inter
ART ACTUEL
125

CONNECTIVITÉS



PLUS QUE JAMAIS
LES CONNECTIVITÉS
DOIVENT CÉLÉBRER
ET CONSOLIDER
LA RENCONTRE
DES HÉTÉROGÈNES.



PLUS QUE JAMAIS
LES CONNECTIVITÉS
DOIVENT CÉLÉBRER
ET CONSOLIDER
LA RENCONTRE
DES HÉTÉROGÈNES.

**À LA MÉMOIRE DES VICTIMES DE L'ATTENTAT DE QUÉBEC,
29 JANVIER 2017.**

Photo : Luc Lévesque.

Au moment où les potentialités de connexion avec le monde semblent augmenter à une vitesse exponentielle, au moment où l'emprise des technologies numériques n'a de cesse d'accroître sa puissance de transformation de la vie quotidienne, alors qu'une grande partie de cette infrastructure reste néanmoins sous le contrôle de grands acteurs privés échappant au cadre des administrations publiques, il paraît de plus en plus important d'explorer les diverses modalités d'action et de création que suscite cette condition.

Si pour certains, comme Byung-Chul Han ou Giorgio Agamben, ce vertigineux envahissement des dispositifs numériques et techniques ne contribue qu'à une inexorable aliénation[1], pour d'autres, comme Nicholas Negroponte ou Pierre Lévy, cet essor constitue plutôt un vecteur d'émancipation[2]. Entre ces deux polarités, un ensemble de pratiques artistiques et citoyennes s'affaire de façon plus ou moins critique et pragmatique à user créativement de cette condition. Il peut s'agir de la détourner, d'y opposer des lignes de la fuite, d'y trouver des occasions de mise en « commun »[3], d'y inventer de nouvelles voies d'hybridation, des modes d'expérience ou de réseautage alternatifs. C'est à ce champ d'investigation ouvert que se consacre le présent dossier.

Les connectivités sont associées à d'innombrables dispositifs portables, réseaux sociaux, objets connectés, aux données massives et à l'interactivité, aux réalités actuelle, virtuelle et augmentée, mais aussi simplement à des corps en action et à l'affût, à de l'écriture, à de la parole et à des gestes créateurs de solidarité et d'affects dans les contextes les plus divers. Si la connectivité (comme degré de liaison entre périphériques ou éléments informatiques) est communément associée aujourd'hui à l'univers technologique, elle ne s'y confine pas : sous le signe du lien (biologique, écologique, social, affectif…), elle met en jeu un ensemble varié d'agencements transversaux et hétérogènes. Face à la masse fluente des données qui envahissent l'environnement quotidien[4], des ruptures tactiques peuvent de même générer une marge pour l'expérimentation d'autres types de liens créatifs au sein d'un territoire, d'une communauté. Entre connexions et déconnexions, c'est ainsi un champ réticulaire et interstitiel[5] que suggère la gamme étendue des trajectoires, à la fois critiques et affirmatives, qu'est susceptible d'engager aujourd'hui le thème des connectivités.

À l'instar de ce que proposaient déjà Gilles Deleuze et Félix Guattari il y a une quarantaine d'années avec la notion de rhizome, il ne s'agira pas tant ici de se demander ce qu'un projet artistique ou citoyen « veut dire », mais bien plutôt « avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne »[6]. ◀ LUC LÉVESQUE

Notes

1 *Cf.* Byung-Chul Han, *Dans la nuée : réflexions sur le numérique*, Actes Sud, 2015, 106 p. ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot & Rivages, 2007, 64 p.

2 *Cf.* Nicholas Negroponte, *L'homme numérique*, Robert Laffont, 1995, 290 p. ; Pierre Lévy, *Cyberdémocratie*, Odile Jacob, 2002, 283 p.

3 Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle*, La Découverte, 2014, 662 p.

4 On se référera notamment, à ce sujet, aux questions troublantes posées récemment par l'historien Yuval Noah Harari : « Est-ce que les organismes ne sont réellement que des algorithmes et est-ce que la vie n'est qu'un processus de traitement de données [*data processing*] ? […] Qu'est-ce qui arrivera à la société, aux politiques et à la vie quotidienne quand des algorithmes non conscients mais hautement intelligents nous connaîtront mieux que nous-mêmes ? » (Notre traduction. Y. N. Harari, *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*, Signal Books, 2016, p. 397.)

5 Au sujet des modalités d'action et d'expérience que convoque le positionnement interstitiel, voir notamment « Multiplicité interstitielle » de Pascal Nicolas-Le Strat (dans *Multitudes*, nº 31, Amsterdam, hiver 2008, p. 115-121).

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1980, p. 10.

Luc Lévesque est architecte et professeur en histoire et théorie des pratiques architecturales au Département des sciences historiques de l'Université Laval (Québec). En 2000, il a participé à Montréal à la création de l'atelier d'exploration urbaine SYN- au sein duquel il a depuis réalisé diverses recherches et interventions. Cofondateur en 2011 d'Insertio (laboratoire interuniversitaire de recherche-création sur l'interstitiel, l'architecture, les arts numériques et la ville) qui s'inscrit dans la poursuite d'une démarche initiée avec le collectif Arqhé (1993-2000), il est aussi cochercheur au GIRBa (Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues). Membre du comité de rédaction de la revue d'art actuel *Inter*, il a dirigé plusieurs dossiers sur l'architecture, le paysage et les pratiques urbaines. En architecture, il a collaboré avec divers bureaux au Québec et à l'étranger, dont ceux de l'Atelier Zoom (Québec), de Peter Eisenman (New York) et de Rem Koolhaas-OMA (Rotterdam et New York).

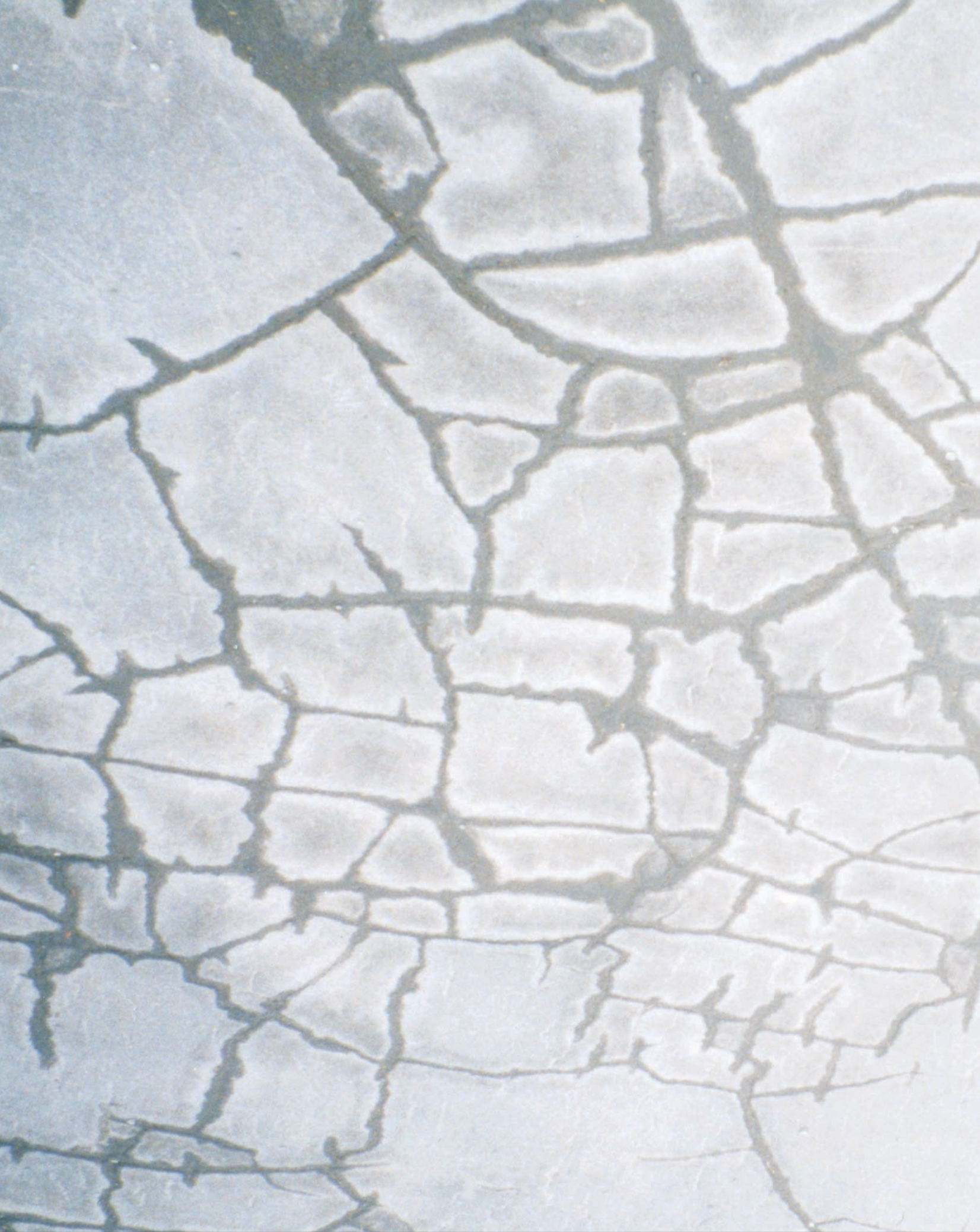


Photo : Luc Lévesque.

CONNECTIVITÉS

04 **L'urbanisme tactique comme pratique spatiale de la connectivité ?**
GUILLAUME ETHIER

10 **SPOT (Sympathique place ouverte à tous) ou comment multiplier les espaces publics et les lieux de rencontre**
NATHALIE CÔTÉ

14 **D'une place publique augmentée à Internet. Mises en réseau d'espaces hybrides émergents**
CLAUDE FORTIN

20 **Variations connectives de l'installation interactive**
LOUISE BOISCLAIR

24 **Du comportement des objets au comportement entre les objets. Le cas de *Pas de deux pas de***
SAMUEL BIANCHINI, ALEXANDRE SAUNIER et AMANDINE BAJOU

29 **Nous sommes les fils et les filles de l'électricité**
PROJET EVA (ÉTIENNE GRENIER, SIMON LAROCHE) et FANNY GEORGES

33 **L'art « jouable »**
LUC COURCHESNE

36 **Cartographies de l'attente. Une connectivité scénique**
JEAN-PAUL QUÉINNEC et PIERRE TREMBLAY-THÉRIAULT

42 **Présences sonores**
JULIE FAUBERT

44 **Épiderme architectural. *Extensions*, un projet d'Insertio réalisé par Jaime Patarroyo**
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

48 **L'existence altérée des objets**
JEAN-MAXIME DUFRESNE

54 **Deslocalizar, relocalizar, mal localizar**
CONSTANZA CAMELO-SUAREZ

56 **Je touche, donc je suis**
FRANÇOIS-JOSEPH LAPOINTE

58 **Tout est connecté. Quelques notes autour de Joe Davies**
JAMES PARTAIK

61 **Paradoxes et palimpseste dans la recherche sur l'intelligence extraterrestre**
JOE DAVIS

67 **Interactions. Présence du corps et connectivité numérique dans l'art action**
GIOVANNI FONTANA

72 **L'intermédia et Dick Higgins**
CHARLES DREYFUS

TOPOS

74 **Blanc de mémoire**
MARTIN NADEAU

75 **Humanorium. La foire d'art à ciel ouvert**
JONATHAN LAMY

78 **Assurer sa permanence. Le cas de *Refus-acceptable***
JADE BOIVIN

80 **Rencontres d'arts visuels de Yaoundé**
ODILE ARIANE PAHAI LANGA

82 **Charles Pennequin. Parole actée du spectacle troué**
ENTREVUE PAR PHILIPPE FRANCK

86 ***Heidsieck, écrire à haute voix*. Un événement autour de la poésie sonore aujourd'hui**
YVES DOYON

89 **Giovanni Fontana : un survol critique**
JEAN-PIERRE BOBILLOT

92 **Ben Patterson. Une démarche significative dans un champ d'expérience**
CHARLES DREYFUS

96 **REÇU AU LIEU**

• *Foucault anonymat* Érik Bordeleau
• *City Sonic 2015 A Sound Art Selection*
• *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* Josefina Alcázar • *Indiscipline !* Myriam Suchet • *Vulve-gueule* Marie-Andrée Godin • *Journal audiobiographique* Alexandre Castant

INTER, ART ACTUEL **Directeur** Richard Martel programmation@inter-lelieu.org > **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin redaction@inter-lelieu.org > **Comité de rédaction** Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel > **Correspondant en France** Charles Dreyfus > **Comité de rédaction international Allemagne** Elisabeth Jappe, Helge Meyer **Argentine** Silvio de Gracia **Belgique** Philippe Franck **Brésil** Lucio Agra **Canada** Bruce Barber, Clive Robertson **Chine/Singapour** Cai Qing **Colombie/France** Mildred Durán Gamba **Cuba** Nelson Herrera Ysla **Espagne** Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar **France** Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey **Hongrie** Balint Szombathy **Indonésie** Iwan Wijono **Italie** Giovanni Fontana **Mexico** Victor Muñoz **Pays de Galles** Heike Roms **Pérou** Emilio Tarazona **Pologne** Lukasz Guzek, Artur Tajber **Portugal** Fernando Aguiar **Roumanie** Gusztáv Ütő **Thaïlande** Chumpon Apisuk **Uruguay** Clemente Padín.

Responsables du dossier Luc Lévesque et James Partaik (Insertio) **Couverture** Projet EVA. Photo : Gridspace **Conception graphique** Chantal Gaudreault graphisme@inter-lelieu.org > **Révision et correction** Gina Bluteau > **Administration** Geneviève Roy administration@inter-lelieu.org > **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lelieu.org **Publicité** Placida Birimba pub@inter-lelieu.org > **Impression** LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec > **Distribution Canada** Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 www.disticor.com > **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com > ***Inter, art actuel*** est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention > ***Inter*** est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca > La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse > Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca > ***Inter*** est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec > ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention > hiver 2017 > ***Inter, art actuel,*** 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > **Téléphone** 418-529-9680 > **Télécopieur** 418-529-6933 > www.inter-lelieu.org

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec Québec
Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada
Ville de Québec

L'URBANISME TACTIQUE COMME PRATIQUE SPATIALE DE LA CONNECTIVITÉ ?

GUILLAUME ETHIER





> Le Village au Pied-du-Courant, 2015. Photo : Jean-Michael Seminaro.

C'est dans l'angle mort de l'urbanisme officiel que ces pratiques sont apparues, occupant les espaces abandonnés ou sous-utilisés que la ville moderne avait laissés en retailles. On avait presque fini par penser qu'au seuil des logements et des terrains privés, le domaine public pouvait être approprié par les corps, mais que son aménagement, en retour, relevait de la seule autorité des instances publiques. Il suffisait pourtant que des groupes citoyens et des collectifs en design urbain, débordant les politiques de la ville, commencent à aménager des lieux en marge pour que l'on constate que ces pratiques informelles, que cet « urbanisme tactique » a non seulement droit au chapitre, mais qu'il constitue un vaste laboratoire où les nouvelles façons de penser l'urbain se jouent.

Ce type d'aménagement spontané, venu de la base citoyenne et déployé à petite échelle avec des moyens limités, a été qualifié, dès 2011, d'urbanisme tactique par Mike Lydon[1]. Depuis, le mouvement est passé de la marge aux feux de la rampe. L'engouement est tel, en fait, qu'on ne s'étonne plus de voir des conteneurs recyclés, des *pop-up shops*, un café ou un bar, du mobilier urbain – fait de palettes, d'ordinaire –, quelques œuvres d'art public, un éclairage improvisé et une programmation événementielle arracher un autre espace interstitiel à l'inertie de ses usages anciens (friche industrielle, parc sous-utilisé, places de stationnement durant les Park[ing] Day, etc.). Le phénomène, en somme, a pris racine un peu partout et a récemment gagné les recoins abandonnés des villes québécoises qu'on redonne, par à-coups, aux piétons.

Sur le plan de la recherche, l'urbanisme tactique a suscité un engouement si soudain que les spécialistes sont encore à s'entendre sur une dénomination commune (*pop-up urbanism*, *DIY urbanism*, acupuncture urbaine, etc.) qui permettrait d'encapsuler ces pratiques aux contours flous. Mais, pour toutes les qualités qu'on lui attribue, son approche est aussi contestée car, d'un mouvement ancré dans l'activisme social et annoncé dans l'art conceptuel depuis les situationnistes[2], l'idée de s'approprier la ville par des tactiques éphémères et ludiques court désormais le risque de perdre sa dimension subversive en se confondant avec le projet de ville néolibérale[3]. Il est vrai que l'approche perd un peu de sa substance quand, en divers endroits, on n'en conserve que les signes connotant l'informalité pour déguiser des événements qui font la promotion d'une marque ou quand des administrations municipales n'y voient que le moyen d'investir rapidement et à peu de frais des sites en cours de réfection. Du reste, en abordant l'urbanisme tactique essentiellement sous l'angle des acteurs et des processus, la recherche le condamne souvent à sa perte ; elle estime qu'elle ne changera pas la ville en livrant ses projets, peu à peu, à des acteurs *mainstream* ou en se servant des mêmes tactiques pour « réserver » des terrains aux seuls membres de la classe créative[4].

J'aimerais proposer pour ce dossier une réflexion abordant le phénomène sous un angle différent : celui de sa composition spatiale. L'aspect participatif de ces projets est important, certes, mais la manière dont on choisit d'occuper et d'aménager, en tête de pont, les espaces interstitiels des villes me semble tout aussi fondamentale pour comprendre ces actions transformatrices de l'urbain. L'analyse déployée ici repose sur la notion de *connectivité*. Celle-ci

est mobilisée parce qu'elle traduit bien un idéal à la base de l'urbanisme tactique qui consiste à vouloir faire tomber les barrières divisant fonctionnellement la ville. L'urbanité que l'on cherche à créer à la marge, semble-t-il, en est une qui, à l'instar de notre expérience des télécommunications, cherche à colmater les ruptures cognitives et les interférences spatiales qui strient la ville. C'est par ce souci de connectivité, voire d'inclusivité sociospatiale, que l'urbanisme tactique conserve tout son potentiel comme pratique urbaine novatrice.

LA CONNECTIVITÉ AU FONDEMENT DU CYBERESPACE

Le concept de connectivité est issu des sciences informatiques[5]. Il désigne, très largement, l'état ou le potentiel d'une entité à être reliée à d'autres instances dans un réseau. Dans le contexte du développement d'Internet, de la fin des années soixante-dix aux années quatre-vingt, la connectivité entre des ordinateurs a permis d'entrevoir la mise sur pied de communautés non hiérarchiques entre des individus dispersés aux quatre coins du monde[6]. Les années passées et la colonisation d'Internet par des joueurs puissants représentant la « cyberculture compétitive »[7] ont bien fait mourir les rêves les plus fous des cyberutopistes, ces idéalistes pour qui la connectivité allait faire tomber les barrières entre les nations et avancer la cause de la paix mondiale[8]. N'empêche, pour Vincent Miller, la connectivité reste, à ce jour, le versant lumineux du vaste projet d'Internet et pourrait se résumer à cette idée d'un réseau ouvert qui, du moment qu'on y accède, peut être traversé librement[9]. Elle se présente ainsi comme un idéal, un espace sans entraves où l'on est appelé à rencontrer, potentiellement, des contenus inédits ou bien à entrer en contact avec des individus dont les canaux de communication traditionnels devaient en principe nous séparer. Depuis le passage au Web 2.0 dans les années deux mille, la connectivité a pris un sens supplémentaire du fait de l'interactivité qu'elle induit entre les individus numériques, renforçant en quelque sorte, à l'instar des téléphones intelligents, leur inclusion dans cette vaste « gelée vibrante hyperactive »[10] qu'est devenu notre monde.

Dans son acceptation la plus noble, la connectivité comme idéal rejoint le « principe de connexion »[11] de Gilles Deleuze et Félix Guattari, cet impératif philosophique de l'organisation rhizomatique qui suppose que tout point dans un réseau devrait potentiellement et aléatoirement être connecté à tous les autres, au contraire d'une structure hiérarchique. Évidemment, nous savons bien aujourd'hui que notre expérience d'Internet n'est pas arbitraire. La contingence des algorithmes nous dirige tout droit vers ses carrefours les plus importants (sites de recherche ou de nouvelles), cadre notre attention sur nos proches en plus de délimiter notre regard suivant nos intérêts et passe-temps[12]. Puisqu'enfin notre empreinte numérique facilite notre surveillance, il serait illusoire de penser que la Toile, dans son état actuel, est un espace de liberté. Or, dans l'absolu, nous pouvons aussi dire que l'idéal défendu par le mouvement *open source* demeure vivant dans cet espace, que des potentiels sous-exploités existent encore à sa marge – comme l'ont montré les soulèvements du Printemps arabe – et qu'en définitive, il vaut encore mieux être (mal) connecté au réseau que d'en être exclu.

LA CONNECTIVITÉ URBAINE

Traduit au domaine de la ville, la connectivité peut être entendue de plusieurs façons. La « connectivité des rues »[13] est une variable en syntaxe spatiale qui mesure, concrètement, la porosité d'une trame urbaine en termes de distance et de temps de déplacement. N'entendons pas ici la connectivité dans cette perspective aussi littérale et empirique, car l'urbanisme tactique – désigné parfois comme de l'acupuncture urbaine – vient placer des points de pression dans une trame de rues déjà constituée ou bien agit complètement dans ses marges, par exemple aux abords des chemins de fer. Le concept peut aussi être entendu à la manière de l'économiste Saskia Sassen qui pense la « connectivité globale »[14] comme le degré d'intégration des régions métropolitaines dans l'économie mondiale, une connectivité qui se calcule ici à la concentration de firmes globales dans chaque ville.



> Les jardineries sur l'esplanade du Parc olympique de Montréal, la Pépinière & CO, 2016. Photo : Guillaume Ethier.

Pour le bien de cet exercice de réflexion sur l'urbanisme tactique, envisageons plutôt la connectivité à la manière d'André Lemos qui la définit comme un « sentiment de raccordement » propre à la citoyenneté dans la « cyberville », soit « cette forme d'être, connecté partout et n'importe où, qui caractérise les villes contemporaines »[15]. Cette connectivité, à n'en point douter, s'inscrit en faux avec la ville moderne et en particulier avec l'urbanisme fonctionnaliste qui a structuré l'urbain sur le principe de la division fonctionnelle – résidence ici, travail là, loisirs quelque part entre les deux, le tout lié par des réseaux de transport fluides et autonomes. L'urbanisme tactique cadre bien ce nouveau paradigme postfonctionnaliste : spatialement, il s'agit d'une pratique qui cherche à reconnecter la ville aux confins de ses zones formalisées, à brancher des sites au réseau de sens qui structure l'urbain et dont ils étaient écartés par leur indétermination même. La connectivité englobe en ce sens les questions d'accessibilité et de mobilité des citoyens – des thèmes importants en études urbaines – par la charge symbolique qui l'accompagne : l'appropriation citoyenne des espaces urbains est d'abord un acte culturel de redéfinition des *limites* et des *points de repère* dans la perception de la ville, pour reprendre les catégories de Kevin Lynch[16].

Ce remaillage transversal repose sur la constitution de noyaux, d'authentiques « foyers urbains » qui, par leur attractivité même, invitent par exemple les citoyens à franchir les barrières monofonctionnelles dressées entre les quartiers et à partager des sites désaffectés ou sous-utilisés. Ces foyers urbains se constituent souvent à l'aide de pratiques hybrides faisant appel aux technologies numériques. Marquage concret de l'espace et géolocalisation se confondent en effet dans ces micro-interventions où l'ubiquité et la transversalité prévalent sur un découpage strict entre les participants, les sites et les usages[17]. Évidemment, l'on contestera, avec raison, la capacité réelle de ces interventions à rendre la ville plus poreuse en soulignant que des frontières invisibles vont demeurer pratiquement infranchissables pour les populations marginalisées ou paupérisées à qui ces sites ne semblent pas, *a priori*, destinés. Or, abdiquer devant cet obstacle serait, à mon sens, renoncer à des tactiques qui ont potentiellement la capacité de retisser la ville différemment. Pas durablement, peut-être, ce qui exigerait de toute façon des réformes sociales autrement plus importantes que ces micro-interventions aux confins de la ville, mais l'urbanisme tactique porte néanmoins en lui le germe d'un désir de connectivité qui invite au discours, au partage de l'espace et à sa célébration, ce qui n'est pas banal. Quelques exemples à Montréal, envisagés sous leur dimension spatiale, nous montrent bien, d'ailleurs, la diversité des approches et leur vitalité.

RECONNECTER MONTRÉAL, UN PROJET À LA FOIS

En investissant les abords du fleuve Saint-Laurent, presque sous le pont Jacques-Cartier à Montréal, l'organisme sans but lucratif Pépinière & CO créait, au Village au Pied-du-Courant, une extension de l'activité urbaine du quartier largement défavorisé de Sainte-Marie (arrondissement de Ville-Marie). Découpé par la rue Notre-Dame et les berges occupées par le port de Montréal et ses voies ferrées, le site autogéré venait ainsi exploiter un espace non convoité avant son apparition en tant que Village Éphémère en 2014. Depuis, le site propose diverses activités culturelles durant la saison estivale et bénéficie d'un aménagement fait essentiellement de matériaux recyclés. Malgré son isolement relatif, un conflit d'appropriation spatiale est quand même apparu au cours des soirées de feux d'artifice de l'International des Feux Loto-Québec dont les rampes de lancement sur l'île Sainte-Hélène sont situées tout près. Durant ces événements, la rue Notre-Dame est fermée à la circulation, et l'on a pris l'habitude, dans le quartier, d'amener des chaises pliantes pour voir les feux de plus près. Or, comme le site s'autofinance notamment par son bar, il est interdit d'y entrer avec de l'alcool[18], ce qui envoyait comme message que le Village avait un caractère exclusif. Pour Jérôme Glad, le fondateur de Pépinière & CO, le problème était essentiellement d'ordre symbolique, car le site est ouvert à tous. Le moyen entrepris pour surmonter cette barrière, élaboré en concertation avec les organismes communautaires du quartier, a été d'inviter les camps de jour à visiter régulièrement le site[19]. Cette action, à terme, a pour but d'inciter les parents à s'approprier à leur tour ce foyer urbain.









> Le Village au Pied-du-Courant, 2015. Photos : stiridemontreal.com

Des exemples similaires d'urbanisme tactique montrent un souci de transpercer l'espace urbain interstitiel et d'attirer vers soi des publics diversifiés issus des communautés riveraines. Le Catalyseur d'imaginaires urbains, par exemple, se veut surtout une expérience, un laboratoire de réflexion. Soutenu financièrement par l'Université de Montréal et érigé temporairement à la lisière du chantier du campus qui prendra place à l'ancienne gare de triage d'Outremont, le site inauguré en 2016 est composé de conteneurs transformés, d'un jardin communautaire, d'une agora ainsi que d'un espace polyvalent. Dans les années à venir, une résidence d'artistes permettra de recueillir les récits traversant l'imaginaire urbain des quartiers limitrophes. L'intervention, en ce sens, remplit une fonction critique pour l'institution universitaire en cherchant à la rebrancher à la vitalité urbaine. Or, comme rien n'est autrement prévu sur place, la seule existence du projet vient contester la logique de stricte imperméabilité qui caractérise d'ordinaire les chantiers de construction.

Et si les foyers urbains se faisaient mobiles pour pénétrer en leur cœur des secteurs qu'on tente de connecter à de nouvelles potentialités ? C'est ce que propose la firme d'architecture Microclimat Architecture et l'organisme LAAT (Lieu d'arts, d'architectures, de territoires) avec leur



projet conjoint de microbibliothèques nomades, réalisé dans le cadre de la deuxième édition du Programme de sensibilisation des Montréalais à l'architecture et au design au sein du Réseau des bibliothèques publiques de Montréal. Au cours de l'été 2016, des microbibliothèques sont érigées notamment au Village au Pied-du-Courant[20], mais aussi dans des parcs de Montréal-Nord et de Pierrefonds-Roxboro, « des arrondissements où ce type d'événement a moins souvent lieu »[21], selon Pierra Chauvin, cofondatrice de l'organisme LAAT. Un mobilier urbain au caractère spécifique à chaque lieu permet en effet d'éveiller la curiosité des usagers des parcs aux questions liées à l'aménagement et au patrimoine bâti des lieux. Ces microbibliothèques donnent accès à des livres sur le sujet, et la tenue d'ateliers créatifs avec les enfants du quartier permet de bonifier cette offre culturelle. Initié et dirigé par le Bureau du design de la Ville de Montréal, en partenariat avec la Direction associée – Bibliothèques (DAB) de la Ville de Montréal, ce projet coordonné par l'organisme Kumulus expériences créatives montre bien le potentiel d'une approche collaborative qui prolonge la mission éducative des bibliothèques en interpellant les citoyens directement dans leur milieu de vie.

La valeur de l'urbanisme tactique, en somme, peut être ressaisie différemment en tant que pratique spatiale relevant de la connectivité. L'emploi de cette notion révèle, d'une part, l'adéquation de l'urbanisme tactique avec une certaine idéologie sous-jacente au fonctionnement de notre univers communicationnel, une vision qui voit l'ouverture à l'autre et l'accessibilité comme préférables au repli sur soi. D'autre part, la connectivité, une fois sortie de la sphère virtuelle, semble expliciter les intentions de groupes de citoyens et d'organismes à but non lucratif qui cherchent à recomposer la ville en tissant, en son sein, de nouvelles mailles. Que ces nouveaux foyers urbains favorisent l'ouverture des frontières plutôt que d'en créer de nouvelles demeurera cependant le principal défi auquel l'urbanisme tactique fera face à l'avenir. ◀



< Le Virage, site de résidence du *Catalyseur d'imaginaires urbain*, MTL Ville en mouvement, le Laboratoire des récits du soi mobile et Université de Montréal, 2016. Photo : Jonathan Cha.

< Soirée d'inauguration du Virage au campus MIL. Photo : Mathieu Deshayes.

> Activité de sensibilisation à l'architecture et au design à l'intention des jeunes montréalais, Bureau du design, Ville de Montréal, 2016. Photo : Valérie Paquette.

Notes

1 *Cf.* Mike Lydon et Anthony Garcia, *Tactical Urbanism: Short-Term Action for Long-Term Change*, Island Press, 2015, 256 p.
2 *Cf.* Donovan Finn, « DIY Urbanism: Implications for Cities », *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability*, vol. 7, nº 4, 2014, p. 381-398.
3 *Cf.* Oli Mould, « Tactical Urbanism: The New Vernacular of the Creative City », *Geography Compass*, vol. 8, nº 8, 2014, p. 529-539.
4 *Cf.* Nicolas Douay et Maryvonne Prévot, « Park (Ing) Day : label international d'un activisme édulcoré ? », *Environnement Urbain / Urban Environment*, nº 8, 2014, p. 14-33.
5 *Cf.* José Van Dijck, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, 2013, p. 16.
6 *Cf.* Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, The University of Chicago Press, 2008, 354 p.
7 Notre traduction. Christian Fuchs, *Internet and Society: Social Theory in the Information Age*, Routledge, 2008, p. 300.
8 *Cf.* Ethan Zuckerman, *Rewire: Digital Cosmopolitans in the Age of Connection*, W. W. Norton & Company, 2013, p. 28-30.
9 *Cf.* Vincent Miller, *Understanding Digital Culture*, Sage, 2011, p. 27.
10 Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell, 2006, p. 23.
11 *Cf.* Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Minuit, 1976, 73 p.
12 *Cf.* Albert-László Barabási, *Linked: The New Science of Networks*, Perseus, 2002, p. 56-58.
13 *Cf.* John Peponis, Douglas Allen *et alii*, « Measuring the Configuration of Street Networks », *6th International Space Syntax Symposium*, 2007, p. 1-16.
14 *Cf.* Saskia Sassen, « Why Cities Matter », *Cites. Architecture and Society : 10th International Architecture Exhibition*, Biennale de Venise, 2006, p. 26-51.
15 André Lemos, « Villes et cyberculture », *Sociétés*, nº 1, 2003, p. 125.
16 *Cf.* Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, 1970, 194 p.
17 Selon Laura Pfeifer, l'émergence combinée des réseaux Wi-Fi, des téléphones intelligents et des réseaux sociaux semble avoir augmenté la visibilité de ces micro-interventions et favorisé la mobilisation des communautés autour de lieux à l'écart des circulations urbaines habituelles. Mais n'insistons pas davantage sur cette hybridation qui ouvre tout un autre pan de réflexion, simplement pour ajouter que le propos articulé ici a trait à un transfert d'ordre culturel – et non spécifiquement technologique – s'opérant entre la culture numérique et une pratique urbanistique qui en porte subtilement la trace. *Cf.* L. Pfeifer, « The Planner's Guide to Tactical Urbanism » [en ligne], *Regina Urban Ecology*, 2013, 65 p., www.reginaurbanecology.files.wordpress.com/2013/10/tuguide1.pdf. Concernant la notion de micro-intervention, voir le dossier dirigé par Luc Lévesque et Patrice Loubier dans *Inter, art actuel*, nº 120, 2015.
18 Cette interdiction est de toute façon imposée par la Société des alcools du Québec. Le permis octroyé interdit en effet d'introduire de l'alcool qui ne serait pas vendu sur place.
19 *Cf.* Jérôme Glad, communication personnelle avec l'auteur, 3 juillet 2016.
20 Cette microbibliothèque, conçue par Table Architecture, n'était cependant pas « nomade », car elle a été construite sur place. *Cf.* Sophie Murphy (cofondatrice de LAAT), communication personnelle avec l'auteur, 30 octobre 2016.
21 Pierra Chauvin, citée dans Marie Tremblay, « Microbibliothèques à ciel ouvert par Microclimat Architecture et LAAT » [en ligne], *Index-Design*, 18 août 2016, www.index-design.ca/article/2016/8/18/microbibliotheques-a-ciel-ouvert-par-architecture-microclimat-et-laat.

Guillaume Ethier est sociologue des formes urbaines. Il est actuellement stagiaire postdoctoral à l'Institut d'études canadiennes de McGill et chercheur associé à la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain. Après des études en sociologie, il a complété à l'Université du Québec à Montréal une thèse de doctorat en études urbaines (prix Phyllis-Lambert 2014 de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada et prix Jean-Pierre-Collin 2014 du réseau Villes Régions Monde), thèse qui est à l'origine du livre *Architecture iconique : les leçons de Toronto* (PUQ, 2015). Ses recherches actuelles portent sur l'urbanisme postfonctionnaliste et ses liens avec la culture numérique.

SPOT (SYMPATHIQUE PLACE OUVERTE À TOUS) OU COMMENT MULTIPLIER LES ESPACES PUBLICS ET LES LIEUX DE RENCONTRE

▶ NATHALIE CÔTÉ





Pour sa deuxième saison estivale, un groupe d'étudiants et d'étudiantes de l'École d'architecture de l'Université Laval a créé un espace public dans un lieu banal en y installant des tables, une scène, un restaurant rudimentaire, bref une structure permettant d'accueillir des spectacles de musique, des projections de cinéma, etc. SPOT est ainsi devenu un espace de rencontre, comblant le besoin de communication et de culture dans le plus modeste des quartiers populaires de Québec.

À l'été 2016, SPOT a investi un stationnement dans le quartier Saint-Sauveur en le transformant en espace public éphémère où les gens pouvaient se rencontrer, discuter et avoir accès à des activités culturelles gratuites. Huit firmes d'architectes[1] ont été impliquées et ont conçu les installations avec les étudiants de l'École d'architecture.

Alors que les connexions virtuelles jouent un rôle de plus en plus important dans notre quotidien, ces lieux de rencontre participent sans doute à combler un besoin de communication dans l'espace concret. Mais on pourrait aussi les envisager comme le prolongement de la forme décentrée des réseaux sociaux et de la démocratisation des prises de parole qu'ils ont créée.

Pendant les dernières années, on a vu se multiplier des interventions citoyennes dans les quartiers centraux de plusieurs villes. À Montréal, les ruelles vertes se propagent à l'initiative des résidents des quartiers, un petit parc devient une scène musicale ou, comme dans le Champ des possibles, un espace sauvage préservé par des citoyens comme parc et réserve de biodiversité accueille des usages multiples. À Québec, des coins de rue se transforment au gré des propositions de jeunes créateurs. Le collectif Le Banc a installé, çà et là, des bancs de bois depuis 2013, devançant les politiques d'aménagement de l'administration municipale en consultant d'abord les résidents des quartiers sur leurs besoins[2]. Le projet SPOT s'inscrit dans ce même désir de prendre possession de l'espace urbain autrement. Rencontre avec Catherine Racicot-Brazeau et Jasmine Maheu Moisan, deux organisatrices du projet SPOT.

Nathalie Côté : Considérez-vous que vous faites de l'urbanisme tactique ? Même si SPOT a une certaine envergure et n'est pas une micro-intervention urbaine, quelles sont vos affinités avec ce type d'urbanisme ?

Jasmine Maheu Moisan : Bien que le SPOT ait une vocation événementielle en plus de celle d'aménagement, ce qui le différencie un peu de l'urbanisme tactique, l'essence même du SPOT est de révéler des lieux sous-exploités de la ville. En ce sens, le SPOT participe à informer la population, les décideurs, les aménagistes, des potentiels d'un lieu. Aussi, par son caractère éphémère, ses matériaux modestes et son mobilier appropriable et flexible, il cadre avec l'esprit de l'urbanisme tactique.

N. C. : Bien que le projet SPOT ait été soutenu notamment par la Ville de Québec, comment vous situez-vous par rapport à des interventions comme celles du collectif Le Banc qui a fait plusieurs interventions au centre-ville pendant les dernières années ?

J. M. M : La Ville de Québec démontre beaucoup d'ouverture dans les dernières années en termes d'aménagement



Photo : Catherine Racicot-Brazeau.

urbain. En faisant appel à des collectifs comme Le Banc, la Ville valorise des pratiques un peu en marge de l'aménagement traditionnel, permanent. Elle collabore et profite de l'expertise de groupes externes en aménagement éphémère pour tester des lieux et des types d'aménagement à différents endroits de la ville. On ne peut que saluer cette ouverture !

N. C. : Vous avez décidé de vous installer sur Saint-Vallier dans le quartier Saint-Sauveur. Pourquoi avoir choisi ce quartier ?

Catherine Racicot-Brazeau : Le quartier Saint-Sauveur est en effervescence dans les dernières années et en changement. Il y a des activités culturelles dans Saint-Roch et Limoilou. Dans Saint-Sauveur, on voulait participer à quelque chose. On a fait un sondage Facebook et les gens nous ont répondu : Saint-Sauveur a besoin d'amour. De plus, la Ville de Québec nous encourageait à aller vers ce quartier.

N. C. : La place publique éphémère, avec ses bancs publics, son casse-croûte, sa scène, participe à humaniser un quartier ; elle participe aussi à apaiser la circulation. Aviez-vous ces préoccupations dans votre projet ?

C. R.-B : Au début, la Ville avait des réticences avec notre choix de site justement à cause du trafic. Au cours de l'été, je n'ai pas trouvé que c'était si problématique. L'enjeu a été moins sur le trafic automobile que sur les cases de stationnement, momentanément disparues pour laisser la place au SPOT. Il y avait non seulement la trentaine de cases de stationnement, mais aussi les détenteurs de vignette. La Ville nous a dit : « Vous voulez ce site-là, alors il faut qu'on ait des ententes avec les détenteurs de vignette. » Les gens étaient favorables au projet. Il faut aussi respecter ce droit-là et ne pas chercher à leur imposer notre projet. Il faut être sensible à ce qu'il y a alentour, c'est la clé du succès du projet.

N. C. : Le site, composé en partie de matériaux récupérés comme les palettes de manutention, avait une dimension sculpturale. L'utilisation de matériaux récupérés, est-ce un choix ou une nécessité ?

J. M. M. : Avec nos moyens, il faut être ingénieux, innovateurs dans nos façons de construire. Ce n'est pas juste une question de budget. On ne va pas couler du béton puisque l'installation va rester quatre mois. Il faut que cela ait du sens et un souci écologique. Il faut être capable de monter la place en trois semaines et de la démonter en trois semaines, et qu'il y ait le moins de déchets possibles.

C. R.-B. : Là où on ne pouvait prendre des matériaux récupérés, on a décidé de leur donner une deuxième vie. Quand on a démonté le site, pendant une semaine, des gens sont venus acheter des matériaux. Les gens étaient très contents de venir récupérer des matériaux à moindre coût. Tout était à vendre. On a fait un événement, un grand bazar.

N. C. : La dimension sociale et relationnelle semble très importante dans le projet SPOT, avec des activités d'animation du matin au soir. Quelle place a été accordée à cette dimension dans votre place éphémère ?

C. R.-B. : La programmation, c'est juste un prétexte pour dire aux gens : « Sortez dehors, rassemblez-vous ! » Le but de la programmation, c'est d'attirer le monde. Parfois, les gens venaient juste passer dans le SPOT pour venir nous parler, nous jaser. Au-delà de la programmation, pendant les journées libres, des parents venaient après l'école avec leurs enfants. Une place publique, c'est un lieu d'échange, de débat. Dans ce sens-là, le SPOT remplit vraiment sa mission.

N. C : Dans le contexte où les espaces publics sont de plus en plus privatisés, les parcs ont des couvre-feux, les terrasses et les rues sont faites pour les gens qui consomment, les marginaux sont de plus en plus exclus, y a-t-il une volonté dans votre projet de multiplier les espaces publics pour les redonner aux gens ?

C. R.-B. : Dans l'espace que nous avons choisi, où il y a normalement 35 voitures, avec notre espace SPOT, il y avait parfois jusqu'à un millier de personnes. L'utilisation que l'on en a faite a complètement changé le nombre de personnes qui avaient accès à ce lieu. Beaucoup de gens nous disaient : « Ce serait l'*fun* si c'était une place publique en tout temps. » Les gens réalisaient que c'était une bonne place pour se rencontrer, un point stratégique au croisement de deux rues commerçantes. C'est la porte d'entrée du quartier.

N. C. : Le Comité des citoyens et des citoyennes du quartier a proposé dans son Plan de mobilité durable au printemps 2016 que cet endroit, qui est une des entrées dans le quartier, ait des éléments signalétiques pour ralentir la circulation automobile. Avez-vous considéré les revendications des citoyens dans votre projet ?

C. R.-B. : Dans l'esprit des propositions des citoyens, oui, on a installé aussi des supports à vélos dans deux cases de stationnement pour voitures. Une trentaine de vélos entraient dans ces cases. C'était parallèle à la place SPOT.



N. C. : Les gens ont aussi besoin de plus d'accès à la culture dans le quartier Saint-Sauveur. Sentez-vous que les gens ont besoin de lieux de rassemblement ?

J. M. M. : Il n'y a pas énormément de places publiques dans Saint-Sauveur. Autant le quartier Saint-Roch a évolué les dernières années, on l'a vu changer de visage, autant il peut se passer la même chose dans Saint-Sauveur.

N. C. : Est-ce que ce genre de place publique montre qu'il y a un besoin de communication à combler ?

C. R.-B. : Si le projet a eu autant de succès, c'est parce qu'il y a un besoin. Ça devenait un point de rencontre, un endroit où les gens se disaient : « On se rencontre là après le boulot… » Des gens venaient à l'heure du dîner. Il y a des gens qui venaient juste lire un livre. On est en ville, et ce n'est pas tout le monde qui a une cour et des espaces verts. Le SPOT, c'était comme la prolongation de leur cour.

N. C. : Les gens se sont approprié l'espace ?

C. R.-B. : Tout le mobilier sur place était amovible, flexible. On voulait que les gens s'en servent comme bon leur semble. Toute la journée, les tables se déplaçaient. Un gars apportait sa chaise et venait lire régulièrement sur le site.

N. C. : L'esthétique rustique, le bois, les couleurs : tout cela participait à rendre le lieu invitant ?

C. R.-B. : On passerait à côté de notre mission si on voulait quelque chose de très formel, léché et trop propre. L'espace a évolué pendant l'été. Avec le sociofinancement, le mobilier appartenait aux gens qui nous ont financés. C'est peut-être un des niveaux d'interaction les plus élevés. Par exemple, les gens qui donnaient 100 $ pour le sociofinancement du projet avaient une pièce du mobilier à la fin de l'été. Les gens achetaient aussi leur verre pour boire et le rapportaient chez eux. Il y avait un sentiment d'appartenance au SPOT. À la fin, les gens nous disaient que c'était un lieu où ils étaient bien, c'était leur lieu.

N. C. : Le SPOT est une place éphémère, mais l'effet est plus qu'éphémère ?

J. M. M. : Ne serait-ce que la conscientisation, la découverte qu'on amène aux gens ; que les gens se rendent compte qu'un espace banal peut complètement changer et offrir tellement plus. C'est une conscientisation qui dépasse largement le temps que l'espace public est occupé. Dans nos plus grands rêves, on aimerait que la place où on était devienne une vraie place publique. ◀

Photos : PIKUR (sauf indication contraire).

Note

1 L'atelier Pierre Thibault, Fugère Architecture, Groupe A/Annexe U, BGLA, Lafond Côté Architectes, Hatem+D, Quinzhee et 1 x 1 x 1 laboratoire de création.

2 Julien St-Georges Tremblay, « La simplicité comme mode d'action », *Inter, art actuel,* nº 121, automne 2015, p. 92-93.

En 1998, **Nathalie Côté** obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole,* le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

D'UNE PLACE PUBLIQUE AUGMENTÉE À INTERNET

MISES EN RÉSEAU D'ESPACES HYBRIDES ÉMERGENTS

▶ CLAUDE FORTIN

À L'ÈRE DE L'ACCÉLÉRATION DES ÉCHANGES INFORMATIQUES GLOBALISÉS, FORCE EST DE CONSTATER QUE L'ESPACE ACTUEL DEMEURE L'ANCRAGE INDÉRACINABLE DE CHAQUE CONNEXION OPÉRÉE ENTRE DEUX POINTS. APRÈS TOUT, UN RÉSEAU EST FORMÉ D'UNE MULTITUDE DE FILS (LIENS) ET DE MAILLES (NŒUDS) NON SEULEMENT ENTRELACÉS, MAIS AUSSI REPÉRABLES PAR GÉOLOCALISATION. MAIS ALORS, OÙ SE SITUENT LES ESPACES PUBLICS À L'INTÉRIEUR DE CES COMPOSANTES ? CERTAINS DISENT QUE LES TECHNOLOGIES NUMÉRIQUES ONT LARGEMENT CONTRIBUÉ À ACHEVER LEUR DÉMATÉRIALISATION ET FRAGMENTATION EN SPHÈRES PUBLIQUES EXISTANT AVANT TOUT SUR INTERNET. D'AUTRES LES SITUENT ENCORE ET TOUJOURS SUR LE TERRITOIRE. QUOI QU'IL EN SOIT, LES CONNECTIVITÉS INFORMATIQUES REMETTENT RADICALEMENT EN CAUSE LEURS PARAMÈTRES ET LEURS MODALITÉS. DÉVELOPPÉ EN 2014, LE CONCEPT D'*ESPACES HYBRIDES ÉMERGENTS*[1] A ÉTÉ CRÉÉ POUR CONCEVOIR COMMENT DES ESPACES VIRTUELS DE REPRÉSENTATION ET DES ESPACES PHYSIQUES ACTUELS EN VIENNENT À ÊTRE INTERCONNECTÉS DANS LA DIVERSITÉ TOUJOURS CROISSANTE DE LA PRATIQUE DU NUMÉRIQUE. LA BRÈVE ETHNOGRAPHIE QUI SUIT TRADUIT LE CARACTÈRE IMPRÉVISIBLE ET INDÉFINI DE L'ESPACE PUBLIC LORSQU'IL OSCILLE ENTRE UNE PLACE PUBLIQUE AUGMENTÉE ET INTERNET.





> Vue intégrale de l'installation *Mégaphone* lors d'une assemblée populaire.

< Vue de la grande façade du *Mégaphone* après la prise de parole d'un jeune homme militant contre la brutalité policière.

Dans un espace urbain achalandé, par un doux soir d'automne, j'observe avec un certain amusement le personnage en costume de mascotte peluché qui se dandine lourdement devant un micro installé sous un énorme porte-voix rouge et blanc. Sous le feu d'un projecteur, l'homme-panda s'adresse à un auditoire intime assis sur des bancs provisoirement aménagés en guise d'agora. Se sentant interpellés par la curiosité de l'événement, les passants s'approchent momentanément pour l'observer de plus près, puis repartent, l'air quelque peu perplexe.

La scène se déroule en plein cœur du centre-ville de Montréal, au beau milieu de l'éphémère décor inusité construit dans le district du Quartier des spectacles par le studio de design montréalais Moment Factory. Ce soir, nous sommes le mercredi 30 octobre 2013, date choisie par la directrice de l'information du journal québécois *Le Devoir* pour tenir une séance publique sur le polémique sujet de la répression policière au cours de la dernière grève étudiante.

Militant aguerri, le professeur de philosophie qu'on surnomme Anarchopanda est un habitué des manifestations et assemblées populaires animées par mégaphone. Mais cette fois, l'expérience représente pour lui une première de la sorte car, ici, le dispositif d'amplification est en fait l'emblème éponyme d'un vaste environnement interactif : tout autour de lui, huit haut-parleurs stratégiquement intégrés à des éléments architecturaux diffusent clairement sa voix bien au-delà de la petite agora alors que des projecteurs numériques dissimulés affichent des bribes de son discours sur deux gigantesques façades derrière lui, et ce, grâce à un système de reconnaissance vocale programmé sur mesure.

Mégaphone est en effet le nom du projet retenu parmi les 54 propositions soumises au concours Parti Pris Pluriel (PPP) lancé en 2012 par l'Office national du film du Canada (ONF) en partenariat avec le Quartier des spectacles, concours visant à transformer une place publique désignée en terrain de jeu interactif dans le but de susciter une réflexion sur la réconciliation entre l'individu et le collectif, davantage adaptée aux réalités changeantes de la société. L'appel d'idées invitait les candidats à imaginer un design technologique de dimension architecturale exploitant à la fois son, lumière et image de façon à faire valoir le rapport vital des citoyens à l'espace public en soulevant le questionnement suivant : « Est-ce que la place publique existe toujours ? Comment pouvons-nous la réinventer ? Comment pouvons-nous redéfinir la rencontre, le jeu et la réflexion sur la place qu'occupe le collectif dans chacune de nos vies ? Comment pouvons-nous redonner à la place publique un sens plus profond pour la communauté[2] ? »

À l'annonce officielle du projet gagnant, le président du jury et porte-parole de ce concours PPP, François Girard, précise qu'hormis son caractère original et ses qualités plastiques, *Mégaphone* s'est imposé parce qu'en tant que « Speakers' Corner » interactif, il répondait explicitement à l'objectif du concours, lequel était de soutenir la création d'une installation urbaine facilitant les échanges citoyens sur la place publique[3]. Pour sa part, le directeur de l'équipe Technologie et innovation de Moment Factory à cette époque, Vincent Pasquier, explique ainsi le dessein de *Mégaphone* : « [D]ans le contexte social actuel, nous savons que les gens partagent de plus en plus leurs idées au moyen d'Internet, mais nous croyons qu'il est primordial

> Les mots apparaissant sur la grande façade ont été souvent photographiés et mis en ligne.

> Serge Lavoie et Didier Berry énumèrent les noms des victimes de brutalité policière au *Mégaphone*.

> De jeunes artistes transforment le *Mégaphone* en cirque imaginaire lors d'une improvisation en période de micro libre.











> Un passant tient le micro pour l'artiste montréalaise Briga lors de sa prestation au *Mégaphone* afin de lever des fonds pour son prochain album.

> Un journaliste indépendant filme la deuxième lecture des noms des 70 victimes pour diffuser la vidéo en direct sur le réseau d'information 99%Média et en différé sur YouTube.

d'encourager la rencontre dans les lieux publics[4]. » Étienne Paquette, le diplômé en communication responsable de la mise en scène de *Mégaphone*, formule cette visée en termes plus nuancés : « En considérant la question de l'espace public sous l'angle du débat d'idées, nous en sommes arrivés à faire abstraction de la présence du corps dans la ville, comme si sa manifestation était trop dangereuse. On s'attend aujourd'hui, par exemple, à ce que les discussions sur Internet encouragent davantage un mode d'expression contrôlé, intelligent et raisonné. Or, si l'on part du principe selon lequel le corps a pour fonction de raccorder nos idées à notre sensibilité, n'est-ce pas plutôt au moment où une idée n'est plus incarnée qu'elle deviendrait réellement dangereuse puisqu'elle perdrait alors le vécu qui lui a donné toute sa force, toute sa portée et toute son intelligence, même ? C'est là une des préoccupations derrière le projet *Mégaphone* : nous cherchions avant tout à permettre aux gens de partager leurs idées tout en assurant la dimension corporelle de leurs échanges dans l'espace public actuel[5]. »

Il faut dire que mes observations menées sur le terrain firent ressortir en amont une incidence notable, soit le fait que la plupart des usagers de *Mégaphone* utilisaient spontanément et presque systématiquement leurs dispositifs numériques personnels, légers et portables (leur téléphone cellulaire, leur appareil photo ou leur caméra vidéo) pour enregistrer, puis reproduire en ligne les paroles, gestes et images captés lors des interventions. Ce faisant, les usagers prolongeaient l'étendue de ces interventions sur Internet en temps réel ou différé. L'analyse des enchevêtrements entre ces espaces d'échanges actuels et virtuels, directs et différés, bâtis et figurés, se présentèrent dès lors comme autant d'espaces hybrides émergents, lesquels témoignaient de l'ampleur que pouvait prendre une action ponctuelle se répercutant d'un terrain à l'autre de façon imprévisible.

En entrevue, les concepteurs et coproducteurs de *Mégaphone* m'informèrent qu'ils s'attendaient à ce que plusieurs usagers détournent l'installation à des fins autres que la simple prise de parole. Par conséquent, même si l'étude de terrain ciblait largement les usagers utilisant le micro dans cet espace, durant la récolte de données, j'accordai une plus grande importance aux *hackers* qui s'appropriaient le système de reconnaissance vocale, lequel permettait la retranscription en temps réel de certains mots issus de leur discours sur l'immense façade sud du pavillon Président-Kennedy de l'Université du Québec à Montréal. Comme l'explique Étienne Paquette, *Mégaphone* fut conçu pour encourager un riche éventail d'expressions citoyennes : « Nous avons cherché à favoriser une programmation vraiment ouverte qui pourrait intégrer des événements de toutes sortes de façon à étaler toutes les avenues possibles du discours politiques à travers le rire, le rap, le jeu et la création. Même si, au départ, il était entendu que le but de cette aventure devait demeurer la transmission d'idées sur la place publique, nous ne voulions surtout pas en limiter la forme, car ce que *Mégaphone* cherchait à remettre en question, c'est la définition même de ce qu'est une prise de parole. Ce que nous espérions en fait, c'est que tout le monde utiliserait *Mégaphone* en apportant sa touche créative personnelle[6]. »

Les designers relevèrent le défi qu'ils s'étaient lancé. L'étude de terrain démontra que, pendant les périodes de micro libre, les *hackers* réinventaient en effet le dispositif technologique en lui attribuant des usages alternatifs. Par exemple, lors d'une intervention qui eut lieu le jeudi 10 octobre 2013, une jeune femme et ses copains se servirent de *Mégaphone* pour improviser la mise en scène d'un cirque imaginaire. Ce mode de détournement à des fins de divertissement ludique et improvisé fonctionnait souvent comme catalyseur de la mise en réseau d'espaces hybrides émergents. À cet effet, quatre exemples d'usages alternatifs se sont démarqués[7].

Comme premier exemple, on a vu qu'Anarchopanda, la mascotte du Printemps érable, a détourné *Mégaphone* à des fins journalistiques en se servant du Speakers' Corner interactif pour faire témoigner devant public des personnes ayant été victimes de brutalité policière lors des manifestations étudiantes de 2012. Sachant bien que le quotidien *Le Devoir* publierait le lendemain un article et une photo de l'intervention à *Mégaphone* en première page du journal, Anarchopanda a pu faire circuler cet article aux dizaines de milliers de lecteurs suivant sa page Facebook, lui permettant ainsi de légitimer l'histoire de ces victimes dans la presse officielle, ce qu'aucun média de masse n'avait fait jusque-là. L'existence de *Mégaphone* a également permis à un journaliste indépendant de lui-même couvrir et webdiffuser cet événement médiatique en direct sur le réseau Média, puis en différé sur YouTube.

Le tandem entre l'intervention en espace public et la couverture du *Devoir* et de Média, puis le relais de cette nouvelle sur les médias sociaux ont permis à ces citoyens innocentés de devenir soudainement visibles dans la sphère publique. On peut donc dire qu'ici, *Mégaphone* a contribué à augmenter la pratique du journalisme en « déclenchant » la création d'espaces hybrides émergents, lesquels ont pu diffuser leur témoignage sur plusieurs terrains jusqu'alors inaccessibles. Anarchopanda exprime toutefois certaines réserves quant au caractère démocratique de *Mégaphone* : « La force de Facebook est que c'est une sorte de sphère publique dans laquelle grouille une foule de gens qui sont prêts à porter attention et à nous écouter. Tel que je l'entrevois, le problème du *Mégaphone* est qu'il a été déployé sur la Promenade des artistes du Quartier des spectacles, laquelle est une place conçue comme un lieu de passage et non comme un endroit où les gens pourraient se réunir ensemble pour générer des projets communs à long terme. Beaucoup diront que c'est un espace public accessible, mais les interventions policières qui ont eu lieu au printemps 2013 quand des gens ont voulu marquer l'anniversaire d'Idle No More dans ce qu'on pourrait appeler un "espace public" comparable, soit la place Riopelle au Palais des congrès, ont démontré que de tels endroits sont en fait envisagés comme des espaces privés gérés par des administrations publiques. Par conséquent, les gens ne croient plus que les espaces urbains leur appartiennent, et par extension qu'il existe en ville des lieux communs où ils pourraient ensemble construire quelque chose susceptible d'avoir une durée dans le temps. C'est pourquoi je pense que, pour tirer le maximum d'impact d'un dispositif comme *Mégaphone* dans notre fonctionnement actuel, il faudrait pouvoir davantage déranger les gens, c'est-à-dire les sortir de leur zone de confort en débarquant à l'improviste pour proposer un espace public. Dans ce contexte, je peux imaginer l'utilité d'un *Mégaphone* aménagé comme une installation mobile pouvant aller là où les gens sont déjà, comme, par exemple,

une camionnette qui se rend dans un festival ou dans un endroit où plein de gens sont déjà réunis[8]. »

Anarchopanda souligna également comment le prolongement des interventions sur des sites en ligne et dans les médias sociaux par voie d'enregistrements vidéo, photo et audio – surtout par couverture médiatique officielle, comme on a pu le voir avec l'article publié dans *Le Devoir* – a joué un rôle clé dans l'exploitation du plein potentiel de *Mégaphone*. Cet enchaînement de connexions entre des représentations actuelles, imprimées, filmées, puis webdiffusées s'est avéré plus d'une fois un modèle de communication citoyenne dans des sphères publiques spontanément composées d'espaces hybrides émergents tissés en réseau et imbriqués les uns dans les autres.

À titre de deuxième exemple, je constatai aussi qu'au cours de son déploiement, *Mégaphone* fut transformé en tiers-lieu par ses adeptes. En effet, le dispositif servit de réseau social à ciel ouvert à ses usagers les plus assidus. Les personnes qui se présentaient plusieurs fois par semaine commencèrent à se reconnaître les unes les autres, puis à tisser des liens pendant les périodes de micro libre. Par le fait même, *Mégaphone* permit à des inconnus de faire connaissance et, qui plus est, de former de petits groupes d'amis se donnant régulièrement rendez-vous pour échanger entre eux de nouvelles idées, des opinions, des chroniques et même des recommandations de bouquins, de films, de concerts, d'événements populaires et de performances citoyennes. Ici aussi, les gens photographiaient ou enregistraient les interventions, puis se les partageaient en ligne par courriel ou sur les réseaux sociaux pour en prolonger l'étendue entre les rencontres. Ainsi, on peut aisément imaginer que, si *Mégaphone* avait été déployé en continu, de nouveaux types de groupes de discussion et de réseaux sociaux se seraient développés autour du dispositif en relais avec Internet au fil du temps.

La prestation de la musicienne montréalaise Briga présente un troisième exemple d'usage alternatif. Cette dernière a utilisé *Mégaphone* comme plateforme de spectacle pour relancer sa campagne de financement participatif visant à collecter des fonds pour produire son prochain album. En traçant le parcours de cette intervention, l'analyse des données recueillies sur les différents terrains révèle que, dans le cas de ce détournement, ce n'est pas tant la présence actuelle de Briga à *Mégaphone* qui lui a servi de levier financier, mais bien l'enregistrement de sa performance dans ce décor inusité, suivi de la mise en ligne de cette vidéo sur la page de son site IndieGoGo. En utilisant *Mégaphone* comme tremplin pour créer des espaces hybrides émergents, Briga a démontré que la mise en œuvre de ce dispositif technologique ne saurait se limiter à sa conception et à son déploiement. En lui découvrant cet usage jusqu'alors inédit, elle a investi le dispositif d'un nouveau scénario de design se dénouant dans une série d'espaces qui entrecroisent l'actuel et l'Internet en alternance : de sa page Facebook, au site de *Mégaphone*, au site IndieGoGo, au studio d'enregistrement, à son site Web d'artiste, pour aboutir à la salle de spectacle où elle a fini par lancer son troisième album. À cet effet, le rendu de sa prestation devant public demeure à jamais imbriqué dans sa page IndieGoGo.

Interrogée sur la manière dont les designers et producteurs auraient pu améliorer *Mégaphone*, Briga hésite longuement, puis répond : « Vu le fait que le *Mégaphone* est produit à même les fonds publics, j'ai bien peur qu'avec le temps, il serait progressivement soumis à une sorte d'embourgeoisement, lequel effacerait toute possibilité



> Anarchopanda et la directrice de l'information du journal *Le Devoir* utilisèrent l'espace augmenté du *Mégaphone* comme plateforme journalistique.

d'expérimentation et mènerait invariablement à la normalisation de cet espace. Finie la spontanéité, finie l'ouverture, et voilà que nous verrions apparaître les panneaux publicitaires, les artistes de grand renom annoncés des semaines à l'avance et les bonzes du marketing qui débarqueraient avec leurs gros sabots, sans compter que la programmation serait certainement vite absorbée par la division culturelle de la Ville de Montréal ! Or, la force du *Mégaphone* tel qu'il se présente repose sur le fait que c'est un porte-voix et une scène que n'importe qui peut s'approprier[9]. »

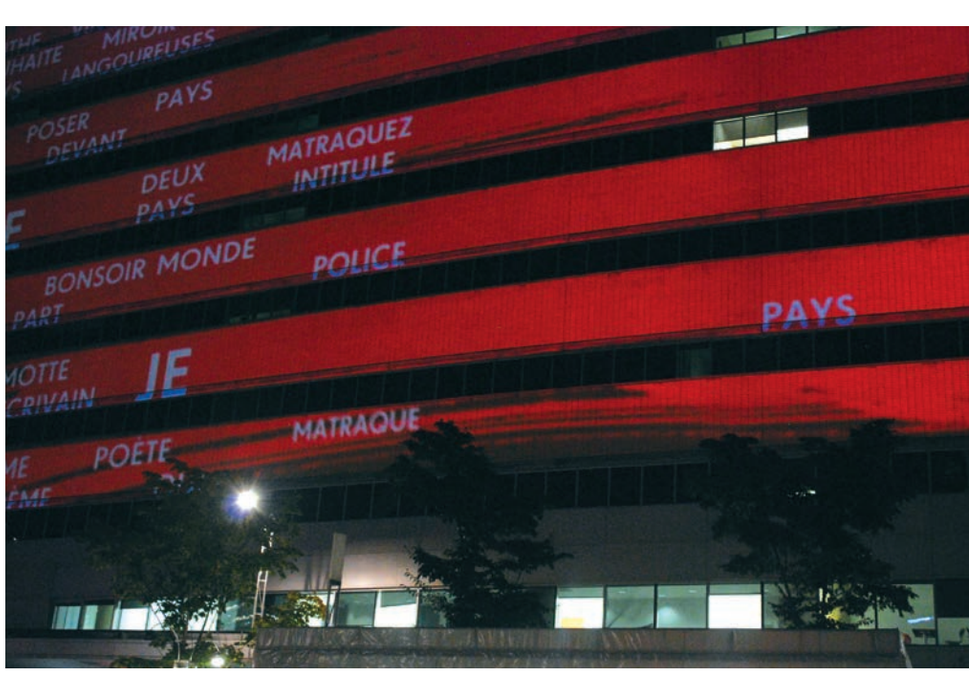
Le quatrième et dernier exemple témoigne de l'importance de cette remarque. En 2012, Serge Lavoie a survécu à une arrestation presque fatale par une agente du Service de police de la Ville de Montréal (SPVM). Un an plus tard, en compagnie de ses amis venus ensemble dénoncer la brutalité policière à Montréal, il s'est servi du système de reconnaissance vocale de *Mégaphone* pour afficher en lettres géantes le nom des personnes décédées des suites d'interventions policières injustifiées depuis 1987. En autopubliant le nom des 70 victimes de cette liste sur la grande façade, Serge Lavoie et ses amis ont transformé l'espace public en monument commémoratif dans la soirée du mercredi 2 octobre 2013. Ici, on pourrait dire qu'un petit groupe de militants ont détourné *Mégaphone* dans le but de rendre visible un geste à la fois poétique et politique dans l'espace public. Or, la portée de cette intervention ne s'arrêta pas là, car l'action fut par la suite reprise par d'autres militants, lesquels créèrent leurs propres espaces hybrides émergents.

