étienne Grenier)

Quand c'est non, c'est non : proposition pour le concours de 2015, 2015
A : Emmanuel Galland,
C : Rémi Thériault

Détail 1 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

Détail 2 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

9 Guillaume Lépine, *Détail (1-2) gravure*, 2015

12-13 Eliot B. Lafrenière, *Les demeures de l'Être*

14 *La prison Presidio Modelo*, sur l'Île de la Jeunesse, Cuba. Crédit : Jason Florio.

16 Mêmes-Cacaïstes, *Concerto pour chaîre tendre I, 2014* (A-B) et *II, 2015* (C-D) (détails sans l'autorisation des auteurs), 2016

16 Guillaume Lépine, *Paysage*, 2015
Guillaume Lépine, *Forme*, 2015

18 Figure 1 : *schéma d'un espace hybride* : «Phonophotopia»

19 Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013.
Photo de Marion Gotti.

Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013. Photo de Marion Gotti.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

Patrick Beaulieu. *Chatoiements*, coquille d'huitre, sable, dispositif d'éclairage animé et support en bois, aluminium et laiton, 2016.

Patrick Beaulieu. *Méandre – Yakety Yak (détail)*, kayak en cèdre fait à la main, ornement en bronze, 2014.

23 Guillaume Lépine, *Dessins sur catalogue*, 2016

2 Guillaume Lépine, *Fuume 2*, 2015

5 Publicité pour «Banality» , Jeff Koons, Art Magazine, 1988
Publicité pour Dom Pérignon, Balloon Venus, 2013

6, 19 Guillaume Lépine, *Collage numérique*, 2015

7,18 Guillaume Lépine, *Tissu 1-2-3-4*, 2015

8,17 Guillaume Lépine, *Pâte à modeler*, 2015

12 Guillaume Lépine, Dürer, 2015

20 Les panthères rouges

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue du mur Nord, v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue d'ensemble (vers l'Ouest), v. 1420 © Photo: Daniel Garneau

Centaure (des Lapithes?), Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Sagittaire, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Centaure, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

23 Guillaume Lépine, *Collage porno*, 2015

2 Guillaume Lépine, *Fuume 3*, 2015

3 Chatonsky G., *Deep generative image models using a lacanian pyramid of adversarial network.* (2015)

6 Chatonsky G., *Télofossiles II*, Sirois, D., Caochangdi Beijing (2015)

Chatonsky G., *Memories Center*, Sirois, D., Centre Clark, Montréal (2015)

11 Guillaume Lépine, *Dessin 1*, 2015

Guillaume Lépine, *Dessin 2*, 2015

12-13 Guillaume Lépine, *L'épaisseur du papier*, 2015

14 Guillaume Lépine, *Colllages*, 2012

16 Christian Gravel, *Sans titre 18*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 21*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 23*, 2014

23 Guillaume Lépine et Eliot B. Lafrenière, *Documentation du projet Pilier E-58*, 2014

* A: Artiste
C: Crédit photo





Artichaut

HYBRIDES I no 6 - mars 2016

Tirage: 1000 exemplaires dont 50 éditions spéciales avec affiche

Cahier 1 (Politique et Langage) - 24 pages
Cahier 2 (Images) - 24 pages
Cahier 3 (Milieux) - 24 pages

DIRECTION GÉNÉRALE
Jean-François Marquis
Rachel Morse
Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTEUR EN CHEF
Jean-François Marquis

CONCEPTION DE LA REVUE
Guillaume Lépine

COUVERTURE:
1/3 - POLITIQUE ET LANGAGE
Haut: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure*, 2015
Bas: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure 2*, 2015

2/3 - IMAGES
Haut: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 1*, 2013
Bas: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 2*, 2014

3/3 - MILIEUX
Haut: Guillaume Lépine, *Collage perspective*, 2012
Bas: Guillaume Lépine, *Collage perspective*, 2012

COMITÉ ÉDITORIAL
Damien Blass-Bouchard, Raphaëlle Forgues, Gabrielle Bleau-Mathieu, Philippe Lemelin, Laurane Van Branteghem, Rachel Morse, Jérémi Robitaille-Brassard, Catherine Dupuis

RÉVISION
Simon Abdela, Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTION
Entrepreneurs du commun, Christian Gravel, Thibault Jacquot-Paratte, Parcomètres 0.1, Martine Delvaux, Nizar Haj Ayed, Samuel Archibald, Mathieu Villeneuve, Cynthia Fecteau, Martin Forgues, Karina Cahill, Panthères Rouges, Anne Archet, Laurence Garneau, Julien Guy-Béland, Anne-Isabelle Pronkin, Gregory Chatonsky, Laurane Van Branteghem, Martin Lessard, James-Alexandre Crow, Charlotte Lalou Rousseau, Daniel Fiset, Hubert G. Alain, Nadia Seraiocco

ILLUSTRATIONS
Entrepreneurs du commun (Nicolas Rivard, Jasmin Cormier, Clément De Gaulejac, Dominique Sirois, Steve Giasson, Rémi Thériault, Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), Frank Shebageget, Michel de Broin, Sheena Hoszko, Milutin Gubash, Emmanuel Galland), Eliot B. Lafrenière, Mêmes-Cacaïstes, Jason Florio, Catherine Béchard et Sabin Hudon, François Quevillon, Patrick Beaulieu, Jeff Koons, Daniel Garneau, Christian Gravel, Guillaume Lépine

FINANCEMENT
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Faculté des arts de l'UQÀM
Josette Féral
Services à la vie étudiante de l'UQÀM (SVE)
Association étudiante du module d'études littéraires (AEMEL)
Association générale étudiante de Bois-de-Boulogne (AGEBdeB)

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mai 2016

ORGANISME TUTÉLAIRE
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQÀM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Artichaut, revue des arts de l'UQÀM:
Art contemporain I pratiques - analyse - critique

L'artichaut, revue des arts de l'UQÀM, est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQÀM. L'artichaut paraît une fois l'an en version imprimée. Chaque parution s'organise autour d'un dossier thématique original et inclut des articles, entrevues, reportages, essais, fictions et poésies s'inspirant des événements de la scène artistique actuelle, des portraits d'artistes, d'oeuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux.

Suivez également l'Artichaut magazine, en ligne sur **artichautmag.com**. Contenu mis en ligne quotidiennement: critiques, entrevues, reportages, chroniques et plus encore.

L'indistinction du statut d'artiste et de représentant commercial: Jeff Koons

Anne-Isabelle Pronkin

Introduction

Jeff Koons (1955-) est un des artistes américains les plus populaires et controversés de la période de l'Après-guerre. Depuis plus de trois décennies, sa pratique artistique interroge les limites entre l'art, la culture populaire et la fabrication industrielle d'objet d'art. En effet, sous la déposition légale de la compagnie Jeff Koons LLC[1], l'artiste engage aujourd'hui plus de 120 assistants à son studio new-yorkais de Hell's Kitchen : The Koons Studio (Rothkopf, 2014).

En lien avec le concept de l'hybridité, j'entends exposer sous un jour nouveau les enjeux symboliques d'une fusion du statut d'artiste et de représentant commercial véhiculée par les nombreuses collaborations médiatiques de Koons.

Mise en contexte

Après avoir occupé le poste de courtier à Wall Street pour financer sa production artistique dans les années quatre-vingt (Cosulich Canarutto, 2006), la carrière de Koons s'impose en 1988, lorsqu'il sera représenté simultanément par trois galeries internationales : Sonnabend (New York), Max Hetzler (Cologne), Donald Young (Chicago) (Siegel, 2009).

Au sens de la philosophe Anne Cauquelin (1992), à l'aube des années 1990, les productions artistiques seront frappées par la pression exercée par régime de communication. Cette conjoncture particulière du champ artistique[2] aura pour effet d'augmenter le nombre d'acteurs spécifiques (galeristes, publicistes, agents) qui travailleront à la circulation et au pouvoir de séduction de l'œuvre d'art (valeur signe) (Cauquelin, 1992). Koons bénéficiera donc, à ce moment, de l'investissement publicitaire de ces trois galeristes pour assurer le rayonnement de sa pratique.

C'est à cet instant qu'il engagera une firme spécialisée en relation publique pour le conseiller par rapport à son identité médiatique (Bove, 2014). Aux suites de leurs directives, Koons utilisera l'espace affichage de quatre revues spécialisées en art (Art, Art in America, Flash Art, Artforum,) pour la promotion de son exposition Banality (1988). En plus d'être la figure centrale de chacune des publicités, il supervisa leur direction photographique (Warr; Jones, 2005) (Figure 1).

Si ces quatre publicités ont but premier de promouvoir l'exposition Banality, paradoxalement, elles excluent toutes références à celle-ci. En effet, à la façon de ces prédécesseurs, les artistes Lynda Benglis[3] et Robert Morris[4], Koons s'accaparera l'espace commercial de ces magazines afin d'élever un discours autour de sa persona. La singularité du geste de Koons résidera dans son ambition de détourner l'objet principal de l'exposition Banality, c'est-à-dire les sculptures kitsch de cette collection, en faveur de son autopromotion pure. Si la série de publicités pour cettedite exposition marque l'intérêt annonciateur de Koons à l'effet de médiatiser son identité, depuis, l'artiste n'a cessé de répéter son implication dans le processus de commercialisation de différents produits et d'œuvres d'art.

1. «Limited Liability Company»
2. Vocabulaire de Pierre Bourdieu (1979).
3. En référence à une publicité de Benglis publiée dans Artforum en 1974.
4. En référence à l'affiche-autoportrait de Morris pour une exposition de la Castelli-Sonnabend Gallery de New York en 1974.

Collaborations commerciales

Souvent inhérentes à la stratégie publicitaire, les nombreuses entrevues, annonces et premières d'événements dans lesquelles Koons sera impliqué lui permettront de jouir d'une exposition publique d'envergure. Qu'il s'agisse des retombées de son mariage (ex. New York Post (PAGE SIX), Vogue) en 1991 avec la star de la pornographie italienne La Cicciolina (Ilona Staller) duquel l'œuvre *Made In Heaven* (1989) constituera une prémisse, ou ses associations avec la maison Mouton Rothschild pour l'étiquette de leur millésime 2010 et le détaillant Bernardaud pour des séries de porcelaine exclusives (depuis 2013), l'artiste gèrera avec assiduité son image publique.

Plus récemment, la majorité des collaborations commerciales de Koons mettent en valeur ses œuvres en acier inoxydable autoréflexif.
À titre d'exemple, en 2013, il signera la pochette du quatrième disque de a chanteuse populaire Lady Gaga (ARTPOP) où elle apparaît derrière la sculpture Gazing Ball (2013). Celle-ci sera aussi reprise par la vedette comme accessoire scénique lors de différentes prestations. La même année, Koons conceptualisera aussi l'emballage de l'édition des fêtes

de la maison de champagne Dom Pérignon, mettant cette fois l'accent sur l'œuvre Balloon Venus (2008-2012)(Figure 2).

Enfin, lors de sa rétrospective au musée Whitney de New York (2014), l'artiste s'entend avec les chaînes de magasins suédoises H&M pour la confection d'un sac à main abordant l'imprimé du Balloon Dog (1994-2000). De plus, lors de cette même exposition, la mise en place stratégique du mot-clique « #ArtSelfie » invitera le public à se prendre en photo dans les œuvres autoréflexives de Koons, pour ensuite les diffuser à l'intérieur de leurs réseaux sociaux (Rothkopf, Blasberg, 2014).

Relation de confiance

Selon l'hypothèse de la professeure d'histoire de l'art, Isabelle Graw (2014), le travail de Koons s'appuierait sur la relation de «confiance» consubstantielle à sa réputation artistique. L'auteur indique que l'effet de «confiance» provoqué par les œuvres de Koons sur un public serait relatif à la crédibilité que lui ont préalablement attribuée des agents du champ de l'art : sa valeur symbolique. L'acquis de cette reconnaissance se manifesterait, entre autres, par la production d'un discours scientifique autour de la pratique artistique de Koons ainsi que de la mise en exposition en milieu institutionnel de ses œuvres. Ce jugement intellectuel contribuerait ainsi au maintien d'une psychologie sentimentale centrale au système de croyances du champ de l'art (Graw, 2014, p. 230).

Cette donnée serait aussi fondamentale à la mise en place du concept de spéculation lors de transactions artistiques au sein du marché de l'art, en raison de l'influence mutuelle exercée par le succès institutionnel et la réussite économique d'un artiste (Quemin, 2013). Plus un artiste est exposé en milieu muséal, plus ses œuvres sont en demande sur le marché de l'art. Si la reconnaissance intellectuelle d'une œuvre d'art contribue à l'établissement d'une relation de confiance chez son public, Graw souligne aussi que la persona de l'artiste est un véhicule de crédibilité depuis, entre autres, le recueil Les Vies (1550) de Giorgio Vasari (Graw, 2014, p. 229).

Dans la logique médiatique des sociétés actuelles, bien que le travail créatif de Koons soit aujourd'hui absent de toute production immédiate d'œuvre d'art, c'est précisément cette dissociation qui est la aujourd'hui la source de sa valeur (Graw, 2014, p. 233). En effet, ce serait à travers sa manifestation publique que Koons arriverait à maintenir vivant le mythe de sa persona (Graw, 2014, p. 233). La publicité générée par l'artiste agirait telle une preuve son existence, primordiale au roulement du Koons Studio (Graw, 2014, p. 232).

Conclusion

Si l'ironie dandy nous apprend que les «choses n'ont de prix que celui que nous leur attachons[5]» (Bourriaud, 1999, p. 48), Koons aura certainement su, à la façon de Georges Brummell, Oscar Wilde ou Charles Baudelaire, s'insérer de façon légitime dans un milieu qu'il remet en question par l'exagération de ses actions les plus banales (Ralickas, 2005, p. 47). Au sens de la théorie de l'esthétique du comportement de l'auteur Nicolas Bourriaud (1999), le dandysme se rapprocherait de la pensée conceptuelle d'artistes tels que Marcel Duchamp, Yves Klein ou Andy Warhol, en ce que la dépersonnalisation leurs œuvres[6] eut pour conséquence directe de transiter vers le propos central de leur pratique : leur statut singulier d'artiste.

Selon cette logique, ironiquement, l'implication quasi totale de Koons dans la stratégie publicitaire lui assurerait le garder le mythe de sa réputation actif et, en raison de la demande générée par une telle exposition, de stabiliser le niveau d'envie entourant ses œuvres. Enfin, si le comportement de Koons révèle sans surprise les fondations hautement spéculatives du marché de l'art contemporain, indistinctement, il met aussi en jeu une autorité artistique légitimement acquise.

5. En référence à Jules Lemaître (1895).
6. Vocabulaire de Nathalie Heinich (1996).

Liste de références

Ouvrages

Bourdieu, Pierre. (1979). *La Distinction : Critique sociale du jugement.* Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourriaud, Nicolas. (1999). *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi.* Paris: Denoël.

Cauquelin, Anne. (1992). *L'art contemporain*, Paris : Presses universitaires de France.

Cosulich Canarutto, Sarah. (2006). *Jeff Koons*. Paris: Hazan.

Heinich, Nathalie. (1996). *Être artiste*. Paris : Klincksieck, «Coll. 50 questions ».

Quemin, Alain. (2013). *Les stars de l'art contemporain : Notoriété et consécration artistique dans les arts visuels*. Paris : CNRS.

Warr, T. et Jones, A. (2005). *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.

Essai

Graw, Isabelle. (2014). « LIFE AS A RESOURCE: Mythologization, Self-Marketing, and the Creation of Value in the Work of Jeff Koons, » in Rothkopf, Scott. (dir.) Jeff Koons. A Retrospective. New York: Whitney Museum of American Art, p.229-234.

Article

Bove, Carol. (2014). « Sans titre ». *Artforum*, 53 (1), 316.

Ralickas, Eduardo. (2005). « Moitié-moiïté (Quelques notes sur la dualité, la divisibilité et l'autoportrait d'artistes en habits dandys) : Gilbert & George / McDermott & McGough / Rodney Graham » (Montréal). *ETC* , (69), 41-47.

Article de source électronique

Rothkopf, S. Blasberg, D. (2014). « The Last 36 Hours: Koons at the Whitney ». *Galerie Gagosian* (New York). Récupéré de: www.gagosian.com/now/the-last-36-hours--koons-at-the-whitney

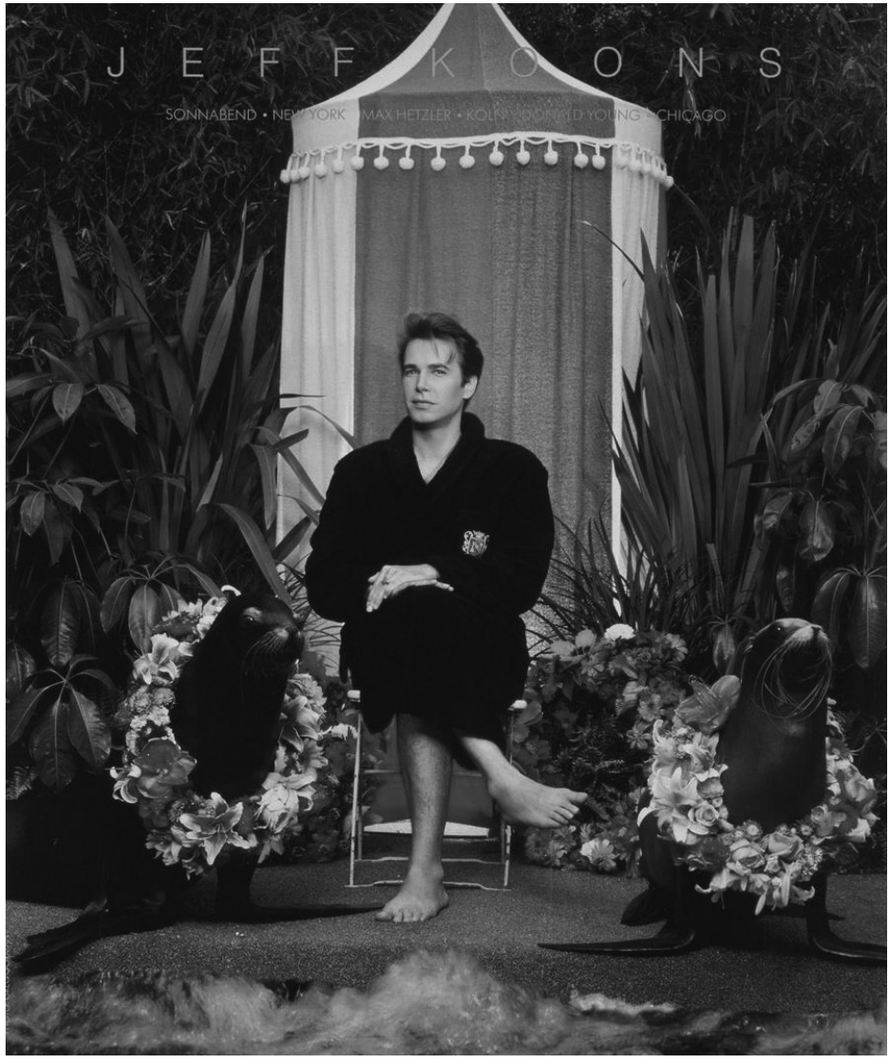
Catalogue d'exposition

Rothkopf, Scott. (2014). *Jeff Koons. A Retrospective.* New York: Whitney Museum of American Art.

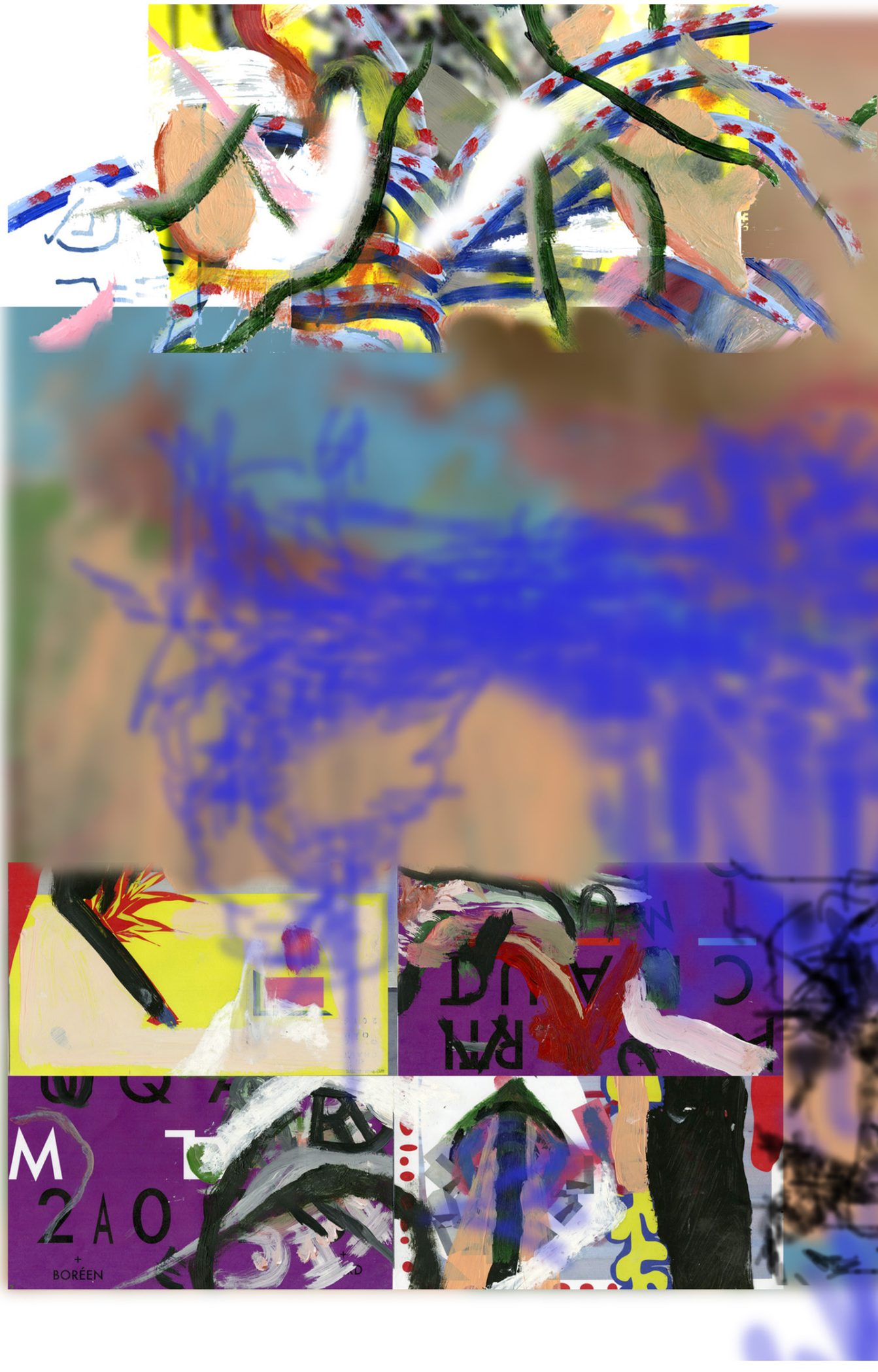
Siegel, K., Holzwarth, H. W. Sischy, I., Schneider, E. (2009). *Jeff Koons*. Hong Kong: Taschen.



Jeff Koons, Publicité pour Dom Pérignon, *Balloon Venus*, 2013

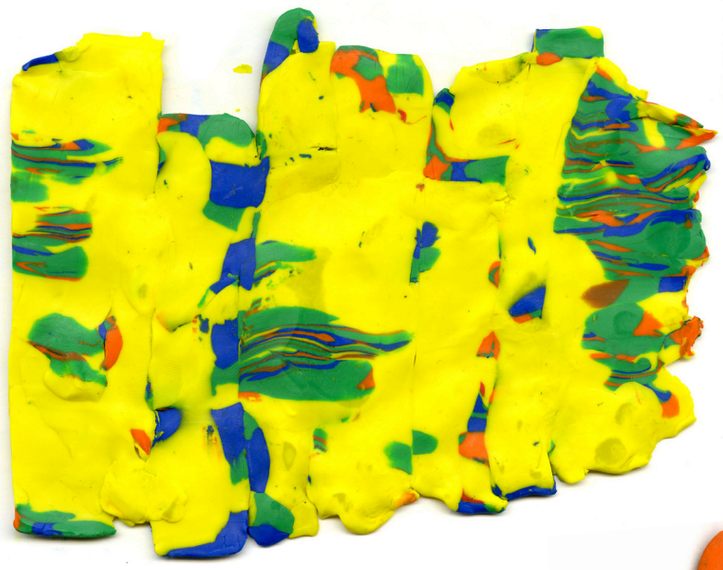


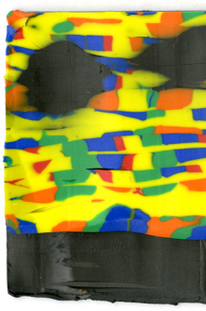
Jeff Koons , Publicité pour «Banality», *Art Magazine*, 1988


M
2 A O
+
BORÉEN





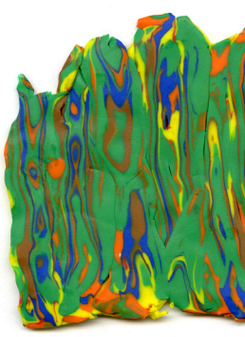












Subjectivation et résistance en régime pharmacopornographique

Julien Guy-Béland

En 1990, Gilles Deleuze écrit dans le premier numéro de *L'Autre Journal*: «Ce qui compte, c'est que nous sommes au début de quelque chose[1]». Inspiré par l'œuvre de William Burroughs, le philosophe utilise alors le terme «contrôle[2]» pour qualifier le nouveau monstre qui caractérise, selon lui, nos sociétés contemporaines. Symptomatiques de la mutation du système capitaliste qui s'opère durant le XXe siècle[3], les *sociétés de contrôle* s'organiseraient autour de dispositifs de pouvoir[4] nouveau genre; le panoptique foucaldien étant en voie de céder sa place aux «formes ultra-rapides de contrôle à l'air libre[5]» de l'entreprise.

Vingt ans plus tard, c'est ce glissement et ses effets qui sont analysés plus en profondeur par le philosophe queer Paul Beatriz Preciado. Laissant de côté le syntagme de Deleuze, ce dernier utilise l'adjectif *pharmacopornographique* pour parler de notre société occidentale régie par une troisième forme «de capitalisme chaud[e], psychotropique et punk[6]». Sous un angle sexopolitique, les recherches de Preciado esquissent «une nouvelle chronologie des transformations de la production industrielle du siècle dernier[7]» et démontrent comment le système capitaliste actuel repose sur «la gestion biomédiatique de la subjectivité, au travers de son contrôle moléculaire et de la production de connexions virtuelles audiovisuelles[8]». Le tout aborde ainsi de manière beaucoup plus tangible la dynamique de pouvoir particulière que percevait Deleuze. Les dispositifs pharmacopornographiques typiques sont des laboratoires étatiques miniaturisés (la pilule contraceptive, le Prozac, le Viagra, le Tepazepam, la Ritaline, etc.) qui ont la capacité de codifier, imiter, et répéter coercitivement des processus biologiques[9]. Ils mettent en branle des échanges sémiotechniques qui brouillent la frontière entre *dispositif* et *vivant*. La société occidentale décrite par Preciado est donc «habitée par des subjectivités toxico-pornographiques [qui se définissent] par la ou les substance(s) qui dominent leur métabolisme, par les prothèses cybernétiques qui leur permettent d'agir [et] par le type de désirs pharmacopornographiques qui orientent leur action[10]».

L'intérêt de l'analyse de Preciado réside en grande partie dans le fait qu'il réussit à rendre compte du caractère ambivalent de cette condition hybride. Bien que cette dernière soit présentée comme une fatalité à laquelle le sujet occidental ne peut jamais complètement échapper, elle est aussi ce à partir de quoi ce dernier peut *espérer:* «Nous avons fermé les yeux, mais nous continuons de voir à partir d'un ensemble de technologies, d'implants politiques que l'on appelle vie, culture, civilisation. C'est [...] uniquement à partir de et à travers ce dispositif biotechnologique qu'il est possible d'oser la révolution[11]». Se dessinent alors les bases d'une politique de résistance qui tient compte des spécificités des processus de subjectivation propres à notre époque, sans tomber dans le progressisme-réactionnaire[12] dont témoignent souvent les tenants de la réalité augmentée.

Voyant l'irruption du mouvement punk des années soixante-dix comme la dernière explosion lucide de ce qui semble aujourd'hui le seul idéal partagé par notre espèce[13], Preciado considère qu'il est primordial de se défaire des deux pièges narratifs qui minent habituellement les discours sur le futur de l'espèce humaine[14] pour investir notre chute en imaginant les principes constitutifs d'une philosophie féministe queer à la hauteur de notre modernité pornopunk:

> Première devise d'un féminisme à hauteur de la modernité *pornopunk:* ton corps, le corps de la multitude, et les trames pharmacopornographiques qui les constituent sont des laboratoires politiques, en même temps effets de processus de sujétion et de contrôle et espaces possibles d'agencements critiques et de résistance à la normalisation. Je plaide ici pour un ensemble politique d'expérimentation corporelle et sémiotechnique qui, face au principe de représentation politique (qui domine notre vie sociale et qui est à la base des mouvements politiques de masse tant totalitaires que démocratiques), soit régi par le principe que j'appellerai en suivant les intuitions de Peter Sloterdijk, «principe autocobaye».

1. Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, [document en ligne, copillé par une employée de l'industrie de la photocopieuse], [1990], p. 7. [https://infokiosques.net/imprimersans2.php3?id_article=214]
2. *Ibid.*, p. 2.
3. « Le capitalisme du XIXe siècle est à concentration, pour la production, et de propriété. [...] [D]ans la situation actuelle, le capitalisme n'est plus pour la production [...] C'est un capitalisme de surproduction. [...] Ce qu'il veut vendre, c'est des services, et ce qu'il veut acheter, ce sont des actions. [...] Aussi est-il essentiellement dispersif, et l'usine a cédé la place à l'entreprise. La famille, l'école, l'armée, l'usine ne sont plus des milieux analogiques distincts qui convergent vers un propriétaire, État ou puissance privée, mais les figures chiffrées, déformables et transformables, d'une même entreprise qui n'a plus que des gestionnaires. [...] On nous apprend que les entreprises ont une âme, ce qui est bien la nouvelle la plus terrifiante du monde ». *Ibid.*, p. 5.
4. Dans la foulée de Michel Foucault, Giorgio Agamben définit la notion de dispositif ainsi: « [...] j'appelle dispositif 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 ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages poche, 2007, p. 31.
5. Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 3.
6. Paul Beatriz Preciado sous Beatriz Preciado, *Testo Junkie*, Paris, Grasset, 2008, p. 31.
7. *Ibid.*, p. 24.
8. *Ibid.*, p. 31.
9. *Ibid.*, p. 154.
10. *Ibid.*, p. 33.
11. *Ibid.*, p. 294.
12. J'emploie ici le terme réactionnaire à la manière de Judith Jack Halberstam lorsqu'illes l'oppose à une politique gaga queer provocante : « Reactive politics are weak and defensive, are defined by opposition, and tend to retreat into justifications instead of moving forward through provocations » J. Jack Halberstam, *Gaga Feminism : Sex, Gender and the End of Normal*, Boston, Beacon Press, 2012, p. 104.
13. « L'instinct de jouissance comme instinct de mort » Paul Beatriz Preciado, *op.cit.*, p. 296.
14. Citant Donna Haraway et Peter Sloterdijk, Preciado établit qu'il s'agit de la tentation messianique et la tentation apocalyptique. *Ibid.*, p. 298.

Cet appel au repli sur soi, pour se faire le rat de son propre laboratoire[15], implique un rapport à la subjectivation différent de celui qu'on retrouve, par exemple, chez Paul Chamberland. Bien qu'elle soit catalysée par un contexte social similaire, la réflexion que Chamberland livre dans *Une politique de la douleur* [16] repose sur une distinction claire entre les notions de sujet et d'objet. Le discours technoscientifique participe, selon lui, à une politique de la haine qui humilie et violente «l'homme» en le surobjectivant. Par le fait même, c'est à travers «la subjectivité et la vérité à laquelle elle donne prise[17]» que l'humanité est appelée à résister à son anéantissement. Dans la foulée de Donna Haraway, Preciado démontre plutôt comment notre époque est justement caractérisée par l'implosion de la dichotomie sujet/objet. En ce sens, la résistance autocobaye part du précepte que la frontière entre souveraineté et aliénation est d'emblée brouillée; son but n'étant «pas de révéler [une supposée] vérité occulte de la nature, mais d'expliciter les processus culturels, politiques et techniques à travers lesquels le corps comme artéfact acquiert un statut naturel[18]».

L'atelier drag-king, un des exemples d'expériences autocobayes citées dans *Testo junkie*, est donc d'abord un processus de dé-subjectivation: les participantes prennent conscience du caractère d'orthopédie culturelle de leur féminité pour s'en déprendre. Alors, dans le miroir, apparaît un homme:

> Sans mystère, il est simplement moi, mais c'est un homme. Ou plutôt, il se présente *comme* s'il était un homme. Je ne le fabrique pas, il n'est pas un personnage de théâtre, il *émerge* de ce que je suis, de la manière dont je me suis toujours vue. La différence avec avant, c'est que désormais c'est visible pour les autres. Je ne le cache plus derrière le nom qui m'a été donné[19].

Cette expérience collective de la dimension construite et arbitraire du genre, remet en question l'unité subjective des participantes et, par le fait même, ouvre la voie à une culture de résistance en exposant un fait primordial: le régime de production pharmacopornographique cache ses fondations ultra-constructivistes sous les apparences du naturel. Exposé, ce *ratage* dans la structure devient une faille permettant d'*habiter* des positions d'énonciations dissidentes. Les drag-kings permettent ainsi d'entrevoir la possibilité d'une résistance *tangible*, qui s'oppose à celle des «belles âmes humanistes qui se contentent de proclamer qu'un autre monde est possible[20]», en ouvrant le monde qu'est le nôtre au chaos de nos vies, de nos perceptions, de nos désirs et de nos répulsions.

15. *Ibid.*, p. 301.

16. Paul Chamberland, *Une politique de la douleur : Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004.

17. Denise Brassard, « Vous êtes ici où de l'humanité est anéantie », [En ligne], *À bâbord*, no 30, été 2009. [https://www.ababord.org/Vous-etes-ici-ou-de-l-humanite-est]

18. Paul Beatriz Preciado, *op.cit.*, p. 33.

19. *Ibid.*, p. 315. À l'époque où il écrit *Testo Junkie*, Preciado se genre au féminin.

20. Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Essais », 2012, p. 63. (Bien que je l'aie cité plus haut, je ne vise pas ici Paul Chamberland, qui a une pensée beaucoup plus nuancée comportant plusieurs aspects éclairants.)

Le nouveau cinéma de propagande

Martin Forgues

Sorti en DVD le 26 janvier dernier, le film *Hyena Road*, qui raconte l'histoire de soldats canadiens en Afghanistan, s'inscrit dans une tendance au récit simpliste et aux relents de propagande glorifiant une guerre qui est tout sauf glorieuse.

Sept ans après son *Passchendaele*, qui, lui aussi, dépeint de manière romancée et sans grande nuance une des plus grandes faillites morales de l'Humanité (la Première Guerre mondiale), le cinéaste Paul Gross récidive dans le genre avec *Hyena Road*, dans lequel la guerre d'Afghanistan se déroule dans un univers parallèle où cette dernière est une entreprise légitime d'intervention militaire. Gross se place lui-même dans la peau du personnage principal, un officier du renseignement militaire qui cherche à entrer en contact avec un légendaire *mujahideen* afin de mettre de la pression sur un leader afghan aussi influent que corrompu, et sur un évident *ersatz* d'Ahmed Wali Karzai, le beau-frère de l'ex-président afghan, qui transigeait tant avec les talibans que les soldats de l'OTAN, tout en étant sur la liste de paie de la CIA. Pour accomplir sa mission, Gross recrute un détachement de soldats d'élite dont le commandant est un idéaliste qui voit dans la guerre une solution simple et efficace à la complexité de la réalité politique afghane.

Complexité à sens unique

Tout comme le récent *American Sniper* de Clint Eastwood, *Hyena Road* tente maladroitement d'illustrer la complexité des guerres modernes, qui opposent des armées professionnelles et organisées contre des nébuleuses de groupes armés qui livrent une insurrection face à la force d'occupation et plaçant, en feu croisé, les populations civiles qui, par réflexe de survie, change d'allégeance au gré de leurs intérêts immédiats. Cette complexité demeure à sens unique — si on se fie à ces récits, la guerre n'est complexe que pour les soldats et les forces d'occupation, vers qui les populations devraient naturellement se tourner. Comme avec la Première Guerre mondiale dans *Passchendaele*, Gross présente unilatéralement la guerre d'Afghanistan comme une guerre juste, alors que ces deux conflits se sont inscrits dans l'Histoire comme étant motivées par la préservation des vieux empires pour le premier et par le néo-impérialisme conçu dans les laboratoires politiques des *think tanks* néoconservateurs pour le second.

Changement de paradigme

Si le film de guerre occupe néanmoins très peu d'espace dans le paysage cinématographique canadien, le contraire est vrai chez nos voisins du sud où la machine à saucisses culturelle reste très productive de ce côté. Tout comme dans le cas de *Hyena Road*, les films et séries télé de guerre américains qui ont abordé les conflits récents se sont vautrés dans le simplisme et la propagande, malgré la remise en question de la légitimité de la « guerre au terrorisme » et les débâcles en Irak et en Afghanistan — pourtant un terreau fertile pour la critique de ces guerres à travers un médium qui rejoint un très large public.

On observe ainsi un important et inquiétant changement de paradigme. Dans les années 1980, l'heure était à un cinéma de guerre très critique, une décennie à peine après la fin d'un conflit à la légitimité tout aussi largement contestée. Avec *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola inaugurait une suite de films dénonçant la guerre du Vietnam, en concentrant sa caméra sur l'horreur, portée à l'écran par un torrent d'images psychédéliques. Celle-ci s'y incarne tant chez le psychopathe lieutenant-colonel Kilgore que par la descente dans la folie du capitaine Willard, protagoniste du film, et celle du colonel Kurtz, cristallisée par la célèbre réplique « …*The Horror*… », prononcée à la fin du film et devenue iconique. Dans le tout aussi troublant *Platoon*, Oliver Stone raconte sa propre histoire, celle d'un jeune bourgeois américain qui, dans un acte de rébellion contre sa propre classe sociale, a choisi de s'enrôler et d'aller combattre au Vietnam. Le personnage de Chris Taylor se retrouve aux côtés de soldats issus des quartiers urbains pauvres, qu'il décrit tant comme « la lie de la société » que comme « le cœur et l'âme de l'Amérique », pendant que les jeunes privilégiés arrivaient, grâce à leur condition, à échapper à la conscription, brossant ainsi un violent portrait des inégalités sociales face à la guerre. De son côté, Stanley Kubrick, dans *Full Metal Jacket*, aborde la déshumanisation des soldats tant

par les techniques d'entraînement montrées dans la première partie du film que par le combat individuel que mène « Joker », le protagoniste, afin de conserver ce qu'il lui reste d'humanité lorsqu'il est déployé au Vietnam comme correspondant pour le journal militaire *Stars and Stripes*.

Mais contrairement à *American Sniper,* dans lequel la volonté de glorifier la guerre par la quasi-déification du tireur d'élite Chris Kyle est sans équivoque, on sent une certaine naïveté dans la démarche de Paul Gross, qui a d'ailleurs profité d'un court séjour parmi les troupes canadiennes en Afghanistan pour tourner quelques images à l'intérieur des camps et, donc, s'est également trouvé dans une situation de dépendance vis-à-vis les Forces armées canadiennes. Cela dit, l'effet sur le public demeure le même : la guerre d'Afghanistan n'est plus, à travers le prisme cinématographique, la cuisante défaite qu'elle fût dans la réalité.

Qu'elle soit volontaire ou non, les relents de la propagande gardent la même odeur.



L'Art post-humain, un puissant imaginaire

Laurane Van Branteghem

Le corps est une enveloppe charnelle fragile, périssable et qui possède incontestablement ses limites. Depuis toujours, les artistes tentent d'en étudier tous les recoins. Suite au développement fulgurant des technologies, particulièrement depuis l'avènement de la cybernétique qui se développe principalement pendant la Deuxième Guerre mondiale, la place sociale, philosophique, éthique et politique de la science est fortement remise en question. Se constitue ainsi un champ tout indiqué pour l'exploration artistique qui cherchera donc à entretenir un rapport critique avec ces nouvelles technologies.

Plusieurs artistes, dont le bioartiste Eduardo Kac, le performeur de l'extrême Stelarc et la plasticienne Orlan sont les plus couramment cités, visiteront les possibilités de modifications et d'améliorations du corps. Pourquoi le corps particulièrement? Car pour beaucoup d'entre nous, celui-ci est le percepteur de la réalité, le moyen principal de «sentir notre réalité environnante et d'agir sur celle-ci[1]». Modifier son corps peut aussi signifier participer à reconstruire sa propre identité, sa propre représentation du soi. Ce processus de subjectivation peut éventuellement mener au désir «d'un mélange de deux corps en un, allant d'un simple collage de juxtaposition jusqu'à une fusion parfaite[2]». Le corps devient hybride, il devient un laboratoire. Comment, dans le domaine de l'art contemporain, les artistes cherchent-ils à dépasser les limites du corps grâce à l'hybridation technique ou technologique?

Pour un artiste, la technologie sert à repenser ses horizons d'action. Comme l'écrit le sociologue et historien de l'art Maxime Coulombe, dorénavant, «le corps s'envisage comme imparfait (…) et l'homme peut s'améliorer. La posthumanité est le désir de transformer le corps au-delà de ses capacités biologiques[3]». On serait dorénavant dans «un mode d'appréhension du réel où l'humain» ne serait plus le point central des représentations du monde.[4]

Pour répondre à ces nouveaux paradigmes, deux modes d'articulation s'offrent aux créateurs: une dilution du sujet ou au contraire, une subjectivation des individus. Pour beaucoup d'artistes, le deuxième type d'articulation propose des horizons créatifs bien plus larges. Les possibilités et les désirs qu'engendrent ces nouvelles réflexions permettent, entre autres, l'émergence d'un nouvel imaginaire. Comme l'écrit la critique d'art Alice Laguarda: «le désir de sortir de soi, de se considérer comme une matière perpétuellement malléable sur laquelle il est possible d'agir directement ouvre d'autres perspectives.[5]» Nous sommes là directement dans le concept de posthumanité qui peut être considérée comme un fantasme, un désir, un imaginaire. De façons concrètes ou métaphoriques, les artistes vont dévoiler toutes ces nouvelles perspectives. Par exemple, il est facile d'aller visiter le site web de l'*Institut Benway* qui propose la vente d'organes améliorés, tels que des glandes salivaires aromatisées ou des barrettes de mémoires[6]. Le duo d'artistes français Mael Le Mée et Albin Lorens a créé ce site internet qui semble tout à fait sérieux et fournit des explications scientifiques quasi crédibles.

De nombreux théoriciens ont, de leur côté, participé à la construction de ce nouvel univers dans lequel les artistes contemporains puisent leur inspiration. À ce sujet, Donna Haraway, zoologiste et philosophe féministe, a élaboré un discours autour de la figure de fiction qu'est le cyborg: être à mi-chemin entre l'humain et la machine, ni fondamentalement féminin ni masculin, entre l'humain et l'animal. Celui-ci est l'image parfaite qui pourra révéler la prise de conscience des différentes oppressions agissant sur le corps moderne ainsi que «des possibles qui en découlent, qu'on [doit] appréhender en imagination.[7]» Elle exprime donc l'idée que les théories du posthumain peuvent servir d'approches avant tout liées à un imaginaire des potentialités du corps, mais aussi qu'elles proposent des modes de résistance vis-à-vis d'une intégration culturelle et sociale qui se développe dans le courant de pensée dominant qu'est le capitalisme. En ce sens, le corps posthumain s'inscrit largement dans un contexte capitaliste tel que théorisé par Michel Foucault.

1. Groupe d'orientation en didactique des arts médiatiques, 2002, *Corps + Machine*, en Ligne, www.corps.machine.uqam.ca/frameset/introduction.html, page consultée le 4 mars 2011.
2. Guïoux, Axel, Evelyne LASSERRE et Jérôme GOFFETTE, 2004, *Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique : note de recherche,* Anthropologie et Sociétés, vol. 28, n° 3, p. 194.
3. Coulombe, Maxime, *Thèse de doctorat*, Université Laval, Québec, 2006, p. 37-38.
4. Lambert, Xavier, *Le Post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 12.
5. Laguarda, Alice, «Post-humain et inventions de soi dans la création contemporaine», *Chimères*, 2011, no 73, p. 146.
6. http://www.institut-benway.com/Institut_Benway/accueil.html
7. Haraway, Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Exils, Paris, 2007, p. 30.

> Ce biopouvoir a été, à n'en pas douter, un élément indispensable au développement du capitalisme; celui-ci n'a pas pu être assuré qu'au prix de l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production et moyennant un ajustement des phénomènes de population aux processus économiques. Mais il a exigé davantage; il lui a fallu la croissance des uns et des autres, leur utilisabilité et leur docilité.[8]

À l'époque actuelle, beaucoup d'auteurs travaillent donc avec cette conception et poursuivent leurs propres réflexions sur le corps dans une logique culturelle capitaliste (Bourlez, Harraway, Maestrutti, Baudrillard, Brohm), hypercapitaliste ou techno-capitaliste (Vandenberghe), capitaliste tardif (Jameson, Laguarda) ou pan-capitaliste (Jones), où les formes de biopouvoir sont de plus en plus manifestes.

Dans son texte *Le Manifeste du cyborg*, devenu un classique du cyberféminisme, Haraway emploie la figure du cyborg pour illustrer un discours féministe imaginant une société post-genre. « Le cyborg est un moi postmoderne individuel et collectif, qui a été démantelé et réassemblé. Le moi que doivent coder les féministes. [9] » Avec ce type de création littéraire, Haraway s'impose dans l'imaginaire posthumain en détournant les structures normatives figées et permet de penser une réalité différente et mettre ainsi en lumière certains paradigmes sans les rapports de forces qui s'y exercent habituellement. Elle écrit :

> Jamais ceux qui tentent de lutter contre l'intensification mondiale de la domination n'ont autant eu besoin de s'unir. Mais une perspective légèrement décalée nous permettrait de mieux nous battre pour introduire, dans des sociétés médiatisées par la technologie, de nouvelles significations et de nouvelles formes de pouvoir et de plaisir.[10]

Interpellée par les logiques de répression, elle met en évidence la nécessité de les comprendre et de les envisager autrement, en imaginant un monde post-genre. Elle se permet de penser les codes différemment. Elle insiste aussi sur la place fondamentale de l'imagerie du corps dans la vision du monde actuelle et donc comme objet central du langage politique.

Dans ce contexte théorique, plusieurs artistes poursuivent cette voie. Certains ont des propos plutôt radicaux comme Stelarc et ses performances où le corps est réellement poussé à ses limites comme dans ses performances de suspensions corporelles. Il recherche les potentialités concrètes que lui fournissent certaines technologies pour tenter de dépasser « l'obsolescence » de son enveloppe charnelle par la robotique (*Exoskeleton Muscle Machine*) ou les biotechnologies (*Ear on arm*). D'autres artistes explorent plutôt cet imaginaire sous sa forme esthétique tels que l'américain Matthew Barney et sa suite de cinq vidéos d'art: *The Cremaster Cycle*. L'artiste, avec ses diverses prothèses, costumes et ses maquillages élaborés, propose des alternatives formellement originales et incongrues à la réalité. Les corps évoquent à l'occasion des personnages mythologiques, des créatures monstrueuses et magnifiques. Barney oscille entre le sublime et le grotesque et participe à déconstruire la rigidité de nos codes sociaux, moraux et plus encore.

L'art est un champ d'exploration tout indiqué à ce type de questionnement puisqu'il n'est *« ni utile ni fonctionnel*, l'objet d'art peut dévoiler la vérité d'une chose ordinairement cachée par l'usage. Ce dévoilement lui permet d'ouvrir un *monde*.[11] » Grâce à leurs recherches et à leurs propositions variées, les artistes posthumains travaillent à faire évoluer nos conceptions du monde, à confondre les oppositions officielles et parient sur cet imaginaire pour s'engager dans une amélioration, une libération de l'humanité.

8. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Tel Gallimard, 1976, p. 185.

9. Haraway, *op. cit.*, p. 52.

10. *Ibid.*, p. 37.

11. Martin Heidegger, cité par HESCA, Roland, *L'écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010, p. 87.

Entre nature et civilisation: La figure hybride du Centaure dans le cycle astrologique de Padoue

Laurence Garneau

L'hybridation dans le champ des arts actuels réfère avant tout aux processus technologiques utilisés pour la création d'images de synthèse. Du moins, c'est ce que nous dit Emmanuel Molinet dans son article intitulé «L'hybridation: un processus décisif dans le champ des arts plastiques», au cours duquel il observe, à propos de l'avènement du numérique, un changement de paradigme mettant fin à une tradition figurative de l'hybride. Tradition qui désigne par exemple la représentation de la licorne, la sirène ou le Centaure. Aujourd'hui, le terme hybride est associé à une valeur positive par ses référents à la transdisciplinarité. Au Moyen Âge et à la Renaissance, en Occident, il était porteur d'une connotation négative, le mot hybride trouvant ses origines étymologiques dans le latin: ibrida, qui signifie «bâtard», «de sang mêlé», et hubris, qui veut dire «excès, ce qui dépasse la mesure[1]».

Au XIIIe siècle, la redécouverte en Italie de L'histoire des animaux d'Aristote (v. 343 Av. J.-C.) et de L'histoire naturelle de Pline l'Ancien (v. 77) provoquent un relent d'intérêt pour les créatures mythologiques, dont on conteste toujours à cette époque les possibilités de leur existence[2]. Les caractéristiques doubles des créatures deviennent des outils pour façonner un discours moral et politique,

«[…] l'hybride serait en partie instrumentalisé et utilisé en fonction de sa forme symbolique, à savoir le monstre, intégrant ici une politique de l'image. Les images étaient les seuls supports réellement accessibles et compréhensibles, et avaient un impact évident, ce d'autant plus qu'à l'époque, les populations n'avaient pas accès à la lecture des textes.[3]»

Il y a donc un système de représentation qui s'érige au Moyen Âge. Certes, l'hybride évoque les tensions intérieures vécues par l'homme, celui-ci étant continuellement à la recherche d'un équilibre entre son instinct animal et sa raison. Si, au Moyen Âge, l'hybridité n'est pas un procédé technique, mais une forme symbolique à la merci du pouvoir temporel, comment une créature associée à la bâtardise peut-elle concrètement s'activer comme une messagère politique?

Dans le cycle astrologique hérité des XIVe, XVe et XVIe siècles[4] du Salone au Palazzo della Ragione (1218) à Padoue (It.) se retrouvent parmi des scènes religieuses, des activités saisonnières, des figures allégoriques, des constellations et des animaux, et deux représentations du Centaure. Ce vaste calendrier astral, qui, selon la tradition historiographique italienne, s'inspirerait du traité astrologique de Pietro d'Abano, invite le spectateur à se mouvoir au rythme des saisons représentées sur les 333 panneaux qui occupent les quatre murs de la monumentale salle médiévale (fig. 1*). Dans le cours du mois de juin sur la section sud, un premier Centaure y figure, et sur la partie nord en novembre une autre créature hybride est représentée. Ces images du Centaure bien qu'elles illustrent la même créature possèdent des éléments iconographiques dissemblables enrichissant leurs valeurs symboliques. Quel est donc l'apport politique de ces figures mi-hommes mi-chevaux présentes dans un palais communal et inscrites dans un cycle de fresques visant à exprimer une fierté civique?

Entre barbarie et sagesse

L'antinomie entre les lois de la nature et de la civilisation est représentée métaphoriquement dans le mythe du Centaure, issu de la littérature grecque. Aux dires d'Aurélie Gendrat-Claudel, qui s'intéresse spécifiquement au Centaure dans la littérature italienne, «À l'image de sa double nature, le Centaure relève à la fois de la dimension collective et générique de l'animal, mais aussi de la geste individualisée des hommes, des héros ou des dieux. En d'autres termes, tout en restant dans la sphère du mythe, il fait l'objet dès l'Antiquité d'un discours qui emprunte ses codes tantôt à la biologie, tantôt à l'histoire, tantôt à la réflexion classificatoire, tantôt à l'élan narratif.[5]»

Les codes symboliques de cette forme hybride renvoient à la tradition païenne racontant que la race des Centaures est le fruit d'un complot orchestré par Zeus pour tester la loyauté d'Ixion. Ce dernier échoue et s'unit à une nuée que Zeus a envoyée sous la forme d'Héra. De ce couple naît un fils qui lui, s'accouple à des juments sur le Mont Pélion, «[l]a naissance monstrueuse du Centaure apparaît comme la punition d'une relation adultère, symbole de la trahison de la confiance de Zeus.[6]» Ces bêtes énigmatiques nées d'une

1. Emmanuel Molinet. (2006). *L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques*. Le Portique. 02. p. 8.

2. Umberto Eco. (2003). *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation.* Trad. Sauvage, H. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle. p. 235-243.

3. Emmanuel Molinet. (2006). *Op. cit.*, p. 11.

4. L'œuvre peinte dans un premier temps vers 1315 est attribuée à Giotto, et c'est à la suite d'un incendie vers 1420 que les fresques ont été restaurées, voire repeintes, probablement par deux artistes de Ferrare, Nicolo Miretto et Stefano Di Benedetto. Au XVIe siècle, un ouragan ruinant à nouveau la voûte d'une hauteur remarquable, impose un travail de restauration des fresques de la grande salle médiévale. Il s'agit d'une œuvre monumentale, vivante à travers le temps et où la contribution de plusieurs artistes est manifeste dans la facture.

5. Aurélie Gendrat-Claudel. (2013). « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». *Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne*. Mythes sans limites. 27. p. 86.

*. Tout les figures de ce texte sont situées à la p.20 du cahier 2/3.

immoralité sont formées d'un bas corps chevalin et d'un buste humain; ils symbolisent à la fois la barbarie et la sagesse. Certaines figures centrales appartenant à la race hybride marquent les récits antiques par des actions de bonté ou de cruauté, ce qui confère forcément une valeur morale à l'image du Centaure, reprise par la culture occidentale du Moyen Âge. Les créatures monstrueuses sont une création de Dieu, elles interpellent l'imaginaire et permettent de se distancier du monde réel par la considération d'un monde «autre». La présence divine pesant le bien et le mal s'accentue, bien qu'elle soit invisible.

Le Centaure sauvage de juin

Chacun des douze mois du cycle astrologique à Padoue s'articule selon une même structure: une personnification du mois, son signe du zodiaque et sa planète caractérisent les sections. Il est donc possible d'identifier dans un segment du mur sud au mois de juin le signe du Gémeaux et la «planète» Lune[7]. Puis, sous l'influence de ces puissances astrales, des scènes de la vie padouane, des animaux et un Centaure prennent place. Antonio Barzon réalise en 1924 un exhaustif travail d'identification iconographique des fresques et écrit à propos du Centaure de juin (fig. 2):

«Le Centaure - [...] La représentation du Salone a un monstre, mi-homme et mi-cheval, dont la figure humaine ne se greffe pas à l'encolure du cheval, mais au ventre. Il tient dans sa main droite une massue [ou un bâton] et dans sa gauche quelque chose peut-être une victime, qui aurait été cachée par un lobe d'âge plus récent.[8]»

Le Centaure possède un bas de corps chevalin formé de seulement deux pattes arrière et son buste d'homme se juxtapose au bas ventre de la partie animale.

Hélène Gallé souligne que «[...] les Grecs hésitent dans leur représentation du centaure: a-t-il quatre pattes de cheval? Ou seulement deux pattes, sur lesquelles il se tient debout comme un homme ou comme un satyre?[9]» Ici, le Centaure se rapproche de la physionomie du Satyre associé aux dieux dionysiaques; ses yeux noircis lui donnent un air sévère, et ses lèvres tombantes marquent un signe d'agressivité. D'ores et déjà, il est possible d'observer que les qualités plastiques de ce premier Centaure évoquent une bête violente dominée par ses instincts et sujette à se tourner vers le mal.

Grâce aux reproductions photographiques qui nous permettent aujourd'hui une analyse des fresques par le détail[10], il est possible de remarquer que le Centaure tient de sa main droite non pas une massue, comme le suggère Barzon, mais plutôt un arbre, et sa main gauche pointe quelque chose devant lui. Ce détail de l'arbre peut sembler anodin et pourtant «[h]ier comme aujourd'hui, dans la littérature, les arts, la spiritualité, l'arbre est l'un de ces détails qui cessent de l'être dès lors qu'on leur prête attention, parce qu'ils savent ou peuvent nous faire penser, nous ravir, nous émerveiller.[11]» En ce cas-ci, il permet d'identifier le type de Centaure représenté.

Benoît de Sainte-Maure dans Le Roman de Troie (v. 1165) s'inspire des récits de l'Antiquité et rend accessible la tradition homérique dans un Moyen Âge tardif en Europe[12]. Ce texte de poésie populaire raconte l'épisode du triomphe des Lapithes sur les Centaures, qui se déroule au cours du mariage du roi Pirithoos. Roi des Lapithes et fils d'Ixion, Pirithoos est le demi-frère des Centaures et les invite donc à ses noces. Enivré par le vin et gagné par sa bestialité, le Centaure Eurytion tente de violer la mariée, ce qui donne lieu à l'éclatement d'un combat violent entre la horde des Centaures et les Lapithes. Ces derniers gagnent et bannissent à tout jamais les hommes-cheval de Thessalie. Gendrat-Claudel fait remarquer que «[d]ans les représentations artistiques de cet épisode, les Centaures sont souvent armés de branches, voire de tronc d'arbre, comme pour rappeler leur lien privilégié et archaïque avec la nature et même leur sauvagerie.[13]» Ce récit évoque la féroce brutalité du Centaure quand l'animosité domine l'esprit. Sa sauvagerie est telle, qu'il déracine sadiquement les arbres pour combattre. Jean Bayet, dans son article sur le symbolisme du Centaure, précise que la victoire des Lapithes sur ces monstres hybrides évoque la défaite de la barbarie au nom de la civilisation, l'esprit du mal étant vaincu par la raison[14].

6. Ibid., p. 86

7. À noter qu'au XIVe siècle, nous ne connaissons que sept planètes, incluant le soleil et la lune, il y a donc des répétitions dans l'attribution des planètes dans la fresque.

8. Antonio Barzon. (1924). Gli affreschi del salone. Padoue : Tipografia Seminario. p. 84. Traduction libre. «Il Centauro - [...] La representazione del Salone ha un mostro, mezzo uomo e mezzo cavallo, la cui figura umana non si innesta al collo del cavallo, ma al ventre. Tiene nella destra una clava e nella sinistra qualche cosa forse la vittima, che à nascosta dal lobo di età più recente.»

9. Hélène Gallé. (2015). Avatars des Centaure : du mythe à la fantasy. Le nouveau pays des merveilles. Héritage et renouveau du merveilleux dans la culture de jeunesse contemporaine. 8. p. 2.

10. Dans le cadre de mon mémoire, j'ai procédé à une analyse du cycle astrologique In situ et documenté l'œuvre à l'aide d'un photographe, ce qui me permet de poser un nouveau regard sur les fragments de fresques.

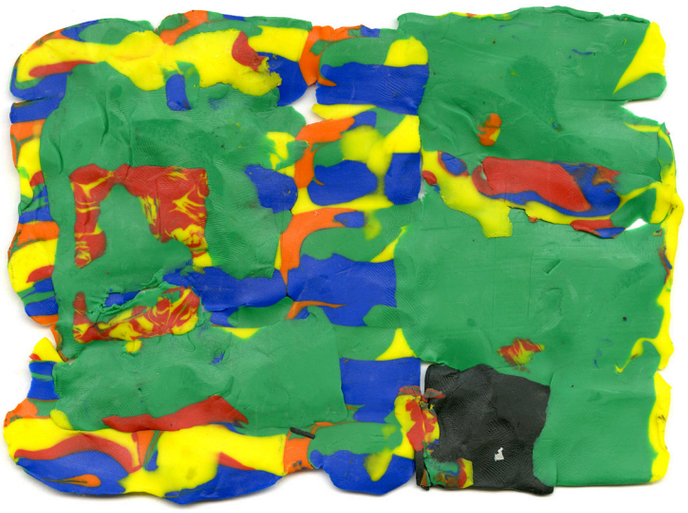
11. Valérie Fasseur. Jean-René Valette. (2010). Introduction. L'arbre au Moyen Âge. *Actes du colloque international de Bordeaux et de Pau, 25 et 26 septembre 2008*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne. p. 13.

12. Hélène Gallé. (2015). Avatars des Centaure : du mythe à la fantasy. Le nouveau pays des merveilles. Héritage et renouveau du merveilleux dans la culture de jeunesse contemporaine. 8. p. 3.

13. Aurélie Gendrat-Claudel. (2013). « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». *Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne*. Mythes sans limites. 27. p. 87.

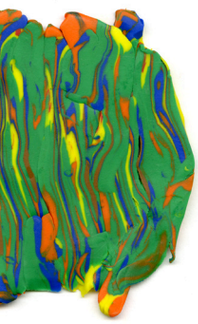
14. Jean Bayet. (1954). Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris. *Revue Archéologique*. 6(44). p. 36.

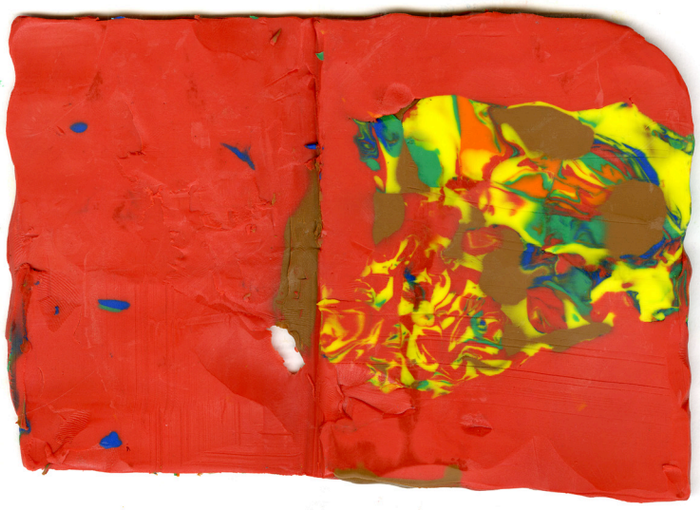




















Les panthères rouges



Figure 0
Salone au Palais de la Raison (Padoue),
vue du mur Nord, v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

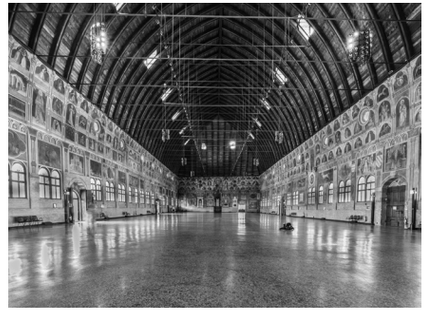


Figure 1
Salone au Palais de la Raison (Padoue),
vue d'ensemble (vers l'Ouest), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau



Figure 2
Centaure (des Lapithes?),
Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau



Figure 4
Centaure,
Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau



Figure 3
Sagittaire,
Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

(Deuxième partie de: Entre nature et civilisation: La figure hybride du Centaure dans le cycle astrologique de Padoue de Laurence Garneau)

Le sage Centaure de novembre

Ce premier Centaure sauvage se situe sous l'influence du zodiaque Gémeaux, dont son opposé polaire est le Sagittaire. La constellation du Sagittaire est parfois associée à Crotos ou Pholos, mais elle est en général liée à Chiron, ce Centaure d'exception qui se distingue par sa sagesse[15]. Par accident, Héraclès blesse Chiron d'une flèche empoisonnée, et le Centaure raisonné donne son immortalité à Prométhée pour mettre fin à ses douleurs. En réponse à cet acte de bravoure, Zeus place Chiron dans le ciel pour former la constellation du Sagittaire. Celle-ci est traditionnellement représentée sous la forme hybride du Centaure, un arc et une flèche à la main[16]. Dans le cycle astrologique de Padoue, le zodiaque possède un arc, mais les artistes-restaurateurs ont opté pour un corps de cerf (fig. 3). D'ailleurs, Antonio Barzon décrit cette fresque tout comme si elle représentait le Centaure traditionnel sous la forme de Crotos, mais ce n'est pas le cas. Cette fresque gagnerait à être étudiée davantage en se penchant sur la figure hybride de l'homme-cerf[17].

À gauche de ce Sagittaire non conventionnel dans la section du mois de novembre, pratiquement situé en face du Centaure de juin, se retrouve la fresque d'un Centaure possédant un corps de cheval à quatre pattes et un buste d'homme avec des oreilles chevalines (fig. 4). Il a un regard alerte, concerné, mais adouci par un sourcil défroncé. Il tient un bâton dans une parfaite verticale, bien que le bas corps semble être au galop[18]. Un arbre feuillu se retrouve à l'arrière-plan, qui, lui, n'est pas déraciné. L'arbre enraciné fait écho au caractère raisonné de la créature hybride, au contrôle de sa violence. Contrairement à l'autre déracinant un arbre, ce Centaure s'affranchit de sa sauvagerie et se rapproche du mythe de Chiron.

Il est possible d'effectuer un rapprochement entre ce Centaure et La divine comédie (1307-1321) de Dante Alighieri (1265-1321). L'œuvre de poésie, célèbre au moment même de sa publication, rend compte de la société italienne au début du XIVe siècle en relatant ses travers et qualités. Il est donc fort probable que les restaurateurs des fresques se soient inspirés du poème, d'autant plus que Dante ait marqué la culture padouane par son passage dans la cité communale en 1306[19]. Gendrat-Claudel rappelle la présence de Centaures dans le Chant XII de l'Enfer en soulignant que

«Dante représente les Centaures comme des "fiere isnelle", c'est-à-dire des bêtes rapides, dont la vigueur plastique paraît susciter chez le poète une véritable émotion esthétique, qui nous rappelle que, si le Centaure est bien un monstre, c'est un beau monstre ou, pour reprendre une expression de Borges, "la créature la plus harmonieuse de la zoologie fantastique."[20]»

Dante décrit les Centaures Pholos, Nessos et Chiron en leur conférant des qualités psychologiques et physiques pour évoquer leur pensée judicieuse et en esthétisant l'image de la créature. La fresque montre une figure en mouvement, le torse dressé et fier. Cela suggère la rapidité et la force de la créature hybride, puis son expression paisible et le visible contrôle de son animalité font écho à ce beau monstre doté d'une raison.

Les nobles Centaures dantesques aux Enfers ont une fonction bien particulière qui est d'assurer par leur puissance et leurs valeurs morales le contrôle du premier giron, qui condamne les tyrans[21]. Il est en effet possible d'associer le Centaure de novembre à ces nobles figures que décrit Dante, tout comme si ce bâton qu'il avait entre les mains était destiné à bloquer l'accès aux tyrans qui tenteraient la fuite. Le Centaure possède la puissance nécessaire pour affronter la barbarie tyrannique grâce à son hybridité, «déjà développée dans l'Antiquité de manière souvent implicite, par des réseaux lexicaux subtils qui tendaient à suggérer une forte parenté entre les instincts incontrôlés du Centaure et la violence de la tyrannie, individuelle ou propre à un groupe social.[22]» Depuis la naissance de son mythe, la race du Centaure s'associe aux politiques tyranniques: son côté bestiaire rappelle la cruauté des tyrans, et, paradoxalement, sa force combinée à la raison permet de contrôler les pulsions despotiques de l'humain.

Que peuvent donc signifier ces deux types de Centaures associés à la tyrannie dans un cycle astrologique, où l'on penserait y voir simplement le Sagittaire sous la forme du sage Centaure. Il faut considérer que le cycle astrologique est en effet une œuvre qui traite des influences planétaires sur les hommes. Toutefois, cette simple association est insuffisante, considérant l'aspect politique de l'astrologie au Moyen Âge[23]. D'autant plus que, tout comme le dit Annie Cazenave, «[l]e discours sur les monstres est, en réalité, un discours sur l'homme.[24]»

15. Ils sont tous trois des figures du Centaure bienveillant et civilisé.

16. Aurélie Gendrat-Claudel. (2013). *loc cit*. p. 88.

17. Antonio Barzon. (1924). *Gli affreschi del salone*. Padoue : Tipografia Seminario. p. 161. Traduction libre : « Signe du Sagittaire. Le Sagittaire est représenté dans sa forme traditionnelle mi-cheval, mi-homme, dans l'acte de tirer une flèche. » «Segno del Sagittario. Il Sagittario è rappresentato nella sua forma tradizionale mezzo cavallo e mezzo uomo, nell›atto di scoccare una saetta. »

18. Antonio Barzon ne fait que mention d'un Centaure en course (*Ibid,* p. 168).

19. Eleonora Beck. (1999). Representations of Music in the Astrological Cycle of the Salone della Ragione in Padua. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*. 24(1-2), 68.