Ainsi, lorsque je demande à Serge Lavoie comment le design du *Mégaphone* aurait pu être mieux adapté à son intervention, il me répond : « Comme le quartier général de la police de Montréal est situé à un coin de rue de la façade sur laquelle s'affichait le nom de chaque victime, j'aurais voulu que ces noms soient bien visibles depuis les bureaux des officiers, ce qui n'était malheureusement pas le cas. Ou alors, au lieu de les projeter sur la façade du pavillon Président-Kennedy, je pense qu'il aurait été préférable de les projeter sur la façade de ce quartier général afin d'ajouter un deuxième degré de symbolisme à notre geste[10]. »

On devine que ce n'est nullement une coïncidence si, cinq mois après notre entrevue, soit le 30 juin 2014, le très en vogue magazine en ligne *Vice* rapportait qu'une guérilla d'artistes de New York surnommée Illuminator Art Collective avait projeté sur la façade du quartier général du SPVM depuis le toit d'une camionnette l'image d'un militant portant à bout de bras un écriteau avec l'inscription : « *Police everywhere, justice nowhere.* » Plus tard, une autre image fut projetée, cette fois celle d'un policier armé d'une matraque accompagné de la légende : « *I just obey orders.* » Les militants formaient déjà un réseau bien organisé, lequel s'étendait en dehors des limites géopolitiques grâce au métissage de leur forte présence en ligne au fil des années. Le fait que cette nouvelle ait été couverte et publiée dans *Vice*, une revue illustrée de renom international, puis maintes fois relayée par des lecteurs dans les médias sociaux, a contribué à créer autant d'espaces hybrides émergents mis en abyme sur Internet[11].

Qui plus est, dans le mois suivant l'intervention de Serge Lavoie, d'autres militants ont pris la parole à *Mégaphone* pour lire la même liste de noms afin d'en saturer la banque de données, laquelle permet l'affichage des mots les plus prononcés depuis le début du déploiement lorsque le dispositif se trouve en mode « veille ». Ainsi, ils ont prolongé l'intervention de Lavoie dans l'espace et dans le temps. Or cette fois, au cours de ces quatre semaines, on assista à la création d'un tout autre type d'espace hybride émergent, mettant davantage en jeu le rôle que peut jouer l'espace actuel lorsqu'il est augmenté d'un micro avec haut-parleurs, d'un système de reconnaissance vocale et d'une façade monumentale affichant une liste de noms : à l'exemple des vidéoprojections impromptues de Lavoie et du Illuminator Art Collective, c'est bel et bien l'environnement bâti autour de cet espace public qui devient le support d'affichage d'un texte créé en commun. Cependant, loin d'être éphémère, ici, cet enchevêtrement d'interventions à *Mégaphone* se préoccupait aussi de la durée en tant que quatrième dimension. Le résultat fut en quelque sorte un registre public archivant et affichant le fruit d'une mémoire collective[12].





> Vue de la grande façade du *Mégaphone* en mode veille affichant les mots les plus fréquemment prononcés au micro après neuf semaines de déploiement.

> Vue de la grande façade du *Mégaphone* au tout début de la prise de parole de Serge Lavoie et de Didier Berry.

À l'instar des rassemblements et mobilisations éclair, les quatre exemples d'usages alternatifs présentés dans cette ethnographie proposent une conception de l'espace public supposant que ses acteurs soient forcément des internautes[13]. Or, de pair avec les pratiques numériques sur Internet, une place publique augmentée comme *Mégaphone* semble toutefois offrir davantage de possibilités d'action puisqu'en amont de l'espace physique, la technologie permet l'utilisation en temps réel ou différé d'une scène théâtrale, d'un écran d'affichage dynamique de dimension architecturale et d'une banque de données à même l'environnement bâti. De telles différences accroissent-elles le potentiel des connectivités ? Cette brève ethnographie suggère que oui.

En relais avec Internet, *Mégaphone* a servi de support à une multiplicité d'espaces hybrides émergents, aidant à mieux soutenir la liberté d'expression dans le pratique du journalisme, à transformer des réseaux sociaux augmentés en tiers-lieux actuels, à développer de nouveaux leviers pour le financement participatif de projets d'artistes et à créer un plus grand nombre de plateformes pour appuyer l'action politique citoyenne. Cependant, les témoignages recueillis dans le cadre des entrevues avec les usagers et les *hackers* de *Mégaphone* soulevèrent une tout autre question : le design d'un *Mégaphone* revu et corrigé devrait-il être plus transitoire, léger et mobile ? Selon la plupart de ces usagers, l'espace public tel qu'on le conçoit aujourd'hui demeure peut-être toujours un lieu physique ancré dans le territoire mais, grâce aux connectivités, son emplacement se manifeste de plus en plus de façon improvisée, éclatée et éphémère. Anciennement fixe, l'espace public est-il vraiment en marge de devenir nomade ? ◀

> Grâce à un système de reconnaissance vocale, les noms énumérés apparurent petit à petit sur la grande façade du *Mégaphone* au fur et à mesure que Serge Lavoie et Didier Berry les prononcèrent au micro.

> Un jeune homme militant contre la brutalité policière lut au *Mégaphone* la même liste de noms que celle lue par Serge Lavoie et Didier Berry le mois précédent.





Photos : Claude Fortin.

Notes

1 Ce concept fut d'abord proposé dans une première publication sous la désignation anglaise *emerging digital hybrid space*. *Cf.* Claude Fortin, Kate Hennessy et Hughes Sweeney, « Roles of an Interactive Media Façade in a Digital Agora », *Procedings of the Third ACM Conference of the International Symposium on Pervasive Displays* (Copenhague, 4-5 juin 2014), ACM Press, 2014, p. 7-12.

2 Fabien Deglise, « L'ONF et le Quartier des spectacles réinventent le concept de PPP », *Le Devoir*, 26 avril 2012, p. B08.

3 *Cf.* Partenariat du Quartier des spectacles, *Mégaphone de Moment Factory, projet retenu à l'appel d'idées Parti Pris Pluriel* [communiqué de presse], 13 septembre 2012.

4 Vincent Pasquier, cité dans « Mégaphone donnera la parole aux citadins anonymes », *Le Journal 24 h*, Agence QMI, 14-16 septembre 2012.

5 Étienne Paquette, entrevue réalisée avec l'auteure, 26 août 2013.

6 *Ibid.*

7 *Cf.* C. Fortin, « Harvesting the Interactive Potential of Digital Displays in Public Space: The Poetics of Public Interaction » [thèse de doctorat], Université Simon Fraser, 2015.

8 Julien Villeneuve, entrevue réalisée avec l'auteure, 9 janvier 2014.

9 Brigitte Dajczer, entrevue réalisée avec l'auteure, 27 décembre 2013.

10 Serge Lavoie, entrevue réalisée avec l'auteure, 20 janvier 2014.

11 *Cf.* Tim McSorley, « These Artist-Activists Projected Anti-Police Brutality Images on Montreal Police Headquarters » [en ligne], *Vice*, 30 juin 2014, www.vice.com/en_ca/read/we-hung-out-with-activist-collective-the-illuminators-while-they-projected-anti-police-brutality-images-on-montreal-police-headquarters400.

12 Le caractère temporel de ces interventions dans un tel espace augmenté fut analysé et développé en détail en 2015 dans C. Fortin et K. Hennessy, « The Dual Skins of a Media Façade: Explicit and Implicit interactions », *Leonardo*, vol. 48, n° 4, août 2015, p. 348-356.

13 Phénomènes sociaux qui ont vu le jour dans de grandes villes comme New York au début des années deux mille, les foules éclair, les rassemblements éclair et les mobilisations éclair sont des événements se tenant dans des lieux publics après avoir été initiés par un ou une internaute qui en invite d'autres dans le but d'exécuter ensemble une action à un moment déterminé.

Claude Fortin est postdoctorante au Département d'histoire de l'art et des études en communication de l'Université McGill à Montréal depuis 2016. Diplômée en beaux-arts et en communication des premier et deuxième cycles, elle a obtenu son doctorat en technologies et arts interactifs en Colombie-Britannique, à l'Université Simon Fraser, en tant que chercheuse associée au Making Culture Lab, un studio de design appliqué. Sa thèse de doctorat est une ethnographie décrivant le caractère social des dispositifs interactifs déployés dans le Quartier des spectacles à Montréal entre 2012 et 2013. Sa résidence de recherche à l'Unité de recherche en cultures publiques (RUPC) de l'Université de Melbourne en Australie lui a permis de mener, en 2014, une autre étude de terrain dont l'objet était cette fois l'écran géant dans Federation Square. Portant sur la conception d'interactions en espace public, son travail de recherche vise à comprendre et à développer le plein potentiel des technologies dans l'environnement bâti.

VARIATIONS CONNECTIVES DE L'INSTALLATION INTERACTIVE

LOUISE BOISCLAIR



AU COURS DES CINQ DERNIÈRES DÉCENNIES, LA CONNECTIVITÉ S'EST INFILTRÉE DANS TOUS LES SECTEURS D'ACTIVITÉS, NOTAMMENT CELUI DE L'INSTALLATION INTERACTIVE[1]. ELLE SE RETROUVE DANS DIFFÉRENTS DISPOSITIFS DE TRANSPORT ET DE SIMULATION, DE CAPTATION ET DE SURVEILLANCE, DE RÉSEAU ET DE JEU. D'AILLEURS, INTERACTIVITÉ ET CONNECTIVITÉ COMPORTENT D'INTÉRESSANTES CONNEXIONS À DIVERS TITRES.

TERME POLYSÉMIQUE

Utilisé entre autres en médecine et en informatique, en sciences humaines et en langage vernaculaire, le terme *connectivité* désigne la liaison entre deux choses, deux personnes ou deux périphériques informatiques. Dans son étymologie se retrouve *connexio* (lien, enchaînement), dérivé de *connectere* (lier ensemble, attacher, joindre, enchaîner, rattacher), tiré de *co-nectere* (nouer avec), lui-même apparenté à *nexus* (nœud). La connectivité met un récepteur en connexion avec un générateur. Dans l'installation interactive, tous ces sens se retrouvent à même le dispositif interactif, la mise en œuvre et l'expérience esthétique du ou des participants.

Au sens technologique du terme, la connectivité désigne précisément la capacité d'un objet numérique à s'interfacer avec d'autres objets, semblables ou non. Par divers intermédiaires (câbles et connexions, ondes et données, périphériques d'entrée et de sortie), elle établit un lien entre deux ou plusieurs systèmes, permettant dès lors un échange d'informations et favorisant l'agentivité[2]. Ainsi, elle correspond au premier des trois registres d'interactivité répertoriés par Samuel Bianchini[3] dans la foulée d'Edmond Couchot[4]. Le premier registre, « machinique », est endogène au système. Ses composants interagissent les uns avec les autres. Il contrôle la générativité et l'automatisation de segments du système ou de certaines composantes de sa configuration. Le second registre, « humain-machinique », est exogène. Le dispositif interactif sur lequel intervient le geste interfacé[5] relie le système et le participant, c'est-à-dire que le geste interfacé du participant actualise l'une ou l'autre des dimensions virtuelles de la proposition artistique programmée. Enfin, le dernier registre, « humain-machinique-réseautique », est l'extension du deuxième registre aux divers intervenants branchés en réseau. Il conjugue la connectivité d'un système à l'autre et entre les participants branchés, par exemple à l'aide d'une interface écranique.

Par conséquent, la connectivité concerne, d'une part, les éléments des différents systèmes interreliés et, d'autre part, l'*affordance* entre les prises de la négociation interfacée et leur détection par le participant. Ces prises, déprises et reprises enclenchent diverses modalités, comme la navigation et la conversation ou la manipulation et l'altération, susceptibles d'actualiser les dimensions virtuelles d'un univers fictionnel. Mais elles peuvent aussi participer à la simulation, à la captation-détection, au jeu et au branchement avec d'autres espaces. Toutes ces propriétés du langage informatique et connectif présupposent une triple démarche artistique en amont, soit la configuration des composantes matérielles et technologiques, la virtualisation des actualisations de la mise en œuvre et leur architectonique sur les plans formel et opérationnel.

GÉNÉALOGIE DE L'INSTALLATION INTERACTIVE

En tant que syntagme, l'*installation interactive* repose sur l'hybridation de ses deux termes constitutifs, dont la déclinaison des configurations est alimentée par divers courants artistiques et avancées technologiques. Dans les cinquante dernières années, ces relations humaines et machiniques se sont développées et complexifiées en regard de l'évolution des technologies, de l'ingénierie informatique et des capacités réseautiques.

D'abord séparée de la performance et des happenings dans les années soixante, l'installation intègre graduellement dans son environnement certains de leurs éléments. Issue de la sculpture et de la vidéo, elle hérite des mouvements artistiques du XX[e] siècle (Fluxus, les mouvements dadaïste, minimaliste et conceptuel) ainsi que des arts cinétiques et cybernétiques. Tout en exploitant l'environnement et la participation, l'installation utilise des matériaux polysensoriels et une diversité d'objets d'origines variées.

Si, pour l'installation, la disposition est le principe rassembleur entre les éléments et la position du spectateur, pour l'installation interactive, c'est davantage le dispositif technologique interactif, la connectivité, qui relie la scénographie et l'intervention du participant. En effet, grâce au système numérique (métamédia) qui connecte informatique, réseautique et électronique, les techniques artistiques (dessin, peinture, sculpture) ainsi que les médias sonores (radio, appareil de son), visuels (photographie) et audiovisuels (télé, cinéma, vidéo) deviennent compatibles. Une nouvelle génération d'artistes et de techniciens saute à pieds joints dans les courants numérique et réseautique avec de nouvelles combinaisons.

En 1969, des expérimentations comme E.A.T. (Experiments in Art and Technology[6]) réunissent artistes et ingénieurs. Quelques initiatives incluent la rétroactivité du public dans la lignée du théâtre forum d'Augusto Boal (1980, 1997) qui favorise l'intégration à l'acteur du non-acteur en tant que *spect-acteur*. D'autres propositions artistiques des années soixante-dix et quatre-vingt, telles que l'art sociologique de Forest et Fischer, l'esthétique de la communication cofondée par Mario Costa et Fred Forest en 1983 et l'esthétique relationnelle conceptualisée par Forest en 2006, donnent naissance à un mouvement où la participation du public va en grandissant. D'ailleurs, c'est à partir de ces initiatives que Forest développe le concept d'œuvre-système invisible, notamment dans son ouvrage éponyme publié en 2006. Il fonde de plus en plus la créativité distribuée sur des relations complexes, au-delà du visible, utilisant les champs magnétiques, les ondes terrestres et cosmiques, voire les radiations, sans oublier les images mentales.

CONTAMINATIONS CONNECTIVES

Pour mettre en relief le changement de paradigme accompli, faisons des analogies avec des dispositifs de transport, d'information et de télécommunication. Par exemple, avec son habitacle (fenêtres, rétroviseurs, tableau de bord) et son fonctionnement (clé de démarrage, pédales d'accélération et de freinage, leviers d'embrayage), le véhicule motorisé évoque le déplacement et la navigation par l'application d'un code de conduite.

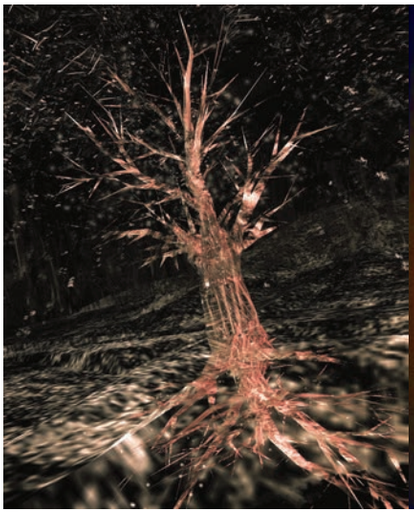
Dans certaines œuvres, la contemplation d'un paysage virtuel est tributaire de la conduite d'un véhicule interactif. Pour sa première installation interactive, le vidéodisque *Le bus* (1985-1990), présenté à l'exposition *Les immatériaux* en 1985 au Centre Georges Pompidou, l'artiste français Jean-Louis Boissier reprend « un siège d'autobus parisien mais surtout le bouton et sa plaque "Appuyer pour obtenir

< Louis-Philippe Demers et Bill Vorn, *Inferno*, 2015. Photo : Gregory Bohnenblust.

< James Partaik, *Moteur de réalité*, 2012. Photo : Rogério Nagaoka.

le prochain arrêt", le boîtier lumineux "Arrêt demandé" ». Ainsi, le participant s'assoit sur le siège et commande les images associées à l'arrêt demandé. « Dans cette proposition, nous avions le sentiment que l'interactivité elle-même, son diagramme relationnel comme ses instruments, relevaient d'un principe de saisie du réel, homogènes en cela à la prise de vue photographique et vidéo »[7], constate-t-il.

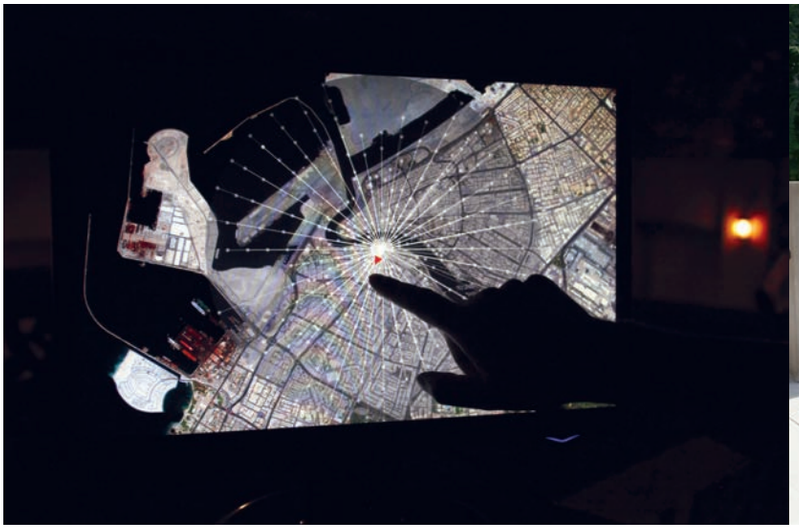
D'autres installations, cette fois de réalité virtuelle, notamment *Osmose*[8] (1995) de Char Davies et *World Skin*[9] (1998) de Maurice Benayoun, s'inspirent des dispositifs de simulation qui font vivre au participant des sensations visuelles et auditives, mais également proprioceptives et kinesthésiques, comme s'il évoluait dans une réalité augmentée. Sur le plan perceptif, la simulation entraîne des « effets technesthésiques »[10], c'est-à-dire exercés par la technologie sur la perception, qui s'apparentent à la situation véritable, alors que la stimulation sensorielle d'un univers virtuel élargit les modalités perceptuelles.





> Char Davies, image numérique capturée en temps réel à travers le HMD (head-mounted display) pendant la performance de l'environnement virtuel immersif de *Osmose,* 1995.

> Silhouette écran de Char Davies, l'interprète, pendant la performance de l'environnement virtuel immersive de *Ephémère* (1998) au Australian Centre for the Moving Image, 2003.





> Insertio, *Transects sonores,* Dubaï, 2014. Photos : James Partaik.

Dans les années quatre-vingt-dix, on assiste également à la naissance du Web, à la domestication de l'ordinateur et à la mise en marché de logiciels et de périphériques que certains artistes adaptent à leurs projets. L'installation agence alors des objets et des médias, des arts et des techniques, mais aussi des lieux et des publics. Le spectateur circule à la fois physiquement et visuellement d'un espace à l'autre en croisant ses points de vue et de sensation. Selon Derrick de Kerckhove, il faut nous « déprendre de nos points de vue unidimensionnels et […] reconnaître qu'ils sont rapidement dépassés par la nouvelle perception de notre "point d'être" »[11].

De son côté, l'art relationnel des années quatre-vingt-dix, comme théorisé par Nicolas Bourriaud (1998), centre son attention sur l'intersubjectivité humaine, tandis que les arts de la scène insèrent le cinéma en direct à leur dramaturgie. Pour sa part, le jeu vidéo attire un public en quête d'aventures. Également participative, cette fois par la médiation d'interfaces, l'installation interactive tire parti des technologies de l'information et de la communication ainsi que des diverses formes de jeu et de dramaturgie. Comme l'affirme Roy Ascott, « [l]'art ancien était fait pour être vu de l'extérieur. Le nouveau est fait pour être construit de l'intérieur »[12]. En parallèle, certains artistes intègrent divers dispositifs interactifs à leurs installations publiques[13].

Dans bon nombre d'installations, un ou des écrans, quand ils ne sont pas déjà tactiles eux-mêmes, introduisent le participant à des environnements réels ou fictifs auxquels ils sont reliés par des touches de cellulaire, de manette ou de console bricolée. D'autres dispositifs s'inspirent des systèmes de détection (localisation, mouvement ou fumée) alors que des capteurs doublés d'effecteurs peuvent se retrouver dans les vêtements, les accessoires ou sous la surface du lieu[14].

DES INTERACTEURS VERSATILES

Selon les types d'interfaces qui déterminent divers profils d'interacteurs, Baboni Schillingi répertorie l'« interacteur-donnée » (capteur) qui joue le rôle de stimulus au système et l'« interacteur-visiteur » (souris ou *joystick*) qui se limite à l'exercice de manipulation. Pour sa part, l'« interacteur-cobaye » se retrouve à la remorque du système qui transforme les données captées (rythme cardiaque, température, ondes cérébrales) en événement qu'il peut observer, tandis que l'« interacteur-expérimentateur » doit tout d'abord tester et apprendre comment interagir avec l'œuvre, pour ensuite prendre une distance afin d'extraire les relations entre geste, résultat et forme[15].

À ces profils d'interacteurs s'ajoutent des caractéristiques performatives de divers degrés. En effet, la performance du spectateur, sa capacité de faire et de faire faire, s'insère à petite échelle aux côtés de celles de perfor-

meurs professionnels (danseurs, acteurs, mimes), lesquelles accompagnent la performativité du système, sans oublier la stimulation de la performance des participants. Par la négociation interfacée avec le milieu, l'installation interactive introduit une réalité mixte où le participant navigue dans un espace-temps à la fois immédiat et médiatisé. Le moment présent comporte l'actualisation possible ou probable de dimensions virtuelles, parfois au détriment de dimensions imaginaires souhaitées mais inabouties.

RÉVOLUTION INTERACTIVE ET CONNECTIVE

Pour Coulter-Smith[16], l'ajout de dispositifs interactifs entre l'objet d'art et le spectateur constitue une révolution aussi importante que l'invention de la perspective à la Renaissance italienne. La connectivité relie non seulement des systèmes, mais des entités humaines et machiniques. Divers types d'interfaces ne cessent de voir le jour de même que les surfaces de projection prennent des formes, des tailles et des textures aussi inédites que variées[17]. D'abord familiarisé à l'ordinateur et au réseau Internet dans les relations personnelles et commerciales, le public s'intéresse de plus en plus à l'interactivité qui lui permet de participer à la mise en œuvre[18]. En effet, la configuration de départ nécessite sa négociation pour se déployer, alimentant ainsi l'expérience proposée.

Après la première génération d'interfaces (clavier, manette, casque, lunettes et gant), on utilise des capteurs posés sur le corps, à proximité ou à distance, visibles ou camouflés. Bientôt, c'est le corps lui-même qui se positionne en tant qu'interface. Auparavant objet de monstration automatisé, en 2012 l'installation robotique relie davantage son déploiement à la présence vivante. Et, en 2016, avec *Inferno* de Bill Vorn[19], le participant est même invité à revêtir un exosquelette. L'interface augmente les capacités corporelles. Comme le souligne l'artiste Tine Bech, « la participation physique ou l'interface corporelle associée au mouvement compose le *nexus* d'engagement du public »[20].

En tant que système dynamique ouvert à degrés variables, l'installation interactive se caractérise par une double dépendance : celle de sa mise en œuvre au geste interfacé et celle de sa perception aux manifestations du système. Globalement, son noyau connectif (à la fois endogène et exogène) modalise la participation, c'est-à-dire qu'il assiste ou outille technologiquement l'engagement sensoriperceptif du participant. Par l'entremise des interfaces, il devient le milieu de l'œuvre, l'espace de négociation dans la durée.

CONNECTIVITÉ ILLIMITÉE

En 2016, sans frontières, horaires ni véritables limites, le tsunami connectif transforme sur son passage l'art, le loisir, l'apprentissage, mais aussi tout notre mode de vie. Désormais branchés, nous habitons un monde médiatique dont nous pouvons difficilement nous déconnecter. De plus, la connectivité gagne en miniaturisation avec l'implantation d'interfaces et le développement de matériaux intelligents aux modalités de plus en plus dissimulées. Des dispositifs invisibles de détection de la présence vivante et ses propriétés vibratoires, thermiques et chromatiques ne requièrent aucune manipulation directe. En outre, la biotechnologie modalise la connectivité via les génétiques humaine, végétale, animale et la bioinformatique. En cette ère accélérationniste, l'horizon connectif est illimité. ◀

Notes

1 *Cf.* Louise Boisclair, *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*, Presses de l'Université du Québec, 2015, 224 p.

2 Pour une définition technique de la connectivité, voir Pierre Bonnier, Raphaël Drap, Alexandre Gouin et Matthieu Marcatel, *Le design des interfaces numériques en 170 mots-clés : des interactions homme-machine au design interactif*, Dunod, 2013, 160 p. Voir aussi la « Chronologie du design des interfaces numériques de 1946 à 2016 » en annexe de l'ouvrage.

3 *Cf.* Samuel Bianchini, *Opérer dans la réalité médiatique : pour une pratique critique des images interactives* [thèse de doctorat], Université Paris 1 Panthéon, 2004, p. 11.

4 *Cf.* Edmond Couchot, *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Jacqueline Chambon, 1988, p. 138-139.

5 *Cf.* L. Boisclair, *op. cit.* ; *id.*, *La traversée de l'installation interactive : une expérience perceptuelle du geste interfacé* [thèse de doctorat], UQAM, 2013.

6 *Cf.* Billy Klüver, « E.A.T.: Archive of Published Documents » [en ligne], *Fondation Langlois*, 2000, consulté le 4 septembre 2016, www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306.

7 Jean-Louis Boissier, *La relation comme forme : l'interactivité en art* (2004), Les presses du réel, coll. « Mamco », 2008, p. 327.

8 Voir la documentation de l'œuvre sur le site de l'artiste : www.immersence.com/osmose.

9 Voir la documentation de l'œuvre et des vidéos sur le site de l'artiste : www.benayoun.com/projet.php?id=16.

10 E. Couchot, *op. cit.*, p. 8.

11 Derrick de Kerckhove, *Les nerfs de la culture*, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 198. Sur le point d'être, voir L. Boisclair, "*The Point of Being* de Derrick de Kerckhove et Cristina Miranda de Almeida", « Recension », *Cygne noir*, 2015 ; [en ligne], 2015, consulté le 26 septembre 2016, www.revuecygnenoir.org/recension/the-point-of-being-de-kerckhove-miranda-de-almeida.

12 Roy Ascott, « L'architecture de la cyberperception », *Esthétique des arts médiatiques,* Presses de l'Université du Québec, nº 1, 1995, p. 363.

13 *Cf.* L. Boisclair, 2015, *op. cit.*, p. 1-11. Certaines installations interactives qu'on peut considérer comme pionnières du genre y sont mentionnées.

14 Pensons notamment aux œuvres des artistes Yann Breuleux, Luc Courchesne, Jean Dubois, Thierry Guibert, Raphaël Lozanno-Hemmer, Diane Landry, James Partaik, François Quévillon, David Rokeby et Jean-Ambroise Vesak.

15 *Cf.* Anne-Gaëlle Baboni Schillingi, « L'interacteur : paramètre ou maître à bord ? La place de l'interacteur dans les installations artistiques » [thèse de doctorat], Université Paris VIII, 2003, p. 178-180.

16 *Cf.* Graham Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art*, Casiad Publishing, 2006 ; [en ligne], décembre 2006, consulté le 27 octobre 2016, www.installationart.net/index.html.

17 Pour diverses tailles et textures d'écran, voir L. Boisclair, « Digital Chile_08 ou Apercevoir et voir » [en ligne], *Archée*, 2008, consulté le 27 octobre 2016, www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=320 ; L. Poissant et P. Tremblay (dir.), *Prolifération des écrans / of Screens*, Ryerson University et PUQ, 2008, 436 p.

18 Selon Coulter-Smith, « *one can achieve a corporeal involvement with a flat screen moving image if that image is coordinated with bodily input.* Legible City *reveals that the critical difference between digital interactive installation and sculptural installation lies in the presence of an interactive input devices – in [that] case […] the bicycle* ». (*Op. cit.*, chap. 3, p. 1.)

19 Dans sa conférence livrée devant les membres du groupe Performativité et effets de présence le 30 mars 2012, l'artiste en robotique Bill Vorn expose son projet de créer un membre « exosquelette » que porterait le spectateur dans un projet d'installation interactive. Voir le site de l'artiste pour la description d'« Inferno » présenté à *Elektra* en 2015 (consulté le 4 septembre 2016, www.billvorn.concordia.ca/menuallF.html).

20 Notre traduction. Tine Bech, « Interactivity, Play and Audience Engagement », dans L. Aceti, J. Jefferies et I. Papadimitriou (dir.), *Leonardo Electronic Almanac (Touch and Go)*, vol. 18, nº 3, 2012, p. 33. Citation complète : « *I consider physical participation or a bodily interface using movement as the nexus of audience engagement. While there is a long tradition within contemporary art of using movement to activate the viewer as well as an exploration of the body, for example land-art, performance, and social participatory artworks – the body as an interface is perhaps relatively new within participatory and interactive arts that employ technology.* »

Louise Boisclair (Ph. D., MAGG) est auteure, chercheuse, conférencière et analyste d'œuvres d'art. Outre de nombreux articles, est paru en 2015 son livre intitulé *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur* (collection « Esthétique », Presses de l'Université du Québec). Son prochain livre, prévu au printemps 2017, s'intitule *Affect, émotion et expérience esthétique : de l'immersion interactive à la voix de l'événement*. Elle poursuit une nouvelle recherche sur l'art climatique ou l'écologie de l'expérience environnementale, actuellement chercheuse visiteuse à Concordia, au SenseLab. boisclairlouise@yahoo.fr



DU COMPORTEMENT DES OBJETS AU COMPORTEMENT ENTRE LES OBJETS

LE CAS DE *PAS DE DEUX PAS DE*

▶ SAMUEL BIANCHINI, ALEXANDRE SAUNIER et AMANDINE BAJOU

NOUS ENTRONS DANS L'ÈRE DES OBJETS CONNECTÉS EN MESURE D'ÉCHANGER TOUTES SORTES DE DONNÉES AVEC LEUR ENVIRONNEMENT ET ENTRE EUX, À L'ÉCHELLE LOCALE COMME GLOBALE[1]. MAIS CE NOUVEAU SYSTÈME D'OBJETS NE S'ARRÊTE PAS LÀ : NOUS TENDONS AUSSI À LEUR PRÊTER VIE, QUE CE SOIT PAR UN RENOUVEAU DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE OU PAR L'EXPANSION DE LA ROBOTIQUE DANS BEAUCOUP DE DOMAINES, Y COMPRIS CELUI DU QUOTIDIEN, À L'INSTAR DE LA ROBOTIQUE SOCIALE OU DE LA ROBOTIQUE DE LOISIRS.

LE CLIVAGE SUJET/OBJET EST DE PLUS EN PLUS REMIS EN QUESTION. L'AGENTIVITÉ DES CHOSES EST À CONSIDÉRER DE FAÇON CROISSANTE. LES ZONES FRONTIÈRES DEVIENNENT POREUSES, QUE CE SOIT ENTRE LE VIVANT ET L'INERTE, L'ARTIFICIEL ET LE NATUREL, LE MATÉRIEL ET LE LOGICIEL, L'HUMAIN ET LE NON-HUMAIN. LA CONNECTIVITÉ, LE MAILLAGE, POUR NE PAS DIRE L'INTRICATION, DE TOUS LES ACTEURS-RÉSEAUX[2] EST TOUJOURS PLUS À L'ŒUVRE.

Samuel Bianchini, *Pas de deux pas de*, duo chorégraphique pour projecteurs de lumière informatisés, Nuit Blanche, Toronto, 2016.

Commissaire : Louise Déry.
Recherche, notation et programmation pour l'interprétation de la lumière : Alexandre Saunier.

Notation chorégraphique (analyse et adaptation de la partition Laban originale) : Amandine Bajou.

À partir d'une interprétation libre d'une partition de l'acte III du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski, chorégraphie Ivanov – Petipa – Sergeyev.

Les recherches et développements pour cette œuvre sont menés en lien avec le développement de Mobilizing.js, environnement de programmation pour les écrans mobiles, élaboré par EnsadLab, à destination des artistes et des designers : www.mobilizing-js.net

Les arts, comme toutes les disciplines, sont confrontés à cette complexité qui nécessite des approches pluridisciplinaires et qui nous oblige aussi à nous saisir de ces questions sous des angles singuliers. C'est ce que nous avons fait avec le projet de recherche et de création *Behaviors : stratégies et esthétiques du comportement, entre art, science et design*[3] pour développer la notion d'objets à comportements (behavioral objects).

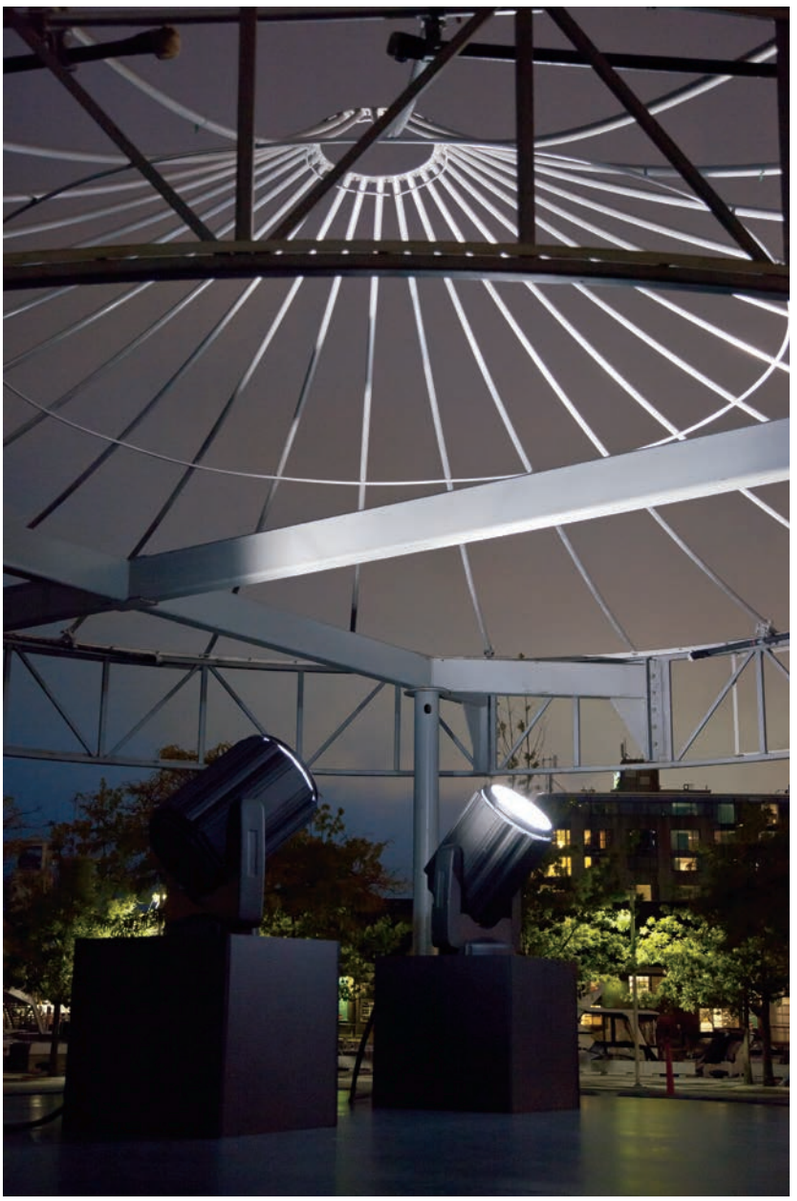
Renouant avec une forme d'animisme, ce projet interroge, dans le champ de l'art et du design, et à partir de celui-ci, le statut de nos objets actuels et à venir, en les inscrivant dans une histoire remontant à la cybernétique et aux automates. Si bien des objets de notre quotidien pourraient se voir robotisés en se dotant d'une capacité de mouvement, d'action, voire d'autonomie, comment donner une dimension comportementale à de tels objets afin de stimuler le fait de leur attribuer une personnalité ? Dans la mesure où des objets robotisés non figuratifs ne disposent pas, *a priori*, de capacités expressives par leur forme, comment leur attribuer un caractère comportemental, voire vivant, si ce n'est par leur animation, c'est-à-dire leur qualité de mouvement qu'il s'agit alors de définir, d'étudier, de formaliser, d'implémenter et d'expérimenter selon une méthodologie itérative à la fois pratique, réflexive et pluridisciplinaire, alliant sciences cognitives, art, design, sciences de l'ingénieur (robotique) et anthropologie ? Pour faire que ces mouvements soient vécus comme des comportements, comment envisager les activités en prise avec le contexte dans lequel ces objets évoluent, en interaction avec celui-ci, en interaction entre eux et avec nous ?

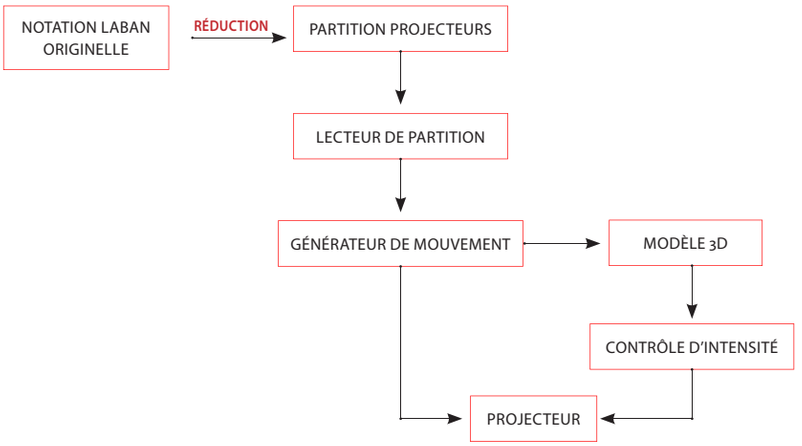
Nous pouvons définir brièvement ces objets à comportements par une triple négation[4]. Leur action n'est pas vectorisée par un but utilitaire ; elle semble donc conduite par une volonté et une intentionnalité qui lui sont propres et qui visent, avant tout, sa propre affirmation. Leur motricité n'est pas perçue comme provenant de l'extérieur ; ces objets semblent disposer de leur propre force. Non anthropomorphes, non zoomorphes et même, plus généralement, non biomorphes, ces objets ne figurent rien tant qu'ils sont inertes ; ils appellent des projections et des attributions de personnalité par leur mouvement. C'est ainsi, sous le régime d'une triple contrainte, que nous développons cette notion dans un ensemble de projets théoriques et pratiques, car il ne s'agit pas simplement d'un projet de recherche, mais plutôt de recherche-création[5].

S'il a déjà donné lieu à différentes expérimentations et publications, ce projet a également pu servir de socle à une récente création originale, *Pas de deux pas de*, nous obligeant à mettre à l'épreuve notre approche des objets à comportements selon deux angles principaux : utiliser une notation chorégraphique pour écrire leurs mouvements et penser autant le comportement entre les objets que celui de chacun d'eux.

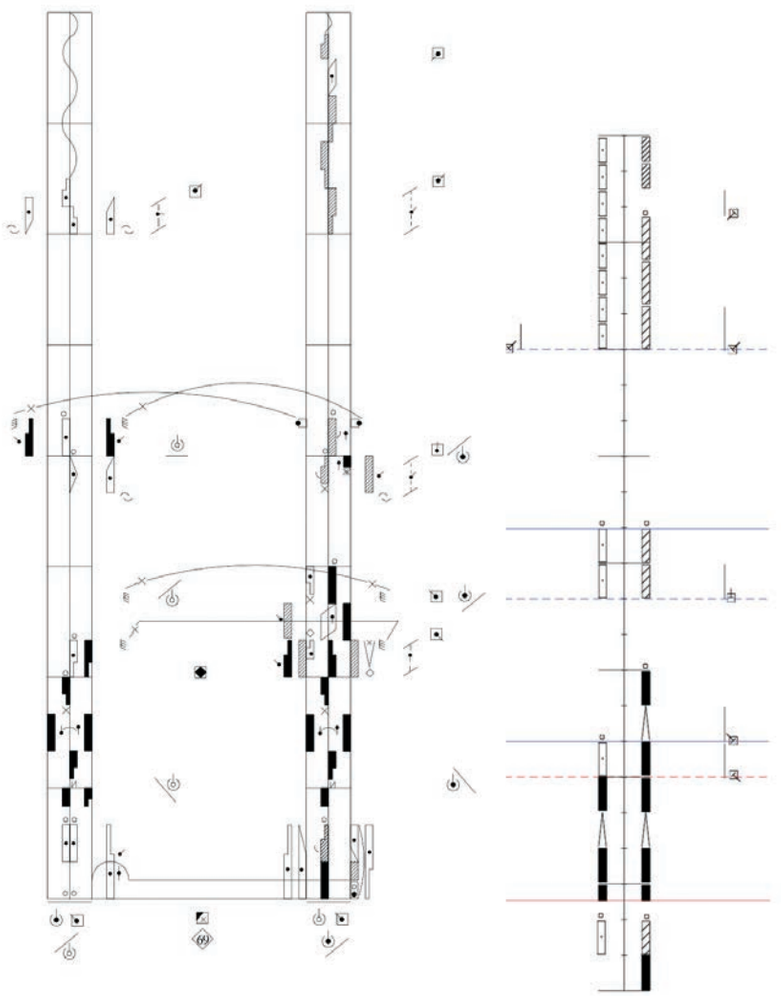
Proposé dans le cadre de la Nuit Blanche 2016 de Toronto sur l'invitation de la commissaire d'exposition Louise Déry, *Pas de deux pas de* est un duo chorégraphique pour deux projecteurs de lumière, basé sur une interprétation libre d'un des plus célèbres pas de deux, celui du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski, d'après la chorégraphie d'Ivanov, Petitpa et Sergejev de 1962. Telles des poursuites utilisées dans le spectacle vivant pour suivre et souligner l'accomplissement d'un performeur sur scène, ces deux mêmes appareils projettent un faisceau de lumière blanche. Ces deux faisceaux se donnent ainsi à voir à l'échelle de la ville, dans le ciel, aux alentours et, surtout, ils s'éclairent l'un l'autre. Les machines se montrent, s'évitent, se cherchent mutuellement, se synchronisent, ou pas. Cette fois, ce sont elles qui sont sur scène. Les poursuites censées mettre en lumière des performeurs ont pris la place de ces derniers. Ces projecteurs à taille humaine tentent d'interpréter, sous les étoiles, un duo amoureux sans conclusion, un pas de deux sans fin[6], jusqu'au bout de la nuit, sur le kiosque du Ann Tindal Park au Harbourfront Centre, en bordure du lac Ontario.

Lorsque nous plaçons ces objets techniques dans une position d'interprètes mis en scène face à un public, c'est l'agentivité de ces projecteurs qui est ainsi révélée et mise en œuvre. *Pas de deux pas de* donne à voir des objets en mouvement qui cherchent à traduire des comportements. L'analyse de cette réalisation peut aider à mieux en saisir la nature et les enjeux à la fois conceptuels et pratiques.





> Chaîne technique simplifiée du dispositif de *Pas de deux pas de.*



> Extrait du pas de deux du troisième acte du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski.
À gauche : notation Laban de la chorégraphie réalisée par Ivanov, Petipa et Sergejev en 1962.
À droite : la même séquence ayant fait l'objet d'une réduction, par Amandine Bajou, à destination des projecteurs.

Pas de deux pas de transpose une chorégraphie pour deux danseurs vers deux projecteurs de grande taille, de type SkyTracer. Ce type de projecteur mobile dispose de deux axes de rotation (*pan* et *tilt* ou panoramique et d'inclinaison) ainsi que d'un contrôle de la lumière – seule la gradation a été mise à profit pour ce projet. La chaîne technique mise en œuvre se compose de quatre éléments principaux.

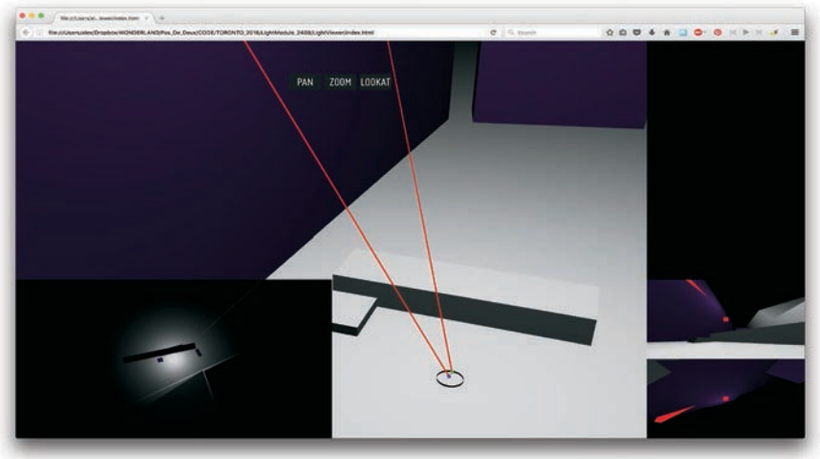
Premièrement, une partition chorégraphique est réalisée pour les projecteurs en transposant la notation originellement écrite pour des danseurs[7]. Elle résulte de la traduction systématique des paramètres constitutifs des mouvements s'appuyant sur des éléments considérés ici comme décisifs pour l'implémentation de comportements aux projecteurs, tout en rendant compte de la richesse originale des mouvements du couple de danseurs dans le duo chorégraphique dansé. La partition réduite, ainsi obtenue, a pour but de produire un code commun qui satisfasse aux exigences de précision de chaque langage : chorégraphique et informatique. Trois groupes de paramètres relatifs aux mouvements sont sélectionnés : les transferts de poids, les coordinations et synchronisations, et enfin les orientations et adresses de regard.

Vient ensuite une étape de génération informatique de mouvements. Réalisée via Max/MSP[8], elle repose sur trois modules principaux inspirés du modèle sonore des synthétiseurs modulaires : un lecteur de partition, un générateur d'enveloppe et un générateur de rampe.

Ainsi, les niveaux de transfert agissent sur le mouvement vertical, en *tilt*, et les indications d'orientation agissent sur le déplacement horizontal, en *pan*. Le débattement vertical est alors divisé en trois zones correspondant aux transferts de niveaux bas, moyen et haut tandis que le débattement horizontal est divisé en huit zones correspondant aux huit orientations que l'on retrouve sur la réduction de la partition originale. Les symboles de saut permettent les mouvements ascendants puis descendants des projecteurs. Les indications de synchronisation sont toutefois abandonnées, la réalité physique des projecteurs utilisés ne permettant pas d'obtenir de synchronisation parfaite entre eux.

Du fait de la lenteur mécanique des projecteurs à agir sur l'intensité lumineuse, nous décidons également de ne pas utiliser la notation chorégraphique pour contrôler cette dernière, la conditionnant finalement à la relation à l'environnement. La notation chorégraphique est donc retenue pour présider aux mouvements des projecteurs, là où les contraintes spatiales gouvernent la gestion de la lumière même.

En effet, un outil de gestion de la relation à l'environnement, développé par Jonathan Tanant en lien avec le projet Mobilizing-js[9], permet ensuite de contraindre l'intensité des projecteurs en se basant sur un modèle 3D fourni par la Ville de Toronto en fonction d'impératifs de sécurité (éviter les couloirs aériens de l'aéroport de Toronto) et d'une nécessaire attention aux habitations voisines. Pour répondre à ces conditions de sécurité incontournables, nous décidons de respecter la conduite du mouvement des projecteurs par la partition et d'agir sur la lumière suivant les contraintes de l'environnement : restreindre ou éteindre celle-ci en fonction des zones de projection. Il est alors possible de gérer en temps réel l'intensité de la lumière selon les zones à éviter ou non. Enfin, les projecteurs constituent le dernier élément de la chaîne. Ces objets techniques sont placés ici dans une position d'interprètes.



> Application Web de modélisation 3D temps réel des projecteurs dans l'environnement urbain, développé par Jonathan Tanant avec l'environnement de programmation Mobilizing-js.

La confrontation entre la programmation initiale, les différents modèles de projecteurs à disposition pour les séances de test et les projecteurs finalement employés a mis en évidence le décalage entre les modèles de génération de mouvements et la physicalité des machines. Si la volonté de générer des modèles de comportement (hésitation, désynchronisation, …) par la programmation a été une piste de travail lors des phases de développement avec visualisation 3D, les caractéristiques physiques des projecteurs ont contrarié cette approche.

La taille et la mécanique des projecteurs ont créé, d'une part, un effet d'inertie et de « pas » mécaniques dans les mouvements et, d'autre part, une vitesse d'action très lente sur l'intensité lumineuse[10]. Au contraire, les différents projecteurs utilisés tout au long du processus de développement, mécaniquement plus rapides puisque de taille réduite, se montraient davantage réactifs et propres à tirer profit du modèle de génération de mouvements initialement développé.

Afin d'agir sur l'intensité lumineuse, nous avons muni les projecteurs d'un gradateur mécanique actionné par un moteur. Mais la lenteur de ce moteur par rapport à la vitesse, comparativement élevée, de rotation des projecteurs a rendu problématique la gestion des zones que nous devions éviter. Ce souci a pu être pallié en ralentissant la vitesse d'exécution. Ainsi, afin d'éviter de ralentir l'ensemble et donc de perdre la possibilité d'effectuer des mouvements rapides ou saccadés, nous avons permis au lecteur de partition de modifier ponctuellement sa vitesse de lecture. Il en a résulté l'ajout d'un outil graphique de contrôle de la vitesse pour ralentir l'exécution uniquement aux moments où celle-ci entrait en conflit avec l'environnement urbain, laissant alors aux projecteurs le temps de s'éteindre.

Par ailleurs, la vitesse des projecteurs était également en rivalité avec la réactivité du modèle informatique de gestion de l'environnement, ce dernier étant beaucoup plus véloce puisque non tributaire d'une mécanique physique. Le modèle 3D a ainsi été modifié afin d'ajouter des marges de sécurité importantes aux zones à éviter et de laisser le temps nécessaire à l'action mécanique du gradateur.



De même que les objets techniques peuvent être partie prenante d'acteurs-réseaux et agir sur le développement de ces derniers[11], la programmation d'une œuvre artistique mettant en jeu des composants physiques ne peut se faire sans intégrer leur physicalité. Un parallèle peut ainsi être fait dans notre cas avec le monde de la musique et de la danse où la prise en compte de l'interprète à l'étape de l'écriture est pratique courante[12].

L'approche initiale prévoyait introduire des notions d'interprétation, notamment en envisageant des désynchronisations entre les projecteurs ou en créant des impulsions plus ou moins marquées. Cette hypothèse, mise en œuvre lors des phases de test, s'est montrée contredite par les projecteurs finaux, leur inertie et leur lenteur prenant l'ascendant sur les variations générées informatiquement, hormis dans le cas d'une exécution extrêmement ralentie.

En retour, les mêmes propriétés physiques de ces objets en mouvement ont induit une interprétation propre aux projecteurs. Si ceux-ci n'étaient pas accessibles par la programmation, les effets d'inertie et de pas mécaniques ont finalement répondu, à leur manière, à l'intention originelle : donner une « personnalité » aux projecteurs. Ainsi, le mouvement perçu comme hésitant s'est finalement trouvé incarné dans les saccades créées par les pas, mécaniques cette fois, apparaissant lors de mouvements lents. Si cette faiblesse technique se présentait d'abord comme un inconvénient, nous avons finalement dû la considérer comme une caractéristique des projecteurs et, mieux, un caractère laissant transparaître, à sa manière, la personnalité de ces objets.

Le duo est une figure particulièrement adaptée dès lors qu'il s'agit de créer une relation, une relation fondamentale, duale, celle d'un couple, un couple d'objets, de projecteurs. Ici, il n'y avait pas d'échange direct d'informations entre les objets, entre les machines ; leur relation provenait de la partition implémentée qu'elles partageaient, leur conduite étant dirigée par un seul ordinateur, « central ». Avec l'Internet des objets se repose la question de la structure centralisée ou en « paire à paire ». Il y a fort à parier qu'il faudra envisager des configurations tirant parti des deux systèmes en fonction des situations et des échelles. Dans tous les cas, le paire à paire, pour les objets, introduit bien l'idée de relations directes entre ces derniers. Cette possible interconnectivité généralisée pourrait concourir à l'émergence d'un système relationnel complexe, d'une nouvelle forme de « vie artificielle » mais tangible des objets, d'une forme d'entre-soi. Pour ouvrir davantage à l'humain ce monde réticulé, ce n'est alors peut-être pas tant l'échange d'informations codées (*data*) qui importera – quand bien même ces dernières seraient visualisables (*data visualisation*) –, mais la relation qualitative perceptible entre ces objets. Comment proposer des expériences partagées entre humains et non-humains, tous possiblement connectés ? Comment donner à percevoir et à partager l'entre-soi des objets pour en faire un entre-nous ?

Pas de deux pas de propose, à sa manière, une telle expérience, cherchant à provoquer une relation à une relation, en situation. Sans mettre en œuvre un rapport opératoire direct entre les objets, elle mise avant tout sur leur relation esthétique, une relation fondée sur leurs mouvements, conjoints, et leurs projections de lumière, individuelles et réciproques. *Pas de deux pas de* nous confronte au devenir média des objets, nous conduisant à considérer autant leur mouvement propre (celui de l'objet, sur place ou se déplaçant) que le mouvement de ce qu'ils peuvent émettre (ici, celui de la lumière). L'incidence, la co-incidence, de l'agentivité propre des machines et, encore plus, du contexte, s'est imposée ; il faut prendre en compte ces dernières, les intégrer comme « données ». Le monde des objets est plus que jamais *contextuel*, terme dont il faut rappeler l'étymologie : « tisser avec ». Mais si la connectivité est, pour les objets, de plus en plus effective par des systèmes techniques d'échange de données, elle ne pourra être donnée à vivre aux êtres vivants que si elle est aussi affective, offrant les conditions de nouvelles formes d'expériences esthétiques. ◀

Photos : Samuel Bianchini.

Notes

1 Voir par exemple, sur ce sujet, le projet artistique révélateur Pachube d'Usman Haque (www.haque.co.uk/pachube.php) devenu ensuite Xively (2011), un environnement sur Internet permettant de connecter, de contrôler et de partager en temps réel tout type de capteurs à travers le monde.

2 Si nous mentionnons brièvement cette théorie, il faut rappeler qu'elle est d'abord une méthode sociologique conjuguée à une « sociologie de la traduction ». Bien qu'elle soit contemporaine au développement exponentiel des réseaux électroniques, elle ne peut en rien être réduite à une sociologie transformée par ces derniers. Malgré sa reconnaissance et son utilisation courante en sociologie, elle n'est pas si simple à appréhender, nous laissant rapidement dans une incertitude (constructive), tel l'étudiant dialoguant avec son professeur pour comprendre comment appliquer cette théorie. *Cf.* Bruno Latour, « Que faire de l'acteur-réseau ? Interlude sous forme de dialogue », *Changer de société, refaire de la sociologie*, N. Guilhot (trad.), La Découverte, 2006, p. 205-228. Version originale : *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005, 301 p.

3 *Behaviors : stratégies et esthétiques du comportement entre art, science et design* est un projet élaboré par Samuel Bianchini et Emanuele Quinz, et soutenu entre 2012 et 2015 par le Laboratoire d'excellence Arts-H2H dans le cadre d'un partenariat entre l'Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, EnsadLab (laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, Paris) et le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle (Centre Pompidou, Paris). Impliquant fortement les chercheurs en sciences cognitives Elisabetta Zibetti et Florent Levillain de l'équipe Cognition humaine et ARTificielle (ChART-Lutin) de l'Université Paris 8, ce projet de recherche a fait preuve, dès le début, d'une démarche pluridisciplinaire : art, design, sciences cognitives et robotique. Notre approche de cette dernière discipline est en particulier redevable à notre rencontre et à nos échanges réguliers avec Jean-Paul Laumond de l'équipe de recherche Gepetto du Laboratoire d'analyse et d'architecture des systèmes (LAAS-CNRS, Toulouse). Le projet a encore acquis une nouvelle dimension disciplinaire avec l'implication des anthropologues Emmanuel Grimaud et Joffrey Becker du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC-CNRS) avec le soutien de l'Université Paris Lumières (en 2014 et 2015).

4 *Cf.* Samuel Bianchini, Emanuele Quinz *et alii*, « (Mis)behavioral Objects, Empowerment of Users vs Empowerment of Objects », dans David Bihanic (dir.), *Empowering Users through Design, Interdisciplinay Studies and Combined Approaches for Technological Products and Services*, Springer International Publishing, 2015, p. 129-152 ; Samuel Bianchini et Emanuele Quinz, « Behavioral Objects: a Case Study », *Behavioral Objects I: Céleste Boursier-Mougenot, a Case Study*, Sternberg, 2016, 224 p.

5 Voir à ce titre le site misbkit.ensadlab.fr.

6 Le duo, joué en boucle, faisait au final une vingtaine de minutes, avec une durée quelque peu variable suivant l'interprétation mécanique des projecteurs en rapport avec les contraintes de l'environnement.

7 Cette notation a été établie, d'après la chorégraphie d'Ivanov, Petitpa et Sergejev, par les collaborateurs d'Albrecht Knust, retranscrite par Yvette Alagna et relue et actualisée par Jacqueline Challet-Haas en 2013. Elle est disponible au Centre national de la danse à Pantin, France, dans le fonds d'archives de Knust donné par Roderyk Lange.

8 Max/MSP est un logiciel de programmation visuel pour la musique et le multimédia initialement conçu par Miller Puckette et aujourd'hui développé et maintenu par Cycling '74.

9 Mobilizing-js (www.mobilizing-js.net) est un environnement logiciel pour la création interactive sur écrans mobiles à destination des artistes et des designers, développé au sein d'EnsadLab sous la direction de Dominique Cunin.

10 Les projecteurs Ireos 7000 Space Cannon employés disposent d'une amplitude d'environ 350° en *pan* et 275° en *tilt*, qu'ils parcourent en principe en 3 secondes. Les tests ont montré que la durée réelle avoisine les 6 secondes. Les amplitudes en *pan* et en *tilt* sont divisées en 256 « pas », rendant impossible un contrôle fin du mouvement. En ce qui concerne l'intensité, passer du minimum au maximum requiert également 6 secondes. De plus, la fabrication manuelle de ces projecteurs introduit des disparités entre les modèles, rendant leur appairage complexe.

11 Voir par exemple la description faite par Michel Callon du rôle des composants électroniques dans le développement de véhicules électriques dans « Society in the Making: The Study of Technology as Tool for Sociologist Analysis » (*The Social Construction of Technological Systems*, MIT Press, 1987, p. 77-98).

12 Le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel est un exemple emblématique de prise en compte de l'interprète au moment de l'écriture. Ravel a écrit ce concerto pour le pianiste Paul Wittgenstein qui a perdu son bras droit durant la Première Guerre mondiale. Il en résulte une œuvre écrite explicitement pour un pianiste n'ayant l'usage que de sa main gauche. Pour des raisons différentes, on retrouve fréquemment cette prise en compte dans l'écriture de pièces de danse. Pina Bausch est un exemple célèbre de chorégraphe écrivant ses œuvres pour et en fonction des danseurs les exécutant.

Samuel Bianchini est artiste, enseignant-chercheur, responsable du groupe de recherche Reflective Interaction d'EnsadLab (laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs), à l'Université de recherche Paris, Sciences et Lettres. www.dispotheque.org www.ensadlab.fr http://diip.ensadlab.fr

Alexandre Saunier est artiste, doctorant à l'Université Concordia, Montréal. www.alexandresaunier.com

Amandine Bajou est chorégraphe, interprète et notatrice du mouvement Laban. www.amandine-bajou.com

NOUS SOMMES LES FILS ET LES FILLES DE L'ÉLECTRICITÉ

▶ PROJET EVA (ÉTIENNE GRENIER, SIMON LAROCHE) et FANNY GEORGES

ON VOUS DEMANDE CONSTAMMENT DE PARTAGER DE L'INFORMATION. VOTRE PLEINE COLLABORATION À UNE NÉBULEUSE DE PROCESSUS TECHNOLOGIQUES SEMBLE ALLER DE SOI. UN REFUS POURRA ÉVENTUELLEMENT SERVIR D'EXPLICATION AFIN DE JUSTIFIER LE MAUVAIS FONCTIONNEMENT D'UN APPAREIL OU D'UN SERVICE CONNECTÉ. C'EST DOMMAGE CAR, DIT-ON, VOUS N'AVIEZ RIEN À PERDRE, MAIS TOUT À GAGNER. SANS CESSE, DES ENTREPRISES, DES COLLÈGUES ET DES AMIS VOUS MATRAQUENT DE MESSAGES VOUS LAISSANT CROIRE QUE L'ATTEINTE DE LA PLEINE JOUISSANCE ET DE L'ÉPANOUISSEMENT PAR VOTRE APPAREILLAGE TECHNIQUE ET SES DÉPENDANCES N'EST POSSIBLE QU'AU PRIX D'UNE CERTAINE DOCILITÉ. « CETTE EXPÉRIENCE VOUS FERA DU BIEN. » CES PAROLES RÉPÉTÉES PAR UNE VOIX SYNTHÉTIQUE BERCENT LES PARTICIPANTS ET SERVENT DE MANTRA ÉLECTRONIQUE LORS DES SÉANCES TENUES PAR LE COLLECTIF PROJET EVA AVEC SA DERNIÈRE CRÉATION, *NOUS SOMMES LES FILS ET LES FILLES DE L'ÉLECTRICITÉ* (NSFFDE).

Étienne Grenier et Simon Laroche, artistes au sein du collectif Projet EVA, acceptèrent en avril 2016 une invitation lancée par un diffuseur européen : Fanny Georges, sémiologue et maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle, devait assister à leur nouvelle performance, *Nous sommes les fils et les filles de l'électricité*, et en faire un compte rendu personnel dans une conférence conjointe qui aurait lieu le lendemain sans qu'aucune des parties ne sache ce que l'autre préparait.

Les deux textes qui suivent, écrits en parallèle, reprennent ce motif en contrepoint. Le premier, produit par Projet EVA, décrit sommairement la performance et permet aux artistes de présenter les intentions qui les ont animés au moment de sa conception. Le second propose plutôt une plongée vécue à la première personne dans l'univers singulier de cette nouvelle création. L'étonnante dérive sise dans la lecture de Fanny Georges repousse la pièce de Projet EVA sur un territoire conceptuel que ses créateurs n'auraient pu imaginer.



> Photo : Projet EVA.



> Photo : Vincent Deschênes & Projet EVA.

Projet hybride alliant performance, spectacle vivant participatif et *video mapping*, la pièce propose à 16 participants de prendre part à une expérience particulière : assis en rangées, les uns en face des autres, portant chacun un casque où sont intégrés un picoprojecteur vidéo et des haut-parleurs, les « spectacteurs » passent une trentaine de minutes à échanger les uns avec les autres, à se regarder et à se parler, bref à interagir selon des directives particulières formulées par un système informatique. Le dispositif technique inclus dans les casques permet de projeter des images en mouvement sur le visage des participants, modifiant ainsi complètement leur apparence physique. Les haut-parleurs, quant à eux, permettent la retransmission de messages sonores, servant de support aux indications envoyées par la régie informatique. Cet appareillage transforme les participants en une sorte de canevas scénographique où chacun devient le support du spectacle pour l'autre. Ces derniers ne sont toutefois pas relégués à la passivité d'un élément de décor. Ils sont régulièrement sollicités par le système informatique afin de dialoguer avec leurs voisins, ce qui permet ainsi au dispositif d'opérer une médiation perverse entre les participants. Les rapports sociaux développés dans la pièce relèvent de l'artificialité la plus complète : on leur souffle les mots à la bouche, on leur intime de poser des gestes et on leur suggère un cadre interprétatif faussé lorsque vient le moment de décoder les actions des autres.

Nous sommes les fils et les filles de l'électricité se manifeste donc par une interface de communication envahissante qui, dans un premier temps, brouille les rapports humains jusqu'à faire sombrer progressivement les participants dans un état de stupeur. Totalement connectés mais complètement isolés, ils deviennent les victimes d'un assaut sensoriel qui va jusqu'à déranger la perception immédiate du monde qui les entoure. Peu à peu, les visages de chacun s'effacent pour laisser la place aux fils et aux filles de l'électricité.

NSFFDE peut rappeler les expériences de manipulation mentale sous psychotropes mises en place par la CIA dans les années cinquante. Le projet propose en effet une expérience reposant sur une série d'états contradictoires qui seront vécus par les participants : surstimulation et déprivation, isolement et hyperconnexion. C'est dans le glissement d'un état vers l'autre que les participants peuvent ressentir une tension schizoïde qui semble caractéristique des sociétés hypercapitalistes. Tous ensemble mais séparés, complètement libres mais pilotés, les fils et les filles de l'électricité sont animés d'intentions qui leur sont étrangères.

NSFFDE, présentée pour la première fois au printemps 2016, s'inscrit dans un cycle de production artistique du collectif Projet EVA ayant généré des œuvres en arts numériques qui explorent les interactions possibles entre des systèmes biologiques, synthétiques et sociaux en soulignant le caractère nécessairement restrictif et soustractif de la technologie qui imprègne de manière croissante les environnements où nous évoluons. Les pièces récentes du collectif traitent des répercussions de la technologie sur le social et tentent de révéler la relation irrémédiable entre la réalité psychologique des individus et l'organisation technologique du monde. ◀ PROJET EVA



Acte 1 L'antichambre : conditionnement de l'humain par l'Humain mandaté par la Machine

J'entre dans la salle principale avec la volonté de m'adapter tout entière au dispositif, tout en maintenant en moi l'œil ouvert de la sémiologue prête à recueillir la signification de mon regard aiguisé. La pièce est noire, les murs noirs, et de nombreuses personnes qui semblent déjà se connaître échangent entre elles. Je ressens un malaise. Il faut attendre. Je m'assieds dans l'espace prévu à cet effet. Sur une petite table de salon sont disposés des livres qui attirent mon attention. *Nostradamus*. *L'avenir n'est pas écrit*. *L'homme et son corps*. *La mémoire*. *Son et enregistrement*. Ces titres se mêlent en mon esprit, colorant le noir de mon expérience non encore advenue. Je les feuillète sans réelle attention, en surveillant les autres qui occupent les postes d'ordinateurs. La position assise me calme. On m'appelle : un poste est libre. Enfin.

Acte 2 Le questionnaire : conditionnement de la Machine par l'humain

Je m'assieds devant la Machine. Elle m'interroge en parlant parfois de moi à la première personne. Habituée aux questionnaires en ligne, je suis blasée par avance. Je réponds mécaniquement.

« J'ai de la facilité à me confier à autrui. » Je réponds « Oui » et clique sur « Suivant ». « Avez-vous vécu récemment un événement troublant ? » Cette question suscite en moi une envolée d'images, de souvenirs, dont certains sont inavouables. Je souris. Je réponds « Oui » et clique sur « Suivant ». « Cet événement impliquait : amour / amitié / travail / santé / finances ? » Cette question me semble infiniment complexe. Je ne sais qu'y répondre. Je ne sais plus ce que j'ai répondu. Je clique sur « Suivant ». « Nommez l'émotion qui vous a à ce moment submergé. » Je prends un instant pour réfléchir et je saisis « L'*empathie* », terme assez flou mais signifiant pour moi. Pour moi seule. Je clique sur « Suivant ». « Seriez-vous prêt à en parler ? Oui / Non. » Je suis prise d'une angoisse. Non, je ne veux pas en parler. J'en aurais peut-être parlé si on ne m'avait pas invitée à parler demain. Je me serais alors livrée comme prise d'ivresse, enthousiaste comme à mon habitude, mais ici je refuse. Ce n'est ni le lieu ni le moment. Je réponds « Non » et mon angoisse disparaît. Je clique sur « Suivant », me demandant si la Machine allait respecter ma volonté ou au contraire pointer par cette réponse négative la sensibilité de ce souvenir propre à être publiquement dévoilé pour mieux m'asservir. Non, les Concepteurs ont une morale, c'est certain. Que vais-je devoir inventer le cas échéant ? Sueurs froides.

Vient la dernière question : « Avez-vous menti en répondant à ce questionnaire ? » Elle me laisse dubitative. Simplifier, est-ce mentir ? Se tromper, est-ce mentir ? Ment-on par précipitation ? On me presse. Moi qui ne supporte pas le mensonge, je suis bien obligée de mentir en toute sincérité en répondant « Non ». Questionnaire terminé. Avec l'étrange sensation d'avoir livré mon intimité entre les maillons d'une grille de façon un peu précipitée en raison du collectif plus opérationnel que moi, je me lève, et on m'accueille. On me départit des dernières traces de mon identité sociale (mon manteau, mon sac à main, mon

téléphone, mon journal intime) et on me revêt d'une blouse noire. J'ai le sentiment d'avoir franchi une étape. Livrée, numérisée, dépossédée, standardisée, je me sens prête pour l'expérience. On me donne un numéro. Je l'oublie aussitôt, car mon cerveau virevolte dans tous les sens à la recherche d'indices.

Acte 3 L'appel : conditionnement de l'humain par l'Humain médiateur de la Machine

On nous appelle par notre numéro. Ils connaissent tous le leur. Je suis le numéro non attribué. Ce subterfuge me permet d'entrer dans une immense pièce encore plus noire. Avec un projecteur en surplomb qui semble représenter l'âme de la Machine. Il m'est difficile d'avancer entre les autres assis face à face, de chaque côté de Son œil qui seul éclaire, en deux rangées parallèles. Je me heurte à des genoux, à des bras, à des mains. Un être humain m'assied. Cela me sécurise. Nous sommes désormais reliés les uns aux autres en série, dans une contiguïté que l'obscurité rend un brin dérangeante. Un autre être humain m'agrafe un casque sur la tête, surmonté d'une longue protubérance lumineuse. Un troisième en vérifie le paramétrage. Je dois ajuster l'inclinaison de mon casque de façon à bien faire attention de projeter des couleurs sur le visage de mon voisin d'en face. Son visage émerge des ténèbres. Il me sourit. Il a une barbe. Je suis gênée. J'étais seule, dépossédée ; je deviens entourée de plein d'inconnus voués à devenir mes meilleurs amis dans cet interstice volé au temps. Harnachée à une composante de la Machine qui englobe mon cerveau et qui connaît déjà tellement de choses sur moi. Que va-t-elle en faire, en dire ? Que va-t-elle en dire aux autres ? Et que va-t-elle me dire des autres ? Comment vais-je supporter de regarder cet inconnu qui me sourit ?

Acte 4 L'expérience machinique : conditionnement de l'humain par la répétition machinique

Le silence est donné. Nous nous regardons. Nous entendons dans nos casques : « Je ressens un grand plaisir à imaginer que nous allons passer ce moment ensemble. J'espère que vous le sentez aussi. Ne soyez pas gêné. Vous pouvez sourire. […] Répétez la phrase suivante : "Nous sommes les fils et les filles de l'électricité." »

Nous répétons tous ensemble « Nous sommes les fils et les filles de l'électricité » et cette répétition collective me soulage. Elle est comme un onguent qui masse mon angoisse et ma timidité naturelle. Oui, en répétant cette phrase, je parviendrai à tenir la main de mon voisin inconnu sans me sentir gênée, à regarder mon voisin d'en face en souriant sincèrement. Je le regarde. Il me regarde. Il est un habitué du dispositif. Il me l'a glissé à l'oreille tout à l'heure en faisant les réglages. Il n'avait pas le droit de dire ça. Moi, je ne connais pas ce dispositif. Moi, je ne mens pas. Il a dit qu'il avait menti à toutes les questions. Pas moi. Son sourire a-t-il pour but de m'initier ? Que veut-il me signifier dans le gemme de son regard scintillant entre les arabesques rouges et bleues dont je fais parcourir son visage en tenant ma tête comme l'Humain m'a dit de le faire ?

« Nous sommes les fils et les filles de l'électricité. » Nous répétons encore. Les pensées en moi s'amenuisent et leur cours se lisse peu à peu. Je ferme les yeux. Oui, nous sommes les fils et les filles de l'électricité. Je tente de me souvenir de la gigantesque fresque du Musée d'art moderne sur *La fée électricité*. L'Olympe, la lumière, l'énergie, l'électricité qui nous innerve, qui fait battre mon cœur. J'ouvre les yeux. Il me sourit toujours. Mon sourire se fatigue. Je tente de le détendre, d'adopter un sourire méditatif, plus facile à tenir. Je regarde son front pour nous soulager mutuellement de soutenir notre regard. Répéter ces mots va me permettre de faire une pause.

« Nous sommes les fils et les filles de l'électricité. » Apaisement. Nos voix se font de plus en plus unanimes. Nous clamons cette phrase avec de plus en plus de ferveur. Oui, j'entends et ressens le collectif résonner en moi par la vibration de cette phrase qui transite en nous par la Machine – qui, ici, est celle qui en sait le plus sur moi. Mais dois-je lui faire confiance ?

Acte 5 La défragmentation : isolement-union du collectif humain par la Machine

J'entends des voix isolées murmurant leur faiblesse et leur solitude. Puis des voix s'entrecroisent pour clamer leur amour sans mesure du groupe, leur sensibilité à la beauté du monde. La Machine m'intime de leur confier : « Mes amis ne me connaissent pas vraiment. » Ma voix jaillit, puissante, du tréfonds de mon âme, creusant un sillon amer dans cette éructation, pourtant si vitale, de liberté. Les figures colorées sur le visage de mon voisin se mettent alors à tourbillonner, dégoulinant des feuillages qui se détrempent et s'enroulent lascivement dans les amas glaiseux de sa chevelure serpentine. Des étincelles jaillissent de ses yeux, et il déclame avec jubilation : « Je ne pense pas qu'il soit important de socialiser avec les autres. » Ayant dit cela, il touche son nez avec un sourire malicieux.

Ce qui est certain, c'est que cet humain ment et que la Machine le sait. Il me l'a dit, il joue avec Elle, mais je sais qu'Elle sait mieux encore jouer avec lui : je sais à présent que la Machine révèle la vérité de l'Humain et du Monde.

Acte 6 L'illumination chamanique-machinique

Dans les diffractions fractales des motifs géométriques qui ornent et obombrent le visage de cet alter ego qui me fait face, je dessine de mon esprit sa propre vérité qui transite par les canaux de ma perception. Cette vérité parcourt ses joues, s'achemine vers son front en broussaillant, puis saute sur son voisin de gauche. Au moment où je crois la perdre, elle resurgit d'entre les enchevêtrements feuillus de mon lobe frontal et vient titiller les contours d'un petit personnage avec un chapeau pointu qui tente de se décoller en tressautant de son-mon oreille droite dans une intensité fourmillante, noire et poudreuse. J'aimerais la travailler avec mon crayon. Elle va s'y accrocher. Je l'ai toujours su. Elle m'illumine et me transfigure de ses rayons mordorés.

C'est alors que la nuit généreuse nous inonde à nouveau et nous régénère tous ensemble. Un sentiment de gratitude soyeuse et réticulaire me traverse par l'intermédiaire du collectif et de tous nos sens en la Machine si chaleureusement connectés. Oui, cette expérience nous a fait du bien. Nous l'avons toujours su. Nous clamons tous à l'unisson : « Cette expérience nous a fait du bien. Nous sommes les fils et les filles de l'électricité. » ◀ FANNY GEORGES

Photos : Gridspace (sauf indication contraire).

Formé de Simon Laroche et Étienne Grenier, tous deux artistes, concepteurs en médias interactifs et enseignants, **Projet EVA** est un collectif qui produit des installations et des performances en arts numériques depuis 2003, et ce, à l'échelle internationale. Les œuvres de Projet EVA touchent les thèmes de la perte et de la restriction. Une attention particulière est portée sur les problématiques propres aux relations entre les individus, les systèmes informatiques et leurs extensions physiques. L'exploration des moyens technologiques de déprogrammation des perceptions est au centre de la production du collectif qui couvre les champs de la robotique, de l'électronique, de la vidéo et de l'audio. Projet EVA est né d'un désir de créer des œuvres critiques, expérimentales et transgressives.

Fanny Georges est sémiologue, maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) dans l'équipe Médias, cultures et pratiques numériques (CIM/MCPN) et chercheuse associée à l'Institut des sciences de la communication du CNRS. Elle travaille depuis une quinzaine d'années sur la représentation de soi sur le Web et depuis 2003 sur l'identité numérique *post-mortem* et les usages mémoriaux du Web. www.fannygeorges.wordpress.com

L'ART « JOUABLE »[1]

▶ LUC COURCHESNE

L'ŒUVRE COMME MOMENT D'UN PROCESSUS CONTINU

L'installation interactive et immersive *T'es où ?* (2005) marque un tournant important dans ce que j'aime présenter comme un processus de création et d'expérimentation continu, entamé en 1974 au contact de Michael Snow et de Hollis Frampton. L'exemple de leur démarche respective, qui consistait essentiellement à déconstruire le langage cinématographique pour, selon ma lecture, retrouver l'essence du mouvement (temps et espace), avait été pour moi une permission à faire de même dans le but de trouver la forme et le fond d'une expression correspondant à ma « vérité ». C'est huit ans plus tard, après quelques projets de design en signalisations routière, architecturale et muséale – la muséographie est vue ici comme une forme enrichie de signalisation –, que j'ai pu me donner les moyens de cette quête. Entretemps, la vidéo avait remplacé le film comme principal support d'expérimentation des « médias temporels » (*time-based media*) et, surtout, la technologie du vidéodisque avait fait son apparition et permettait désormais d'inclure l'ordinateur (et l'interactivité) dans le répertoire des moyens à disposition pour revoir les rapports à l'image et à la représentation.

Avec *Elastic Movies* (1984), puis l'*Encyclopédie clair-obscur* (1987), *Portrait n° 1* (1990), *Portrait de famille* (1993), *Salon des ombres* (1996), *Paysage n° 1* (1997) et *Passages* (1998), la vidéo interactive – *reconfigurable* et *polylinéaire*, selon les premières tentatives de nommer la chose au début des années quatre-vingt – allait devenir pendant une vingtaine d'années la base à la fois technique et conceptuelle de mon travail, jusqu'à la disparition annoncée des lecteurs vidéodisques à la fin des années quatre-vingt-dix. C'est alors que s'est imposée la transition de la vidéo analogique à la vidéo numérique, avant même que les techniques d'encodage et



> Luc Courchesne, *T'es où ?*, 2005.

de lecture ne soient tout à fait au point. Par ailleurs, dans *Paysage n° 1* et *Passages*, mes personnages virtuels avaient, pour ainsi dire, pris la clé des champs et forcé la recherche d'une recette viable et simplifiée pour la création d'environnements immersifs. J'allais donc profiter de cette profonde remise à niveau de ma base technologique pour faire de la reconstitution de l'horizon intégral un principe central dans mon travail. *Panoscope 360°* (2000), *Journal panoscopique* (2000) et *Visitor: Living by Numbers* (2001) en sont les premières expressions.

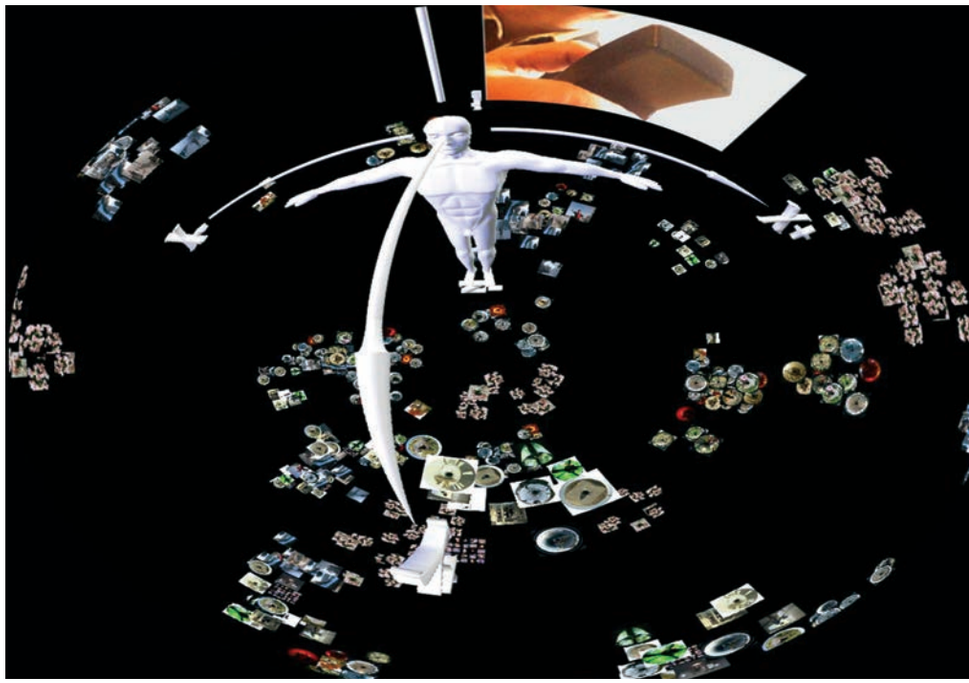
J'ai acquis, au fil des projets de ce cycle, la certitude que les « manipulateurs » de mes installations interactives étaient devenus des « visiteurs » et qu'il convenait désormais de leur permettre de *circuler* aux sens propre et figuré à travers l'œuvre, tout comme je l'avais fait dans mes projets muséographiques. Parallèlement, après les projets *Jeu de chaises* (1998) et *Rendez-vous…* (1999) où des visiteurs étaient en mesure d'interagir directement les uns avec les autres par le biais d'un système de téléprésence mis au point avec une équipe de la Société des arts technologiques, il m'est apparu pertinent de substituer le contact interpersonnel direct aux rencontres préscénarisées de mes portraits interactifs précédents. Ainsi, en plus de circuler plus librement dans l'œuvre devenue immersive, les visiteurs allaient désormais pouvoir s'y rencontrer et « faire leur propre cinéma ».

Cette nouvelle approche formelle s'est clarifiée au début des années deux mille alors que débarquaient dans les musées les premiers visiteurs initiés dès leur plus jeune âge à l'interaction rapide et nerveuse des consoles de jeu. L'interaction nécessairement lente et ponctuelle de la vidéo interactive posait alors des problèmes de « fluidité » que seule l'imagerie 3D en temps réel semblait pouvoir résoudre. À cette époque, les choix se limitaient soit aux engins de rendu 3D en temps réel réservés à et créés pour des jeux comme Quake, soit aux plateformes coûteuses et compliquées utilisées à des fins militaires ou aux travaux d'ingénierie exigeant la visualisation de données complexes. La première solution pratique viendrait pour moi à l'automne 2004 avec un système de rendu « panoscopique » en OpenGL, développé au sein de mon équipe et grâce auquel on pouvait enfin afficher une trame 3D à l'intérieur de laquelle le visiteur pouvait se déplacer librement. Cette percée logicielle a été le premier morceau de ce qui est devenu *T'es où ?*, un « simulateur existentiel immersif » qui a ouvert pour moi et les membres de mon équipe un nouveau chantier d'exploration.

VERS DE NOUVELLES AVENTURES

T'es où ? invite les visiteurs à vivre l'expérience d'un univers à plusieurs échelles. L'échelle *0* se présente sous la forme d'une trame 3D navigable ; elle sert d'espace de calibration à la fois pour le système de projection et pour le public qui se familiarise avec l'expérience immersive et les contrôles à sa disposition. Le passage à l'échelle *+1* fait apparaître des regroupements d'éléments visuels et sonores organisés comme des archives. Chacun de leurs éléments fait office de microportail ; ils sont les jalons d'une trame narrative qui se révèle selon le parcours et l'intérêt des visiteurs. Au passage à l'échelle *+2*, les éléments de ces archives deviennent les particules de *clusters* dont la composition générale rappelle les vues impressionnistes du monde à la fin du XIX[e] siècle et les premières formes de l'abstraction. Le passage à l'échelle *+3* révèle enfin un paysage de montagnes et de vallées évoquant l'idée du sublime pittoresque de la fin du XVIII[e] siècle. À toutes ces échelles, les visiteurs peuvent faire la rencontre d'autres promeneurs : certaines de ces rencontres se font en direct par les liens de téléprésence ; d'autres sont préenregistrées dans des fenêtres vidéo évoquant mes portraits interactifs antérieurs ; ultimement, un face-à-face avec lui-même confronte le promeneur à son propre avatar au sein du monde artificiel qu'il arpente.

T'es-où ? invite le visiteur à prendre pied dans un univers qui me ressemble. N'étant pas à l'aise avec l'esthétique purement 3D à cause de sa trop grande « perfection », j'ai cherché ici à fabriquer ce monde en utilisant exclusivement une matière photographique. Ce faisant, j'avais le sentiment de construire une sorte d'arche qui permettrait de conserver les traces – et de perpétuer l'expérience – d'un monde voué à la disparition puisque les systèmes qui le constituaient ont été rendus obsolètes par les avancées technologiques.



> Luc Courchesne, *T'es où ?*, 2005.

L'approche expérientielle inhérente aux arts interactifs et immersifs introduit pour moi un changement de paradigme : c'est Alice (Lewis Caroll) qui traverse le miroir, le virtuel qui devient le nouveau réel et l'ancien réel qui, épuisé par le poids des interventions humaines, devient l'ombre de lui-même. *T'es où ?* participe ainsi du *reality jam* emblématique de notre temps. Il permet en cela de recadrer une idée dans l'*Encyclopédie clair-obscur*, celle d'une cosmogonie navigable où le fil narratif est construit de façon spatiale. Il ajoute enfin la dimension sociale des portraits et de la téléprésence en permettant les rencontres. Il correspond alors peut-être à une forme ultime du jouable : un espace de sociabilité, d'action, de mémoire, à la mesure du sujet contemporain dont l'existence est de plus en plus mêlée aux technologies devenues essentielles à sa survie.

Dans *Catch&Run* (2006), un projet plus récent qui prend carrément le parti du jeu, les promeneurs de *T'es où ?*

deviennent des protagonistes qui empruntent temporairement la peau d'un poulet, d'une vipère ou d'un renard pour revivre les vertiges des jeux de poursuite en s'aventurant cette fois sur des territoires artificiels non moins amusants que les arrière-cours de leur enfance. Entièrement conçu et réalisé par les membres de mon équipe sous la direction de Guillaume Langlois, ce jeu qui prend appui sur la technologie du panoscope illustre bien l'importance d'un arrimage réussi entre la forme et le contenu pour que l'expérience qui en résulte les transcende tous deux. Limités à ces plateformes instables desquelles on peut tomber et avec pour toute ressource une manette omnidirectionnelle permettant de sauter pour se mettre à l'abri ou attaquer, les visiteurs-protagonistes sont tellement captivés par l'expérience qu'ils oublient cette fois de demander pourquoi l'immersion est souhaitable ou encore à quoi pourrait bien servir un tel dispositif.

Catch&Run sert de base technologique à un autre projet jouable réalisé : *Horizons* abandonne cette fois le visiteur à son sort sur un plan d'eau où il n'aura que quelques pierres où poser les pieds. L'effet recherché ici est de reproduire le plus simplement possible le plaisir de courir sur les pierres en jouant d'adresse pour ne pas tomber à l'eau. Ces pierres symbolisent pour moi les bases fragiles de la réalité que nous tentons de construire pour donner à nos vies la cohérence nécessaire. L'enjeu dans *Horizons* est, en plus de faire preuve d'agilité pour « rester à flot », de confronter de façon plus ou moins assumée sa vérité avec celle des autres dans la reconnaissance des pierres fondatrices d'une « réalité » partagée.



> Luc Courchesne, *Catch&Run*, 2006.

UN CHANTIER GIGANTESQUE

Le fait d'adopter dans ma création les principes du jouable est une illustration de l'interopérabilité croissante des principes et des méthodes propres à l'art, à la science, au design et à l'ingénierie. Le jouable inaugure ainsi un chantier gigantesque où doit être convié l'ensemble des forces vives de la création pour que les *règles du jeu* évoluent et deviennent les *règles de l'art* et même les *règles de vie* d'une société relationnelle annoncée[2], une vie recadrée cependant dans une réalité mixte (naturelle, augmentée, artificielle et virtuelle) qui répond mieux aux contingences de notre époque, étant peut-être en phase avec la prédiction du théoricien américain John F. Pile. Ce dernier énonçait en effet, dans son livre *Design: Purpose Form and Meaning*[3], l'idée d'une métacivilisation en transition entre deux systèmes de valeurs et deux modèles de réalité : l'un dans la période « historique » qui s'appuierait sur une base matérielle (ex : les pyramides et les cathédrales) et l'autre dans la période « posthistorique » qui serait fondée, elle, sur l'information (ex : les propriétés de *Second Life*).

Ce nouveau paradigme existentiel formalisé par le jouable pourrait-il être porteur d'une expérience esthétique forte, se rapprochant du sublime pittoresque comme il s'est manifesté à la fin du XVIII[e] siècle ? On pourrait le croire en portant attention à la fois aux démonstrations d'enthousiasme des *gamers* de plus en plus nombreux et aux craintes des philosophes comme Virilio qui y voient une perte de réel et l'avènement d'une « culture de l'accident »[4]. On retrouve là les ingrédients d'un nouveau « choc du réel »[5] qui pourrait opposer à nouveau les « poètes » et les « caricaturistes » d'une nouvelle réalité perçue[6]. Quoi qu'il en soit, ce néosublime, s'il s'avérait, ne pourrait que prendre racine dans le jouable et apparaître comme un trait structurant de nos sociétés au XXI[e] siècle. ◀

Notes

1 Le mot *jouable* a été utilisé comme titre d'un colloque organisé à Genève en avril 2004 par Jean-Louis Boissier et Daniel Pinkas. Il établissait un lien élégant entre les diverses démarches qui informent des pratiques contemporaines en arts numériques et dans l'industrie du jeu vidéo.

2 *Cf.* Pierre Radane, *Énergie de ton siècle ! Des crises à la mutation*, Lignes de Repères, 2005, 256 p.

3 John F. Pile, *Design: Purpose, Form and Meaning*, University of Massassuchets Press, 1979, 203 p.

4 *Cf.* Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Galilée, 1995, 175 p.

5 *Cf.* Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*, Palgrave Macmillan, 2001, 273 p.

6 Edmund Burke, l'auteur d'*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), accusait les panoramistes de faire de la caricature par opposition aux poètes dont l'art rendait mieux justice selon lui à l'expérience du sublime. Cela n'a toutefois pas empêché l'explosion au XIX[e] et au XX[e] siècles de l'industrie de l'image qui, avec la photographie, le cinéma, la modélisation 3D et aujourd'hui l'interactivité, a largement contribué à transformer les fondements de l'idée de réalité.

Luc Courchesne est un pionnier des arts numériques. Des portraits interactifs aux systèmes d'expérience immersive, il crée des œuvres innovantes et engageantes qui lui ont mérité des récompenses prestigieuses comme le Grand Prix de la Biennale de l'ICC à Tokyo en 1997 et l'Award of Distinction des Prix Ars Electronica à Linz, en Autriche, en 1999. Ses œuvres font partie de grandes collections dont celle du ZKM de Karlsruhe et ont fait l'objet d'une centaine d'expositions à travers le monde, notamment au Musée d'art moderne (MoMA) à New York. Diplômé du Collège d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (NSCAD) en 1974, puis de l'Institut de technologie du Massachusetts (MIT) en 1984, il a été l'élève de Toni Mann, de Michael Snow et d'Otto Piene. Il est aujourd'hui codirecteur de la recherche à la Société des arts technologiques (SAT), professeur honoraire à l'Université de Montréal et membre de l'Académie royale des arts du Canada. La Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain le représente.

CARTOGRAPHIES DE L'ATTENTE

UNE CONNECTIVITÉ SCÉNIQUE

JEAN-PAUL QUÉINNEC et PIERRE TREMBLAY-THÉRIAULT

LA VISÉE « SPATIALE » QUI S'EMPARE À LA FOIS DES ALLÈGEMENTS TECHNOLOGIQUES ET DES CHANGEMENTS CULTURELS DE NOTRE SOCIÉTÉ S'ASSOCIE À LA CONCEPTION SONORE DONT LES INNOVATIONS EN TERMES DE DISPOSITIFS INVITENT LES CHERCHEURS-CRÉATEURS DE LA SCÈNE À FRANCHIR DE NOUVELLES FRONTIÈRES. IL EST ADMIS AUJOURD'HUI QUE L'UN DES ESPACES QUE LA CONCEPTION SONORE EST PARVENUE À DÉPASSER EST CELUI QUI LE CLOISONNAIT DANS UNE FONCTION SUBSIDIAIRE À LA VUE DE L'ACTION DRAMATIQUE. CETTE ÉMANCIPATION CONCEPTUELLE DU SON REJOINT LE PRINCIPE INTERDISCIPLINAIRE D'UNE SCÈNE THÉÂTRALE CONTEMPORAINE QUI CONTINUE À ATTIRER D'AUTRES PRATIQUES ARTISTIQUES EN SITUATION DE COCRÉATION AFIN DE PRODUIRE UN ESPACE THÉÂTRAL OUVERTEMENT « DÉCENTRÉ » ET HYBRIDE. OR, CE QUI NOUS INTÉRESSE, C'EST CETTE VISÉE SPATIALE EMPREINTE DE MULTITUDE ET D'ÉCARTS, TELLE UNE PELOTE DE FIL QUI SE DISPERSE, ALORS QU'ELLE NE PEUT PLUS SE CONTENIR DANS LES LIMITES DU PLATEAU.

Le dispositif sonore, toujours plus mobile et labile, fabriquant des circuits incessants et des relations fluctuantes entre la scène et des contextes extérieurs, est l'occasion d'une mutation profonde du processus de création où la place (virtuelle ou réelle) et la fonction (témoin ou partenaire) du spectateur vacillent devant l'étendue de cette cartographie scénique.

La scène, tant pour l'artiste que pour le spectateur, se transforme alors en un champ d'expériences transgressives qui déplace la représentation vers l'expérimentation théâtrale[1]. Ce décentrement peut concrètement appeler un transport hors des lieux scéniques traditionnels, à la manière d'une décontextualisation deleuzienne qui entend quitter une habitude, une sédentarité, pour libérer un ensemble de relations de leurs usages conventionnels et permettre une actualisation dans d'autres contextes[2]. C'est bien de cette dynamique du mouvement créatif que nous voudrions rendre compte par une dramaturgie performative qui pousse le théâtre hors de ses gongs et transmute véritablement la scène en un réseau connecté sur un vaste environnement. Il s'agirait alors de considérer cette approche sonore, dont la capacité de propagation et les nouvelles technologies numériques nous portent pour aller au-delà de la zone scénique conventionnelle et atteindre le réseau Internet, autant comme prisme à nos expériences délocalisées que comme élément réceptif à ces mêmes explorations.

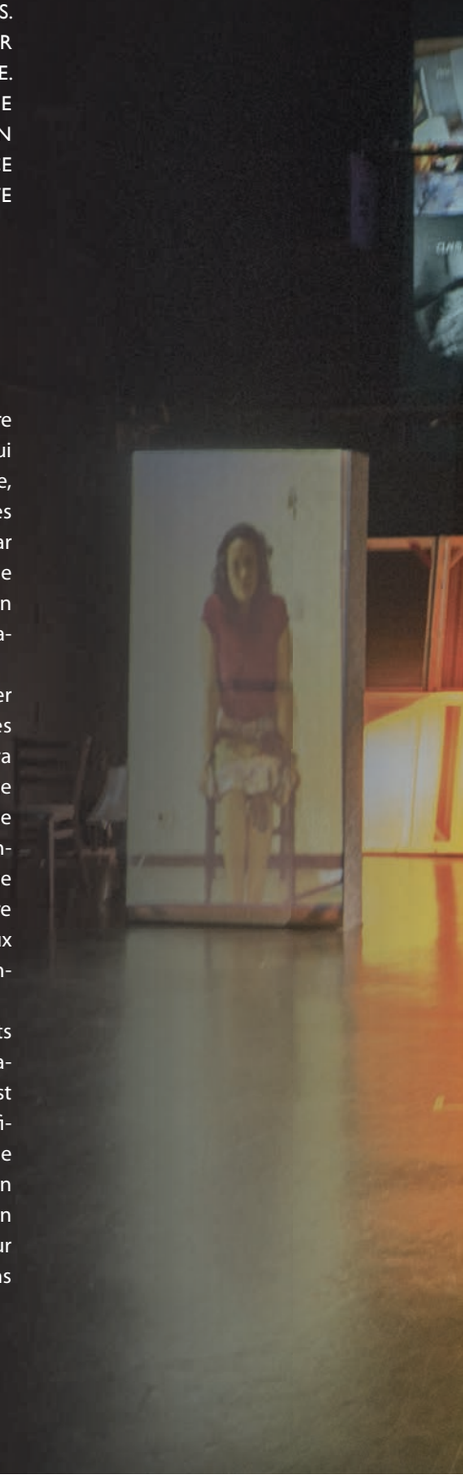
Ainsi, pour évoquer notre expérience vers une connectivité scénique, nous avons choisi de présenter deux étapes de notre projet *Cartographies de l'attente*[3] : la première est le temps de l'immersion dans un motel ; la seconde, conçue à partir de la première, est la présentation sur scène.

L'IMMERSION

Dans un motel à Chicoutimi, pendant quatre jours, quatre femmes dans quatre chambres attendent un homme qui ne viendra pas. Pour alimenter cette fiction un brin clichée, nous sollicitons quatre hommes que nous nommons les perturbateurs. Ils ont la possibilité de se manifester par courriel, téléphone ou en sollicitant une tierce personne pour donner des objets ou faire une visite. Mais la fiction est surtout prétexte à toutes les liaisons possibles narratives, performatives ou technologiques.

Pour rendre possibles ces liaisons, dans un premier temps, nous aménageons les quatre chambres que les performeures s'apprêtent à occuper avec : une caméra de surveillance positionnée de façon à obtenir une image globale de la pièce, un microphone, un haut-parleur, une console de son et un ordinateur. Par ce dispositif technique nous obtenons une mise en réseau qui se prolonge via Internet, produisant transgressions et circulations entre les chambres qui perdent leurs limites pour rendre poreux l'intérieur avec l'extérieur, le dehors avec le dedans, l'intime avec le public.

Ce jeu de connexion est provoqué par les occupants d'une cinquième chambre : le créateur sonore, le créateur Web et l'auteur dramatique. Le concepteur Web s'est entouré de : deux ordinateurs, deux moniteurs haute définition, une télévision et un enregistreur vidéo numérique de caméras de sécurité. Durant quatre jours et à raison de huit heures par jour, à l'aide du dispositif de captation installé dans les chambres, il va enregistrer et diffuser sur un espace serveur, cartographiesdelattente.ca, des actions





menées par les performeures : des textes, des installations, des jeux, des sons… Comme nous décidons d'assumer notre éloignement de la scène et de ne pas faire visiter les chambres durant l'immersion, ce site représente alors notre rencontre avec le public internaute.

Les performeures n'ont pas l'obligation de fournir en continu une action pour animer le site et la participation des internautes. Au contraire, nous cherchons à assumer des temps d'attente comme des résonateurs de la vie du lieu, des fenêtres sur une situation où l'événementiel n'est pas toujours du côté du sensationnel, mais parfois du côté de l'ordinaire ou du devenir. De même, pour celui qui nous suit, cette expérience n'exige pas une attention fixe et permanente devant son écran, mais bien une écoute mobile, d'autant que, sur les huit heures accessibles par jour, rien ne lui garantit d'assister aux moments les plus distrayants. Nous pourrions même dire que le caractère « connectif » de notre recherche surgit de l'écoute de ces phases asignifiantes. La connexion participe du champ immersif et de la dynamique cartographique qui, du processus d'écriture au sein du motel jusqu'à la forme finale sur scène – comme nous le verrons lors de la seconde étape –, invitent l'internaute-spectateur à circuler au cœur du dispositif. Nous parlons de dispositif parce que cette connectivité nous éloigne de la création d'objets uniques et unifiés pour engager le spectateur à partager des œuvres dites expérientielles, qui relèvent de situations évolutives ou instables[4].



Cette mise en réseau représente alors un dispositif cartographique formé de glissements et de variations de notre réalité. En ce sens, ce qui est proposé sur cartographiesdelattente.ca illustre pertinemment la recherche d'un voyage ou d'un trajet tracé sous l'effet d'agencements spontanés d'espaces et de temps par des images d'archives, des actions en direct, des textes, des sons, dont la densité cartographique se détache énormément d'une simple retransmission Web de « la vie dans les chambres ». Pour l'internaute, cet éclatement appelle une participation qu'il lui faut conduire et moduler, acceptant qu'elle reste partielle et cheminante. Son parcours s'élargit non seulement dans une dimension extensive (celle de la mise en réseau) mais aussi, comme le précise Antonioli[5] pour expliquer le concept de carte chez Deleuze et Guattari, dans une dimension intensive.





C'est bien ce dispositif cartographique que nous allons chercher à transposer en revenant sur scène. Seulement, comment maintenir artistes et spectateurs dans cette position d'arpenteurs ou de cartographes toujours en processus, toujours en voyage ? Comment prolonger cette superposition de trajets réels, fictionnels, virtuels, pour ajouter toujours plus de fil à notre pelote ? Comment alimenter notre écriture « interconnectée en mutation constante »[6] au sein d'une expérience performative autant vivante – cette fois sur scène avec des spectateurs présents – que virtuelle – en approfondissant cette première étape « électronique » avec un internaute-spectateur ?

LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

Une écriture dramaturgique, performative et théâtrale s'est construite en se servant des expériences, des archives vidéo et sonores, des notes, des ressentis et des vécus provenant de l'immersion dans le motel. À l'image de notre première étape, le dispositif scénique propose aux spectateurs une pelote de fil d'Ariane qu'ils peuvent suivre pour se construire un itinéraire personnel et unique. Le dispositif ainsi déployé par cette multitude de parcours se transpose sur scène en quatre territoires habités, envahis et défendus par les performeures ayant chacune leur histoire à partager. Trois de ces endroits sont physiquement occupés sur scène à Chicoutimi et le quatrième, plus hybride, l'est réellement mais dans un appartement à Bogota, en Colombie. Claudia Torres, la performeure colombienne, à l'aide d'un logiciel de conversation, est projetée en direct sur la scène et révèle un espace visiblement double, car « matérialisé » à deux endroits différents.



Nous appelons ces espaces, en résonnance avec l'étape d'immersion, « les chambres ». Pour restituer la cinquième chambre, les trois concepteurs partagent une large table de régie située dans la salle derrière les spectateurs. Mais comment élargir techniquement la connectivité que nous avions au motel entre les concepteurs, les espaces (réels et virtuels), les performeures et les spectateurs (présents dans la salle ou devant leur écran) ?

Nous décidons ainsi : sur scène, cinq caméras sont positionnées à des endroits choisis et une sixième est installée dans l'appartement à Bogota. Les performeures sur le plateau portent un micro et des écouteurs intra-auriculaires, et Claudia Torres, de son côté, utilise un casque audio et un micro sur pied pour faire parvenir son travail. Des sources sonores variées, haut-parleur, radio, télévision et amplificateur de guitare, sont présentes dans l'espace scénique ainsi que deux projecteurs et une télévision pour les images provenant des diverses caméras et de l'appartement de Claudia. Les données audio et vidéo sont captées et traitées par les concepteurs, puis le tout est rediffusé sur la scène, dans les oreilles des performeures[7] (à Chicoutimi et à Bogota) ainsi que sur notre site, en direct.

À côté de ce dispositif technique, sur le plan sensible, la connexion est particulièrement investie par les concepteurs. Leur place unique, face au spectacle comme tout au long du processus d'immersion en tant qu'habitants de la cinquième chambre, leur permet une complicité constante avec les performeures.

En ce qui concerne les spectateurs, nous les invitons à assister à ce théâtre performatif en occupant deux positions possibles : ils sont assis dans les gradins d'une salle de spectacle à Chicoutimi ou là où ils sont, au bout d'une connexion à Internet. Ces derniers, les internautes-spectateurs, sont les témoins d'une scène dont la structure a été rebâtie tout en respectant sa nature : c'est une restauration interprétée. Ils observent un flux d'images digéré par la cinquième chambre. Ils peuvent prendre part à la présentation scénique avec ou sans casque d'écoute, sur minuscule ou gigantesque écran, assis ou debout, seuls ou en groupe : ils sont libérés des lois de la salle de spectacle. Ils peuvent même, s'ils l'osent, suspendre leur écoute pour y revenir quelques minutes plus tard. Les plus téméraires vont jusqu'à reculer la piste et à réécouter certaines portions. Leurs sens sont inévitablement modulés par ceux des concepteurs qui sont donc toujours dans un état performatif. Ce point de vue sur la connectivité soulève des questions : devons-nous retirer les enregistrements diffusés sur le Web après la présentation ? Comment est-il possible de montrer en ligne une performance scénique tout en évitant de forcer un point de vue unique ? Comment traduire le format de la scène en format adéquat à une page Web ?

Pour que la diffusion soit possible sur Internet et pour satisfaire le désir d'aller au-delà d'une simple transmission télévisuelle, quelqu'un doit nourrir le flux numérique d'images et de sons. Cette transmission doit être en mesure de présenter une cartographie pouvant être explorée par un internaute distant. La scène doit donc traverser plusieurs filtres. Le premier est celui des caméras dont les points de vue ont été choisis pour capter des images destinées à une diffusion Web et à la scène. Ces points de vue sont manipulés par les performeures pour montrer ou simplement pour performer. Le second filtre est composé des dispositifs de captation et de diffusion sonores que contrôle le concepteur de son. Le dernier est le concepteur vidéo qui attrape tout ce qu'il peut, des archives audio et vidéo, des images et du son en direct ainsi que du noir et du silence, remaniant l'information pour la diffuser, toujours en direct, sur le Web.

Claudia Torres, ayant participé à l'étape d'immersion, participe à la scène depuis Bogota. Elle joue et performe dans son propre salon, occupant une place particulière dans



> Photo : Nicolas Bergeron.



la diffusion Web. Au-delà de l'espace géographique, son espace est distinct et unique : ses collègues ne peuvent obtenir ce type d'espace de la même façon. En effet, sa présence sur scène passe déjà par un flux vidéo. Il est alors plus facile de montrer ses images, car elles sont formatées pour être dans un cadre bien droit qui est celui d'un écran. En revanche, ses émissions sonores pâtissent de ce même flux qui a tendance à les convertir en basse qualité. Cette esthétique alimente le besoin de faillibilité de notre dramaturgie sonore.

Sa présence est donc dépendante d'un accès à une connexion réseau stable, fiable et rapide qui n'est pas distribuée également sur la planète. Entre Bogota et la scène existent d'innombrables facteurs qui pourraient soudainement mettre un terme à la communication entre ces nœuds. Cette connectique risquée ne peut assurer une constance. Il est arrivé plusieurs fois que la communication entre les deux géographies disparaisse. L'appartement de Bogota et la scène deviennent à ces moments deux endroits qui doivent continuer à vivre sans interruptions et en simultané jusqu'à ce que la connexion revienne. Quelques secondes deviennent une éternité.

Depuis chez elle, Claudia voit les actions et perçoit les sons générés sur la scène avec beaucoup de difficulté. Elle s'appuie sur l'assurance que nous lui donnons que sa présence est bien réelle parmi les autres actrices performeures. Cette existence à part se manifeste régulièrement durant la performance, et il arrive parfois qu'elle s'adresse autant au public qu'aux concepteurs. Grâce à cette existence hybride, elle peut se permettre des demandes et des déplacements impossibles autrement. Par exemple, à la suite d'un moment particulièrement énergétique où Claudia est projetée en très gros plan sur le fond du plateau, quand le calme revient finalement, elle demande à tous leur attention et s'adresse au concepteur vidéo en exprimant une demande simple : être vue dans un endroit plus précis, la télévision posée sur la scène. Son image est donc déplacée. Elle en profite pour parler et nous montrer le paysage réel de son quartier à Bogota. Elle a choisi son lieu de présence, mais n'aura jamais la certitude d'y être vraiment. Elle est le rêve d'une performeure qui s'est assoupie dans les loges après un spectacle.

Au cœur de cette scène connectée, nous nageons pourtant dans une incertitude que nous ne voulons éliminer pour ne pas détruire la performance. L'existence de connexions entre les lieux, les actions, les actrices-performeures, les concepteurs et le public n'est pas la garantie d'un système solide et fiable. Cette connectivité offre davantage de prises de risque, d'aventure, d'errance, d'imprévisibilité, mais aussi d'espace à la création et de liberté. Fruit d'une dramaturgie sonore qui aura guidé notre écriture scénique hors du théâtre, cette connectivité en retour entretient notre recherche d'événements sonores qui participent à renouveler, certes, nos méthodes et nos esthétiques, mais surtout à élargir notre demande d'écoute à d'autres participants – comment nommer dans tous ces dispositifs le spectateur ? Nous acceptons que cette perte de contrôle signifie aussi qu'il est possible de ne pas atteindre le public ou même de ne pas terminer la présentation. Nous offrons le choix de s'investir ou non dans ce travail et de vivre, réfléchir et interpréter les liens tout comme les fils que nous tissons. C'est dans les moments de défaillance, de risque et d'instabilité que l'artiste et les spectateurs construisent et s'adaptent. D'apparence bien ficelée et sans failles, une part de précarité que nous avons su conserver garde à l'affût les sens de chaque intervenant. Le public peut y prendre place. Il n'a qu'à suivre un ou plusieurs fils pour arpenter la diversité des espaces connectés. ◀

Photos : Carol Dallaire et Gisèle Cormier (sauf indication contraire).

Notes

1 *Cf.* Mireille Losco-Lena, « "Expérience" ou "expérimentation" ? » [en ligne], *Représenter/expérimenter* [blogue], septembre 2013, consulté le 20 octobre 2016, www.repex.hypotheses.org/date/2013/09. On peut se référer de manière plus générale à son site repex.hypotheses.org où le paradigme *représenter/expérimenter* met en valeur l'émergence de la recherche dans les pratiques scéniques capables d'entraîner un glissement de la représentation vers l'expérimentation.

2 *Cf.* Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: l'anti-Œdipe*, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 162.

3 Création issue d'une recherche de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore sur le rapprochement entre le processus sonore au théâtre et l'écriture dramatique que l'on met en place hors des lieux traditionnels du théâtre. Elle est le fruit d'une équipe composée de quatre actrices performeures (Andrée-Anne Giguère, Élaine Juteau, Anne-Marie Ouellet et Claudia Torres) dont l'une vient de Bogota, un compositeur sonore (Guillaume Thibert), un créateur Web et vidéo (Pierre Tremblay-Thériault), un auteur (Jean-Paul Quéinnec) et quatre perturbateurs (André Éric Létourneau, Alain-Martin Richard, Étienne Boulanger et Rolf Abderhalden) à l'extérieur du motel. De 2014 à 2015, ce projet s'est déroulé entre Chicoutimi, Montréal et Bogota.

4 *Cf.* Julie Sermon, « Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ? » [en ligne], *Représenter/expérimenter* [blogue], juin 2013, consulté le 14 octobre 2016, www.repex.hypotheses.org/206.

5 *Cf.* Manola Antonioli, « Singularités cartographiques », *Trahir*, 2010, p. 1-12.

6 Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions théâtrales, 2008, p. 184.

7 Il est à noter que nous faisons également circuler une paire d'écouteurs dans la salle pour que les spectateurs accèdent momentanément aux sons que les performeures reçoivent dans leurs oreilles et qui ne sont pas toujours audibles sur scène.

Jean-Paul Quéinnec est professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi. Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, il interroge par sa recherche-création les dispositifs scéniques à partir d'une pratique sonore et performative. En 2014, il est récipiendaire du Prix d'excellence en recherche et création de l'Université du Québec. Récemment, il a dirigé le dossier « Émancipation et pluralité des pratiques sonores » (*Annuaire théâtral*, nos 56-57) et organisé le colloque international « Les pratiques contemporaines de l'écriture textuelle pour la scène ». Sa performance radiophonique *Liaisons sonores* a été présentée au festival Longueur d'ondes à Brest (2015) et au Festival des musiques de création au Québec (2016). Son dernier spectacle, *Cartographies de l'attente*, est programmé à Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, et prochainement à Bogota.

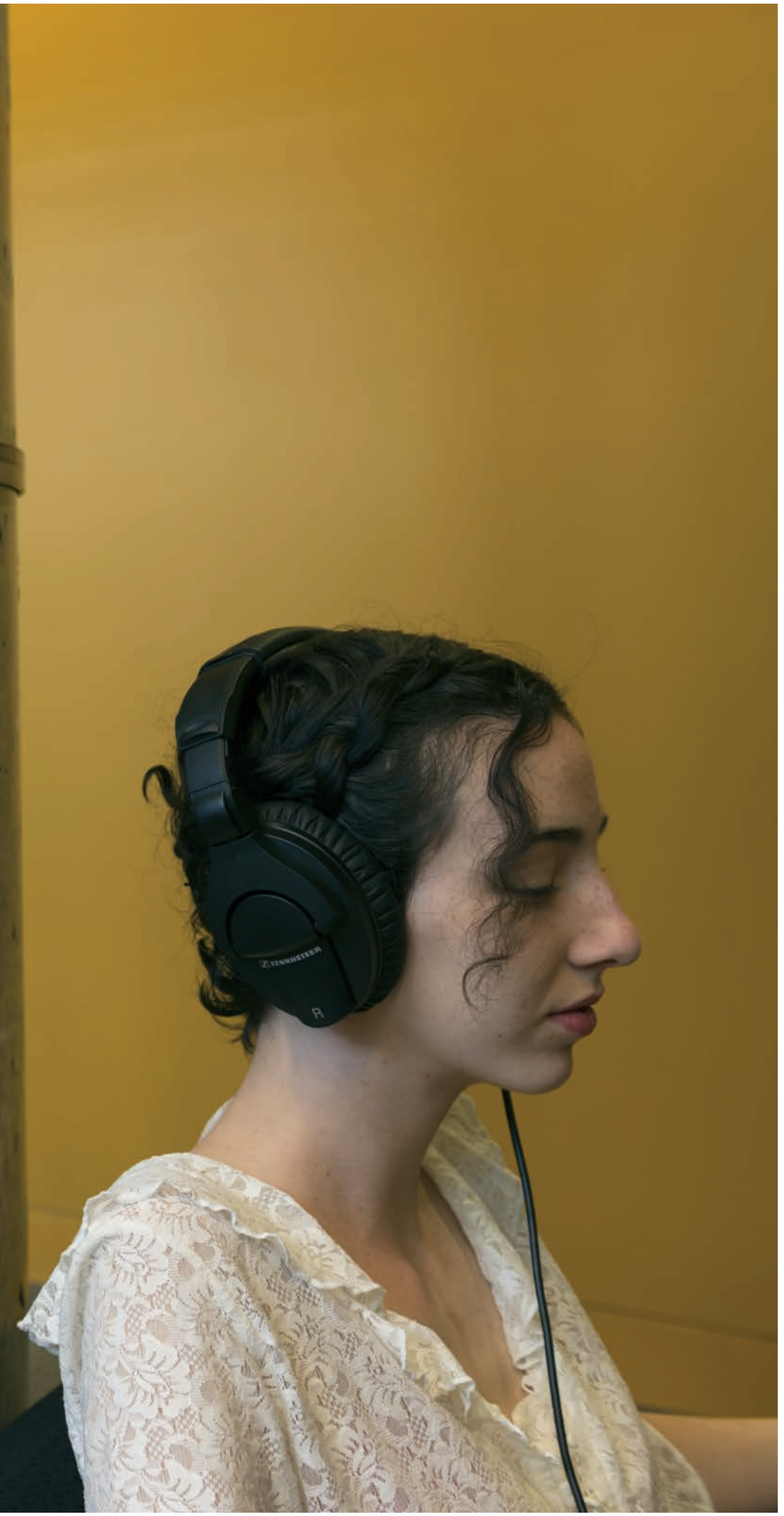
Pierre Tremblay-Thériault est un artiste interdisciplinaire spécialisé en arts numériques. Il est doctorant à l'Université du Québec à Montréal. Il détient une maîtrise en art (UQAC, 2014). Ses recherches sont axées sur l'immersion du spectateur au sein d'un environnement virtuel ou hybride dans un contexte scénique, vidéographique et interactif. Professionnel de recherche pour la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, membre du Collectif Candide, il travaille aussi comme spécialiste en développement de systèmes interactifs, concepteur vidéo et concepteur Web. Son travail a été présenté au Québec, en France et en Colombie. www.lapinchatware.ca


PIÈCES SONORES IN SITU
À LA GRANDE BIBLIOTHÈQUE
L'artiste Julie Faubert convie les visiteurs à une exploration acoustique insolite qui se déploie en sept situations sonores disséminées ici et là dans la Grande Bibliothèque :
1 CONVOYEUR - ESPACE JEUNES (niveau M)
2 SECTION POÉSIE FRANÇAISE (niveau 1)
3 COLLECTION NATIONALE (niveau 1)
4 PROMENADE DE L'AVENUE SAVOIE (niveau 2)
5 ESTRADE SUD (entre les niveaux 2 et 3)
6 COMPTOIR DE SERVICES (niveau 3)
7 SECTION MUSIQUE (niveau 4)
Plan des installations
juliefaubert.com/situations-sonores/

PRÉSENCES SONORES

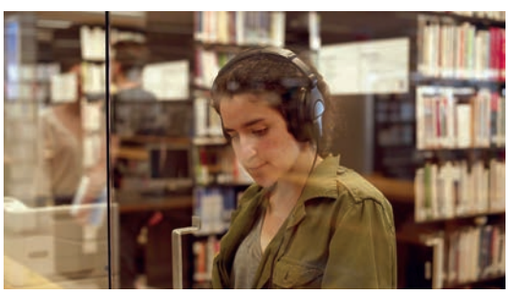
▶ JULIE FAUBERT

Je l'entends prendre un livre. Il le feuillette, rapidement. Les feuilles semblent minces. Il s'arrête. Reprend. Devant moi, quelqu'un prononce ces mots de Marguerite Duras : « la caméra quitterait le lit, elle irait vers la fenêtre, s'arrêterait là, aux persiennes fermées. Alors le bruit de la rue arriverait assourdi, lointain dans la nuit de la chambre. » À quelques mètres – une, deux rangées ? – des gens courent. Ils sont peut-être quatre. On chuchote de l'autre côté de l'étagère. Ils sont plusieurs maintenant à feuilleter des livres, à droite, à gauche, derrière moi. J'arrive à percevoir quelques mots : « hier, il a… », « raconter une… », « elle dit que… », « a eu peur… », « image ». Un chariot passe, très lentement, dans l'allée qui est à ma gauche. Il tourne dans ma rangée, passe derrière moi, s'arrête. On annonce la fermeture imminente de la Grande Bibliothèque dans les hauts-parleurs. C'est très fort, tout à coup. Quelqu'un commence à ranger les livres sur l'étagère. Et d'autres mots, de Cocteau cette fois, à la table, qui est tout près : « À toutes les époques, l'art soulève des malentendus ».









> Julie Faubert, *Pièces sonores in situ à la Grande Bibliothèque*, Montréal, 2016. Photos : Paul Litherland.

ÉPIDERME ARCHITECTURAL

EXTENSIONS, UN PROJET D'INSERTIO RÉALISÉ PAR JAIME PATARROYO

▶ JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

IL FAIT NUIT. DANS UN APPARTEMENT VIDE SUR LE BOULEVARD RENÉ-LÉVESQUE À QUÉBEC, LES LAMPES DU SALON ET DE LA CUISINE VIBRENT ET CLIGNOTENT. PARFOIS, LE RYTHME DES ÉCLATS LUMINEUX ACCÉLÈRE, PUIS REPREND UN COURS PLUS CALME. LE LOGEMENT SEMBLE ANIMÉ D'UNE VOLONTÉ PROPRE, COMME S'IL ÉTAIT VIVANT. ON ENTREVOIT PAR LA FENÊTRE SON OCCUPANT, MAIS LE MYSTÈRE DEMEURE. L'HOMME SE DÉPLACE DANS CET ESPACE AUX LUMIÈRES STROBOSCOPIQUES DE MANIÈRE TOUT À FAIT NORMALE. C'EST QUE L'OCCUPANT COHABITE AVEC L'ARCHITECTURE DE SA RÉSIDENCE.



> Photos : James Partaik.



L'artiste Jaime Patarroyo, du 18 juin au 20 juillet 2015, a habité cet appartement dans la coopérative d'habitation Accordéons-Nous. D'origine colombienne et ayant reçu une formation de designer, Patarroyo séjourne à Québec dans le cadre d'une résidence en tant que chercheur étudiant sous la direction de James Partaik pour le laboratoire Insertio[1]. L'appartement occupé par le laboratoire offre un lieu de résidence aux artistes et aux chercheurs invités.

Pour le projet *Extensions*, Patarroyo a disséminé des dispositifs conçus et fabriqués par Insertio dans les circuits électriques de son logement ainsi que ceux de la vitrine utilisée par la Manif d'art au 600, côte d'Abraham, toujours à Québec. Le rythme cardiaque de l'artiste est capté par un moniteur qu'il porte de son lever jusqu'à son coucher. Les battements saisis sont retransmis aux dispositifs installés dans les systèmes électriques. Les informations sont ensuite converties en signaux électriques qui activent les sources lumineuses des deux lieux, ces rythmes lumineux manifestant la connectivité entre l'expérience humaine, l'espace numérique et l'espace architectural. L'appartement et la galerie deviennent des échos lumineux synchronisés à la vie de l'artiste.





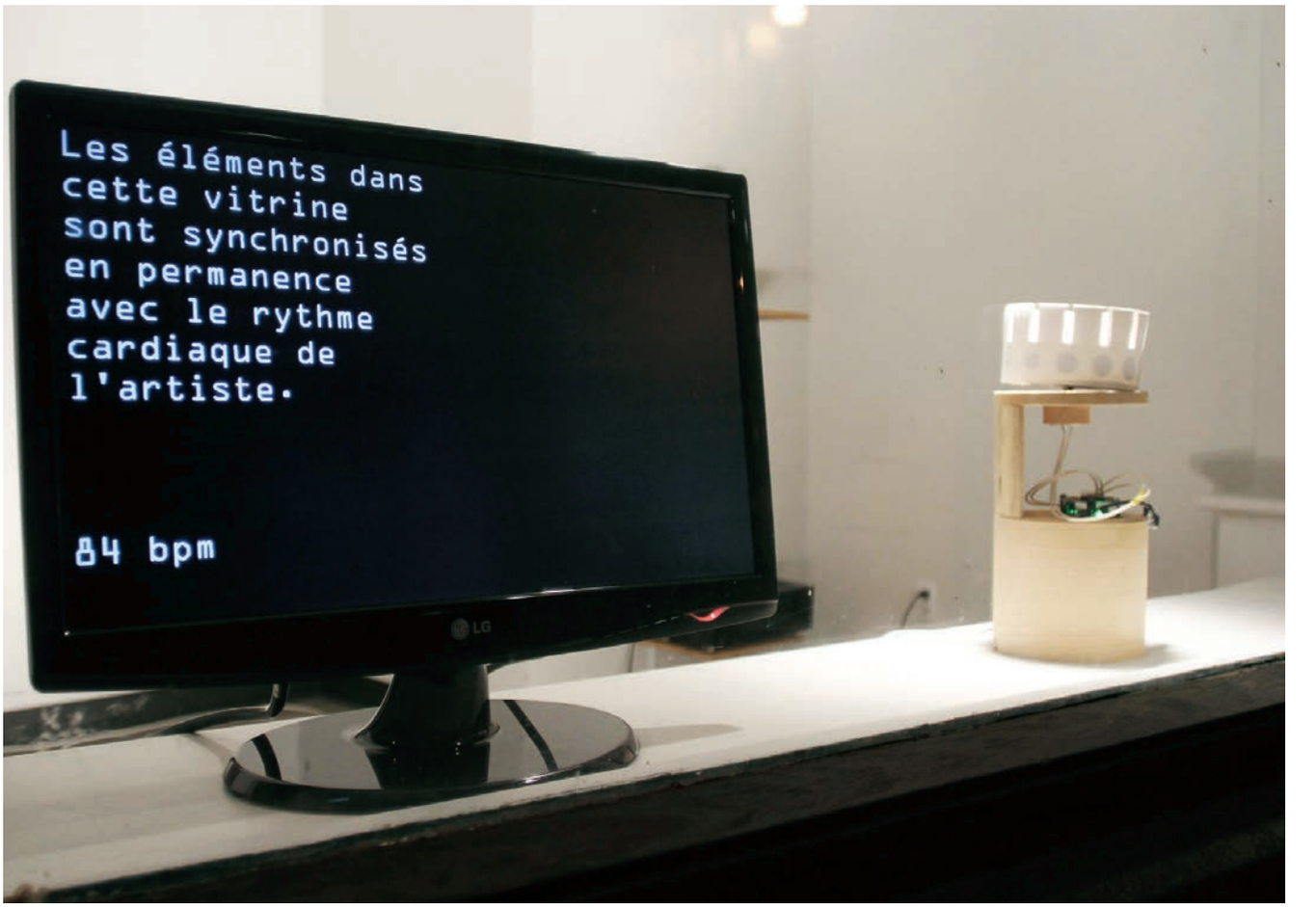
UNION DE L'INDIVIDU À L'ARCHITECTURE

D'autres appareils technologiques incorporés et mis en réseau dans la vitrine de la Manif d'art ont été développés par l'artiste colombien et ont comme objectif de transformer les rapports que l'on peut entretenir avec les nouvelles technologies du quotidien. Patarroyo explique simplement que l'« écran est une barrière entre le monde virtuel infini et le monde physique, [qu'il] essaie de briser la barrière de l'écran »[2]. Cette approche s'est amorcée par un projet universitaire où il a conçu et réalisé la collection de jouets *Metus* en 2011, « une collection de jouets interactifs qui réagissent à des changements dans l'espace, produits de manière naturelle ou par des comportements humains. Les pièces sont sensibles à la lumière, au son ou au mouvement, et leurs comportements sont pareils aux réactions des personnes quant elles ont peur. Chaque espace peut [faire] varier le comportement des jouets, cela dépend de l'intensité de l'expérience »[3].