20. Aurélie Gendrat-Claudel. (2013). « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne. Mythes sans limites. 27. p. 94.

21. Dante. (1956 [1307-1321]). *La Divine Comédie*. Trad. Longnon, H. Paris : Éditions Garnier Frères. p. 64-65. « Ceux-ci sont les tyrans, me dit le grand Centaure, Qui ont pillé le sang et les biens du prochain. [...] L'endroit où il convient que les tyrans gémissent. C'est en ce lieu que Justice divine Plonge Attila, le fléau de la terre, Et Pyrrhus et Sextus, et qu'éternellement Elle brûle les yeux et tire ainsi des larmes A Rinier de Cornète et à Rinier Pazzo, Qui sur les grands chemins firent tant de massacres. Sur ce, Nessus volta et repassa le gué. »

22. Aurélie Gendrat-Claudel. (2013). « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne. Mythes sans limites. 27. p. 95-96.

23. Anthony Grafton. et William R. Newman. (2001). *Secrets of nature: astrology and alchemy in early modern Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press. p. 14.

24. Annie Cazenave. (1979). Monstres et merveilles. *Ethnologie française*. 9(03). p. 235.

Les Centaures de Padoue à la défense de la commune

Les cinq années de 1200 à 1205 sont marquées par une période de révolution à Padoue. En quelques mots, le peuple se serait emparé du pouvoir dans la cité pour mettre sur pied les balbutiements communaux. La domination de la commune se déploie peu à peu sur le Contado, à Padoue de 1218 à 1221, le monumental Palazzo della Ragione s'érige au cœur de la ville sur lesPiazze dell'Erbe e dei Frutti et impose littéralement au centre de la cité la présence du «bon gouvernement». Le cycle astrologique est donc une œuvre de fierté civique, Eva Frojmovič dans son étude des fresques inférieures au cycle astrologique, rédige avec justesse que:

«[...] le Palais communal ait été préservé comme un symbole de la gloire padouane, longtemps après que cette gloire ait disparu. La restauration de son architecture après chaque incendie, tremblement de terre et tempête était d'une importance primordiale, de même que de repeindre le plus fidèlement possible ses fresques, même longtemps après que le cycle initial ait été endommagé au-delà de sa récupération. C'est à cette foi dans le mythe padouan que nous devons les fresques du Salon comme elles le sont aujourd'hui. Le message offensivement ou subversivement centralisateur par les gouvernements plus tardifs, est qu'ils prétendent incarner les mêmes vertus que leurs prédécesseurs communaux.[25]»

Les fresques font écho au mythe de la commune médiévale et deviennent dès lors une réinterprétation utopique d'une organisation politique fondée sur une administration et un système juridique. Nécessairement, les antipodes constituant le Centaure — le bien et le mal — font écho à la fonction du Salone à Padoue qui au temps de la commune était un palais de Justice. Le Centaure défait par les Lapithes rappelle le pouvoir de la justice, de l'entendement, sur les criminels, «[...] le monstre y apparaît en particulier comme symbole des bas instincts qui, toujours à l'affût, en notre nature incertaine, risquent d'entraîner le chrétien, si l'âme ne réagit pas, vers les abîmes et aux supplices de l'Enfer.[26]» Tandis que la figure esthétisée invite à choisir le bien, le contrôle de soi-même, qui est indispensable à sa survie dans une société règlementée par les lois.

Sans oublier que le système communal de Padoue connaît une parenthèse sanglante qui a marqué l'identité padouane. En 1239, sous la domination d'Ezzelino da Romano, le système communal laisse place épisodiquement à la politique tyrannique de cet homme de pouvoir allié à l'empereur Frédéric II, qui sème la terreur dans la cité par le massacre d'innocents. Ces deux figures de Centaure, le sauvage et le sage, revoient probablement à cet épisode de cruauté envers les enfants, femmes et hommes padouans, qui a renforcé l'idéologie communale. La figure barbare, hors contrôle, représentée les yeux creux et un arbre à la main, est probablement une représentation métaphorique du tyran. La référence à la victoire des Lapithes évoque le triomphe de la commune raisonnée sur le cruel Ezzelino dominé par le mal. Tandis que le Centaure idéalisé, dont la tâche est de garder les tyrans aux Enfers, joue le même rôle que le système communal qui doit, par un équilibre parfait entre sa rudesse et son jugement, combattre les menaces externes et maintenir la commune sous une bonne étoile.

Les artistes restaurateurs des XV^{e} et XVI^{e} siècles entretiennent le discours d'une fierté civique en se référant aux textes littéraires médiévaux inspirés des histoires païennes. Les fresques ont été repeintes par des érudits qui connaissaient les mythes antiques ayant survécu au temps, ils se les réapproprient afin de véhiculer un discours dans l'intérêt de la commune. Les tensions intrinsèques entre monstre et utopie, nature et civilisation, conférées au Centaure, réfèrent à la fonction du palais de justice et rappel un chapitre de l'histoire politique de la vie padouane. Au Moyen Âge, l'hybridation est une tradition figurative symbolique instrumentalisée dans la construction d'un discours. La figure hybride du Centaure est adoptée précisément pour ses qualités subversives, elle permet la construction d'un double discours pour exprimer les bienfaits d'une politique communale et déclamer la barbarie tyrannique. Les polarités dans les animaux composites sont porteuses de sens et ces sens se construisent tout particulièrement en relation avec le contexte dans lequel s'illustre l'hybridité.

25. Eva Frojmovič. (1996). Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, p. 44. Traduction libre: «[...] the Palatium communis was preserved as a symbol of Paduan glory, long after this glory had faded. The restoration of his architecture after every fire, earthquake and storm was considered of paramount importance, as was the repainting, as faithfully as possible, of its frescoes, even long after the original cycle had been damage beyond recovery. It is to this faith in the Paduan myth that we owe the Salone frescoes as they are today. Their message, centering offensive or subversive by later governments who claimed to embody the same virtues as their communal predecessors.»

26. Jean Bayet. (1954). Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris. *Revue Archéologique*. 6(44). p. 6



POLITIQUE ET LANGAGE

3 Samuel Archibald
Cyborgs, coyloups et jaglions — *De quelques figures de l'hybridité*

4 William S. Burroughs
«Les voleurs», *Word Virus : The William S. Burroughs Reader*, New York, Grave Press, 1998.

5 Les Entrepreneurs du commun
Monuments aux victimes de la liberté

10 Parcomètres 0.1
Le salon des refusés

11 Karina Cahill
Le sens hybride
Retour sur l'histoire de l'art et l'anté-disciplinarité

14 Michel Foucault
Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975, pp. 233-234.

15 Mathieu Villeneuve
Autant en emporte le sang
Western uchronique

17-18 Martine Delvaux
Je suis un homme

18 Anne Archet
Quatre abandons et une abolition

19 Cynthia Fecteau
Ces lieux que nous avons en partage: Catherine Béchard, Sabin Hudon, François Quévillon et Patrick Beaulieu au Mois Multi

18 Nizar Haj Ayed
L'espace hybride selon Anne Cauquelin et sa contribution dans l'appréhension sémiotique de la pratique du design d'événements

21-22 Thibault Jacquot-Paratte

IMAGES

3-4 Anne-Isabelle Pronkin
L'indistinction du statut d'artiste et de représentant commercial: Jeff Koons

9-10, Julien Guy-Béland
Subjectivation et résistance en régime pharmacopornographique

11-12 Martin Forgues
Le nouveau cinéma de propagande

13-14 Laurane Van Branteghem
L'Art post-humain, un puissant imaginaire

15-16, 21-22 Laurence Garneau
Entre nature et civilisation: *La figure hybride du Centaure dans le cycle astrologique de Padoue*

MILIEUX

3-6 Grégory Chatonsky
L'enthousiasme conjuratoire (un affect dans les discours du virtuel)

7-8 Daniel Fiset
De l'image-objet aux images-choses : la photographie d'art actuel en régime de pluralité

9-10, 15 Hubert G. Alain
Mieux disparaitre : *écologies politiques, nouvelles matérialités et autres luttes éphémères contre la fin des temps*

16 Charlotte Lalou Rousseau
En translation, *Chroniques torontoises pour une hybridité des choses*

17-18 Martin Lessard
Umberto Eco: «L'utilisateur voit la technologie comme de la magie»

19-20 Nadia Seraiocco
Territoire contaminé : le virus et l'erreur comme matière artistique

21-22 James-Alexandre Crow
Sur la photographie à l'époque de la troisième révolution industrielle. Dialogue entre Susan Sontag et Günther Anders

Liste des illustrations:

2 Guillaume Lépine, *Fuume 1*, 2015

5 Détail de *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre*, 2015, A* : Nicolas Rivard, Graphisme: Jasmin Cormier, C : Jasmin Cormier

Tronc commun, 2015
A : Clément De Gaulejac C : Rémi Thériault

Monument du désoeuvrement, 2015
A : Dominique Sirois, C : Rémi Thériault

Spectres, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Snowwithelenin, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Vue d'ensemble *(Elle est belle la liberté, Pépère Canada, Miss Liberty, Génocide culturel, Chef de guerre, Disque dur*), 2015
A : Clément De Gaulejac, C : Rémi Thériault

Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!), 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier),C : Rémi Thériault

6 *Communities III*, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

Guerre de la liberté, 2014,
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Guerre de la liberté, 2014
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Communities III, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

7 *Segregation Unit 01 (to Scale)*, 2015
A : Sheena Hoszko, C : Rémi Thériault
A Proposal for a Monument That is Not Really There, 2015
A : Milutin Gubash, C : Rémi Thériault

8 *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet Eva (Simon Laroche et Étienne Grenier)

Quand c'est non, c'est non : proposition pour le concours de 2015, 2015
A : Emmanuel Galland,
C : Rémi Thériault

Détail 1 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

Détail 2 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

9 Guillaume Lépine, *Détail (1-2) gravure*, 2015

12-13 Eliot B. Lafrenière, *Les demeures de l'Être*

14 *La prison Presidio Modelo*, sur l'Île de la Jeunesse, Cuba. Crédit : Jason Florio.

16 Mêmes-Cacaïstes, *Concerto pour chaîre tendre I, 2014* (A-B) et *II, 2015* (C-D) (détails sans l'autorisation des auteurs), 2016

16 Guillaume Lépine, *Paysage*, 2015
Guillaume Lépine, *Forme*, 2015

18 Figure 1 : *schéma d'un espace hybride* : «Phonophotopia»

19 Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013.
Photo de Marion Gotti.

Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013. Photo de Marion Gotti.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

Patrick Beaulieu. *Chatoiements*, coquille d'huitre, sable, dispositif d'éclairage animé et support en bois, aluminium et laiton, 2016.

Patrick Beaulieu. *Méandre – Yakety Yak (détail)*, kayak en cèdre fait à la main, ornement en bronze, 2014.

23 Guillaume Lépine, *Dessins sur catalogue*, 2016

2 Guillaume Lépine, *Fuume 2*, 2015

5 Publicité pour «Banality» , Jeff Koons, Art Magazine, 1988
Publicité pour Dom Pérignon, Balloon Venus, 2013

6, 19 Guillaume Lépine, *Collage numérique*, 2015

7,18 Guillaume Lépine, *Tissu 1-2-3-4*, 2015

8,17 Guillaume Lépine, *Pâte à modeler*, 2015

12 Guillaume Lépine, Dürer, 2015

20 Les panthères rouges

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue du mur Nord, v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue d'ensemble (vers l'Ouest), v. 1420 © Photo: Daniel Garneau

Centaure (des Lapithes?), Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Sagittaire, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Centaure, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

23 Guillaume Lépine, *Collage porno*, 2015

2 Guillaume Lépine, *Fuume 3*, 2015

3 Chatonsky G., *Deep generative image models using a lacanian pyramid of adversarial network.* (2015)

6 Chatonsky G., *Télofossiles II*, Sirois, D., Caochangdi Beijing (2015)

Chatonsky G., *Memories Center*, Sirois, D., Centre Clark, Montréal (2015)

11 Guillaume Lépine, *Dessin 1*, 2015

Guillaume Lépine, *Dessin 2*, 2015

12-13 Guillaume Lépine, *L'épaisseur du papier*, 2015

14 Guillaume Lépine, *Colllages*, 2012

16 Christian Gravel, *Sans titre 18*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 21*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 23*, 2014

23 Guillaume Lépine et Eliot B. Lafrenière, *Documentation du projet Pilier E-58*, 2014

* A: Artiste
C: Crédit photo





Artichaut

HYBRIDES I no 6 - mars 2016

Tirage: 1000 exemplaires dont 50 éditions spéciales avec affiche

Cahier 1 (Politique et Langage) - 24 pages
Cahier 2 (Images) - 24 pages
Cahier 3 (Milieux) - 24 pages

DIRECTION GÉNÉRALE
Jean-François Marquis
Rachel Morse
Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTEUR EN CHEF
Jean-François Marquis

CONCEPTION DE LA REVUE
Guillaume Lépine

COUVERTURE:
1/3 - POLITIQUE ET LANGAGE
Haut: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure,* 2015
Bas: Guillaume Lépine, *Frotti sur gravure 2*, 2015

2/3 - IMAGES
Haut: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 1*, 2013
Bas: Guillaume Lépine, *Graffiti effacé 2*, 2014

3/3 - MILIEUX
Haut: Guillaume Lépine, *Collage perspective*, 2012
Bas: Guillaume Lépine, *Collage perspective,* 2012

COMITÉ ÉDITORIAL
Damien Blass-Bouchard, Raphaëlle Forgues, Gabrielle Bleau-Mathieu, Philippe Lemelin, Laurane Van Branteghem, Rachel Morse, Jérémi Robitaille-Brassard, Catherine Dupuis

RÉVISION
Simon Abdela, Jérémi Robitaille-Brassard

RÉDACTION
Entrepreneurs du commun, Christian Gravel, Thibault Jacquot-Paratte, Parcomètres 0.1, Martine Delvaux, Nizar Haj Ayed, Samuel Archibald, Mathieu Villeneuve, Cynthia Fecteau, Martin Forgues, Karina Cahill, Panthères Rouges, Anne Archet, Laurence Garneau, Julien Guy-Béland, Anne-Isabelle Pronkin, Gregory Chatonsky, Laurane Van Branteghem, Martin Lessard, James-Alexandre Crow, Charlotte Lalou Rousseau, Daniel Fiset, Hubert G. Alain, Nadia Seraiocco

ILLUSTRATIONS
Entrepreneurs du commun (Nicolas Rivard, Jasmin Cormier, Clément De Gaulejac, Dominique Sirois, Steve Giasson, Rémi Thériault, Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), Frank Shebageget, Michel de Broin, Sheena Hoszko, Milutin Gubash, Emmanuel Galland), Eliot B. Lafrenière, Mêmes-Cacaïstes, Jason Florio, Catherine Béchard et Sabin Hudon, François Quevillon, Patrick Beaulieu, Jeff Koons, Daniel Garneau, Christian Gravel, Guillaume Lépine

FINANCEMENT
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Faculté des arts de l'UQÀM
Josette Féral
Services à la vie étudiante de l'UQÀM (SVE)
Association étudiante du module d'études littéraires (AEMEL)
Association générale étudiante de Bois-de-Boulogne (AGEBdeB)

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mai 2016

ORGANISME TUTÉLAIRE
Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQÀM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Artichaut, revue des arts de l'UQÀM:
Art contemporain I pratiques - analyse - critique

L'artichaut, revue des arts de l'UQÀM, est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQÀM. L'artichaut paraît une fois l'an en version imprimée. Chaque parution s'organise autour d'un dossier thématique original et inclut des articles, entrevues, reportages, essais, fictions et poésies s'inspirant des événements de la scène artistique actuelle, des portraits d'artistes, d'oeuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux.

Suivez également l'Artichaut magazine, en ligne sur **artichautmag.com**. Contenu mis en ligne quotidiennement: critiques, entrevues, reportages, chroniques et plus encore.

L'enthousiasme conjuratoire
(un affect dans les discours du virtuel)

GRÉGORY CHATONSKY

Publié en 1995,Extraits (p. 7-40)

[...]

2. L'INÉLUCTABLE IMMERSION

« Le cyberspace était partout où je regardais — au-dessus, en dessous et derrière moi. Je n'étais pas simplement un observateur. J'étais à l'intérieur[1]. »

Qu'est-ce que la « réalité virtuelle » ? Telle est la question. Et il y a tout lieu de croire que ce n'est pas une question arbitraire. Qu'est-ce que la « réalité virtuelle » ? Voilà sans aucun doute la première question qui vient à l'esprit lorsque l'on se penche sur cette technologie. Si cette interrogation semble la plus simple et la plus évidente de toutes, elle recèle pourtant de nombreux pièges. Son apparente clarté, son imposante évidence mêmes constituent à elles seules un véritable questionnement. Pourquoi est-ce la recherche d'une définition qui constitue la première exigence ? Pour quelles raisons arrive-t-elle avant toute autre ? Est-ce bien elle qui rend possible ce qui suivra ?

La **définition** délimite des frontières en termes négatifs et positifs. Spécification et distinction, elle dit ce qu'est la « réalité virtuelle » et ce qu'elle n'est pas, avec quoi il ne faut pas la confondre. Elle ouvre une contrée et par là même une étendue dans laquelle nous pourrons, ensuite, cheminer. L'entreprise paraît pour le moins élémentaire. Caractériser la « réalité virtuelle » reviendrait à cerner un champ technologique en décomposant ses différents éléments techniques. On pourrait ensuite « philosopher » et discuter des applications aux domaines variés, de ce qui les relient, des enjeux et des problèmes qui ne manqueront pas de se poser. Une telle dissertation serait autorisée par le signalement préliminaire de la « réalité virtuelle » qui remonterait aux premières conditions de possibilités objectives du mot. Avant de parcourir le fleuve de la « réalité virtuelle » il conviendrait d'aller à sa source, pour ne pas se tromper de courant et d'écluse, de conséquences.

Nous pourrions dès à présent entreprendre une telle démarche. Mais ce serait là une mise en route décidée à la va-vite dont nous ne mesurons pas encore toutes les conséquences. La définition engage en effet tout ce qui se passera par la suite, elle est un préambule qui détermine la substance de la discussion, elle a une puissante valeur introductive. De plus si au premier abord elle se donne comme quelque chose d'évident et qui va de soi, elle peut contenir des présupposés qui seront étouffés dans l'œuf s'ils ne sont pas dès à présent expliqués[2]. En dernier lieu la définition forge un certain ordre temporel en s'octroyant le droit de précéder tout autre raisonnement. Elle tente de résorber le temps dans lequel nous arrivent certaines phrases, formules ou idées. En précédant, la définition prévient et peut-être même évite la manière dont la question de la « réalité virtuelle » arrive. La prévention consiste à aller au-devant de quelque chose pour le détourner, à venir le premier, à agir ou à faire avant qu'un autre agisse ou fasse, bref à anticiper. La prévention se distingue de la venue, car elle est soumise à un désir de maîtrise du temps à venir. Le régime judiciaire de ce terme appliqué aux présents discours mériterait une analyse approfondie[3].



Comment la « réalité virtuelle » nous arrive-t-elle ? Comment ça nous arrive-t-il ? Mais qu'est-ce que ce « ça » ? À vrai dire ce serait encore aller bien vite en besogne que de supposer que la « réalité virtuelle » est uniquement une technologie et qu'il s'agit de la définir en ces seuls termes, comme nous l'avions déjà présumé sans vraiment y penser. Est-il pourtant contestable qu'elle soit une technologie ? En posant une telle question ne supprimons-nous pas le sol solide sur lequel nous avions cru déjà nous reposer ?

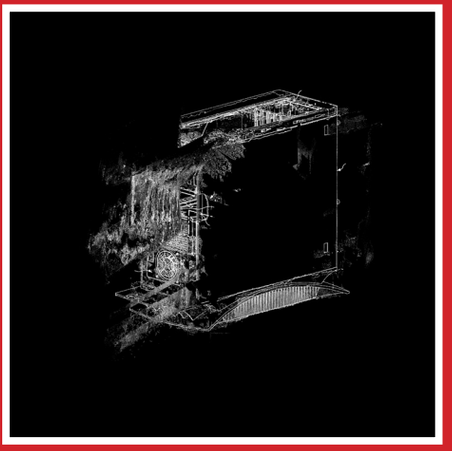
Dans la question « comment ça nous arrive ? », il y a le « ça », c'est-à-dire l'objet « réalité virtuelle », mais il y a aussi le « nous » qu'on a bien vite fait d'oublier. Il y a même plus, une étroite complexion entre le « ça » et le « nous ». Antérieure à la définition de la « réalité virtuelle » qui délimite un territoire en croyant exposer ce qu'elle est en elle-même ; la formule « réalité virtuelle » a des bords et des contours. En effet le néophyte qui ne sait pas précisément ce qu'elle est, ressent déjà du sens en elle, il aperçoit une silhouette à laquelle nous devons prêter attention. S'« il n'est pas facile de savoir au sujet de quoi l'on phrase (…) il est indubitable qu'"on phrase", ne serait-ce que pour le savoir[4] », et c'est cette silhouette que la définition tente de résorber en essayant de faire oublier ce qu'elle est, quoi qu'on y fasse : un regard qui conjugue le « ça » et le « nous ». Si la définition prétend être objective et arriver avant toute chose, elle risque de devenir axiomatique, autoritaire, indiscutable et par là même de se transformer en croyance. Or il s'agit de rester dans la question, de « demander la question, c'est-à-dire de faire surgir son horizon, de la poser, de se forcer à pénétrer dans l'horizon de ce questionner[5] ». Il s'agit pour nous d'appréhender cette silhouette diffuse de la « réalité virtuelle », ce sens dérobé à la définition qui fait question. C'est par son intermédiaire que nous éviterons un subjectivisme ou un objectivisme outranciers, c'est aussi grâce à elle que nous pourrons connaître la « réalité virtuelle ».

Nous nommerons cette silhouette, cette signification questionnante et la manière dont ça nous arrive, « **phénomène R.V.** ». C'est le phénomène qui permet la connaissance de la « réalité virtuelle », car si cette dernière établit, comme le pensait Kant, un rapport entre une représentation et un objet, le phénomène lui-même est à la jointure du sujet et de l'objet. Dans le cas où cette solidarité entre le pôle subjectif et le pôle objectif serait oubliée, alors soit nous deviendrions déraisonnables, soit nous croirions toucher la « réalité virtuelle » en elle-même. Dans les deux cas il s'agirait d'une absurdité « qui survole le fil conducteur de l'expérience, cherche des principes affranchis de la pierre de touche de l'expérience et qui se flatterait de concevoir l'inconcevable[6] ». Si l'on fait du concept quelque chose d'intuitif, si l'on fait de l'intuition quelque chose qui pense en cherchant la garantie de quelques fondations a priori, on passe tout simplement à côté de la « réalité virtuelle ». Comment se fait-il dès lors que le néophyte, sans même avoir sous la main une définition précise de la « réalité virtuelle », puisse pourtant y entendre quelque chose ? Quel est cet autre sens ? Comment cela est-il arrivé ? La réponse semble par trop évidente pour apporter quelques fruits : le novice connaît la « réalité virtuelle » par les médias, mais n'oublions pas que « pour la pensée, le connu restera toujours la véritable zone de danger : car le connu répand l'apparence de l'inoffensif et du facile. Celle-ci nous fait glisser par-dessus ce qui est proprement digne d'être mis en question[7] ».

2.1. UNE THÉORIE MÉDIATIQUE

Les médias ne cessent de parler de cette fameuse « réalité virtuelle ». Tous les mois un nouvel article, une nouvelle émission voient le jour. Devons-nous prêter la moindre attention à ce phénomène ? N'est-ce pas là un événement fortuit et pour le moins anecdotique, si ce n'est vulgaire, que nous devons dépasser ? Ce serait là une grave erreur, car quelque chose d'extrêmement important arrête notre regard : **la médiatisation excède largement la diffusion concrète de la « réalité virtuelle »**. Très peu de personnes ont expérimenté cette technologie, par contre tout le monde en a entendu parler. Nous ne voulons pas dire par là que la « réalité virtuelle » n'existe pas et qu'elle est une simple invention médiatique. Nous désirons indiquer qu'un décalage saisissant a lieu entre la profusion des discours et la rareté des expériences. Il se pourrait bien que ce décalage fasse partie de la question posée par le « phénomène R.V. ». Enfin il serait artificiel de vouloir résorber cette différence en expliquant que la « réalité virtuelle » est pour demain et que les médias annoncent la bonne nouvelle. Nous devons traiter ce phénomène comme il se présente aujourd'hui à nous sans faire confiance à des extrapolations qui peuvent toujours être illusoires ou même mensongères.

Ce contraste entre la médiatisation et la propagation doit nous mener à intégrer dans la délimitation du « phénomène R.V. » une bonne part de discours médiatique, c'est-à-dire de représentation. En effet la « réalité virtuelle » a une image médiatique avant d'avoir ses propres images. Cette représentation, qui devance le phénomène en s'y projetant, confisque ce que nous pourrions prendre pour le « propre » de la définition. Elle va même jusqu'à remettre en cause l'idée que la « réalité virtuelle » ait quelque « propre » que ce soit. L'abondance médiatique est un langage qui ne sert pas à signifier, mais à désigner, tant et si bien que le mot rivé à la chose n'est plus qu'une formule pétrifiée[8]. Cette prose affecte tout aussi bien le langage que l'objet. La formule « réalité virtuelle » traite l'objet technologique comme une instance abstraite puisque par cette formule on ne désigne pas un instrument technique déterminé, on indique une tendance, une ambiance, une époque, un mouvement général doté de signes et d'indications. C'est un véritable jeu de pistes qui débouchera sur la réalisation concrète de la « réalité virtuelle ». Et ce sont justement les médias qui préparent à cette concrétion en diffusant le message. Par cet astucieux cercle vicieux, la « réalité virtuelle » comme objet ne sera et n'a jamais été que ce qu'est le mot qui la désigne. Finalement la formule devient impénétrable, elle acquiert une vigueur, une force d'adhésion et de répulsion qui l'assimile à son extrême opposé, **l'incantation**. Ce ne sont pas les discours médiatiques qui précèdent le « phénomène R.V. » en y projetant de mensongères significations qui seraient tout simplement étrangères au phénomène et qu'il serait possible de réformer en distinguant les mots des faits, c'est le phénomène qui ne cesse de se devancer en différant sa figure. La différence de cette figure est la silhouette que le néophyte aperçoit, le « phénomène R. V. ». Les médias ne seront donc pas appréhendés comme étant autonomes de la « réalité virtuelle », comme de simples discours en sus à prendre ou à laisser, mais comme une partie du « phénomène R. V. », un élément de ce qui nous arrive aujourd'hui et qu'il nous faut activement prendre en compte. Dans les proclamations médiatiques, il y a déjà tout un monde de sens qu'il nous faut approcher. Elles ne sont pas de simples transmetteurs d'informations neutres. Ce sont des discours avec leur affectivité, leur tension, leur rythme, leur facilité et tour de langage, leur rapidité aussi.



Chatonsky G., *Deep generative image models using a lacanian pyramid of adversarial network.* (2015)

1. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 140.

2. Ces présupposés ne sont pas seulement particuliers à tel ou tel domaine de définition, ils sont aussi structurels au sens où la définition elle-même se présuppose. Exiger que l'on donne une définition c'est présupposer qu'une description complète doit être donnée, c'est-à-dire substituer à la formule « réalité virtuelle » qui survient tel un événement, une formule type qui appartient au régime définitionnel. De sorte qu'on n'introduit dans le discours que des termes pris comme objets d'un métalangage par l'établissement de descriptions définies. Et ce métalangage, parce qu'il est un type de discours et qu'il ne peut prétendre à être le discours comme tel, demande à son tour : comment définir la définition ? Cette récession sans fin dans l'ordre logique ne peut être barrée que par le recours à une décision ou à une convention dans l'ordre prescriptif. On revient ainsi à des phrases qui surviennent tels des événements — inexplicables, arbitraires et surprenants. La procession de ces phrases prend la place de la précession interminable de la définition.

3. Article « prévention », Littré, Cap, 1971.

4. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Minuit, 1988, p. 107.

5. Martin Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Gallimard, 1989, p. 13

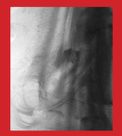
6. Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Vrin, 1964, § 52.

7. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF collection Épiméthée, 1959, p. 156.

8. Max Horkeimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison*, Gallimard, 1989, p. 173.

Si les médias reconnaissent qu'il est « difficile de définir ce qu'est un monde virtuel (…), pour la simple raison que cette technologie n'en est qu'à ses balbutiements », ils prédisent pourtant que cette « technologie va révolutionner notre avenir[9] » et surenchérissent en proclamant à haute voix : « attention : loisirs, médecine, Défense, Bourse, tout le monde y passera[10] ». Il ne s'agit pas là de notifications, la « réalité virtuelle » n'ayant pas encore eu lieu, mais de prédictions qui promulguent et qui constituent son lieu de séjour. L'omniprésence de telles formules dans les médias doit nous arrêter. Il existe des systèmes de « réalité virtuelle », encore rares remarquons-le, mais ils n'ont encore que peu de choses à voir avec ce que l'on nous en décrit et avec les perspectives que l'on nous en trace[11].

N'y a-t-il pas quelque chose d'absurde dans l'annonce de cette immersion massive et inéluctable ? Peut-on créer un positivisme technologique lorsque celui, industriel, du siècle passé nous a déjà signalé ses limites ? En prétendant prédire un avenir enthousiasmant à partir de simples « balbutiements », cette nouvelle forme de positivisme tient-elle compte des désillusions, des blessures de ce siècle et des bouleversements qu'elle induit dans notre conception de l'histoire et de l'avenir ? Comment peut-on faire preuve de tant d'assurance quant au futur qui est un type de temporalité pour le moins fragile ? Comment peut-on faire confiance à de simples balbutiements ? Si les médias utilisent fréquemment cette dernière notion, c'est qu'il s'agit d'un vice de prononciation où l'articulation des mots se fait de manière hésitante et imparfaite. Dans l'Émile, Rousseau avait déjà remarqué que cette parole mal articulée pouvait soit être due à l'âge (enfance ou vieillesse), soit à une émotion. Dans le premier cas il s'agit d'un bégaiement, une maladie convulsive des organes vocaux, qui consiste en un empêchement de prononcer certaines syllabes et une répétition saccadée de certaines autres. Le bredouillement qui est lié à l'émotion consiste à rouler les paroles les unes sur les autres et à les confondre. Mais balbutier signifie aussi parler sur quelque sujet confusément sans en avoir une connaissance suffisante[12]. Ne se pourrait-il pas que le « balbutiement » ne s'applique pas tant à la « réalité virtuelle » qu'aux médias eux-mêmes ? N'est-ce pas eux qui prononcent mal, pris entre la jeunesse des technologies du virtuel et leur propre vieillesse ? Lorsque les médias balbutient à propos de cette technique, n'est-ce pas une hésitation liée à leur propre statut ?



Finalement nous avions adopté une mauvaise piste. En voulant commencer par l'analyse des discours médiatiques, nous nous sommes retrouvés devant des opinions bien faciles à défaire et sans grand intérêt. L'annonce de l'immersion massive dans la « réalité virtuelle » n'est-ce pas un maigre subterfuge afin de palpiter le spectateur, pour le concerner et finalement pour vendre un produit, puisqu'avec les médias il s'agit de cela ? Avec cette technologie balbutiante, les médias auraient trouvé un sujet assez souple, c'est-à-dire assez inconsistant, pour leur permettre de répondre à une certaine demande d'informations de leurs auditeurs potentiels. Le balbutiement de la « réalité virtuelle » médiatiquement narrée n'est-il pas là le stade ultime d'une **réification** déjà dénoncée par l'école de Francfort ? Paradoxalement c'est grâce à son évanescence matérielle que la « réalité virtuelle » est présentée comme un fait de société majeur. C'est son absence ou la pauvreté de sa présence qui permet aux harangues médiatiques de se déployer librement sans être freinées par quelque objet que ce soit. Il y a là un déséquilibre entre le sujet et l'objet qui ne peut pas être une base solide pour constituer la connaissance du « phénomène R.V. ». Détournons-nous donc de ces discours et allons voir du côté des théoriciens, nous y trouverons peut-être une réflexion plus approfondie et équitable qui ne s'enthousiasmera pas à la va-vite.

Tout comme les médias, ces doctrines alimentent avec soin le sentiment d'une « **immersion totale**[13] », massive et inéluctable puisque l'écran n'est plus « une fenêtre à travers laquelle on peut voir un monde virtuel », comme le pensait Sutherland en 1965, « mais un endroit dans lequel on pourrait pénétrer[14] ». D'ailleurs la définition même des « mondes virtuels » intègre la notion d'immersion puisqu'il s'agit là d'un « espace artificiel, entièrement produit par l'ordinateur, dans lequel l'utilisateur est visuellement et acoustiquement immergé par l'intermédiaire de divers dispositifs[15] ». Si connaître c'est se défaire de certaines opinions vulgaires, dans le cas présent nous aurions affaire à un bien étrange type de connaissance. Certains imitent l'inéluctabilité annoncée par les médias en expliquant que « la réalité virtuelle ne peut plus être arrêtée, même si nous décidons tout bien considéré, que ce serait la meilleure chose à faire[16] » ; d'autres prédisent que les « réalités virtuelles » pourraient « résoudre de nombreux problèmes en matière d'énergie, de santé, de productivité et d'environnement. Elles renforceront la sécurité dans le nucléaire, feront évoluer l'industrie minière, amélioreront la productivité, réduiront les frais de transport, apporteront de nouvelles industries et susciteront de nouveaux marchés (…) Nous pourrons modeler un monde sain, énergique et sécurisé[17] ». Quelle perspective enthousiasmante ! La « réalité virtuelle » aurait beau exister, ces conclusions théoriques semblent pour le moins démesurées et utopiques, voire dangereuses. Elles ont comme un arrière-goût de déjà vu. Nous cherchions quelques idées pour nous orienter positivement et nous voilà bien dépourvus : à notre grand étonnement, les théoriciens du virtuel semblent nous proposer les mêmes logiques intellectuelles que l'industrie médiatique.

Peut-être devons-nous alors suivre une autre démarche en décryptant les différentes sentences médiatiques et théoriques, c'est-à-dire en essayant de les apercevoir, avec du recul, tels des symptômes de causes cachées qu'ils ne sont pas à même d'expliciter. « Ce qu'il faut, c'est que vous ayez l'esprit alerté et étonné au moment précis où les jugements les plus courants, voire de soi-disant expériences, s'imposent à vous inopinément[18] ». Si ces idées et si cette expérience technologique s'appliquent aussi unanimement et hégémoniquement à la « réalité virtuelle », ce n'est peut-être pas par hasard. Il nous faudra donc comprendre pourquoi et comment un ensemble théorico-médiatique se forme aujourd'hui en semblant rompre avec l'opposition traditionnelle entre les opinions intellectuelles et les croyances vulgaires, et en quoi ces opinions peuvent nous permettre de cerner le « phénomène R.V. ». De quels objets ces visions sont-elles le symptôme ? Si c'est « le retirement [qui] est événement[19] », alors nous pourrons nous interroger pour comprendre ce que cachent ces discours, et leurs incohérences mêmes pourront jouer un rôle de signal symptomatique dont il faudra tenir le meilleur compte.



2.2. UNE HISTOIRE INÉLUCTABLE

La caractéristique la plus frappante du « phénomène R.V. » — compris dans sa dimension théorique et médiatique — réside dans le dit de son « **inéluctabilité** ». Ainsi, il a beau ne pas être là, il est déjà là étant donné qu'on nous assure qu'il arrivera de toute manière. Dans de nombreux articles, on retrouve cette formule aux allures canoniques : « dans un proche avenir[20] ». En expliquant qu'on ne saurait se dégager de la prochaine « réalité virtuelle », les médias, tout comme les théoriciens, rapprochent sa présence de nous, mais d'une manière fictive dans l'ordre du discours. Ils créent un avenir qui a recours à l'imagination, puisque pour que ces discours soient vraisemblables encore faut-il pouvoir, dans le texte et seulement en lui, « imaginer une télévision qui n'aurait pas de bords », « imaginer que l'on puisse s'immerger dans le monde artificiel et l'explorer vraiment[21] ». Imaginer : il faut former des images avant de les voir afin de rétablir l'équilibre entre les discours et les données de l'expérience ; on peut à l'occasion utiliser l'expérience présente, la télévision par exemple, mais négativement. Si cette inéluctabilité est présentée par les médias comme un fait évident dont la seule explication est le rythme du développement technologique et économique, le mérite des théoriciens consiste à rechercher les raisons précises de cet inévitable enthousiasmant.

Les signes de la prochaine « réalité virtuelle » seraient déjà à l'œuvre. Il suffirait de décrypter ces quelques balbutiements, « ces signes creusés dans la glaise[22] » pour les mettre en perspective et les aménager. Fait étrange, l'absence de la « réalité virtuelle » ne serait que momentanée et ne pourrait en aucun cas invalider sa possibilité à venir, disons même sa nécessité. Le ressort profond de cette logique de l'apparition réside dans le fait que le passage de la possibilité à l'éventualité et de l'éventualité à l'effectivité est assuré d'avance, comme s'il allait de soi parce qu'il relève d'une nécessité d'essence et non d'une alternative empirique. Les consoles de jeux, les moniteurs et télévisions sur lesquels on les branchent, tous les moyens de communication, toutes les techniques des plus modernes ou plus anciennes seraient les signes avant-coureurs d'une nouvelle ère historique dont les technologies du virtuel seraient l'expression la plus flagrante. « En deux siècles, photographie, cinéma, téléphone, informatique, vidéo et télévision ont bouleversé nos comportements ; demain, les procédures interactives et les réalités virtuelles modifieront davantage encore notre rapport au monde, aux autres et à nous-mêmes. La période qui s'est ouverte depuis l'apparition du cinéma et de la télévision ne faisait que préparer le terrain à la phase actuelle, qui semble devoir être celle du réagencement général des compétences, des savoirs, des modes de transmission des connaissances[23] ».

Non seulement la « réalité virtuelle » ne serait pas une technique quelconque, puisqu'elle condenserait, résumerait toutes les techniques particulières et le fil conducteur qui orientait leur développement ; mais encore elle permettrait de construire une certaine logique de l'événement, où les bouleversements passés sont compris comme de simples prémisses à un chambardement radical et à venir qui, seul, leur accorde du sens en clôturant l'histoire dont elles sont le fruit. Et si « les imprimés et la radio racontent ; [si] le théâtre et le cinéma montrent, le cyberspace emmène[24] ». On pourrait simplement dire : « ce n'était encore rien, le meilleur est pour demain ». Par cette formule naïve nous comprenons que, technologie singulière et porte-drapeau de la technique en son entier, la « réalité virtuelle » hésite entre l'objet particulier et la généralité d'un mot ou d'un concept. Si elle dépasse les techniques particulières en leur donnant rétrospectivement sens, paradoxalement cela signifie qu'elle est elle-même dépassée par ces techniques puisqu'elle n'est que le produit de leur histoire. La « réalité virtuelle » détermine autant qu'elle est déterminée. Et si « l'informatique concentre et potentialise [effectivement] tous les systèmes idéaux de contrôle qui la précédaient : langues, numérations, idéographies, alphabets, horloges, machines logiques[25] », alors nous serions à la veille d'un grand bouleversement dont la source est profonde. Il y a en ce point un creux étonnant, presque une contradiction dans la temporalité qu'une telle réduction des événements entraîne, puisque la « réalité virtuelle » est aussi bien comprise comme ce coup du futur qui résume et concentre le passé — la signification vient après les faits —, que comme la forme explicite d'une logique qui avait déjà permis dans le passé la dynamique du développement des techniques — la signification arrive avant les faits, elle relève de l'origine —. On pourrait penser que la « réalité virtuelle » se précède en quelque sorte, qu'elle existe avant d'apparaître, que son lieu est antérieur à sa présence, qu'elle n'est pas là où on l'attendait, qu'elle est creusée du dedans. C'est là une bien étrange situation, puisqu'on ne sait pas si cette technologie vient du passé ou si elle arrive par le futur. A-t-elle déjà eu lieu dans le retrait sans être explicitement révélée ou sa brusque nouveauté accorde-t-elle une signification, par

9. Génération 4, *Dossiers mondes virtuels*, 1992, pp. 127-139.

10. *Le Nouvel Économiste*, 26 février 1992.

11. Le *Cybertron* de VRE et du Cyber Event Group, présenté à Paris lors de *Voyages Virtuels* les 10, 11 et 12 décembre 1994, est exemplaire de l'aspect superficiellement spectaculaire de la « réalité virtuelle » : un visio-casque et une manette de jeu branchés sur une station Silicon Graphics, permet à l'opérateur de se déplacer dans un univers tridimensionnel très sommaire. La sensation d'immersion est, prétendument, accentuée par l'utilisation de l'une de ces sphères métalliques, le gyroscope, que l'on retrouve dans les foires foraines et qui permettent au joueur de tourbillonner sur lui-même. Malgré le fait que l'immersion proprioceptive soit déficiente puisque les déplacements de la sphère ne sont pas coordonnés avec l'immersion visuelle, les promoteurs du projet n'hésitent pas à affirmer que « les mouvements du gyroscope donnent [à l'opérateur] l'illusion d'être en état d'apesanteur ». Il est intéressant de remarquer que la déception se mêle à une immersion imaginaire puisque selon la brochure publicitaire il s'agit là d'« une nouvelle expérience » et d'« une nouvelle aventure ». On explique la déception par le fait que « le Cyberspace n'en est qu'à ses débuts », et que « le *Cybertron* nous offre dès aujourd'hui l'opportunité de nous immerger dans ce media de l'avenir ». Par une telle stratégie où l'on s'excuse du manque de réalisme de l'expérience en la différant dans l'avenir tout en expliquant que cette différence est visible à partir de la déficience même des systèmes actuels, on rentre dans une logique de la confiance et de la croyance. On peut penser que l'utilisateur est déçu tandis que le spectateur qui regarde cet impressionnant système est convaincu, jusqu'au moment où il fera lui-même l'expérience. L'argument final de la brochure publicitaire ne réside-t-il pas dans le fait que des « moniteurs extérieurs permettent à l'audience de voir la scène à travers les yeux du joueur » ? L'immersion est ici un effet publicitaire et textuel qui a besoin du soutien de la déception puisque cette dernière permet de prolonger l'effet immersif dans l'avenir à l'infini, de lui accorder une puissance plus grande parce qu'il est différé. L'absence d'expérience est, ici comme ailleurs, mise en scène.

12. Articles « Balbutier », « Balbutiement », *Littré*, Cap, 1971, p. 427.

13. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 196.

14. *Ibidem*, p. 142.

15. Carnet de la Revue Virtuelle nº 1, *Définitions*, Centre Georges Pompidou, avril 1992, p. 2.

16. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 10.

17. Marvin Minsky, *Toward a Remotely-Manned Energy and Production Economy*, M.I.T., Artificial Intelligence Labotary, AI Memo nº 544, septembre 1979.

18. Martin Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Gallimard, 1989, p. 24.

19. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF collection Épiméthée, 1959, p. 27.

20. L'avenir de la communication et de la création culturelle : les artifices de l'intelligence artificielle, *Le Monde*, 30 janvier 1992, p. 24.

21. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, pp. 6-7.

22. Pierre Lévy, *Les Technologies de l'intelligence*, La Découverte, 1990, p. 132.

23. *Le Monde*, 30 janvier 1992.

24. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 207.

25. Pierre Lévy, *La Machine Univers*, La Découverte, 1987, p. 39.

contrecoup, à ce qui avait eu lieu auparavant d'une manière tout à fait contingente ? La nature de son balbutiement reste pour le moins obscure.

Partant à la recherche des causes de la « réalité virtuelle », nous ne savons plus vraiment si elle est un motif ou une conséquence étant entendu qu'elle est présentée comme **un aboutissement**. Cette dernière notion est équivoque, elle indique tout aussi bien la fin que l'origine, parce qu'elle est le résultat de quelque chose qui est contenu de quelque manière en elle. L'aboutissement construit le mouvement d'une finalité qui, comme nous le comprenons, est inscrit sur une temporalité qui ne saurait pas être chronologique. L'aboutissement est la révélation de l'origine par la fin, car si elle touche par un bout c'est en terminant autre part, mêlant le passé à ce qui vient, elle résout « le jadis de l'aurore dans le futur de » avenir[26]. L'aboutissement signifie non seulement arriver à bout de quelque chose, mais aussi ce qui vient à suppuration, fin aussi bien que commencement. Mais par quel bout, celui du début, celui de la fin ? Dans l'étymologie de ce terme, il y a quelque chose qui frappe et qui pousse, quelque chose qui effectue un coup de force. Cette structure amphibologique démontre finalement que l'aboutissement est une borne, une limite qui reprend en charge ce qui a été et qui vient à terme[27].

En ce point, le bénéfice d'une démarche théorique consiste à ne pas rester collé à la vitre de la nouveauté, comme certains médias, béatement fascinés par la « réalité virtuelle : [cette] ère nouvelle[28] », à ne pas présenter les choses à travers l'unique filtre de la rupture à venir, car si **une nouvelle ère** commence c'est que **l'histoire**, découpée en phases et en strates, est logiquement causée. Avec la « réalité virtuelle » nous avons bien affaire à un balbutiement dont il faut saisir le caractère répétitif et compulsif. On aurait tort de croire qu'elle balbutie à cause de sa seule jeunesse, il y a en elle quelque chose de la vieillesse et de l'ancien. Cette technologie est vieille, sa mémoire commence à faire défaut et c'est pour cette raison que sa langue commence à fourcher, que son expression est en retrait. C'est aussi pour cela que les théoriciens du virtuel tentent de retrouver sa mémoire et son langage perdus en restituant la « réalité virtuelle » dans une perspective historique, c'est-à-dire dans un certain espace qui la rendrait enfin intelligible, et avec elle les autres techniques. Paradoxalement « l'avenir du cyberspace est peut — être réservé à ceux qui comprennent le passé[29] », elle n'est donc pas une « absolue nouveauté » qui resterait impensable, elle « plonge de profondes racines dans la culture occidentale[30] ».

En fin de compte l'avenir dont nous parlons n'est rendu possible qu'à la mesure d'un passé très ancien. Là encore ce sont les deux pôles extrêmes du temps - jeunesse et vieillesse, origine et fin — qui sont liés et l'on peut finalement penser avec Heidegger que le « verrouillage du passé et [la] ligature de l'avenir ne suppriment pas le maintenant, mais lui ôtent la possibilité de passer du pas-encore au ne-plus, la possibilité de s'écouler. Verrouillé et ligaturé des deux côtés, le maintenant s'engorge dans son arrêt durable, et dans son engorgement, il se dilate. Privé de la possibilité de passer, il ne lui reste qu'à persévérer - il doit nécessairement rester à l'arrêt[31] » et ainsi le présent de la « réalité virtuelle » est arrêté et différé.

Mais il nous faut aller encore plus loin, car, il s'agit là d'« une grande structure sous-jacente [qui] singularise l'Occident (…) Elle est un des secrets de son histoire ». Quant à la « réalité virtuelle » ce « n'est que la manifestation technique de cette configuration souterraine[32] ». En recherchant les raisons de cette technologie, nous parvenons en dernier lieu à un plan méta-historique qui la dépasse et qui la rend pourtant possible. C'est là le fil conducteur qui permet d'ouvrir l'horizon de l'histoire en tant que celui-ci est compréhensible et peut rendre ses raisons. Cette méta-historicité réconcilie l'origine avec la fin, en les dépassant toutes deux. De cette manière nous remontons, comme cela avait déjà été le cas avec la définition, à une source et nous construisons un système ou, comme on voudra, une philosophie de l'histoire cumulative qui met en œuvre un « futur ancien » et un « ancien futur ». Cette conjonction est bien connue en philosophie, elle est même une de ses formes récurrentes et elle peut apparaître comme une nécessité permettant de répondre à la complexité du temps et de l'histoire. Comme l'expliquait Heidegger « tout questionner essentiel de la philosophie demeure nécessairement inactuel. Et ceci, ou bien parce que la philosophie se trouve jetée loin en avant de son propre aujourd'hui, ou bien encore parce qu'elle re-lie l'aujourd'hui à son "ayant-été" ancien et originaire. Dans tous les cas la philosophie reste un savoir qui non seulement ne se laisse pas rendre actuel, mais dont il faut bien plutôt dire l'inverse : qu'il subordonne l'actualité à sa mesure[33] ». Dans le cas présent, les deux pôles temporels ne peuvent être reliés qu'à la mesure d'un plan qui les motive en les transcendant.



Ainsi Pierre Lévy institue un plan **méta-historique** fondé sur la recherche du contrôle.

C'est cette recherche éperdue qui aurait motivé toutes les évolutions majeures que ce soit dans les domaines politique, économique, scientifique ou même artistique. L'être humain serait en quête d'un sentiment de contrôle croissant et la figure essentielle qui assurerait la réalisation de cette pulsion serait la technique. L'auteur s'inscrit lui-même dans cet horizon et s'y replace sans recul critique puisqu'il construit une histoire systématique en évitant de penser tous les événements qui ne sauraient se réduire au système et disparaître en lui. L'événement et la nouveauté inanticipable sont tous les deux soumis à une réduction systématique. On prétend mettre au grand jour les motivations dernières de l'histoire, mais en oblitérant qu'on le fait toujours après-coup, on rêve d'exposer les raisons antérieures véritables qui ont déchaîné certaines conséquences. On inverse le temps, car en déplaçant sa pensée, en oubliant qu'elle est postérieure et qu'elle pourrait tout à fait n'avoir affaire qu'à une reconstruction artificielle quand elle se penche avec jubilation sur ce qu'elle croit être du sens ; on la met au début, on la fait remonter — les causes, les conséquences —, on oublie qu'une pensée est toujours singulière, attachée à un corps, à une contrée, à une époque et à des préjugés. On pose cette pensée hors de soi, on l'exproprie. Par un tel effet de style, par une telle pose affectée, on croit parvenir peut-être à donner du sérieux au texte et pourquoi pas à lui accorder une certaine autorité qui emportera la conviction de chacun. Le philosophe arrive finalement à des considérations pour le moins contestables, fantaisistes, simplistes et univoques en expliquant, par exemple, que les œuvres de William Turner sont les conséquences directes de la thermodynamique du siècle dernier.

Cette notion de **contrôle** est exacerbée dans de nombreuses recherches technologiques. Ainsi au Media Lab Christopher Schmandt et Eric Hulteen, qui travaillaient sur la supervision de Bolt, combinèrent un écran mural, un périphérique de saisie gestuelle (par pointage du doigt) et un système de commande vocale pour réaliser un prototype connu depuis sous le nom de sa commande verbalo-gestuelle générique : Mets ça là. L'opérateur était assis sur une chaise, face à l'écran sur lequel était affiché un paysage maritime de synthèse. Il lui suffisait de pointer un objet à l'écran et de dire : « mets ça », puis de pointer un autre endroit et de dire : « là ». Le plaisir provient de la contemplation de sa propre puissance et de l'adéquation entre les ordres et leur réalisation synthétique. Il faut que la machine fonctionne parfaitement, qu'elle réponde exactement aux injonctions de l'opérateur, c'est-à-dire qu'elle soit réactive. Les chercheurs d'A.T.R. et leurs collègues du Laboratoire de Perception Visuelle de N.T.T. espèrent mettre au point, sous peu, des systèmes qui permettraient de coupler un outil de construction graphique à un dispositif de reconnaissance vocale, et « ainsi des incantations du type "arrondis, élargis, arrête, resserre, à la ligne, arrête" pourraient inciter le moteur de réalité à sculpter l'image que les utilisateurs ont à l'esprit[34] ». Le contrôle et la maîtrise donnent à lire le rêve d'une puissance divine, créatrice de mondes et soumettant ces derniers à l'esprit et à ses incantations magiques. De sorte que des chercheurs telle que Brenda Laurel se prêtent à imaginer ce qui serait réalisable dans un futur proche. Ils s'y prêtent parce que c'est en rêvant de la sorte que leurs recherches avancent : « Donne-moi une matinée d'avril dans un champ », dit-elle, et le gris se transforma en un rayon de soleil matinal. On pouvait voir des taches de ciel azuré à travers une forêt de bouleaux. On entendit le gazouillis des oiseaux et le murmure des ruisseaux. « Hum… enlève la forêt de bouleaux », continua Brenda, « Mets le pré au bord d'une falaise surplombant une petite baie couleur émeraude. Plus vert ! Des moutons[35] ! ». La reconnaissance vocale permet en ce cas de réaliser la parole de dieu, la création de mondes par des mots comme dans La Genèse et la monstration devient une création où l'on « fait venir non seulement la chose, mais le monde, ou plus exactement [on] fait jouer la différence entre chose et monde[36] ».



On s'interroge dès lors pour connaître ce qui force donc certains « à passer par cette même typographie en noir et blanc qui a véhiculé nos réflexions depuis Gutenberg ? Il semble évident que notre vieil alphabet risque ne plus être à la hauteur pour longtemps (…) Au lieu de lire un livre de gauche à droite et de haut en bas, nous pourrons peut-être entrer et nous promener à l'intérieur de son espace de connaissances. Cette représentation sophistiquée des problèmes et de leurs solutions potentielles va introduire des problématiques tellement complexes que ceux qui en sont chargés ne pourront les résoudre que par une totale immersion physique et intellectuelle dans cette représentation du monde dans laquelle ils devront effectivement vivre. Chaque jour serait consacré à l'exploration du problème dans son environnement spatial, à sa compréhension et à la recherche d'une solution par des moyens à la fois physiques et intellectuels[37] ». Tout comme Pierre Lévy, Myron Krueger met ici en scène **la fin de l'écriture et son achèvement**. Elle disparaîtrait parce qu'elle ne serait plus efficace, parce qu'elle ne correspondrait plus aux temps du développement et de l'accroissement qui permettent « d'effectuer plusieurs essais avant de décider (…), [d'] exprimer ses propres indécisions [et d'] exercer son jugement[38] ». Or cette mise en scène est double parce qu'elle se fait par l'écriture elle-même, c'est l'écriture mourante qui exprime sa propre fin. Si l'on y regarde de plus près, on remarque que les médias aussi mettent en scène leur propre mort par l'intermédiaire de cette technologie. Ne disent-ils pas finalement qu'elle viendra les remplacer ? N'est-ce pas un stratagème pour se rendre vivant après-coup, car si on peut mourir c'est encore qu'on est bien en vie ?

La détermination historique principale serait la technique elle-même, ainsi chaque évolution est comprise comme une de ses images et en reparcourant en sens inverse le fil de ces métaphores nous pourrons, nous chuchote-t-on, retrouver l'original qui donnera sens à l'histoire. Par là, certains lient la fin à l'origine, l'aboutissement au terme et l'art du XXème siècle se laisse apprivoiser comme une phase transitoire, avec tout ce que la notion de transition peut avoir d'amphibologique. On fait « comme si l'exacerbation de la présence physique de l'artiste ou de son modèle [l'auteur fait ici référence à l'action painting, au dripping, à l'abstraction lyrique] était destiné à prolonger encore un peu un monde voué au déclin ; comme s'il ne s'agissait que des derniers feux d'une époque révolue ; comme si quelque cycle millénaire prenait fin et bouclait sur son origine : couronnée d'ocre jaune sur la paroi d'une caverne, la main d'un homme préhistorique[39] ».

Il y a là une tendance remarquable : comprendre notre présent, ou le peu qui en reste, comme une transition qui boucle sur son origine. Comment peuton boucler, c'est-à-dire finir, sur l'origine ? Cette dernière n'est-elle pas au début ? Par là on tente de cacher que le présent ne se laisse pas saisir aisément à deux mains puisque « la durée au sens de l'écoulement perpétuel du temps, cela veut dire le "maintenant et maintenant et maintenant". Nous nous fermons à ce bruit sourd (inquiétant, paralysant) que fait en se déroulant la série des "maintenants" (…) Le "durer" du "durant" avale pour ainsi dire la série des "maintenants" qui s'écoule, et il devient un unique maintenant dilaté qui lui-même ne coule pas, mais est arrêté[40] ». Et la boucle qui retourne et détourne le fil de la temporalité est le symptôme de cette difficile pulsion : comprendre le présent. Si on laissait ce présent dans son idiote singularité, nous serions agacés, ce serait une situation désagréable, disons même angoissante, car, selon certains, « il n'y a pas d'événements heureux, ce sont toujours des catastrophes. Mais pour exorciser le nouveau, il y a deux moyens : soit conjurer par un système d'information sans informations,

26. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1990, p. 267.

27. *Littré*, Article « Aboutir », Cap, 1971, pp. 25-26 - Articles « Aboutissement » et « Bouter », Dictionnaire Étymologique et historique du français, Larousse, 1993

28. *Bulletin du Crédit Suisse*, juillet-août 1994.

29. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 297.

30. Pierre Lévy, *La Machine Univers*, La Découverte, 1987, p. 8. Dans cet ouvrage l'auteur ne parle pas explicitement de la « réalité virtuelle » mais de l'ordinateur, qu'il désigne par la formule de « machine universelle ». Une profonde relation lie cette machine à la « réalité virtuelle ».

31. Martin Heidegger, Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique, Gallimard, 1992, p. 192.

32. Pierre Lévy, La Machine Univers, La Découverte, 1987, p. 71.

33. Martin Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Gallimard, 1989, p. 20.

34. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 247. C'est nous qui soulignons.

35. *Ibidem.*

36. Michel Haar, *Le Chant de la Terre*, L'Herne, 1988, p. 227. Sans vouloir le développer plus avant, le thème de la monstration semble ici important. De nombreux chercheurs tentent de mettre au point des interfaces entre l'homme et l'ordinateur qui permettent de répondre très intuitivement aux gestes du premier. Il s'agit là de créer un langage de la main, un langage manuel où l'on pourrait « enfin communiquer avec un ordinateur grâce à un geste naturel » (Rheingold, p. 83). Un exégète de Heidegger remarquait qu'« il n'est de "main" que là où l'étant en tant que tel apparaît non celé et où l'homme se conduit de manière décelante envers l'étant. La main, comme le mot, garde le rapport de l'être à l'homme et, par là, d'abord, la relation de l'homme à l'étant (…) La coappartenance essentielle de la main et du mot » pourrait éclairer les questions propres à une interface informatique. (Didier Franck, *Heidegger et le problème de l'espace*, Minuit, 1986, p. 100.)

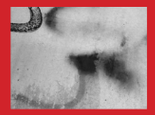
37. Myron Krueger, *Artificial Reality*, 1983.

38. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 91.

39. Pierre Lévy, *La Machine Univers*, La Découverte, 1988, p. 53. C'est nous qui soulignons soigneusement.

40. Martin Heidegger, *Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique*, Gallimard, 1992, p. 190.

soit l'intégrer au système de l'information[41] ». Le présent incompris est obscène, c'est-à-dire, selon l'étymologie, sur le devant (ob) de la scène. On ne parvient pas à le mettre en scène, à l'établir sur la scène de la rationalité, car il y est déjà de fait, il est sur-représenté. Voilà, selon Hegel, « le côté négatif de ce spectacle du changement [qui] provoque notre tristesse. Il est déprimant de savoir que tant de splendeur, tant de belle vitalité a dû périr et que nous marchons au milieu des ruines. Le plus noble et le plus beau fut arraché par l'histoire : les passions humaines l'ont ruiné. Tout semble voué à la disparition, rien ne demeure[42] ». Au sentiment de l'inévitable perte répond l'organisation d'une histoire inéluctable qui se présente comme une marche systématique et rationnelle en même temps qu'elle fait de cela le contenu même de sa réflexion. Cette tendance organisatrice exclut les autres commentaires et devient hégémonique malgré elle. Il y a en celle-ci quelque chose de la conjuration face au nouveau qui consiste à en faire, jusqu'aux limites de la redondance, l'essentiel du message narratif, au risque de donner au système d'information la vocation de tourbillonner et de se détruire lui-même. Le contrôle systématique et l'hégémonie du discours se conjuguent puisqu'ici la temporalité choisie est celle d'un système, d'une clôture, d'une fin qui n'admet pas la finitude.



L'étrange mélange de rupture éclatante et de conséquences lointaines produit l'affect d'un inéluctable causal qu'on ne saurait être à même de contrer. Le fait qu'il touche à tous les domaines — la culture, la science, l'art, la vie, le sujet — est une preuve de son caractère massif et réel. Il implique logiquement le rêve d'une totalisation. « Ne doit-il pas [en effet] y avoir une progression continue et un développement qui soient manifestes, mais dans un sens plus élevé que celui que l'on a cru ? (…) Il y a éternellement un effort orienté ! Personne n'est seul, quel que soit son âge, nous bâtissons toujours sur ce qui nous a précédé, et ce que nous faisons ne sera que la base de l'avenir, ne prétend à rien d'autre que cela — voilà ce que dit l'analogie de la nature, le modèle parlant de Dieu dans toutes ses œuvres ! et il en est manifestement de même dans le genre humain ! L'Égyptien ne pouvait exister sans l'Oriental, le Grec bâtit sur l'un et sur l'autre, le Romain s'éleva sur les épaules du monde entier - il y a véritablement progression continue, développement suivi, dût l'individu ne pas y gagner ! Le monde se dirige vers quelque chose de grand ! devient ce dont l'histoire superficielle se vante si orgueilleusement et ce qu'elle montre si peu — le théâtre d'une intention directrice sur terre ! même si nous ne devions pas voir l'intention derrière, théâtre de la Divinité, même aperçue seulement à travers les ouvertures et les ruines de quelques scènes isolées[43] ». S'il y avait la moindre brèche ou la plus infime fêlure dans le système, on pourrait s'y engouffrer et déconstruire cette logique de l'inévitable. L'enchaînement rationnel des causes et des effets exige une structure à l'infini qui ne peut admettre nulle limitation à sa construction, même si cette restriction était minime. Dans la totalisation historique rien ne peut être négligé, nul élément ne peut être laissé de côté. Comme dans le cas du régime définitionnel, la récession est infinie. Imaginez « une Intelligence qui, pour un moment donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si par ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ses données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux[44] », voilà quel est le principe d'une structure inéluctable de l'histoire. Cette structure causale laplacienne n'admet pas les « à distance » dans le temps. Si le passé agit sur le futur, il ne peut le faire que par l'intermédiaire du présent. Autrement dit, les événements du présent sont uniquement déterminés par les événements du temps qui le précède « immédiatement », ils sont complètement déterminés par eux, ils sont donc parfaitement intelligibles. L'ombre peut disparaître.

C'est en ce sens que selon Pierre Lévy l'inéluctable est historiellement déterminé, « **l'historiel** serait alors l'histoire de la prise de pouvoir du calcul sur le transcendantal, la temporalité au fil de laquelle les opérations se retournent sur ce qui leur donne sens, une altération radicale de la structure intime de l'historicité[45] ». L'image significative de la prise de pouvoir est le symptôme de l'étrange conjugaison entre la rupture et l'inéluctable, c'est-à-dire entre l'avenir et l'ancien. La « réalité virtuelle » et l'informatique feraient part d'une structure latente qui arriverait à son point de maturation et qui après la veille, s'éveillerait et prendrait le dessus sur des structures qui étaient depuis longtemps déjà en sursis, car « ce qui dort, cela est, d'une curieuse façon, absent et pourtant là[46] ». Si on aime les couples, comme celui du sommeil et de la veille, on s'interroge rarement sur cet instant où l'individu s'enfonce dans le **sommeil**, sur ce qui a forcé la signification de l'histoire à s'accomplir dans le retrait. Car ce passage n'est ni sommeil ni veille ni rassemblement et recueil, mais un instant qui nous fait franchir un seuil. Or l'histoire que certains construisent autour du virtuel élimine ce franchissement et préfère l'image d'une gestation dont nous verrions aujourd'hui les premiers embryons. Ces embryons annonceraient une ère post-historique mettant un terme à l'histoire elle-même. On est bien obligé d'imaginer deux modalités d'histoires qui existeraient côte à côte, mais qui n'avanceraient pas à la même vitesse. L'histoire de la signification — ce qui rend raison des événements — serait toujours en avance sur l'histoire concrète — les événements contingents —. Finalement cette distinction classique indique que l'histoire de la signification peut, un jour ou l'autre, prendre le dessus sur l'histoire contingente et exige que cette dernière se soumette à son régime et la somme de disparaître dans une « fin de l'histoire ». Ce serait là le début d'une concordance véritable et immédiate — sans réflexion — entre les concepts et les phénomènes. Le premier type d'histoire avance à grands pas, tandis que l'histoire événementielle est statique, elle n'est qu'une succession contingente et c'est pour cette raison qu'elle doit disparaître au profit de « son » sens. À ce titre « la R.V. représente (…) une occasion unique dans l'histoire[47] ».



Pour quelles raisons le thème déjà ancien d'une « fin de l'histoire » revient-il avec enthousiasme dans les théories du virtuel ? En quoi les nouvelles technologies entraînent-elles « non pas la fin de l'aventure humaine, mais son entrée dans un rythme nouveau qui ne serait plus celui de l'histoire[48] » ? Qu'y a-t-il d'inacceptable pour certains dans l'hypothèse d'une histoire n'en finissant jamais ? Cette illusion qui saisit souvent les hommes est due au fait que si ce qui détermine la « réalité virtuelle » est aussi compris comme ce qui définit le mouvement complet de l'histoire, alors la « réalité virtuelle » venant exprimer plus directement cette chose verra s'éteindre la dynamique et l'effort historique. Ces derniers n'auront plus lieu d'être, parce qu'ils seront réalisés. C'est uniquement grâce à l'idée de finalité que l'on peut rendre compte de pareille manière d'une raison historique, on explique le sens des événements en les transformant en objet. La finalité permet de rendre des comptes, mais il y a aussi en elle la clôture, ce qui termine, la cessation du mouvement qu'elle tente de saisir. Là encore, remarquons que des polarités temporelles distinctes se trouvent liées : c'est au moment où quelque chose commence « vraiment » qu'il n'a plus lieu d'être. La vie de la logique historique est aussi la mort de l'histoire.

Pour résumer, le « phénomène R.V. » a différentes spécificités au niveau historique et temporel. On le présente tout aussi bien comme une brutale rupture que comme une source profonde s'écoulant paisiblement et logiquement. Il relie l'avenir au passé, on pourrait même dire, pour être plus incisif, qu'il effectue une relecture du temps et que cette exégèse n'est pas comprise comme telle, mais comme un élément à part entière de ce qui est lu. On peut donc parler d'interprétation performative, c'est-à-dire d'une interprétation qui transforme cela même qu'elle interprète. La « réalité virtuelle » est une immersion massive, car elle se présente comme touchant tout le monde d'une manière définitive, brutale et complète. Elle est inéluctable, il faut donc se faire une raison et attendre. Elle clôture le système historique dont elle est le fruit, il s'agit par là de la comprendre comme une finalité et une origine. La « réalité virtuelle » entretient un rapport très étroit avec ce qui donne sens à l'histoire, elle est pour ainsi dire son identique et c'est elle qui l'achève, dans le double sens du terme. Une étude plus approfondie serait à même de démontrer qu'un lien étroit unit les théories du virtuel aux philosophies classiques de l'histoire. Cette relation traverse la ligne de séparation entre le concept de destin comme force impersonnelle ayant déterminé à l'avance le cours général des événements et contre laquelle l'intervention humaine reste impuissante, et l'idée de providence comme puissance personnelle et bienveillante qui oriente l'histoire humaine de façon ascendante et lui donne une signification réconfortante. Entre la tragédie grecque et la tradition chrétienne du progrès, le sens de l'histoire du virtuel s'impose comme « l'aube où nous appareillons sous l'ancienne et primitive lumière dans la mémoire obscure des dieux et du destin[49] ».