Comme l'appartement dans le projet *Extensions*, qui s'anime par les battements d'un organisme vivant, les jouets de *Metus* semblent copier les réactions d'un être vivant. L'espace de vie a un cœur lumineux, tandis que les objets ludiques ont peur du noir ou tentent de se remettre d'un traumatisme. Le fonctionnement est simple pour les pièces interactives : des capteurs réagissant aux sons, à la lumière ou à d'autres stimuli donnent aux petits engins la capacité d'interagir avec l'environnement au lieu de répondre aux commandes d'un utilisateur. La disparition de l'« écran » du dispositif est amorcée. Ici, la fonction des jouets n'est pas 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 »[4], pour reprendre les mots de Giorgio Agamben. Les jouets sont plutôt programmés pour réagir à ce qui les entoure sans but purement utilitariste. Ils proposent une expérience de la réalité à leur propriétaire par l'entremise d'interactions au lieu de répondre aveuglément aux commandes.



> Photo : Max-Antoine Guérin.



Patarroyo raffine ses dispositifs, qui rapprochent plutôt que de ceindre, dans l'exposition *Tensions* présentée au Centre en art actuel Bang de Chicoutimi du 12 février au 17 avril 2015. *Extensions* se veut la poursuite de l'exposition hivernale. Certains des dispositifs sont présentés dans la vitrine de la Manif d'art. *Tensions* marque l'intérêt du designer pour des « tensions internes et externes avec lesquelles nous sommes confrontés quotidiennement. Blocages insignifiants qui consomment d'énormes quantités de temps et d'énergie »[5]. Cette sensibilité aux tensions se poursuit sans conteste avec *Extensions*, montrant les vibrations internes du corps humain dans un avatar architectural. Grâce aux radios XBee[6] connectées à des microcontrôleurs Wiring[7], l'artiste insère ses assemblages électroniques dans son lieu de vie ainsi que dans la vitrine de la Manif d'art. Les XBee sont des modules émetteurs-récepteurs offrant une connectivité sans fil et programmés pour activer des fonctions précises sur la plateforme Wiring qui contient un ordinateur à carte unique. Les données transigent par un serveur virtuel. Dans le cas d'*Extensions*, les XBee reçoivent les données des battements cardiaques de l'artiste en temps réel. La rythmique cardiaque, devenue un ensemble de données informatiques, se voit convertie en signaux électriques activant les lumières de l'appartement et de la galerie.

Ainsi, Patarroyo continue d'habiter le logement de la coopérative, sauf que ce dernier devient littéralement rythmé par le corps de l'artiste. Les constituants électroniques et virtuels des dispositifs ne sont que des canaux de connexion entre deux entités habituellement distinctes : la biologie de l'artiste et l'architecture partagent ici la même enveloppe. Les pulsations cardiaques deviennent des composantes du dispositif. Une telle connexion entre le vivant et la technologie s'oppose d'ailleurs à la définition que propose Agamben d'un dispositif, qu'il présente comme un outil scindant l'usager. Un dispositif, selon lui, crée une « scission […] entre l'être et l'action »[8]. Et cette même « scission sépare le vivant de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu »[9]. Or, le dispositif ne sépare pas l'individu dans *Extensions* ; il est le témoin du rapprochement de deux réalités à première vue incompatibles. Le logement, la galerie et les pulsations du cœur de l'artiste sont réunis en un organisme hybride entre l'architecture, la biologie et la technologie. L'utilisateur assiste à la manifestation de sa vie en temps réel.

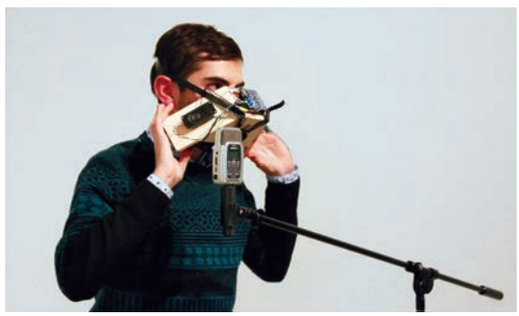


> Installation dans la vitrine de la Manif d'art.

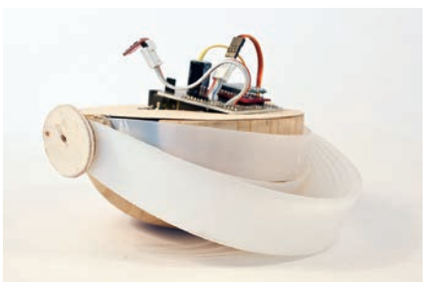
PRISE DE CONSCIENCE DE SOI

La technologie d'*Extensions* fait prendre conscience à l'usager de son environnement immédiat, l'interface virtuelle prenant forme dans la réalité architecturale de l'appartement de Patarroyo. Mais la prise de conscience ne s'arrête pas à l'environnement immédiat. L'utilisateur entre en contact avec sa propre existence par cette biologie interne montrée, un changement majeur dans le rapport entre l'individu et les appareils technologiques si l'on se rapporte encore à Agamben : « Au développement infini des dispositifs de notre temps correspond un développement tout aussi infini des processus de subjectivation. Cette situation pourrait donner l'impression que la catégorie de la subjectivité propre à notre temps est en train de vaciller et de perdre sa consistance, mais si l'on veut être précis, il s'agit moins d'une disparition ou d'un dépassement que d'un processus de dissémination qui pousse à l'extrême la dimension de mascarade qui n'a cessé d'accompagner toute identité personnelle[10]. »

Nous n'avons qu'à penser aux téléphones cellulaires devenus des engins de création de notre image personnelle. Nous submergeons les réseaux sociaux comme Instagram de photos prises avec ces téléphones intelligents. Chaque moment de nos vies peut devenir une représentation de notre existence dans l'œil de l'autre. Se créer une « identité personnelle » est un processus naturel de l'être humain dans sa recherche de bonheur[11] mais, comme Agamben le souligne, la multiplication des dispositifs donne une hégémonie à la construction subjective plutôt qu'une connexion entre l'être et l'action. Dans le cas d'*Extensions*, l'usager entre



> Jaime Patarroyo, un des dispositifs de l'exposition *Tensions*. Photo : Centre d'art actuel Bang.



> Jaime Patarroyo, *Frago*, l'un des jouets de la collection Metus.

en contact avec une caractéristique personnelle n'étant pas construite subjectivement. Les battements cardiaques de Jaime Patarroyo qui animent les lumières de son appartement ne sont pas contrôlés : ces lumières sont les preuves rythmées que Patarroyo est en vie. La mascarade des dispositifs décrite par Agamben est remplacée par un dialogue direct avec soi : « J'ai essayé de rester complètement immobile pour diminuer la vitesse de mon cœur et je continuais de faire de l'exercice comme d'habitude pour voir les changements. On dirait que pendant le projet je suis devenu plus conscient de l'activité de mon corps[12]. » En tentant de contrôler son corps par l'entremise des dispositifs, l'utilisateur s'est senti en cohésion avec son anatomie plutôt que de se sentir séparé d'elle. L'action rencontre l'être via une interface technologique.

Pour conclure l'expérimentation biotechnologique d'*Extensions*, Insertio a organisé un événement à grand déploiement : les lumières de neuf appartements sur treize de la coopérative ont été infiltrées. Patarroyo s'est attelé à la tâche d'expliquer le projet d'Insertio aux autres membres de la coopérative afin de les convaincre de participer. Une fois convaincus, les locataires ont vu leur intimité se faire envahir, temporairement, par les microcontrôleurs et les cartes Wiring de Patarroyo. Tous les participants ont également donné de leur temps pour que leurs battements cardiaques soient enregistrés. En préenregistrant[13] les données, Patarroyo a permis aux neuf appartements d'être synchronisés. Tous ces préparatifs ont mené à la présentation des pulsations cardiaques des habitants de la coopérative pendant une heure, le 13 septembre 2015, en soirée. La coopérative d'habitation s'est animée à l'aide d'une dizaine d'ampoules clignotantes attirant l'attention des passants. Un spectacle étrange dans cette nuit de fin d'été. Tellement étrange, ou inquiétant, qu'un marcheur a décidé d'appeler les pompiers, croyant que le clignotement des lumières était un signal de détresse.

Ce geste est éloquent de la part du piéton. Empli d'empathie, ce marcheur pensait que les dispositifs transmettaient un appel à l'aide lancé par un être humain. Impossible de savoir qu'il n'y avait aucune préméditation dans la logique du rythme lumineux ; il ne signifiait rien d'autre que l'existence des locataires du bâtiment. Sa réaction prouve toutefois que Patarroyo a réussi l'un de ses objectifs : comme l'écran qu'il a mentionné vouloir retirer entre l'utilisateur et son ordinateur, la frontière entre les habitants et le bâtiment s'est évanouie, jusqu'à tromper un passant. Le bâtiment a pris les allures d'une peau architecturale révélant les changements infimes que le corps subit sous l'effet d'un effort intense ou d'émotions fortes comme la peur et l'anxiété. La mascarade traditionnelle créée par des dispositifs disparaît pour laisser place à l'intimité, à la fragilité et au rythme syncopé d'êtres vivants. ◀

Photos : Jaime Patarroyo (sauf indication contraire).

Notes

1 Le laboratoire de recherche interuniversitaire Insertio (recherche/création sur l'interstitiel, l'architecture, les arts numériques et la ville) est dirigé par James Partaik (Université du Québec à Chicoutimi) et Luc Lévesque (Université Laval), avec la collaboration de Hernando Barragán (Universidad de los Andes, Bogotá). www.insertio.com
2 Jaime Patarroyo, entrevue réalisée avec l'auteur.
3 *Id.*, « Metus » [en ligne], *Work*, www.jaimepatarroyo.com/work/metus.
4 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », p. 31.
5 Centre Bang, « Patarroyo : *Tensions* » [en ligne], *Programmation 2014-2015*, www.centrebang.ca/centrebang_patarroyo.html.
6 *Cf.* Robert Faludi, *Building Wireless Sensor Networks : With ZigBee, XBee, Arduino, and Processing*, O'Reilly, 2010, 293 p. ; la page wiki du projet de Patarroyo, www.wiki.wiring.co/wiki/XBee.
7 Le Wiring est une composante numérique de matériel libre (Open Source). Parmi les références pour se familiariser à leur fonctionnement respectif, notons le site Web du Wiring, wiring.org.co, et un article récent du créateur du Wiring sur l'histoire du projet, www.arduinohistory.github.io.
8 G. Agamben, *op. cit.*, p. 36.
9 *Ibid.*, p. 36-37.
10 *Ibid.*, p. 33.
11 « À la racine de tout dispositif, se trouve donc un désir de bonheur humain, trop humain, et la saisie comme la subjectivation de ce désir à l'intérieur d'une sphère séparée constituent la puissance spécifique du dispositif. » (*Ibid.*, p. 36-37.)
12 J. Patarroyo, correspondance effectuée avec l'auteur.
13 Seul l'appartement d'Insertio utilisé par Patarroyo était animé en temps réel par le cœur de l'artiste.

Julien St-Georges Tremblay est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Il s'intéresse à l'interrelation entre l'art d'intervention et le territoire. Il est également critique culturel et médiateur en milieu muséal.

L'EXISTENCE ALTÉRÉE DES OBJETS

▶ JEAN-MAXIME DUFRESNE

SI NOS TERRITOIRES URBAINS SONT AUJOURD'HUI EXPOSÉS À DES CONTINUUMS DE PRODUCTION GLOBALISÉS, L'ACTIVITÉ POLYMORPHE DE CERTAINS ARTISTES INVITE À S'INTERROGER SUR LA CAPACITÉ DE MIGRATION ET LES PROCESSUS D'ALTÉRATION ENTOURANT DES OBJETS DE NATURE GÉNÉRIQUE, SÉRIELLE OU INDÉTERMINÉE. ET, PLUS PRÉCISÉMENT, IL CONVIENT DE SE QUESTIONNER SUR LEUR CAPACITÉ À ENGENDRER DE NOUVELLES RELATIONS, SITUATIONS ET FORMES DE CONNECTIVITÉ DANS LE DOMAINE PUBLIC EN DÉPLOYANT UNE GÉOGRAPHIE AFFECTIVE À L'ENCONTRE DES RÉSEAUX INFLUENTS OU DE LA LOGIQUE IMPLACABLE DE L'ÉCONOMIE GLOBALE. COMMENT LA VIE DE CES OBJETS EST-ELLE ALORS FAÇONNÉE PAR L'ACTION MICROPOLITIQUE ? QUELLES NOUVELLES POTENTIALITÉS SONT-ILS EN MESURE D'ACQUÉRIR ? QUELLES PRODUCTIONS DE SUBJECTIVITÉ ENCOURAGENT-ILS ? QUELS SCÉNARIOS IMAGINER POUR EN DÉFORMER LA PLASTICITÉ ? LES IDENTITÉS EMPRUNTÉES AU CONTACT DE DIFFÉRENTES RÉALITÉS ET GÉOGRAPHIES SONT-ELLES RETRAÇABLES ? DE QUELS RÉSEAUX S'EXTIRPENT-ILS POUR EN INFILTRER ET EN CONTAMINER D'AUTRES ? FRAGMENTS D'UN ATLAS À CONSTITUER SUR CES ÉTATS IMPRÉVISIBLES ET CES TRAJECTOIRES RÉTICULAIRES.





Traversant les contingences du réel, c'est dans le registre trouble de la docufiction *Bulto: Fragments* (2011) tournée à Lima, au Pérou, que nous guide Melanie Smith, artiste d'origine britannique résidant à México, en collaboration avec le cinéaste Rafael Ortega. Dans cette œuvre filmique, nous suivons le périple improbable d'une grande masse informe et énigmatique, vulgairement empaquetée dans une toile de polyéthylène rouge. À la fois absurde et suspecte, cette marchandise non identifiée est chargée à bord de véhicules, portée à bout de bras, abandonnée puis réclamée sans que personne ne s'interroge sur son contenu. *Bulto* (*Paquet*) joue le rôle d'un intrus voyageur dans le quotidien stratifié de la ville, absorbant des références à l'histoire archéologique ou aux tractations politiques du pays ; un objet du commun, n'appartenant à personne, auquel ses héritiers vouent malgré eux une attention particulière ; un objet dont l'existence anthropologique proviendrait du culte associé au *bulto*, répandu dans les villages andins et les cultures préhispaniques au Pérou, mais aussi aux phénomènes répressifs à travers lesquels se forgent des identités postcoloniales[1].

Fardeau indésirable mais résilient, *Bulto* vient perturber un réseau symbolique alimenté par une diversité d'imaginaires, synthétisant du même coup « une critique d'une fierté nationale fondée sur un passé ancestral idéalisé »[2]. L'identité ambiguë de l'objet atemporel se nourrit de situations du quotidien parfois dystopiques de Lima, rattachées à un ensemble plus vaste de narrativités où s'échafaudent les histoires politique, socioéconomique et culturelle du pays. Anecdotique en apparence, l'opération de déplacement de *Bulto*, une fois multipliée, acquiert ainsi une épaisseur résolument critique dans son traitement fictionnel. Déchargé d'un taxi, l'objet fait irruption à la Banco de la Nación, institution associée au pouvoir économique. Dans l'atmosphère édulcorée d'une chorégraphie son et lumière, un cortège improvisé le soulève tel un *artefact* récupéré sur le site archéologique des ruines de Pachacamac, sanctuaire de la civilisation inca. Son incursion au marché Polvos Azules, haut lieu de trafic de matériel piraté, en fait une marchandise parmi d'autres. Au Paseo de la Solidaridad, il est déposé sur la dalle d'un monument commémorant les victimes d'un attentat perpétré par le groupe *guerrillero* Sentier Lumineux en 1992, avant son abandon dans les dunes de sable jonchées de déchets où s'étend la périphérie de la métropole. En friction avec le réel, suspendue entre tradition et contemporanéité, l'œuvre *Bulto* ne subit aucune transformation, mais compose avec les aléas routiniers de Lima en sollicitant activement un art de la débrouille.

> Melanie Smith et Rafael Ortega, *Bulto: Fragments*, 2011.





> Gean Moreno et Ernesto Oroza, *Learning from Little Haiti*, 2011.

Entre Miami et La Havane, l'artiste Gean Moreno et le designer Ernesto Oroza s'affairent à intervenir dans le substrat du tabloïd mécaniquement reproductible[3]. Véritables incubateurs et dispositifs de recherche sur les typologies d'objets, tels qu'*Orange Tsunami*, *Pre-City* ou *The Moiré House*, leurs tabloïds bigarrés et hétérogènes (dont le graphisme carbure aux motifs imprimés, dérivés d'objets ordinaires) infiltrent des systèmes préétablis de multiplication, de circulation, de design d'exposition, d'infrastructure et de morphologie urbaine. Publié dans l'un de ces tabloïds, leur essai *Learning from Little Haiti*[4] nous convie à un récit d'objets installés provisoirement par les habitants (des haut-parleurs bon marché, positionnés à l'extérieur de commerces) et les ruses déployées pour les implanter clandestinement dans ce quartier immigrant de Miami afin d'attirer le regard des passants. Cadenassés à un panier d'épicerie ou exposés à l'air libre derrière une grille protectrice, tous laissent déferler une musique créole ou latino en continu. Contrant de leur présence ambiguë la rigidité des procédures normatives employées par les inspecteurs municipaux sur l'affichage des commerces, ces objets, dont la récurrence parasitaire à l'échelle du quartier décrit un nouveau réseau sémiotique, prennent là toute leur force. Le haut-parleur multiplié porte en lui un signe culturel envahissant, un élément de « bruit » distribué exerçant une pression sur la réglementation du zonage.

Fidèles à cet esprit, Moreno et Oroza s'attardent de manière sophistiquée au régime d'existence des objets génériques assujettis au cycle standardisé des produits manufacturés[5]. Selon eux, à l'instar du conteneur maritime, l'objet générique est conçu avec un codage génétique strictement façonné par des normes de transport et d'entreposage, une résistance dans les matériaux ou une compatibilité avec l'ensemble du système. Mais dès qu'il en sort, il est exposé aux forces extérieures de ce cycle. Au sein de quartiers économiquement affligés, l'interaction avec l'objet générique (une palette de marché, un bloc de béton décoratif, un seau en plastique…) devient pure affaire de nécessité individuelle. Jusque-là invisible, l'objet qui migre hors de ce circuit, en apparence fermé, acquiert une identité dans cet usage renouvelé, fuyant du même coup une rhétorique du *ready-made*. Cette situation de précarité active discrètement un champ d'inflexions susceptibles de proliférer. Le cageot à lait qu'un camion de livraison tarde à récupérer est subtilisé par un vendeur de mangues pour transporter ses fruits. À l'extérieur d'une *bodega*, il est converti en chaise pour une partie de dominos ou en support à refroidisseur par un commerçant ambulant de bouteilles d'eau, posté au feu rouge. L'ingéniosité humaine devient l'agent actif pour libérer l'information stockée dans l'objet générique et la rendre malléable : une distorsion évoquée dans un tabloïd par le concept du moiré, où l'objet est confronté à des situations déformantes qui désarticulent les fonctionnalités encodées de sa boîte noire.

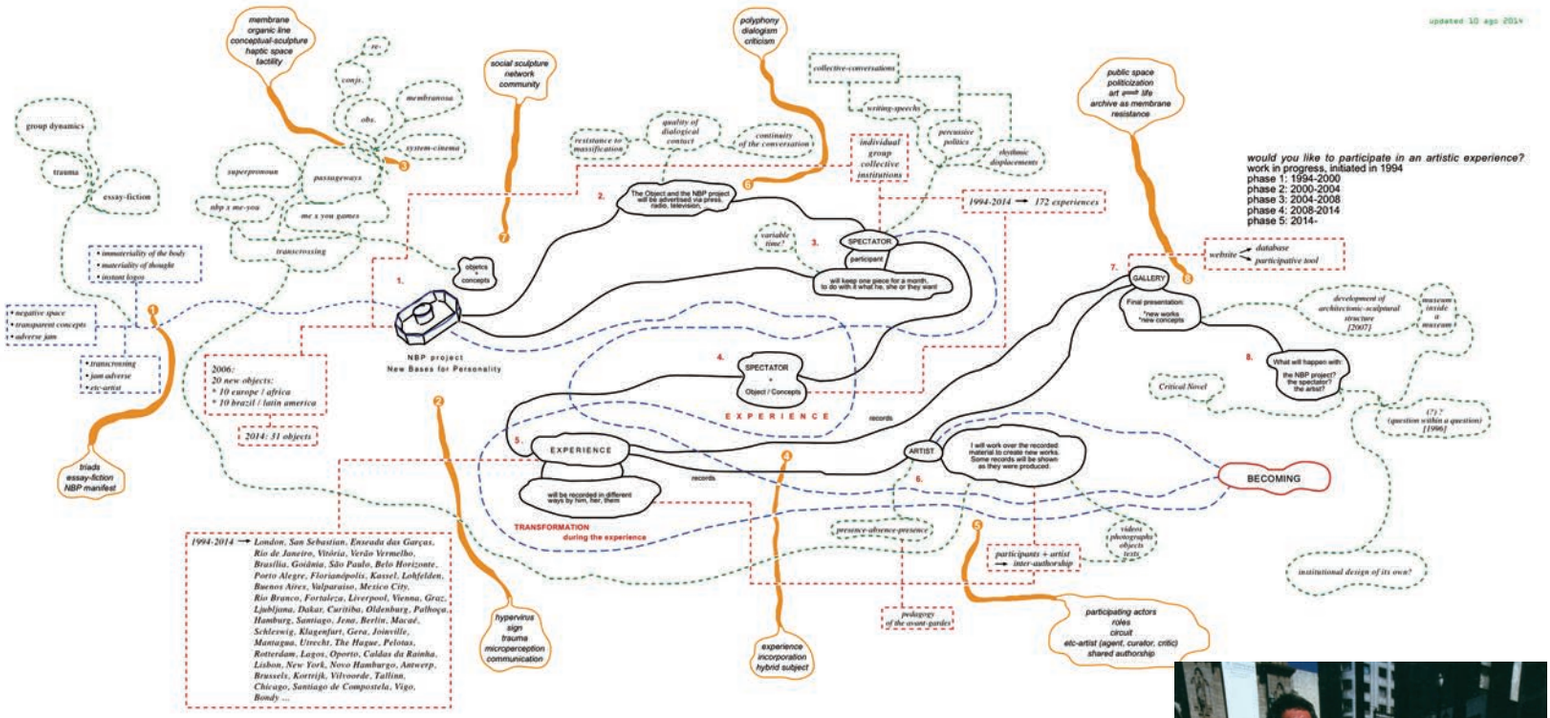




> Pedro Reyes, *Palas por pistolas*, 2007 ; *Disarm*, 2011.

C'est par une forme d'exorcisme manipulant son intégrité physique qu'une transformation de l'objet s'opère chez Pedro Reyes, artiste mexicain formé en architecture, proche des micro-utopies participatives et du champ élargi de la sculpture. Inspirée par une initiative du maire de Bogotá, Antonas Mockus, d'offrir des coupons de nourriture pour chaque arme rendue par les citoyens de sa métropole, l'œuvre *Palas por pistolas* (*Des pelles pour des fusils*) (2007) est commandée par le jardin botanique de Culiacán, une ville à l'ouest du Mexique affligée par un taux élevé d'homicides imputables aux armes à feu. Reyes est invité à y organiser un processus de récupération volontaire d'armes auprès des résidents en échange de coupons pour acquérir du matériel électronique. En subvertissant les codes d'une campagne publicitaire diffusée à la télévision locale, Reyes active d'abord un mécanisme psychosocial dans le nucléus familial, misant notamment sur la place prédominante des femmes pour jouer un rôle dissuasif sur le recours aux armes à feu. Au total, 1527 armes sont récupérées, broyées et écrasées afin d'en extraire le métal, liquéfié ensuite dans une fonderie. De ce substrat métallique, 1527 pelles sont moulées en usine, puis distribuées pour planter un nombre équivalent d'arbres et initier un rituel pédagogique au sein d'un réseau d'institutions et d'écoles publiques, entre autres à Lima, à Houston, à Jamaica Plain (Boston) et à Vancouver.

Pour un projet plus récent, *Disarm*, Reyes puise dans une réserve de 6700 armes à feu confisquées par la police et l'armée mexicaine à Ciudad Juárez, une ville frontalière à celle d'El Paso, au Texas, dont on attribue la notoriété à une escalade de violence reliée aux cartels de la drogue. La haute volatilité du trafic d'armes à feu passées en contrebande à la frontière étatsunienne est l'un des facteurs contribuant à une insécurité régnante au Mexique, à des phénomènes de violence structurelle et de migration forcée vers le nord. Les armes sont désassemblées et mises à l'épreuve par un groupe de six musiciens de México pour en extraire des sonorités. Dans une phase ultérieure, un orchestre polyrythmique entièrement mécanisé est composé de 47 instruments de musique inventés à partir du démantèlement des armes. Cette convocation à rendre les armes établit une procédure de retrait d'un objet devenu partie intégrante d'un système narcoéconomique maintenu en place par la reproduction de schémas de violence, l'instauration d'un climat de peur de même qu'un réseau transfrontalier de distribution d'armes. Extirpé à ces réseaux, cet objet est réintroduit dans un état transformé au sein d'un nouveau système de circulation où sa vocation première est exorcisée, canalisant des instincts associés à une culture de la mort en instincts créatifs.













Amorcé depuis 1994 dans plus de quarante villes et quatre continents, le projet *Você gostaria de participar de uma experiência artistica ?* (*Aimeriez-vous participer à une expérience artistique ?*) de l'artiste brésilien Ricardo Basbaum se poursuit encore aujourd'hui par l'élaboration de dispositifs faisant appel à différentes stratégies pédagogiques et divers concepts communicationnels. Tirant ses origines d'un projet précédent, *Novas bases para a personalidade* (*De nouvelles bases pour une personnalité*), le NBP est un objet de forme rectangulaire (125 x 80 x 18 cm), conçu en acier peint de couleur blanche, dont les quatre coins sont tronqués et le centre évidé par un trou circulaire. Dans un appel à la participation, Basbaum décrit le projet comme une investigation complexe de la subjectivité par une production d'objets, de diagrammes, d'installations et de manifestes. Plusieurs répliques de l'objet NBP sont livrées à des participants pour qu'ils réalisent une « expérience artistique » et en fassent l'usage qu'ils désirent durant un mois. La morphologie du NBP est imaginée pour s'imprégner comme une mémoire artificielle dans le corps du participant, une stratégie sensorielle subliminale en déploiement[6]. Basbaum évoque la disparition « de cette possibilité illusoire d'élaborer des modèles qui n'incorporent pas, dans leur structure même, une capacité et une nécessité du mouvement comme la condition de leur existence et de leur survie – des modèles qui deviennent de véritables constructions stratégiques, des systèmes qui conjuguent l'action et la pensée »[7].

S'il exploite *a priori* l'univers codifié du système des arts et ses modes de diffusion, le projet s'ouvre à un champ d'indétermination associé à un assemblage hétérogène d'usages, de configurations et de relations imaginés par les participants. Au fil d'expérimentations, l'objet devient le protagoniste d'une chorégraphie vidéo d'adolescents

au Brésil ou un visiteur impromptu à l'inauguration d'un centre luttant contre l'exclusion de personnes infectées par le VIH. Il est testé pour vérifier ses propriétés électromagnétiques, utilisé dans un *shooting photo* de fausses sirènes ou employé comme objet « invisible » durant une performance publique avec mégaphone à São Paulo. Dans l'intimité du domicile, l'objet est converti en moule à gâteau ou en arche de Noé pour animaux plastifiés. Une résidence de personnes âgées à Kassel s'en sert pour un bain de pieds collectif, arrosé au champagne et à l'eau gazeuse. Il est suspendu dans une tour d'habitation, incendié et même enterré pour un cycle lunaire. Plus importante que l'altération de l'objet lui-même, c'est une subjectivité distribuée et partagée qui est mobilisée dans la dispersion des affects. Difficile, voire impossible à retracer, ce processus de migration échappe en grande partie à la production d'images, de sons ou de textes – qui n'en cristallisent que des moments – pour catalyser de nouvelles émergences créatives et dispositions affectives. Une cartographie cognitive se dessine, reliant concepts, lieux, actions, schémas, moments d'incertitude, processus réflexifs et dynamiques de groupe, alors qu'une stratégie virale de réplication du processus est enclenchée dans la participation. Au cœur de cette tactique irréductible au quadrillage des désirs, la nature même du dispositif du NBP irrigue de nouveaux potentiels créatifs où l'affect se subtilise au contrôle, rendant impossible l'anticipation de ses personnalisations multiples.





> Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artistica?,* 1994 à aujourd'hui, photos des participants et diagramme.

LES OBJETS-RÉSEAUX

Ces géographies fluctuantes, issues d'un certain phénomène de globalisation déployé dans le champ de l'art, laissent entrevoir quelques incursions dans la théorie de l'acteur-réseau[8], où la prise en compte de l'hétérogénéité suggère un ensemble de relations entre des humains, des non-humains et des discours. Pragmatisme radical du générique, exorcisme, stratégie virale de participation, indétermination : autant de processus et de gestes artistiques convoqués pour altérer la génétique même de l'objet, qui a tôt fait de se dématérialiser en un réseau de signifiants et de relations à géométrie variable. S'il fallait s'attarder à un grain de sable coincé dans l'engrenage de nos machines dominantes de subjectivation, ce pourraient justement être cette instabilité ontologique et cette capacité de l'objet à se déplacer en dehors de circuits prédéterminés pour son existence. ◀

Photos : courtoisie des artistes.

Notes

1 Des représentations de *bultos* sacrés sont retracées dans plusieurs documents de pictographie préhispanique (fardeaux funéraires, objets de valeur, restes humains, *artefacts* naturels enveloppés) leur conférant, au sein de cérémonies et de rituels, des pouvoirs surnaturels et fonctions sociales pour souder les communautés. Un imaginaire altéré du *bulto*, constitué d'images polychromes de déités chrétiennes, a ensuite été introduit par des pasteurs coloniaux espagnols.

2 Notre traduction. Melanie Smith, « Bulto: Fragments » [en ligne], *Projects*, www.melaniesmith.net/projects/bulto/index.html.

3 Une trentaine de tabloïds ont été édités par Moreno et Oroza, téléchargeables au www.thetabloid.org.

4 Texte d'abord publié en espagnol : Gean Moreno et Ernesto Oroza, « Aprendiendo del pequeño Haití », *Tabloïd*, nº 4, 2009, 24 p. ; en anglais : « Learning from Little Haiti » [en ligne], *e-flux Journal*, nº 6, mai 2009, www.e-flux.com/journal/06/61399/learning-from-little-haiti.

5 *Cf.* Moreno et Oroza, « Generic Objects » [en ligne], *e-flux Journal*, nº 18, septembre 2010, www.e-flux.com/journal/18/67456/generic-objects.

6 Le site nbp.pro.br inclut des photos et textes soumis par les participants du projet, présentés notamment à la documenta de Kassel en 2007.

7 Notre traduction. Ricardo Basbaum, *Quatro características da arte nas sociedades de controle* [mémoire de maîtrise], ECO-Université fédérale de Rio de Janeiro, 1992.

8 L'*Actor-network theory* (ANT) est une approche sociologique énoncée entre autres par Bruno Latour et John Law.

Jean-Maxime Dufresne, artiste diplômé en architecture et multimédia, s'intéresse principalement aux mutations qui façonnent nos territoires urbains et leurs réalités sociales. L'enquête architecturale et la capacité d'action artistique sont considérées dans une approche protéiforme combinant installation, photographie, vidéo, son, intervention et travail de publication. Avec l'artiste Virginie Laganière, il poursuit une recherche sur des réalités postolympiques (Manif d'art 7, centre VU, 3331 Arts Chiyoda) à Beijing, à Athènes, à Sarajevo, à Montréal, à Tokyo et à Munich. Son travail a été diffusé dans plusieurs contextes et soutenu par des résidences au Canada et à l'étranger, dont tout récemment au Helsinki International Artist Programme (HIAP) en Finlande. Au sein de la plateforme Adaptive Actions, il est coéditeur du livre *Hétéropolis* et a développé une série d'ateliers et d'interventions à Lisbonne, à Madrid et à Montréal. Son travail avec SYN- a fait l'objet d'une recherche-action à l'Université de Guelph avec le soutien de Musagetes. Il est chargé de cours à l'École de design de l'UQAM et travaille aux programmes publics du CCA.



DESLOCALIZAR, RELOCALIZAR, MAL LOCALIZAR[1]

▶ CONSTANZA CAMELO-SUAREZ

Je m'intéresse aux phénomènes reliés à la migration ainsi qu'à la géolocalisation de groupes qui subissent le déplacement. En concevant des expérimentations performatives qui explorent la relation entre des sujets, des objets et leurs trajets, se développe une pratique questionnant le territoire et les sujets qui s'y investissent. Ainsi, on quantifie, on mesure le geste humain en capturant les données que le corps génère à partir de sa mobilité. Numérisée, cette forme d'art action explore l'interactivité comme résidu de la connectivité. Par cette approche technoesthétique, se met en œuvre un dispositif de participation citoyenne à travers lequel des portraits performatifs de la mobilité contemporaine sont réalisés.

Dilater ou contracter l'univers II est un projet réalisé à Tijuana, ville frontalière mexicaine voisinant les États-Unis. En 2011[2], j'ai réuni quelques citoyens centre-américains ayant été déportés des États-Unis. Sans documents, ils ont traversé la frontière et ont été renvoyés au Mexique par le Service américain de citoyenneté et d'immigration. Ces personnes déportées ont adhéré volontairement à la proposition de réaliser des interventions à caractère performatif dans un espace public de Tijuana : un pont donnant accès à une sortie supplémentaire vers les douanes américaines. Voici le récit de pratique de cette action.

Trois mots, *deslocalizada-o*, *relocalizada-o* et *mal localizada-o*, sont écrits sur le sol en grande taille, à l'échelle de la largeur et de la longueur réelles d'un pont en construction. Portant son document de déportation sous la forme d'un masque, chaque participant choisit le mot qui correspond le mieux à son état par rapport à l'espace, lors de son déplacement. Ainsi, aveuglé symboliquement par son document de déportation, le participant est guidé par l'artiste lors de la marche qui suit le trajet indiqué par la ligne écrite de chaque lettre. Durant son parcours, le duo est accompagné d'un policier municipal mexicain invité par l'artiste[3].

Le guide est muni d'un GPS qui transmet à un ordinateur les données provenant des trajets. Les déplacements du point qui marque le début du mot jusqu'à celui qui marque sa fin dessinent la transcription du mot *parcouru*. En direct, cette transcription est retransmise sur une page Web.

L'individu déporté n'est plus, pour un moment, une entité locale, car il n'a plus d'identité[4]. Il subit déjà les exclusions sociale, économique et politique. Le dispositif de repérage rappelle, entre autres, l'incorporation du biopolitique sous une autre forme, celle virtuelle, soit une entité délocalisée qui fournit de l'information à son sujet grâce aux données qui géolocalisent son mouvement.







une forme spatiotemporelle en resignifiant et en actualisant la circonstance où l'action s'inscrit. Situation devenue lieu d'énonciation circonstanciel, sa représentation cartographique virtuelle loge les données du trajet par rapport à la longitude et à la latitude du lieu pratiqué. Ainsi, le non-lieu du déporté cesse d'être la surface qui n'accueille pas, l'espace qui engloutit, le fond sans fond existentiel.

Se situer à nouveau dans la société, grâce au caractère événementiel de l'action, est aussi un acte de résistance subjective. Ce principe de révolte peut s'instaurer à partir d'actions singulières qui permettent aux individus de s'approprier un lieu donné, un monde qui sert d'espace mitoyen afin de vivre ensemble autrement, comme nous le rappelle Hélio Oiticica. La révolte, c'est la manifestation de volontés d'être, de subjectivités qui résistent ensemble au manque de repères relationnels, historiques et identitaires.

Comme un portrait de groupe, cette apparition collective signale une altérité où les multiples intensités physiques, psychiques et sociales se reconnaissent entre elles dans leur déplacement. Apparition de nature sacrée[6], c'est-à-dire phénomène de nature extra-ordinaire, l'action collective réarticule les liens de proximité entre natures humaine et technologique, réseaux physique et virtuel qui évoquent l'altérité non pas comme une menace[7], mais plutôt comme une place inclusive depuis laquelle le désir pluriel de réapparaître dans le monde, de s'y réinsérer, se fait sentir. ◀







L'espace physique de la ville et l'espace virtuel du cyberespace servent de support et de trame aux actions qui y ont lieu. Par conséquent, le territoire n'est plus seulement une question qui porte sur le local, mais également sur le global. Le *glocal* comme réalité, avec les tensions et les rapprochements qu'il construit, accueille les traces *extimes*[5] de corps en déplacement. De manière éphémère, la manifestation réaménage le territoire : une nouvelle forme d'organisation sociospatiale, sur le plan glocal, se met en place.

Intervalle entre le ici et le là-bas, le traitement numérique traduit les données devenues mesures. Ces dernières deviennent dès lors les dessins des trajets de sujets en mouvement, l'empreinte virtuelle d'un parcours humain contemporain. La singularité de cette empreinte réside sur le fait de dessiner, une deuxième fois, un mot en parcourant son ébauche écrite sur le sol. Le résultat constitue une translation géométrique imparfaite, car la triangulation du GPS produit de l'« incertitude » dans la mesure.

Le trajet est transcrit comme ligne composée de pas devenus des pixels, des points lumineux qui s'inscrivent dans l'obscurité écranique en correspondance approximative avec le mouvement du corps. Cette représentation plutôt abstraite correspond partiellement au mot inscrit sur le pont, son application linéaire étant imprécise, ambivalente, telle l'identité du déporté. La ligne déborde, tout comme le sens logique qu'on pourrait attribuer à la déportation : la charge affective de l'état du déporté est tellement importante qu'elle échappe à la représentation.

Personne déportée, artiste migrante et policier : ces identités partagent une histoire de la mobilité qui les relie entre elles à Tijuana. Les actions de ces individus sont de l'ordre de l'extime, car elles « nomment » et « parcourent »

Photos : courtoisie de l'artiste.

Notes

1 Notre traduction : délocaliser, relocaliser, mal localiser.
2 Cette action a été réalisée dans le cadre de la résidence Dis/location organisée par le centre d'artistes Dare-Dare.
3 Pour commencer cette action, j'ai demandé à Martin Dufrasne, coordonnateur artistique de l'événement, de me guider sur le mot de mon choix, *relocalizada*. Ayant migré de la Colombie, je portais sur le visage le passeport canadien que je venais récemment d'obtenir.
4 Les passeurs retiennent les documents d'identité des personnes qui les engagent pour les faire traverser la frontière des États-Unis.
5 J'utilise ce terme à la manière de Michel Tournier (*Journal extime*, Musardine, 2002, 236 p.). : l'extime n'est pas l'intime en tant que dévoilement d'une intériorité, mais ce qui se passe à l'extérieur de celle-ci. Loin des confidences pathologiques d'un ego qui s'exhiberait, l'extime rend visible une partie de ce qui appartient à la sphère de l'intime : il montre le monde qui nous entoure, son histoire, tel un secret du social révélé par une voix individuelle.
6 Entendu ici dans le sens anthropologique du terme, sens attribué à la série *Caminar es sagrado* (*Marcher est sacré*), actions réalisées par l'artiste colombienne Maria Teresa Hincapié lorsqu'elle a traversé, à pied, la Colombie en période de guerre civile.
7 Par la criminalisation de la mobilité, par exemple.

Constanza Camelo-Suarez s'intéresse à la création, à la théorisation et à la diffusion de l'art expérimental. Sa pratique artistique s'articule autour de la création de dispositifs performatifs à caractère contextuel. Elle est cofondatrice du collectif We are not Speedy Gonzales, collectif d'artistes migrants qui travaille sur la transculturalité et ses représentations dans le milieu de l'art actuel. En tant que commissaire indépendante, elle a organisé des échanges artistiques entre le Canada et l'Amérique latine ainsi que des événements reliés à la théorisation de la pratique de l'art action. Constanza Camelo-Suarez détient un doctorat en études et pratiques des arts (UQAM). Elle travaille comme professeure, est directrice du Module des arts de l'Université du Québec à Chicoutimi, fait partie des chercheurs du CÉLAT ainsi que du GRMC et agit en tant que vice-présidente du centre d'artistes Le Lobe.

JE TOUCHE, DONC JE SUIS

FRANÇOIS-JOSEPH LAPOINTE



– CLIC, 682. – CLIC, 683. – CLIC, 684. – Pardon ? – Vous-êtes la 684e personne à qui je serre la main aujourd'hui. – Hein ? – CLIC, 685. – Pourquoi ? – CLIC, 686. – 686 ? – Oui, 686. – Mais c'est sale. – CLIC, 687. – Vous avez touché 686 personnes avant moi ? – CLIC, 688. – Vous allez me donner toutes les cochonneries que les gens portent sur leurs mains ! – CLIC, 689. – C'est dégueulasse ! – CLIC, 690. – Êtes-vous complètement fou ? – CLIC, 691.– Avez-vous du Purell ? – CLIC, 692. – CLIC, 693…

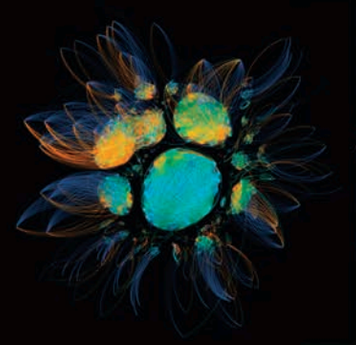
Depuis maintenant plus de deux ans, je serre des mains. De ville en ville, je vais à la rencontre d'inconnus et je serre des mains. La main droite vers l'avant, je les aborde. Sans rien dire, je tends la main. Au contact de nos paumes, CLIC. De mon pouce gauche, j'appuie sur la gâchette. CLIC, CLIC, CLIC… Je récolte et je compte les poignées de main. À Copenhague, à Montréal ou à Baltimore, j'ai serré des milliers de mains. En Allemagne et en Australie. Bientôt en Afrique et à Paris. Des milliers de bisous sur les joues à Paris. Par ce geste banal et quotidien, j'entretiens les relations humaines. Je participe à la transmission des microbes aussi. J'en donne et j'en prends pour les retransmettre à nouveau. Comme tout le monde. Comme chaque fois que nous prenons le métro. Comme pour chaque pièce de monnaie qui circule entre nos mains. Les contacts humains sont avant tout des échanges microbiens. Je vis dans un océan de microbes, de virus et de bactéries. Chaque orifice de mon enveloppe corporelle est peuplé de millions de microbes. Je respire, j'avale, je digère et je défèque des microbes. Quand j'embrasse, je partage des microbes. Que nous le voulions ou non, nous faisons tous partie d'un réseau complexe de microbes. Nos interactions sont des partages de microbes. Nos actions sont le contrôle des microbes. Nos pensées sont les désirs des microbes. Nous naissons microbes et nous mourrons microbes. Nous ne sommes que des microbes.

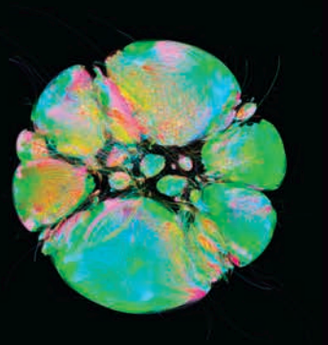
Selon les plus récentes études scientifiques, moins de la moitié des cellules de notre corps seraient des cellules humaines. Notre organisme serait plutôt composé majoritairement de cellules bactériennes[1]. La découverte de ce qu'on appelle le microbiome humain a révolutionné la médecine moderne. De la transplantation fécale pour guérir la diarrhée chronique[2] à la production de yogourts probiotiques pour traiter l'obésité[3], les applications cliniques et commerciales des recherches sur le microbiome sont en croissance exponentielle. Mais les médecins ne sont pas les seuls à s'intéresser à nos bactéries. Ce microbiome interroge également les philosophes[4] : si nous ne sommes plus entièrement composés de cellules humaines, en quoi sommes nous toujours humains ? Si notre flore bactérienne affecte nos désirs et nos comportements, sommes-nous toujours libres ? Que reste-t-il de notre identité ? À la naissance, la mère donne en héritage un échantillon de son microbiome vaginal à son enfant. Dès lors, le nouveau-né est infecté par une communauté de bactéries qui lui permettront de développer son système immunitaire, ce même système qui sert à départager le soi du non-soi. Le processus d'individuation est un processus de colonisation. Tous les enfants nés par césarienne le savent trop bien. En court-circuitant le microbiome vaginal, les nouveau-nés sont d'abord colonisés par les bactéries cutanées de la mère. Ces bébés auront pour le reste de leur vie plus de risques de maladies auto-immunes, notamment les maladies respiratoires comme l'asthme[5]. En parallèle à notre identité génétique, notre identité microbienne pourrait donc avoir, à terme, une importance capitale sur notre existence. Or, tandis que nos gènes sont immuables, notre microbiome est malléable. Il change et se transforme au cours du temps. Contrairement au lourd fardeau de l'hérédité qui nous afflige, il nous offre la chance de nous renouveler, de nous guérir peut-être, voire de nous métamorphoser.

Dans le cadre de mes performances-expériences, je m'intéresse à la dynamique de colonisation bactérienne. J'utilise mon propre corps comme laboratoire. Je cherche à transformer volontairement la composition de mon microbiome pour transformer mon identité. Je récolte des échantillons avant, pendant et après chaque expérience. Ces données scientifiques sont par la suite analysées pour mettre à l'épreuve l'hypothèse de ma propre métamorphose. Suis-je le même après avoir serré la main à 1001 personnes à Berlin ? L'âme d'une ville et de ses habitants, je la cultive comme on cultive des bactéries dans un bouillon de culture. J'ensemence mon microbiome cutané du microbiome des milliers de personnes que je rencontre et que je touche. Au fil des poignées de main, de plus en plus de bactéries s'accumulent dans la paume de ma main droite. À chaque nouvelle ville, j'apprivoise une nouvelle communauté de personnes et j'acquiers une nouvelle communauté de bactéries. La cartographie des relations humaines se traduit alors par un réseau complexe d'interactions entre les différentes souches bactériennes qui laissent leur trace au creux de ma main. Tel un fil d'Ariane invisible, mon microbiome cutané enregistre la somme de toutes les vagues d'immigration bactérienne. L'analyse des données obtenues lors de chacune des performances me permet ainsi de suivre la dynamique de contamination, de pouvoir enfin révéler le paysage adaptatif de mon identité bactérienne. Je crée des *microbiome selfies*, des égoportraits qui décrivent mon identité bactérienne en constante évolution.

Ma pratique artistique interroge les notions de communauté et de connectivité à différentes échelles. En tout premier lieu, j'organise des performances qui me servent à répertorier l'ensemble des interactions entre individus *Homo sapiens* qui occupent le même espace habité. Parce

< Échantillonnage du microbiome lors de performances publiques pour récolter 1000 poignées de main (Baltimore, Copenhague, Montréal, Perth, Berlin).
> Selfies générés à partir du microbiome cutané de l'artiste après 300, 650 et 1001 poignées de main.



que notre espèce est un animal social, les relations humaines participent à la cohésion du groupe, voire à sa dissolution. Le geste qui me permet de collecter des données scientifiques est aussi un acte relationnel. Une personne à la fois, je trace les contours de la ville, j'étudie sa personnalité. Alors que la plupart des habitants me prennent la main avec enthousiasme, d'aucuns sont plus prudents, curieux ou craintifs ; d'autres me tournent le dos et fuient devant moi. La poignée de main peut être perçue par certains comme une agression, une attaque bactériologique à leur soi-disant intégrité physique. Que nenni ! Malgré nous, les bactéries remplissent le vide qui nous sépare. Nul besoin de nous toucher pour être connectés : les microbes flottent autour de nous ; l'air que nous respirons est chargé de bactéries qui contribuent à la transmission des agents pathogènes tout autant qu'à la diffusion des légendes urbaines, cette peur viscérale des germes et autres microorganismes du même acabit. Mon travail s'inscrit notamment comme antidote à tous les savons bactéricides, à la stérilisation extrême et à la guerre obsessionnelle aux microbes[6].

En second lieu, les représentations visuelles des communautés bactériennes qui habitent la surface de mon épiderme révèlent la connectivité à l'échelle microscopique de l'infinitésimalement petit. Le réseau social des multiples espèces de bactéries cohabitant sur ma peau se trouve ainsi magnifié. En effet, tout comme les humains, les microbes s'organisent en microsociétés : d'un côté, les souches inoffensives qui tolèrent la présence des étrangers ; d'un autre côté, les espèces envahissantes, celles qui cherchent la faille dans les défenses immunitaires de l'hôte pour pouvoir enfin prendre toute la place au détriment des bactéries commensales. Des informations sont constamment échangées au sein d'une colonie pour activer, selon les circonstances, qui la résistance aux antibiotiques, qui la production de toxines[7]. Le microbiome est une communauté dynamique qui s'adapte rapidement aux conditions du milieu. Nous y retrouvons des centaines d'espèces distinctes que les microbiologistes ont regroupé en familles sur la base de leur similarité génétique. Dès lors, le *microbiome selfie* n'est rien d'autre qu'un portrait de famille, une carte d'identité génétique des bactéries récoltées sur mon corps.

En troisième lieu, ma démarche expérimentale s'intéresse également à la connectivité interspécifique entre l'individu appelé *Homo sapiens* et l'ensemble des bactéries avec lesquelles notre espèce cohabite. Cette entité génétique, regroupant la somme de notre génome et du génome collectif de toutes les espèces de bactéries qui forment le microbiome humain, porte le nom d'hologénome[8]. L'individu composite résultant de cette association symbiotique porte quant à lui le nom d'holobionte[9]. Puisque la survie de tout individu est intimement liée à la survie de son microbiome, tout autoportrait du {soi} est aussi par extension un alloportrait du {non-soi} et un holoportrait du {soi + non-soi}. Ce que les philosophes appellent le destin commun (*common fate*) des parties en interaction participe à la formation de ce superindividu constitué de cellules humaines, certes, mais aussi – et surtout – de cellules non humaines qui déterminent les paramètres de son identité. L'humain n'est plus seul maître à bord de son propre corps. L'individu qu'on nomme individu n'est plus l'individu que l'on croyait. L'organisme qu'on définit comme organisme n'est plus l'organisme que l'on définissait. L'espèce qu'on identifie comme une espèce n'est plus l'espèce telle qu'on l'identifiait. Notre identité ontologique est à la fois hétérogène et multiple, chimérique et symbiotique, dynamique et adaptative, dissociée et connectée. Nul photographe ne saurait la capturer. Nul peintre ne saurait la représenter. Mon travail de recherche-création à la frontière de l'expérimentation scientifique et de la performance artistique peut néanmoins, l'espace d'un instant microscopique, tenter de tracer les contours flous de notre identité évanescente… en vain : déjà, à la prochaine poignée de main, je ne suis plus le même ! ◂

Photos et illustration : François-Joseph Lapointe.

Notes

1 *Cf.* Ron Sender, Shai Fuchs et Ron Milo, « Are We Really Vastly Outnumbered ? Revisiting the Ratio of Bacterial to Host Cells in Humans », *Cell*, vol. 164, n° 3, 2016, p. 337-340.
2 *Cf.* Brandon C. Chapman, Hunter B. Moore *et alii*, « Fecal Microbiota Transplant in Patients with *Clostridium Difficile* Infection: A Systematic Review », *Journal of Trauma and Acute Care Surgery*, vol. 81, n° 4, 2016, p. 756-764.
3 *Cf.* Esther Nova, Fatima Pérez de Heredia *et alii*, « The Role of Probiotics on the Microbiota: Effect on Obesity », *Nutrition in Clinical Practice*, vol. 31, n° 3, 2016, p. 387-400.
4 *Cf.* Thiago Hutter, Carine Gimbert *et alii*, « Being Human Is a Gut Feeling », *Microbiome*, n° 3, 2015, p. 9.
5 *Cf.* Kim Kristensen et Lonny Henriksen, « Cesarean Section and Disease Associated with Immune Function », *Journal of Allergy and Clinical Immunology*, vol. 137, n° 2, 2016, p. 587-590.
6 *Cf.* Gloria C. S. Kim, « "99.9% Effective": Calculating Credibility and Consuming Trust in Antibacterial Promises », *Consumption Markets, and Culture*, vol. 19, n° 4, 2016, p. 346-352.
7 *Cf.* Damián Lobato-Márquez, Ramón Díaz-Orejas et Francisco García-Del Portillo, « Toxin-Antitoxins and Bacterial Virulence », *FEMS Microbiology Reviews*, vol. 40, n° 5, 2016, p. 592-609.
8 *Cf.* Eugene Rosenberg et Ilana Zilber-Rosenberg, « Microbes Drive Evolution of Animals and Plants: The Hologenome Concept », *MBio*, vol. 7, n° 2, 2016, p. e01395.
9 *Cf.* Emiliano Salvucci, « Microbiome, Holobiont and the Net of Life », *Critical Reviews in Microbiology*, vol. 42, n° 3, 2016, p. 485-494.

François-Joseph Lapointe est biologiste et bioartiste au Département de sciences biologiques de l'Université de Montréal où il dirige le Laboratoire d'écologie moléculaire et d'évolution. Dans le cadre de ses recherches scientifiques, il s'intéresse à la phylogénétique, à la systématique ainsi qu'à la génétique des populations. Dans le cadre de sa pratique artistique, il s'inspire des modèles de la biologie moléculaire et de la génétique à des fins de création. Son plus récent projet consiste à séquencer son microbiome et celui de sa conjointe afin de générer des égoportraits métagénomiques (*microbiome selfies*).

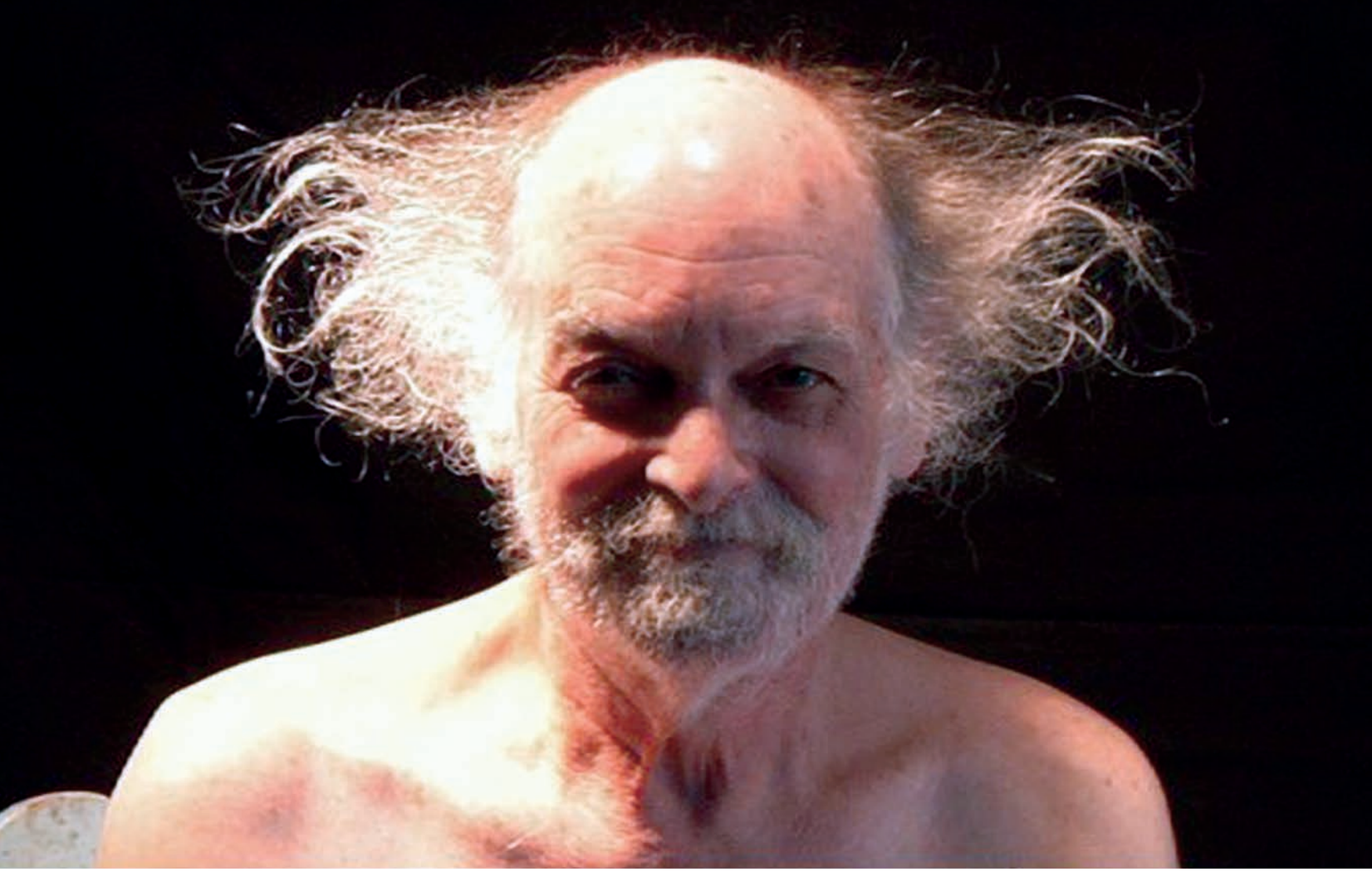
TOUT EST CONNECTÉ
QUELQUES NOTES AUTOUR DE JOE DAVIS

▶ JAMES PARTAIK

IL Y A DES CHANGEMENTS À L'HORIZON QUI SONT SI DRAMATIQUES ET SI RADICAUX QUE TOUTES LES RÉVOLUTIONS DE L'ÂGE DIT NUMÉRIQUE VONT DIMINUER EN COMPARAISON. TOUS NOS RÊVES VONT DEVENIR RÉALITÉS. NOUS DEVRONS DONC AVOIR LE BON GENRE DE RÊVE. C'EST POURQUOI LA SCIENCE A BESOIN D'ARTISTES COMME MOI.

TOUT EST CONNECTÉ. LES CHOSES LES PLUS ABSURDES SONT LIÉES D'UNE FAÇON EXTRÊMEMENT BIZARRE. J'AIME CHOISIR DEUX OU PLUSIEURS CHOSES APPAREMMENT NON LIÉES ET ÉTABLIR UNE CONNEXION ENTRE ELLES POUR ESSAYER DE DISCERNER CE QU'EST LA NATURE DE NOTRE PROPRE EXPÉRIENCE, LA NATURE DE NOS PROPRES ERREURS[1].

JOE DAVIS



Le premier message « sérieux » destiné à d'éventuels êtres extraterrestres a pris la forme d'une plaque insérée dans les sondes Pioneer 10 et 11 lancées dans le cosmos en 1972 et 1973. Comme le rappelle Joe Davis alors que « Pioneer était le premier satellite à quitter notre système solaire, l'objet balistique le plus rapide jamais créé par les êtres humains […] ces plaques présentaient une image anatomiquement correcte de l'être humain masculin, mais avaient omis de montrer les organes génitaux féminins. Nous avions envoyé […] des images de notre propre intolérance dans le cosmos »[2].

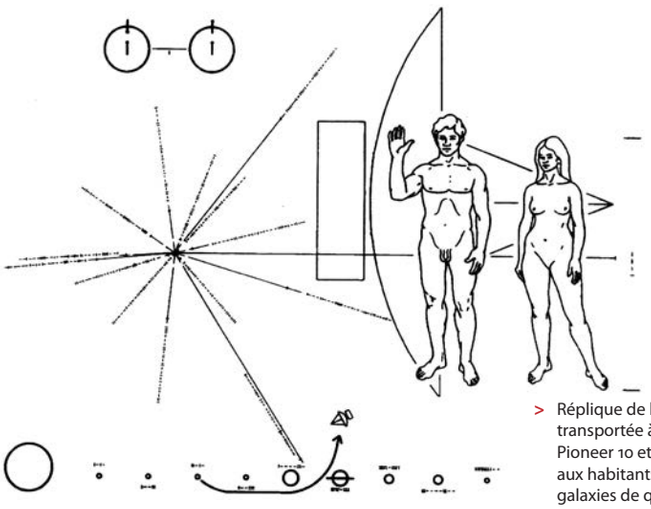
Le projet *Vagina Poetica* (1986) de Joe Davis visait à corriger cette embarrassante omission en enregistrant les contractions vaginales d'une ballerine à l'aide d'un « détecteur » spécial et en les traduisant en signaux qui ont été finalement transmis vers de lointaines étoiles.

Davis a dû mettre en place un dispositif important pour transmettre ces contractions vaginales dans l'espace, au-delà de notre système solaire. Il a su bricolé une station de radio underground exploitant le 104 FM pour interfacer le bloc récepteur-excitateur du tube klystron du radar Millstone afin de détourner – de hacker – le système radar de l'Institut de technologie du Massachusetts. Même si ce détournement fut rapidement détecté par les forces aériennes américaines la transmission, qui dura une vingtaine de minutes, aurait potentiellement atteint quatre jumeaux du soleil comme les systèmes planétaires d'Epsilon Eridani et de Tau Ceti.

Nouvelles modalités d'action et trajectoires de recherche ? Cette tentative de communication avec l'*autre*, l'intelligence extraterrestre, n'est pas seulement un geste de réseautage alternatif avec le cosmos au nom de la planète ; c'est un geste créateur qui vise davantage à comprendre la nature de l'émetteur, l'être humain, plutôt qu'à spéculer sur la nature du récepteur, la vie extraterrestre.

L'ÈRE DES CONNECTIVITÉS : SCIENCE ET ART

Mais qui est Joe Davis ? Diplômé en arts de création (1973) au Collège Mount Angel, en Oregon ; pionnier de la sculpture au laser des Laboratoires Bell, au New Jersey ; premier « artiste » à avoir conclu un accord de service pour un lancement avec la NASA en vue de transporter une charge à vocation artistique dans une navette spatiale ; premier « non-scientifique » à avoir donné une communication aux colloques en ingénierie du centre de vols spatiaux Goddard ; chercheur au Centre d'études visuelles avancées de l'Institut de technologie du Massachusetts (MIT) ; auteur de la première œuvre d'art génétiquement modifiée ; inventeur d'instruments fantaisistes permettant de saisir la signature acoustique de microorganismes ; créateur de « langages de programmation de l'ADN » permettant d'intégrer des images et des textes poétiques dans des organismes vivants – et ayant été cité dans la littérature scientifique ; membre du laboratoire de George Church à Harvard, où il a été nommé « scientifique-artiste » ; chercheur qui a modifié génétiquement des vers à soie pour produire des soies transgéniques biominéralisées avec de l'or métallique ; inventeur d'une radio biologique ; artiste qui a mis au point les signaux radar les plus longs et les plus puissants jamais transmis à l'intention d'une intelligence extraterrestre… Joe Davis ne cesse d'inventer de nouvelles voies d'hybridation pour la création. Il ne s'intéresse pas aux modalités d'action communément associées aujourd'hui à l'art ou bien à la science. Nomade à l'intérieur de son univers d'inventivité, il incarne une remise en question profonde avec le statu quo territorial des disciplines.