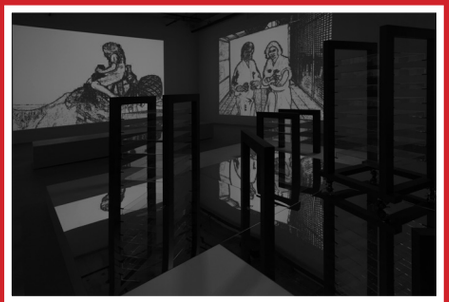
Ce qui est vrai au niveau temporel l'est aussi au niveau géographique, puisque Pierre Lévy va jusqu'à penser que l'occident, de par son plan sous-jacent, a une vocation universelle et doit naturellement régner sur l'ensemble de la planète. Il s'agit là de raturer, puisqu'on ne peut les détruire, les différences qui troublent la démarche de systématisation et de totalisation. Auto-justification permanente, la réflexion ne s'embarrasse pas ici des limites posées par l'expérience, seuls valent son propre rythme et sa propre démonstration. On pourrait penser que le processus de concentration et de condensation qui permet une telle analyse repose sur une simple lecture à rebours de l'histoire, grâce à laquelle chaque événement passé se trouve jugé et analysé à l'aune d'un avenir qu'on a arbitrairement sélectionné. De sorte que, miraculeusement, on re-trouverait des traces du futur dans le passé, mais ce ne serait là qu'un cercle vicieux que Valéry avait déjà dénoncé en expliquant que « l'Histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré. Ses propriétés sont bien connues. Il fait rêver, il enivre les peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmente dans leur repos, les conduits au délire des grandeurs ou à celui de la persécution (…) L'Histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout et donne des exemples de tout. Que de livres furent écrits qui se nommaient : "La Leçon de ceci, les Enseignements de cela !… » Rien de plus ridicule à lire après les événements qui ont suivi les événements que ces livres interprétaient dans le sens de l'avenir. Dans l'état actuel du monde, le danger de se laisser séduire à l'Histoire est plus grand que jamais il ne fut[50] ». Le raisonnement semble au premier abord consistant, il n'est en fait qu'une inconsistante utopie où l'on rêve plus qu'on ne pense. Mais ce rêve témoignerait de la propension des hommes à parler « de la précipitation infinie dans laquelle nous jette un sentiment eschatologique de l'avenir. Imminence, un monde va finir, fatalement, au moment où, disions-nous encore à l'instant, les choses toujours ne font que commencer : depuis quelques millénaires à peine et ce fut hier[51] ». Le rêve du temps, d'un autre temps, s'élance dans un avenir qui a été maîtrisé et anticipé grâce à la prétendue compréhension de sa causalité.

[...]

[La suite du texte est disponible en ligne : chatonsky.net/files/pdf/conjuration.pdf]



Chatonsky G., *Télofossiles II*, Sirois, D., Caochangdi Beijing (2015)



Chatonsky G., *Memories Center*, Sirois, D., Centre Clark, Montréal (2015)

41. Pierre Nora, *Le Retour de l'événement* in *Faire de l'histoire*, ouvrage publié sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, 1974, tome I, pp. 295-300. C'est nous qui soulignons.

42. Hegel, *La Raison dans l'histoire* (1830), « L'histoire philosophique », tr. K. Papaioannou, collection 10-18, Plon, 1965, p. 54.

43. Herber, *Une autre Philosophie de l'histoire* (1774), trad. M. Rouché, 1ère section, Aubier Montaigne, 1964, pp. 189-191.

44. Alexandre Kojève, *L'idée de déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, Librairie Générale Française, 1990, p. 48.

45. Pierre Lévy, *La Machine Univers*, La Découverte, 1988, p. 218.

46. Martin Heidegger, *Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique*, Gallimard, 1992, p. 99.

47. Howard Rheingold, *La Réalité Virtuelle*, Dunod, 1993, p. 41.

48. Pierre Lévy, *Les Technologies de l'intelligence*, Découverte, 1990, p. 131.

49. Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, PUF, 1973, p. 253.

50. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* (1931), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, tome II, p. 935.

51. Jacques Derrida, *Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité* in *Politiques de l'amitié*, Galilée, 1994, p. 301.

De l'image-objet aux images-choses : la photographie d'art actuel en régime de pluralité

DANIEL FISET

Depuis son invention, la photographie est un médium privilégié dans et par lequel nous sommes appelés à réfléchir à la question de la *représentation*. Interroger la représentation par la photographie, c'est penser à la manière dont on produit et fait circuler des images dans des espaces délimités et définis (le musée, l'album personnel, les médias, les réseaux sociaux). C'est aussi penser à la façon dont divers acteurs utilisent l'image photographique pour constituer, structurer, contrôler et organiser l'espace public, un espace qui est nécessairement politique. Dans un texte du catalogue *Making Things Public,* le théoricien Bruno Latour contraste d'ailleurs deux définitions concurrentes du mot *représentation.* Selon lui, le terme peut à la fois signifier « the ways to gather the legitimate people around some issue » et « what is the object of concern to the eyes and ears of those who have been assembled around it » (Latour et Weibel 2005, 6). La représentation est à la fois une méthode (un protocole, une manière) et un objet en soi (un enjeu). L'acte de représenter, à la fois dans sa dimension politique et esthétique, pose plusieurs questions : qui a le pouvoir et le droit de représenter ? Qu'est-ce qui doit être représenté ? Pourquoi représenter ? Comment représenter ? À quelles fins et avec quels moyens ?

Dès le 19e siècle, plusieurs auteurs ont tenté d'offrir des éléments de réponse à ces questions que soulève la représentation photographique. En juillet et août 1839, le scientifique et politicien français François Arago présente, devant la Chambre des Députés et l'Académie française des sciences, un rapport exhaustif détaillant la technique du daguerréotype1. La photographie s'y définit déjà comme une image disponible à tous, une image démocratique et républicaine, malgré la relative complexité du procédé à ses tout débuts. S'ajoute à la description technique d'Arago une liste non exhaustive de divers usages prévus de cette nouvelle méthode de reproduction mécanisée. En facilitant la transcription et l'illustration des détails de divers monuments historiques et la circulation de reproductions d'œuvres d'art (Arago 1839, 25-32), la photographie permettra de constituer une image globale du monde. L'acte photographique deviendra également le moyen de la construction identitaire de plusieurs États-nations dès le 19e siècle. Ainsi, photographier permet à la fois d'unifier des représentations par assemblages et de les distinguer l'une à l'autre : l'acte photographique sait être à la fois exclusif (il arrache le référent, dirait Barthes) et inclusif (il forme un monde-image, dirait Sontag).

Dès lors, la photographie devient un antidote à l'oubli ; elle matérialise un lien entre passé, présent et futur en révélant au regard l'objet photographié. Trace du passage de l'Homme dans un environnement, la photographie est un procédé qui rapporte vers le Soi un *espace autre*, un *moment passé*. Pour ce faire, la photographie se fie habituellement sur ce qu'Hubert Damisch (1968, 8) identifie comme la « présomption de réalité2 », cette supposition que l'image photographique qui se dessine sans la main de l'homme représente un morceau arraché au réel, même s'il est possible, depuis l'invention de la photographie (Gunthert 2008), de retoucher intégralement chaque image pour en modifier profondément le contenu. La présomption de réalité suppose donc une opinion *a priori* qui pourra être invalidée s'il y a preuve du contraire : elle implique que le regardeur doit adopter une position réflexive et critique face au contenu photographique. Elle accorde une importance particulière au contexte photographique et montre que la photographie n'est pas une pratique de représentation « naturelle », mais bien « culturelle », et que, pour activer ses fonctions de témoignage, elle doit être pratiquée d'une certaine manière. Une partie du pouvoir photographique se fonde ainsi sur son *bon usage*, sur son utilisation éthique, plutôt que sur son existence en tant qu'image supposément objective ou mécanique. Ce repositionnement déplace le pouvoir de l'image à l'acteur, donnant à tous ceux qui entrent en rapport avec la photographie un certain pouvoir d'agir (*power of agency).* Comme l'affirme Bruno Latour, « if you stick to them, images are dangerous, blasphemous […], but they are safe, innocent, indispensable if you learn how to jump from one image to the next » (Latour et Weibel 2005, 19).

Si la photographie s'appuie sur sa valeur potentielle de témoignage, elle doit également, pour exister en tant que représentation publique légitime, compter sur sa valeur de circulation. David Joselit (2012, XIV) affirme que la capacité des images « à se recopier, à circuler, à se disséminer » indéfiniment leur garantit un grand pouvoir dans les sociétés contemporaines. Cette circulation arrive notamment par les nombreuses technologies de diffusion et de circulation des images mises en place depuis que nous pouvons consommer la photographie sur le mode numérique. Mais, plus que la circulation, une des premières valeurs de l'objet photographique serait celle de l'assemblage, caractérisée entre autres par l'interaction efficace de l'objet avec une constellation d'acteurs humains ou matériels et par la construction d'architectures réelles ou virtuelles qui ont pour fonction de rendre publique l'image. Si la présomption de réalité nuance la valeur de témoignage de la photographie, l'idée de l'assemblage complexifie la valeur de circulation de l'image photographique, en attribuant un pouvoir à ce qui arrive *après* l'image, dans notre rapport à la représentation.

Évidemment, l'image circule ; ce qu'il faudrait maintenant considérer, c'est de quelle manière et à quels buts ces images circulent, et comment divers acteurs qui entrent en relation avec la photographie assemblent, réassemblent et désassemblent son contenu. À cet effet, nous proposons d'analyser *An American Index of the Hidden and Unfamiliar,* un projet photographique mené par Taryn Simon en collaboration avec une équipe d'assistants entre 2004 et 2007. Ce projet consiste en l'exposition de photographies hyper-léchées et de textes explicatifs rédigés par l'artiste qui montrent des lieux américains normalement cachés au public pour plusieurs raisons : questions de sécurité ou de danger, caractère privé de la scène montrée.

Simon explique la génèse d'*An American Index* ainsi : « Over a five year period following September 11th, when the American media and government were seeking hidden and unknown sites beyond its borders, most notably weapons of mass destruction, I chose to look inward at that which was integral to America's foundation, mythology and daily functioning » (Simon 2009). L'artiste, après une période de recherche, contacte certains organismes privés ou publics chargés de conserver ou de maintenir des sites cachés au public américain. Une fois les organismes contactés, l'artiste se rendra sur les sites pour les photographier à l'aide d'un appareil analogique à négatifs grand format. Elle éclaire soigneusement les sites choisis, déplace parfois quelques objets pour rendre la composition plus harmonieuse, prend un seul cliché, puis quitte le site. Elle rédige ensuite des petits textes qui accompagnent toujours les images au musée, des textes qui remplacent ou ajoutent aux cartels normalement mis en place par l'institution muséale.

La photographie est alors l'outil idéal, puisqu'elle permet une double exposition : exposition du lieu caché à un public, d'une part, et, d'autre part, exposition du public à la constitution de sa propre réalité. L'image du projet est autant celle du site photographié que celle d'une collectivité qui se dresse dans l'acte de révélation photographique assuré par l'artiste. Simon affirme, à ce sujet : « I wanted to confront the boundaries of the citizen, self-imposed and real, and confront the divide between privileged and public access to knowledge. It was a critical moment in American history and global history where one felt they didn't have access to accurate information. And I wanted to see the center with my own eyes, but what I came away with is a photograph. » (Simon 2009). En représentant l'invisible, l'*invisitable*, Simon constitue un document national tout aussi fort que certains photographes américains du documentaire social du 19e et 20e siècle.

Mais, en même temps que se forme une identité nationale, il se crée simultanément, à travers la consultation du projet de Simon, une nouvelle communauté d'intérêts par le partage d'une information jusqu'alors inconnue. La présomption de réalité de l'acte photographique, chez Simon, n'est pas garantie par l'impossibilité d'une manipulation de la photographie, puisque l'artiste avoue elle-même déplacer certains objets dans l'espace photographié pour le rendre plus *esthétique.* Il faut, en quelque sorte, compter sur l'artiste, *se fier à elle*, elle qui n'aurait, par souci de transparence et de crédibilité publique, pas d'avantages à mentir, à rendre fictifs les espaces qu'elle photographie. La valeur de témoignage des images de Simon est assurée par la mise en place d'un contrat civil (et éthique) entre le producteur et le regardeur (Azoulay 2008) que la photographie matérialise. Ce contrat régit l'existence d'une communauté générée par la photographie, un milieu politique « sans souveraineté, délocalisé, sans frontières, sans langue ou unité, possédant une histoire hétérogène, une pratique commune, des intérêts communs » (Azoulay 2008, 124).

Le travail de Simon offre une réflexion particulièrement riche sur la question de l'accès — à la fois l'accès physique aux sites et l'accès à l'information que cachent ces sites. Cette question de l'accessibilité aux sites est tout aussi importante pour l'exploration urbaine, une pratique de plus en plus répandue dans les grands centres urbains américains et européens. L'exploration urbaine, particulièrement populaire dans la grande région de Montréal, consiste en la visite et la prise de photographies de sites abandonnés, qui appartiennent souvent à des organismes privés. Ces photographies sont parfois diffusées sur des forums d'amateurs ou se forme une communauté d'intérêts autour de ces sites.
Nous avons choisi de comparer le travail de Simon à deux cas qui mettent en jeu l'accessibilité du public aux sites et la conservation d'espaces patrimoniaux significatifs pour l'histoire de Montréal.
Il s'agit de l'ancien restaurant situé au 9e étage du grand magasin Eaton, sur la rue Sainte-Catherine, et de certaines parties de l'intérieur de la tour du Stade olympique de Montréal. Ce sont deux sites qui sont normalement interdits d'accès au grand public. Le restaurant du Eaton, pourtant classé monument historique par le Ministère de la Culture du Québec en 2000, est barricadé depuis quelques années. On refuse l'accès au public à l'intérieur de la Tour du Stade depuis la construction du stade, notamment parce que l'intérieur de cette tour contient des mécanismes importants pour le fonctionnement du stade qu'il faut protéger à tout prix.

Les images de *l'American Index* de Simon — tout comme celles des explorateurs urbains qui s'intéressent aux endroits inaccessibles — révèlent une certaine organisation policée du territoire. Elles rendent visibles « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (Rancière 1995, 51). L'utilisation de la photographie est ici paradoxale : elle a pour effet de rendre disponible au regard la chose privée tout en exposant clairement les limites de cette représentation publique. Les photographies de ces explorateurs urbains, comme les photographies de Simon, cherchent à révéler à un certain public restreint (le public du milieu de l'art et la communauté des explorateurs urbains) l'état de certains sites qui sont hors d'accès.

À travers ces images se dessine une conception de la photographie comme acte politique. Pour Jacques Rancière, tout acte véritablement politique implique une « refigur[ation de] l'espace [public ou politique] où les parties, les parts et les absences de parts se définissaient » (Rancière 1995, 53). Ainsi, « l'activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l'ordre policier [la police] par la mise en acte d'une présupposition qui lui est par principe hétérogène, celle d'une part des sans-part » (Rancière 1995, 53-4). Toutes ces photographies, qui mettent en scène une certaine *désobéissance civile*, révèlent des espaces *inconsidérés ;* en circulant dans ces espaces (avec ou sans permission) puis en les rendant disponibles à tous, les photographes réfléchissent aux implications pratiques et conceptuelles de la représentation et reconfigurent, en dévoilant ces espaces, l'organisation de l'espace public (à la fois physique et discursif).

Les photographies de Simon et des explorateurs urbains sont rendues publiques par assemblages : elles sont montées et présentées selon une certaine structure, dans un certain ordre. Leur capacité de représentation tient à la fois au contenu distinct de chacune des images et aux possibilités d'assemblage qu'il est possible d'en faire, assemblages rendus de plus en plus faciles par l'omniprésence des dispositifs numériques par lesquels nous produisons et consommons aujourd'hui les images photographiques. Tout acte politique est, en quelque sorte, un (ré)assemblage perpétuel dans lequel tous les acteurs ont une part à jouer : il implique une dissolution symbolique de l'espace et une redéfinition constante des rôles et des positions des divers acteurs dans cet espace.

Dans l'existence conjointe de ces deux pratiques, nous remarquons une reconfiguration de l'espace public, qui indique que la représentation efficace des citoyens et de l'espace public ne se fait pas uniquement dans le jeu parlementaire ou gouvernemental, mais également par l'acte photographique. Bruno Latour pointe vers cette (dé) multiplication de l'espace social ou les acteurs sont appelés à (se) représenter dans *Making Things Public.* Il affirme : « The objects of science and technology, the aisles of supermarkets,

1. Notons, à la même période, les travaux de William Henry Fox Talbot en Angleterre, les essais précédents de Nicéphore Niepce, les recherches de Josiah Wedgwood, de John Herschel, d'Hyppolite Bayard et d'Hercules Florence. À ce sujet, voir Batchen 1997 et Brunet 2000.

2. Damisch (1968, 8) poursuit : « Une photographie est cette image paradoxale, image sans épaisseur, sans matière, et si l'on veut toute "irréelle", mais que l'on ne saurait considérer sans avoir à se défendre de l'idée qu'elle a retenu quelque chose d'une réalité dont elle relève, d'une certaine façon, de par sa constitution physico-chimique ».

financial institutions, medical establishments, computer networks – even the catwalks of fashion shows!» et, en quelque sorte, les médiations photographiques de ces sites sociaux «– offer paramount examples of hybrid forums and agoras, of the gatherings that have been eating away at the older realm of pure objects bathing in the clear light of the modernist gaze» (13-14). La critique du dogme moderniste, qui avait pour effet d'isoler et d'organiser les représentations dans des catégories circonscrites, passe par la considération de tous ces espaces comme des vecteurs de socialisation et d'organisation politique. C'est ainsi que Latour annonce le passage de l'objet aux choses; alors que le mot «objet» implique un élément fermé et unique, le mot «chose», qui tire son étymologie de l'allemand *Ding* qui signifie assemblage (*gathering*), permet d'évoquer la pluralité de l'image photographique et sa participation dans plusieurs systèmes et structures.

C'est ici que la représentation artistique, tout comme les productions photographiques quotidiennes et amateurs, aura un rôle capital à jouer. Il nous semble que la simultanéité est un concept particulièrement parlant à considérer, à cet effet. Latour (2005, 29–30) affirme: «Philosophers define time as a 'series of successions' and space as a 'series of simultaneities'. Undoubtedly, while we filed away everything under the power of progress, we lived in the time of succession. […] Strangely enough, we have changed time so completely that we have shifted from the time of Time to the *time of Simultaneity*. Nothing, it seems, accepts to simply reside in the past. […] *Everything has become contemporary.*»

La simultanéité, telle qu'exprimée par Bruno Latour, implique un nouveau rapport au temps et à l'espace qui échappe au grand récit du progrès linéaire moderniste et infirme les distinctions sectorielles (art/non-art, par exemple) que plusieurs s'obstinent à maintenir. Penser la simultanéité photographique, c'est penser une nouvelle façon d'entrer en rapport avec le Monde et avec l'Histoire. Plutôt que le récit, c'est l'assemblage qui devient l'organisation du contenu culturel le plus riche. Latour (2005, 30) explique: «space has replaced time as the main ordering principle». La succession d'évènements dans le temps se voit remplacée par la cumulation et la mise en relation de différents espaces sur des plateformes participatives et publiques. L'important n'est plus de savoir si le contenu photographique que le public consulte peut être effectivement compris comme de l'art ou plutôt comme une production amateur. La valeur du contenu photographique ne se fonde plus exclusivement dans la circulation d'une pratique dans un milieu circonscrit, comme celui de l'art contemporain. L'ère de la simultanéité dans laquelle nous vivons n'a rien à faire de ces distinctions qui ont pour effet d'isoler dans des sites discursifs et sociaux distincts des représentations photographiques qui auraient intérêt à circuler plus largement — et qui le font sans doute dans les réseaux sociaux, par exemple.

Nous aimerions terminer avec une mise en garde en rapport avec certaines des idées avec lesquelles nous jonglons ici. Cette mise en garde a à voir avec la place de la production artistique dans cette réorganisation du temps et de l'espace remarquée par Bruno Latour, réorganisation qui nous semble extrêmement pertinente pour réfléchir la perméabilité des catégories photographiques en régime actuel et une possible ouverture de l'art, à un moment où la production artistique semble se replier sur elle-même. Par l'établissement d'une équivalence entre une production artistique et une production de loisir (comme celles des explorateurs urbains), nous ne mettons pas en question l'existence ou le bien-fondé de l'art. De questionner la pertinence de l'art nous apparait une position quelque peu réactionnaire, surtout étant donné le domaine dans lequel se situent nos recherches. Bien que les projets de Simon et de certains explorateurs urbains présentent des similarités conceptuelles et thématiques, l'intention des producteurs et la circulation des images dans les premiers milieux circonscrits (le milieu de l'art et la communauté des explorateurs urbains) indiquent qu'il y a possibilité d'une distinction entre les deux images.

Au contraire, nous souhaitons réaffirmer que, à un moment où l'acte de représenter est de plus en plus complexe et chargé, les artistes sont des acteurs privilégiés pour nous faire réfléchir aux implications pratiques et philosophiques de la représentation. La simultanéité évoquée par Bruno Latour n'implique pas donc la nécessaire supériorité d'un type de représentation sur un autre, mais bien la coexistence (ce qui rappelle l'être-*avec* de Nancy) de plusieurs types de représentation, qui peuvent être formées et structurées dans toutes sortes d'assemblages. Dans cette «cohabitation» (Latour et Weibel 2005, 30) photographique, l'enjeu serait, au-delà de l'existence individuelle de chaque catégorie d'images, de réfléchir la photographie comme un acte véritablement public, politique et non policier. C'est dans cette riche pluralité que nous sommes, en tant que producteurs et consommateurs de l'image photographique, tous appelé à participer: la représentation artistique doit, elle aussi, y faire acte de présence.

Bibliographie

ARAGO, François (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences (séance du 19 août).* Paris: Bachelier. En ligne. ftp://ftp.bnf.fr/012/N0123163_PDF_1_-1DM.pdf. Consulté le 20 février 2014.

AZOULAY, Ariella (2008). *The Civil Contract of Photography.* New York: Zone Books.

BATCHEN, Geoffrey (1997). *Burning with Desire: the conception of photography.* Cambridge: MIT Press.

BENJAMIN, Walter (2000). *Oeuvres.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Collection Folio essais. Paris: Gallimard, 3 vol.

BRUNET, François (2000). *La Naissance de l'idée de photographie.* Paris: Presses universitaires de France.

DAMISCH, Hubert (2001). *La dénivelée: à l'épreuve de la photographie.* Paris: Seuil.

GUNTHERT, André (2008). «Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique». Études Photographiques, n° 22 (octobre), p. 56-77.

KRAUSS, Rosalind (1977). «Notes on the Index: Seventies Art in America». *October,* vol. 3 (printemps), p. 68-81.

JOSELIT, David (2012). *After Art.* Princeton: Princeton University Press.

LATOUR, Bruno et Peter WEIBEL (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy.* Cambridge: MIT Press.

LIPKIN, Jonathan (2006). *Révolution numérique: une nouvelle photographie.* Paris: La Martinière.

LISTER, Martin (éd.) (1995). *The photographic image in digital culture.* Collection Comedia. Londres: Routledge.

MITCHELL, William J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era.* Cambridge: MIT Press.

NANCY, Jean-Luc (1996). Être Singulier Pluriel. Paris: Galilée.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique.* Paris: La Fabrique.

SIMON, Taryn (2008). *An American Index of the Hidden and Unfamilliar.* New York: Steidl.

SIMON, Taryn (2009). «Taryn Simon: Photographs of secret sites». *TED Conference.* En ligne. http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html. Consulté le 6 février 2014.

SIMON, Taryn (2013). *Taryn Simon.* En ligne. http://tarynsimon.com/. Consulté le 6 février 2014.

SONTAG, Susan (1977). *On Photography.* New York: Picador.

UER.CA (2014). «Abandoned Olympic Tower». *UER.CA.* En ligne. http://www.uer.ca/locations/show.asp?locid=24310. Consulté le 7 février 2014.

URBAN EXPLORATION MONTREAL (2014). «Eatons Building». *Urban Exploration Montreal.* En ligne. http://uem.minimanga.com/. Consulté le 7 février 2014.

Mieux disparaitre : écologies politiques, nouvelles matérialités et autres luttes éphémères contre la fin des temps

HUBERT G. ALAIN

Les photos du Global Svalbard Seed Bank (annexées) semblent à première vue mystiques ; une tête d'affiche idoine pour un blockbuster post-apocalyptique quelconque. Cette étrangeté provient peut-être de leur mise-en-scène d'une pierre tombale pour l'humanité, ou de leur indication que quelque part en plein Arctique, l'apocalypse s'est bel et bien matérialisée. La fonction première de cette infrastructure est de conserver la biodiversité agricole la plus riche possible, ce qu'elle accomplit en entreposant des semences provenant de 1750 banques à travers le monde, protégées contre les hasards environnementaux et géopolitiques de leurs localisations originaires. Il est difficile toutefois de ne pas voir dans ce projet un agenda plus large, symptomatique d'un climat global de mutations et d'extinctions massives. Son surnom : *the doomsday vault*. Peut-être cette banque n'est-elle pas tant un outil à la survie humaine qu'un legs à un futur inconnu, un cadeau se présentant à la fois comme évidence archéologique du passage de l'Anthropos sur terre et comme guide de survie pour les vies à venir (si ce qui est à venir peut bel et bien se caractériser de vie).



Alors que dans un contexte où il est estimé que 75 % de la diversité agricole est déjà éteinte, le Svalbard Global Seed Bank s'affirme comme nécessaire pour protéger tant l'humain que le végétal. C'est une vision bien spécifique de la relation humain/plante qui y est investie. La banque met effectivement de l'avant la nécessité de protéger une diversité génétique, dont les droits de propriété intellectuels sont conservés intacts – et ce même, potentiellement, après une apocalypse ou ère glaciaire desquels le concept de propriété a peu de chance de sortir intact. On reconnait ici le fruit d'une conceptualisation du bios développée au fil de l'industrialisation de l'agriculture et une variété de technosciences parallèles par lesquels la vie est devenue information, c'est-à-dire une ressource décodable, interprétable et donc manipulable ; une vie assujettie aux besoins du lecteur-créateur, ou plutôt à ceux de son économie. Si l'agriculture doit être comprise comme relationnelle, c'est-à-dire comme réseaux d'activités entre acteurs humains, non humains et inhumains, force est de se demander si ce rapport industriel constitue le seul mode d'organisation de la relation humain/plante possible. En comparant la conceptualisation de cette relation chez le Svalbard Global Seed Bank avec celle de pratiques alternatives, telles la conservation de semences *in situ* (sur la ferme même, à petite échelle et à distribution limitée), on remarque rapidement que différentes éthiques et politiques interespèces structurent leurs activités. Dans un contexte où l'agriculture industrielle et sa conceptualisation oppressive du bios dominent, en plus de s'avérer comme des mécanismes centraux à la crise climatique actuelle, les pratiques s'organisant selon des éthiques et politiques alternatives sont empreintes de résilience.

Ces questions sont donc au centre de cet essai : en portant notre attention sur différentes pratiques interreliant diverses formes de vie, comment peut-on parler de politique, et plus particulièrement de politiques résilientes ? Avec quels modèles d'organisation peut-on interroger les phénomènes dépassant les auspices de l'espèce humaine ? Doit-on renouveler la théorie politique afin d'inclure les non-humains dans l'espace politique, ou plutôt développer une nouvelle théorie afin de faire place aux capacités politiques des non-humains ? Afin d'aborder ces questions, je m'appuie sur le mouvement philosophique dit « nouveau matérialisme », et plus précisément sur l'appel politique de certaines de ses têtes d'affiches, tels Bruno Latour, Jane Bennett, Karen Barad, et Joanna Zylinska, selon lesquels les capacités d'action et d'organisation d'entités non humaines diverses nous pressent à revisiter et à adapter nos modèles politiques. Au contraire de Bennett ou Latour, toutefois, je soutiens qu'il s'avère impossible d'imaginer qu'un seul modèle puisse encadrer la totalité des organisations multiespèces ; seule une multitude de politiques peut rendre compte de l'hybridité, de la diversité, et de l'indicibilité des écologies transespèces. Je propose donc d'approcher la question de la résilience interespèces depuis le point de vue de trois modèles politiques distincts : un modèle dominant et central aux mécanismes de la crise climatique et deux modèles de résiliences possibles dans une constellation plus ample. Ces politiques néomatérialistes se prêtent à repenser les visées du militantisme écologiste et à réimaginer les discours concernant les changements climatiques au-delà de leur réitération de visions du monde au cœur même de la crise, telle, par exemple, la nécessité de la survie anthropogénique. L'horizon néomatérialiste nous presse de contempler la possibilité d'un monde exempt de l'humain et sa potentielle nécessité morale.

Interlude : nouvelles matérialités

Le nouveau matérialisme émerge de l'obligation à reconnaitre que l'existence anthropogénique ne constitue qu'un type de perspectives sur le monde parmi une immense variété, en rien supérieure, unique, ou empreinte à elle seule d'une ultime vérité. Le mouvement propose d'abord une rupture avec le matérialisme classique, d'héritage marxiste, selon lequel la matérialité est comprise comme produite et interprétée en termes de valeurs d'usage et d'échange[1]. Proposant une lecture postcapitaliste du matériel comme référant plutôt à ce qui a corps ou ce qui fait monde, les défendeurs du mouvement paient justice aux divers héritages des mouvements du poststructuralisme, de la phénoménologie, du féminisme, de l'écologie profonde, et même du posthumanisme et du cyberpunk, en amenant leur questionnement de l'altérité, de l'hybridité et de la différence au-delà des délimitations humaines. Plus précisément, le nouveau matérialisme réclame une attention renouvelée à l'intrinsèque enchevêtrement de la matérialité et de la discursivité chez tout évènement, c'est-à-dire à l'application de certains discours sur une matérialité quelconque et vice versa.

Dans un premier temps, une telle dynamique invite donc à développer une pensée intégrée aux dynamiques de l'organisation matérielle, reconnaissant le travail philosophique comme participant auxdites organisations. Dans un second temps, ce glissement de perspective invite à évaluer la capacité de tout acteur — humain, non humain, inhumain — à interagir, à entrer en relation, à répondre, et à s'organiser les uns avec les autres, au travers de pratiques et de rencontres diverses. Un regard rapide à la littérature du mouvement témoigne effectivement d'une diversité vertigineuse de sites d'investigation : physique quantique (Karen Barad), écologie de la forêt amazonienne (Eduardo Kohn), les chiens et la relation chiens-maître (Donna Haraway), le junk (Thierry Bardini), les espèces invasives (Jason Groves), les hyperobjets (Timothy Morton), les insectes (Jussi Parika), les paysages mongoliens (Axel Pederson), le socialisme soviétique (Mackenzie Wark), la bioéthique (Joanna Zylinska), et ainsi de suite. Deux postulats semblent centraux à l'entreprise néomatérialiste :

1. *L'agentivité, c'est-à-dire la capacité d'un acteur à agir, réagir et convoquer un changement dans une configuration donnée, n'est pas anthropogénique.* Détrônée du sujet humain, l'agentivité se révèle plutôt comme une force partagée entre acteurs de tout type : plantes, animaux, roches, molécules, atomes, et autres, qui selon leurs propres perspectives et à leur propre échelle sont en pleine capacité d'action dans et avec le monde. De plus, l'agentivité se doit d'être comprise comme relationnelle, en ce sens où elle se forme de par sa distribution parmi les membres d'une écologie donnée. Un engagement néomatérialiste invite donc le penseur à reconnaitre et intégrer ces forces relationnelles effectuant un changement continu dans et depuis la configuration du monde. Suivant Karend Barad : « the point is not simply to put the observer or knower back in the world (…) but to understand and take account of the fact that we too are part of the world's differential becoming.[2] »

2. *La crise climatique globale fait du développement d'une théorie néomatérialiste une obligation morale.* Considérant que cette crise résulte de siècles d'activités industrielles et d'exploitations de ressources, l'ensemble idéologique derrière ce système doit être déconstruit, dénoncé, et radicalement réimaginé. Ce paradigme postule le bios comme matérialité-ressources se prêtant aux besoins d'une économie globale en plus d'imaginer l'Anthropos comme sa forme supérieure. Tel que cautionné par Mackenzie Wark, déconstruire la supériorité anthropogénique n'est toutefois pas synonyme d'un retour à une nature oubliée, où l'ordre et l'équilibre entre les choses et les types prévalent : « in the Anthropocene, some neutral, pre-given planetary nature is no longer available as a fiction for the real. We fucked it up.[3] » Cet imaginaire souvent préconisé par une gauche écologiste montante tend à oublier que les relations de pouvoirs ne sont pas exclusives aux domaines de l'humain, mais bien constitutives d'écologies diverses. De plus, une telle idéalisation homogénéise les écologies non humaines comme une figure cohérente avec laquelle il serait si simple de se reconnecter, esquivant ainsi l'hybridité, la diversité et l'étrangeté de leurs configurations et réitérant certaines dynamiques d'assimilation dont les mécanismes sont trop familiers à ceux de la crise du climat.

Face à la crise climatique, la réelle obligation morale est d'imaginer de nouveaux paradigmes de relation transespèces, permettant aux acteurs humains de découvrir l'étrangeté, l'instabilité, la banalité des configurations diverses, et peut-être même d'apprivoiser ces morceaux de nous qui ne sont pas humains, qui ne sont pas contenus en des entités fixes et qui ne sont pas tiraillés dans une lutte éternelle entre individualité et collectivité. Pour Joanna Zylinska, cette obligation ne relève pas du désir de faire un monde meilleur, mais plutôt du désir de faire de meilleures différences à travers cette matérialité :

> the minimal ethics proposed here has to embrace the very openness and vagueness of its premises. It needs to recognize itself in the indecency, the gaudiness, the masquerade of any attempt to make philosophy, and then try and make it better which perhaps means smaller, less posturing, less erect[4].

La résilience matérialiste, telle qu'ici imaginée, essaie de s'enligner avec cette petitesse, entrevoyant le geste philosophique comme la plus simple, mais la plus folle des banalités possibles.

Modèle possible : extractivisme (domination globale)

Alors que la crise climatique et ses mécanismes discursifs et matériaux se présentent comme justification morale à un projet néomatérialiste, la nécessité de la résistance, quant à elle, émerge de l'engrenage d'une politique dévastatrice d'exploitation globale aux mécanismes de la crise. Cette politique a récemment pris le nom d'extractivisme, un système typiquement défini comme une économie fondée sur l'exploitation massive de ressources non renouvelables. Un intérêt renouvelé envers la signification idéologique derrière une telle économie suggère toutefois que toute activité industrielle exploitant une ou des formes de vie à des fins d'exploitation constitue un exemple d'activité extractiviste.