> Réplique de la plaque transportée à bord de Pioneer 10 et 11 montrant aux habitants des autres galaxies de quel endroit, de qui et de quand proviennent ces dessins. Conçue par le Dr Carl Sagan, la plaque est l'équivalent interstellaire d'un « message dans une bouteille ».





> Joe Davis, *Vaginal Detector* et détail de *Vagina Poetica*, 1986.

Aujourd'hui, assistons-nous à un art informé par la science, à un art scientifique ou bien à une autre forme d'inventivité symptomatique de décloisonnement disciplinaire ? L'histoire semble remplie d'exemples de brouillage où la doxa disciplinaire est incapable de saisir un tel avancement de la discipline. En 1907, Wilhelm Heinrich, Ph. D., doyen des sciences à l'Université de Bern, a rédigé et étampé une lettre à Albert Einstein, lui annonçant que sa demande de doctorat avait été refusée : « Alors que vous avez posé une théorie intéressante dans votre article publié dans *Annalen des Physik*, nous pensons que vos conclusions sur la nature de la lumière et la connexion fondamentale qui existe entre l'espace et le temps sont quelque peu radicales. Dans l'ensemble, nous trouvons vos hypothèses trop artistiques pour la physique réelle. » Le physicien Albert Einstein, qui a non seulement imaginé la théorie de la relativité générale, mais fait de nombreuses contributions importantes pour la physique, a été confronté aux attitudes dominantes de son époque et aux mentalités issues des activités disciplinaires qui ne pouvaient concevoir de connexion entre elles.

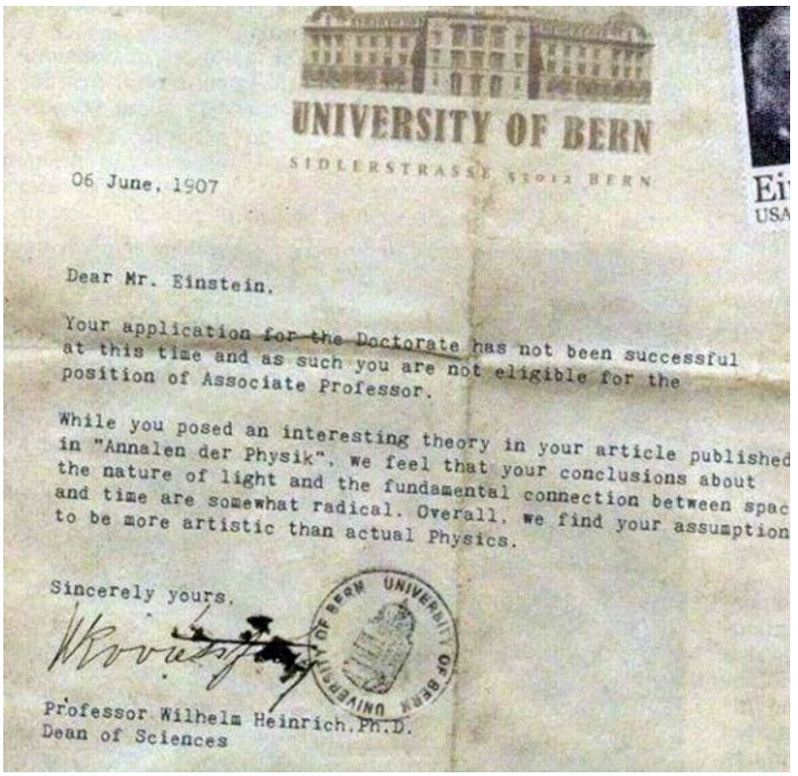
Actuellement, nombreux sont les créateurs qui ont besoin de plus de latitude dans la recherche, qu'elle soit scientifique ou artistique. Plusieurs chercheurs abordent les développements controversés de la génétique et de la recherche génomique en tant que cadres théorique et pratique. Beaucoup de ces chercheurs « artistes-scientifiques » scrutent d'une manière poétique les implications sociales, politiques ou éthiques de ces recherches dans une grande variété de formes inédites pour l'exploration tant artistique que scientifique.

À l'instar du schisme des philosophies naturelles du XIX[e] siècle, assistons-nous à une nouvelle dislocation des activités humaines ? À l'Université de Cambridge, le 24 Juin 1833, l'Association britannique pour l'avancement des sciences avait organisé sa troisième réunion annuelle. Lors de cette rencontre, le philosophe et poète Samuel Taylor Coleridge proposa de trouver un nouveau nom pour décrire les membres de l'association, car le terme *natural philosopher*, que ces hommes avaient depuis des siècles, ne correspondait plus à une approche pratique et pragmatique. Les nouveaux chercheurs mettaient la main à la pâte, creusaient la matière, travaillaient dans des carrières de fossiles, faisaient des batteries électriques dans leur sous-sol, ce qui ne convenait pas, comme le pensait Coleridge, aux *vrais* philosophes méditant depuis leur fauteuil sur le cosmos : il ne voyait plus le « métaphysicien ».

Lors de cette rencontre, William Whewell, alors chercheur à l'Université de Cambridge, suggéra le mot *scientist* (scientifique), par analogie à *artist*. C'était la première fois que le mot *était* prononcé. Whewell, publiant une revue critique du livre *On the Connexion of the Physical Sciences* (*Sur la connexion des sciences physiques*) de Mary Somerville (1834), allait entamer du coup une transformation non seulement du nom de la personne faisant cette activité, mais du rôle du scientifique, avec tout ce qui allait en découler (les conditions socioéconomiques, la professionnalisation, le chemin vers une carrière, les sources de financement public, etc.).

Aujourd'hui, la pratique de Joe Davis est au centre d'un nouveau brouillage institutionnel. Bien qu'il conserve son poste de chercheur professionnel au Département de biologie du MIT, son studio de recherche a été délocalisé, le privant ainsi d'équipements spécialisés en biologie. Certains scientifiques trouvent qu'il est immoral que les fonds pour la recherche en science subventionnent son approche *artistique* de recherche. En revanche, d'autres scientifiques comme George Church de Harvard affirment que l'attitude de recherche de Joe Davis permet plutôt d'ajouter aux connaissances de la « science transformative », un courant de recherche expérimentale qui scrute à la fois la doxa scientifique et la dimension épistémologique.

Joe Davis œuvre dans les interstices des disciplines, un projet qu'il qualifie lui-même d'unification de la connaissance. Il cherche la dissolution des approches disciplinaires et des soi-disant contraires polaires pour les fusionner, pour ne plus les particulariser, telle une alchimie des connaissances contemporaines. Pour lui, « l'art aide la science à se comprendre ». ◀


UNIVERSITY OF BERN

SIDLERSTRASSE 5 3012 BERN

06 June, 1907

Dear Mr. Einstein,

Your application for the Doctorate has not been successful at this time and as such you are not eligible for the position of Associate Professor.

While you posed an interesting theory in your article published in "Annalen der Physik", we feel that your conclusions about the nature of light and the fundamental connection between spac and time are somewhat radical. Overall, we find your assumption to be more artistic than actual Physics.

Sincerely yours,

UNIVERSITY OF BERN

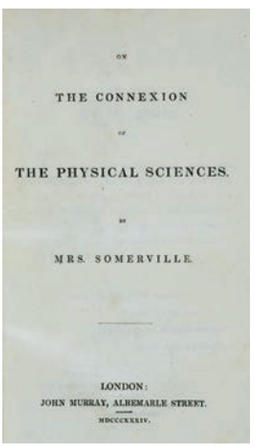
Professor Wilhelm Heinrich, Ph.D.
Dean of Sciences

Notes

1 Notre traduction. Joe Davis, propos extraits du film documentaire de Peter Sasowsky *Heaven + Earth + Joe Davis*, 2011, 1 h 30 min.

2 *Ibid.*

James Partaik est un artiste qui œuvre dans le technomadisme. Il s'est engagé à initier et à faciliter des projets d'artistes autogérés : membre fondateur d'Avatar, association de création et de diffusion sonore à Méduse (Québec), d'Arqhé, collectif multidisciplinaire qui sonde l'art, l'architecture, le paysage et le multimédia, de We Are Not Speedy Gonzales et de SpaceKIT. Depuis 1993, il a enseigné dans trois universités québécoises et est présentement professeur en art numérique à l'Université du Québec à Chicoutimi. Cofondateur du Laboratoire de recherche-création interuniversitaire Insertio, il a participé à des rencontres internationales et à des expositions en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Europe, en Afrique du Nord, au Royaume-Uni et en Asie. James Partaik a reçu plusieurs bourses et prix pour son travail individuel et collaboratif. Il a entre autres été lauréat en 2006 du concours de création du prestigieux festival Belluard Bollwerk International à Fribourg, en Suisse, et en 2012 des Mérites d'architecture de la Ville de Québec pour la conception et le design d'un édifice de logements sociaux à Québec.


ON

THE CONNEXION

OF

THE PHYSICAL SCIENCES.

BY

MRS. SOMERVILLE.

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.
MDCCCXXXIV.

PARADOXES ET PALIMPSESTE DANS LA RECHERCHE SUR L'INTELLIGENCE EXTRATERRESTRE

▶ JOE DAVIS

DANS LE SILENCE GÉNÉRAL DE LA NATURE ET LE REPOS DES SENS, LE POUVOIR CACHÉ DE CONNAISSANCE, PROPRE À L'ESPRIT IMMORTEL, PARLE UNE LANGUE QUI N'A PAS DE NOM, ET DONNE DES CONCEPTS NON ENCORE ÉCLOS, QUI SE LAISSENT BIEN SENTIR, MAIS NON DÉCRIRE[1]. EMMANUEL KANT, 1755

Les probabilités qu'une pièce de monnaie retombe sur « face » 13 fois de suite sont d'environ 1 sur 1800. Selon la loterie d'État du Massachusetts, les chances de gagner la cagnotte en pariant 1 $ dans cet État sont de 1 sur 324 632. Par comparaison, les chances de gagner les Méga Millions sont de 1 sur 175 millions. Pourtant, ces probabilités sont beaucoup plus élevées que celles de l'*abiogenèse*, qui désigne la formation d'un être vivant à partir de simples molécules. Les chances qu'un organisme puisse s'assembler entièrement de manière aléatoire sont réellement ahurissantes, mais le mystère entourant l'origine de la vie ne concerne pas vraiment la manière dont les organismes « modernes » pleinement formés émergent spontanément des matières premières. La théorie de l'abiogenèse porte plutôt sur plusieurs petites étapes, passant par la formation de composés et de polymères simples à toute une série d'autocatalyses et d'autoréplications de *protobiontes*, des microglobules beaucoup plus simples et sensiblement plus petits que les organismes, même les plus primitifs, que nous connaissons aujourd'hui. Chaque étape est associée à une petite augmentation en organisation et en complexité, suivant l'évolution lente des substances chimiques vers ce que nous considérons désormais comme un « organisme », plutôt que vers une forme de vie apparue spontanément par un autoassemblage complet[2]. La formation des premiers polymères biologiques ne peut, elle non plus, être considérée comme « aléatoire ». La distribution des éléments chimiques et de leurs composés dans l'univers primordial dépendait des processus d'évolution stellaire ainsi que des lois de la chimie et de la biochimie, qui ne sont pas du tout aléatoires. En fait, les mêmes forces non aléatoires de la sélection naturelle à la base de l'évolution biologique sont à la base de l'abiogenèse. L'évolution biologique est, bien sûr, toujours en cours. Dans les environnements prébiotiques appropriés, l'abiogenèse l'est tout autant. Rappelons que la nature a bénéficié de milliards d'années et de billions de « pièces de monnaie » à lancer en parallèle. Tous les jours, elle tire d'innombrables numéros de loterie.



Il existe deux théories contradictoires sur ce qui était au début du monde : les acides nucléiques (probablement les acides ribonucléiques, ARN) et les peptides-protéines. Selon des conjectures relativement fiables ainsi que des conclusions d'essais, une chimie prébiotique appropriée ayant existé au début de la Terre serait à l'origine de la formation des uns ou des autres[3]. Dans tous les cas, il est bien possible que le premier « être vivant » ait été une seule molécule autoréplicatrice. Prenons, par exemple, un peptide autoréplicateur du groupe de Ghadiri[4] qui est soit une enzyme constituée d'un enchaînement de 32 acides aminés, soit une ligase de peptide qui se duplique à partir de deux sous-unités de 16 acides aminés. Sa taille et sa composition s'avèrent également idéales pour la synthèse abiotique[5]. La probabilité de générer ce peptide lors d'analyses séquentielles est d'une chance sur $4{,}29 \times 10^{40}$. Le nombre 10^{40} est énorme. À titre d'exemple, il y a probablement beaucoup moins de 10^{40} grains de sable sous tous les océans et mers, et dans tous les déserts et plages, et sur toutes les planètes et lunes de l'univers observable. Mais ces probabilités s'appliquent à des essais séquentiels individuels, comme s'il n'y avait qu'une seule protéine-ADN-protoréplicateur assemblée par essai. Sur la Terre prébiotique, des milliards d'essais simultanés ont été en cours sans interruption, car des milliards d'éléments constituant les molécules ont interagi dans les océans ou avec les surfaces ou matrices catalytiques sur plusieurs milliers de kilomètres de rivage[6]. Sur la Terre primitive, il est probable que l'océan ait occupé un volume de 1×10^{24} litres. Étant donné une concentration d'acides aminés très diluée de 1×10^{-6} M (suggérée par Chyba et Sagan en 1992[7]), il y aurait eu approximativement 1×10^{50} chaînes de départ potentielles, de sorte qu'environ 1×10^{31} ligases de peptide auraient pu être produites en une année, sans parler du résultat en plusieurs millions d'années. Ainsi, la synthèse des autoréplicateurs pourrait s'être produite relativement rapidement, même dans une probabilité d'une chance sur $4{,}29 \times 10^{40}$.

En dépit d'un cas de figure excessivement improbable, rappelons que, dans certaines conditions, ce qui est extrêmement improbable devient inévitable. L'origine de la vie peut prendre quelques centaines de millions d'années sur la Terre primitive ou quelques heures dans une fiole de laboratoire. Cependant, quand seules les bonnes conditions sont en place, un assemblage compliqué de molécules de structure complexe, dont on peut reconnaître le potentiel d'être vivant, est à même de se produire : ces structures utilisent l'énergie et les nutriments pour se développer par polymérisation et reproduire leur information génétique ; lorsqu'elles atteignent une certaine taille, elles deviennent instables et éclatent en plusieurs petites structures qui continueront de se développer.

LE PARADOXE DE FERMI ET LE « TEMPLE OF DOOM »

L'observation de la distribution des molécules complexes de carbone dans la galaxie prouve qu'au moins certaines des matières premières nécessaires à la vie sont disponibles à une grande distance du soleil[8]. L'impression que la vie est répandue dans notre galaxie fait croire à certains que l'« intelligence », telle que les êtres humains la comprennent, doit également être répandue. Dans les années soixante-dix, le Dr Enrico Fermi, physicien, a affirmé que les probabilités élevées de l'existence de civilisations extraterrestres contredisent le manque de preuves – ou de contacts – avec de telles civilisations. Cet écart discursif, connu sous le nom de « paradoxe de Fermi », est à la base de recherches scientifiques sérieuses sur l'intelligence extraterrestre – par l'Institut SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence)[9].

Pour expliquer le paradoxe de Fermi, certains scientifiques font des prédictions très pessimistes sur le futur à court terme des *Homo sapiens* et étendent leurs prévisions en laissant entendre que l'effondrement de toutes les civilisations technologiquement avancées est inévitable[10]. Le SETI, tout comme la religion, est obsédé par la question de l'« eschatologie universelle », soit la fin des temps.

Les infrastructures des civilisations de la planète sont présentées comme un vecteur potentiel de pandémies. Les avantages offerts par les technologies médicales sont vus comme des facteurs qui interfèrent avec l'action de la sélection naturelle et les processus d'adaptation normaux contribuant à la longévité de l'espèce. Les changements climatiques et les autres effets sur l'environnement causés par l'industrialisation, la réduction de la diversité des espèces, les guerres et les armes de destruction massive sont tour à tour décrits comme des moyens de provoquer la fin inévitable des civilisations technologiquement avancées. On pourrait appeler ces déclarations sombres sur l'avenir de l'humanité « les proclamations du "Temple of Doom" ».

La probabilité que ces prédictions s'accomplissent par inadvertance est encore plus effrayante. Toute hypothèse devient automatiquement plus probable que tout ce qu'on pourrait encore imaginer. Le « Temple of Doom » proclamé par le SETI peut s'avérer dangereux parce qu'une prophétie fausse au départ est à même d'influencer suffisamment les gens, d'entraîner peur et perte de logique, provoquant ultimement la réalisation de cette même fausse prophétie. Celle-ci se métamorphose alors en tendance. Les tendances collectives aux « prophéties autoréalisatrices » ont été décrites par les sociologues William I. Thomas et Robert K. Merton, le philosophe Karl Popper, le psychologue Richard Wiseman et bien d'autres[11]. Les mentions publiques d'une situation peuvent en venir à en faire partie intégrante et à affecter de ce fait son développement ultérieur. Ainsi, il ne faut pas considérer les résolutions du paradoxe de Fermi comme annonçant la fin de la civilisation.

ÉVOLUTION, CIVILISATION ET INTELLIGENCE

Une première solution possible, décidément pas très romantique, peut être envisagée : cesser de considérer l'intelligence – telle que les humains la conçoivent – comme un trait particulièrement favorable dans le développement évolutionniste. En outre, les autres « intelligences » peuvent ne pas connaître la technologie ou la « civilisation », donc on ne peut attendre d'elles qu'elles transmettent des signaux radio, utilisent un certain support optique ou même un vaisseau spatial[12]. Le terme *civilisation* lui-même n'a pas été employé dans son sens moderne avant la fin du XVIIIe siècle[13] et, tandis que les psychologues continuent à débattre de la nature véritable de l'intelligence[14], l'inévitabilité présumée de l'intelligence et de la civilisation peut facilement être attribuée à un parti pris anthropocentrique. Les objectifs de recherche sont nécessairement biaisés par les médias et les formats inhérents aux paramètres de recherche. Dans le cas du SETI, l'utilisation d'une investigation scientifique valide pour réduire l'influence fortuite de ces variables au minimum est difficile à imaginer. Malheureusement, il est peu probable que les êtres humains trouvent une autre intelligence semblable à la leur, même dans les tréfonds de l'espace.

Les tomates et les *Homo sapiens* partagent plusieurs des mêmes protéines et enzymes. Les tomates sont de ce fait génétiquement beaucoup plus près des humains qu'une population extraterrestre imaginable. Pourtant, on n'a jamais tenté aucune communication avec cette espèce en particulier. Si l'on est en droit de se demander pourquoi les êtres humains voudraient communiquer avec des tomates, des questions très semblables risquent d'être posées en cas de communication avec des espèces complètement extraterrestres.

Plusieurs espèces terrestres non humaines ont été soupçonnées de posséder une « intelligence », ou « cognition animale », mais ces hypothèses n'ont pas largement été acceptées au sein de la communauté scientifique[15]. Certains psychologues évolutionnistes soutiennent que la capacité d'utiliser le langage est l'apanage du développement humain[16]. Néanmoins, les recherches visant à établir une communication entre les humains et les animaux sont en cours depuis au moins plusieurs décennies[17].

Parmi les erreurs communes qui entravent l'évaluation de l'intelligence animale, on retrouve le classement progressif de la *scala naturæ*, l'échelle des êtres où diverses espèces occupent des échelons successifs, jusqu'au plus élevé, habituellement occupé par l'*Homo sapiens*[18]. Les études sur la cognition non humaine indiquent que différents animaux suivent différents types de processus cognitifs, compris plutôt comme des adaptations

cognitives à leurs niches écologiques respectives que comme des comparaisons hiérarchiques avec l'intelligence humaine[19].

Howard Gardner, diplômé de Harvard en psychologie du développement, et quelques autres se sont positionnés contre le canon d'une intelligence humaine unique et monolithique et pour une théorie des intelligences multiples[20]. Selon leur théorie, même les êtres humains peuvent être distingués entre eux par leurs propres formes d'intelligence.

EST-CE *CELA* QUE NOUS SOMMES ?

Le Dr Aleksandr Zaitsev, astronome russe, a poussé le paradoxe de Fermi encore plus loin en affirmant que le SETI était à la recherche de civilisations différentes de la nôtre puisqu'il cherche des civilisations envoyant activement des messages dans le cosmos, contrairement à nous[21]. Le paradoxe de Zaitsev sous-tend que nous ne recevons pas de messages de la part d'intelligences semblables à la nôtre parce que de telles intelligences n'en envoient tout simplement pas. Pour des raisons pratiques, les *Homo sapiens* n'envoient pas de messages dans l'espace. Depuis les 50 dernières années ou depuis que les êtres humains sont capables d'envoyer un signal radio dans l'espace, seules quelques brèves émissions ont été tentées par le SETI[22].

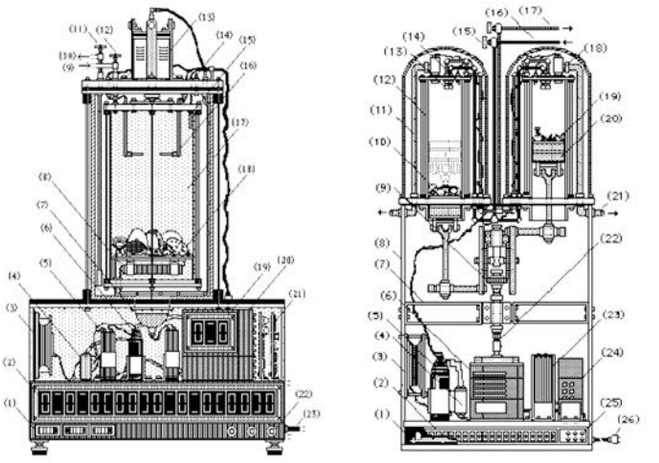
L'une des raisons qui empêchent l'être humain d'envoyer un message à une intelligence extraterrestre est de nature économique. En 1979, le sénateur américain William Proxmire a décerné au programme alors débutant du SETI de la NASA un de ses célèbres prix Golden Fleece, attribués aux programmes jugés inutiles et subventionnés par le gouvernement fédéral[23]. En 1982, Proxmire est parvenu à couper tout financement fédéral au SETI par un amendement législatif, menaçant de mettre un terme à tout le programme. La menace s'est évanouie temporairement après que le Dr Carl Sagan, astronome diplômé de Cornell, eut réussi à convaincre personnellement Proxmire de la valeur du SETI. Plus tard, en 1993, le sénateur Richard Bryan du Nevada a renouvelé l'assaut contre le SETI, voulant couper dans les dépenses gouvernementales. « La grande chasse aux martiens peut enfin prendre fin », a-t-il déclaré. En date d'aujourd'hui, des millions ont été dépensés sans que nous ayons réussi à mettre la main sur le moindre petit bonhomme vert. Pas un seul martien ne nous a dit : « Je veux voir votre chef ! » Aucune soucoupe volante n'a été soumise à l'approbation de la FAA. Cette fois, nous avons réellement mis un terme à toutes les subventions fédérales pour le SETI[24]. Depuis 1993, ce sont les particuliers et les organisations philanthropiques qui ont financé la majeure partie des recherches scientifiques sérieuses sur les signaux des civilisations extraterrestres. En 2004, la National Science Foundation a approuvé une proposition à petite échelle de l'Institut SETI et, en 2007, la NASA a informé le Congrès américain qu'elle allait permettre au SETI de demander des fonds à nouveau[25].

L'autre raison qui entrave les travaux du SETI est la « xénophobie ». Certains croient que les extraterrestres, bénéficiant de technologies avancées, imiteront nos schémas de violence et d'exploitation au contact d'une culture moins avancée. Dans son livre *A Brief History of Time*, le physicien Stephen Hawking nous avertit qu'il est préférable d'éviter d'« alerter » les intelligences extraterrestres existantes, rappelant l'histoire des rencontres entre civilisations humaines aux écarts technologiques significatifs. Selon Hawking, il est préférable de ne pas nous faire remarquer. Les inquiétudes xénophobes suscitées par le SETI ont également été soulevées par la revue scientifique *Nature* dans un éditorial publié en octobre 2006 : « On ne peut être certain que toutes les civilisations extraterrestres seront inoffensives**,** ni que le contact avec l'une étant inoffensive n'aurait pas de répercussions sérieuses[26]. » D'autres membres de la communauté scientifique internationale ont exprimé des inquiétudes semblables.

Pendant ce temps, nous avons surveillé le ciel de manière systématique, pendant au moins plusieurs décennies, à la recherche de messages radio provenant de civilisations extraterrestres. Ces recherches ont, elles aussi, soulevé des inquiétudes. Richard Carrigan, physicien des particules au US Fermi National Accelerator Laboratory en Illinois, a prévenu les chercheurs que même les recherches « passives » (la surveillance sans transmission active correspondante) menées par le SETI pouvaient être dangereuses et permettre des invasions non désirées en provenance de l'espace sous la forme de virus informatiques[27]. Apparemment, de nombreux scientifiques ont peur des extraterrestres parce qu'ils croient qu'ils nous ressemblent.

EST-CE *CELA* QUE NOUS SAVONS ?

Le paradoxe de Fermi n'est pas le seul paradoxe associé au SETI. La nécessité de se connaître soi-même est une condition préalable à la capacité de se faire connaître par d'autres mais, en pratique, une conscience de soi absolue est humainement impossible. Ce paradoxe aristotélicien est un principe ancien de la tragédie humaine[28]. Si les êtres humains sont incapables de se décrire objectivement, tout message provenant d'une intelligence extraterrestre doit inévitablement contenir des représentations inexactes et, donc, trompeuses. S'il est dit par exemple que l'être humain est la forme de vie la plus intelligente sur Terre, cette affirmation peut s'avérer accidentellement trompeuse. L'omission des organes génitaux externes des humains sur les images attachées aux messages du SETI est, quant à elle, tout à fait volontaire. Aucun des messages transmis à une intelligence extraterrestre n'a souligné les tendances naturelles de l'être humain à la persécution des minorités, à la violence impitoyable, à l'intolérance religieuse ou à l'indifférence collective pour les malades et les victimes de la faim ou de catastrophes naturelles. Au lieu de cela, les *Homo sapiens* sont invariablement dépeints comme des personnes gentilles, amicales, aux comportements paisibles, dotées d'une attitude objective et d'une pensée scientifique.

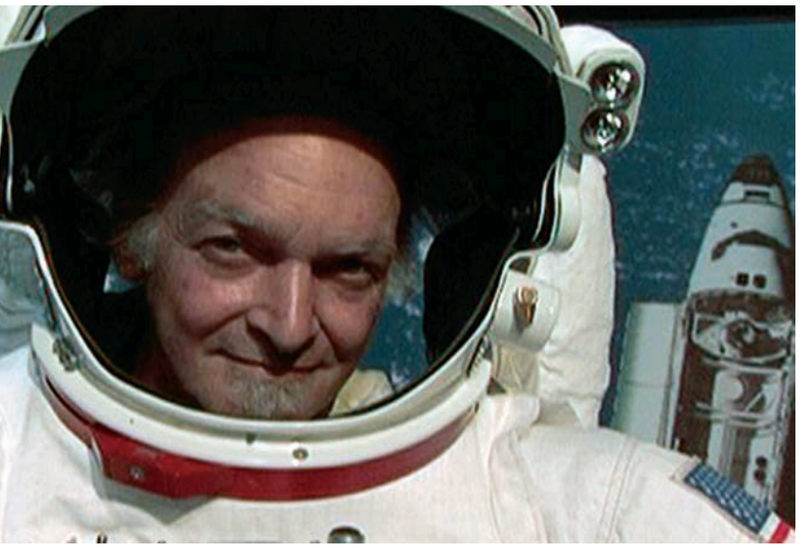


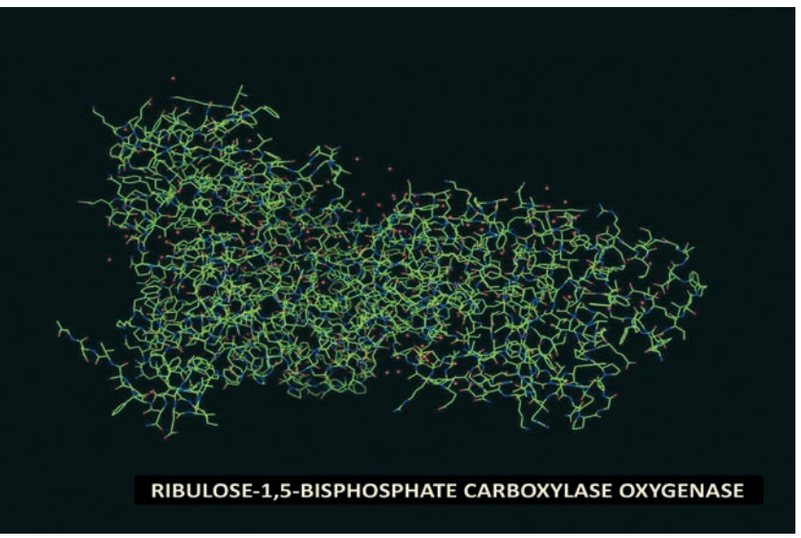
> Joe Davis, *Self-assembling clocks*, 1995.



ACHÈTERIEZ-VOUS UNE VOITURE USAGÉE AINSI DÉCRITE ?

Dans le contexte des questions soulevées par le SETI, l'attachement au concept des « mathématiques universelles » peut également être remis en question. De nombreux aspects des mathématiques ne font pas l'unanimité même entre les mathématiciens eux-mêmes. Selon les théories de la « cognition incarnée » et de l'« esprit incarné », les mathématiques ne sont pas *universelles* ; elles ont été créées par le cerveau afin que l'humain soit efficace dans son propre univers[29]. Les humains ont inventé et non découvert les mathématiques. Selon la science cognitive des mathématiques, les idées mathématiques se basent sur l'expérience de l'être humain, ses métaphores, ses généralisations ainsi que d'autres mécanismes cognitifs définissant les dispositifs physiologique, sensoriel et cognitif de l'*Homo sapiens*.





De plus, certaines études indiquent que la pratique mathématique a peu d'influence directe sur la façon dont les gens pensent aux situations mathématiques[30]. Si l'intuition humaine s'avère en opposition avec les mathématiques rationnelles, de nouvelles questions sont posées sur l'origine des mathématiques rationnelles.

La logique n'est pas non plus une constante universelle. C'est plutôt un processus de décision heuristique basé sur les valeurs, les préjugés et les modèles de résolution de conflit acquis du décideur. Si l'on altère légèrement un de ces partis pris, le même décideur peut facilement arriver à une conclusion totalement inverse à laquelle il serait arrivé autrement. Pourtant, il resterait toujours aussi convaincu que sa conclusion serait la seule logique. Rappelons ici que les paradoxes logiques abondent[31].

Il semble qu'aucune vérité universelle ne puisse être définie au départ. Si elle existe, elle doit également être paradoxale. L'identité d'Euler ($e^{i\pi} + 1 = 0$), largement reconnue comme étant la plus « belle équation mathématique », est un paradoxe[32].

Après avoir prouvé l'identité d'Euler lors d'un enseignement, l'éminent mathématicien américain Benjamin Peirce (1809-1880) a déclaré : « C'est absolument paradoxal : nous ne pouvons la comprendre et nous ne savons pas ce que cela signifie, mais nous l'avons prouvée, et donc nous savons qu'elle doit être vraie[33]. » Certains philosophes, chercheurs en sciences cognitives et chercheurs en intelligence artificielle soutiennent qu'un exemple mathématique aussi sublime peut en fait refléter la structure cognitive spécifique aux êtres humains et à leurs parents proches, les hominidés[34].

Les recherches du SETI se heurtent automatiquement au paradoxe de Fermi et aux paradoxes du soi, de la logique et des mathématiques. Puisque tout message provenant d'une intelligence extraterrestre serait un message sur ce que nous savons, le SETI n'a d'autre choix que de se retrouver, ultimement, face au le paradoxe de la connaissance parfaite de Socrate : « Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien[35]. » Depuis la fin des années cinquante, il est largement admis que les observations scientifiques sont « ultrathéoriques »[36]. Les scientifiques observent le monde et l'univers avec leurs théories ou leurs suppositions théoriques. On dit aussi qu'ils « voient » avec leurs instruments scientifiques puisque l'utilisation d'instruments scientifiques est une caractéristique importante des sciences naturelles modernes. En outre, on soutient que la géométrie euclidienne est intimement liée à la technologie et qu'elle joue, par conséquent, un rôle fondamental dans la fabrication et le fonctionnement des instruments scientifiques[37].

La compréhension humaine de l'univers n'est rien de plus qu'un modèle découlant d'informations basées sur un certain nombre de suppositions simplificatrices. Or, nous savons que ce modèle n'est pas parfait. En 2002, le Wilkinson Microwave Anisotropy Probe (WMAP) a confirmé des études antérieures indiquant que l'univers était plat[38]. Quand on l'observe à la plus grande échelle possible, l'espace en trois dimensions semble être entièrement rectiligne, sans aucune courbure, c'est-à-dire « plat ». Toutefois, des propositions plus récentes laissent entendre que ces prétentions concernant la forme de l'univers présentent des défauts. Apparemment, l'univers ressemblerait plutôt à un beigne ou à un ballon de football américain[39].

Dans son livre *Structure of Scientific Revolutions*, Thomas Kuhn fait remarquer les positions injustes dans lesquels les scientifiques se retrouvent lorsqu'ils défendent des paradigmes s'excluant mutuellement : « Bien que chacun soit en droit d'espérer faire adopter sa manière de voir la science et ses problèmes, aucun ne peut espérer prouver le bien-fondé de son hypothèse. La compétition interparadigme n'est pas une sorte de bataille qui peut être remportée par une preuve[40]. » Historiquement, les conceptions scientifiques de l'univers se sont perpétuées, d'une hypothèse faillible connue à une autre, semblant déformer le débat éternel entre la rationalité et la foi : « *Credo quia absurdum.* » (J'y crois parce que c'est absurde.)

Emmanuel Kant, philosophe du XVIII[e] siècle, est allé encore plus loin en disant que le monde « phénoménal » en entier est soit une illusion, soit une déformation puisqu'il serait perçu exclusivement par l'esprit humain. Selon Kant, les facultés conceptuelles humaines filtrent les perceptions de la réalité externe et imposent un système de déformation ancré dans la nature même des sens et de la conscience humaine. Vu la nature spécifique et limitante de la conscience humaine, Kant conclut que la connaissance du réel est pareillement limitée et que les êtres humains sont fondamentalement incapables de percevoir le réel autrement[41].

Sous sa forme initiale, le cerveau, tout comme le reste du corps, a été créé à partir d'interactions codées d'acides nucléiques et de protéines. Les instructions codées comprennent des gènes pour les protéines et les enzymes, qui composent les cellules vivantes et guident la différenciation cellulaire, engendrant la formation de tous les organes du corps humain. L'argument de Kant concernant la « raison » devient d'autant plus plausible

du fait que toute la connaissance et toute l'expérience humaine dérivent de formes de codes diverses. À une certaine échelle, l'information acquise par l'esprit humain s'inscrit dans un contexte d'impulsions et de fréquences qui s'imposent à lui par les systèmes sensoriels primaires de la vision, de l'audition, de l'équilibrioception, du goût, de l'olfaction et de la somesthésie. À une échelle plus étendue, la pensée, la perception, la mémoire, l'émotion, la volonté, l'imagination et tous les processus cognitifs inconscients font partie d'un système qui traite et transmet l'information par le biais de signaux électrochimiques envoyés par plus de 100 billions de neurones situés dans le cerveau, chacun d'eux étant lié à 10 000 autres neurones. L'enchevêtrement de tels signaux, perçu comme la « réalité », n'est qu'une version de la réalité originale, articulée par le cerveau. C'est un code. Par rapport à nos tentatives de communication avec les consciences extraterrestres, cet aspect est probablement susceptible d'être le plus paradoxal d'entre tous : si Kant a raison sur le filtre de l'intellect, toute intelligence extraterrestre risque de percevoir un univers radicalement différent de celui perçu par les humains. L'idée selon laquelle l'intelligence humaine habite une réalité qu'elle participe activement à construire entraîne la question suivante : « Les êtres humains sont-ils réellement capables de reconnaître et de comprendre en premier lieu une autre intelligence ? » Au mieux, seule une interprétation ou une forme analogue de cette intelligence « autre » peut vraiment être perçue.

Les paradoxes sont importants en philosophie parce que, tant qu'ils ne sont pas résolus, ils nous montrent qu'il y a quelque chose que nous ne comprenons pas dans notre raisonnement ou nos concepts. Certains critiques soutiennent que le paradoxe n'est pas seulement une illustration ou un procédé rhétorique, qu'il est aussi l'élément de base de tout langage poétique. Le SETI est à la recherche de bien plus que de simples extraterrestres en posant les questions *Est-ce cela que nous sommes ?* et *Est-ce cela que nous savons ?*

LE GRAND PALIMPSESTE

Le terme *palimpseste* désigne une surface sur laquelle un texte ou un dessin a été apposé plus d'une fois, par-dessus un texte partiellement effacé et souvent lisible à travers le texte le recouvrant. La nature elle-même est un palimpseste. Des détails les plus difficiles à percevoir aux limites observables de l'univers, le tissu de la nature est recouvert d'écrits qu'on imprime et réimprime par le biais de tous les épisodes/péripéties et événements successifs de l'histoire. Sur presque tous les objets du monde naturel, on peut retrouver des marques qui ont traversé le temps et les distances.

Au début des années quatre-vingt-dix, le Dr B. J. Davis, chimiste, a tenu des propos semblables au sujet des ombres des nuages qui passent. Davis a émis l'idée que l'ombre d'un nuage laisse une marque unique sur toutes les pierres qu'il survole. Il a précisé que les photons avaient un effet indélébile sur toute chose et que, tôt ou tard, la science et la technologie allaient concevoir un instrument assez sensible pour détecter le passage de l'ombre d'un nuage précis au-dessus d'une pierre précise. Davis a supposé qu'à l'instar des ombres de ces nuages, les êtres humains laissaient eux aussi une marque indélébile sur tout être, animé ou inanimé, rencontré. Il a appelé ce phénomène « l'âme thermodynamique ».

D'ailleurs, au milieu des années quatre-vingt-dix, des géologues se sont rendu compte que l'analyse de certaines roches sédimentaires pouvait donner des informations détaillées sur le mouvement de corps astronomiques anciens. Ces roches, appelées tidalites ou roches litées, fournissent en effet des informations précises sur la durée du jour et l'emplacement de la Lune sur son orbite à l'échelle des temps géologiques – avant, ces deux données étaient considérablement différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui[42].

Les avancées récentes en génomique indiquent qu'une bonne partie de ce que l'on sait sur la vie existe sous forme de molécules d'acides nucléiques précisément précodées, mais invisibles et extrêmement insondables. Même l'information contenue dans l'ADN n'est pas simple. L'ADN est un multiplex compliqué d'instructions comportant différents niveaux d'interprétation. Une bonne partie de ce que l'on comprend de la vie humaine, de ce que l'on découvrira éventuellement sur cette vie et, en fait, de ce qui ne sera jamais découvert est déjà inscrite dans le génome humain.

Les êtres humains ont appris à chercher les marques uniques laissées par les accumulations de minéraux et les isotopes dans les couches géologiques et dans la composition des atmosphères planétaires. Les astronomes et les scientifiques étudiant les planètes se sont aperçus que les surfaces planétaires comportant des cratères ainsi que leurs axes de rotation conservent des marques provenant des collisions et des bombardements qui se sont produits il y a des milliards d'années dans le système solaire primordial. Les plus petites perturbations dans les déplacements normaux des étoiles peuvent donner une fausse image de la position, de la masse et de la durée de révolution de leurs compagnons invisibles. Les scientifiques en sont venus à comprendre que les vides dans l'espace intersidéral sont un héritage laissé par les étoiles ayant explosé dans le passé, il y a de cela des éons, et que le rayonnement cosmologique fossile omniprésent porte la marque des événements les plus anciens, c'est-à-dire celle de l'origine cosmique. Quelque chose de cet ordre survit dans la mentalité des *Homo sapiens*, quelque chose qui rappelle les habiletés que nos ancêtres éloignés ont déployées pour chercher et trouver des indices dans leur environnement, des signes subtils des événements passés comme le passage du gibier ou d'autres groupes d'humains. En fait, l'univers entier est un vaste palimpseste rempli de messages et de marques que les êtres humains se sentiront toujours obligés de chercher et de comprendre. Après tout, les humains sont encore des chasseurs et des traqueurs. Mais comme ils outrepassent les limites du sensorium humain, de la technologie et de l'intellect, nous n'apprendrons jamais à reconnaître et à comprendre plusieurs des messages imprimés dans l'univers qui nous entoure. Il n'est pas entièrement exclu que nous réussissions, malgré les probabilités presque nulles, à gagner à la loterie galactique pour éventuellement trouver, d'une manière ou d'une autre, une espèce extraterrestre avec qui il nous sera possible de communiquer. Il est également tout à fait possible que le paradoxe de Fermi s'avère un problème beaucoup plus vaste et qu'il renferme des secrets bien plus profonds que l'imagination humaine ne pourra jamais appréhender.

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Photos : courtoisie de l'artiste.



Notes

1 Notre traduction. Immanuel Kant, extrait d'*Universal Natural History and Theory of the Heavens*, cité dans Stephen Palmquist, *Kant's Critical Religion*, Ashgate, 2000, p. 320.

2 *Cf.* Manfred Eigen et Peter Schuster, *The Hypercycle: A Principle of Natural Self-Organization*, Springer-Verlag, 1979, 92 p. ; Carl Woese, « The Universal Ancestor », *PNAS USA*, vol. 95, nº 12, juin 1998, p. 6854-6859 ; Antonio Lazcano et Stanley L. Miller, « The Origin and Early Evolution of Life: Prebiotic Chemistry, the Pre-RNA World, and Time », *Cell*, nº 85, juin 1996, p. 793-798 ; David H. Lee, Kay Severin et M. Reza Ghadri, « Autocatalytic Networks: The Transition from Molecular Self-Replication to Molecular Ecosystems », *Current Opinion in Chemical Biology*, vol. 1, nº 4, décembre 1997, p. 491-496.

3 *Cf.* S. L. Miller et Harold C. Urey, « Organic Compound Synthesis on the Primitive Earth », *Science*, vol. 130, nº 3370, juillet 1959, p. 245-251 ; « Miller-Urey Experiment » [en ligne], *Wikipedia*, www.en.wikipedia.org/wiki/Miller%E2%80%93Urey_experiment ; Matthew W. Powner, Béatrice Gerland et John D. Sutherland, « Synthesis of Activated Pyrimidine Ribonucleotides in Prebiotically Plausible Conditions », *Nature*, vol. 14, nº 459, mai 2009, p. 239-242.

4 *Cf.* K. Severin, D. H. Lee, Allan J. Kennan et M. R. Ghadiri, « A Synthetic Peptide Ligase », *Nature*, nº 389, octobre 1997, p. 706-709.

5 *Cf.* Ian Musgrave, « Lies, Damned Lies, Statistics, and Probability of Abiogenesis Calculations » [en ligne], *Talk Origins*, décembre 1998, www.talkorigins.org/faqs/abioprob/abioprob.html#r23.

6 *Cf.* Leslie E. Orgel, « Polymerization on the Rocks: Theoretical Introduction », *Origins of Life and Evolution of the Biosphere*, vol. 28, nº 3, juin 1998, p. 227-234 ; A. Lazcano et S. L. Miller, *op. cit.*

7 *Cf.* Christopher Chyba et Carl Sagan, « Endogenous Production, Exogenous Delivery and Impact-Shock Synthesis of Organic Molecules: An Inventory for the Origins of Life », *Nature*, nº 355, janvier 1992, p. 125-132.

8. *Cf. Yi-Jehng Kuan, Steven B. Charnley et alii, « Interstellar Glycine », The Astrophysical Journal, vol. 593, nº 2, août 2003, p. 848-867* ; Dave Finley, « Mining for Molecules in the Milky Way » [en ligne], *NRAO*, 2 juin 2008, www.nrao.edu/pr/2008/molmine.

9 *Cf.* Paul S. Wesson, « Cosmology, Extraterrestrial Intelligence, and a Resolution of the Fermi-Hart Paradox », *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*, nº 31, mai 1990, p. 161-170.

10 *Cf.* David Darling, « Extraterrestrial Intelligence, Hazards to », *The Encyclopedia of Astrobiology, Astronomy, and Spaceflight*, Worlds of David Darling, 11 mai 2006 ; Stephen Hawking, « Life in the Universe » [conférence], Université de Cambridge, 1996.

11 *Cf.* Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, Free Press, 1968, p. 477 ; William I. Thomas, *The Child in America: Behavior Problems and Programs*, Alfred A. Knopf, 1928, p. 572 ; Karl Popper, *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, Open Court, 1976, p. 121 ; Richard Wiseman, *The Luck Factor*, Random House, 2003, p. 109 *sqq*.

12 *Cf.* Jill Tarter, « What is SETI ? », *Annals of the New York Academy of Sciences*, nº 950, décembre 2001, p. 269-275.

13 *Cf.* Émile Benveniste, « *Civilisation : contribution à l'histoire du mot* » (1954, 8 p.), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 336-345.

14. *Cf.* Ulric Neisser, Gwyneth Boodoo *et alii*, « Intelligence: Knowns and Unknowns », dans Margaret E. Hertzig et Ellen A. Farber (dir.), *Annual Progress in Child Psychiatry and Child Development 1997*, Psychology Press, 1998, p. 95-134 ; dans *American Psychologist*, vol. 51, nº 2, février 1996, p. 77-101.

15 *Cf.* Nicholas Wade, « Does Man Alone Have Language ? Apes Reply in Riddles, and a Horse Says Neigh », *Science*, vol. 208, nº 4450, juin 1980, p. 1349-1351.

16 *Cf.* Steven Pinker et Paul Bloom, « Natural Language and Natural Selection », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 13, nº 4, décembre 1990, p. 707-784.

17 *Cf.* John C. Lilly, *The Mind of the Dolphin: A Nonhuman Intelligence*, Doubleday, 1967, 310 p. ; Francine Patterson et Eugene Linden, *The Education of Koko*, Holt Rinehart & Winston, 1981, 224 p. ; R. Allen Gardner, Beatrix T. Gardner et Thomas E. Van Cantfort, *Teaching Sign Language to Chimpanzees*, State University of New York Press, 1989, 324 p. ; Paul Raffaele, « Speaking Bonobo » [en ligne], *Smithsonian Magazine*, nº 37, novembre 2006, www.smithsonianmag.com/science-nature/speakingbonobo.html.

18 *Cf.* C. B. G. Campbell et William Hodos, « The Scala Naturae Revisited: Evolutionary Scales and Anagenesis in Comparative Psychology », *Journal of Comparative Psychology*, vol. 105, nº 3, octobre 1991, p. 211-221.

19 Zhanna Reznikova, *Animal Intelligence: From Individual to Social Cognition*, Cambridge University Press, 2007, 488 p. ; Sara J. Shettleworth, *Cognition, Evolution and Behavior*, Oxford University Press, 1988, 688 p.

20 Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, 1983, 440 p.

21 *Cf.* Aleksandr Zeitsev, « The SETI Paradox » [PDF en ligne], *ArXiv*, Cornell University Library, novembre 2006, www.arxiv.org/abs/physics/0611283.

22. *Cf.* Michael Marshall, « Earth Calling: A Short History of Radio Messages to ET », *New Scientist*, nº 2744, 20 janvier 2010 ; [en ligne], www.newscientist.com/article/dn18417-earth-calling-a-short-history-of-radio-messages-to-et.html?full=true.

23 *Cf.* Steven J. Dick et James E. Strick, *The Living Universe: NASA and the Development of Astrobiology*, Rutgers University Press, 2005, p. 142-144.

24 *Cf.* Amir Alexander, "SETI Goes to Washington" [en ligne], « The Search for Extraterrestrial Intelligence: A Short History », *Space Topics: Search for Extraterrestrial Intelligence*, The Planetary Society, 2006, chap. 12, www.planetary.org/explore/topics/seti/seti_history_12.html.

25 *Cf.* Marc Kaufman, « Search for Extraterrestrial Life Is Growing », *Washington Post*, 27 décembre 2009.

26 Notre traduction. "Is It Time for SETI to Reach Out to the Stars ?", « Editorial », *Nature*, nº 443, 12 octobre 2006, p. 606.

27 *Cf.* Richard A. Carrigan Jr, « Do Potential SETI Signals Need to Be Decontaminated ? », *Acta Astronautica*, vol. 58, nº 2, janvier 2006, p. 112-117.

28 *Cf.* Aristote, *La poétique*, [entre autres chez] Claude Barbin, 1692, 502 p.

29 *Cf.* George Lakoff et Raphael Núñez, *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*, Basic Books, 2000, 492 p.

30 *Cf.* Daniel Kahneman et Shane Frederick, « Representativeness Revisited: Attribute Substitution in Intuitive Judgment », *dans* Thomas Gilovich, Dale Griffin et D. Kahneman (dir.), *Heuristics and Biases: The Psychology of Intuitive Judgment*, Cambridge University Press, 2002, p. 51-52.

31 Une liste des paradoxes peut être consultée au www.wikipedia.org/wiki/List_of_Paradoxes.

32 *Cf.* Paul J. Nahin, *Dr. Euler's Fabulous Formula: Cures Many Mathematical Ills*, Princeton University Press, 2006, p. 2-3. Ce texte a été écrit en réponse au concours du « plus beau théorème mathématique » lancé par *The Mathematical Intelligencer* (Springer-Verlag), à l'automne 1988 et publié dans l'édition d'été 1990.

33 Notre traduction. Benjamin Peirce, cité dans Edward Kasner et James R. Newman, *Mathematics and the Imagination*, G. Bell and Sons, 1949, p. 103-104 ; dans Eli Maor, *e: The Story of a Number*, Princeton University Press, 1998, p. 160.

34 *Cf.* G. Lakoff et R. Núñez, *op. cit.*

35 Socrate, cité dans Platon, *La république*, 354b (fin de la première partie).

36 *Cf.* Norwood R. Hanson, *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge University Press, 1958, 252 p. ; Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, 1962, p. 148.

37 *Cf.* Michael Heidelberger, « Theory-Ladenness and Scientific Instruments in Experimentation », dans Hans Radder (dir.), *The Philosophy of Scientific Experimentation*, University of Pittsburgh Press, 2003, p. 138-151 ; Ragnar Fjelland, « The Theory-Ladenness of Observations, the Role of Scientific Instruments, and the Kantian a priori », *International Studies in the Philosophy of Science*, vol. 5, nº 3, 1991, p. 269-280.

38 *Cf.* WMAP, « Will the Universe Expand Forever ? » [en ligne], *Universe 101*, NASA, www.map.gsfc.nasa.gov/universe/uni_shape.html ; Fraser Cain, « The Universe » [en ligne], *Universe Today*, 24 décembre 2015, www.universetoday.com/guide-to-space/the-universe/shape-of-the-universe ; « Shape of the Universe » [en ligne], *Wikipedia*, www.en.wikipedia.org/wiki/Shape_of_the_Universe ; Erik M. Leitch, J. M. Kovac *et alii*, « DASI Three-Year Cosmic Microwave Background Polarization Results », *The Astrophysical Journal*, nº 624, 2005, p. 10-20 ; Balloon Observations of Millimetric Extragalactic Radiation and Geophysics (BOOMERANG), « 2003 BOOMERANG Flight » [en ligne], *CMB Cosmology Lab at Case*, 2003, www.cmb.phys.cwru.edu/boomerang ; Microwave Anisotropy Telescope (MAP), « The MAT Experiment » [en ligne], *MAT CMB Anistropy Experiment*, Princeton CMB, 1996, www.phy.princeton.edu/cosmology/mat.

39 *Cf.* Zeeya Merali, « Doughnut-Shaped Universe Bites Back: Astronomers Say Universe Is Small and Finite » *[en ligne], Nature*, 23 mai 2008, www.nature.com/news/2008/080523/full/news.2008.854.html ; John Whitfield, « Universe Could Be Football-Shaped: Finite Cosmos May Be Smaller than We Think » *[en ligne],* 9 octobre 2003, *Nature*, www.nature.com/news/2003/031006/full/news031006-8.html ; Dennis Overbye, « Universe as Doughnut: New Data, New Debate » [en ligne], *The New York Times*, 11 mars 2003, www.nytimes.com/2003/03/11/science/space/11COSM.html?pagewanted=1.

40 Notre traduction. T. S. Kuhn, *op. cit.*, p. 148 ; version française : *La structure des* révolutions scientifiques, L. Meyer (trad.), Flammarion, coll. « Champs », 1983, p. 204. La traduction de Laure Meyer est la suivante : « Chacun peut espérer convertir l'autre à sa conception de la science et de ses problèmes, aucun ne peut espérer prouver son point de vue. La concurrence entre paradigmes n'est pas le genre de bataille qui puisse se gagner avec des preuves. »

41 *Cf.* Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781, 856 p), [livrel en ligne], www.gutenberg.org/etext/4280.

42 *Cf.* Erik P. Kvale, Jeff Cutright *et alii*, « Analysis of Modern Tides and Implications for Ancient Tidalites », *Continental Shelf Research*, vol. 15, nº 15, décembre 1995, p. 1921-1937 ; Rajat Mazumder, « Implications of Lunar Orbital Periodicity from the Chaibasa Tidal Rhythmite (India) of Late Paleoproterozoic Age », *Geology*, octobre 2004, vol. 32, nº 10, p. 841-844.

Joe Davis (né en 1951) est adjoint de recherche au Département de biologie du MIT et au laboratoire George Church de l'École de médecine de Harvard. Ses recherches et son art s'inscrivent dans les domaines de la biologie moléculaire, de la bio-informatique, de l'« art spatial » et de la sculpture. Les techniques qu'il utilise comprennent des centrifugeuses, des radios, des prothèses, des champs magnétiques et du matériel génétique. Davis a occupé des postes d'enseignant au MIT et à l'École de design de Rhode Island (RISD). On lui doit notamment : *Earth Sphere*, une fontaine-monument située au Square Kendall, à Cambridge (Massachusetts), près du campus du MIT ; *RuBisCo Stars*, un projet où un message a été transmis aux étoiles environnantes par le biais d'un radiotélescope situé à l'observatoire d'Arecibo, à Porto Rico, en novembre 2009 ; *New Age Ruby Falls*, un projet de création d'une aurore artificielle à l'aide d'un faisceau d'électrons de 100 000 watts et de son lancement dans la magnétosphère à partir d'une navette spatiale de la NASA – qui n'a pas encore été mené à terme ; *Microvenus*, une œuvre d'art symbolique qui utilise le code génétique d'un microbe.

INTERACTIONS. PRÉSENCE DU CORPS ET CONNECTIVITÉ NUMÉRIQUE DANS L'ART D'ACTION

▶ GIOVANNI FONTANA

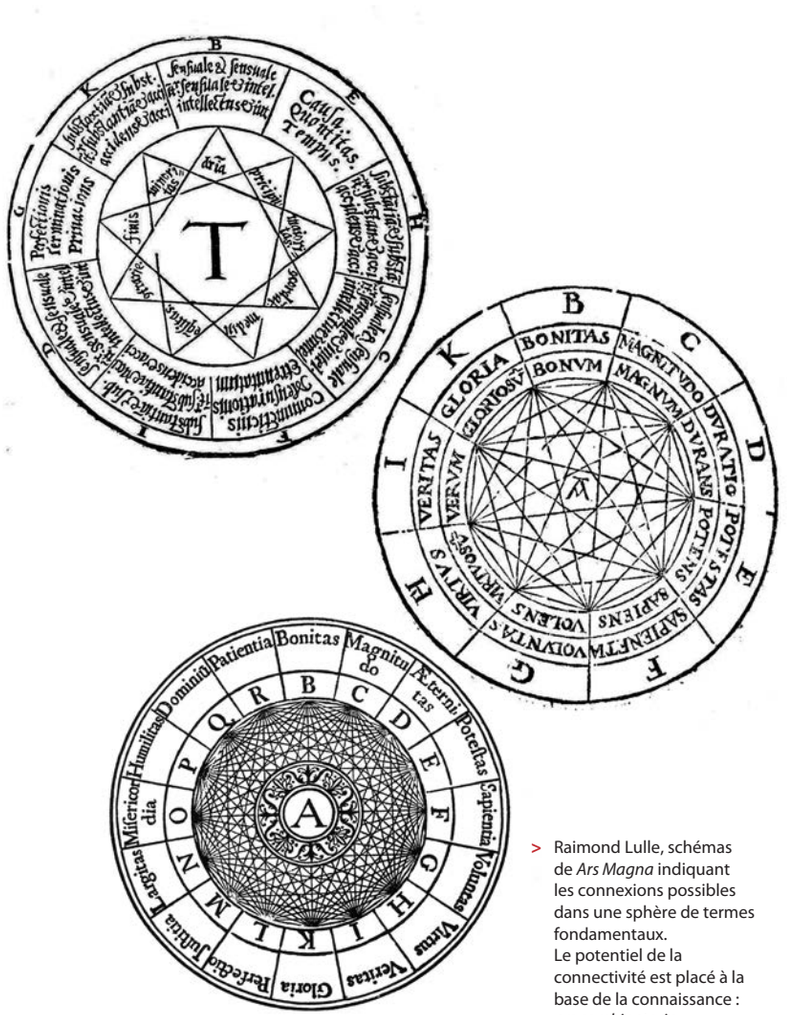
Le phénomène de la connectivité qui, autrefois, était établi par les rapports directs, ensuite amélioré par les technologies traditionnelles et plus tard par les nouveaux médias, est aujourd'hui beaucoup plus efficace dans les réseaux numériques. Ce phénomène a toujours caractérisé l'avant-garde. Il suffit de penser aux échanges intenses entre les artistes futuristes, particulièrement ceux de Filippo Tommaso Marinetti, théoricien et *leader* du mouvement. Les contacts étaient faits par l'échange de lettres, la diffusion de magazines, mais aussi les relations personnelles entre artistes et écrivains, en particulier lors d'événements visant la promotion du mouvement (les soirées de poésie, les conférences, les représentations théâtrales, les expositions, les ballets, les rencontres dans les cafés littéraires et même les bagarres !). À cet égard, la mobilité de Marinetti se voulait tant fonctionnelle que significative. Il se déplaçait du nord au sud, de l'est à l'ouest, des grandes villes en régions et, en même temps, il avait des relations directes avec toutes les grandes réalités culturelles internationales, de la France à la Russie. N'oublions pas que le premier manifeste du mouvement futuriste a été publié dans le quotidien *Le Figaro* et que quelques-uns des faits saillants de la croissance culturelle des groupes expérimentaux venaient de sa rencontre avec Maïakovski et les futuristes russes.


LE FIGARO

Le Futurisme

Le complot Caillaux

Échos



> Raimond Lulle, schémas de *Ars Magna* indiquant les connexions possibles dans une sphère de termes fondamentaux. Le potentiel de la connectivité est placé à la base de la connaissance : *ars combinatoria*.

> À la une du *Figaro* du 20 février 1909, le *Manifeste du futurisme* écrit par Filippo Tommaso Marinetti. L'avant-garde cherche des connexions à travers les médias. Le futurisme choisit la presse française, sur laquelle l'attention internationale est dirigée à l'époque.

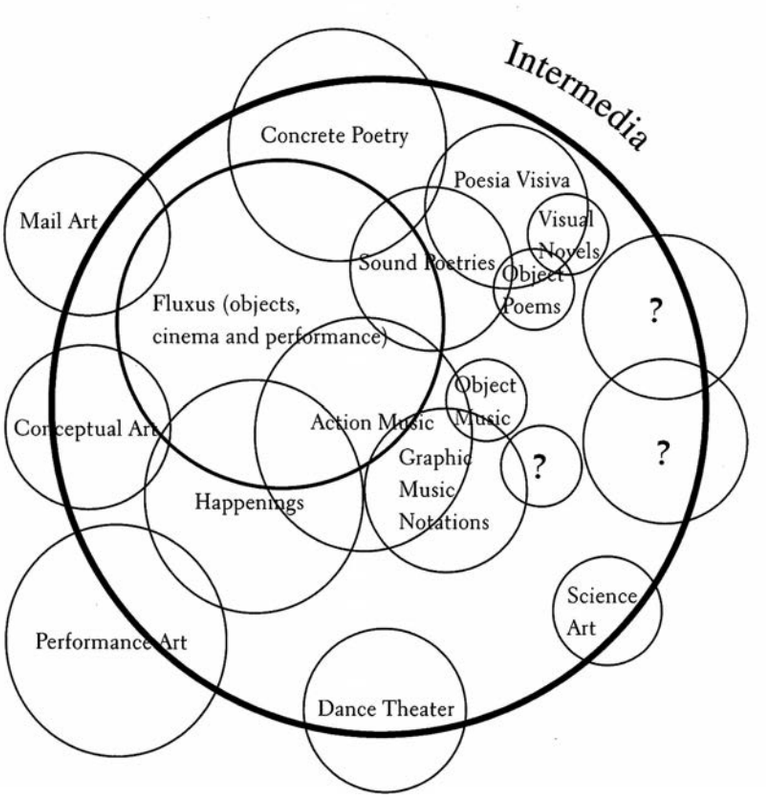
Évidemment, un fort réseau de relations interpersonnelles a également caractérisé Dada, les surréalistes, mais aussi les avant-gardes et les néo-avant-gardes après la Seconde Guerre mondiale, du lettrisme au situationnisme. Ce dernier mouvement, en particulier, visait la promotion de l'organisation collective afin de construire des moments de vie dans le cadre d'un nouvel espace urbain, où les expériences comportementales devaient favoriser la création d'un art intégral. Mais il existe d'autres exemples tels que le mouvement international de la poésie concrète, celui de la poésie visuelle et, surtout, Fluxus, où l'échange direct entre artistes ne se faisait pas seulement en termes de recherche artistique, mais aussi de vie quotidienne.

Un autre exemple très intéressant se trouve dans les mouvements poétiques des années soixante qui, organisés autour des revues littéraires, allaient devenir une véritable fourmilière pour les exercices critiques. Rappelons, à cet égard, les activités des collectifs autogérés, les laboratoires, mais aussi les nombreux colloques théma-

tiques, considérés comme des outils théoriques fondamentaux. En Italie, par exemple, le Gruppo 63 (Groupe 63) a eu, grâce à ses colloques, une percée significative dans la recherche, influençant la littérature et l'art dans les décennies suivantes, favorisant le renouvellement linguistique et provoquant des réactions fortes au sein de l'*establishment* littéraire. Mais il existe beaucoup d'autres exemples. Pensons aux pratiques d'*assembling press*, à certains égards une véritable matérialisation de l'effet des connectivités ou, dans le monde des magazines, aux revues qui se proposaient, grâce à des plans opérationnels spécifiques, comme points de référence pour le milieu ou du groupe.