Suivant le postulat marxiste selon lequel la production matérielle résulte d'une combinaison de labeur humain et de nature non humaine, l'extractivisme se révèle comme réseau de relations entre divers acteurs humains, non humains et inhumains. Si la nature de cette relation est oppressante, elle s'organise néanmoins selon les grandes lignes de l'idéologie extractiviste, suggérant qu'elle soit approchée comme une forme de politique néomatérielle. L'inclure ainsi dans l'éventail des modèles organisationnels des matérialités vitales constitue un geste de domestication renversée, dénormalisant ses perspectives. Sous la lentille d'une théorie qui proclame la capacité d'action et le droit d'être à tout type d'acteur, l'extractivisme apparait non seulement comme un type d'activité écologiquement et économiquement néfaste, mais également comme un mode d'organisation ostracisant la différence. Il s'ensuit qu'une éthique de convivialité n'est pas intrinsèque à toutes formes de configurations matérielles, mais seulement un possible parmi bien d'autres (et qu'ultimement, une même configuration alterne entre différents modèles éthiques). C'est en abordant l'extractivisme sous l'angle du nouveau matérialisme qu'il devient possible d'exposer la violence de ses mécanismes, convoités par une biopolitique du non-humain, subjuguant diverses espèces à une normativité nécessaire au maintien du souverain et de ses besoins. Dans le cas d'une telle politique d'exploitation des ressources, le souverain derrière ce système doit toutefois être compris comme étant une économie extractiviste capitaliste fondée sur un système de production et de consommation. Bien que les discours de l'Anthropocène tendent à positionner l'humain comme un despote assujettissant toute forme de vie à ses ambitions de tout-puissant, il est trop facile d'oublier que seulement certains acteurs humains spécifiques sont responsables d'un tel système. De plus, de nombreux individus humains souffrent également de l'ostracisation de la différence structurant

1. Rick Dolphijn et Iris van Der Tuin. *New Materialism : Interviews and Cartographies*, Ann Arbor, Open Humanities Press : 2012, p. 90.

2. Karen Michelle Barad. *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press : 2007, p. 91.

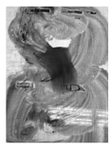
3. Mackenzie Wark. *Molecular Red : Theory for the Anthropocene*, Londres, Verso : 2015, p. 69.

4. Joanna Zylinska. *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor, Open Humanities Press : 2014, p. 88.

l'économie extractiviste, tels les travailleurs, consommateurs ou victimes diverses des inégalités, catastrophes et abus de pouvoir reliés à ses industries. L'urgence néomatérialiste est donc de déconstruire et dénoncer la dominance d'une telle politique, et d'imaginer contre elle des modèles d'organisation alternatifs.

Interlude : semer la résistance

Afin de présenter deux modèles de résilience néomatérialiste, je baserai mon analyse sur l'histoire d'un projet alternatif de conservation de semences : Maya Mother Seeds in Resistance. En 2002, Ian Quist et David Chapela, de l'université Berkeley, découvrent des traces de contamination génétique dans des champs de criollos (maïs indigènes) au Mexique. Pour la communauté Mayea des Tzotzils, cette contamination constitue non seulement un danger environnemental, mais bien une offense à leur mode de vie propre, menaçant d'extinction leurs maïs indigènes, ainsi que les visions du monde et traditions qui y sont associées. Tel que formulé par un membre de la communauté : « you see, the seed cannot survive without its people, and we cannot survive without our corn.[5] » Ce témoignage rappelle un dire central à l'héritage maya : « Nous sommes le maïs, et le maïs est nous. »

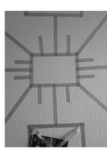


Dans la foulée des insurrections réagissant à la contamination, les Zapatistas conviennent d'une forme de résilience alternative : la conservation de semences. Avec Maya Mother Seeds in Resistance, les Zapatistas instaurent une banque de conservation de semences de criollos afin de les protéger des menaces de contamination et d'extinction courantes. La mise en place de la banque se déroule en plusieurs étapes, selon des techniques agricoles traditionnelles. Les semences, collectées auprès des agriculteurs de la communauté, sont d'abord mélangées avec de la cendre et de la chaux pour les protéger de l'humidité, et avec de l'eucalyptus pour repousser les insectes. Cette première étape sert à une conservation temporaire, suite à laquelle les semences sont fracassées à coup de marteau afin de vérifier le pourcentage d'humidité. Seules les semences résistant au choc s'avèrent propices à la conservation. Les élues sont transférées dans le congélateur de la communauté, protégées, donc, du climat incertain les environnant.

Rapidement, les membres du collectif prennent conscience des limites de leurs procédures. Puisque les semences collectées ont été cultivées à l'air libre, elles s'avèrent d'abord sujettes à la contamination par le biais de la pollinisation. De plus, puisqu'un niveau d'hybridation avec les espèces environnantes est toujours probable, la conservation de criollos pur à cent pour cent leur apparait comme un idéal inatteignable. La conservation de semences issue d'une génération spécifique limite davantage ce potentiel, puisque c'est une génération réactive à un climat de menaces extractivistes qui se retrouve conservée, et non pas des siècles passés de culture tzotzil tel que d'abord envisagé.



Dans la seconde phase du projet Maya Mother Seeds in Resistance, les activistes s'acharnent à surpasser le caractère exclusif de leur collection. Les membres invitent d'abord des agriculteurs du pays entier à partager leurs semences indigènes afin de créer une collection plus diversifiée. En conservant leurs semences chez Maya Mother Seeds in Resistance, les cultivateurs sont priés d'accepter de relâcher leurs droits de propriété sur les semences, ouvrant ainsi l'acte politique de la collection de semences à une cause plus large, c'est-à-dire les abus de droit de propriété en agriculture corporative. Finalement, le collectif procède à la création d'une plateforme de distribution globale, permettant à n'importe quel cultivateur dans n'importe quel pays du monde de participer à la croissance et au maintien de la collection, et à leurs semences indigènes de survivre et d'évoluer dans une foule d'environnements distincts. Le résultat du projet est donc une collection de semences indigènes diverses, protégées des menaces extractivistes contemporaines tout en leur faisant front, et promises à une certaine continuité par leur enchevêtrement à des environnements variés. Une trace se propageant dans des assemblages multimatériaux incertains.



Modèle possible : démocratie représentative/inclusive des non-humains

Alors qu'une perspective néomatérialiste proclame un droit d'agentivité à tout type d'acteurs, humains comme non humains, devrait-on interpréter cet épisode de contamination génétique comme une forme d'exclusion ? Selon les grandes lignes d'une démocratie vitale matérialiste, c'est-à-dire inclusive des diverses variétés d'acteurs défendus par le nouveau matérialisme, le maïs transgénique, privé et standardisé selon les besoins de l'industrie, semble former une sphère d'apparence exclusive. En ce sens, la contamination génétique se manifeste comme une forme d'exclusion mettant en danger non seulement des espèces moins prisées par les politiques extractivistes, mais également les écologies de relations, de traditions et d'héritages caractérisant les maïs indigènes. Selon ce modèle, Maya Mother Seeds in Resistance peut être lue comme une tentative à décloisonner la sphère publique agricole, réclamant une place aux corps exclus par les engrenages extractivistes.

Selon la politologue Jane Bennett, une démocratie dite « vitale-matérialiste » ne cherche pas à établir une équité parfaite entre les différents membres de sa configuration, mais plutôt une représentation inclusive de différents acteurs non humains. Une démocratie vitale matérialiste tente donc d'élargir la sphère publique afin d'y inclure des acteurs non humains, de la même façon que certains types humains (minorités de genre, sexuelles, ethniques et religieuses diverses) ont été inclus dans cette même sphère dans le passé[6]. Dans une veine peut-être plus *New-Age*, Michael Marder suggère que l'organisation démocratique est un fondement des écologies végétales, auxquelles l'humain se doit de reconnecter en déterrant ses propres racines botaniques. Cette démocratie se caractérise par la capacité dite essentielle des plantes à transcender les délimitations matérielles-discursives entre les espèces par le biais de dispersions vitales, telles la reproduction, la communication souterraine, etc. Une démocratie végétale se caractérise par une éthique du don de soi en constante formation d'écologies relationnelles, exemptes d'hégémonies ou d'exclusions[7].



En ce sens, le projet Maya Mother Seeds in Resistance réclame une place aux différents criollos et leurs écologies différentielles à même la sphère publique extractiviste. De plus, la création d'une plateforme de distribution globale met en branle les mécanismes de dispersions exposés par Marder, libérant leurs maïs indigènes à une variété de processus de différentiations et de dispersions aux écologies de leurs nouveaux environnements. Cette lecture à tendance poétique rappelle un des slogans du projet : « for a world where all the worlds fit.[8] »

Toutefois, cette lecture comporte d'importantes limites. Bennett et Marder ont certainement tendance à « romanticiser » le non-humain, rappelant cette branche idéaliste du nouveau matérialisme précédemment critiquée, selon laquelle les mécanismes internes des mondes matériaux sont indubitablement harmonieux, équilibrés, collaboratifs, et ainsi de suite. Une limitation peut-être plus critique toutefois relève de leur adhérence à une logique de la politique comme phénomène publique, et plus particulièrement, comme appartenant à la sphère du visible. Chez les Zapatistas, une foule d'éléments constitutifs de leurs actions opèrent toutefois en dehors du visible. On peut penser par exemple à la signification plus profonde du terme résistance, intégré au nom du projet et qui, comme le rapporte l'ethnographe Peter Brown, signifie dans la langue tzotzil « withstanding suffering, » suggérant que la résistance soit communautairement expérimentée comme mode de vie. Il en a va de même pour le postulat maya selon lequel le maïs et l'humain sont enchevêtrés l'un à l'autre sans délimitations précises entre les corps végétaux et humains. Alors que selon ce principe cet enchevêtrement est incorporé aux semences, aux yeux de cultivateurs internationaux, ce qui germe n'apparait pas comme un ensemble d'enchevêtrements fluides entre diverses espèces et traditions ancestrales, mais bel et bien comme une plante de maïs comme les autres.

Sous ces réclamations démocratiques d'inclusions se cachent des réseaux d'affects dont le simple fait d'apparaitre serait peut-être fatal. Cette adhésion totale à la logique publique des systèmes démocratiques dont font preuve Bennett et Marder outrepasse les mécanismes du sous-texte, de l'enfouissement, voire même de la disparition, constitutifs de l'organisation néomatérialiste. De plus, les auteurs semblent oublier que le système politique qu'ils tentent d'ouvrir au non-humain est fondé sur des visions du monde bien spécifiques, celles de groupes ou d'acteurs émancipés qui travaillent à inclure afin de maintenir le système tel qu'il est. Ma principale réticence envers ce modèle relève donc d'une crainte : celle de tenter de renouveler une politique déjà existante et, on le sait, trop souvent oppressante, en mettant en branle des mécanismes d'inclusion qui se révèlent davantage comme mécanismes d'assimilation que d'émancipation.

Interlude : mieux disparaitre

Face à la tyrannie du visible, du public et du représentatif, repensons la question de la disparition, peut-être trop souvent maintenue comme ultime menace subjuguant le bios au cataclysme. Dans un contexte d'extinctions massives et d'abondances de fins ponctuelles, trouver une manière de mieux disparaitre, c'est-à-dire de disparaitre afin de survivre, se révèle comme une inévitable nécessité.

Bien que la politique de Bennett et Marder présentée plus haut soit empreinte d'un pouvoir de résilience respectable, son exposition m'a principalement servi à mettre de l'avant en quoi la logique de l'apparent (du public et du visible) est corrélative à une logique assimilatrice, au cœur même des mécanismes de la crise climatique. Cette logique se reflète dans la polarisation des discours autour des changements climatiques et ses urgences sociopolitiques diverses. D'une part, l'espoir repose sur le progrès technologique et ses capacités restauratrices et durables, permettant à l'économie globale d'emprunter un virage vert tout en assurant une continuité à la croissance économique nécessaire au maintien de l'ordre du capitalisme (néo)libéral. De l'autre, une gauche écologiste préconise une réintégration de l'humain aux écosystèmes divers, lui permettant ainsi d'incorporer la paix, l'harmonie, l'autosuffisance et l'équilibre inné des réseaux naturels. Malgré leurs différences, ces deux camps ont une portée similaire : absolutiser la nécessité de la vie anthropogénique, maintenir le possible de la finitude comme menace ultime, et, surtout, héroïser la lutte contre les changements climatiques sous les apparats d'une trame narrative esquivant la diversité, l'hybridité, l'étrangeté, et l'indicibilité des relations au-delà de l'humain. Bref, ces deux scénarios catalysent cette assimilation de l'Autre sous les apparats d'une politique préconisant la visibilité, la publicité et la représentation des exclus afin de préserver les inclus intacts.

Survivre ne signifie toutefois pas nécessairement demeurer visible mais bien continuer. Or, dans le contexte actuel, pour continuer il nous faut réinventer nos configurations matérielles de manière à affaiblir les mécanismes des systèmes destructeurs. Selon Claire Colebrooke, la réelle urgence se situe hors de cette polarisation :

> what might be thought is the extinction of the climactic eye : can we imagine a mode of reading the world, and its anthropogenic scars, that frees itself from folding the earth's surface around human survival ? How might we read or perceive other timelines, other points of view and other rhythms[9] ?

Colebrooke réclame ici une compréhension de la survie qui se départit de l'humain, de la vie et des espèces ; une survie qui se met en branle par le biais de la continuation et l'autrement. En ce sens, donc, la survie se passe depuis des actions, des organisations ou des pratiques passant inaperçues qui, en raison de leur ponctualité, semblent complètement inintéressantes aux yeux de la sphère publique. Cette notion rappelle Georges Didi-Huberman et sa conjonction survivance-résistance, catalysée sous l'avatar de la luciole, rejetant le possible de la destruction totale par son adhésion aux domaines de l'imperceptible[10]. Une éthique de la survie transespèce se doit donc de commencer à imaginer une sphère de disparition, en dehors des systèmes de représentation et permettant un fleurissement de l'autrement.

5. Peter Brown. « Maya Mother Seeds in Resistance of Highland Chiapas in Defense of Native Corn, » dans *Seeds of Resistance, Seeds of Hope : Place and Agency in the Conservation of Biodiversity*, Tuscon, University of Arizona Press : 2013, p. 162.

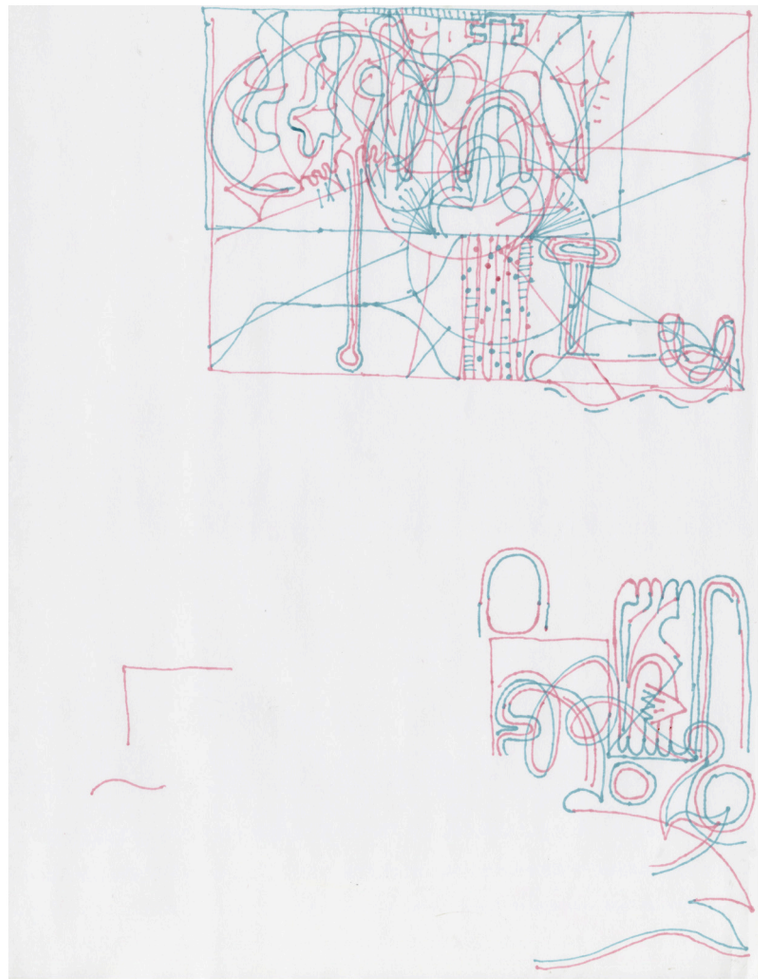
6. Jane Bennett. *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham, Duker University Press : 2010.

7. Michael Marder. *Plant-Thinking : A Philosophy of Vegetal Life,* New York, Columbia University Press : 2013.

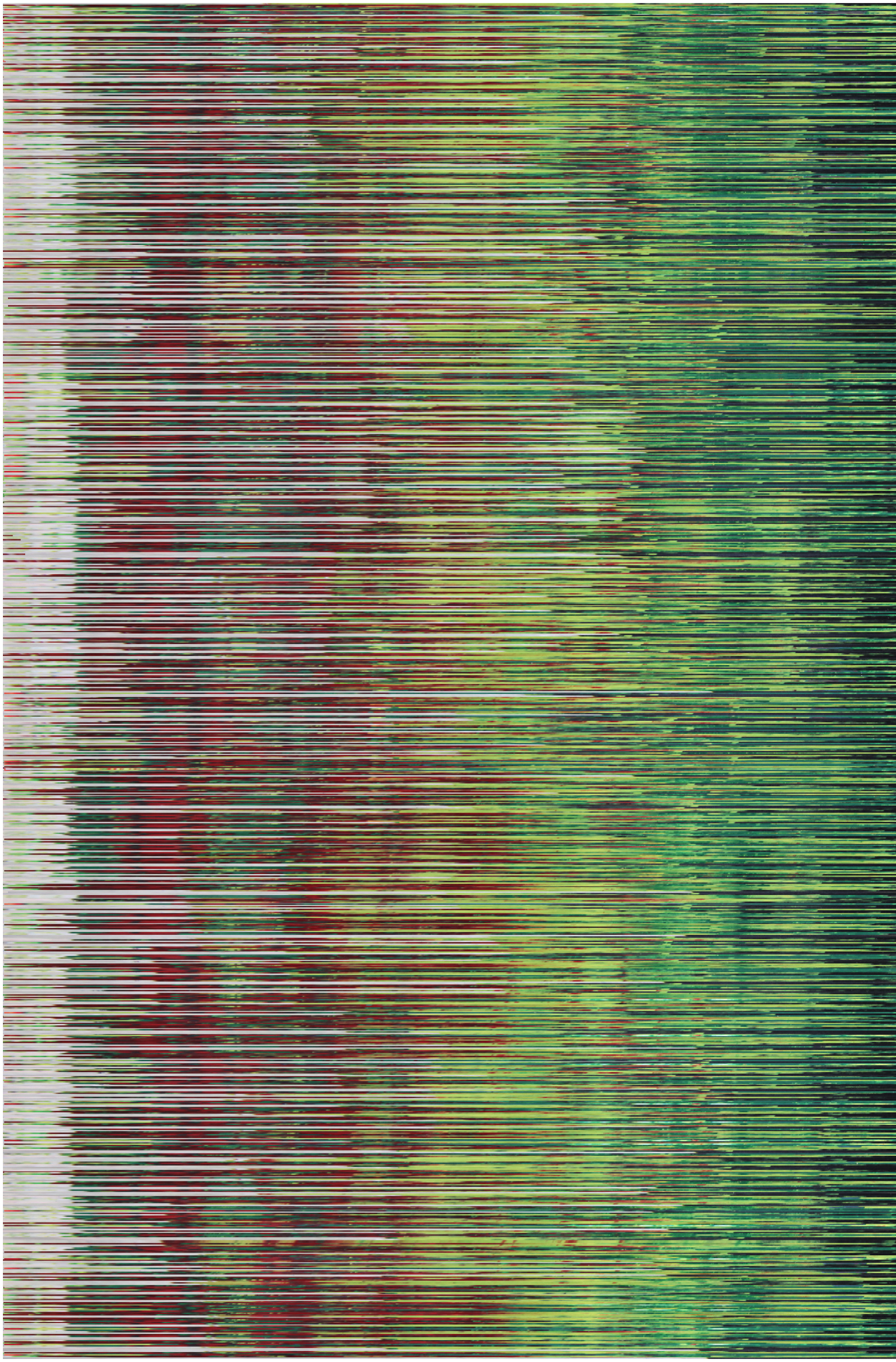
8. Peter Brown. *Op cit.,* p. 159.

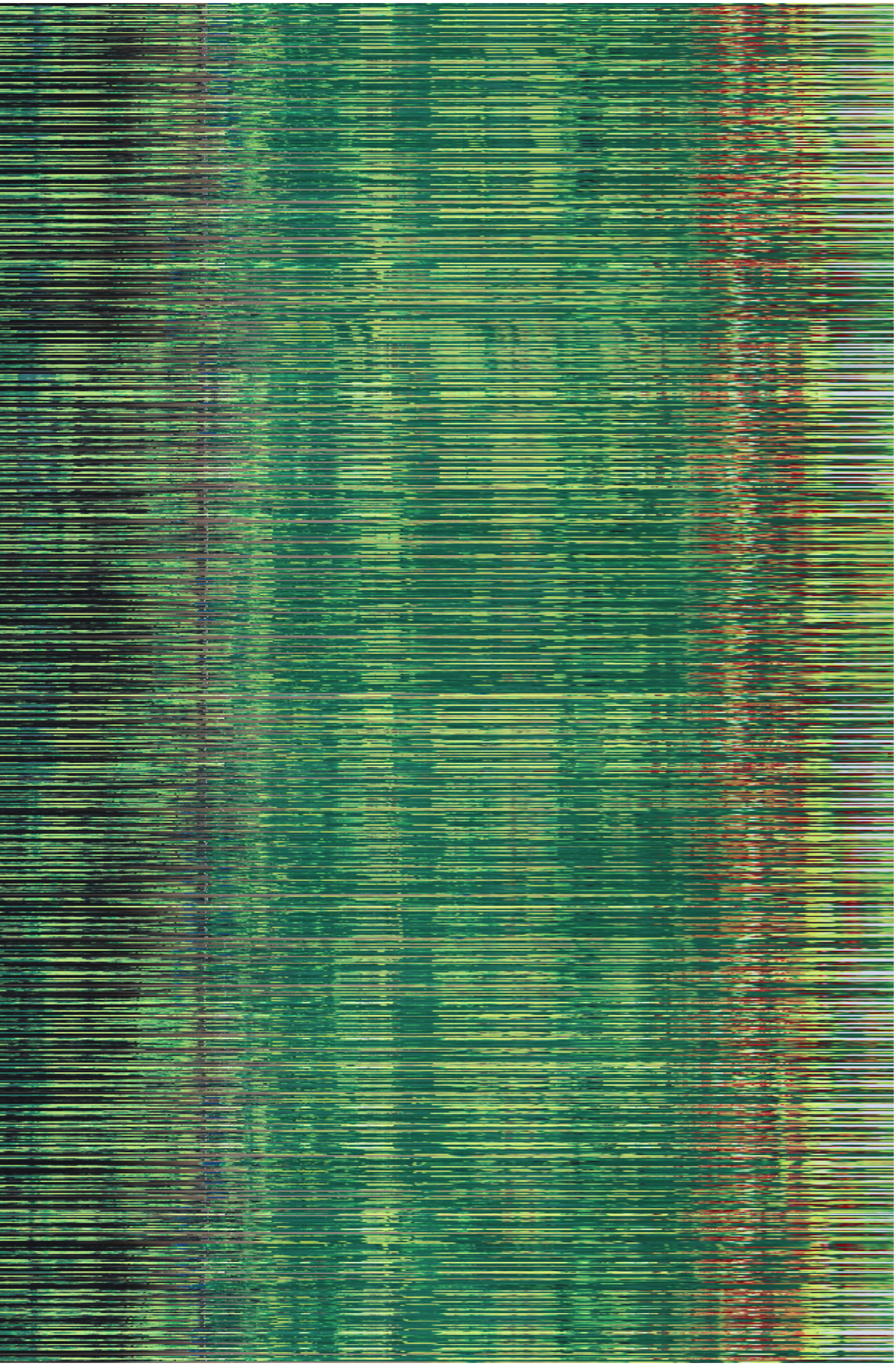
9. Claire Colebrooke. « Framing the End of the Species : Images Without Bodies, » dans *Symploke* 21 (1) : 2013, p. 60.

10. Georges Didi-Huberman. *Survivance des lucioles*, Paris, les Éditions de Minuit : 2009.







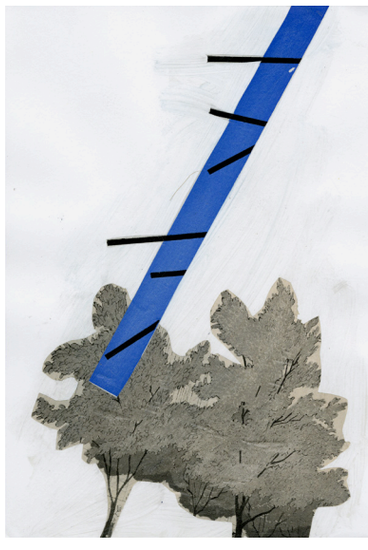




















Svalbard Global Seed Bank



Légende

Référence: Photo de Mathias Heyde©, *Svalbard Global Seed Vault / Svalbard Globale frøhvelv, Flickr.* Accédé le 6 Novembre, 2015. Voir album entier : *https://www.flickr.com/photos/landbruks-_og_matdepartementet/sets/72157623004641656/with/15413050910/*

Deuxième partie de :

Mieux disparaitre : écologies politiques, nouvelles matérialités et autres luttes éphémères contre la fin des temps

HUBERT G. ALAIN

Modèle possible : politiques de la banalité, de la pratique, et du quotidien

Tel que mentionné, les actions de Maya Mother Seeds in Resistance sont constituées d'une immensité d'éléments imperceptibles. La conservation de semences, voire même le jardinage, en tant qu'ensemble de pratiques, est composée d'une foule de gestes et de tâches dont la visée est banale. On pourrait repenser, par exemple, aux techniques tzotzil énoncées précédemment : mélanger les semences avec de la chaux et de l'eucalyptus, ou les fracasser à coup de marteau. Et encore, ce ne sont des techniques dont il nous est possible de rendre compte que grâce aux ouvrages ethnographiques de Peter Brown, consultés dans le cadre de cette recherche. Au-delà même de telles expositions, une expérience quotidienne de la pratique de la conservation de semences échappe à l'attention de tous, à l'exception des acteurs mêmes impliqués dans le présent de cette quotidienneté. Sous les auspices des grands *narratives* sensationnalistes, ces éléments ponctuels semblent insignifiants. Si facilement écrasables, ou du moins oubliables ; pourquoi devrait-on même s'en soucier ?

Or, il émerge de ces assemblages ponctuels et continuels de rencontres imprévisibles, ce que l'on pourrait appeler une politique de la banalité, par lesquelles des agents divers viennent faire différence les uns pour les autres, dans une perspective locale. Pour Catherine Philips, c'est en ces banalités que repose le pouvoir d'insurrection du jardinage : ces assemblages imperceptibles se frictionnent à des causes sociopolitiques plus larges plutôt que d'entrer en confrontation directe avec celles-ci[11]. C'est donc par leur capacité à la friction, c'est-à-dire la capacité à cultiver le monde autrement par le biais d'affects et d'arrangements différents de ceux de la sphère dominante extractiviste, que ces assemblages banaux deviennent résilients.



Entre toutefois en compte la question de l'échelle : qu'est-ce que des actions comme fracasser des semences avec un marteau ou les mélanger avec de l'eucalyptus peuvent bien faire face à une industrie dont les mécanismes sont répandus globalement ? Comment une politique localisée de différenciation peut-elle se positionner contre une politique d'hégémonie globale ? Ces questions rappellent le travail de James C. Scott sur la résistance quotidienne, définie comme la contestation d'ordres imposés à la classe ouvrière par une classe en pouvoir par le biais d'actions banales, informelles ou secrètes visant des gains immédiats : sabotage, incendie criminel, bris d'équipement, etc. Cette forme de résistance appartient au domaine de l'infrapolitique, duquel l'action politique est performée en dehors de la sphère publique des politiques dites *mainstream* :

> quiet, unassuming, quotidian insubordination, because it usually flies below the archival radar, waves no banners, has no officeholders, writes no manifestos, and has no permanent organization, escape notice. And that's just what the practitioners of these forms of subaltern politics have in mind: to escape notice.[12]

Toutefois, leur caractère résistant émerge de la convergence de ces évènements singuliers en une insurrection plus large, c'est-à-dire de leur appartenance à un collectif résistant décentralisé s'insurgeant contre un contexte ou un évènement d'actualité.

Il y a une différence inévitable entre les pratiques observées par Scott et celles que je présente ici, relevant d'abord du fait qu'on ne pratique pas des incendies criminels pour l'amour du feu comme on pratique la conservation de semence pour l'amour des plantes. Cette différence m'amène à demander : est-il possible que la résistance quotidienne prenne forme sans ce caractère réactif ? Est-il possible que la banalité du jardinage, par exemple, soit considérée résiliente, même si cette dernière n'est pas articulée ainsi ? Puisque le néomatérialisme se réclame d'une théorie et d'une praxis de l'autrement, c'est-à-dire de la résistance par la différence, cette politique de la banalité se doit de transformer la conception de Scott de la banalité comme moyen à une politique en une conception la positionnant comme politique en soi. En ce sens, la résistance quotidienne ne doit pas seulement être comprise comme une destruction de l'ordre, mais également comme une construction en dehors de cet ordre.

Pour Mackenzie Wark, ce glissement devient possible en portant une attention renouvelée à la question du travail et en adoptant ce qu'il nomme le point de vue du labeur : « [the labor point of view] is about the struggle of and within the realm of things, of how things organize themselves and how they might – through labor – become otherwise.[13] » Wark propose ainsi que les choses (matériaux, techniques, agencements du quotidien) ont le pouvoir de contester des ordres ou systèmes existant en créant des ordres différents. Le point de vue du travail est une perspective médiane, une position autour de laquelle le je et les autres, le jardinier et ses semences par exemple, se rencontrent et s'organisent ; le travail, ce terrain commun autour duquel un nous prenant la forme d'écologies se configure. En ce sens, écrire sur ce point de vue du travail nécessite de reconnaitre que le geste philosophique appartient à ce nous. Les mots, les idées, comme les semences, la terre, les causes sociopolitiques sont tous empreints d'une matérialité permettant l'organisation et la résilience.

Ce modèle de politique néomatérialiste nécessite donc de reconnaitre que le geste d'écrire ou de réfléchir ces politiques transespèces a ses propres limites, que les mots et les idées son empreints d'une matérialité engagée dans un travail commun, auquel leur participation est toutefois limitée. En adoptant ce point de vue du travail sur nos conventions communes, nous sommes peut-être capables de dessiner les lignes d'un modèle politique néomatérialiste, mais cette politique de la banalité en tant que configuration matérielle dépasse les auspices de la pensée. Elle se passe, a sa propre façon, fait ses propres choses, est en perpétuel mouvement, et presque personne ne la remarque — évidemment, puisqu'elle se joue de la disparition et de l'imperceptible, je me dois peut-être de la libérer de la sphère publique même de cet essai et de la laisser disparaitre.



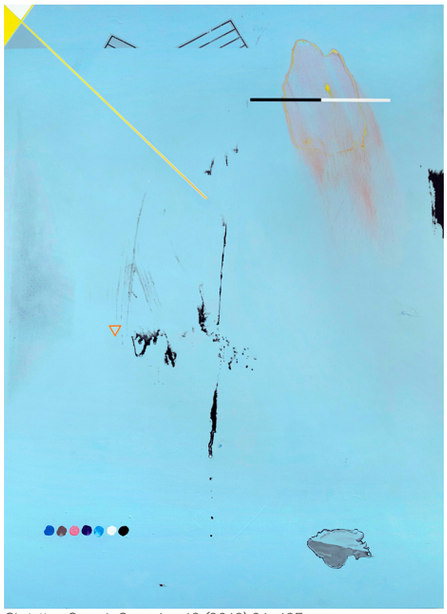
*

En tentant de pratiquer la conservation de semences l'été dernier, j'ai perdu des semences. Malgré le fait que l'espèce à laquelle je me suis adonné soit menacée d'extinction, entendons-nous que la perte de trois semences est peu significative et que, de toute façon, mon pouvoir d'intervention était certainement limité. Du maïs de balcon en plein Montréal, ce ne sera jamais très extraordinaire. Il semble toutefois que cette anecdote résonne avec certains des enjeux présentés ici. Si le nouveau matérialisme convoque un monde meilleur, dans lequel une éthique de relation entre les espèces permet une organisation moins oppressante de nos écologies communes, que fait-on devant une telle disparation, c'est-à-dire devant des moments où l'intensité, la vibrance et l'effervescence de l'agentivité d'une écologie évoluent en une absence totale d'agentivité ? La résilience banale vient suggérer que la crise ne presse peut-être pas autant à élaborer de nouvelles éthiques et politiques de vie qu'à trouver une manière de mieux disparaitre. Mieux disparaitre, c'est exister autrement, en dehors des histoires héroïques et des sphères trop visibles ; c'est continuer dans la différence ; c'est embrasser les possibles les plus illogiques et les plus étranges. Peut-être que « comment mieux finir ? » est la réelle question à laquelle faire face en ces temps troubles ; peut être que ce ne sont pas que les semences à qui on devrait payer une visite dans le Nord.

11. Catherine Phillips. *Saving More than Seeds : Practices and Politics of Seed Saving*, Farham & Burlington, Ashgate : 2013.

12. James C. Scott. *Two Cheers for Anarchism : Six Easy Pieces on Autonomy, Dignity, and Meaningful Work and Play,* Princeton, Princeton University Press : 2012.

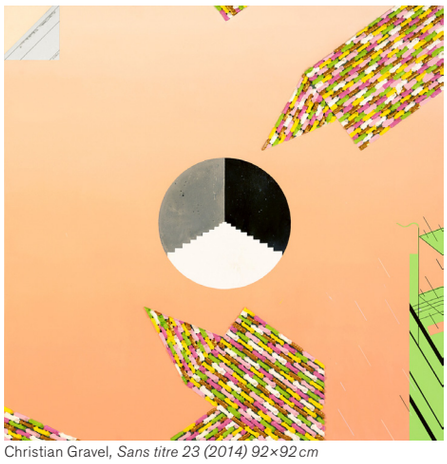
13, Mackenzie Wark. *Op Cit.*, p. 217.