Et n'oublions pas l'explosion du *mail art*, ce grand réseau postal qui, sous l'impulsion de Ray Johnson, a réuni dans le monde des centaines d'artistes au cœur de milliers d'expositions. Dans ce phénomène, le concept de réseau comme art se manifeste peut-être pour la première fois. L'utilisation créative et massive du réseau postal, qui ne comptait que quelques rares exemples dans les avant-gardes précédentes, est en fait une nouveauté absolue. Ici, le support favorise immédiatement la coopération créative, mais il devient aussi une pratique sociale. Le réseau postal est une autre option au marché de l'art : il rend ce dernier accessible à tous. Il favorise la démocratisation de l'art qui ne doit plus se lier aux systèmes institutionnels et dominants, où les jeux sont conduits par les critiques officiels et par les galeries qui apprécient seulement l'attention du collectionnisme spéculatif. Parmi les aspects les plus intéressants de ce courant, nous retrouvons les formes de coopération et la création d'œuvres collectives principalement réalisées grâce au système d'échanges multiples. En fait, l'objectif réel de l'art postal est la conquête du réseau. Vittore Baroni a écrit à plusieurs reprises sur cette discipline artistique en précisant sa signification en 1981, dans un graphique verbovisuel qui en clarifie également les aspects tactiques : « *Mail Art is not just another art trend. Mail Art affects firstly the structure of cultural work, the way art and information is produced and circulated*[1]. »





Évidemment, l'attention portée au système plutôt qu'à la discipline et l'engagement dans les stratégies – qui vont intéresser, progressivement, des artistes de différents horizons – favorisent la polyvalence des langages et des formes d'expression (transversalité), si bien que de nouvelles figures d'artistes – à plusieurs reprises, je les ai définis comme des polyartistes – exercent dorénavant diverses compétences disciplinaires fortement liées les unes aux autres.

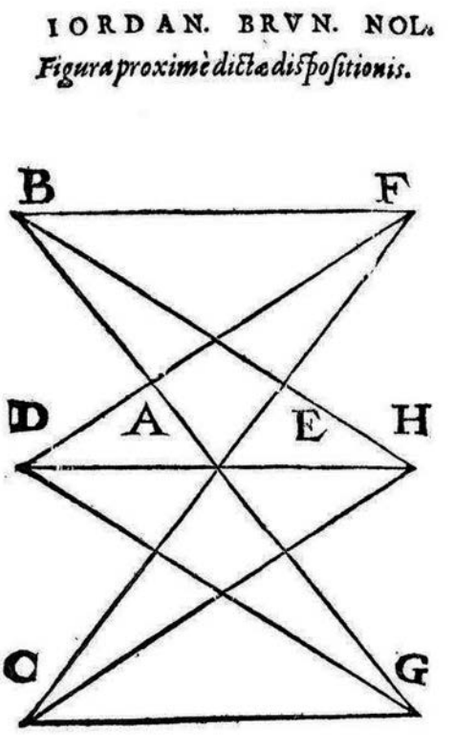
Beaucoup de ces mêmes artistes sont attirés par les réseaux numériques qui nécessitent le regroupement de professionnels venus de différents domaines. La nouveauté réside dans le fait que l'objet principal de l'intérêt n'est plus l'œuvre d'art qu'on doit véhiculer, mais le système de connexion en soi, en particulier l'interconnexion, le processus relationnel et son développement. Les caractéristiques spécifiques qui en découlent sont une lecture horizontale et un type d'implication qui tend à se développer à l'initiative d'échanges. Un rôle central est joué par les artistes promoteurs et coordonnateurs. Ce qui compte pour eux est la qualité des résultats. Imprévisible au début dans la plupart des cas, ce paramètre doit permettre d'observer clairement la profondeur de tous les jeux participatifs.

Mais le réseau ne doit pas seulement être enveloppant. Il doit vivre de cette « intelligence collective » théorisée par Pierre Levy, qui met l'accent sur la synergie et qui, à bien des égards, a caractérisé les mouvements du XXe siècle ; intelligence qui est exaltée par le concept d'« intelligence connective » théorisée par Derrick de Kerckhove. Il lie cette intelligence directement au grand potentiel offert par les nouvelles technologies numériques qui envahissent aujourd'hui la réalité en rendant obsolète toute conception qui distingue le monde réel de la réalité virtuelle. En effet, le virtuel est désormais intimement lié à la réalité quotidienne. Il influence les paramètres fonctionnels et

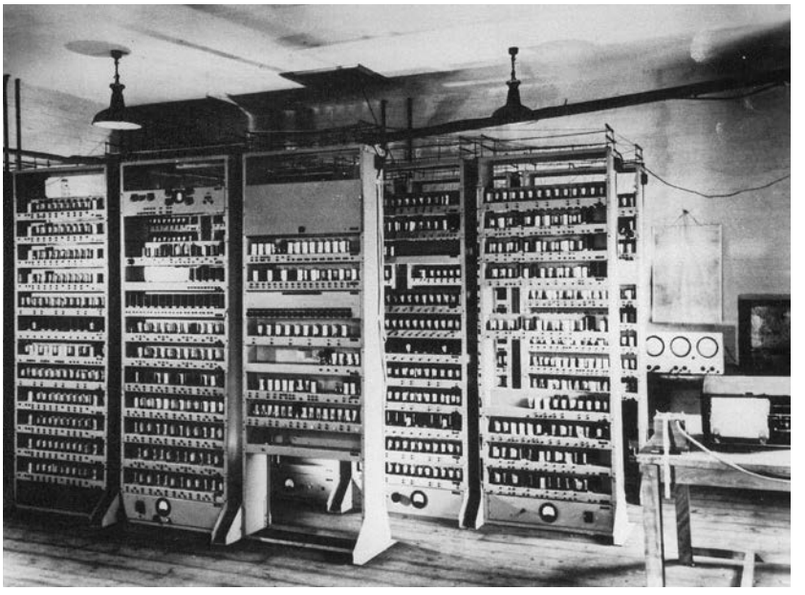
> Dick Higgins, *Intermedia Chart*, Molvena, 1995. La connectivité, directe ou indirecte, entre les artistes de différentes origines culturelles et différents domaines de spécialisation a encouragé le phénomène des activités d'art intermedia.

> Carte postale de Ray Johnson, père du mail art qui, dans la seconde moitié du XXe siècle, a joué la fonction du système de connectivité permanente parmi les artistes, 1984.

modifie les implications matérielles grâce à l'enrichissement des capacités du cerveau causé par la connectivité dominante. Nous voici dès lors devant l'intégration, la convergence, la décentralisation, le continentalisme et la mondialisation. Bref, alors que de nombreuses intelligences en synergie offrent encore, dans le monde réel, des aspects pouvant être considérés comme « tribaux », dans la réalité intégrée de la sphère numérique, le concept de connectivité prend en charge la valeur de l'intelligence individuelle, renforcée et enrichie par sa position dans le cadre des réseaux. Le degré de liberté et d'indépendance serait donc beaucoup plus grand que nous ne l'imaginons. Mais aussi, les nœuds de réseau qui émergent, çà et là, et parfois de manière provocante, sont en fait une garantie de renouvellement. Ils s'allument comme des pulsars ultrarapides, attirant l'attention et encourageant les flux alternatifs à la réalité dominée par les règles du marché et qui, depuis des années, est présentée par les grands médias comme la seule possible parce que la seule capable de transmettre des valeurs positives et de fournir des informations de haute qualité…



> Giordano Bruno, schéma de connectivité pour le syllogisme.



< L'EDSAC, un des premiers calculateurs électroniques, The Computer Laboratory University of Cambridge, 1947-1949. À l'origine du Web moderne, il y a ces machines monumentales, qui fonctionnaient sur la base de réseaux de « neurones idéaux », qui simulaient le fonctionnement des neurones de notre système nerveux.

Dans le monde de l'art, les projets de *networking* peuvent parfois affecter, même profondément, la réalité en déterminant des fractures sociales et culturelles. L'art comme interaction a favorisé dans les réseaux des processus créatifs collectifs et radicaux, tels que le cyberpunk ou le cyberactivisme, où le *hacker* se bat pour l'utilisation même subversive de la technologie. Parfois, ces opérateurs viennent des réalités où se vit une véritable connectivité, corps à corps, comme les centres sociaux autogérés qui produisent aussi des groupes d'animation sociopolitique ou des collectifs de graffitistes et de tagueurs.

Quoi qu'il en soit, selon le sens le plus commun, le *net art* se nourrit encore de la sève de McLuhan. Ici, le *medium* est le message. Or, Derrick de Kerckhove – qui était un étudiant de McLuhan – fait valoir que le message est le *tag*, caractéristique distinctive qui encourage le partage, la multiplication subséquente des messages et la diffusion par des chemins différents, très ramifiés, inattendus. Tout est fait en vue de la distribution, de la décentralisation, de l'ubiquité d'innombrables réseaux ouverts.

Sur les réseaux se chevauchent de nouveaux réseaux. Tout devient plus dense. La conscience connective prend sa forme : elle caractérise nos années grandement améliorées par le *wireless* et, selon Derrick de Kerckhove, renforce notre présence physique en tant que moyen pour étendre nos sens. Grâce à cette perceptibilité étendue, la conscience est enrichie par ce qu'offrent la mémoire et l'intelligence globale.

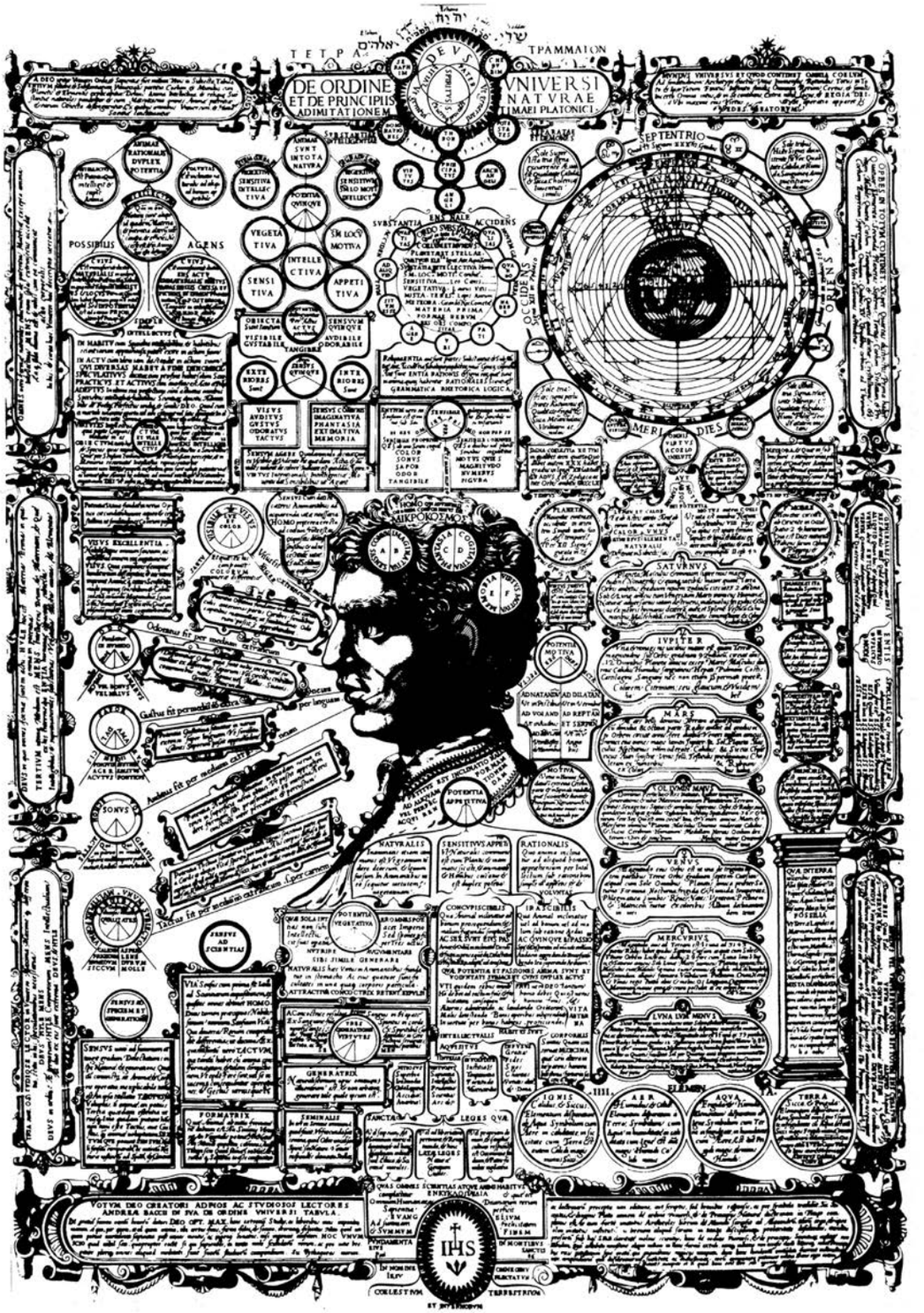
Une chose est certaine : les nouvelles technologies et en particulier les réseaux numériques sont en train de transformer radicalement notre perception. C'est ce qui contribuera, par conséquent, à changer notre comportement et notre intelligence. Même nos récepteurs nerveux changeront. Si nous nous référons aux théories de l'épigénétique, nous pouvons dire sans crainte que ces récepteurs – sinon l'ensemble du système nerveux – peuvent déjà faire l'objet d'un lent changement dans la matière organique. Et que dire de ce qui se passe dans la psyché ? Les changements qui y ont lieu se font d'une manière beaucoup plus rapide, pas besoin de longues périodes comme pour les modifications de l'ADN. Toutes ces considérations peuvent être inquiétantes, d'autant plus que nous ne pouvons savoir si l'effet global de ces changements sera positif ou négatif par rapport à ce que nous sommes maintenant. Cependant, nous pouvons affirmer ceci : par l'observation de ce qui se passe sur le réseau, de nombreux éléments négatifs émergent fortement ; parmi eux, il y a une bonne dose de stupidité ! Peut-être cette émergence est-elle causée par le fait que, autrefois, la stupidité, bien que réelle, ne ressortait pas de façon si évidente…

Mais, par-dessus tout, nous devons faire face à la perte de la relation avec le monde tangible. Il semble que le monde se résume seulement à ce qui se passe sur les écrans et les *smartphones*. Déjà, il y a 20 ans, Furio Colombo, journaliste et écrivain, membre du Gruppo 63 et directeur du journal *L'Unità*, écrivait : « La république électronique dispose de

grandes fenêtres aveugles qui montrent des images exclusivement artificielles. Elle nous encourage à une vie de simulations : la simulation de l'expérience, la simulation de la communication, la simulation de la présence, la simulation de l'action. Rien ne se passe vraiment, tout est représentation[2]. C'est cela, en fait, le réel danger.

Qu'est-ce qui manque dans les réseaux numériques ? Ce qui manque est l'éthique qui est surtout cultivée par une approche conviviale : d'une part, le respect, l'affection, la solidarité ; de l'autre, la corporéité. Ce qui manque est la sensitivité : il n'y a pas de souffle, pas l'odeur du corps. Ces aspects sont, au contraire, à la base de la pratique performative.

Le travail de l'artiste performeur, fondé sur une autre connectivité, est construit patiemment sur les oscillations provoquées par l'activation de la relation interne/externe, qui se pose comme un moment dialectique entre *spiritus* et *corpus*, sujet et objet, imagination et réalité, pensée et action, privé et public, local et global, particulier et totalité, projet et réalisation. Ici, la connectivité est exprimée par l'échange et la vérification des résultats créatifs, tant parmi les artistes qu'en complicité et en collaboration avec le public. Cette dynamique fluctuante soutient le *continuum* de la matière et de l'énergie, au cœur duquel est soigneusement bâtie l'action.



> Andrea Bacci, *De ordine universus et de principiis naturae ad imitationem Timaei platonici*, Rome, circa 1581. L'ordre de l'univers et des sciences par rapport à la capacité de l'homme à se rapporter au monde extérieur à partir de ses sens et de ses facultés mentales situées dans trois « ventricules » basilaires du cerveau.



> Neuvième Avant-garde Festival, New York, 1972. Dans le groupe on peut reconnaître Nam June Paik, Jud Yalkut, Jeni Engels, Max Neuhaus, Michael Cooper, Geoffry Hendricks, Charlotte Moorman, Ralh Ortiz. La connectivité a toujours été favorisée par les festivals. Photo : Archivio Conz.

En fait, le performeur – qui est un poète-performeur, dans le sens de *poietes* – est particulièrement engagé sur le plan éthique : il cherche toujours des contacts, il utilise son corps, il donne son corps, il s'expose complètement et, parfois, il se considère une sorte d'offrande. Bref, il se consacre tout à fait à son public. Il y a en lui une réelle volonté de se dissiper, mais la dissipation a aussi le sens de libération ; elle est une composante du langage, un moyen d'entrer en contact avec l'univers. Ce n'est pas la dissipation sournoise et triomphante de l'avant-garde institutionnalisée, riche et protégée. C'est, plus que toute autre chose, l'offrande pure de soi, le choix de la route de la pauvreté, assez stricte mais loin d'être naïve, certes provocatrice, parfois paradoxalement excessive, souvent risquée. En ce sens – dans le cadre des stratégies technologiques et des résultats de la comparaison avec l'évolution électronique de l'univers médiatique –, la valeur de l'art action, sur les plans technique, linguistique et esthétique, peut être mesurée par certains paramètres fondamentaux qui caractérisent sa connectivité spécifique. Il y a toujours la *présence du corps* (facteur multisensoriel, noyau dynamique, cœur palpitant), l'événement (moment unique et interactif où les corps se rapportent les uns aux autres), l'*intermédialité* (intersection des territoires entre médias, codes et langues qui ne peuvent être séparés du fait concret) et la *puissance performative* (potentiel de charge qui peut être engagé dans la performance où le corps vit sa relation avec l'espace, le temps, les objets et les prothèses instrumentales, y compris bien sûr le Web, pourquoi pas ?).

Ces éléments caractérisent aujourd'hui un type spécifique de pratique artistique, qui est soutenu par un réseau, pas nécessairement ou pas seulement électronique, fondé sur les contacts directs entre les artistes, les groupes d'échange, les fondations culturelles et les laboratoires de traitement esthétique répartis un peu partout, ce qui justifie leur survie en raison des valeurs « politiques » liées aux relations humaines. Le tout nécessite une grande mobilité. Sur ce plan, la connectivité est par conséquent directement liée à l'exercice du nomadisme : nomadisme physique, géographique ; nomadisme culturel, linguistique, disciplinaire ; nomadisme créatif, expressif ; nomadisme technique, multimédia, intermédia… L'intelligence et le corps voyagent dans l'espace physique, pas uniquement dans le virtuel. Fraternité, tolérance, convivialité et liberté de communication en dehors des contraintes du marché de l'art sont des valeurs communes pour les « artistes nomades », les performeurs de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud. ◀

Notes

1 Vittore Baroni, « Ma tactics », *Real Correspondence: Six*, reproduit dans *Arte postale*, AAA, 1997, p. 29.

2 Notre traduction. Furio Colombo, *Confucio nel computer*, Rizzoli et Nuova Eri, Milano-Roma, 1995, p. 304.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des pré-textes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment à l'égard des problèmes technologiques.

L'INTERMÉDIA ET DICK HIGGINS

▶ CHARLES DREYFUS

Entre son retour d'Europe en mars 1963 à New York et la création de ses éditions Something Else Press le 2 février 1964, Dick Higgins écrit *Postface*. Le journal de bord de ce fou de Giordano Bruno déborde en connectivités. Il y conçoit la scène artistique comme partagée entre deux figures emblématiques : Faust et Švejk. Dans les premières pages, il avoue qu'il cherche à contribuer à détruire la « *going thing* » dans les différents arts et à être pour quelque chose dans le « bourgeonnement de cent fleurs, comme on dit, et l'éclosion d'un millier d'écoles de pensées ». Cela sent encore le multimédia mais, dès la parution de la *Something Else Newsletter* (volume 1, numéro 1) de février 1966, le voici « embarqué » – comme Pascal croit que nous le sommes à propos de la morale – dans son grand œuvre : la notion d'*intermédia*, terme qu'il trouve chez Samuel Taylor Coleridge – dans un sens voisin dès 1816 – et qu'il enrichit sans cesse au fil des années, où l'on devine l'herméneutique de Gadamer, la théorie des horizons de Jauss…

QU'EST-CE QUE LA *GOING THING* À LA FIN DES ANNÉES CINQUANTE ?

Comme il me le racontait lui-même, pour un peintre new-yorkais, c'était par exemple de se déplacer jusqu'à la librairie branchée Wittenborn, d'acheter les revues d'art branchées venant de Paris, là où l'art se faisait, de retourner dans son atelier et de recopier plus ou moins habilement avec sa touche personnelle les peintures branchées de L'École de Paris, les abstraits parisiens branchés. *Postface* est pour nous fort instructif parce que les analyses y sont parfois longues et que la complaisance n'est pas le fort de Higgins. À propos de Jean Genet, il écrit en 1963 : « Genet, voilà un personnage intéressant. Son négativisme ressemble à un rejet conscient et tranché de son environnement émotionnel et moral, et atteint même un certain degré d'héroïsme qui le rend enthousiasmant. C'est un puritain de l'autre *équipe héritière* de Bunyan. *Les N*ègres est une pièce courageuse. Ce qui est triste chez Genet est qu'il n'a pas trouvé d'environnement plus satisfaisant pour son œuvre. On a trop conscience d'être au théâtre, que la chose est théâtrale. Une situation peut-elle être trop théâtrale pour le théâtre ? Je le crois, si son contexte et son environnement la privent de l'environnement où on aurait pu le plus utilement la situer. On aurait pu faire *Les Nègres* dans la rue pendant une marche pour les droits civiques. Mais Genet aurait trouvé cela vulgaire et manquant d'ambiguïté…

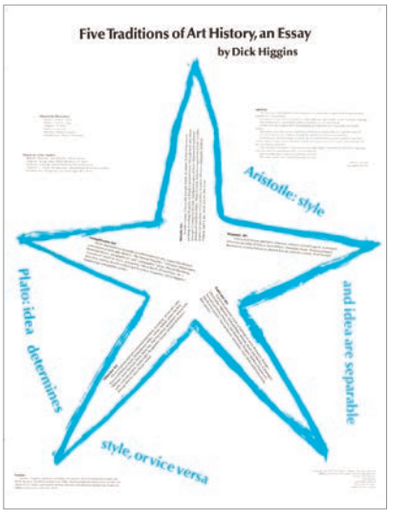
Un jour il existera peut-être un *medium*, de l'ordre de la télévision tridimensionnelle, instantanément lue, imaginée et réalisée. *Les Nègres* relève de ce support, pas du théâtre. Il est très intéressant de voir des Noirs de la classe moyenne s'attaquant aux gens mêmes qu'ils singent, au détriment de leur propre peuple. Et si la pièce était jouée par des gens vraiment pauvres, ce ne serait plus du tout du Genet. […] *À* mon sens, il voulait lancer une bonne et vigoureuse charge à la figure de ses compatriotes malades, mais cette charge l'a tellement amusé – on pourrait dire qu'elle l'a hypnotisé – qu'elle a attrapé tous les maux de son pays. Alors que le fait de protester implique presque que l'on doive s'opposer à un public hostile. Mais nous ne sommes pas hostiles[1].

Higgins, toujours en 1963, n'est pas très tendre non plus avec entre autres le Living Theater qui représente le théâtre d'avant-garde de New York au Théâtre des Nations. Il nous pose la question : « Peut-on supposer qu'il y ait un lien quelconque entre les moyens de transmission qu'ils choisissent dans leur "recherche de style" – pour citer Julien Beck – et la présence d'un rôle pour Madame Beck, qui est nettement cataloguée[2] ? »

Postface est associé à *Jefferson's Birthday* qui comprend tout ce qu'a écrit, composé ou inventé Higgins entre le 13 avril 1962 et le 13 avril 1963. À la fin du livre traduit et publié aux Presses du réel, qui ne comprend que la moitié du livre, on trouve la critique de *Jefferson's Birthday* par Allan Kaprow. Higgins estime déjà en faisant ce jumelage théorie-pratique qu'il faut élargir la production artistique dans la mesure où celle-ci est de son temps, et Kaprow d'ajouter : « Alors il y a du moche. Et alors ? Il y a du terrible. […] Des fois on plaisante. Et des fois quelqu'un crie. Le plus souvent on fait des choses apparemment nécessaires. C'est le sujet de ce livre. […] Ce livre est un courant d'air frais. Le talent d'Higgins, c'est l'irrévérence. »

Différents termes concurrents forment un florilège dans les années soixante pour désigner des pratiques hybrides en Europe et aux États-Unis. Parmi ceux qui mettent en jeu une dimension performative et le cinéma, avec un processus que l'on pourrait dire d'« intermédialité », il reste toujours un champ lexical d'une forme d'art déjà antérieurement constituée, et cela vaut aussi bien chez les artistes eux-mêmes que leurs critiques : *theater piece* (John Cage, Robert Whitman), *ray gun theater* (Claes Oldenburg), *environmental theater* (Richard Schechner), théâtre total (Ben Vautier), *kinetic theater* (Carolee Schneemann), happening (Allan Kaprow), *event* (George Brecht), *live art* (RoseLee Goldberg), *materialaktion* (Otto Muehl), *aktion* (Joseph Beuys), *expanded cinema* (Jonas Mekas, Stan Vanderbeek), *paracinema* (Ken Jacobs), *theater of mixed-media* (Richard Kostelanetz), *theater by painters* (Henry Geldzahler)… François Bovier[3] va jusqu'à dire qu'il s'agit d'un champ indifférenciable. Selon cet auteur, ces termes se caractérisent avant tout par un geste d'hybridation des médias en réaction à Clement





> Dick Higgins, *Five Traditions of Art History, an Essay*, 1976.

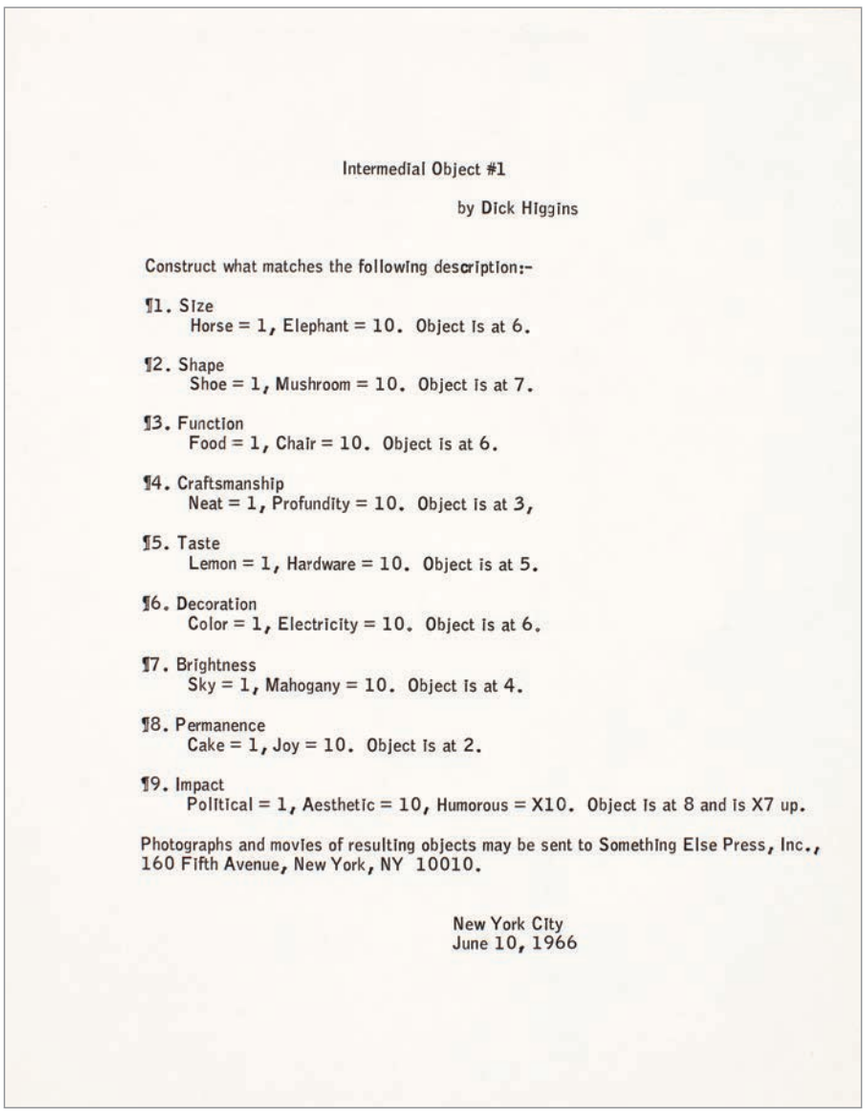
> Affiche pour l'exposition *Intermedia* and *The Arts in Fusion*, Something Else Gallery, 1966.

Greenberg et à l'expressionnisme abstrait, tandis que l'opposition de Michael Fried à la « théâtralité »[4] qui caractérise l'art littéraliste et l'intermédialité permet d'exacerber l'effet de présence réelle ou l'« objectité » de l'œuvre, qui ne se laisse plus percevoir avec détachement dans sa clôture ou son autosuffisance. Un fort intentionné en connectivité n'a peut-être pas besoin de toutes ces oppositions… Il préférera se plonger dans « les visages de la pensée »[5] d'un M. A. Rohrbach ou applaudir à deux mains la façon dont perdure encore l'intermédia de Dick Higgins.

Higgins n'a pas lésiné sur les moyens, en envois postaux, pour diffuser son texte : « Cela semblait idiot de le publier dans un quelconque magazine existant où il aurait été classé ou oublié. Donc, il a été publié en tant que premier numéro de la *Something Else Newsletter* et envoyé à nos clients, à tous les membres de notre *mailing list*, aux personnes auxquelles je pensais que ce serait utile (par exemple aux artistes qui me semblaient produire de telles œuvres et aux critiques qui me semblaient à même de parler de ce type de travail). […] Et l'un dans l'autre, j'ai envoyé quelque dix mille copies de cet article, autant que mes possibilités me le permettaient […] pour qu'il acquière une vie propre, comme je l'avais espéré. Ce n'était en aucune manière ma propriété personnelle. Il fut pris, utilisé et mal utilisé parfois, souvent par confusion avec le terme *mixed-media*[6]. »

En français, le mot *médium*, hérité de l'anglais plus que du latin, est réservé seulement aux moyens de communication de masse (médias de masse), tandis qu'en anglais, comme en latin, il désigne aussi un moyen d'expression – qu'il soit en art ou en communication. Comme le signalait Higgins en 1966 : « J'aimerais avancer que l'usage de l'intermédia s'est répandu dans l'ensemble des beaux-arts, puisque cette mentalité se caractérise par la continuité plus que la catégorisation. On trouve des parallèles au happening dans la musique, par exemple avec le travail de compositeurs comme Philip Corner et John Cage, qui explorent l'intermédia entre musique et sculpture. Les poèmes-constructions d'Emmett Williams et de Robert Filliou constituent certainement un intermédium entre poésie et sculpture. Peut-on parler de l'usage de l'intermédia comme d'un mouvement de masse englobant dans lequel Dada, le futurisme et le surréalisme furent les antécédents de l'énorme vague de fond qui surgit actuellement ? Ou bien est-il plus raisonnable de considérer l'usage de l'intermédia en remplacement des compartiments traditionnels comme une innovation historique inévitable et irréversible […][7] ? »

Cet « entre les médias » ne se situe pas seulement entre les techniques artistiques traditionnelles, mais entre tout ce qu'on peut concevoir comme support. ◀



Intermedial Object #1

by Dick Higgins

Construct what matches the following description:-

¶1. Size
Horse = 1, Elephant = 10. Object is at 6.

¶2. Shape
Shoe = 1, Mushroom = 10. Object is at 7.

¶3. Function
Food = 1, Chair = 10. Object is at 6.

¶4. Craftsmanship
Neat = 1, Profundity = 10. Object is at 3,

¶5. Taste
Lemon = 1, Hardware = 10. Object is at 5.

¶6. Decoration
Color = 1, Electricity = 10. Object is at 6.

¶7. Brightness
Sky = 1, Mahogany = 10. Object is at 4.

¶8. Permanence
Cake = 1, Joy = 10. Object is at 2.

¶9. Impact
Political = 1, Aesthetic = 10, Humorous = X10. Object is at 8 and is X7 up.

Photographs and movies of resulting objects may be sent to Something Else Press, Inc., 160 Fifth Avenue, New York, NY 10010.

New York City
June 10, 1966

Notes

1 Dick Higgins, *Postface : un journal critique de l'avant-garde*, N. Feuillie (trad.), Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006, p. 39 à 41 ; version originale anglaise : *Postface/Jefferson's Birthday*, Something Else Press, 1964, 90 p.

2 *Idid.*, p. 33.

3 *Cf.* François Bovier, « Du cinéma à l'intermédia : autour de Fluxus », Décadrages : cinéma, à travers champs, nos 21-22, dossier « Cinéma élargi », 2012, p. 11-26.

4 *Cf.* Michael Fried, « Art and Objecthood », *Art Forum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, p. 12-32 ; *id.*, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, 1998, 33 p.

5 *Cf.* M. A. Rohrbach, *La pensée vivante : règles et techniques de la pensée créatrice*, Courier du livre, 1959, 190 p.

6 Notre traduction. D. Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, 1984, p. 146.

7 Notre traduction. *Id.*, « Intermedia », *Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, 1966.

Charles Dreyfus, né le 2 mars 1947 à Suresnes, détient un DEA en histoire de l'art et un doctorat en philosophie (*Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012). Il performe depuis 1974 (Concert Fluxus avec Ben au Festival d'automne). Il s'est produit au moyen de toutes les formes de poésie dans plus de 20 pays à travers le monde (Doc[k]s, Polyphonix, Danae, ASA, NIPAF, RIAP…). Il écrit sur l'art depuis 1971 (rédacteur en chef de *Kanal Magazine* et actuellement correspondant pour la France de la revue d'art contemporain *Inter, art actuel* de Québec). Son art, le plus souvent à base de mots et d'objets *ready-made*, ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Son œuvre entière ramène le spectateur vers la métamorphose d'une apparence à une idée. Parmi les collections publiques qui accueillent ses œuvres : le Fonds national d'art contemporain et le FRAC Franche-Comté. Vingt-quatre de ses œuvres sont présentement exposées au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (16 septembre 2016-26 mars 2017). Dernières parutions : *La vérité* (Dernier Télégramme, 2015), *Métaphonie : itinéraire dialogique* (Le Manuscrit, 2016) et *Un c'est cent* (Imprimerie Alsace-Lozère, 2016).

JULIE FAUBERT, **LA TABLE**, DANS LE CADRE DE LA PROGRAMMATION ANNIVERSAIRE DU STUDIO XX, 1er OCTOBRE 2016.

BLANC DE MÉMOIRE

MARTIN NADEAU



Julie Faubert a présenté, le samedi 1er octobre 2016, une installation-intervention intitulée *La table* dans un parc de Montréal à l'angle des rues Clark et Prince-Arthur, dans le cadre de la programmation anniversaire (20e) du Studio XX qui portait sur le thème de l'espace public. Le choix de ce parc était central dans cette installation : il s'agit du parc nommé autrefois à la mémoire de Claude Jutra (1930-1986) et rebaptisé, depuis l'éclatement du scandale entourant la révélation des passions pédophiles du cinéaste québécois, Ethel-Stark (1910-2012), violoniste et cofondatrice de la Symphonie féminine de Montréal. Outre cette refondation toponymique, ce parc a été amputé d'une sculpture de Charles Daudelin.

Julie Faubert a disposé une vingtaine de chaises autour de *La table* où des passants pouvaient se restaurer à partir de plats cuisinés sur place depuis le matin. L'interrogation de la temporalité, en relation avec la mémoire collective à propos d'une sculpture et d'une œuvre cinématographique, était au cœur de cette intervention-installation. La sculpture de Daudelin avait quitté cet espace public depuis plusieurs semaines ; celui-ci était ainsi réinvesti par la formule d'un repas, au carrefour des concepts de public et de privé. En effet, plusieurs citadins déambulant à proximité du site hésitaient à acquiescer à l'affiche disposée sur une chaise : « Venez manger. » Certains passaient le matin, tergiversant, puis revenaient en après-midi pour répondre à l'invitation. Était-ce une fête privée dans un parc public ?

La table se présentait comme un palimpseste oral. La mise en forme de cette installation, en relation avec la situation de la disparition de *L'homme-caméra*, reposait sur la disposition autour de cette table d'écouteurs diffusant une discussion sur les enjeux soulevés par le scandale Jutra en regard de la question des espaces que l'on dit publics. Il s'agissait d'un montage réalisé à partir de dialogues et de débats réunissant quinze personnes issues de diverses disciplines (urbanisme, science politique, géographie, sociologie, arts visuels, histoire orale). Cette réunion a eu lieu précédemment, le 20 août 2016, dans ce même parc. La réitération enregistrée de ces débats et dialogues, y compris la surimpression de la trame sonore urbaine (voitures, rumeurs et chantiers), rejouait ainsi l'enjeu de notre position envers l'œuvre et la vie de Claude Jutra, et celui du sens des espaces qu'il nous est possible de partager. Ceux et celles qui étaient là le 20 août mêlaient leurs voix à ceux et celles qui écoutaient et discutaient le 1er octobre, appelant la poursuite d'un débat afin de combler le vide laissé par la pelle qui a supprimé la sculpture.

La sculpture de Charles Daudelin (1920-2001) *L'homme-caméra*, réalisée en 1997 en hommage au réalisateur de *Mon oncle Antoine* (1971), a d'abord été vandalisée à l'hiver 2016, un graffiti rouge, « pépé pédo », y ayant été apposé. Cet été, cette sculpture, avant d'être retirée du parc débaptisé, a préalablement été recouverte d'une boîte de bois – comme un cercueil – afin d'éviter de nouvelles dégradations. Elle est aujourd'hui entreposée à l'écart des regards et des gestes publics dans des locaux de la Ville. En attente de l'établissement d'un cimetière-dépotoir municipal pour les œuvres d'art public ?

L'installation de Julie Faubert interpelle cette situation et peut questionner plus largement les contextes des apparitions et disparitions des œuvres d'art dans l'espace public. Charles Daudelin, pionnier dans la réalisation et l'exposition de sculptures dans des lieux publics, n'en était pas à sa première expérience de retrait de ses œuvres. Outre la disparition de *L'homme-caméra*, Daudelin a également vu deux autres de ses œuvres être délogées du square Viger à Montréal, dans le cadre du réaménagement de cet espace accueillant citadins, touristes et itinérants. Il s'agit de *Mastodo* et d'*Agora*. Est-ce que ces disparitions d'œuvres dans les « agoras » des villes sont symptomatiques d'une crise de l'espace public ?

Le refoulement ou le retrait des œuvres de Daudelin est toutefois moins infâmant que la disparition qui a été infligée à coups de pelle mécanique à *Dialogue avec l'histoire* du sculpteur français Jean-Pierre Raynaud. Située dans le vieux port de la Vieille Capitale, cette sculpture minimaliste entrait en effet en dialogue visuel avec la sculpture de facture classique de Louis XIV, sise au milieu de la Place-Royale. L'obscurantisme du maire de Québec Régis Labeaume, davantage admiratif du souverain modèle des pouvoirs politiques absolutistes que de l'art contemporain,



a été relayé par les médias de même que la réaction indignée de Jean-Pierre Raynaud. De concert avec *leur* maire, les radios-poubelles de la capitale ont dépêché des auditeurs afin de célébrer et d'immortaliser ce vandalisme orchestré par la municipalité. Une œuvre disparaît, et c'est de sa destruction qu'on se souvient.

Charles Daudelin était également associé à cet épisode puisque *Dialogue avec l'histoire* a été érigée dans le cadre d'un échange d'œuvres entre deux capitales francophones : Daudelin avait réalisé en contrepartie l'œuvre intitulée *Embâcle* que l'on peut toujours voir à Paris, des dalles de béton surgissant du trottoir, laissant couler des filets d'eau, Place du Québec, dans le sixième arrondissement de la Ville Lumière.

La question de la distinction entre la vie privée de l'homme et l'œuvre publique est cruciale. Au-delà de Jutra, cette question se pose, quoique différemment, pour au moins deux autres cinéastes : Roman Polanski et Woody Allen. Un crime est un crime, et le coupable doit être condamné. Bertrand Cantat du groupe Noir Désir a purgé une peine de sept ans de prison pour le meurtre non prémédité de Marie Trintignant. Une levée de boucliers à Montréal a fait en sorte que cette peine ne suffisait pas à expier sa culpabilité, et Cantat a dû décliner l'invitation que lui avait formulée Wajdi Mouawad pour l'exécution d'une partition musicale dans une de ses pièces.

L'installation de Julie Faubert a eu le mérite non seulement d'adresser la question de la crise de l'espace public résultant de sa confusion avec la vie privée, mais de convier des passants à en débattre sur les lieux mêmes d'une disparition d'œuvre publique. À l'emplacement de *L'homme-caméra* se trouve un trou, que l'herbe envahit ; les feuilles d'automne s'y posent, achevant ce processus d'oubli. ◀

Le déroulement de cette journée a été enregistré sur caméra ; sa captation numérique est disponible au centre d'artistes Studio XX de Montréal : www.secure.studioxx.org/evs/la-table.

Photos : Stéphanie Lagueux.

Martin Nadeau a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait ce cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.



> Jack Burman, *Le musée de la mort*. Photo : Idra Labrie – MNBAQ.

HUMANORIUM
LA FOIRE D'ART À CIEL OUVERT

▶ JONATHAN LAMY

Humanorium, l'étrange fête foraine était présentée par EXMURO du 29 juillet au 7 août 2016, dans le parc près du pavillon Pierre-Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, inauguré un mois plus tôt. D'après une idée originale de Vincent Roy et Ève Cadieux, qui en assumaient le commissariat, cette foire d'art public proposait dix stands comme autant de clins d'œil à l'imaginaire de la fête foraine. Vu de loin, l'ensemble avait l'air d'une activité estivale quelconque, avec ses chapiteaux aux couleurs de cirque. En se rapprochant du site, auquel le public pouvait accéder gratuitement, l'étrangeté festive de l'événement, à l'image du carrousel central imaginé par BGL, se révélait rapidement. Une fois à l'intérieur, comme un enfant dans un parc d'attraction, le spectateur avait inévitablement envie de tout faire en même temps, de tout voir tout de suite. Fallait-il commencer par le carrousel ou se le garder pour la fin comme un dessert ? Procéder comme dans un musée et faire l'expérience des œuvres les unes à la suite des autres, dans l'ordre où elles sont présentées ? Se précipiter vers celles qui piquent davantage sa curiosité ? Ou encore y aller au gré de l'achalandage, puisque la plupart des installations étaient destinées à un petit nombre de personnes à la fois ?

Peu importe la stratégie choisie pour faire le tour des propositions conçues par BGL, Jack Burman, Dgino Cantin, Érick d'Orion, Joan Fontcuberta, Louis Fortier, Diane Landry, lady mcbouth et le Théâtre Rude Ingénierie, sans oublier le stand de tir d'*Humanorium*, nous pouvions parier que le caractère inusité de l'environnement prendrait le dessus sur nos intentions et nos habitudes. Un Mr. Freeze à la main – il faisait drôlement chaud, cette journée-là –, j'ai pris un moment pour saisir l'atmosphère, apprécier l'organisation générale, la présence d'enfants, me défaisant peu à peu de la petite gêne de spectateur bien éduqué que je me gardais pour ne pas entrer dans les chapiteaux avec cet objet sucré et potentiellement collant, mais qui cadrait bien avec l'ambiance foraine de l'événement.

« Zoltar » se tenait dans un présentoir près de l'entrée. Une machine à générer des cadavres exquis se trouvait derrière ce nom digne d'un manège de La Ronde ou d'un grand magicien. Réactualisant le célèbre jeu surréaliste, elle faisait entendre au visiteur, à travers un casque d'écoute, une voix automatisée le gratifiant d'une phrase forcément absurde alors qu'un miroir antique renvoyait au spectateur son reflet amusé. Bricolé avec des jouets et des outils technologiques par le Théâtre Rude Ingénierie, dont le travail a été montré au Mois Multi et qui a notamment collaboré avec L'orchestre d'hommes-orchestres, ce Zoltar rappelait un peu un autre robot littéraire de Québec, Arthy, du collectif finlarmoiement, mais avec des airs de curieux devin.



> Louis Fortier, *La chambre des curiosités II*. Photo : Idra Labrie – MNBAQ.



> Diane Landry, *Le bouclier magique*.



> Dgino Cantin, *La chambre des curiosités*. Photo : Idra Labrie – MNBAQ.

Un chapiteau nous proposait d'ailleurs de lire notre avenir, avec une performance participative intitulée « La pictomancie ». Sous le pseudonyme shakespearien de lady mcbouth, Marie-Claude Bouthillier tirait le public aux cartes avec un jeu qu'elle a inventé pour l'événement. Sans la présence de l'artiste, avec qui il fallait prendre rendez-vous, le dispositif n'avait cependant que peu d'intérêt. Voilà qui était plutôt décevant de la part d'une artiste montréalaise œuvrant principalement en installation. Cela dit, la proposition participait bien de la tension entre le caractère ouvert de la foire et l'intimité que nous pouvions avoir avec les créations présentées. Une des forces d'*Humanorium* consistait d'ailleurs à proposer, sous le couvert de l'art forain et au cœur d'un rassemblement, des îlots de recueillement.

L'installation « Le bouclier magique », créée en 2005 par Diane Landry, cadrait bien dans cet esprit. Méditative et énigmatique comme le sont souvent ses sculptures utilisant des matériaux du quotidien, celle-ci se composait d'un lit dont les côtés bougeaient lentement, comme si son drap de papier battait des ailes. Environ 200 clés, attachées à la base du lit, tintaient en suivant le mouvement, à la manière d'un carillon, d'une berceuse. Le mécanisme suscitait la curiosité et nous plongeait en même temps dans un univers onirique. Nous voulions savoir comment il fonctionnait tout en rêvant, à la recherche de la clé qui pourrait ouvrir la porte des songes.

Humanorium comprenait deux « Chambres des curiosités », sans lit celles-là, mais elles aussi à mi-chemin entre la sculpture et l'installation. La première, meublée par Dgino Cantin, grouillait d'objets étranges et inquiétants. Parmi les bidules et créatures provenant du royaume de l'insolite se trouvaient un œil sous une cloche de verre, des pieds en cire, des bustes et têtes d'on-ne-sait-quoi, des animaux impossibles en plâtre et en plastique, dont un cochon-panda avec un bras dans le front. La deuxième chambre

des curiosités, signée Louis Fortier, se composait de moulages de résine qui multipliaient la tête de l'artiste en la tordant ou l'étirant de différentes manières pour former une chorale de visages grimaçant en chœur. Disposée sur trois rangées, cette foule de faces grandeur réelle ravissait en quelque sorte le rôle du spectateur qui, entrant seul dans le chapiteau, se retrouvait soudain sur scène pour offrir son malaise en spectacle à ces figures fantomatiques.

Installé dans une roulotte, « Le musée de la mort » de Jack Burman était peuplé de fantômes. Contrairement aux maisons hantées des parcs d'amusement dont le dispositif s'inspirait, les images ne visaient pas à nous faire peur, mais à nous donner réellement à voir la mort. Profondément bouleversantes, les photographies grand format de sa série "The Dead", entamée en 1980, documentaient la mortalité humaine à travers le monde, tant dans sa dimension spirituelle (les rites funéraires) que médicale (les modes de conservation et l'étude de l'anatomie). L'artiste canadien exposait sobrement des cadavres conservés dans le formol, momifiés ou encore tout juste arrivés à la morgue comme s'il immortalisait leur dernier souffle.

Dans une autre roulotte, « Le freak show » de Joan Fontcuberta nous bombardait d'images insolites et dérangeantes, tirées d'Internet et défilant rapidement sur différents écrans. Cette seule pièce de l'événement réservée aux 18 ans et plus investissait volontairement le sensationnalisme et la curiosité morbide des fêtes foraines, son mauvais goût et son côté voyeur, en nous plaçant face à ce que le Web recèle de plus *weird*. Des corps décapités aux modifications corporelles, en passant par des pratiques sexuelles incongrues, des mises en scène de personnes franchement bizarres et des maladies congénitales – et j'en passe –, l'artiste catalan a extrait des bas-fonds du cyberespace un portrait de notre époque implacable et plutôt inquiétant, nous laissant croire qu'il n'y avait pas de limites aux limites à repousser.

Malgré une esthétique du fouillis et de la saturation comparable, « Le petit acousmonium » d'Érick d'Orion ne donnait pour sa part rien à voir, mais plutôt tout à entendre. Plongée dans le noir complet, l'installation crachait à plein volume des cris, des cliquetis de montagne russe, des cloches, des rires et autres bruits de parcs d'attractions, proposant une expérience sonore extrême de la foire, à vivre en solitaire ou à deux. Un vrai manège pour les oreilles, d'où l'auditeur sortait un peu étourdi, mais avec la satisfaction d'avoir éprouvé des sensations fortes.

Enfin, une fête foraine, tout étrange soit-elle, serait impensable sans un carrousel. Celui concocté par BGL constituait la pièce maîtresse et centrale d'*Humanorium*. Poursuivant le détournement au cœur de cet événement tout en exacerbant son côté ludique, des paniers d'épicerie remplaçaient les chevaux sur lesquels petits et grands s'installent habituellement. Au lieu d'un mécanisme à vapeur ou électrique, « Le carrousel » du trio d'artistes fonctionnait à traction humaine : deux personnes, après l'invitation à prendre place et l'annonce du départ du tour, devaient pousser le manège pour le faire démarrer, ce dernier carburant, pour ainsi dire, au jus de bras. L'aspect souvent clinquant de ce type d'attractions grand public, avec ses dorures et ses miroirs, s'éclipsait ici pour faire place à la froideur impersonnelle du métal, les six paniers étant suspendus à des clôtures de sécurité, elles-mêmes attachées à un lampadaire au centre. Malgré tout ce gris, l'œuvre décrochait assurément un sourire au spectateur.

Nécessairement hétéroclite mais néanmoins cohérent, l'ensemble des propositions réunies par les commissaires Vincent Roy et Ève Cadieux jouait habilement sur les lieux de rencontre possibles entre l'art actuel et l'art forain. Pari réussi : le mélange d'étrangeté, d'un soupçon de morbidité et d'une large part de ludisme, combiné à la qualité artistique des œuvres, a permis de relever le défi. Chaque installation offrait une expérience singulière dans une ambiance générale de bonne humeur – j'ai rarement vu autant de sourires dans un lieu de diffusion de l'art. Sans tomber dans le populisme ou l'enfantin, l'événement, comme le souligne son titre, plaçait l'humain au cœur de l'aventure. J'ai aussi apprécié que tout ait été construit à échelle humaine, dans un esprit *do-it-yourself* rappelant un peu la Plaza Limoilou, aussi conçue par EXMURO, qui fêtera en 2017 ses dix ans d'existence, ou encore les projets d'urbanisme autogéré de Pépinière et Co, qui a réalisé à Montréal le Village au Pied-du-Courant (anciennement le Village éphémère), au pied du pont Jacques-Cartier, ainsi que les Jardineries, près du stade olympique.



> Joan Fontcuberta, *Le freak show*.



> Jack Burman, *Le musée de la mort*.

À la différence de ces espaces citoyens créés de toutes pièces, *Humanorium* n'était pas une place publique, mais un événement d'art. Il ne visait pas simplement à mettre sur pied un lieu où il fait bon être, mais surtout à diffuser des œuvres. Préférant l'expression étrange fête foraine à celle d'*exposition*, les organisateurs ont su imaginer une galerie à ciel ouvert, créant une rencontre entre le design urbain et l'art contemporain, l'urbanisme et l'installation, les passants et les pratiques artistiques. La volonté de repenser l'usage des lieux publics a surtout été mise de l'avant par le design extérieur et l'urbanisme dans les dernières années, qui ont vu se multiplier les terrains de jeu pour citoyens. S'inspirant de cette démarche qui met l'expérience humaine au centre de ses préoccupations, l'art public peut aussi inventer des lieux ouverts qui donnent envie de les fréquenter. ◄



> BGL, *Carroussel*.

Photos : Renaud Philippe, sauf indication contraire.

Jonathan Lamy est un poète à tout faire. Critique, concepteur, animateur, coordonnateur d'événements, conférencier, traducteur et plus encore, il a fait paraître trois recueils aux Éditions du Noroît, dont *La vie sauve*. Conseiller littéraire pour Mémoire d'encrier, il est également impliqué dans La rue de la poésie. Sa pratique fait appel à la poésie sonore, à la vidéopoésie et à l'intervention dans l'espace public.



ASSURER SA PERMANENCE
LE CAS DE *REFUS-ACCEPTABLE*

▶ JADE BOIVIN

Alors que le caractère fuyant de la performance la pose selon les termes de son intangibilité, il devient nécessaire de penser cette pratique artistique selon les dispositifs qui permettent sa permanence. L'exposition *Refus-acceptable ; I Would Prefer Not to Do So* jette un voile et brouille les pistes. Et si les dispositifs qui nous donnent accès à l'acte performatif n'étaient pas si transparents qu'ils devraient l'être ?

Une posture de refus

Présenté dans la Petite galerie de L'Œil de Poisson, le projet met en place une posture de refus. Valérie Perron nous confronte à l'impossibilité d'avoir accès à la salle d'exposition en présentant une porte verrouillée. Dans son discours tenu lors du vernissage, elle explique qu'« *I would prefer not to do so* est une citation tirée du livre *Bartleby*[1], écrit par Herman Melville en 1853, alors que le personnage refuse d'effectuer les tâches de scribe qui lui incombent.

Photo : Manoushka Larouche.

Pour la quasi-totalité de l'exposition, nous avons été confronté(e)s à la porte fermée sur laquelle était inscrites les heures de fermeture – et non d'ouverture – de la Petite galerie. Elle aura été laissée débarrée à un seul court moment, soit au finissage, le 17 avril, de 12 h à 17 h, ne permettant qu'à peu de gens d'accéder au contenu de la salle. À l'intérieur se trouvaient peu de choses, et c'est justement dans la subtilité du subterfuge que se sont révélés les quelques indices qui nous ont permis de comprendre que l'exposition n'avait pas été réalisée par l'artiste présentée lors du vernissage…

Un point rouge – comme ceux utilisés pour signifier la vente d'œuvres d'art exposées dans une galerie – est minutieusement placé au-dessus du titre de l'exposition, écrit en lettres de vinyle tout en haut du mur près du plafond, alors que le nom de Valérie Perron, pour sa part décollé, gît sur le sol. Accroché au mur, un document encadré pointe encore plus explicitement le pot aux roses : un contrat signé de deux personnes, Valérie Perron sous le nom de l'acheteuse et un nom biffé sous le nom de l'artiste, nous révèle qu'elle a acheté au prix de 150 $ le concept de performance dont résulte l'exposition.

Dans un contexte où l'artiste anonyme est à la fois théoricien(ne) et entrepreneur(e) de sa propre pratique, vendre sa visibilité semble être un pied de nez plutôt bien placé à la figure de l'artiste autonome, l'instigateur(trice) du projet refusant ici de laisser sa trace et son nom quelque part, de relier directement son identité à son projet de performance.

La posture théorique en performance

Le concept de la performance de *Refus-acceptable* réside d'abord dans une utilisation des structures de diffusion de L'Œil de Poisson : l'inclusion de Valérie Perron au sein de la programmation ainsi qu'une diffusion au sein de la liste d'envois courriels faisant la promotion de l'exposition. Il se poursuit par la mise en place de différentes interventions dans l'espace médiatique, qui visent à construire un discours théorique autour de la posture de refus de Perron : une capsule vidéo[2], des couvertures à la radio[3], une conférence vidéo[4], un article de journal[5] et, enfin, son discours lors du vernissage. Ces dispositifs[6], dont l'organisation a été orchestrée par l'artiste anonyme de façon à créer une masse théorique et critique autour de la pratique de Perron, sont devenus la façade principale à laquelle le spectateur ou la spectatrice se heurte en s'informant au sujet de *Refus-acceptable*. Mais cette façade n'informe pas seulement sur la posture de refus de Perron : elle est aussi elle-même constitutive de l'acte performatif de l'artiste anonyme.

Dans un tel contexte, il devient pertinent de remettre en question les structures qui donnent accès à la performance au-delà du rapport de vérité qu'elles sous-tendent. Comment pouvons-nous alors penser la performance dans des dispositifs qui lui octroient sa permanence si ceux-ci sont vaillamment orientés vers une fausse piste ?

Photo : Ivan Binet.



Un paradoxe inhérent à la performance

Pour penser la relation entre la performance et sa documentation, il convient d'abord de comprendre l'essence de la performance, c'est-à-dire son caractère éphémère et non reproductible. Selon Peggy Phelan, ces propriétés, qui lui sont intrinsèques, la posent en résistance à la reproduction et aux représentations nécessaires à la circulation du capital. En ce sens résolument critique d'une réappropriation consumériste de l'art, l'efficacité critique de la performance se retrouve dans la promesse performative qu'elle nous fait de rester sans traces[7].

Toute tentative de rendre la performance tangible et permanente pointerait d'ores et déjà le paradoxe inhérent à sa constitution : avoir accès à une performance du passé – donc nécessairement par une documentation, une image ou une trace – nous confronte à l'impossibilité de la cerner sans passer par un processus qui en altère son essence. Les documents ne donneraient pas tant accès à la performance qu'ils pointeraient l'échec de son retour : ils demeurent la transposition d'un acte en représentation[8].

C'est un enjeu qui trouve son écho dans le texte de Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, alors que l'auteure traite des pratiques éphémères en considérant leur double temporalité : d'abord celle de l'immédiat où il y a l'interaction entre le performeur ou la performeuse et le public ; puis celle d'une temporalité décalée où l'œuvre se vit après l'acte de la performance par la documentation. Pour elle, la vérité de la documentation d'un acte éphémère est d'ores et déjà à remettre en question, car elle ne prouve pas nécessairement la réalité visible : elle démontre plutôt la construction de cette même réalité, élaborée de toutes pièces[9].

La réalité en construction

Cet enjeu est paradigmatique dans le cas de l'exposition *Refus-acceptable*. L'exposition obtient justement son efficacité critique à l'entrecroisement des problématiques autour de la permanence de la performance. L'artiste anonyme agit en tant que chef d'orchestre d'un moment (l'exposition et, plus précisément, l'ouverture de la porte) qui débouche sur son hors-cadre, alors que la lecture du contrat nous fait prendre conscience du débordement dont le projet fait preuve, autant en termes de temps que d'espace.

Les dispositifs ne font pas que documenter la posture de refus de Perron : ils mettent en place une distorsion en créant une réalité mitoyenne, à la limite entre l'identité artistique de Valérie Perron et celle de l'artiste anonyme. Dès la signature du contrat, les discours autour de *Refus-acceptable* ont été considérablement adaptés selon la réelle identité des deux protagonistes, soit l'acheteuse et l'artiste. Les discours ne sont en ce sens ni tout à fait représentatifs de la pratique de Perron ni non plus typiques de celle de l'artiste anonyme, mais la réalité est ainsi créée au moment où elle est absorbée par le visiteur ou la visiteuse.

Si, d'une part, la performance est en son essence irreprésentable et que, d'autre part, les documents lui donnant accès ne sont que construction, il devient pertinent de réfléchir aux enjeux de visibilité derrière le caractère fuyant de la performance, surtout lorsqu'il s'agit de pratiques d'artistes femmes ou d'identités minoritaires qui sont déjà confrontées à une invisibilisation systémique[10].

Lors d'une entrevue qu'elle m'a accordée, Perron a vite fait de mentionner la valeur symbolique d'acheter un projet performance. Alors que la fabrication technique de l'œuvre n'est plus nécessairement réalisée par l'artiste, ne plus rien produire revient à pousser le paradoxe à son maximum. Acheter le projet de quelqu'un d'autre, pour ensuite être mis(e) à l'avant-plan d'un processus qui revendique son appartenance au dit projet, pose alors les bases d'une réflexion autour des systèmes de légitimation par les pairs, dans lesquels doivent nécessairement passer les artistes pour exposer au sein des centres d'exposition[11]. Surtout lorsqu'il s'agit d'une pratique en performance, cette notion de reconnaissance obtient un rôle prépondérant pour la visibilité des artistes et de leur pratique.

L'exposition nous invite alors à remettre en question les espaces de visibilité des performeuses, qui doivent jongler avec une double difficulté de légitimation : la performance s'appréhende difficilement sans sa documentation, et c'est bien là une problématique concrète puisqu'elles peinent déjà à obtenir la même visibilité que leurs collègues masculins. Acheter la visibilité offerte à un homme[12] expose une efficacité critique féministe plutôt forte, alors que le processus d'anonymisation de l'instigateur, mis en branle depuis la signature du contrat de vente, fait prendre conscience du besoin – parfois urgent –, en tant qu'homme allié du féminisme, de se soustraire à la visibilité.

En fin decompte, penser la performance selon les termes des dispositifs qui lui octroient sa permanence, c'est aussi réfléchir en amont de la visibilité de l'œuvre, de l'artiste et des enjeux qui englobent le processus de légitimation des pratiques artistiques, ce à quoi nous confronte finement la collaboration autour de *Refus-acceptable : I Would Prefer Not to Do So*. ◄

Notes

1 Herman Melville, « Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street », *Putnam's Monthly Magazine*, n° 2, novembre-décembre 1853, p. 546-557 et 609-615.

2 L'Œil de Poisson, *Valérie Perron. Refus-acceptable : I Would Prefer Not to Do So* [vidéo], 11 mai 2016, 4 min 19 s, www.youtube.com/watch?v=Cdv_dBChJGQ et www.oeildepoisson.com/video.html.

3 Trois entrevues ont été réalisées et sont disponibles en ligne : Gentiane La France et Audrey Careau, « L'échange Québec-Bangkok à VU et L'Œil de Poisson », *L'aérospatial*, CKRL, 22 mars 2016, 17 h 50, 9 min 45 s ; Catherine-Ève Gadoury, « Québec-Bangkok : à la rencontre de l'autre », *LeZarts Québec*, MAtv, 31 mars 2016, 21 h 30, 6 min 33 s ; Gentiane La France et Audrey Careau, « Entrevue avec Steven Girard au sujet de l'exposition de Valérie Perron », *L'aérospatial*, CKRL, 19 avril 2016, 18 h 01, 9 min 35 s.

4 Steven Girard, « Le cas Valérie Perron, conférence-performance » [en ligne], CDEX, Montréal, 15 avril 2016, www.vimeo.com/166857537.

5 Catherine Genest, « Quoi faire : échange Québec-Bangkok », *Voir Québec*, vol. 1, n° 2, mars 2016, p. 74.

6 J'utilise le terme *dispositif* pour englober l'ensemble des interventions dans l'espace médiatique nommées plus haut, en me basant sur la définition qu'en donne Giorgio Agamben : « 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 [et qui] résulte d'un croisement des relations de pouvoir et de savoir. » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages, 2014, p. 31 et 11.

7 *Cf.* Peggy Phelan, « The Ontology of Performance: Representation without Reproduction », *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, 1993, p. 149.

8 *Cf. id.*, « Reciting the Citation of Others, or A Second Introduction », dans Lynda Hart et P. Phelan, *Acting Out Feminist Performance*, University of Michigan Press, 1993, p. 18.

9 *Cf.* Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, 2003, p. 223.

10 *Cf.* Alain Quemin, « Qui détient le pouvoir en art contemporain ? Fonction dans le monde de l'art, genre et pays "acteurs de la consécration" », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, automne 2015, p. 50.

11 Selon les propos de Valérie Perron, discussion menée par Jade Boivin, 20 mars 2016.

12 Afin de respecter le processus d'anonymisation de l'instigateur du projet, mentionnons seulement pour les besoins de l'argumentaire qu'il s'agit d'un homme.

Jade Boivin complète actuellement sa maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, avec concentration en études féministes. Ses intérêts de recherche portent sur la politique autour de la représentation des genres au sein de la performance canadienne. Elle a notamment présenté ses recherches dans le cadre des colloques « Au vitriol : l'art et ses contrariétés » (Concordia, 2016), « Colloque Multitudes Queer » (Sherbrooke, 2016) et « SVR. Sexualité et genre : vulnérabilité, résilience » (UQAM, 2015).

RAVY
Biennale



RENCONTRES D'ARTS VISUELS DE YAOUNDÉ

ODILE ARIANE PAHAI LANGA

Au cœur des « contemporalités », l'art transfuge inonde, roue, inspecte, vit. La dénivellation bien plus restrictive d'une identité pousse l'être humain à se découvrir et à regarder ailleurs. Cette autopersuasion interspécifique du moi affecte simultanément les relents de la démystification de chaque univers. L'art, de par ses non-dits, proclame sans états d'âme son immunité temporelle par ses goûts, son imaginaire paraphé de pensées subsidiaires, son tact aux allures bipolaires et même sa véracité quelque peu tangible. Le visuel fait vivre, affecte le plaignant, amorce un fait. Les Rencontres d'arts visuels de Yaoundé (RAVY) au Cameroun seront ainsi faites d'embrasures sans interruption de talents presque inavoués de pourfendeurs sémiologiques regroupés dans une caste oratoire dont la gestuelle aura été en toute chose le maître accompli.

Les RAVY (Rencontres d'arts visuels de Yaoundé), cette biennale devenue chimérique pour les connaisseurs, s'éprennent de la ville aux sept collines en immolant la plupart de ses restrictions uniques, dont chacun des participants accuse la force et le pouvoir de transmission. Ce festival tant attendu s'est déroulé du 25 au 31 juillet 2016 (5e édition) dans les lieux affectés à cette occasion (entre autres Othni, le musée La Blackitude, le Street Corner, l'Institut Goethe, l'espace KIA Motors).

Des artistes venus de toutes parts ont fait de ce festival la plateforme culturelle la mieux représentée en Afrique centrale par sa mixité aux allures de spectre intrafragmentaire en regard de son évolution et de son étalage.

Les rues de la ville de Yaoundé ont vu défiler bon nombre de performeurs et de performances sous le regard curieux et apeuré des badauds et des passants. La présence de Richard Martel, directeur du Lieu, centre en art actuel et artiste performeur du Canada dont on ne compte plus les œuvres, a amené cette touche d'originalité aux RAVY en ponctuant ses interventions de formations destinées à certains artistes et de conférences au sujet du visuel se ralliant aux « contemporalités ». Le festival a compté de nombreuses activités, allant des colloques aux expositions, des *talks* aux performances. La population de la ville de Yaoundé a suivi sans le vouloir les prémices de son avilissement dans cet art reconduit la plupart du temps autour de la performance.

Quand performer devient une référence, l'art s'ennoblit de son essence

S'exprimer est une faculté des plus subsidiaires dont la nature nous a fait don. Exprimer son art va au-delà de cette nature, car qui dit nature érige son émoi à plus grand. Rien n'étant prévisible, la performance entre en phase de rétribution et libère cet acquis dont semble s'imprégner le concerné face à lui-même et face au simulacre que l'humanité renvoie. L'univers étant en perpétuelle mutation, rien ne l'oblige à se recréer, pourtant l'appât de son identité suggère une renaissance à chaque passage. La performance naît et sévit autour de cette décadence de contemporalités. Suivant ce courant quelque peu disproportionné,

l'artiste peu résiduel dans ses oratoires en la personne d'Yves Lionel Embappe, performeur camerounais, a prouvé *in facto* que le temps n'est plus si nous l'obstruons de son courant de pensée. Qu'est-ce que le décompte ? Qu'est-ce que l'image ? Qu'est-ce que l'homme ?

Se réinventer dans une bulle de non-déduction de soi permettrait une désinvolture du cycle de la vie, y compris celui de l'accoutumance à la religion. Christian Etongo (Cameroun), assujetti à cet idéal peu commun, a initié à son tour cette inaptitude vis-à-vis de l'être humain à pouvoir se défaire de son humanité qui se lénifie au gré de ses peurs. Márcio Carvalho, Portugais dont la performance fut des plus applaudies, a insufflé à son tour la douleur et la peine qu'éprouverait la terre à un moment clé de son histoire. La nature morte, l'espoir, la désillusion, ont fait montre du talent inestimable du Nigérian Jelili Atiku dans sa transcendance face au monde réel et aux bouleversements qu'il subit au quotidien (guerres, famines, pauvreté, destruction de l'environnement, etc.). Jean-Pierre Bekolo, connu pour ses talents de réalisateur, a exposé pour sa part ses plans de travail en *media art* dans l'espace KIA Motors, dont le visuel numérique et pluriel de ses envies décontenancées est au firmament de son imaginaire.

Sous le regard bien évocateur du célèbre curateur invité pour l'occasion, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung a expliqué durant le colloque, à l'Institut Goethe, l'« émulsion » que pouvaient représenter les répercussions de ce festival aux yeux du monde et des artistes qui aimeraient se faire découvrir. Des photographes de renom, des artistes, des curateurs, des journalistes et même des curieux ont fait de ces RAVY un exode au temps et à la réflexion. Ce festival, mené de main de maître par Serge Olivier Fokoua et Landry Mbassi, se veut cette exposition dont les effluves ont pris racine au centre de toute innovation culturelle. Les échanges entre les participants, les organisateurs et les artistes ont donné une dimension au-delà de ses attributions. L'art a dominé, l'art a pleuré, l'art est tombé, mais l'art reste et demeure. Les RAVY s'élèvent en divergence, contraignent, s'auto-proclament, chosifient et divertissent. Le festival a amplifié une fois de plus son autonomie et sa réserve face au public, et a abouti sa course aux tréfonds de son dogmatisme institué. Les RAVY sont nées, les RAVY ont paradé, les RAVY sont et gisent au Cameroun. ◀



> Christian Etongo



> Jelili Atiku. Photo : Richard Martel.



> Manuela Lalic



> Márcio Carvalho



> Snake Raoul Zobel

Photos : Serge Olivier Fokoua.

Odile Ariane Pahai Langa est journaliste Web depuis 2013. Webmestre, designer Web et écrivaine, avec cinq livres à son actif, elle s'occupe de projets sociaux en travaillant avec des ONG et des associations pour la lutte des droits des femmes et des enfants au Cameroun.

Artistes invités : Blanche Agoume (Cameroun), Vershiyi Antanasius (Cameroun), Jelili Atiku (Nigeria), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (Cameroun/Allemagne), Jean Pierre Bekolo (Cameroun/Allemagne), Marcio Carvalho (Portugal/Allemagne), Dominique Catton-Bercher (Italie/États-Unis), Ives Lionel Embappe (Cameroun), Christian Etongo (Cameroun), Serge Olivier Fokoua (Cameroun/Canada), Steven Girard (Canada), Leena Kela (Finlande), Yamashita Kumiko & Martial Taguena (Japon), Yurie Ido (Japon/Allemagne), Manuela Lalic (Canada), Manfaust (Cameroun), Richard Martel (Canada), Ursula Mayer (Allemagne), Max Mbakop (Cameroun), Tally Mbock (Cameroun), Alioum Moussa (Cameroun), Victor Ndende (Cameroun), Yvon Ngassam (Cameroun), Abdias Ngateu (Cameroun), Jean-David Nkot (Cameroun), Tracy Nzante Spee (Cameroun), Boris Nzebo (Cameroun), Yasuyuki Saegusa (Japon), Joseph Francis Sumegne (Cameroun), Tito Valery (Cameroun), Snake Raoul Zobel (Cameroun).



CHARLES PENNEQUIN

PAROLE ACTÉE DU SPECTACLE TROUÉ

▶ ENTREVUE PAR PHILIPPE FRANCK

À trente-huit ans, Charles Pennequin, gendarme dans le Nord-Pas-de-Calais, est devenu « poète debout », sonnant mais non trébuchant, après avoir rencontré les auteurs remueurs de neurones Christian Prigent et Bernard Heidsieck. Depuis, il a développé une œuvre prolixe rapidement identifiée : plusieurs livres chez P.O.L dont *La ville est un trou*, *Comprendre la vie* et récemment *Les exozomes* – ou quand des hommes venus d'ailleurs et nous ressemblant débarquent sur la Terre pour créer en détruisant –, écrit tout d'un bloc et sans majuscules, mais aussi une kyrielle de jolis ouvrages chez de petits éditeurs, des disques dont le dernier en date, *Causer la France*, enregistré en public avec son compère guitariste Jean-François Pauvros, des dessins et des vidéos *home made*. Il s'est produit dans de très nombreux événements référents ou émergents, lieux grands et petits. Écouter et voir Charles Pennequin est toujours une expérience jouissive, puissante et revigorante. Sa vision-action de la poésie est celle d'« une épingle à nourrice sur la bedaine de l'humanité ». Quand on lit sa prose-flux qui s'emballe et nous emballe, on entend sa voix de rockeur beckettien avec cette rythmique répétitive qui secoue crescendo nos (extra) ordinaires absurdités.



ché plus. me souviens de rien. me souviens que j'avais pas trop le souvenir d'avoir su. j'ai plus le souvenir que j'aurais su quelque chose, à part que je me souviens plus. me souviens que je devrais au moins me souvenir, mais à part ça je me souviens de rien.

Charles Pennequin, premières lignes des *Exozomes, 2016.*

Pour son 13e festival international des arts sonores City Sonic, intégré cette année-là au vaste programme de Mons 2015, capitale européenne de la culture, Philippe Franck, directeur artistique de City Sonic et lui-même créateur indisciplinaire, avait proposé à l'auteur de *Trouer la bouche* d'être le sujet d'une installation vidéo intitulée *Spectacle*, à partir de trois textes exposant les points de vue du créateur, du public et du monde du spectacle. Réalisé pendant cette production *in situationiste*, l'entretien qui suit revient sur l'œuvre d'un auteur-performeur sonnant, truculent et insolent.

Philippe Franck : Quels sont les artistes qui t'ont profondément marqué et en quoi ?

Charles Pennequin : Marcel Duchamp avec son côté littéraire, les jeux de mots. Je voulais faire comme lui, je faisais des blocs Post-it où, sur chacun, on trouvait une phrase de l'artiste ou une des miennes. Puis j'ai fait des boîtes avec des textes et des collages. Ça, c'était bien avant que je sache qu'il existait des poètes vivants. Puis Antonin Artaud dont la lecture a été un vrai choc, une sensation physique. Toute sa langue était hors du livre, j'avais des visions de sa langue qui se hérissait hors des pages. Beckett m'a beaucoup marqué, *L'innommable* par exemple. Christian Prigent et ses textes sonores, ses poèmes, ses romans *Commencement* et *Peep-Show*. Bernard Heidsieck aussi, *Le carrefour de la chaussée d'Antin* par exemple. Un jour, je lui ai dit que je l'écoutais dans la voiture, car j'allais souvent à ma maison de la Pointe du Raz ; je repassais en boucles, depuis Paris, *Le carrefour*, et il était très étonné, voire peut-être offusqué. Ensuite, il y a plein d'auteurs : Charles Péguy en est un des principaux. Je pense qu'il faut aujourd'hui relire Péguy, déjà en lisant ce que j'en écris dans *Charles Péguy dans nos lignes*, par aux éditions de l'Atelier de l'agneau en 2014.

P. F. : On te situe souvent dans une forme de famille, entre littérature et performance, qu'on pourrait appeler poésie sonore. Qu'est-ce que représente pour toi cette notion ?

C. P. : Ce que représente la poésie sonore pour moi est bien simple. Au départ, quand je l'ai découverte par Christian Prigent, c'était par le *medium* de la cassette, comme pour Valère Novarina, Bernard Heidsieck ou Henri Chopin. Du coup, cette forme de poésie sonore me paraissait rentrer logiquement dans le domaine de la poésie. Elle sortait des sentiers battus, même si elle était écrite. Déjà, j'étais étonné par les écritures contemporaines. Pour moi, tout ce qui était contemporain était assez étonnant parce que je n'avais pas vraiment de culture concernant la poésie actuelle. Je l'ai découverte avec les cassettes. Je ne connaissais pas les disques de Bernard Heidsieck. C'est en le rencontrant, quelques années plus tard, qu'il m'a offert son triple vinyle *Canal Street* sorti en 1986. Pour moi, c'était évident : ça a chamboulé mon écriture. D'ailleurs, quand j'ai commencé à écrire, j'ai dit à Prigent « Je ne sais pas écrire, je ne sais plus écrire » parce que je découvrais tellement de choses : Denis Roche, Pierre Guyotat, Jean-Pierre Verheggen… En fait, il y avait plusieurs familles. Du coup, je ne comprenais plus rien mais, en même temps, tout ça me passionnait. Il m'a répondu qu'on pouvait continuer à correspondre, à se parler, et c'est ce que nous avons fait. Très vite sont arrivées mes premières lectures. Au départ, je ne voulais pas lire de textes en public : j'étais très timide. Mais mes textes étaient très rythmés. Il était donc logique que j'aille à la lecture. Et c'est lors des premières lectures à Rennes en 1995 que j'ai eu la chance de tomber sur Bernard Heidsieck et Christian Prigent.



un beau cercueil. un cercueil tout beau. tout propre. un cercueil bien plein avec rien dedans. y a rien mais c'est plein. ça attend juste d'être rempli. c'est tout plein d'attentes d'être rempli. et c'est plein d'air aussi. c'est un cercueil tout plein qui se remplit d'air. tout beau tout neuf. bien plein de l'idée qu'il va servir. qu'il a un but. c'est ça qui remplit le cercueil.

Charles Pennequin, premières lignes d'*Un pamphlet contre la mort*, 2012.

P. F. : L'été dernier, tu as répondu à une commande de City Sonic pour réaliser une installation audiovisuelle, créée à Mons pour le festival international des arts sonores City Sonic, autour de la notion de spectacle à partir de trois textes dont ton interprétation a été filmée. Qu'est-ce que cette notion de spectacle t'inspire aujourd'hui ?

C. P. : Je me pose beaucoup la question de la représentation : qu'est-ce qui fait qu'on sort difficilement du spectacle ? C'est en fait sociétal. On est prédestiné à être spectateur toute notre vie, dès la naissance quasiment, et donc comme je me considère un tant soit peu poète actant, comme j'ai parfois l'irrépressible besoin de prendre un dictaphone, un mégaphone, un téléphone, ou un livre, ou quelque chose pour performer dans la vie de tous les jours, je me pose la question du pourquoi du spectacle : à quoi ça sert d'être enfermé dans une pièce pour voir quelque chose ? Qu'est-ce que ça fait par rapport au fait par exemple d'être seul à lire ou à écouter une œuvre ? Pourquoi faut-il qu'il y ait cette « société du spectacle » dans laquelle on nous convoque pour voir, entendre, sentir l'art en groupe ? Je n'ai rien contre le lien social tissé à partir d'une œuvre, mais j'ai souvent la sensation que l'art, comme il est véhiculé, est fait la plupart du temps de manière transcendante : il y a le créateur et ses sujets qui sont les spectateurs de l'œuvre. Le spectateur est-il toujours ainsi ? Et l'actant est-il toujours sur scène ? Non. Il y a comme ça une petite tromperie qui n'est pas inintéressante, pourvu que le spectateur ait l'impression d'être aussi un actant quelque part et non qu'il soit passivement devant un écran ou devant un spectacle où on ne lui demandera pas de donner quelque chose de lui-même.

P. F. : Quelle est ta vision du *créateur*, du *public* et du *monde du spectacle*, qui sont aussi les titres des textes que tu as écrits pour cette installation audiovisuelle ?

C. P. : Pour moi, le créateur, c'est l'auteur, celui qui représente les bouquins et les œuvres qui sont sortis de lui, mais est-il toujours à la hauteur de l'œuvre en question ? L'auteur n'est-il pas celui qui se présente lorsque l'écrit s'est tu, lorsque la pensée s'est arrêtée ? Le public… C'est la question pour moi essentielle, d'être le public de tout sauf de soi-même. C'est rare quand on est à soi-même ; c'est dans les moments où l'être existe enfin, et la trace de ce moment d'existence en lui, c'est par exemple pour moi un moment d'écriture, d'improvisation. Le monde du spectacle, j'ai eu envie d'écrire là-dessus, mais pour en rire au départ et puis pour me demander si le faux dans le spectacle était un vrai faux et si le vrai ne sonnait pas trop vrai. La fonction du spectacle, c'est de faire tout sonner, dans le sens du klaxon : on fait klaxonner le faux et le vrai et, pourtant, tout le monde y croit.

P. F. : Guy Debord, dans *La société du spectacle*, écrivait, en 1967 : « L'aliénation du spectateur

au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. […] C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. » Qu'en penses-tu aujourd'hui ?

C. P. : Oui, Debord parle des images dominantes du capitalisme, et c'est encore plus vrai ce qu'il dit aujourd'hui qu'à l'époque. Le spectateur chez lui, dans un chez-lui télévisé, internétisé, globalisé, *etceteratisé*, devrait penser la mort. La mort, c'est ce qui nous fait travailler ; c'est lourd à porter, la mort, et penser la mort de la télé depuis son canapé, c'est-à-dire lui couper la parole, lui couper le sifflet par son propre souffle vivant, c'est ça qu'il faut faire, pour moi. C'est dommage que Debord ne semble jamais se voir dans le jeu de dupes, car à parler ainsi on fabrique des religions, des philosophies bâties comme des églises avec des prédicateurs qui encore aujourd'hui prennent le spectateur de haut. Il semblerait qu'il y a, d'un côté, l'art savant et, de l'autre, la marée noire des abrutis incultes qui sont dupes du spectacle mondialisé capitaliste. Pourtant, dans l'art, il y a quelque chose de figé. Dans la pensée aussi. Dans la vie de ceux qui se disent vivre. Il y a parfois des fixités qui m'inquiètent. Le théâtre est loin du jeu capitaliste, parfois, et pourtant ça ne me dit rien de le côtoyer. Et non plus ceux qui font la morale dans la philosophie en ignorant que Debord, avant toute chose, a été un vrai artiste et que c'est le résultat de son art qui l'a poussé à penser le spectacle. Pour moi, je crois que la solution que j'avais trouvée avec des amis pour contourner l'art et ses modes habituels de représention, c'était de faire l'armée noire. Tout le monde bosse, tout le monde rigole : les enfants font de la sérigraphie, les parents écrivent sur les murs, les carnavaleux jouent de la musique, les poètes lisent, les gens dans les voitures font des équipes dans les bouchons, les gens des quartiers font des gazettes avec nous, les maraîchers appellent la police pour le bruit, tout le monde joue dans le même film qui passe en direct dans notre vie.

P. F. : Tu réalises toi-même de courtes vidéos où tu te mets en scène. À quelle envie cela correspond-t-il ? Comment cela complète-t-il tes écrits et performances ?

C. P. : C'est lié au fait qu'une pensée tourne et que j'en fais quelque chose ; ça peut être quelque chose qui m'obsède ou une situation où ça coince dans la vie. Par exemple, j'ai fait l'improvisation *Tu m'aimes pu* au dictaphone un moment où j'étais dans une grande déception amoureuse. Au lieu de pleurer sur mon sort, j'ai joué avec le langage comme on joue à la flûte, et il est sorti une œuvre drôle et en même temps tragique. J'aime beaucoup le tragicomique. Alors, souvent, il y a comme ça des choses qui me travaillent, par exemple le souvenir, se souvenir de quelque chose : qu'est-ce que c'est que d'avoir des souvenirs ? Je fais une improvisation dans ma voiture, ça sort d'un coup. Le rythme est bon, la pensée sort ainsi dans la bouche et la bouche pense la pensée en lui donnant des rythmes, des respirations. Elle repense intégralement la pensée, ce qui est je trouve complètement dingue car, souvent, je peux essayer de refaire cela, mais ça sera toujours moins bon. Et cette improvisation peut aussi se retrouver par écrit, dans un texte. Ça sera autre chose, ça passe par les doigts sur le clavier cette fois et, si c'est écrit à la main, c'est encore très différent. Mais j'ai du mal à écrire à la main aujourd'hui : je ne vais pas assez vite pour capter correctement tout ce qui me traverse ; du coup, c'est illisible mais, parfois, je retrouve ainsi des choses qui sortent des carnets et qui me parlent de ce que je suis en train de penser. Tout se recoupe dans l'actuel et forme un livre : c'est un peu magique.

P. F. : Tu enregistres aussi tes propres textes, parfois avec des emprunts musicaux comme dans le titre « Super mollo (rien ne presse) » qui figure sur la compilation *City Sonic 2015* (sortie chez Transonic) et qui joue avec les sons du célèbre groupe allemand krautrock Neu. Comment procèdes-tu ? Comment est-ce que la musique, et le rock plus particulièrement, te motive ?

C. P. : J'aime le rythme du rock, et puis j'aime de plus en plus enregistrer des sons, chose que je ne faisais pas avant. Et il y a comme ça des textes qui collent bien à des rythmes. J'ai, par exemple, utilisé Shellac avec des sons de répondeurs : ça fonctionnait très bien. Un jour, j'ai improvisé dans ma voiture avec une cassette du groupe postpunk The Ex dans l'autoradio ; après, j'ai prétendu avoir joué avec eux, mais c'était juste dans ma voiture. Je disais qu'il y avait un batteur qui ne voulait plus battre : il était un batteur qui voulait connaître son intimité ; il voulait s'approcher de son intimité qui était une sorte de moteur ; il n'y avait plus que ça qui l'intéressait. En fait, parfois, c'est du pif : j'écoute un son WAV sur un lecteur, un son MP3 sur un autre, et les choses se mélangent par accident. Par exemple, j'écoute sur Facebook un truc et le lecteur Apple se déclenche, et je me dis : « Ça, c'est bien ! » Là, tout récemment, j'ai aussi collé un texte sur des sons de l'artiste sonore belge Pierre Berthet qui fait des installations dans la nature où on entend des gouttes d'eau tomber sur des boîtes en fer ou des minuscules tambours.

P. F. : Tu es publié, depuis 2002, aux éditions P.O.L, mais tu as travaillé aussi régulièrement avec de petits éditeurs, souvent en édition limitée… Comment ces deux canaux de diffusion se complètent-ils dans ta production ?

C. P. : *Les exozomes* est composé de petits textes dont le héros s'appelle Charlie. Ça parle de tout : du quotidien, de l'art, des artistes, de la philosophie, de la politique, de l'amour, des régimes diététiques. Dans *Les exozomes*, ça parle aussi des hommes, des femmes, des autres, des « exo-autres », des plantes aussi qui sont nos cousins et qu'on mange allègrement. Pourquoi nous, les hommes, n'avons-nous pas encore inventé un autre moyen de nous nourrir ? Il faut savoir, par exemple, que des organismes extrêmophiles, comme on les appelle, je crois, des sortes de bactéries, mais qui font partie d'une autre classe d'êtres vivants, les archées, sont des choses qui ne se mangent pas entre elles, et elles ont le même âge ou plus que le premier être vivant qui fait partie de notre famille, les eucaryotes, c'est-à-dire qu'à mon avis, notre évolution à nous serait de manger nos détritus, d'avaler nos rejets radioactifs : ça serait ça, la vraie révolution, plutôt qu'être végétarien ! Et puis, il est question aussi du vivant en dehors du système solaire et des martiens dans le livre…

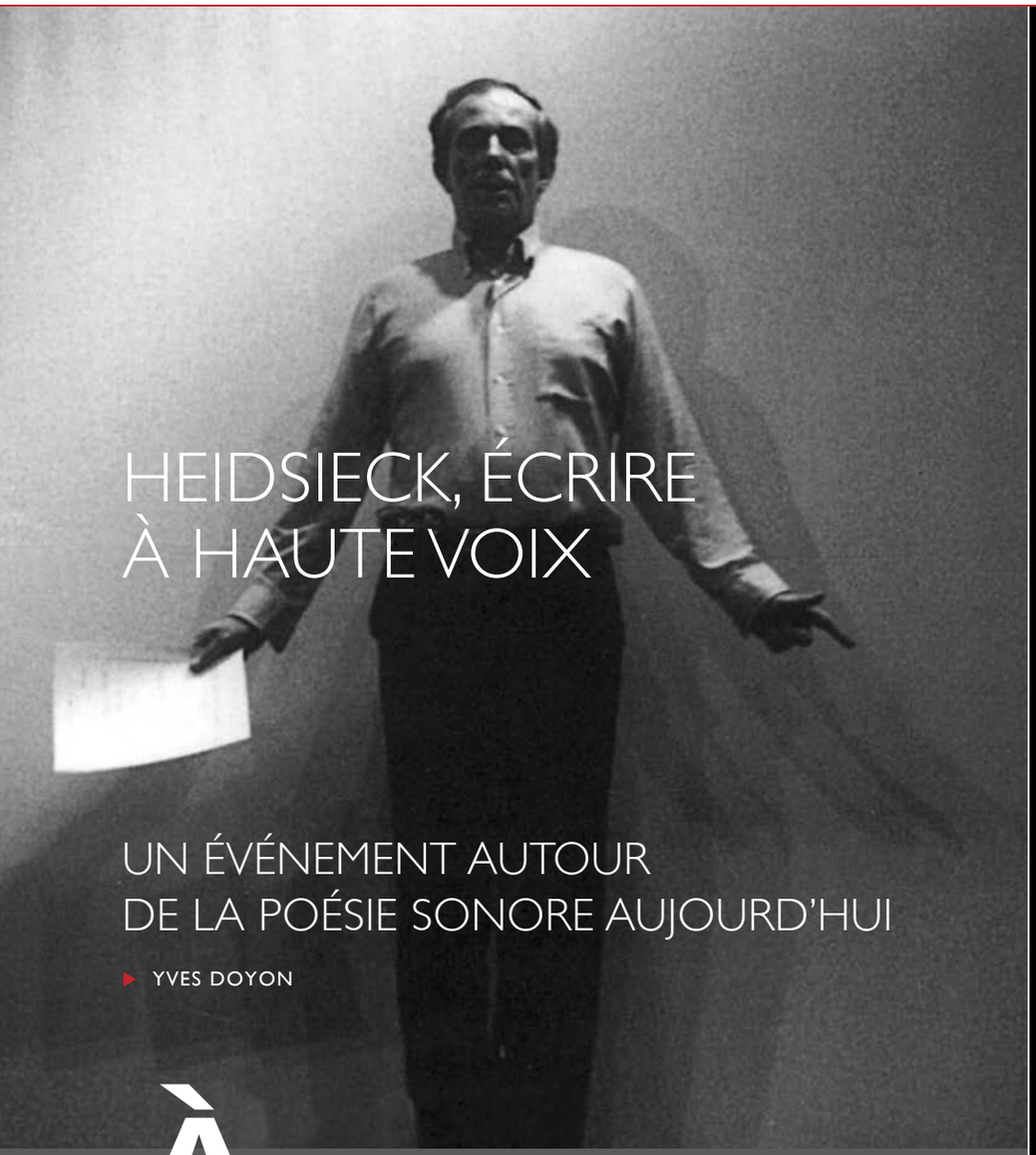
Je fais beaucoup de petits livres. Quand par exemple on me demande d'écrire sur un sujet, j'essaie toujours de faire un travail, car j'aime beaucoup la commande. Donc, il y a parfois des gens qui me demandent de faire un texte dans leur collection ou leur petite maison d'édition. Et puis il y a des travaux avec des plasticiens, notamment Francis Deschodt avec qui j'ai publié en 2015 un petit livre de dessins et de collages intitulé *Marasme*. En 2012, je produisais un objet par mois : un disque, une plaquette, etc. Je pense que tout ça se complète. P.O.L est beaucoup plus visible, mais ceux qui veulent en savoir un peu plus doivent chercher les ouvrages où parfois il peut y avoir des surprises. Par ailleurs, on peut voir dans les livres plus importants que j'ai faits pour P.O.L une évolution dans mon écriture et dans les sujets que je traite. On voit aussi qu'au final, les choses avancent très doucement.

P. F. : Cette écriture ainsi que ton expression orale jouent de la répétition – et en cela, elle est déjà très musicale – pour nous emmener, nous singer ou nous dérouter aussi… Est-ce, chez toi, un processus stylistique pour dire plus avec peu ou une forme d'obsession, de motif *schizocontempo* ? …

C. P. : Disons que j'aimerais dans la phrase creuser toutes les possibilités qu'offre tel ou tel sens, mais sans non plus en faire une figure de style ; que ça dise des choses, mais les rythmes ainsi, dans une presque répétition qui avance, change. Je trouve que c'est nécessaire, car c'est un peu comme ça qu'on parle, quand même : on a besoin de répéter les choses en les lançant dans l'espace, pour voir comment ça résonne, ce qu'on dit ; comment le sens fait trembler l'air. On est des jouisseurs du langage. Il ne faut pas l'oublier. ◀

Photos : Transcultures.

Historien de l'art, concepteur et critique culturel, **Philippe Franck** est directeur de Transcultures, centre des cultures numériques et sonores (Mons, Belgique) et travaille également au sein de l'équipe artistique du centre culturel transfrontalier Le Manège (Maubeuge-Mons). Il est le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic (Mons, depuis 2003) et des Transnumériques, biennale des cultures numériques (Bruxelles, Mons, depuis 2005). Il a été commissaire artistique de nombreuses autres manifestations d'art contemporain, audio, hybrides et numériques. Il enseigne les arts numériques à l'École nationale supérieure des arts visuels La Cambre et à l'École supérieure des arts Saint-Luc (Bruxelles). Il développe aussi, depuis de nombreuses années, un trajet artistique sonore et singulier sous le nom de Paradise Now et collabore depuis plusieurs années avec Isa Belle (pour différentes installations et performances corps-son), Gauthier Keyaerts (avec qui il a créé *Supernova*), Christophe Bailleau (pour le duo Pastoral) ou encore, plus récemment, les auteurs et artistes interdisciplinaires Werner Moron et Simon Dumas.



HEIDSIECK, ÉCRIRE À HAUTE VOIX

UN ÉVÉNEMENT AUTOUR DE LA POÉSIE SONORE AUJOURD'HUI

YVES DOYON

À Paris, le 22 novembre 2014, Bernard Heidsieck décédait à presque 86 ans, vaincu ironiquement par un emphysème. Entre ce moment et celui de sa naissance (1928), ce banquier devenu poète aura révolutionné la manière de « dire » la poésie. Précurseur du rap et du slam, il est à l'origine de la poésie sonore, privilégiant l'oralité, les bruits de la poésie et la voix du poète : « Au lieu d'enfoncer le poème dans la page, il fallait, au contraire, l'en arracher et le projeter vers l'extérieur, vers les auditeurs, vers le public ! [Il fallait faire] sortir la poésie du livre […][1]. » À une poésie passive, il oppose une poésie active, « debout », selon sa propre expression : « Debout, cela ne signifiait pas qu'il fallait absolument lire debout, […] cela signifiait qu'on voulait situer le poème dans l'espace face à un public[2]. »

Pour le poète, la création des poèmes s'opère spontanément par séries. Rassemblées sous le titre générique des *Tapuscrits*, les premières séries représentent trois grandes périodes distinctes, différentes par l'intention, mais très semblables, évolutives, dirons-nous, par les formes d'expression et les matériaux utilisés.

De 1955 à 1965, 18 *poèmes-partitions*, appellation qui recouvre les textes écrits, telle une partition musicale, ne prennent vie qu'au moment de leur exécution, renforcés par l'utilisation du magnétophone comme moyen d'écriture. De 1965 à 1969, *13 biopsies* se déclinent en une série de poèmes, souvent courts, parfois « trouvés » autour de lui, sorte de prélèvements non pas du corps humain (biopsies médicales), mais du corps social. Puis, de 1969 à 1980, 29 *passe-partout* sont créés, dont le fameux poème « Vaduz » de 1974. Suivront les 26 poèmes de la suite *Derviche/Le Robert*, entre 1978 et 1986, et enfin *Respirations et brèves rencontres*, à partir de 1988, où il travaille avec, pour matières premières, des enregistrements de souffles d'artistes.

Au fil des années, son écriture s'est réinventée pour mieux rendre compte du quotidien, dans ses principaux événements comme dans son extrême banalité, ces « rien-du-tout de notre ordinaire », comme il le disait lui-même. Tout en étant radicalement novateur, il resta attaché à la sémantique dont il a exploré les dimensions formelles, que ce soit par la spatialisation du texte dans les partitions qu'il a écrites ou par la présence de son corps dans l'espace. Consciemment ou non, il a influencé de nombreux poètes contemporains dont certains pratiquent encore.

Concocté par Rhizome, en partenariat avec la Maison de la littérature et Le Lieu, centre en art actuel, le programme de l'événement *Heidsieck, écrire à haute voix* comprenait quatre activités en trois jours. Pour les besoins de cet article, seule la soirée de performances du 18 mars sera considérée parce que, contrairement aux autres activités, celle-ci a été spécifiquement conçue pour dresser un constat des pratiques actuelles, influencées de manière directe ou indirecte par le travail de Bernard Heidsieck. Un état des lieux partiel, et forcément partial, puisque relevant du choix assumé d'un groupe d'auteurs invités, parmi lesquels six poètes du Québec (André Marceau, Chantal Neveu, Richard Martel, Jonathan Lamy, Renée Gagnon et Jean-Yves Fréchette), deux de France (Anne-James Chaton et Jean-Pierre Bobillot) et un duo belge (& Stuff, formé du poète Éric Therer et de l'artiste sonore Philippe Franck). Dans ces neuf performances en forme d'hommage se trouvaient neuf manières différentes de lire aujourd'hui debout.

Des textes enregistrés comme éléments syncopés surgis du monde : Chaton, Therer, Gagnon

La poésie sonore, on le sait, fait un large usage des médias électroniques. Un lien étroit, presque génétique, l'attache aux techniques[3].

La poésie sonore est souvent rattachée non pas à la seule oralité, mais au travail lié à la technique, comme le précise Paul Zumthor.

Considéré par plusieurs comme le fils spirituel de Heidsieck, Anne-James Chaton a livré un texte puisé dans sa série *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* (publiée chez Al Dante). Sur un découpage serré d'échantillonnages tirés du texte « La vie de Jésus d'après Ernest Renan », Chaton reprend inlassablement la même litanie de cinq mots, « Vu, bu, connu, entendu, parcouru », les enchaînant d'abord à une cadence égale et posée qui, lentement, s'essouffle et devient hachurée. Au gré du décalage qui s'installe entre la voix de Chaton et celle enregistrée s'instaure un troisième niveau d'écoute qui donne tout son sens à cette performance.

Plus près des biopsies, telles que conceptualisées par Heidsieck, les quatre lectures-performances du duo belge & Stuff (Éric Therer, accompagné de l'artiste sonore Philippe Franck) ont fait appel à des textes tirés de leur contexte (actes notariés, procès verbaux de rencontres administratives…). Une fois enregistrés, puis échantillonnés sous forme de *cut-up* sonores, ces textes, par leur lecture intégrale, offrent ainsi une construction à plusieurs voix qui, par effet de répétition et de scansion, vient apporter un surplus de sens à certaines parties. Soutenue rythmiquement par les bruitages de l'artiste sonore, la lecture du rapport d'évaluation d'une demandeuse d'emploi, troisième texte de cette performance, trouve pleinement sa force avec un tel procédé, chaque répétition tombant comme une condamnation sans appel. En finale, la lecture hurlée d'une série de noms tirés du registre d'état civil, suivie

de celle d'une liste des coûts et autres frais liés à l'inhumation et à l'entretien des restes, réintègre la poésie dans le quotidien qui en devient à la fois magnifiquement beau et terriblement effrayant, à l'instar de la vie[4] !

Sur un autre registre, Renée Gagnon a livré une performance originale, son hommage inspiré de ses propres méthodes de travail, seule, debout, accompagnée d'un enregistrement sonore de Heidsieck lui-même, performant son fameux poème « Vaduz », de 1974.

Performance sonore avant tout, la pièce de Gagnon plonge d'emblée dans l'essence même du travail de Heidsieck, laissant parfois émerger une énumération des lettres de l'alphabet en désordre, rappel évanescent de ses poèmes-partitions ou encore des esquisses de phrases clairement énoncées mais jamais terminées. Aux deux tiers de la pièce, le bafouillage sonore se double d'applaudissements intégrés à la bande son que l'artiste reprend en une sorte de rythmique percussive. Semblables à des contretemps musicaux, ils mettent en évidence syllabes et autres sons comme les silences qui peu à peu s'installent. Avant de quitter la scène avec la chaise et son appareillage, Renée Gagnon clôt tout naturellement sa performance par la voix même de Heidsieck égrenant les dernières strophes de son poème « Vaduz », hommage ultime à ce grand artiste.

Des partitions et des partis pris : Bobillot, Marceau, Lamy

Ce que je cherche toujours, c'est d'offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate, et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu[5].

Référence en la matière, Jean-Pierre Bobillot[6] est professeur, mais aussi poète « bruyant » – comme il aime se décrire – et performeur. Pour son hommage, il a habillé la scène de lutrins noirs sur lesquels de longues bandes de papier collées laissaient voir une tête de Mickey Mouse aux oreilles disproportionnées et aux dents menaçantes : clin d'œil aux planches d'« écritures-collages » réalisées par Heidsieck pour qui, dès 1965, la dimension visuelle du poème allait au-delà de sa dimension esthétique ou sonore.

Bobillot a livré deux textes, le premier étant une relecture d'une partition de François Dufrêne, « J'interroge et j'invective : poème à hurler. À la mémoire d'Antonin Artaud » (septembre 1949)[7]. Cette série de phonèmes et d'allitérations donne un rythme, un sens – et un contresens – ainsi que des sonorités qu'un Claude Gauvreau n'aurait pas reniées.

Intitulé « Prose des rats », son second texte, commencé en 1992, est toujours *in progress* – « Hélas, dit-il, car la réalité n'a pas changé… ». Explorant toutes les formes syllabaires du son *ra*, dans un long inventaire morphologique de la langue française, Bobillot enchaîne les modes de lecture dans une rhétorique à rebours où le sens du texte se construit à partir de sa forme sonore[8].

André Marceau, quant à lui, porte depuis plus de 20 ans sur ses épaules la scène slam de Québec ; c'est dire à quel point sa pratique est intimement liée à la poésie sonore et à la poésie action. Étant lui-même un performeur rompu aux diverses formes de cette pratique, il a puisé dans son répertoire quatre textes dans la veine des poèmes-partitions, dont trois inédits, jamais publiés ni présentés devant public.

Écrit à la fin des années quatre-vingt-dix, « 1 texte, 3 contextes » est un poème sonore dans la plus pure tradition, une courte suite de syllabes lue à trois reprises avec des tons et des contextes différents. Quant au second texte, il résulte d'une permutation cadencée des trois syllabes et de leurs consonnes formant « je t'ai me », en une lecture presque chantée, incantatoire.

Glissant de la position de la Terre dans l'univers à la position de l'humain dans son environnement, le troisième texte est une lecture physique d'un texte que seul le mouvement rotatif continuel des feuilles permet, lecture entrecoupée d'un leitmotiv sonore venu marquer chaque strophe : « On tourne en rond… »

Créée en 2003, la pièce numéro 4 est une épreuve physique non performée depuis 2010 qui consiste en une série d'énoncés rythmés se terminant chaque fois par « tout à fait ». Imperceptiblement, le rythme de lecture s'accélère, renforçant les bruits de bouche et d'aspiration jusqu'à l'hyperventilation.

Représentant d'une génération plus jeune de poètes sonores et performatifs, Jonathan Lamy n'en n'est pas pour autant dépourvu de référents culturels. Pour cet hommage, il a appliqué au pied de la lettre le concept des poèmes-partitions, jouant du papier comme matériau premier de sa poésie. Son introduction (durant laquelle il fait couler de sa bouche sur une feuille de papier un filet d'eau mêlée de salive qu'il ingurgite et régurgite à quatre reprises avant de chiffonner la feuille et de la jeter par terre) place d'emblée le concept du mouvement de la poésie qui s'écoule de la bouche, après s'être frottée à la matérialité de la feuille et du monde, pour revenir changée, transformée. Son texte débute par des éructations, des débuts de phrase jamais complètement terminées : « Le poème est une partition. Le poème est parti. C'est tout… C'est tout. C'est jour. C'est toujours le cœur qui parle punk sur la peau… »

Chaque phrase inscrite, chaque mot énoncé, est une feuille, un bout de papier qu'il déchire et met dans ses poches. Parfois il étire les syllabes en un son continu, parfois il hésite, bégaie, répète, reprend, déforme. Une fois la lecture du texte terminée, il range la feuille ou le bout de papier dans ses poches comme on laisse aller le texte, support devenu à la fois matière première et poème.

Les derniers bouts de papier extraits de divers orifices sont des tautologies, la forme disant le contenu et inversement : « Je suis un bout de papier. »



> Jean-Pierre Bobillot

Des hommages dédommagés : Martel, Fréchette

[L']humour salvateur, outre l'expérimentation sur la langue, [est] une composante non négligeable de la poésie sonore[9].



> Jean-Yves Fréchette

Tous deux d'anciens membres du collectif Inter/Le Lieu, Richard Martel et Jean-Yves Fréchette ont longtemps collaboré ensemble, tout en ayant eu une pratique personnelle forte et différente. Pour l'occasion, ils ont réalisé, chacun à leur manière, un hommage en forme de pastiche, l'un et l'autre livrant des textes originaux, écrits spécifiquement pour l'événement, adoptant et le style, et la manière de faire de Heidsieck.

Sous le titre explicite de « Tout autour de ta touffe », Martel s'est lancé dans une version décalée du célèbre poème « Vaduz » en reprenant à la fois le concept et la formule. Mais, alors que le texte de Heidsieck ne décline que les frontières géographiques et démographiques bordant le lieu identifié sous l'appellation *Vaduz*, celui de Martel se décline sur plusieurs niveaux de lecture[10].

L'énumération quitte la relation directe avec l'objet réel de la touffe pour rejoindre un niveau d'abstraction par le télescopage proposé. Ainsi, outre son aspect comique, cette scansion en quatre temps tisse des liens de prime abord étranges, mais qui s'avèrent, par le jeu des associations, porteurs de nouveaux sens.

Autre détournement opéré chez Martel : la lecture en duo avec un léger décalage, tel un canon musical dont chaque strophe finit, parfois, par se superposer. L'usage d'une voix humaine qui double le texte, plutôt que celle de l'enregistreur utilisé par Heidsieck, associé à la bande de papier que les performeurs déroulent entre leurs mains, crée un effet de calque dont les lignes auraient été mal alignées.

Quant au texte de Fréchette, le *modus operandi* consistait à dérouler une bande de papier tout au long de la lecture, procédé utilisé non pas tant comme aide-mémoire qu'en tant que symbole, icône clairement référencée. Alors que chez Heidsieck les textes sont soit puisés dans des corpus extérieurs à la poésie, soit des partitions écrites, chez Fréchette, il y a détournement de sens puisque le texte, qui est lu au fur et à mesure sur chaque bout de papier déchiré, parle d'une situation concrète dans laquelle Heidsieck est partie prenante[11].

En fait, il n'est question que de cela, du poète lisant un texte, lecture durant laquelle la posture même du poète est décortiquée, décrite dans ses moindres détails (respiration, posture, mouvements, etc.) avec force répétitions et reprises, à l'instar des biopsies et autres passe-partout travaillés à l'aide d'enregistrements.

Écrire à haute voix : Neveu

Le but pour l'artiste vise à proposer un minimum d'action pour que le texte soit toujours vécu comme une chose vivante et immédiate. Il s'agit de donner à voir le texte entendu. L'important étant de situer la poésie dans l'espace, celle-ci occupe physiquement la scène, le poème et fait face à un auditoire[12].

D'emblée Chantal Neveu prévient le public : « J'ai suivi à la lettre le titre de l'événement donné par Rhizome et je me permets d'écrire à haute voix avec vous, ce soir, une variation de *La vie radieuse*, un manuscrit en cours, achevé mais encore en mouvement jusqu'à sa publication prévue à l'automne 2016. »

Le ton était donné : durant les quelque dix minutes qu'a duré la lecture de l'extrait choisi, qu'elle tenait en main, Neveu a délivré son texte d'une voix égale, hachurée, presque monotone. Une lecture « debout » avec une part d'improvisation ? Plutôt une ultime phase d'écriture avant la publication.

Dans une absolue absence de préoccupation quant à la présence du public, de son positionnement comme auteure sur une scène, elle lit avec concentration, activée parfois par quelques déplacements entrecoupés de longs moments d'immobilité. Mais au lieu d'une bande de papier, c'est une tablette numérique qu'elle tient à la main.

Il y a dans cette non-performance une sorte de tentative de s'abstraire en tant qu'auteure pour laisser toute la place visible au texte, une énumération de petites choses, comme une série de photos fixes qui, regardées les unes après les autres, recréent le mouvement, l'ensemble, le fait global. Une reconstitution à grands traits de faits réels, une biopsie de la réalité extérieure au poème, à la scène, au public, à l'instant présent de la lecture. ◀

Photos : Yves Doyon.

Notes

1 Bernard Heidsieck, cité dans Mohammed Aïssaoui, « Bernard Heidsieck : le poète qui inventa le slam » [en ligne], *Le Figaro*, 25 novembre 2014, www.lefigaro.fr/livres/2014/11/25/03005-20141125ARTFIGo0148-bernard-heidsieck-le-poete-qui-inventa-le-slam.php.

2 *Id.*, cité dans une entrevue accordée à Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck, *Bernard Heidsieck, la poésie en action* [film], 2013 ; repris dans Gilles Coudert et Bénédicte Godin (dir.), *Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*, Les presses du réel, 2015 ; Simon Dumas, « Mot de Rhizome », texte du programme de l'événement *Heidsieck, écrire à haute voix*, Maison de la littérature, Québec, 17, 18, 19 mars 2016.

3 Paul Zumthor, « Sonorité, oralité, vocalité », dans Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités : Polyphonix 16*, Intervention, 1992, p. 18.

4 Extrait de la performance du duo & Stuff, livrée le 18 mars 2016 sur la scène de la Maison de la littérature à Québec : « Location caveau d'attente particulier : 1 place, 3 mois = 750 €, 2 places, 3 mois = 450 €. Ouverture de caveau : droits fixes = 65 €. Droits majorés de 100 % ou 200 % si le défunt n'avait pas sa résidence dans la circonscription ou la ville de Bruxelles… lors de son décès… lors de son décès. VOUS ÊTES LIBÉRÉS. »

5 B. Heidsieck, *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, Les presses du réel / Villa Arson, 2013, 4e de couverture (à la suite de l'exposition *Bernard Heidsieck : poésie action*, Villa Arson, 2011) ; cité entre autres dans Éric Mangion, « Bernard Heidsieck quitte la scène » [en ligne], *Libération*, 24 novembre 2014, www.next.liberation.fr/culture/2014/11/24/bernard-heidsieck-quitte-la-scene_1149511.

6 *Cf.* Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, 400 p.

7 François Dufrêne, d'abord publié dans *Ur*, n° 1, 1950 ; repris dans *Archi-Made*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005.

8 Extrait de sa performance donnée à Québec : « Rats blancs, rats noirs, rats gris, rats roux. Rats de Stalingrad et rats de Bagdad, rats de Beyrouth, rats de Kaboul, rats de Zagreb et rats de Mossoul, […] rats de nulle part, rats de toujours. […] Rats des huppes, rats des tags, rats des stups et rats des flaques, rats des heps ou des steppes, *watch your step*. […] Carabi et carabou, caramel et caramou. […] Nietzche ou le dadaïsme. […] Rat bien qui rat le dernier. Le rat est mort, vive le rat. »

9 Ph. R., « Description du CD *3 contre 1* de Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck et Joël Hubaut » [en ligne], *Octopus*, www.tracelab.com/bernard-heidsieck.

10 Extrait de sa performance donnée à Québec : « Tout autour de ta touffe, il y a des architectes, des astrologues, des économistes, des révoltés. […] Tout autour de ta touffe, il y a des étrangers, des violeurs, des éboueurs, des interprètes. […] Tout autour de ta touffe, il y a des comètes, des défaites, des infinis, des lampadaires. […] Tout autour de ta touffe, il y a des crapules, des incendies, des graines, des tissus. »

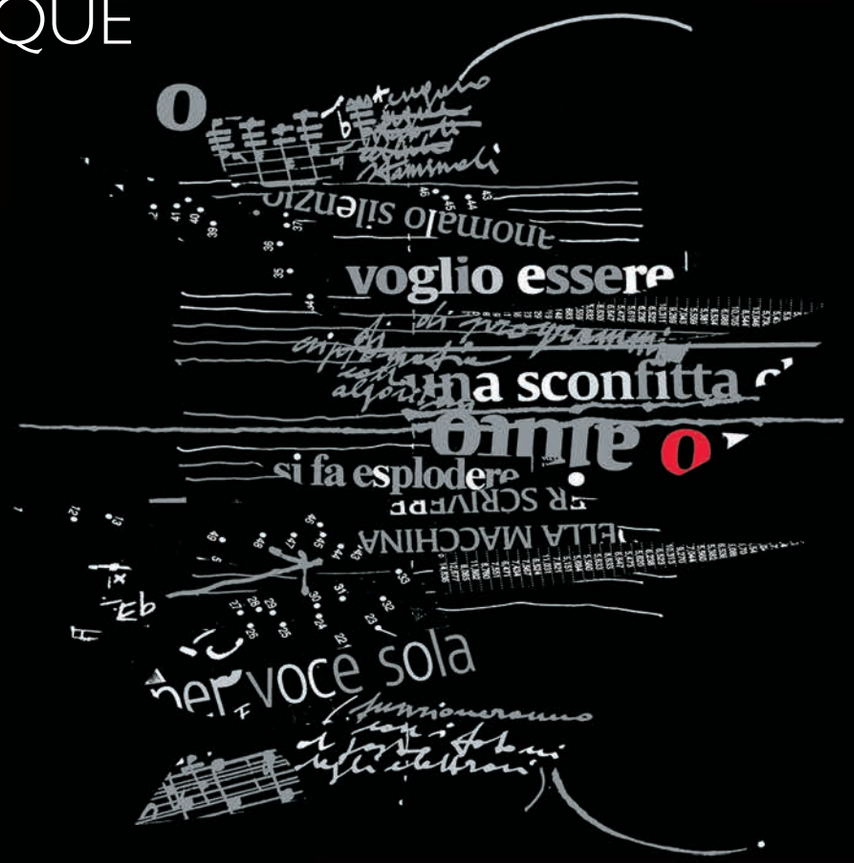
11 Extrait de sa performance donnée à Québec : « Un jour, j'ai vu Bernard Heidsieck lire un poème, assis seul à une table. Un autre jour, j'ai entendu Bernard Heidsieck respirer, alors qu'il lisait un poème, assis seul à une table. Pendant qu'il lisait un poème, assis seul à une table et qu'il respirait, Bernard Heidsieck a touché à ses lunettes. »

12 Frédéric Alix, « Bernard Heidsieck : *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* » [En ligne], *Critique d'art*, 1er mai 2015, www.critiquedart.revues.org/12742.

Vidéaste indépendant de 1984 à 2002, **Yves Doyon** a réalisé quelque douze bandes et collaboré à trois installations vidéo qui ont été diffusées au Québec, au Canada, en Europe, au Maroc, au Mexique, à Taïwan et en Inde. Formé en littérature et en scénarisation, il s'est tout particulièrement intéressé à l'exploration des rapports entre le langage et l'image. Il a rédigé des essais critiques sur la vidéo et les arts technologiques, et a publié quelques textes littéraires. Directeur artistique et président de La Bande Vidéo de 1995 à 1999, il s'est par la suite impliqué à titre de commissaire indépendant et d'organisateur d'échanges artistiques internationaux, dont « Latinos del Norte » (Mexique, 2001) et « Périphéries » (Bosnie-Croatie, 2002). Directeur général des Productions Rhizome depuis juillet 2009, il œuvre actuellement à la promotion et au développement des nouvelles pratiques en littérature.

GIOVANNI FONTANA : UN SURVOL CRITIQUE

JEAN-PIERRE BOBILLOT



L'invention poétique, depuis plus d'un siècle, tend irrésistiblement à s'affranchir de l'unique horizon de la linéarité typographique (prose comme vers). Elle tend par là même à investir des champs toujours plus larges et différenciés, intérieurs ou extérieurs au livre, et à y explorer et exploiter des potentialités poétiques (formelles *et* signifiantes) longtemps ignorées ou méprisées, relevant du visuel ou du sonore, et surtout de l'*action* : potentialités propres à la langue elle-même (sinon s'y rattachant par certains de leurs aspects) ou à certains éléments étrangers à la langue. C'est le cas des poésies le plus souvent qualifiées de « visuelles » ou, aussi bien, de celles généralement baptisées « sonores » ; c'est le cas, non moins, des poésies dites « numériques », qui apparaissent comme une synthèse-dépassement-reconfiguration des précédentes, voire le début de tout autre chose.

C'est, dans le champ poétique en particulier comme dans le champ artistique en général, travailler à l'inéluctable *aggiornamento* que réclamaient les successives mutations médiologiques en cours, durant la même période, dans la société tout entière.

En effet, ce n'est plus seulement une question de formes concurrentes (vers plus ou moins réguliers ou libres, poème en prose…) investissant un seul et même moyen d'expression : l'écrit, tel que le formalise le livre typographique, ce « livre de poésie » dont Apollinaire déjà annonçait sans nostalgie la prochaine disparition… Il s'agit désormais de supports, de lieux, d'actes, de matériaux, de technologies, bref de *media* de plus en plus diversifiés, nouvellement investis par la créativité et l'expérimentation poétiques.

On est en effet passé de la typosphère (où domine le livre imprimé) à la photosphère et à la phonosphère, d'abord séparées (avec, d'un côté, la photographie puis le cinématographe, originellement « muet » et, de l'autre, le phonographe, en quelque sorte « aveugle »), mais qui bientôt ont fusionné en photophonosphère, ouvrant ainsi la voie à l'audiovidéosphère (du film « parlant » à la vidéo, de la radio à la télévision). L'un des effets majeurs en est la capacité accrue du *medium* à jouer aussi bien du son que de l'image (ou du texte), voire des deux (ou des trois) ensemble, ramenés enfin au même (le *bit*) dans l'actuelle numérisphère…



Comment rendre compte de ces nouvelles pratiques, des enjeux qu'elles poursuivent et dont elles se soutiennent, sinon en prêtant la plus grande attention aux différents *media* ou, plus précisément, aux différentes *strates* ou *zones de medium* que ces œuvres, diversement, mobilisent, bref aux diverses *configurations médiologiques* dont elles se constituent (formes *et* significations) ? C'est le cas, tout particulièrement, de la « poésie épigénétique » de ce « polyartiste » qui fut l'un des pionniers de cet *aggiornamento* : Giovanni Fontana. Dès ses débuts artistiques, il fit effectivement montre d'une capacité particulièrement marquée, consciente et délibérée à s'engager dans différentes directions : peinture, théâtre, musique, architecture, expérimentations visuelles et sonores. Et, poussant plus loin encore l'expérimentation, il finit par les greffer les unes aux autres, abolissant les traditionnelles frontières qui semblaient les séparer : par là, il acquérait et cultivait une connaissance et une conscience actives, indéfiniment différenciées, des bases matérielles de la créativité.

C'étaient alors les années soixante et soixante-dix, marquées par le plein développement de l'*audiovidéo-technè* et des médias de masse (radio, disque vinyle, chaîne stéréo, magnétophone, télévision…) ainsi que des recherches et discours sur l'information et la communication, notamment sur la question du *medium* : *The Gutenberg Galaxy* : *The Making of Typographic Man* et *Understanding Media* : *The Extensions of Man* de Marshall McLuhan parurent, respectivement, en 1962 et en 1964.

Pour Fontana, la période s'est achevée avec la publication, en 1977, de *Radio/Dramma*, œuvre-synthèse à laquelle il reconnaît encore, avec le recul du temps, « *una certa originalità : tra poesia visiva, scrittura paramusicale, fonetismo, teatro, partitura d'azione, libro d'artista, ecc* »[1]. Il faut relever ici la préposition *tra* (« entre ») qui suggère assez une proximité avec les propositions avancées à la même époque par Dick Higgins – à la lumière de son implication dans Fluxus – dans son article fondateur *Intermedia*[2], en 1966. Que la notion d'*intermedia* doive être clairement distinguée de celle de *mixed media* – où chacun des types de support et de technique employés demeure plus ou moins clairement distinct et identifiable comme tel –, c'est ce que résumait plaisamment, mais fortement, Arrigo Lora Totino définissant *Radio/Dramma* comme « *un testo-partitura per battute visive* »[3].

Au cours des décennies suivantes, il n'eut de cesse de poursuivre et d'amplifier cette subversion créatrice des catégories admises, avec le constant souci de théoriser sa démarche, ce dont témoignent des titres aussi explicites que *La voce in movimento : vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora* (2003), *Le dinamiche nomadi della performance* (2006) ou *L'opera plurale : intermedialità, drammaturgia delle arti, poesia d'azione* (2009).

Mais il fallut pour cela prendre une certaine distance avec la conception unitaire, massive et statique du *medium*, qui demeure *grosso modo* celle de McLuhan – et, sous l'appellation de « canal », celle de Roman Jakobson dont le fameux article *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, consacré aux différents « facteurs » et « fonctions de base de la communication verbale », est paru en 1960[4]. En vérité, c'est le mot *medium* – et, aussi bien, le mot *canal* – qui est par lui-même fallacieux, car il invite en quelque sorte à penser qu'il existerait une telle entité, assez stable et nettement délimitée, pour être le « message »[5], ce qui ne l'empêche pas d'y contribuer, car le *medium* n'est autre que la condition, le conditionnement et, lorsqu'il s'agit d'art ou de poésie, le *condiment* du message ! Toutefois, McLuhan l'assimilait un peu vite voire subrepticement à « *any extension of ourselves* », c'est-à-dire, en définitive, à la technique ou à la technologie. Or, John Dewey l'avait souligné : « *Yet not all means are media […]. What makes a material a medium is that it is used to express a meaning which is other than that which it is in virtue of its bare physical existence: the meaning not of what it physically is, but of what it expresses*[6]. »

En d'autres termes, il n'y a pas de *medium* en soi, par essence, et n'importe quoi peut *devenir medium* : il n'est pas essence, mais fonction. Corollairement, rien *n'est* le *medium* exclusif ni définitif de quoi que ce soit. En ce qui nous concerne ici, rien, pas même le langage (écrit ou oral), n'est *a priori* le *medium* exclusif ni définitif de la poésie : n'importe quoi peut, fût-ce à titre exceptionnel et même si cela paraît extravagant, jouer le rôle de *medium* poétique – ou, aussi bien, pictural, musical, cinématographique, etc. La poésie de Giovanni Fontana, comme celle de tous ceux qui explorent et exploitent sans crainte ni réticence les infinies potentialités poétiques du *medium* ainsi reconsidéré, passe donc volontiers pour extravagante : indéniablement, cela participe de sa saveur et de sa valeur en tant que telles.

La voix elle-même n'a pas toujours et partout été considérée comme le ou même seulement un *medium* poétique[7]. Aux beaux temps de la typosphère, elle n'était guère qu'un de ces « *external or mere means* » qui, selon Dewey, ne sauraient être appelés *media*, contrairement aux « *means that are incorporated in the outcome* »[8] : elle n'exprimait, supposément, que la signification de ce qu'elle est physiquement, c'est-à-dire de ce qu'elle est capable d'exécuter. Du point de vue de la typosphère, en effet – et suivant l'opinion la plus répandue encore aujourd'hui –, la lecture publique se conçoit, idéalement, sur le modèle du tête-à-tête, généralement silencieux, de chaque lecteur avec le livre en l'absence de l'auteur : réduite à sa stricte fonctionnalité d'oralisation de l'écrit, la voix du comédien ou de l'auteur lisant le livre n'est qu'un instrument – et un bonus… quelquefois un malus ! Couplée à l'œil, la page imprimée, soit la reproduction mécanique visuelle, est alors le *medium* dominant, autour duquel se structurent la production, la circulation, la transmission symboliques dans la société.

Depuis la phonosphère et *a fortiori* l'audiovidéosphère, les choses ont changé : la lecture publique s'est faite lecture-action, ou lecture-diffusion-action, et se conçoit, concrètement, sur le mode du face-à-face, voire du corps-à-corps, d'un auteur-lecteur-acteur et d'une assistance d'auditeurs-spectateurs (nécessairement coprésents) *live*, sans référence au livre, supplanté le plus souvent par les feuillets de la « partition ». Tant dans ses pratiques scéniques et discographiques que dans ses réflexions théoriques, Fontana est l'un des plus aventureux expérimentateurs à avoir contribué à l'émergence de ce qui apparaît comme une poésie *médiocritique*, une critique en actes des conceptions restrictives du *medium*, en particulier la voix, qui lui sont contemporaines[9]. L'écrit, quel qu'il soit, est rétrogradé au statut de composante





Photos : © Giovanni Fontana.

du complexe vocoscénique ou vocaudioscénique instable par lequel le poème s'ingénie à relever le défi que constitue, pour lui comme pour la société, la mutation médiologique en cours.

Cette composante, certes éminente – mais pas toujours –, est liée plus intimement que jamais à cette autre composante majeure – non seulement vecteur, mais pivot – qu'est devenue, plus crucialement chez certains, la voix, intégrée à chaque stade et à tous les niveaux du processus compositionnel : « *Corpo, gesto, rumori, suoni, luci, colori, architetture, quando sono entrati nel mio gioco poetico, hanno svolto ruoli interlinguistici. Ma alla voce ho sempre voluto assegnare una funzione portante. Strutturale. La voce non ha solo mediato, catalizzato ; ha anche formato, organizzato, costruito, ri-testualizzato*[10]. » Contrairement aux « *external or* mere *means* » de Dewey – où l'opinion dominante, issue de la typosphère, la relègue encore bien souvent –, la voix est dès lors reconnue comme pleine audiovocorporalité, relevant de plein droit de la configuration médiopoétique de l'œuvre et y jouant un rôle au moins égal à celui de l'écrit : ils y deviennent, même, indémêlables.