Christian Gravel, *Sans titre 18 (2013) 91×127 cm*



Christian Gravel, *Sans titre 21 (2013) 152×114 cm*



Christian Gravel, *Sans titre 23 (2014) 92×92 cm*

En translation
Chroniques torontoises pour une hybridité des choses

CHARLOTTE LALOU ROUSSEAU

Je me suis rendue à l'entrevue ne sachant pas trop à quoi m'attendre. Je me souviens de ce que je portais — probablement la seule chose dans ma garde-robe qui pouvait accepter le qualificatif de professionnel. Fondamentalement, je ne savais pas vraiment c'était quoi, une galerie d'art contemporain. Tout ce que j'avais vendu dans le passé, c'était des cafés. Quand on m'a demandé qui était mon artiste contemporain préféré, j'ai répondu le seul nom que j'avais retenu de mon cours d'art actuel : Damien Hirst. J'aimais ses pilules. J'ai déposé mon analyse scolaire des Époux Arnolfini sur la table en verre, pis je suis partie, intimidée. On m'a prise comme stagiaire ; j'avais beaucoup à apprendre, mais je parlais bien anglais.

Ce n'est qu'une fois rendue à l'épicerie que j'ai réalisé que je n'étais plus chez moi. Pourtant, c'était la même grande surface, celle qu'on confond avec le transport en commun. Passons outre le fait qu'ici tout est une piasse plus cher — c'est pas ça qui m'a frappée. C'est le yogourt. À Toronto, consommer local ne signifiait plus acheter la marque de yogourt qui n'est pas une marque de yogourt ; c'était acheter du yogourt ontarien. Choquant.

À partir de ce moment-là, j'ai pas mal traîné au Belgo. Beaucoup de sandwichs au thon du café d'en bas. Mes étés passés à peinturer des boîtes à fleurs et à jouer de la perceuse se sont avérés fort utiles. J'ai appris tout le reste sur le tas, pis je pense que j'avais un certain talent pour écrire des communiqués de presse, mais je vivais pas de mes commissions. J'ai grimpé les échelons de stagiaire à lave-vaisselle, à technicienne, à rédactrice, à web designer, à comptable, à assistante, à confidente, à commissaire. J'ai été, grosso modo, la seule employée de la galerie pendant trois ans et demi, i.e. le tiers de son existence. Ça faisait plus ou moins quarante-huit heures que j'étais arrivée — peut-être quelque huit jours. La rentrée et sa pléthore de vernissages. Je croise une connaissance, une Québécoise qui habite Toronto depuis mille ans et quart. Elle m'adopte, me traîne partout pendant un weekend, me raconte les potins concernant la belle-sœur de Margaret Atwood, la récente conférence à la AGO, la vie sexuelle de la famille Eaton, l'hypothèque du dernier galeriste à s'être établi dans le West End, les brosses de la directrice d'un centre d'exposition. Cette femme connaît tout le monde de l'art contemporain, et n'en a jamais fait partie autrement qu'en le côtoyant à chaque occasion qui se présente. J'étais un peu étourdie — c'est tu moi, ou ça sent le cash ?

Faut dire qu'il n'y a pas grand monde dans le milieu montréalais qui vit de ses commissions, non plus. Peu de galeristes et encore moins d'artistes y arrivent. On pourrait blâmer une tradition qui n'encourage pas la philanthropie, l'héritage culturel, le mécénat. On pourrait pointer du doigt les collectionneurs, leur petit nombre, leur manque de témérité. On pourrait accuser le gouvernement de couper dans les budgets d'acquisitions des institutions et de promettre le reste. On pourrait sacrer contre les financiers qui encouragent une vision de l'art comme investissement. On pourrait lutter contre le capitalisme qui récupère tout ce qui lui tombe sous la main invisible et le tourne en divertissement, en style de vie. On pourrait s'emporter.

Les galeries déménagent vers l'ouest, agrandissent dans des entrepôts rénovés ou ouvrent carrément. Je vous jure, une galerie commerciale a ouvert ses portes cet automne. D'ailleurs, et plus généralement, je n'ai jamais vu une rotation de locaux commerciaux aussi rapide. Les restaurants ouvrent et ferment au rythme de mon cycle menstruel. J'ai vu trois foodies se lancer et se péter la gueule dans le même local en dix-huit mois. Je suis pas très régulière, vous direz — ça doit être le stress.

Les galeries déménagent. Le Belgo se vide depuis la ruée vers le Pôle de Gaspé. On a encarcané les centres d'artistes dans un couloir vitré, avec un bail d'une génération. Avant ça, il y a eu un mouvement vers le Sud-Ouest. Les Territoires ont fermé leurs portes au cinquième étage du Belgo et profitent d'un moment intermédiaire hors les murs pour réfléchir au modèle du centre d'artistes tel qu'il a été porté jusqu'à ce jour. La Galerie Donald Browne, en face, peut-être emportée par le souffle de cette danse macabre, a décidé de ne pas renouveler son bail cette année. La Galerie et les Ateliers Graff abandonnent la rue Rachel, et Pierre-François Ouellette prend le relai. Tout ça reste à suivre.

Quelque chose qui a vu le jour récemment et qui perdure, par contre, c'est 8eleven : un collectif d'artistes qui a reçu une mise en demeure de la part de la chaîne de dépanneurs pour plagiat de leur logo. Installé sur quelque chose comme le boulevard Saint-Laurent, en plein cœur de Chinatown, entre un fleuriste de bonzaïs et un magasin de souvenirs canadiens, 8eleven est l'incarnation du DYI. On pourrait argumenter que l'institution en tant que telle est une œuvre qui se joue de la marchandisation de l'art, ou une tentative à l'art relationnel guérilla, ou quelque chose des deux. Ma première fois, c'était un 5 à 7 bière et sauna sec dans la cour. Une poète queer nous entretenait, moi et une cinquaine d'autres corps suants, d'écriture et de l'importance d'être assez. La conversation, même modérée, a pris la tangente qu'on lui soupçonne : c'est la déshydratation devenue insupportable qui nous a extirpées d'une discussion animée sur le polyamour. Dix minutes et quelques mois plus tard, le sauna n'est plus, mais le vin est 6 $ (un bargain ici), y'a un feu dans la cour, le rouleau de PQ est vide, le plancher de tuiles est sale, et l'installation multimédia dans la vitrine est accompagnée d'un poster-publication subventionné par le conseil des arts de la ville.



Ce que j'en retiens, c'est ceci : la dépendance aux programmes de subventions étouffe. Le soutien au fonctionnement est saturé. La programmation des galeries et des centres d'artistes suit les programmes gouvernementaux, quand ça devrait être le contraire. La viabilité d'un espace de galerie au centre-ville est une lutte. La viabilité, vraisemblablement, d'un espace de galerie tout court. Paraît que dans certains bureaux, là-haut, les choses bougent doucement. Ça aussi, à suivre.

Meanwhile, sur le bord du grand lac, les choses se passent. Les choses se passent tellement qu'on te répond en pleine face d'envoyer ta question par courriel : looking forward to that email. Le culte de la busyness est insidieux : it's because we care about what we do. Les gens parlent en coulisse d'épuisement professionnel, et seuls ceux qui se suffisent de trois heures de sommeil par nuit tout en faisant de la drogue le weekend sont couronnés de l'aura de la réussite. Cue les colloques internationaux, les biennales trans-inclusives, les projets d'art public autochtone, les conférences queers, les Toronto-based toute. Ça se passe. On se fait pitcher des cartes d'affaires : Si t'as besoin d'argent, appelle-moi. Vous me direz que j'exagère — c'est pas faux. Les choses passent.

On jase. Le modèle d'exposition dans un espace est-il encore valide ? Si la mission d'une galerie (peu importe son allégeance financière) est de donner une visibilité aux artistes et de nourrir un réseau, est-ce que ça pourrait pas se faire autrement ? À travers événements, lectures, ateliers, visites, échanges, peut-être. Quelle est la valeur, de nos jours, d'accrocher une œuvre sur un mur blanc — vraiment ? D'installer une œuvre dans un espace plus blanc que blanc ? J'aimerais brasser la cage de l'idée qu'on se fait d'une galerie. Ça fait trois ans que je vis par écran interposé. Ma vie sociale et professionnelle commence trop souvent par une petite toune qui sonne creux. J'ai même développé un langage pour en parler. Je présente ça demain dans un colloque sur la traduction. C'est méta, vous aimeriez ça. Cmd+Maj+3.

Je reviens avec une envie de plier les murs un peu (plus). Faire des barbeaux. Ouvrir les portes. Se réunir. Parler — pour vrai, on se parle pas assez. S'essayer à l'autonomie financière, pourquoi pas. Ne pas avoir peur d'installer une chaise de coiffeuse et de lire de la poésie dans la cour, sur le pignon, sur le trottoir. Pas n'importe quoi : du contact humain.

Démarche artistique, Christian Gravel: Ça commence toujours très simplement, un agencement de couleurs, une tâche, un type de trait à mettre en scène. Échantillonnés à partir de travaaux antérieurs ou de photos diverses, de l'histoire de l'art ou même glanés sur internet, les signes choisis deviennent alors les acteurs d'un jeu constitutif. En quête d'une syntaxe qui leur est propre, ces signes sont d'abord assemblés dans un collage numérique. C'est ce croquis qui servira ensuite de base à sa médiation picturale. Voilà le proc-édé qui caractérise un cycle de production entamé il y a maintenant quelques années.

Mes recherches examinent donc la picturalité et le graphisme dans leur essence. En recontextualisant certains types génériques, elles interrogent et réaffirmer leur connotation formelle. Que ces éléments soient choisis de façon intuitive ou qu'ils naissent des aléas de la praxis, c'est résolument pour leur potentiel expressif qu'ils se trouvent mis de l'avant.

Corollaire des multiples niveaux de langages coexistants, l'hétérogénéité qui se dégage de mon travail vient à son tour évoquer différentes notions. Ces diverses thématiques parcourent donc simultanément ou en alternance mon travail. Qu'on parle d'Intentionnalité, de Représentation, de Temporalité ou d'Antagonisme, l'usuel traitement dichotomique de celles-ci semble désigner l'Ambiguïté comme principale constante de mes explorations.

Si un dualisme certain caractérise effectivement mon travail, cette « dialectique » semble surtout propre à dynamiser l'expérience. À cet égard, diverses stratégies sont mises en place pour qu'à l'instar des signes entre eux sur la toile, un rapport s'installe entre ceux-ci et le spectateur.

Outre l'utilisation de référents génériques, susceptibles d'augmenter le potentiel de subjectivisation chez le regardeur, une attention particulière du rapport physique à l'œuvre est également portée. L'apport de phénomènes optiques, et plus largement l'exploration perceptuelle de diverses qualités et effets de matières, concourent notamment à une implication sensorielle.

En somme, mon travail naît du jeu des possibles, d'un besoin d'exhaustivité apte à refléter nos contradictions. Un territoire mouvant donc entre perception, affect et mémoire, un lieu juste à l'orée du sens.

Umberto Eco: «L'utilisateur voit la technologie comme de la magie»

MARTIN LESSARD

Publié le 20 février sur le blogue Zéroseconde[1].

La disparition d'Umberto Eco fait baisser à elle toute seule la moyenne du QI planétaire.

Ses nombreux essais ont accompagné tout mon cheminement intellectuel. C'est inspiré par Umberto Eco, par admiration, par émulation, que j'ai démarré il y a 12 ans mon blogue sur les enjeux du numérique.



Il avait dit un jour qu'il trouvait dommage d'acquérir toutes ces connaissances pour ensuite voir tout ça disparaître au bout de la vie. Je souhaite ici prolonger sa mémoire.

Science, technologie et magie

Dans un discours prononcé à Rome en 2002, que l'on retrouve dans son livre À reculons comme une écrevisse[2], il partageait une critique acerbe des médias dans leurs relations à la science et à la technologie.

«La technologie est ce qui donne tout tout de suite, alors que la science procède lentement»

Cette différence fondamentale lui fait dire que la technologie, pour le commun des mortels, a plus à voir avec la magie.

Qu'est-ce que la magie ? dit-il, c'est la «présomption de pouvoir passer directement d'une cause à un effet par un court-circuit, sans effectuer les passages intermédiaires».

> «Je pique une aiguille dans une statuette de l'ennemi et celui-ci meurt, je prononce une formule et je transforme le fer en or, j'évoque les anges, et par leur intermédiaire, j'envoie un message. […] La magie ignore la longue chaîne des causes et des effets et, surtout, ne se soucie pas d'établir, par de multiples contrôles, s'il y a un rapport entre cause et effet.»

Pour lui, la «technologie fait tout pour qu'on perde de vue l'enchaînement des causes à effets» et donc «l'utilisateur vit la technologie de l'ordinateur comme magie».

La technologie cache à nos yeux ces passages intermédiaires qui relient la cause à l'effet. J'appuie sur ce bouton et je peux broadcaster live sur le Web. C'est franchement magique.

> «Il pourrait paraître étrange que cette mentalité magique survive à notre ère, mais, si nous regardons autour de nous, on voit que partout elle est triomphante».

Serait-ce un effet secondaire de l'insertion de la technologie dans tous les pans de notre vie ? La technologie nous cache bien les liens entre causes et effets. Pas étonnant qu'on se mette à nier ensuite le réchauffement climatique, à vouloir voter pour ce bouffon nommé Trump comme candidat à la présidence des États-Unis, ou à ne plus voir les conséquences des coupures – au nom de l'austérité – dans l'éducation de la génération de demain.

Et ensuite, on se fait croire que la technologie va tout nous régler ça.

Les médias rendent la science magique

Les médias, coincés entre l'audimat et le besoin de faire vite, participent à la dispersion de cette fausse croyance. Ils ont besoin d'un processus simple à expliquer : «le court-circuit toujours triomphant entre la cause présumée et l'effet espéré» sera bien plus fort, plus vendeur, plus sexy.

> «En effet, [les médias] tiennent [les scientifiques] pour des magiciens qui, cependant, s'ils ne produisent pas immédiatement des effets vérifiables, seront considérés comme des bons à rien, tandis que les magiciennes [sic], qui produisent des effets non vérifiables, mais qui font de l'effet, seront honorées dans les talk-shows»
> [*À Reculons comme une écrevisse*, Grasset, 2006, p. 140]

Cette tendance est trop forte pour être renversée. Les contenus en ligne, aussi, sont condamnés à dériver dans ce sens, comme je l'explique dans «Le Lecteur

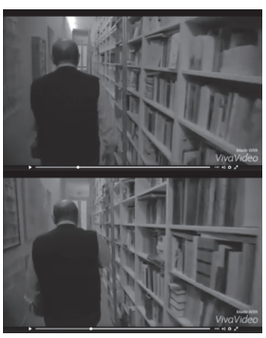


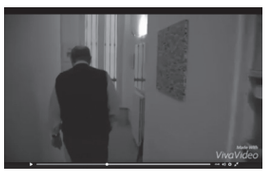


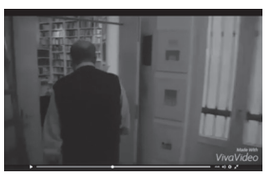


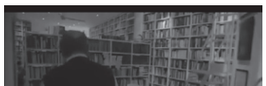
Captures d'écran de l'extrait du film Umberto Eco, Sulla memoria. *Una conversazione in tre parti* (*Umberto Eco, sur la mémoire. Une conversation en trois parties*, 2015, réal. David Ferrario) devenu viral sur Facebook peu de temps après la mort d'Umberto Eco.





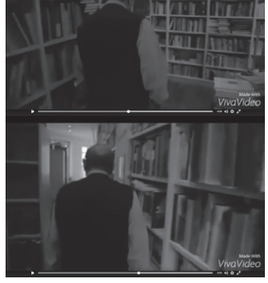






1. http://www.zeroseconde.com/2016/02/umberto-eco-lutilisateur-voit-la-technologie-comme-de-la-magie/

2. Adeline Bronner, «Umberto Eco, À reculons comme une écrevisse : Une langue merveilleusement maîtrisée». Récupéré du blogue *Salon Littéraire*. En ligne : http://salon-litteraire.com/fr/umberto-eco/review/1816795-umberto-eco-a-reculons-comme-une-ecrevisse-une-langue-merveilleusement-maitrisee



absent[3] ». Pour être lus et pour circuler, ces contenus devront comporter des promesses magiques. Internet n'a pas rempli les promesses utopiques de rendre les citoyens plus sages.

Internet est dangereux sans éducation

Umberto Eco n'a jamais caché son inquiétude[4] devant une société qui propose à tous un accès universel à l'information.

L'accès à l'information, au sens large — c'est-à-dire la télévision, la presse, la radio, Internet — n'apporte pas des bénéfices pour tous, selon qu'on est culturellement pauvre ou riche.



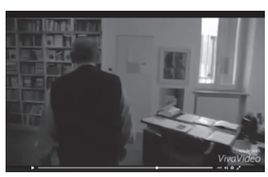
« Ainsi, la télévision fait du bien aux pauvres et fait du mal aux riches », dit Umberto Eco. « Aux pauvres, elle a appris à parler italien ; elle fait du bien aux petites vieilles toutes seules à la maison. Mais elle fait du tort aux riches parce qu'elle les empêche de sortir voir d'autres choses plus belles au cinéma ; elle leur restreint les idées. »





L'ordinateur en général, et Internet en particulier, fait du bien aux riches et du tort aux pauvres. À moi, Wikipédia apporte quelque chose, je trouve les informations dont j'ai besoin. Mais cela est dû au fait que je n'ai pas une confiance aveugle en elle […] »

Quand on est cultivé, on est en mesure de croiser et de vérifier les sources. « Le pauvre en revanche gobe la première affirmation qui passe, et point final. Autrement dit, il se pose pour Wikipédia, comme pour Internet en général, la question de la vérification des informations. »



Internet conserve autant les bonnes que les mauvaises informations. Sans recoupement des informations, « s'informer sur Internet » chez les pauvres équivaut à jouer à la loterie. On trouve, virtuellement, tout et son contraire[5] sur Internet.

Internet est dangereux pour ceux qui n'ont pas le code. La télévision en comparaison semble bien meilleure. Mais à voir comment évolue Internet, on se demande si ce n'est pas déjà une énorme place de divertissement.



Umberto répondait ainsi à la menace, dans *Le Monde* en 2010:

(Question) Pensez-vous que le savoir et la connaissance seront toujours diffusés par de l'écrit sur lequel on s'appesantit, ou, au contraire, que la culture de la vitesse, celle d'Internet, va finir par affecter notre capacité de jugement ?

(Umberto Eco) Je crois qu'il faut rétablir une culture des monastères, qu'un jour ou l'autre — peut-être serais-je mort avant — il faudra que ceux qui lisent encore se retirent dans de grands phalanstères, peut-être à la campagne, comme les amish de Pennsylvanie. Là, on garde la culture, et le reste, on le laisse flotter comme il flotte. Avec six milliards d'habitants sur la planète, on ne peut prétendre qu'il y a six milliards d'intellectuels. Il faut être un peu aristocrates de ce point de vue là[6].



Pour Umberto Eco, « Internet est le scandale d'une mémoire sans filtrage, où on ne distingue pas l'erreur de la vérité. » À l'avenir, disait-il, l'éducation aura pour but d'apprendre l'art du filtrage. « Ce n'est plus nécessaire d'enseigner où est Katmandou, ou qui a été le premier roi de France après Charlemagne, parce qu'on le trouve partout. En revanche, on devrait demander aux étudiants d'examiner quinze sites afin qu'ils déterminent lequel, selon eux, est le plus fiable. Il faudrait leur apprendre la technique de la comparaison. » (*Le Monde*, 2010)



C'est le problème fondamental du Web. « Toute l'histoire de la culture a été celle d'une mise en place de filtres. La culture transmet la mémoire, mais pas toute la mémoire, elle filtre. » Sur le Web, nous sommes dans la situation de devoir filtrer seuls une information « tellement ingérable vu son ampleur que, si elle n'arrive pas filtrée, elle ne peut pas être assimilée. » (Interview de Gloria Origgi[7])



Oublier, oublier

Umberto disait, sur un ton blagueur, mais avec tout le sérieux du monde, que la fonction de la mémoire n'est pas seulement de conserver, mais aussi d'oublier. Si l'on devait tout se rappeler, on deviendrait fou.

Mais je souhaite qu'on n'oublie pas Umberto Eco.





3. Martin Lessard, « Le lecteur absent ». Récupéré sur le blogue *Zéro seconde*. En ligne : http://www.zeroseconde.com/2016/02/le-lecteur-absent/

4. *Cf.* l'entrevue qu'a accordé Eco au site web Wikinews, « Umberto Eco, écrivain, donne son avis sur Wikipédia ». Récupéré en ligne : https://fr.wikinews.org/wiki/Umberto_Eco,_%C3%A9crivain,_donne_son_avis_sur_Wikip%C3%A9dia

5. Martin Lessard, « Tout et son contraire ». Récupéré sur le blogue *Zéro seconde*. En ligne : http://www.zeroseconde.com/2010/12/tout-et-son-contraire/

6. Eric Fottorino, « Je suis un philosophe qui écrit des romans » [entrevue avec Umberto Eco], *Le Monde*, 11 octobre 2010. Récupéré en ligne : http://lemonde.fr/livres/article/2010/10/11/umberto-eco-je-suis-un-philosophe-qui-ecrit-des-romans_1423637_3260.html

7. Gloria Origgi, « Auteurs et autorité » [entrevue avec Umberto Eco; traduction d'Anne-Marie Varigault]. Récupéré en ligne : http://www.scritub.com/limba/franceza/Auteurs-et-autorit35563.php

Territoire contaminé : le virus et l'erreur comme matière artistique

NADIA SERAIOCCO

Le numérique a amené non seulement de nouveaux outils pour créer des œuvres visuelles, mais aussi une nouvelle matière à partir de laquelle générer des images. De ces processus de génération d'images numériques, comme de leurs failles, ont émergé de nouvelles sources d'inspiration pour les artistes. Fascinés par le possible os dans la moulinette ou « *ghost in the machine*[1] », ici remplacé par le « *glitch* dans le fichier », les artistes se sont penchés sur l'art de l'erreur ou de l'imprévu, soit du « *glitch* », jusqu'à en tirer des processus de création tels que « l'art viral », dont les images sont créées par un virus dans un fichier informatique, ou encore le *datamoshing,* où la fonte des pixels d'un fichier vidéo dans un autre fichier fait naitre une nouvelle image animée et hybride. De Joseph Nechvatal, pionnier de cet art visuel qu'il dit « viral », car créé à partir de virus informatiques insérés dans des fichiers, jusqu'à Dom Barra qui insère de façon ludique des « glitchs » dans des vidéos ou utilise des tactiques de marketing numérique pour diffuser ses œuvres, il appert que le numérique est un matériau de création.

Déjà, un rapprochement entre l'évolution du Web et les concepts de Deleuze et Guattari sur l'espace strié et le lisse — le premier représentant une certaine commercialisation du Web et l'autre la neutralité ou liberté des flux qu'on souhaiterait y trouver — se fait. Or, il nous semble opportun de garder en tête ces idées de strié et de lisse. Le nouveau territoire en apparence chaotique qu'est l'art vidéo de l'erreur ou du *glitch* est sous plusieurs angles un espace lisse. Pour produire un « *glitch* » ou une œuvre qui se fonde sur l'exploitation des effets des virus informatiques, l'artiste doit manipuler le code d'un fichier existant. Il « brise donc le code » comme le pirate qui trouve l'accès à une base de données. Ce faisant, il se trouve aussi très souvent à récupérer des fichiers désuets ou oubliés pour les intégrer dans une nouvelle œuvre, ce qui nous rapproche d'une certaine démarche associée à l'archéologie média ou à la réutilisation des technologies désuètes telle qu'on la retrouve dans les mouvances de « *circuit bending* ».



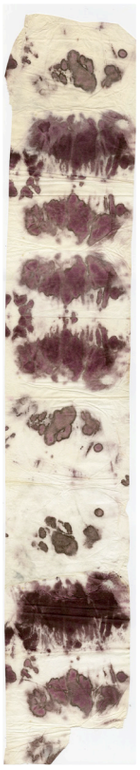
Un art hybride qui mélange science et esthétique, mais qui remet aussi en jeu les idées généralement reçues concernant ce qu'est une œuvre. Tout cela dans le but de circonscrire les stratégies de détournement par lesquelles l'art vidéo *glitch* érige l'esthétique de la défectuosité en réussite pour demeurer un espace lisse.

Si le code, c'est la loi, triturer le code, c'est défier la loi

Nous retrouvons dans l'esthétique *glitch* un aspect du piratage (ou « *hacking* »), qui est la manipulation du code. Manipuler le code, accéder aux données cachées fait partie des méthodes des pirates pour accéder à un contenu protégé, et, très souvent, l'accès aux outils pour modifier ledit contenu se fait de la même façon. Cette brèche dans le code constitue dans les milieux du numérique, par exemple dans le milieu des joueurs, une attaque contre une forme de gouvernance, car le code est « la loi ». Or, briser le code pour se donner un avantage, dans ce cas-ci pour modifier le produit original, équivaut à tricher ou à être « hors la loi » (Consalvo : 2009). Nous sommes donc devant un modèle qui ne reconnait pas la légitimité des a priori commerciaux et qui utilise les œuvres ou les fichiers informatiques comme une matière première dans le but de les modifier, le plus souvent avec des outils piratés.



Nous remarquons aussi dans les manifestes établissant le *modus operandi* des artistes de l'erreur numérique que le fait d'utiliser l'ordinateur en ignorant ses possibilités réelles ou en « piratant » l'usage « normal » de cette technologie est un geste de résistance, une résistante aux conventions connues et acceptées. Dans ce contexte, l'ordinateur n'est plus seulement une machine à superperformance, il peut aussi servir à infléchir la réalité comme l'utilisateur le souhaite : « (…) *the spectator is forced to acknowledge that the use of the computer is based on a genealogy of conventions, while in reality the computer is a machine that can be bent or used in many different ways.* » (Menkman : 2008) Cette volonté de l'utilisateur à « briser le code », à le faire plier selon ses désirs, constitue pour Menkman une prise de contrôle, une revendication de la différence, en quelque sorte une résistance, ajouterons-nous. Cette idée de faire plier l'ordinateur (soit « to bend » en anglais) s'apparente aux pratiques de « *circuit bending* » décrites par Hertz et Parikka dans l'essai « Zombie Media » et par lesquelles des artistes récupèrent des dispositifs électroniques pour les détourner de leur fonction d'origine et leur donner une nouvelle fonction. Ce qui nous ramène à une forme de piratage, un piratage des usages connus, mais aussi à un discours en opposition avec la société de consommation, où des entreprises monétisent ces appareils pour une seule fonction et les rejettent sitôt cette fonction obsolète. Ainsi la décomposition des composantes « ponctualisées[2] » qu'on a assemblées à une seule fin peut-elle révéler un nouvel usage pour chaque composante ou pour l'objet.



De Dada à l'art « viral »

L'artiste et historienne de l'art Rosa Menkman, qui a produit un manifeste du Glitch Art, explique qu'au cours des dernières années, le *glitch*, ou la rupture dans le flux d'un système technologique, est à la source de plusieurs œuvres visuelles numériques.

Quand on veut rattacher cet art de l'erreur à un mouvement ou à un courant artistique, de la parole même des praticiens, on ira le plus souvent du côté des avant-gardes, de Dada et du Futurisme. L'artiste du « viral », Joseph Nechvatal, philosophe, musicien « *noise* » — un autre genre en filiation avec le bruitisme de Russolo[3] et, par la bande, avec Dada et les poèmes onomatopées de Hugo Ball[4] — a commencé à insérer des virus dans ses œuvres au début des années 90, inspiré, dit-il, par l'impact du virus du SIDA, révélé au milieu des années 80 et qui était alors discuté partout. Il en a même fait son mode d'expression, en plus de créer des vidéos, souvent associées à de la musique, dont celle de Rhys Chatham. Une fois ses œuvres numériques créées, il peint aussi des toiles à partir d'images fixes tirées de ses expériences avec les fichiers informatiques.

Sa plus récente exposition à Berlin, *bOdy pandemOnium : Immersion into Noise* (2015), présentait une rétrospective de ses œuvres mélangeant des images de corps virtuels issus de films pornos, à peine déchiffrables au travers des « *glitchs* » *que les virus font subir à la trame vidéo.* L'œuvre est donc constituée de matériel appartenant à un autre producteur (ou créateur, selon la perception de chacun), ce matériel étant modifié par l'insertion de « défectuosités » volontaires, soit les virus, qui ainsi recréent une trame visuelle et une nouvelle œuvre.

https://www.youtube.com/watch?v=pTsmWynm4hM

D'autres artistes suivent les traces de Nechtval, comme Dom Barra (de son nom complet Domenico Barra, de Naples) qui diffuse ses œuvres sur Patreon (le site de monétisation de la création vidéo) et crée des vidéos rythmées, envoûtantes ou l'image à l'apparence d'une transmission défaillante, dont le message codé est constitué de fragment à lire comme un tout. L'œuvre *Terra dei Fu0ch*[5], une terre de feu sur fond de crépitement de bucher où se succèdent des images de radiographie pulmonaire, d'incendie en milieu urbain et de pur « glitch », donnant un sens renouvelé à la terre brulée métaphorique ou littéral. *P0RNo_SURV3iLLance*[6] superpose des images corrompues de surveillance urbaine à une trame sonore que nous présumons tirée d'un clip porno, créant encore ici une remise en question de ce qui est dans cette vidéo vraiment obscène : la surveillance ou la trame sonore sexuelle.

Dom Barra a aussi créé des poèmes qu'il diffusait par des codes QR, une tactique empruntée au marketing numérique, et que nous pourrions dire détournée, par le truchement de son compte Twitter : http://dombarra.tumblr.com/archive

Une esthétique qui bouleverse le concept connu d'œuvre d'art

Pour parler d'une esthétique de l'erreur ou du virus, qui utilise du matériel visuel existant, et surtout de la rupture que constitue cette esthétique avec le copyright et les usages jusqu'ici communs, nous pouvons apporter les respectées considérations de Walter Benjamin. Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, parlait de « l'aura » ou unicité de l'œuvre d'art que l'on perdait nécessairement dans sa reproduction mécanique, celle-ci étant exigée pour satisfaire la demande des masses voulant consommer ladite œuvre. Ainsi, l'œuvre qui ne peut être reproduite appuie le point de vue philosophique ou moral selon lequel une copie n'aura jamais la valeur de l'œuvre originale : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. » (Benjamin : 2000, p. 273.)

Benjamin rapporte aussi l'unicité ou la substance de l'œuvre à son exécution ou à la façon de la recevoir : « En d'autres termes : la valeur unique de l'œuvre d'art authentique a sa base dans le rituel. » (Benjamin : 2000 p. 275.) Il faut questionner ce rituel de consommation de l'œuvre, qui est maintenant dématérialisée, plusieurs individus pouvant voir simultanément, mais de façon décentralisée, une œuvre photo ou vidéo conçue pour ce support, sans que celle-ci soit amoindrie par le processus de diffusion. D'un point de vue économique, cela élimine la notion de rivalité des biens : un bien peut être consommé sans que le bien original soit amoindri, et la seule notion qui souffre encore est la captation du droit d'auteur ou du copyright.

D'un point de vue esthétique, dès que nous acceptons que l'art actuel a érigé en pratique valable cette esthétique de la bande vidéo dégradée, de l'œuvre fragmentée, nous nous éloignons irrémédiablement de la conception de Benjamin. Ainsi émerge une (autre) entorse à ce que l'on considérait jusque-là comme une spécificité de l'œuvre d'art, comme une des conditions à son *aura* « d'œuvre ».

En faisant une œuvre fondée sur l'erreur informatique (le virus), on offre une percée sur l'intérieur d'un système, ouvrant en quelque sorte la « boite noire » (blackbox) des outils et des technologies vidéo pour révéler leur complexité et les rouages inextricables que constitue la dépendance réciproque de leurs composantes.



Le processus de création d'œuvres visuelles fondées sur l'erreur ou la manipulation démontre peut-être la compréhension qu'ont les artistes des outils technologiques qu'ils utilisent, mais le but des artistes est avant tout de créer une œuvre esthétique.

Les espaces lisses et striés

Pour mieux comprendre en quoi l'art vidéo, qui se fonde sur l'erreur et la manipulation des codes pour refuser les balises d'un espace strié, arrive à demeurer un espace lisse, soit un lieu adaptatif, fondé sur la tactique plutôt que la stratégie, il faut revenir à la description que font Deleuze et Guattari de ces concepts. L'organisation même de ces deux espaces distincts, qui se fondent en leurs bordures (car « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé à un espace lisse. » (Deleuze et Guattari, 1980 p. 593.)) a de quoi rappeler les pixels d'images superposées qui se fondent les uns dans les autres pour créer la nouvelle image, défaisant ainsi l'image d'origine et vice-versa. Comme Deleuze et Guattari le disent du lisse et du strié, « Dans un cas, on organise à même le désert ; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 593.) Il y a donc une dynamique, un mouvement perpétuel entre le lisse et le strié, le balisé et l'inexploré, qui se font face dans une résistance qui les maintient en équilibre.

L'hypothèse ici élaborée est que l'art vidéo *glitch* demeure, malgré quelques incursions dans

1. L'expression tirée d'abord de la philosophie de Descartes pour illustrer la dualité entre l'esprit et le corps a mené jusqu'à l'essai de Arthur Koestler intitulée *The Ghost in the Machine* (qui, comme Ryle, ne voit pas l'esprit comme une entité indépendante du corps) sur l'attrait vers la destruction de l'humain pour devenir une expression de la culture populaire sur l'intelligence artificielle et ses manifestations.

2. La « ponctualisation » ou « Punctualization » est un concept de la théorie de l'acteur-réseau qui est utilisé pour décrire l'assemblage de composantes en un objet qui n'a qu'une seule fonction. Or, ces composantes, une fois désassemblées, peuvent en fait agir de façon singulière. Cette idée est une traduction libre du texte de Hertz et Parikka, *Zombie Media.*

3. Pour lire le texte *The Art of Noise* (version originale italienne écrite en 1913 sous forme de lettre titrée L'Arte dei rumori) de Luigi Russolo, traduit par Robert Filiou (un associé de Fluxus) : http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf

4. Pour s'initier à la poésie de Hugo Ball : http://www.ubu.com/sound/ball.html

5. https://vimeo.com/151576518

6. https://vimeo.com/150166476

l'art plus commercial, une technique qui implique une certaine résistance et qui se déploie sur des territoires non balisés que Deleuze et Guattari auraient dit des espaces lisses. Mais comme nous l'avons discuté, là où il y a du lisse, il y a toujours en bordure du strié, et vice-versa.

Il s'opère aussi un certain acte de fronde, voire de triche, au regard des usages connus lorsque les artistes « brisent le code » ou mettent au défi la « loi du code » pour développer une nouvelle façon de créer.

De même, l'apparent chaos en mouvement qui caractérise ce type d'art est en fait une manifestation expressive, un langage en évolution qui se tisse en lien étroit avec la perception humaine et notre capacité à décoder ce langage et ses multiples significations.

Bibliographie

Pour voir une sélection d'œuvres utilisant le « virus » :

http://www.computerviruscatalog.com/
http://v1r0l0gy.tumblr.com/
http://thecreatorsproject.vice.com/blog/artist-paints-with-artificial-life-and-computer-viruses
http://www.eyewithwings.net/nechvatal/

Références :

Barker, T. (Oct. 2007) "Error, the Unforeseen, and the Emergent: The Error and Interactive Media Art," M/C Journal, 10 (5). Retrieved 10 Nov. 2015 from http://journal.media-culture.org.au/0710/03-barker.php

Benjamin, Walter. (2000). Œuvres *III* : « *L'œuvre d*'art à l'*époque de sa reproductibilité technique* ». Éd. Gallimard, Paris (coll. Folio Essais).

Brown, W. et Kutty M. (2012). "Datamoshing and the emergence of digital complexity from digital chaos". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, may 18: 165–176. Consalvo, M. (2009). "Cheating: gaining advantage in videogames". Cambridge, Mass.: MIT Press. Chapter 4.

Deleuze G. et Guattari F. (1980). *Mille Plateaux*. Édition de Minuit, Paris.

Freedman, D. (2003). Managing pirate culture: Corporate responses to peer-to-peer networking. International Journal on Media Management, 5 (3), 173–179.

Krapp, Peter. (2011). *Noise Channels: Glitch and Error in Digital Culture*. NED—New edition. Vol. 37. University of Minnesota Press. http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsn17.

Larkin, B. (2004). "Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy. Public Culture", 16 (2), 289–314.

Menkman, Rosa. (2011). "Glitch Studies Manifesto". Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube. Amsterdam: Institute of Network Cultures. pp. 336–347.

Menkman, Rosa. (2013). Glitch Art Genealogies. Triangulation, July 2013. http://www.triangulation.jp/2013/07/glitch-art-genealogies-essay-by-rosa.html

Moradi, Scott, Gilmore, Murphy. (2009). Glitch: Designing Imperfection. Mark Batty Publisher, New York. Hertz, Garnet, and Jussi Parikka. (2012). "Zombie Media : Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method." *Leonardo* vol. 45, no. 5 p. 424–30.

Sur la photographie à l'époque de la troisième révolution industrielle. Dialogue entre Susan Sontag et Günther Anders

JAMES-ALEXANDRE CROW

(Changement de poste)

(La radio griche et lâche les dernières complaintes d'une réclame.)

« … ou même des porte-clés "souvenirs d'Auschwitz" où l'on peut voir nos selfies devant une chambre à gaz. Cadeaux idéals pour Noël ! »



(Musique)

Walter Benjamin – Bonsoir aux nouveaux auditeurs. Bienvenue à l'émission « Contes radiophoniques ». Ce soir, émission spéciale pour souligner les cent cinquante ans de l'invention du daguerréotype, ancêtre de la photographie actuelle. Je suis accompagné pour réfléchir sur ce médium de deux invités remarquables et aussi deux amis personnels : Susan Sontag et Günther Stern.

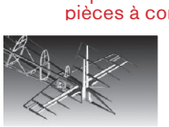
Tout d'abord, Susan — je le rappelle — intellectuelle de renom, écrivaine et militante, qui a publié en 1977 son ouvrage On Photography. Puis, Günther, qui a, pour sa part, traité de la photographie dans son ouvrage consacré à la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle, soit L'obsolescence de l'homme tome deux paru en 1980 sous le pseudonyme de Günther Anders.



Les présentations sont faites. Nous pouvons donc retourner au thème de notre échange : la condition humaine sous le signe de la photographie. Susan, avant la pause, tu nous parlais de l'ambivalence historique de la pratique photographique vis-à-vis d'une notion comme la vérité. En particulier, tu avais déclaré — je l'ai noté ici — « l'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon ». Repartons de ce point pour ouvrir le boîtier photographique et voir plus avant ce qui s'y trouve. Que voulais-tu dire par là ?

Susan Sontag – C'est-à-dire, malgré des années de déconstruction du mythe de l'objectivité photographique, nous continuons à chercher la connaissance du monde à travers les images. Pour Platon, la représentation artistique nous éloignait d'une vérité idéelle ; pour Feuerbach, la fin de l'aliénation religieuse n'avait d'égal que la croyance séculaire contemporaine dans la vérité des images. Dans les deux cas, on reproche à l'art d'éloigner les humains de la connaissance de la réalité. La photo ressemble à l'objet photographié tout en n'étant qu'un semblant ; on reproche à la copie de tromper en prenant la place de l'original. Or, ce réalisme naïf ne permet pas de rendre compte de notre rapport contemporain à la photographie ainsi que de saisir l'ambiguïté inhérente à ce mode de représentation[1].

Depuis les débuts de la photographie, c'est son utilisation documentaire qui s'est imposée. Rapidement, les photographies ont pris le rôle de pièces à conviction. Il n'y avait rien de tel qu'une photo pour apporter la preuve d'un fait ou la présence d'une personne sur un lieu ou à un événement. Aujourd'hui, on multiplie les photographies à travers les documents d'identification et l'ensemble des outils de reconnaissance étatiques. La multiplication des appareils photographiques par leur intégration dans les cellulaires entraîne leur utilisation estudiantine pour la reproduction rapide de notes écrites au tableau ou de diaporamas. Dans tous les cas, on se doit d'y observer une présomption de correspondance minimale entre la réalité et sa reproduction[2].



WB – Justement, cette question d'identité entre la réalité et l'image me fait penser à ton texte, Günther, sur « Le monde comme fantôme et comme matrice ». Peut-être voudrais-tu nous en dire un mot ?

Günther Anders – Merci Walter. Je dirais que ce que l'on voit dans une photo se présente comme si c'était réel. Par contre, on n'est pas devant un « comme si » tel qu'on le voit dans le dessin, où le « comme si » est assumé. La photographie se montre comme réelle, mais elle n'est en fait qu'une apparence de réel qui se présente comme tel. Nous sommes depuis longtemps habitués à cette ambiguïté ontologique : entre la présence sur laquelle nous n'avons aucun impact et l'absence qui se manifeste à nous, le monde apparaît tel un fantôme. On croit voir le monde, on réagit à son spectre. L'omniprésence humaine est bien davantage une dispersion, une « schizotopie », où l'on ignore ce qui nous entoure pour se porter mollement devant un ailleurs réduit dans un bibelot. Notre expérience du présent fantomatique se fait sur le mode de la passivité et de l'impuissance face à un présent inaccessible et révolu au détriment du réel originaire[3].

SS – En effet, sans être le réel, on doit dire que la photographie reste toujours le signe de quelque chose. On pourrait même dire qu'une part de la pratique photographique a poussé plus loin la fidélité au réel en en faisant un outil de révélation pour la connaissance. Basée sur une conception de la réalité comme une chose qui se cache, la mission photographique devenait davantage d'éclairer les parts d'ombres, de révéler par un regard nouveau le visage inconnu du quotidien, de ce qui nous est proche de même que de ce qui nous est lointain. Quel meilleur gage de ce qui se passait au loin qu'une photographie amenée à soi ? Malgré un penchant pictorialiste pour une méthode microscopique ou macroscopique permettant de transformer le regard porté normalement sur les objets de notre quotidien, la connaissance de la nature de l'objet original reproduit demeure primordiale. Ce n'est qu'au moment où la légende désigne le modèle que le renversement s'effectue et donne sens au dépaysement photographique[4]. Contrairement à la peinture, par exemple, photographier ne se limite pas à une interprétation. La photographie constitue aussi une trace de ce qui est photographié : elle conserve invariablement une empreinte du réel sur le négatif, tel un lien lumineux avec l'original. C'est ce lien immortalisé qui confère l'aspect « informatif » de chaque photographie, qui donne un surplus de vraisemblance à une mauvaise photographie au détriment d'un bon dessin[5].

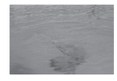
GA – Si vous me permettez, j'aimerais, ici, renverser cette proposition afin d'approfondir la question du réalisme photographique à travers l'une de ses limites. Tu dis, Susan, que le sens commun confère une plus grande véracité à la photographie, car celle-ci proviendrait directement de ce qui est représenté. Je rajouterais que la correspondance est avant tout superficielle. Pour faire encore écho à Platon, on pourrait dire qu'il n'y a trace que d'apparences et que l'appareil photographique ne peut pas capter la réalité en soi. À vrai dire, les apparences sont obsolètes dans un monde où ce qui est réellement déterminant perd toute apparence. Le cylindre au centre d'une bombe atomique a tout de l'apparence de cannes de conserves ; une centrale nucléaire ressemble en tout point à n'importe qu'elle autre usine. Si la photographie, par exemple par des vues aériennes, permet d'élargir notre vision, cette perspective paraît minuscule en comparaison de la mesure de notre pouvoir de destruction actuel. Quelle que soit la taille de l'objectif, l'appareil photo n'est pas en mesure de nous faire prendre conscience de la Big picture. Même si une image ou une prise vidéo prétendait rendre compte d'une explosion nucléaire, nous ne serions face qu'à une falsification de l'ampleur de l'événement. Ce témoignage oculaire nous trompe justement en nous montrant une image. Les confins du pouvoir de création — et par le fait même de destruction — de nos machines ont depuis longtemps dépassé notre imagination. L'échec et le désespoir de notre imagination se rapprochent bien plus de la démesure de l'événement. À l'époque des images photographiques, la connaissance s'arrête à la surface des choses, on conçoit la réalité en termes d'apparences. Aujourd'hui, pour appréhender l'immensité du danger qui nous guette, c'est un exercice d'imagination qu'il faut effectuer. Non, seule une exagération philosophique peut nous faire prendre conscience de l'irreprésentable à venir[6].

(Raclement de gorge)

Mais un autre obstacle s'oppose à la connaissance véridique par l'entremise de l'appareil photographique : le temps. Alors que notre expérience quotidienne est celle du déroulement temporel, les photos nous parlent en pointillisme. Les instants saisis sur le vif ou mis en scène cherchent un condensé de sens, une profondeur, mais le monde est aussi dans un hors-champ temporel. Poussons plus loin : notre époque est aussi celle d'une liquéfaction généralisée. L'aphorisme voulant que l'on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière s'incarne radicalement dans notre quotidien. Les objets et les édifices qui nous entourent se succèdent dans la mort à une vitesse effrénée. En observant notre mode de production et le rêve d'autodestruction inhérent à chacun de nos produits, on serait même tenté de dire qu'ils se suppriment volontairement pour laisser au plus vite la place aux prochains, inlassablement. Dans ce monde de l'obsolescence des produits, les photographies n'ont guère plus que le rôle de stèle mortuaire pour un passé instantané dans lequel le scrolling down avale même les images[7].



SS – Cependant, Günther, au risque de te contredire, si l'on revient à l'histoire de la photographie, celle-ci joue un rôle beaucoup plus subtil dans notre rapport au temps. Autant l'appareil photographique rapproche son objet géographiquement et temporellement en lui faisant perdre son aura, autant il instaure une nouvelle distance sociale et temporelle[8]. D'une part, le passé exposé dans le présent sans narration perd son ancrage, nous apparaît flottant telle une abstraction jaunie. D'autre part, la photographie fait instantanément d'un présent du passé figé éternellement. Par sa contingence, chaque photographie rappelle le caractère périssable de ce qui nous entoure et tient place de memento mori. La nostalgie traverse la photographie, qui elle nous rappelle la disparition, l'évanescence du monde et notre condition de mortels[9]. La mort est présente dans chacun des prend portraits vieillis. On une chaque photo comme d'un tatou, marque ; à la manière vécu, elle elle donne forme au rythme le temps qui passe dans un « temps mort ». Elle fait du temps un objet extérieur à soi qui par réflexion se pose comme indice sur notre vécu[10].



L'histoire de la photographie accompagne, bien entendu, la transformation radicale et constante des modes de vie au XIXe siècle. À bien des égards, la photographie est à la fois témoin et réponse de la disparition du monde artisanal façonné par des sujets humains et de cette « continuelle obsolescence du neuf » dont tu parlais[11]. À l'esprit des photographes, il devait y avoir quelque chose de similaire à celui des collectionneurs. On doit y voir, hier et aujourd'hui, une entreprise donquichottesque pour sauver un monde en proie à un saccage généralisé[12]. Or, le résultat, bien qu'empreint de mélancolie, prend surtout la forme d'une boulimie de conservation s'attardant impertinemment à la surface du monde. A posteriori, on a l'impression que la photographie tente de préserver ce qu'elle pille sans scrupule ; que le monde conservé par la photographie n'entame que plus aisément sa propre disparition[13].

L'aspect prédateur de la table. Après photographie est indubi- la colonisation par le chemin de fer, les populations américaines poursuivirent leur œuvre à coup de clichés ; tout coïncidait dans l'appropriation du lointain[14]. Le tourisme, qui avait toujours été ce pillage de la réalité d'autrui, devenait avec l'appareil photo une entreprise industrielle ainsi qu'un pillage colonial bien plus subtil. Dans le besoin impérieux de rapporter chez soi un échantillon de l'ailleurs, on discerne la caractéristique d'appropriation de l'appareil photographique. Dès les débuts de l'activité photographique, la réalité prend la forme d'un trésor exotique à la poursuite duquel se jettent les chasseurs d'images en safari, traquant, shootant et ramenant la peau dépecée[15]. En l'absence de prise de possession physique, l'appropriation se fait symboliquement, presque magiquement. Là où l'appareil photographique apparaît comme la sublimation du fusil, la prise



1. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris : Seuil, 1977, p. 181-183.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, t. I*, Paris : Encyclopédie des nuisances/Ivrea, 2002, p. 151-177.

4. *Ibid.*, p. 114-116.

5. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 182-183.

6. Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, t. II*, Paris : Encyclopédie des nuisances/Ivrea, 2011, p. 35-37.

7. *Ibid.*, p. 41-59.

8. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 79.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. *Ibid.*, p. 92.

11. *Ibid.*, p. 90.

12. *Ibid.*, p. 98-99.

13. *Ibid.*, p. 87.

14. *Ibid.*, p. 85.

15. *Ibid.*, p. 75-76.

de photo singe l'assassinat dans une forme plus feutrée et plus spirituelle[16].

GA – Effectivement, si l'on a une impression à la fois de dépossession et de délicatesse, c'est qu'à l'époque de la reproductibilité technique, l'appropriation s'exerce sous la forme d'un vol ambigu. On ne peut pas dire qu'une photographie soit « seulement » une reproduction. Dans la pratique, son sens la trace donne un est re- chantage pas ano- les mains ces pièces à conviction nous a aussi entre ses mains. Mais le vol d'images est un genre tout nouveau de vol, car la personne dérobée semble au premier abord ne rien perdre. Toute l'hypocrisie de cette pratique tient dans ce manque de manque. Dans la bonne conscience généralisée, refusant de voir dans la photographie une atteinte à la propriété individuelle, « l'iconocleptomanie » s'est répandue non pas à une minorité, mais à chacun de nous. Comme alibi, il nous est toujours possible de prétexter que ce qui a été volé est toujours en place, intact. Subjuguées moralement, les personnes spoliées peuvent agir comme si rien n'était arrivé et les détrousseurs penser n'avoir rien fait. Néanmoins, l'objet, la personne ou l'événement pris en photo sont altérés et s'altèrent eux-mêmes en résultat de l'acte photographique[17].



ce « seulement » perd réel. La détention de photographique pouvoir sur ce qui produit. Le motif du photographique n'est din : quiconque a dans

SS – Pour moi, l'appropriation photographique se fait sous trois formes distinctes. La première est celle de la possession par substitution. La photo joue le rôle d'un talisman ou d'une effigie consubstantielle au modèle et se réfère magiquement à l'objet ou la personne représentée. L'image a alors une efficacité à travers un lien psychique, elle invoque — au-delà de l'évocation — la présence de ce qui est représenté. L'appropriation est autant rappel, acquisition ou domination. Le deuxième mode est celui de la consommation effrénée capitaliste. On dévore des photographies à la chaîne comme l'on acquiert constamment des produits. La consommation photographique devrait même être considérée comme l'activité dévorante la plus vorace qui engloutit notre monde en permanence. L'industrie photographique au sens large est la plus grande productrice et consommatrice d'événements, de clichés et de spectacles[18].



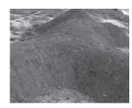
Enfin, nous avons, comme troisième mode, l'appropriation qui, par l'entremise de la reproduction mécanisée, se fait non pas sous le mode de l'expérience, mais en tant qu'information. C'est là probablement le mode le plus global de l'appropriation photographique. Chaque brin d'information imagé ne doit pas être conçu comme distinct des autres. Plutôt, nous avons affaire à un système d'informations où l'archivage photographique joue un rôle primordial. Que ce soit par les albums de famille, le fichage politique, l'identification bureaucratique ou les photos satellites météorologiques et militaires, c'est le tissu même de l'expérience humaine qui est transformé. « C'est la réalité en tant que telle qui est redéfinie, comme article à exposer, archives à examiner, cible à surveiller[19]. » Le monde est mis à la disposition de l'appareil photographique, qui a pour devoir d'en faire l'anthologie et la cartographie. Au final, le but ultime de cette pratique demeure toujours, virtuellement, la domination[20].

GA – Je ne l'aurais pas mieux dit. Toutefois, Susan, ce qui me fascine dans ce mouvement, c'est sa bilatéralité. En effet, ce que je nomme « la livraison des humains au monde » — corollaire inéluctable du mouvement de « livraison du monde à domicile » dont je parlais dans le texte « Le monde comme fantôme et comme matrice » — peut autant être formulé tel que « les humains sont livrés au monde » ou tel que « les humains se livrent au monde ». Aujourd'hui, il faut le dire, le voyeurisme du pouvoir total rencontre à mi-chemin l'exhibitionnisme généralisé volontaire et sans honte. Se dévoiler n'est pas honteux : selon la morale actuelle, c'est le secret qui est immonde. Ce qui commençait à la fin des années cinquante est radicalement implanté au stade où l'on en est : nous nous jetons avec joie vers les instruments de contrôle, d'observation et d'enregistrement. Mieux, nous souhaitons tous et chacune ardemment posséder soi-même ces instruments pour se livrer, personnellement, davantage quantitativement et qualitativement — dans toute notre ferveur — au regard du monde. On en vient à montrer ce qui est le plus privé ; on révèle dans l'indiscrétion une part de plus en plus intime de soi. L'impudeur et l'indiscrétion sont les deux versants d'une même pièce du conformisme moderne, variante sans terreur du totalitarisme[21].

WB – Terrible constat, mais néanmoins véridique. Je ne trouve rien à redire et tu sais, Günther, que j'ai défini l'esthétisation de la politique comme une caractéristique du fascisme. Cependant, ton explication du déploiement totalitaire de la technique, notamment photographique, reste partielle pour notre auditoire. Il me semble entendre là une modification dans ce que tu appelles « l'être-au-monde ». Or, la genèse d'un tel changement reste à expliciter. J'aimerais vous entendre là-dessus. À ce que je vois, tout d'abord, Susan, tu veux intervenir ?

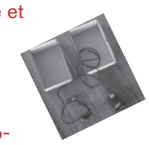


SS – J'avais commencé cette discussion en évoquant la problématique de l'identité entre la photographie et le réel. Il faut se rendre à l'évidence, en parcourant les rues, que la situation se produit de façon inversée. Aujourd'hui, la photo n'aspire plus au réel, c'est le réel qui aspire à ressembler à la photo : la photographie est la réalité[22]. Ou, du moins, ce que l'on avait l'habitude d'appeler réalité nous semble désormais fade, presque sous-réel. Lorsqu'on se trouve devant un objet que l'on connaissait par son image, notre expérience est souvent décevante : « ah, je la croyais plus grande[23] ! » La photographie est sur-réaliste en cela qu'elle brouille les frontières entre la vie et l'art, pose tout comme équivalent[24]. Elle est aussi sur-réelle, car elle extrait de l'expérience des moments ou des lieux distincts qu'elle représente tel un réel gonflé en intensité[25]. Le monde a besoin de la caution de l'appareil photographique pour prendre réalité. L'expérience esthétique est le plus souvent médiatisée par l'image. Le réel ne suffit plus et la photographie le traite avec condescendance, soit comme une chose vaste et impossible à classifier, soit comme une part d'elle-même. Le monde ne pouvant être saisi pour lui-même, il devient une composante du système photographique[26]. L'obsession de reproduire le monde en un double fantomatique s'explique aussi par cette transformation des notions de réalité et d'image imposées par l'avènement photo- graphique.



GA – Il ne me semble pas exagéré de parler de ce change- ment radical en termes d'imagification du monde. « La catégorie principale, le malheur principal de notre existence actuelle s'appelle "'image"'[27]. » Les images ne sont plus des exceptions, mais la norme de notre quotidien. Notre dé-réalisation est un encerclement d'images nous assiégeant de toutes parts ; nous sommes bombardés en permanence d'une pluie d'images. Non, faire encore la distinction entre assiégeants et assiégés serait en deçà de la vérité. Il n'y a d'ores et déjà plus que le monde fait d'images. Les images l'ont recouvert sans interruption et se constituent tel un mur de papiers ou d'écrans placardés sur le monde. Elles se constituent en tant que monde. Notre regard ne peut déjà plus s'y soustraire et constamment nous participons à l'alimentation des walls. Et la seule voie d'accès au monde qui est encore possible semble être ses images. Du coup, les images-mondes deviennent la réalité dans une imagification totale. Cherchant à atteindre les autres, nous-mêmes et le monde, c'est parmi les fantômes que l'on se débat[28]…

SS – J'ajouterais que la forme prise par notre compréhension photographique n'est pas anodine. Le monde apparaît comme immense et insaisissable à la pensée qui cherche à le saisir entièrement. Depuis la première révolution industrielle, ses frontières, tout en se rapprochant technologiquement, tentent de fuir le regard humain. On peut se rendre partout, tout peut se rendre à nous et pourtant nous n'avons pas accès au monde. Pire, nous sommes en perte de monde. Alors que la réalité, elle, se fait photographie. La capture photographique du monde parcellise le tout, et c'est indirectement, par sa fragmentation, que l'appareil photo prétend donner une vision synecdotique de la réalité[29]. Par sa décomposition arbitraire – la coupe chirurgicale du cadre –, elle donne du monde une image discontinue qui prétend pourtant résumer plus qu'elle ne peut en embrasser. Son arbitraire laisse une impression d'équivalence généralisée : la beauté peut être découverte en toute chose. Le tout est dans la partie et toutes les parties se valent. L'appareil photographique insuffle de la qualité ou nivelle les distinctions. Tout est sujet à photographie, chaque chose prend le rôle de matière première photographique. Pour l'appareil photographique, le monde est une mine à ciel ouvert. Rien ne doit être épargné : tout doit être vu, tout doit être fixé[30].



GA – Cette fragmentation du réel subsumé sous un principe uniformisant est la forme de notre totalitarisme actuel. Un collègue français, Jean Vioulac, y voyait justement le mouvement de la métaphysique occidentale arrivée aujourd'hui à son achèvement totalisant[31]. L'analyse de l'art ne doit pas être dissociée de celle de la société; la technique s'articule avec la façon dont nous agissons et pensons notre existence. La technique, loin d'être neutre, doit plutôt subir notre interrogatoire pour que l'on puisse saisir notre époque et espérer encore vivre demain.

WB – Puisque le sujet revient de nouveau sur la table, je sens qu'il vaudrait la peine d'approfondir la question du totalitarisme. Dans cette partie de l'émission, nous nous sommes concentrés sur l'ambivalence de la photographie avec la réalité et sur l'impact de ce rapport sur notre conception du monde. Prenons une pause et nous reviendrons après les annonces publicitaires sur le lien entre photographie et totalisation du monde, toujours avec Günther Anders et Susan Sontag. Par ailleurs, avant de se laisser momentanément, je vous dédicace cette citation :

« … une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France […] est celui-ci : "'Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature […] Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu."' Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "'Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art c'est la photographie."' À partir de ce moment, la société immonde se rue, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal[32]… »

— Baudelaire

16. *Ibid.*, p. 28.
17. Günther Anders, *op. cit.*, p. 212-215.
18. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 183-184.
19. *Ibid.*, p. 185.
20. *Ibid.*, p. 184-185
21. Günther Anders, *op. cit.*, p. 231-238.
22. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 189.
23. *Ibid.*, p. 175.
24. *Ibid.*, p. 71.
25. *Ibid.*, p. 198.
26. *Ibid.*, p. 103.
27. Günther Anders, *op. cit.*, p. 246.
28. *Ibid.*, p.247
29. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 87-88.
30. *Ibid.*, p. 205-206.
31. Jean Vioulac, *La logique totalitaire, essai sur la crise de l'Occident*, Mayenne : Presses Universitaires de France, 2013, p. 30-36.
32. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*. Consulté en ligne : https://etudesphotographiques.revues.org/185

Bibliographie

Anders, Günther, *L'obsolescence de l'homme, t. I*, Paris : Encyclopédie des nuisances/Ivrea, 2002 (1956), 361 p.

— *L'obsolescence de l'homme, t. II*, Paris : Fario, 2011 (1980), 428 p.

Baudelaire, Charles, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*. Consulté en ligne : https://etudesphotographiques.revues.org/185

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris : Seul, 1977, 240 p.

Vioulac, Jean, *La logique totalitaire, essai sur la crise de l'Occident*, Mayenne : Presses Universitaires de France, 2013, 495 p.

PIERRE AVEUGLE SANS LIMITE

Et le chemin s'ouvre et s'ouvre sans cesse / sous des lacs et des rivières gelés / et sans cesse la pierre profonde sombre et sombre dans un vaste abime s'amenuisant / la chanson du chemin / pierre profonde échappé sombre et sombre / pierres profonde aveugle sans limite / et les ponts dansent / mais on ne sait comment / sans cesse lacs et rivières inaccessibles / et quelque part les ponts qui dansent / à Kegaska / la chanson du chemin / prierres profondes / échapées sombre et sombre / pierre profonde / aveugle sans limite / il fait froid et il neige. / Les femmes ne porteront pas de chapeaux de paille et les œufs en chocolat ne seront pas cachés sur des pelouses vertes. Vraiment l'hiver s'étire. Serait grand temps que ça se termine. Sans cesse / et au delà il fait froid et il neige beaucoup / et quelque part un pont enneigé / c'est la fin de quelque chose / la fin de quelque chose / à Kegaska / pierre profonde / écoute / ma chanson / pierre profonde ouvre-toi.



Éliot B.Lafrenière et Guillaume Lépine

PILIER E-58, Situé en bordure du fleuve à Sainte-Anne-de-La-Pérade (Chanté), Coordonnées: 46,566830, -72,157340, Précis à ± 50m, Gardien: Pêches et Océans Canada

POLITIQUE ET LANGAGE

3 Samuel Archibald
Cyborgs, coyloups et jaglions — *De quelques figures de l'hybridité*

4 William S. Burroughs
«Les voleurs», *Word Virus : The William S. Burroughs Reader*, New York, Grave Press, 1998.

5 Les Entrepreneurs du commun
Monuments aux victimes de la liberté

10 Parcomètres 0.1
Le salon des refusés

11 Karina Cahill
Le sens hybride
Retour sur l'histoire de l'art et l'anté-disciplinarité

14 Michel Foucault
Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975, pp. 233-234.

15 Mathieu Villeneuve
Autant en emporte le sang
Western uchronique

17-18 Martine Delvaux
Je suis un homme

18 Anne Archet
Quatre abandons et une abolition

19 Cynthia Fecteau
Ces lieux que nous avons en partage: Catherine Béchard, Sabin Hudon, François Quévillon et Patrick Beaulieu au Mois Multi

18 Nizar Haj Ayed
L'espace hybride selon Anne Cauquelin et sa contribution dans l'appréhension sémiotique de la pratique du design d'événements

21-22 Thibault Jacquot-Paratte

IMAGES

3-4 Anne-Isabelle Pronkin
L'indistinction du statut d'artiste et de représentant commercial: Jeff Koons

9-10, Julien Guy-Béland
Subjectivation et résistance en régime pharmacopornographique

11-12 Martin Forgues
Le nouveau cinéma de propagande

13-14 Laurane Van Branteghem
L'Art post-humain, un puissant imaginaire

15-16, 21-22 Laurence Garneau
Entre nature et civilisation: *La figure hybride du Centaure dans le cycle astrologique de Padoue*

MILIEUX

3-6 Grégory Chatonsky
L'enthousiasme conjuratoire (un affect dans les discours du virtuel)

7-8 Daniel Fiset
De l'image-objet aux images-choses : la photographie d'art actuel en régime de pluralité

9-10, 15 Hubert G. Alain
Mieux disparaitre : *écologies politiques, nouvelles matérialités et autres luttes éphémères contre la fin des temps*

16 Charlotte Lalou Rousseau
En translation, *Chroniques torontoises pour une hybridité des choses*

17-18 Martin Lessard
Umberto Eco: «L'utilisateur voit la technologie comme de la magie»

19-20 Nadia Seraiocco
Territoire contaminé : le virus et l'erreur comme matière artistique

21-22 James-Alexandre Crow
Sur la photographie à l'époque de la troisième révolution industrielle. Dialogue entre Susan Sontag et Günther Anders

Liste des illustrations:

2 Guillaume Lépine, *Fuume 1*, 2015

5 Détail de *Curriculum vitae d'un gouvernement du désastre*, 2015, A* : Nicolas Rivard, Graphisme: Jasmin Cormier, C : Jasmin Cormier

Tronc commun, 2015
A : Clément De Gaulejac C : Rémi Thériault

Monument du désoeuvrement, 2015
A : Dominique Sirois, C : Rémi Thériault

Spectres, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Snowwithelenin, 2015
A : Steve Giasson, C : Rémi Thériault

Vue d'ensemble *(Elle est belle la liberté, Pépère Canada, Miss Liberty, Génocide culturel, Chef de guerre, Disque dur)*, 2015
A : Clément De Gaulejac, C : Rémi Thériault

Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!), 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier),C : Rémi Thériault

6 *Communities III*, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

Guerre de la liberté, 2014,
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Guerre de la liberté, 2014
A : Michel de Broin, C : Rémi Thériault

Détail de Communities III, 2013
A : Frank Shebageget, C : Rémi Thériault

7 *Segregation Unit 01 (to Scale)*, 2015
A : Sheena Hoszko, C : Rémi Thériault
A Proposal for a Monument That is Not Really There, 2015
A : Milutin Gubash, C : Rémi Thériault

8 *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet Eva (Simon Laroche et Étienne Grenier)

Quand c'est non, c'est non : proposition pour le concours de 2015, 2015
A : Emmanuel Galland,
C : Rémi Thériault

Détail 1 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

Détail 2 de *Micro-monuments souvenirs (Bientôt en vente!)*, 2015
A : Projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier), C : Rémi Thériault

9 Guillaume Lépine, *Détail (1-2) gravure*, 2015

12-13 Eliot B. Lafrenière, *Les demeures de l'Être*

14 *La prison Presidio Modelo*, sur l'Île de la Jeunesse, Cuba. Crédit : Jason Florio.

16 Mêmes-Cacaïstes, *Concerto pour chaîre tendre I, 2014* (A-B) et *II, 2015* (C-D) (détails sans l'autorisation des auteurs), 2016

16 Guillaume Lépine, *Paysage*, 2015
Guillaume Lépine, *Forme*, 2015

18 Figure 1 : *schéma d'un espace hybride* : «Phonophotopia»

19 Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013.
Photo de Marion Gotti.

Catherine Béchard et Sabin Hudon. *Les temps individuels*, Studio d'Essai, Québec, 2012-2013. Photo de Marion Gotti.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

François Quevillon. *En attendant Barðarbunga*, vitrine de la Manif d'art.

Patrick Beaulieu. *Chatoiements*, coquille d'huitre, sable, dispositif d'éclairage animé et support en bois, aluminium et laiton, 2016.

Patrick Beaulieu. *Méandre – Yakety Yak (détail)*, kayak en cèdre fait à la main, ornement en bronze, 2014.

23 Guillaume Lépine, *Dessins sur catalogue*, 2016

2 Guillaume Lépine, *Fuume 2*, 2015

5 Publicité pour «Banality» , Jeff Koons, Art Magazine, 1988
Publicité pour Dom Pérignon, Balloon Venus, 2013

6, 19 Guillaume Lépine, *Collage numérique*, 2015

7,18 Guillaume Lépine, *Tissu 1-2-3-4*, 2015

8,17 Guillaume Lépine, *Pâte à modeler*, 2015

12 Guillaume Lépine, Dürer, 2015

20 Les panthères rouges

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue du mur Nord, v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Salone au Palais de la Raison (Padoue), vue d'ensemble (vers l'Ouest), v. 1420 © Photo: Daniel Garneau

Centaure (des Lapithes?), Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Sagittaire, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

Centaure, Salone au Palais de la Raison (Padoue), v. 1420
© Photo: Daniel Garneau

23 Guillaume Lépine, *Collage porno*, 2015

2 Guillaume Lépine, *Fuume 3*, 2015

3 Chatonsky G., *Deep generative image models using a lacanian pyramid of adversarial network*. (2015)

6 Chatonsky G., *Télofossiles II*, Sirois, D., Caochangdi Beijing (2015)

Chatonsky G., *Memories Center*, Sirois, D., Centre Clark, Montréal (2015)

11 Guillaume Lépine, *Dessin 1*, 2015

Guillaume Lépine, *Dessin 2*, 2015

12-13 Guillaume Lépine, *L'épaisseur du papier*, 2015

14 Guillaume Lépine, *Colllages*, 2012

16 Christian Gravel, *Sans titre 18*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 21*, 2013

Christian Gravel, *Sans titre 23*, 2014

23 Guillaume Lépine et Eliot B. Lafrenière, *Documentation du projet Pilier E-58*, 2014

* A: Artiste
C: Crédit photo