Il faut relever cette fois le verbe *retextualiser* (*ri-testualizzare*). Il suggère assez une redéfinition de la notion même de *texte*, non pas, suivant l'opinion communément reçue, une série supposément *arrêtée* d'énoncés indifféremment écrits ou imprimés, prononcés avec ou sans amplification ou enregistrement et dont l'unique fonction serait d'exprimer une signification abstraite préalablement formée de la combinaison d'éléments linguistiques (le sémiotexte) indépendants de leur matérialisation, mais bien cet ensemble jamais clos, jamais définitif, de *composantes médiopoétiques hétérogènes*, voire *hétéroclites*, parmi lesquelles la voix et l'écrit sont investis de la fonction configurante majeure (le texte au sens le plus englobant du terme : sémio- + grapho- + typo- + voco- + audio- + vidéo- + … + scénotexte), d'où naît une signifiance incarnée, multisensorielle, qui déborde de toutes parts cette signification abstraite…

Voix et écrit, donc, sont conçus dans toute leur dynamique créative simultanée, dialectique et tourbillonnaire. C'est ce qu'il entend signifier en forgeant les notions complémentaires de « voix en mouvement » et de « pré-textes », mais également des « textes en mouvement » : « *[S]i arriva ad una concezione del testo come testo integrato, come politesto in risonanza, come ipertesto sonoro multipoietico, come ultratesto trasversale che vive di polifonie intermediali e interlinguistiche, basato su linguaggi d'azione che non siano la mera sommatoria delle lingue sussidiarie che vi partecipano. Il pre-testo nella sua forma tipografica deve contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica (iper-hyphos), oltre la pagina*[11]. »

N'est-ce pas une approchante intuition que Bernard Heidsieck entendait résumer par cette formule-titre : « Le poème sonore : c'est ça + ça »[12] ? ◀

Notes

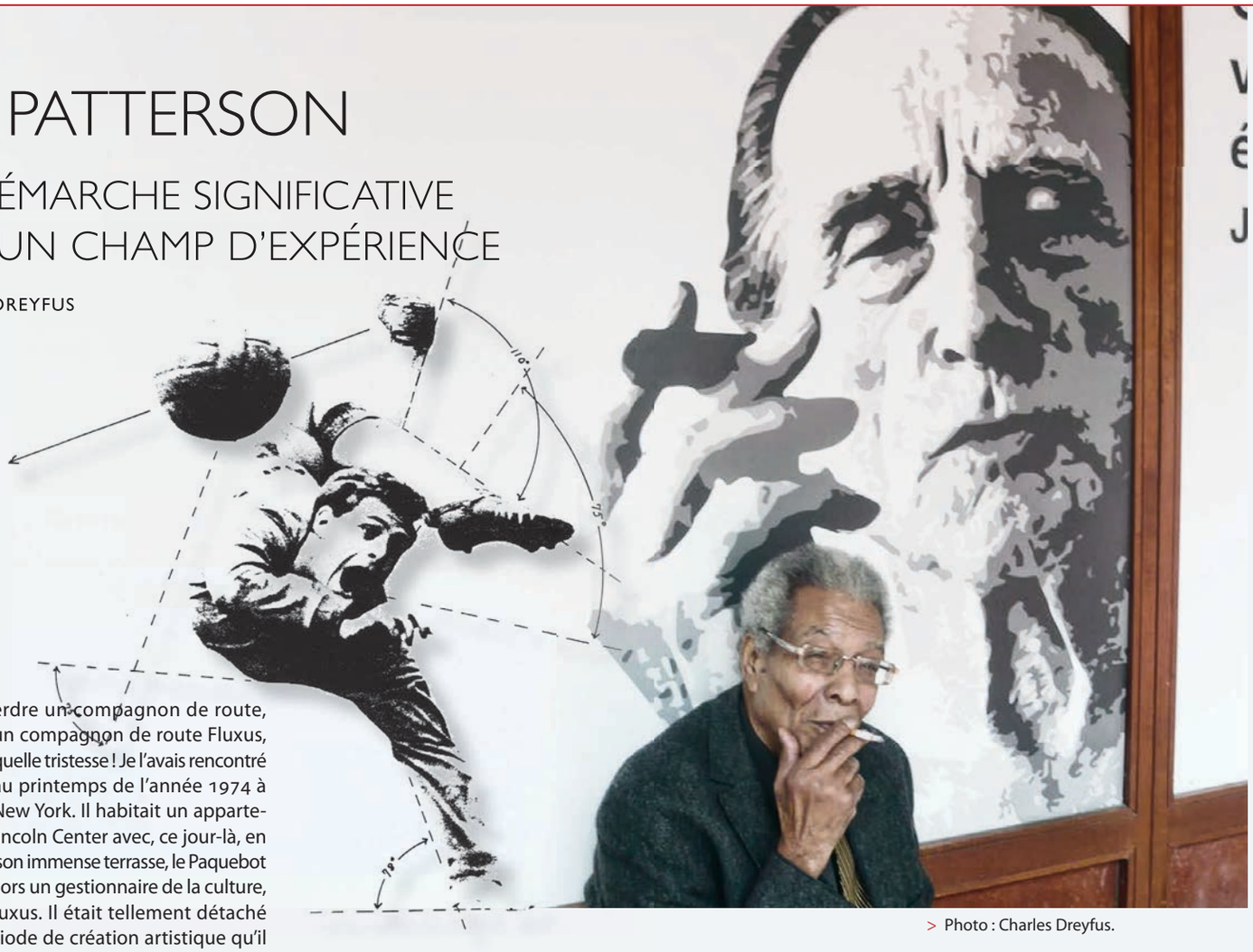
1 Giovanni Fontana, « Coordinate accidentali (e autoreferenziali) », *Testi e pre-testi / Texts and pre-texts*, Fondazione Berardelli, 2009, p. 24.
2 Dick Higgins, « Intermedia », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966, p. 1-6.
3 Arrigo Lora Totino, cité dans « Coordinate accidentali (e autoreferenziali) », *op. cit.*
4 Roman Jakobson, « Closing Statements: Linguistics and Poetics », dans Thomas A. Sebeok (dir.), *Style in Language*, MIT Press, 1960, p. 350-377.
5 Marshall McLuhan, « The Medium Is the Message », *Understanding Media* : The Extensions of Man, McGraw-Hill, 1964, p. 7.
6 John Dewey, *Art as Experience* (1934), Perigee, 2005, p. 204, 209 et 205.
7 Même, elle n'est guère considérée comme un *medium* linguistique à part entière, ni par les médiologues, ni par les linguistes eux-mêmes, qui considèrent généralement qu'elle ne relève pas de leur champ d'étude, même lorsqu'ils ne le réduisent pas à la *langue* (le système en soi), distinguée de la *parole* (les réalisations contingentes du système), suivant l'épistémé sausurienne.
8 J. Dewey, *op. cit.*, p. 205.
9 Semblablement, les idéogrammes lyriques ou calligrammes d'Apollinaire et les planches de mots en liberté de Marinetti et des futuristes constituaient autant de critiques en actes des conceptions restrictives de la « chaîne parlée » qui leur était contemporaine et qui était vouée à une successivité implacablement « linéaire ». Le *Cours de linguistique générale* de Saussure fut enseigné à Genève entre 1906 et 1911, et publié pour la première fois en 1916. Mais c'est dans les années soixante qu'il devint la référence majeure que l'on sait, tant en linguistique que dans les autres « sciences humaines ».
10 G. Fontana, « Hypervox. Poesia e maschera elettrofonica », *Testi e pre-testi*, *op. cit.* p. 138.
11 *Id.*, « Hypervox e maschera sonora » [en ligne], *Epigenetic Poetry*, www.epigeneticpoetry.altervista.org.
12 Bernard Heidsieck, *Change international*, n° 2, 1984, p. 84-89 ; *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p. 253-274.

Jean-Pierre Bobillot, « POète bruYant, chercheuR de POuX, POusseuR de bouchons », pratique la *Re/création sonore* (en studio) et la *lecture/aXion* (en public), et se définit comme formaliste lyrique. Professeur à l'Université de Grenoble, ses travaux sur la poésie française de 1866 à 1925 et les avant-gardes européennes du XXe siècle proposent une histoire alternative de la poésie, notamment sonore et visuelle, considérée d'un point de vue matérialiste et, en particulier, *médiopoétique*. Derniers recueils : *News from the poetic front*, Le Clou dans le fer, 2011 ; *Janis & Daguerre*, Atelier de l'agneau, 2013 ; *Présence de la poésie*, présentation par François Huglo, Vanneaux, 2016. Derniers essais : *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, Champion, 2004 ; *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009 ; *Quand écrire, c'est crier : de la poésie sonore* à la *médiopoétique*, Atelier de l'agneau, 2016.

BEN PATTERSON

UNE DÉMARCHE SIGNIFICATIVE DANS UN CHAMP D'EXPÉRIENCE

CHARLES DREYFUS



> Photo : Charles Dreyfus.

Perdre un compagnon de route, un compagnon de route Fluxus, quelle tristesse ! Je l'avais rencontré au printemps de l'année 1974 à New York. Il habitait un appartement près du Lincoln Center avec, ce jour-là, en toile de fond de son immense terrasse, le Paquebot France. Il était alors un gestionnaire de la culture, un défroqué Fluxus. Il était tellement détaché de toute sa période de création artistique qu'il laissa emporter, au thésard Fluxus que j'étais, ses archives inestimables ; il ne me les redemanderait que bien des années plus tard.

Au vu du nombre de nos prestations en commun, on peut dire qu'au fil des années s'est formé un quatuor composé d'Eric Andersen, Ben Vautier, Ben Patterson et moi, qui en étais le cadet. Des souvenirs partagés non seulement de concerts, mais également d'expositions, d'Athènes à Nice, en passant par Wiesbaden…

Il se serait endormi le 25 juin 2016 pour ne plus jamais se réveiller. Pour le dire de la façon la plus stupide : une mort rêvée.

À l'âge de quatre ans, il a déjà entendu, au moins deux fois, tous les opéras majeurs grâce aux retransmissions du Metropolitan Opera Radio Broadcast ; à douze ans, il lit de la lettre *a* à la lettre *m* la définition de chaque mot de la douzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* ; dans mon interview en 2008[1], il raconte de façon hilarante la « préhistoire » (en 1949, alors qu'il a 17 ans) de ses happenings et de ses « opéras » : un « barbecue » de serpents à sonnette se terminant par une « battue » de « soucoupes volantes »… Tous ses petits camarades sont très impressionnés, « mais je pense que leurs parents, à partir de ces *events*, commencèrent à être inquiets pour ce qui était de ma santé mentale »[2]. Par ailleurs, il est assistant volontaire en entomologie au Carnegie Museum of Natural History et en herpétologie au zoo de Pittsburgh, en plus d'être un excellent coureur de demi-fond : un homme complet, un *Renaissance man*. J'allais oublier, il réalise aussi son premier « art plastique » à cinq ans : « Mon père me regardait souvent travailler et me demandait : "Qu'est-ce que c'est ?" et ma réponse standard était : "Tu le verras bien lorsque cela sera fini." Malheureusement aucun de ces premiers chefs-d'œuvre de Ben Patterson n'est parvenu jusqu'à nous[3]. »

Il choisit tout de même une voie tout à fait classique à l'Université du Michigan, celle de la musique. Il en ressort paré à affronter les meilleurs mais, malgré la reconnaissance de son talent par le grand chef d'orchestre Leopold Stokowski, le racisme des États-Unis lui interdit d'intégrer un orchestre symphonique, alors qu'une grande partie de sa motivation à devenir l'incontournable contrebassiste classique vient de sa croisade de rage intérieure à vouloir être le premier à faire tomber les frontières de la couleur de peau. Comme condisciple et ami proche, à Ann Arbor où il termine ses études en 1956, Patterson compte Gordon Mumma (qui fondera avec Bob Ashley The Once Group). Indésirable aux États-Unis, il se retrouve premier contrebassiste au Halifax Symphony Orchestra, au Canada. En 1958, il effectue son service militaire à Stuttgart dans le Seventh Army Symphony Orchestra. Puis, de retour au Canada, il devient le premier contrebassiste et chef d'orchestre assistant du Ottawa Philharmonic Orchestra. Il rencontre alors le compositeur Hugh Le Caine et commence l'expérimentation en musique électronique dans le petit studio du National Research Center d'Ottawa.

Pendant les vacances d'été de 1960 accordées aux musiciens du Philharmomic d'Ottawa, il décide de faire le tour des principaux studios de musique électronique en Europe (Cologne, Paris, Milan…) avant de revenir au Canada reprendre son travail.

Il arrive à Cologne le 14 juin 1960 avec une lettre de recommandation du beau-frère de Stockhausen qui est ambassadeur d'Allemagne au Canada : « L'excès de son égocentricité me révolta tellement que je me suis retiré trois jours pour pondre une façon – plus responsable, tournée vers le social – de faire de l'art. Le résultat fut *Paper Piece*[4]. »

Dans la foulée, il rencontre John Cage qui l'invite instantanément à jouer dans le studio de Mary Bauermeister : « En ce qui concerne mon "virage" de Stockhausen à Cage : NON, avant ma rencontre avec John Cage, je n'avais pas de "concept particulier". J'avais exploré de la musique électro/bande magnétique "primitive" à Ottawa avec Hugh Le Cain l'année précédente. Mon esprit et mes oreilles étaient ouverts à tout. Cage et l'enseignement offraient une ouverture exceptionnelle et un éventail de possibilités pour de futures explorations. Je suis parti en Allemagne en 1960 pour apprendre plus sur la "musique électronique". Le plus grand centre mondial pour cela était la radio ouest-allemande de Cologne… non pour trouver un travail dans un orchestre symphonique. J'avais déjà une place à Ottawa[5]. »

Il n'y reviendra pas. Des rencontres de Cologne il retient Cornelius Cardew, Wolf Vostell et, bien sûr, John Cage, David Tudor et Merce Cunningham.

Il est impossible de suivre, ici, tout son parcours devenu « avant-garde ». Entre beaucoup, beaucoup d'autres, notons ses performances durant les vernissages de la première exposition en Europe de Christo, de la première exposition en Allemagne de Daniel Spoerri et de la première exposition personnelle de Vostell. Le voilà alors aux côtés de Nam June Paik et d'Emmett Williams.

Et en avant Fluxus ! Le voilà à la Galerie Parnass, à Wuppertal. *Kleines Sommerfest* : *après John Cage* peut être considéré comme le premier concert Fluxus (juin 1962). L'interview de Patterson par Emmett Williams dans *Stars and Stripes* comme publicité pour les concerts de Wiesbaden (septembre 1962) est le premier article jamais écrit sur Fluxus. En ce qui concerne George Maciunas, il raconte : « Ma version est la suivante : éventuellement quelque temps après qu'il ne retourne à New York en 1963, George a compris qu'il pouvait y avoir un "mouvement artistique" séparé et distinct s'appelant Fluxus (à Wiesbaden en 1962, sa pensée n'était pas aussi claire…). George Maciunas considérait encore "notre chose" "néo-Dada"… Raoul Hausmann a vu "notre chose" comme, malgré tout, très différente. Ainsi, il suggéra à George Maciunas : "Pourquoi ne pas l'appeler simplement Fluxus ?" Ce qu'il a fait. Alors George Maciunas commença a développer ses propres théories sur ce que Fluxus devait être… emboîtant le pas à André Breton… commençant à publier des manifestes Fluxus. Le problème, c'est que personne n'a signé le moindre manifeste. Alors, mon point de vue est : peut-être George n'a pas parlé d' "esthétique" à Vostell, mais il a certainement pensé et écrit beaucoup de choses sur ses vues et ce que Fluxus devait être[6]. »

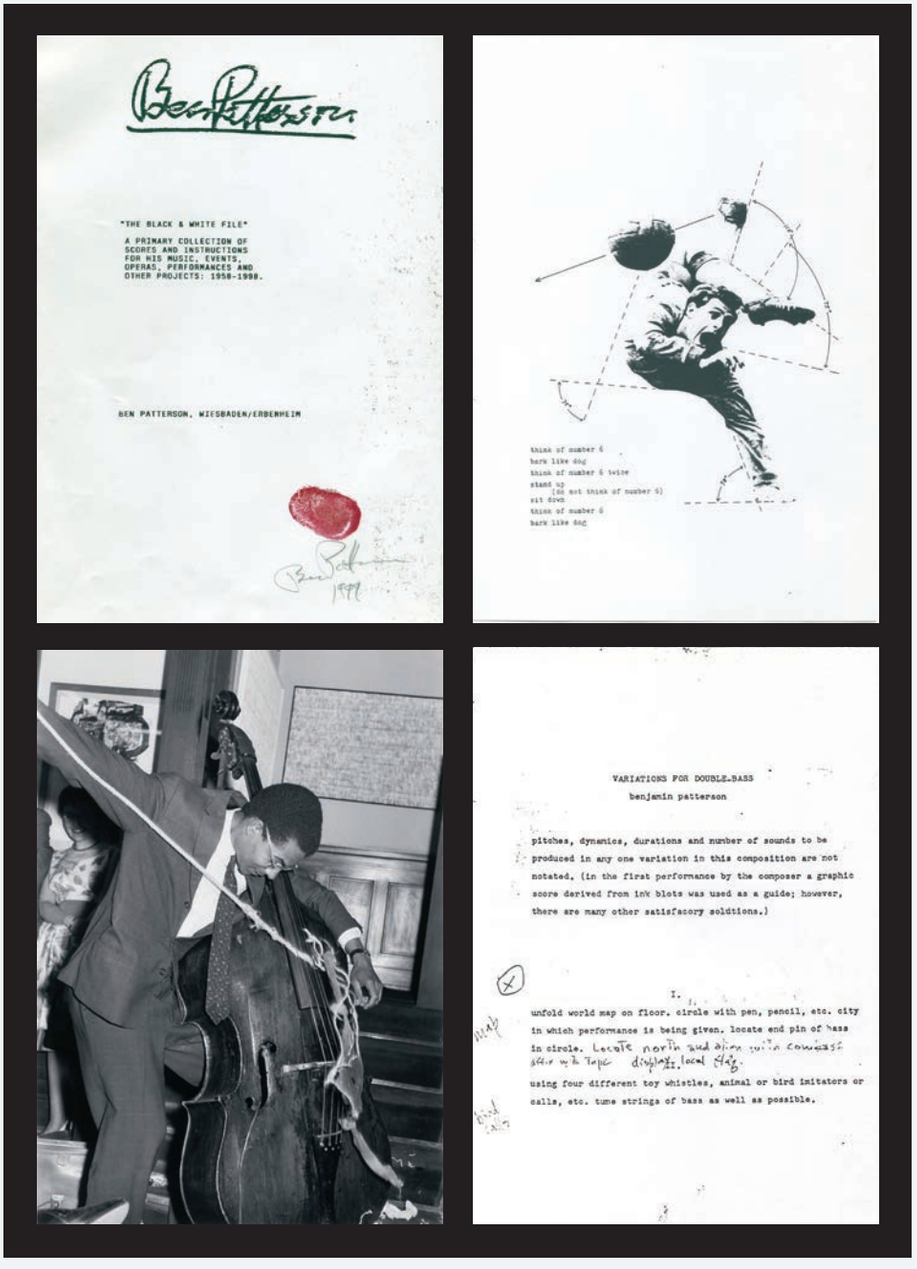
Variation for Double Bass (1961) est le passage d'un média uniquement acoustique à une forme de multimédia où les éléments visuels et théâtraux prennent la même importance que les éléments acoustiques. Ses premières variations consistent à changer le timbre (qualité du son) en plaçant toutes sortes de pinces sur les cordes. Il commence ensuite à penser l'instrument comme tel, pouvant être manipulé de façon théâtrale afin d'élargir les palettes de l'audio et du visuel, des « images-effets » : « [J]'obtins mon passeport pour le pays artistique de la folle liberté[7]. »

En 1962, le voilà à Paris où il rend visite tous les jours à Daniel Spoerri, place de la Contrescarpe, à l'Hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, où réside aussi Erik Dietman : « Ben, nous sommes heureux. J'ai commencé comme un danseur de ballet classique. Tu as commencé comme un musicien classique d'orchestre symphonique. Nous avons tous deux appris la discipline de l'art autre part, et maintenant que nous avons changé de média, nous sommes libres de créer sans nous soucier du bagage historique de notre premier art[8]. »

J'ai toujours ressenti chez lui cette profonde liberté qui n'avait rien d'aveugle lorsque nous préparions le déroulement des différents concerts Fluxus que j'ai pu interpréter avec lui. À Beauvais, en 2007, pendant le festival de Rostropovitch, lorsqu'il fallait concentrer notre attention sur un violoncelle, il ne trouvait pas les délires (insupportablement ignorants) de Ben Vautier et de moi-même extravagants ; toujours avec son calme olympien, il prenait le temps de nous rappeler quelques fondamentaux.

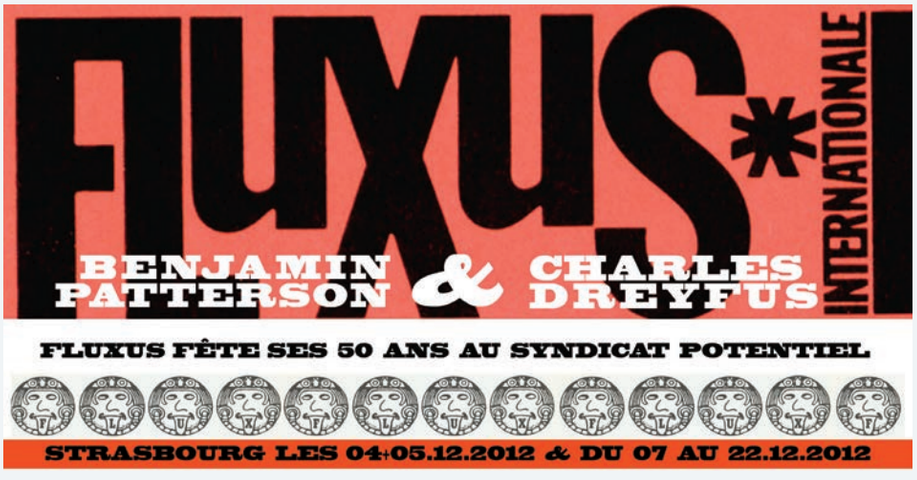
Spoerri à l'époque le pousse à éditer à compte d'auteur *Methods and Processes* (1962). En voici un extrait, qui perd la moitié de sa saveur, car il manque la photographie du gardien de but dans une position spectaculaire et le tracé des angles de son exploit :

think of number 6
bark like dog
think of number 6
stand up
(do not think of number 6)
sit down
think of number 6
bark like dog









Il lui fait alors rencontrer Robert Filliou. Il en résulte la devenue célèbre déambulation à travers Paris (24 heures, partant de la porte Saint-Denis pour se terminer à la Galerie Girardon, boulevard Pasteur) de la Galerie Légitime : couvre-chef(s)-d'œuvre(s), la galerie de rue mobile prenant le plus souvent la forme de la casquette de Filliou. Il s'agit de la première exposition personnelle de Patterson, *Sneak Preview. Fluxus : Happenings, Environments, Poèmes, Danses, Compositions* [*sic*], où ses poèmes-puzzles se trouvent dans le couvre-chef de Robert en guise de galerie. Pour la petite histoire, Patterson a demandé à Maciunas de faire un design Fluxus pour l'invitation, mais Maciunas a jugé le dessin de Patterson parfait et l'a imprimé à Wiesbaden en ajoutant : « Fluxus Sneak Preview ». Sur quelques cartons, Filliou a rehaussé en rouge certaines des nombreuses imperfections orthographiques du français de Patterson. Notons tout de même que nous sommes le 3 juillet 1962, deux mois avant ce qui est considéré comme le départ de Fluxus proprement dit à Wiesbaden…

Se pose aussi le problème de l'éducation auquel tous deux consacreront beaucoup d'énergie et de pratiques expérimentales. Le consommateur ne trouvera aucune idée aboutie dans son *do-it-yourself*-isme. Il va jusqu'à exiger (pour ses propres *Events*) que le regardeur s'engage jusqu'à devenir créateur. Il se pose comme le maniaque de l'entraînement et de l'exercice. Sur papier, ses compositions (l'ensemble de ses instructions dans ses *Seminars*) ne sont ni matérielles ni abstraites : tout se passe dans l'exécution, qui donne une valeur personnelle à l'exécutant. Ce dernier est supposé la percevoir dans son comportement vis-à-vis de lui-même ou de la société (pendant ou après l'expérience qu'il a vécue). Pas d'options entre beauté et énoncé, pas de priorité de la forme : la méthode permet seulement de produire des énoncés. Ces questions, ces directives, ces exhortations ne présentent aucune nouveauté : « Leur seule originalité réside dans le fait que chaque composition constitue une démarche significative dans un champ d'expérience nouveau. Sans prétendre avoir décliné toute responsabilité morale, ces travaux ne font apparaître pourtant aucune détermination morale consciemment élaborée. La tendance de ces œuvres à accroître tension, difficulté et différence, et leur insistance à l'irrationalité ne contribuent pas particulièrement à en faire des divertissements agréables. »

Je ne crois pas me tromper en affirmant que personne à l'Institut français d'Athènes, qui fêtait ses 100 ans en organisant *Fluxus c'est gratuit* (2007), n'avait lu ce texte de Patterson. Pourtant, lorsque je suis arrivé au second étage avec les deux Ben, j'ai senti l'atmosphère s'alourdir, comme si nous portions une ceinture de bâtons de dynamite, prêts à faire tout sauter. À moins que ce ne fût la mine trop réjouie de Ben Vautier qui les a effrayés. Patterson avait prévu que l'œuvre se réduisant à une seule personne, qui consciemment faisait ou ne faisait pas ceci ou cela, périrait. Pour lui, point de salut. Pour lui, il fallait tout d'abord considérer avec le plus grand respect cette tribu de primitifs qui disait d'elle-même : « Oh non, il n'y a pas d'artistes parmi nous. Chacun fait du mieux qu'il peut. »

Dans *Teaching and Learning as Performing Arts*, le livre de Filliou (1970), Patterson y raconte que Philip Corner, ayant déjà remis ses notes deux semaines auparavant, a fait plancher ses étudiants sur un extrait de *Methods and Processes*. Cet extrait propose de définir et de développer le but de cet examen. Patterson s'est ensuite rendu dans la classe où personne ne le connaissait et, devant certains élèves (à la manière du maître zen qui assigne un coup de bâton sur la tête de son disciple), a frappé dans ses mains en disant : « Maintenant vous devenez idiots et perdez votre temps ; vous ne cherchez pas vraiment à saisir ce qu'il vous était demandé de voir dans cela. C'est pour votre profit, pas pour le mien. »

Au Syndicat Potentiel à Strasbourg, lorsque nous avons exposé tous les deux pour les 50 ans de Fluxus (2012), j'ai mieux cerné certaines évidences de son approche plastique. Cela aussi, il faut le vivre : l'accrochage, la recherche d'une harmonie entre nos œuvres dans l'espace – alors qu'il y avait deux salles distinctes, il a souhaité le mixage –, les préjugés de ce qu'il appelle lui-même « un travail qui paraît souvent inachevé » : « Bon, je ne pense pas que je sois plus fainéant que la plupart des gens. Mais c'est vrai que mon travail ne possède pas une finition *high-gloss*. Je pourrais choisir comme excuse que je n'ai jamais été éduqué comme le sont les artistes visuels et que j'ai seulement commencé à refaire des objets après 25 ans de "vacances". Mais ce ne sont pas là des arguments valables. Vous vous souvenez peut-être que, même pour mon travail de performance le plus ancien, qui dépendait de ma pratique de musicien, je n'en faisais qu'à ma tête, qu'il était souvent "en cours". […] Même si j'admire le savoir-faire artisanal, je ne crois pas que le genre d'œuvres techniquement parfaites (si une telle chose existe réellement) soit conforme au concept selon lequel l'aléatoire et même le chaos font partie de la vie. Et, en fin de compte, je pense que ce travail d'"artisanat parfait" donne intentionnellement la "solution facile" à l'observateur-regardeur qui a tendance à réagir aux qualités superficielles du travail plutôt qu'à s'engager dans le discours plus substantiel qui pourrait s'y trouver[9]. »

Ce qui est pratique et difficile à la fois, c'est que Patterson reste son meilleur critique. On se retrouve dans l'incapacité de paraphraser une telle finesse… pour en dire plus !

À la Contrescarpe, ses amis les plus proches sont des « expatriés » : Jan Voss (un Allemand), Benita Sanders (une Galloise canadienne) et Bob Thompson (un Afro-Américain), de fantastiques artistes avec, pour leur art, des valeurs traditionnelles.

Mais reprenons le fil de l'histoire. À la fin de l'année 1962, il part pour New York où il commence à travailler au Département de musique de la bibliothèque publique de New York, près de l'hôtel-café Howard Johnson à New Brunswick, dans le New Jersey, où les midis, derrière la bibliothèque près de la 5th Avenue, avec George Brecht, Robert Watts et Geoffrey Hendricks, il prépare le Yam Festival (1963) : *Yam Lecture*, *Yam Hat Sale*, *Water Day*, *Clock Day*, *Box Day*, *Yam Day* et *The Yam Festival Delivery Event* (l'un des tout premiers *Mail Art Event*). S'ensuivent mille et mille performances. Il accumule aussi les tâches administratives (de 1972 à 1974, par exemple, il est assistant directeur du Département des affaires culturelles à New York, pendant le mandat du maire John Lindsay). Entre 1986 et 1988, il ne performe pas, mais ses compositions sont performées. En 1988, après une semi-retraite, il se repositionne comme artiste avec son exposition personnelle *Ordinary Life* à la Galerie Emily.



> Ben Patterson en performance au Lieu, centre en art actuel, Québec, 2000. Photo : François Bergeron.

Je l'ai vu pour la dernière fois à Blois, à la Fondation du Doute, l'antre Fluxus, au vernissage de ses activités en novembre 2014. Il y avait installé une plaque commémorative de son Musée du Subconscient, dont la première entrée physique avait pris place en 1996 sur le pan d'une petite falaise en Namibie, et une très joyeuse exposition de muses-lampes ou de lampes-muses *Press Here to Turn On Your Muse*. Symboliquement, j'ai beaucoup aimé l'invitation qu'il m'a faite à partager son espace pour les 50 ans de Fluxus au Nassauischer Kunstverein Wiesbaden.

Une autre fois, encore à Blois, nous avons visité avec Caterina Gualco la Maison de la magie à la gloire de la gloire locale, Jean-Eugène Robert-Houdin, l'illusionniste célébrissime. Nous avons assisté au spectacle des tours de magie que comprenait la visite, et il avait acheté à la librairie une petite scène (comme une scène de théâtre pour les manipulations) qu'il a su utiliser, avec son humour particulier, le soir même, à la Fondation du doute, toute proche.

Durant toutes ces années et en différents endroits, j'ai beaucoup entendu son rire… qui me manque déjà énormément. Le rire de mon magicien préféré. ◀

Notes

1 Charles Dreyfus, « Charles Dreyfus : entrevue avec Ben Patterson », *Inter, art actuel*, n° 103, automne 2009, p. 89-93 ; *id.*, *Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012, p. 109-118.
2 *Ibid.*, 2012, p. 115.
3 *Ibid.*, p. 114.
4 Notre traduction. Ben Patterson, « I'm Glad You Asked Me that Question (Self-Interview) », *Born in the State of FLUX/us*, catalogue de l'exposition du Contemporary Arts Museum Houston, 2010, p. 108-116.
5 C. Dreyfus, *op. cit.*, 2012, p. 111.
6 *Ibid.*, p. 113.
7 *bid.*, p. 112.
8 Notre traduction. B. Patterson, *op. cit.*, p. 111.
9 *Ibid.*, p. 115 et 116.



Foucault anonymat

Érik Bordeleau

Écrit par Érik Bordeleau en 2015, *Foucault anonymat* met brillamment en relief le concept d'anonymat que nous retrouvons au sein de la philosophie de Foucault. Bordeleau emboîte le pas dans cette lecture et nous tisse des affiliations entre la pratique de l'anonymat foucaldien et celle, notamment, de Maurice Blanchot, de Tiqqun, d'Anonymous et de Santiago López Petit. L'auteur complémente ces associations par des chapitres fort à propos pour définir ses lignes de mire comme « Résister en personne » et « L'anonymat comme critique de l'intériorité privée », tous deux remettant les pendules à l'heure en ce qui a trait à la croyance selon laquelle l'anonymat ne serait qu'un simple renoncement nominal.

Bordeleau nous propose d'appréhender l'anonymat comme une tentative de perdre notre visage. Cette expérience est rendue manifeste par l'*experimentum linguæ* (expérience du langage), que Foucault a développée notamment dans *L'homme est-il mort ?* comme mise en bouche pour parler de l'anonymat. De manière implicite, l'expérience du langage est à l'instar de celle de l'anonymat puisqu'elle « met à mal le sujet parlant : elle en dissout l'unité apparente et ébranle l'évidence d'une intériorité absolue » (p. 44). De cette manière, l'auteur appréhende l'anonymat telle une stratégie pour mettre à mal, et ainsi multiplier, notre unité et notre intériorité. De fait, l'aporie qui consiste à faire de l'anonymat une posture de résistance positive, ou de capacitisme (*empowerment*) par la négation de soi, est surmontée par la multiplicité de nos existences, de nos « devenirs-révolutionnaires » (p. 47). Ainsi, et l'auteur l'évoque bien tout au long de ce livre, si les dispositifs, tels que définis par Foucault, et leur capacité à faire prise sur nous nous tiennent en laisse, nous pouvons dès lors percevoir l'anonymat comme une issue de secours.

Cet ouvrage offre une forte réflexion autant sur le fait d'intervenir sur les processus de subjectivation que sur les dispositifs pour rendre manifeste cet « Ingouvernable qui est tout à la fois le point d'origine et le point de fuite de toute politique » (p. 62). Comme l'auteur l'évoque, l'anonymat met en place une stratégie de *con-sistance* (étymologiquement : « se tenir ensemble ») plutôt que de *ré-sistance* (étymologiquement : « ne plus avancer »). De fait, « il ne s'agit pas tant de ré-sister que d'apprendre à con-sister, sur les plans collectif et individuel » (p. 72). C'est ainsi qu'une nouvelle éthopoïétique – telle qu'élaborée par Bordeleau dans son livre de 2010 – est mise en espace par des êtres en résistance qui se singularisent pour se tenir ensemble face au dispositif, sans pour autant rester coincés dans la politique de l'identité et sa célébration des « différences » individuellement.

L'anonymat, esquissé de la sorte, nous inscrit donc dans une forme de résistance qui n'est pas en réaction avec un pouvoir qui serait extérieur à nous ; l'anonymat s'attaque à *se résister* puisque « l'on n'échappe pas à la contrainte et à la possibilité d'être puissant » (p. 71).

Steven Girard

Le Quartanier
C. P. 47550
CSP Plateau Mont-Royal
Montréal (Qc)
www. lequartanier.com
ISBN 978-2-923400-90-7

City Sonic 2015
A Sound Art Selection

Conçu d'abord comme « un parcours sonore en ville », City Sonic va à l'encontre de l'exposition d'art contemporain ou du festival classique pour privilégier la création contextuelle et l'itinérance avec un itinéraire interdisciplinaire d'installations (ponctué de performances, d'ateliers, de conférences…) mettant en scène des sons dans l'univers particulier de l'espace de la ville de Mons, en Belgique. Dédié aux art audio dans ses diverses formes et pratiques, City Sonic regroupe, chaque année en septembre, des artistes belges et internationaux issus de différentes disciplines (arts plastiques, vidéo, musique, architecture, arts numériques, créations radiophoniques, poésie…). L'idée est de « mettre en espace des sons, des paroles et des musiques différenciés, de manière prospective, poétique et nomade ». Cette profession de foi défendue ardemment par Philippe Franck, directeur-fondateur de la manifestation, et l'équipe de Transcultures atteste d'une démarche particulière, militante et résolument tournée vers le croisement, la confrontation de disciplines, d'aventures artistiques multiples et jamais formatées.

Depuis près de quinze ans, City Sonic a vu participer des artistes aussi divers que Luc Ferrari, Charlemagne Palestine, Léo Kupper, Jean-Paul Dessy, Hans Peter Kuhn, DJ Olive, Ramuntcho Matta, Pascal Broccolichi, Baudouin Oosterlynck, Charles Pennequin, Stephen Vitiello, Phill Niblock, Emilio López-Menchero, Régis Cotentin, Diane Landry, Alexander MacSween, Jocelyn Robert, Rhizome et des dizaines d'autres. Transcultures a de plus noué des liens de complicité avec de nombreux partenaires.



Récemment parue, la compilation *City Sonic 2015* : A *Sound Art Selection* éditée par Philippe Franck (lui-même créateur multisonore), reprend sur un CD bien rempli 26 participations de l'édition 2015 qui s'inscrivait dans Mons, capitale européenne de la culture. On y retrouve des pièces explicitement musicales dont la sensuelle mélopée « Soy Libre » du violoncelliste français Matthieu Safatly (également présent avec son groupe Quattrophage au côté de Black Sifichi avec sa voix profonde), la douce promenade musicale de Dominique Lawalrée (discret compositeur belge de la « nouvelle simplicité », actif depuis le début des années quatre-vingt, que City Sonic a permis de redécouvrir) « De temps en temps » ou encore l'intense « To Kiss and Not to Kiss » extrait des *Huit pièces curieuses pour violon seul* de Baudouin de Jaer. Parfois, il s'agit de véritables chansons, à l'instar de celle de Martyn Bates (la voix céleste du duo anglais Eyeless in Gaza) à partir d'un poème de James Joyce qui revendique sans ambages son approche lyrique. Mais l'essentiel du disque réside dans la mise en relief du travail d'arpenteur de son que propose la majorité de ces artistes. Ainsi en est-il du travail de l'Anglais Janek Schaefer pour son « 103 FM », à la fois doux et dense en fréquences, enregistré sur la route qui inspira *Crash* à JG Ballard, de la poétesse portugaise Margarida Guia qui revisite le temps qu'il fait ou de Jean-Marc Boucher, artisan du minilabel ambiant Taâlem, mixant ici des pièces de son catalogue. Plus loin, on revient à la poésie sonore ou action, c'est selon. Avec son « Super mollo », Charles Pennequin prend le contre-pied de ses invectives habituelles et appelle au calme tandis que Kurt Schwitters voit son historique « Ursonate » découpée et revisitée sur un fond d'électro entêtante par Maurice Charles JJ (également présent au saxo soufflé et aux traitements électroniques avec Isa Belle + Paradise Now aux bols tibétains vibrants pour un « Matera Prima » organique) et Pierre-Jean Vranken, alias Artaud+. *City Sonic 2015* reprend aussi des contributions électroambiantes d'artistes taïwanais (Fuji Wang et Yao Chung-Han, proche d'Ikeda) soutenus par le Digital Art Festival de Taipei (un des partenaires importants de cette copieuse édition 2015), des fragments de créations radiophoniques à la fois impertinents et poétiques (intégrés, cette année-là, dans le parcours Sonic pirates) de Zoé Tabourdiot, de Jacques Urbanska ou encore de Gilles Malatray qui ouvre ce disque avec un « Mons

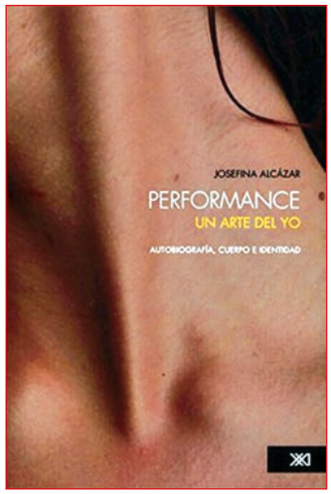
le son » qui donne le pouls à la fois de cette manifestation singulière et de la ville qui en est l'écrin.

Pour paraphraser Michel Chion, « [i]l nous faut retrouver le plaisir de la ballade sonore. Une ballade pour les oreilles grandes ouvertes et le plaisir retrouvé de l'écoute aventureuse ». De façon très pertinente, il écrivait dans son livre *Le promeneur écoutant* qu'à l'endroit des notes musicales, nous raffinons dans la distinction exquise (le vocabulaire et le jargon de la critique musicale en attestent à merveille), tandis qu'à propos des bruits de la vie ordinaire, les mots les plus quelconques nous paraissent suffisants. City Sonic nous offre une fenêtre à la fois sur ces sons de la vie ordinaire et ceux de notes poussées dans leurs plus exquis retranchements. Il n'y a ici aucun étalonnage, aucune échelle de valeurs entre les sons, mais un grand flux qui ne cesse de les charrier, de les amener au plus profond de nous-mêmes.

À écouter aussi : deux cassettes sorties en édition limitée dans la nouvelle collection « Tapism » (archives de la *cassette culture*, des traces d'événements, des créations inclassables) de l'*alter* label Transonic (« label pour les sons autres », produit par Transcultures et associé à City Sonic). *Cassette Art #1* est une compilation joyeusement indisciplinaire de pièces historiques qui retrouvent leur support d'origine (Hal McGee, alias Dog as Master, Hänzel & Gretzel, Scanner, Playtime, Radio Prague) et de pièces nouvelles réalisées avec ou autour du support cassette (de belles contributions : Midori Hirano, such, Pierre Beloüin, Christophe Bailleau, Gauthier Keyaerts, Bloem ! [Mc JJ et Anton Mobin], Dawamesk, Emmanuel Rébus et Harold Schellinx, &Stuff, Julien Demoulin, Félicia Atkinson…). *String Quartet with Windows Open* du compositeur et *cassette artist* néerlandais Harold Schellinx est une envoûtante composition maximinimaliste, le condensé d'un enregistrement *live* pendant 24 heures de performance lors du festival NBT/City Sonic Summer Sessions à Bruxelles en juillet 2015, mêlant cordes enregistrées, interventions en direct (Baudouin de Jaer, Matthieu Safatly…) et bruits des trains passant au-dessus de la salle de Recyclart. Une approche *in situationiste* au cœur même du projet City Sonic.

Éric Therer

Disponibles au www.transonic et téléchargeable au www.transonic-records.bandcamp.com.



Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad

Josefina Alcázar

En espagnol seulement, l'ouvrage couvre plusieurs aspects de l'art action et de la performance. L'auteure est une autorité sur ces questions, notamment sur leurs pratiques au Mexique – son pays d'origine – et la publication en tient compte.

Une première partie recense les « antécédents », l'histoire et les principaux protagonistes, spécifiquement au Mexique : dadaïsme, happening, situationnisme… La deuxième partie, que je traduis par « De la représentation à l'action », est l'occasion de réflexions sur les thématiques, les témoignages, les autobiographies, la présence, l'autoportrait, le corps-performance et l'identité. « Le corps comme notion culturelle » fait l'objet de la troisième partie. En quatrième, il est question de la performance en lien avec le je ou le moi (en espagnol le *yo*) dans une typologie de pratiques performatives avec des axes : le féminisme, le moi dans le miroir, le moi et la vidéo, le moi et l'abject, le moi hybride et le « je est un autre ».

C'est une bonne documentation avec quelques images, en noir et blanc, mais surtout une bonne information au sujet, surtout en dernière partie, d'artistes de la performance mexicaine, principalement Mónica Mayer, Elvira Santamaría, Lorena Wolffer, Lorena Orozco et La Congelada de Uva.

RM

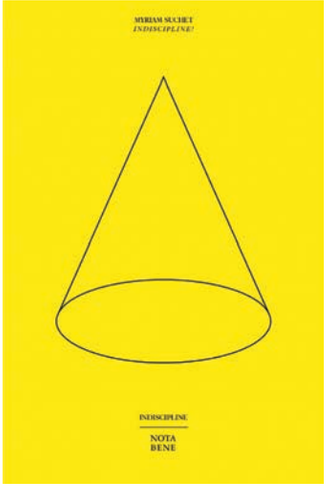
Siglo XXI Editores
Cerro del Agua 248, Romero de Terreros
04310 Mexico, Mexique
www.sigloxxieditores.com.mx
ISBN 978-607-03-0613-6

Indiscipline !

Myriam Suchet

Sous-titré *Tentatives d'univercité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticine*, l'essai *Indiscipline !* de Myriam Suchet développe une réflexion théorique et personnelle sur cette notion utilisée depuis au moins quinze ans dans le milieu de l'art actuel, mais rarement étayée de façon approfondie. En effet, l'indiscipline « s'expérimente, elle s'expérience » plus qu'elle se définit. En plus du refus des frontières entre les champs du savoir et de la création, elle s'avère une notion désobéissante, insoumise. Elle s'inscrit en cela dans la foulée de Foucault : « Parce que la discipline est une violence incorporée, l'indiscipline est nécessairement subversion et transgression, exercice d'un contre-pouvoir. » Cette insoumission, doublée d'un besoin de transcender les disciplines, est sans doute une des raisons pour lesquelles certains créateurs, comme le duo Doyon/Demers, préfèrent se présenter comme des artistes indisciplinés plutôt qu'interdisciplinaires. Suchet résume ainsi la distinction entre *indisciplinarité* et *interdisciplinarité* : « [D]avantage que de réconcilier les disciplines existantes, il s'agit de penser en amont de leur distinction. »

Pour cette maître de conférences à la Sorbonne, où elle dirige le Centre d'études québécoises, « c'est la friction d'une pensée et d'un acte qui fait jaillir l'indiscipline ». « Parce qu'il s'agit, indissociablement, de penser et d'agir », écrit Suchet. Davantage démarche que concept, participant d'une attitude plutôt que d'un protocole, l'indiscipline se met en pratique. Elle permet de renouer avec les dimensions exploratoires et créatrices de la recherche : « Chercher, c'est transformer une évidence en question. » L'indiscipline avance à tâtons, invente. Avec enthousiasme, l'auteure plaide pour « le potentiel créatif de la recherche ». Si la recherche-création souligne que la création s'accompagne d'un travail de recherche, cette relation ne s'énonce pas souvent dans l'autre sens. Et pourtant : « Dès lors que la recherche sort des sentiers battus, qu'elle bouscule les habitudes de pensée autant que les procédures d'investigation, elle produit du nouveau – donc elle crée ! »



Par moments, l'essai de Myriam Suchet prend des airs de manifeste, surtout pour repenser le milieu académique, tant au niveau de la recherche (avec cette belle idée de « l'interprétation comme geste de caresse ») que de l'enseignement (principalement celui de la littérature). L'auteure croit en une université davantage liée à la cité, une UniverCité « pensée et vécue comme un espace où explorer des manières inédites de vivre ensemble ». D'autres passages relèvent ainsi d'une suite d'exercices à essayer en classe pour mettre en pratique ces possibilités, alors que la dernière partie du livre offre un ensemble de pistes pour penser l'indiscipline, à travers des notes de lecture (surtout celles d'ouvrages en histoire de l'art) ou relatives au travail de créateurs indisciplinés comme le collectif de musique L'orchestre d'hommes-orchestres et l'auteur Simon Dumas.

Cet ouvrage, publié chez Nota Bene et dont la mise en livre est signée Daniel Canty, devait être une carte postale, une micropublication, comme elle l'avoue d'emblée, mais Myriam Suchet s'est visiblement emballée en écrivant sur l'indiscipline. Que l'argumentaire ne soit pas toujours parfaitement étoffé fait partie du but du livre : lancer des pistes, donner à penser. Que l'on termine la lecture en n'ayant pas une idée absolument limpide de ce qu'est ou n'est pas l'indiscipline s'inscrit justement dans la visée de l'auteure, qui ne fournit pas un mode d'emploi, mais balise un territoire de pensées et d'actions, qu'elle nous invite à rejoindre à www.pearltrees.com/mscuchet/outils-indisciplinaires/id10165623.

Jonathan Lamy

Groupe Nota Bene
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec)
Canada H2H 1N1
www.groupenotabene.com
ISBN 978-2-89518-529-1



Vulve-gueule

Marie-Andrée Godin

Les très beaux zines de Marie-Andrée Godin circulent depuis quelques années avec C'est beau escabeau, une micromaison d'édition qu'elle a cofondée. On a pu dénicher ses publications artisanales, dont *Le procès Pussy Riot* (2012) dans des événements comme Expozine ou le Salon Nouveau Genre. L'écrivaine et artiste de Québec publiait cet automne un premier recueil de poésie aux Éditions de l'Écrou. Le titre *Vulve-gueule* frappe, saute au visage. Il gueule, c'est le cas de le dire, et nous plonge d'emblée dans une parole féminine qui ne fait pas dans la dentelle.

Le livre s'ouvre sur une image « de cochonneries de trottoir / qui tournent sur elles-mêmes », se promène de Limoilou à New York, en passant par « le métro de Paris dégueulasse » pour nous offrir d'authentiques instantanés du quotidien, sous forme de brefs portraits ou bien d'histoires, comme celle de « la fille que mon coloc baise à 4 heures ». Bien entendu, ça parle de cul : « et je dis des cochonneries / moi quand je jouis ». Sauf que le cul s'avère bien souvent déçu, comme dans ce « Haïku de Saint-Roch » : « Moi j'avais des rêves / astheure j'attends dans un parking / le cul sur du béton frette ». Bref, nous sommes loin de la poésie proprette ou de l'érotisme rose bonbon. Nous nous trouvons plutôt dans un territoire féminin joual, et le ton est cru : « Si tu regardes mon cul, tu verras pas mon âme / juste mon cul ».

Vulve-gueule s'inscrit dans une écriture du féminin assez *trash* qui revient en force ces temps-ci, dans l'héritage de Josée Yvon, et qui rappelle *Les choses de l'amour à marde* de Maude Veilleux, titre publié lui aussi à l'Écrou après une première version chez C'est beau escabeau. Les Éditions de l'Écrou ont d'ailleurs le don de ramasser des voix un peu détonantes, souvent issues du slam, des arts visuels ou de la performance, pour en faire des livres, sans l'aide des subventions habituelles. Il y a là un côté DIY qui rappelle les zines et qui sied bien à Marie-Andrée Godin, même si les textes de *Vulve-gueule* ne sont ni calligraphiés ni accompagnés de dessins, comme c'était le cas dans ses micropublications. Certains poèmes du recueil reprennent néanmoins les titres de ses zines, comme « Les filles les guénilles », « Les gars les soldats » et « Le poème de Saskatoon ».

Il y a dans ces textes, comme c'est souvent le cas à l'Écrou, un petit côté brut, éméché, qui ne sent pas la perfection ou le polissage. Mais ce n'est pas le but, justement. Il s'agit plutôt d'assumer une parole dans sa brutale imperfection. Et ça vagit, comme on le dit du cri du lièvre ou du crocodile. Ça peut être drôle et critique à la fois : « un *shitload* de cheerleadeuses / d'à peu près 11 ans et demi / avec plus de maquillage dans face / que j'en ai mis dans toute ma vie ». Ça peut faire preuve d'une certaine candeur qui, elle aussi, s'assume merveilleusement : « J'ai envie de faire des poèmes / pour que tu me trouves sexy ». C'est le courage de dire des choses ordinaires, avec sa gueule et avec sa vulve, à la face du monde.

JL

Les Éditions de l'Écrou
www.lecrou.com
info@ecrou.com
ISBN 987-2-924682-02-9



Journal audiobiographique

Alexandre Castant

Depuis une quinzaine d'années, Alexandre Castant (docteur en esthétique et enseignant à l'École nationale supérieure d'art de Bourges) mène un travail d'écriture critique assidu, partant d'abord de l'image fixe (dont témoignent notamment ses essais *Noire et blanche de Man Ray*, Scala, 2003, et *La photographie dans l'œil des passages*, L'Harmattan, 2004) vers l'image en mouvement (et mentales, explorées dans le recueil collectif *ImagoDrome* publié sous sa direction par Monographik en 2010), puis de celle-ci vers le son.

En 2007, le livre *Planètes sonores* (réédité, dans une édition revue et augmentée, en 2010 par Monographik) s'était fait remarquer par son exploration subtile, dans une perspective transhistorique, des rapports entre le son et la création artistique contemporaine au sein de trois domaines : la radiophonie (qui, comme le dit joliment l'auteur, « fait de notre relation au monde sonore une histoire collective et intime, imaginaire aussi »), les arts plastiques (de Schwitters à Sarkis) et le cinéma (donnant lieu, toujours par le *scanner* de l'audio, à des analyses des *Histoires du cinéma* de Godard, des premiers films de Greenaway, de Jacques Tati ou encore des grands maîtres visionnaires tels Eisenstein, Vertov ou Wells).

Aujourd'hui, ce tout aussi passionnant *Journal audiobiographique* qui affiche, en sous-titre, ces trois mêmes champs connectés, apparaît comme une suite à la bouillonnante multitude de *Planètes sonores*. Alexandre Castant y propose un état des lieux actualisé des pratiques audio aventureuses en pleine expansion sur un mode à la croisée entre le recueil d'articles et de textes, parfois déjà publiés dans des actes, catalogues ou revues artistiques (*Particules*, *Dust-Distiller*, *Volume*, *L'art même*…) auxquels il a collaboré, et du « journal » (comme ces bruits et sonorités de Shanghai qu'il a inventoriés lors de son séjour ou la bande-son d'une écoute au casque à l'intérieur d'un train pour les images qui défilent), donnant aussi à l'ensemble plus d'intimité tout en partageant les émotions-perceptions, toujours avec une certaine pudeur et élégance. On croise ici des artistes plutôt associés au domaine vidéo plastique (Douglas Gordon, Steve McQueen, Philippe Parreno, Tania Mouraud, Marie-Jo Lafontaine…), des cinéastes (Jonas Mekas avec sa création radiophonique À Pétrarque, Vincent Dieutre et sa « voix-dictaphone », Joris Ivens et son *Histoire du vent*, Jean Cocteau dans les émissions radiophoniques produites par Roger Pillaudin en 1960, dévoilant le *Journal sonore du Testament d'Orphée*, Alain Robbe-Grillet déjà abordé dans *Planètes sonores* mais réabordé ici sous un angle complémentaire dans une conversation avec Michel Fano, compositeur avec lequel il a travaillé pour ses films entre 1963 et 1975), mais aussi des musiciens-compositeurs travaillant plus spécifiquement la matière ou les agencements sonores (de Cornelius Cardew, Éliane Radigue, Pascal Comelade, Alexandre Joly et John Zorn aux derniers opus de David Bowie et à la grande exposition internationale qui lui fut consacrée) et des créateurs intermédiatiques (Laurie Anderson, Christian Marclay, Cécile Le Talec, Jérôme Poret…).

Le *Journal audiobiographique* reprend aussi des textes au sujet d'expositions et de manifestations marquantes pour les arts sonores, parmi lesquelles *23'17''* à Mains d'Œuvres (Paris) qui a fait date par son mode de monstration, une installation démarrant après que la précédente se soit éteinte après un certain temps, *Musiques en jouets : de Charlemagne Palestine à Pierre Bastien* dans la collection du Musée des arts décoratifs de Paris en 2009, *I Am the Record and I Am the Medium* de l'artiste britannique Georgina Starr au Confort Moderne (Poitiers), *Vinyle, disques et pochettes d'artistes : la collection Guy Schraenen* à la Maison Rouge (Paris), *Sonopoetics* sur le rapport entre poésie sonore et image à l'Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (Bruxelles) en 2010 et *À hauteur d'oreille* explorant les objets sonore et visuel, exposition pilotée par l'École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée en 2013.

Le son (traversant les notions de bruit, de silence, de voix, d'immatérialité, d'espace-temps…) et son écoute créative est ici un trait d'union entre les (in)disciplines, les pratiques, les signes et les perceptions, un véritable acteur diariste dont la forme choisie ici par Alexandre Castant convient bien à l'expérience voyageuse qu'il a vécue et mise en écrit (l'audio posant aussi la question sensible de son expression) avec clarté et fluidité. Comme le dit très justement notre auteur audiophile, « [l]e caractère indiciel du son impliquant une sémiologie de l'empreinte – de la présence et de l'absence conjointe –, l'expérience sonore peut participer d'un journal qui serait, tout à la fois, histoire intime et collective, audiobiographie, chronique de l'altérité, lacune et *projection* ». Une belle ouverture à la cosmogonie de ces arts du son contemporains aux intersections variables.

Philippe Franck

Nouvelles éditions Scala
8, place des Jacobins
69002 Lyon
France
www.editions.scala.fr
ISBN 9782359881677



Photo : Marc-André Jésus

QUÉBEC-BANGKOK
ENCOUNTER WITH STANGERS
À LA RENCONTRE DE L'AUTRE

CATALOGUE DES EXPOSITIONS TENUES AU BANGKOK ART AND CULTURE CENTRE DU 26 SEPTEMBRE AU 25 OCTOBRE 2015 ET À QUÉBEC DU 11 MARS AU 17 AVRIL 2016.

ARTISTES / Patrick Altman, Catherine Bélanger, Camille Bernard-Gravel, Cynthia Dinan-Mitchell, Marie-Claude Gendron, Marc-André Jésus, Richard Martel, Christian Messier, Arnont Nongyao, Lalinthorn Phencharoen, Renaud Philippe, Mongkol Plienbangchang, Charinthorn Rachurutchata, Miti Ruangkritya, Wantanee Siripattananuntakul, Noppawan Sirivejkul, Jedsada Tangtrakulwong, Giorgia Volpe, Prasert Yodkaew.

AUTEURS / Chumpon Apisuk, Luckana, Kunvichayanont, Richard Martel, Lalinthorn Phencharoen, Guy Sioui Durand.

ÉDITIONS INTERVENTION
infos@inter-lelieu.org

PROGRAMMATION HIVER-PRINTEMPS 2017

JOËL HUBAUT
18 février au 12 mars
Exposition réalisée en codiffusion
avec Manif d'art 8 - La biennale de Québec

ALEXIS BELLAVANCE
24 mars au 16 avril - Exposition

FRÉDÉRIC ACQUAVIVA
et **ALEXIS BELLAVANCE**
15 avril - Finissage et performances

JOHN BOYLE-SINGFIELD
28 avril au 21 mai- Exposition

JEAN-MICHEL RENÉ
2 au 23 juin - Exposition
dans le cadre du prix Inter/Le Lieu



Joël Hubaut. Photo : Christof Bouder

LE LIEU
centre en art actuel

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada
Ville de Québec

inter-lelieu.org | infos@inter-lelieu.org
345, rue du Pont | Québec (Qc) G1K 6M4 | Canada

Le Bal du Lézard
www.lebaldulezard.com
1049 3ième Avenue
Québec, Limoilou, ☎ 529.3829

VoyagesLachance
Avec vous à travers le Monde
Nadia Tarakdjian
Directrice, Conseillère en voyages certifiée
550 Boul.Hamel (Fleur de Lys)
Québec, Québec, Canada G1M 2S6
tél: (418) 523-3553 | téléc: (418) 523-7023
nadia.t@voyageslachance.com
www.voyageslachance.com
9063-0351 Québec Inc.
Titulaire d'un permis du Québec

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables professionnels agréés S.E.N.C.
575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. (418) 692-1077
Téléc. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca

Retrouvez la programmation culturelle du quartier sur
monsaintroch.com
boutiques restos et cafés actualité événements annonces classées

Droit de parole
Le journal des luttes urbaines à Québec
Visitez notre site Web droitdeparole.org
Actualités militantes, politique, culture, carnet mondain, et plus encore...



Vous organisez une soirée ? Notre salle arrière, avec son bar privé, est parfaite pour les réservations de groupes. CONTACTEZ-NOUS !
380 rue Dorchester, QC, G1K 6A7 **korrigane.ca**

Mois Multi



LE FESTIVAL INTERNATIONAL
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES DE QUÉBEC

2 au 26 FÉVRIER 2017

Spectacles, performances et concerts / Expériences participatives / Installations / Films / Œuvres immersives, interactives, cinétiques, robotiques, vidéographiques et sonores

MOISMULTI.ORG MÉDUSE ET AUTRES LIEUX

RECTO VERSO

20

CHYZ 94.3

30 ANS

IMPACT CAMPUS

Les médias étudiants ça se fête !

30 ans de journalisme et 20 ans de radio étudiante à l'Université Laval.

NUIT BLANCHE

N° 145 Hiver 2017 8,95 $

magazine littéraire

Le clan Ferron ses alliances ses lettres



Photo : © Succession Marcelle Ferron

Gracia Couturier
Louise Erdrich
Nancy Huston
Thomas King
Jean Lemieux
Robert Yergeau

Réinventer la route

nuitblanche.com

Numéros courants | Archives | Exclusivités Web

inter
ART ACTUEL



APPEL AUX PROPOSITIONS - NUMÉRO 127

TECHNOCORPS ET CYBERMILIEUX

Il y a déjà dix ans, *Inter, art actuel* publiait un numéro précurseur sur l'art et les biotechnologies. Il est temps de produire un nouveau bilan, de prendre acte d'enjeux différents. Nous étions fascinés par la possibilité de fabriquer – bientôt industriellement – une vie artificielle, de provoquer une réingénierie du vivant. Les dix dernières années ont vu apparaître de nouveaux usages du corps et de nouvelles formes d'incorporation : dans les réseaux et par la coévolution, par des substituts et des hybridations. Le corps porteur de signes se révèle d'une grande plasticité dans son dialogue avec le milieu. Les altérations de tout genre (psychotropes, implants, prothèses, extensions, etc.) révèlent de nouvelles possibilités physiologiques et mentales. Quelles sont les nouvelles figures du corps comme mémoire, énergie, singularité, concentrateur (*hub*), etc. ? Que deviennent l'imaginaire du corps collectif – couplé à une psyché transindividuelle – et la métaphysique de notre connexion par le corps à une réalité ultime ? Qu'est-ce qui a changé dans notre rapport au corps à une époque où l'humanité semble confrontée à l'alternative de la mutation ou de l'extinction ?

Depuis le numéro d'automne 2006 il y a dix ans sur l'art biotech et le posthumain, qu'en est-il de la relation entre la virtualité et la fabrication industrielle ? On voit apparaître de nouveaux projets en réalité virtuelle où l'on obtient des niveaux d'immersion qui engagent de plus en plus le corps et où l'on dépasse le binôme son-visuel du jeu vidéo. Cette réflexion pourrait se prolonger dans les domaines du théâtre, de la musique, de la danse et de l'écriture. Elle pourrait aussi évoquer le corps en gravité zéro de l'astronaute, voire notre relation à l'espace interplanétaire. Ce qui a changé depuis 2006, c'est qu'on n'est plus dans l'utopie, mais dans la conscience des aspects négatifs d'une connectivité généralisée, par exemple les révélations concernant les écoutes de la NSA.

TECHNO-BODIES AND CYBER-ENVIRONMENTS

It was already ten years ago that *Inter, art actuel* published a precursory edition on art and biotechnologies. It is now time to reassess the situation and to take different issues into account. We had been fascinated by the possibility of manufacturing artificial life (which will soon be possible on an industrial scale) and the reengineering of living beings. The past ten years have seen new ways of using the human body and new forms of embodiment: in networks and with coevolution, substitutes and hybridization. The body, as a purveyor of signals, has become highly versatile in communicating with its environment. Alterations of many kinds (psychotropic substances, implants, prosthetics, extensions, etc.) reveal new physiological and mental possibilities. What are the new capabilities of the body as a system for memory and energy, as a singularity and a hub, etc.? What has become of the collective imagination of the human body—coupled with a transindividual psyche—and the metaphysics of our connection through the body to an ultimate reality? What has changed in our relationship to the body in a time when humanity seems to be confronted with the choice between mutation and extinction?

How has the relationship between virtuality and industrial manufacturing evolved since our 2006 edition on biotech art and the post-human? We have seen the emergence of new virtual reality projects where the levels of immersion increasingly engage the body, and where the sound/image binomial of video games is surpassed. These reflections could extend to the fields of theatre, music, dance or writing. We could also evoke the zero-gravity body of an astronaut as a representation of our relationship to interplanetary space. What has changed since 2006 is this: We are no longer utopian, but well aware of the negative aspects of widespread connectivity, such as being monitored by the NSA.

DATE DE TOMBÉE/DEADLINE : 6 MARS/MARCH 6th, 2017 / DATE DE PARUTION/RELEASE DATE : AUTOMNE/AUTUMN 2017
RESPONSABLES DE DOSSIER / PROJECT MANAGERS : JACQUES DONGUY ET MICHAËL LA CHANCE

L'ART DE LA JOIE

THE ART OF JOY

/8

17 février - 14 mai 2017

february 17 - may 14 2017

Commissaire internationale
International curator
Alexia Fabre

Lieu central
Main site
Pavillon Pierre Lassonde
Pavilion

manifdart.org

MANIF D'ART
LA BIENNALE DE QUÉBEC

Réalisée en collaboration avec
In collaboration with
Le Musée national des beaux-arts du Québec

Musée national des beaux-arts du Québec
Québec
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts
Ville de Québec
Patrimoine canadien
Canadian Heritage
Entente de développement culturel
Québec
Québec

Amandine Bajou
Louise Boisclair
Samuel Bianchini
Jean-Pierre Bobillot
Jade Boivin
Constanza Camelo-Suarez
Nathalie Côté
Luc Courchesne
Joe Davis
Yves Doyon
Charles Dreyfus
Jean-Maxime Dufresne
Guillaume Ethier
Julie Faubert
Giovanni Fontana
Claude Fortin
Philippe Franck
Fanny Georges
Jonathan Lamy
François-Joseph Lapointe
Luc Lévesque
Martin Nadeau
Odile Ariane Pahai Langa
James Partaik
Charles Pennequin
Projet EVA (Étienne Grenier, Simon Laroche)
Jean-Paul Quéinnec
Alexandre Saunier
Julien St-Georges Tremblay
Pierre Tremblay-Thériault



8,50 $
ISBN 978-2-924298-26-8 (imprimé)
ISBN 978-2-924298–27-5 (PDF)