

# inter

A R T A C T U E L

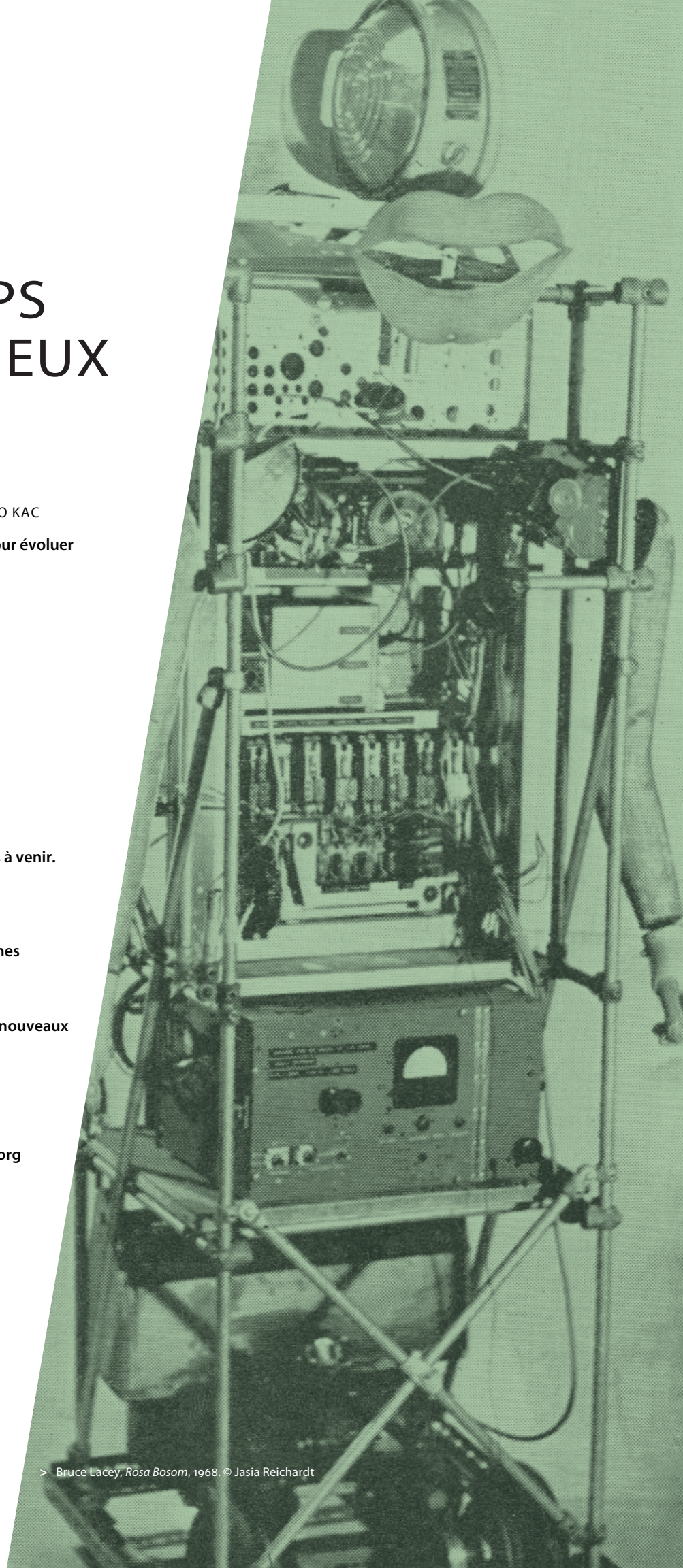
128

## TECHNOCORPS ET CYBERMILIEUX



# TECHNOCORPS ET CYBERMILIEUX

- 4 **Cyberart, cyberartistes, à l'heure du biolithique**  
JACQUES DONGUY
- 6 ***Télescope intérieur :***  
**la première œuvre d'art en apesanteur**  
ENTRETIENS DE JACQUES DONGUY AVEC EDUARDO KAC
- 10 **Quelques réflexions stratégiques et poétiques pour évoluer  
en milieu technologique**  
PHILIPPE BOISNARD ET HORTENSE GAUTHIER
- 14 **Éric Sadin, *Softlove***  
JACQUES DONGUY
- 16 **ORLAN, *Tangible striptease en nanoséquences***  
ENTRETIEN DE JACQUES DONGUY AVEC ORLAN
- 20 **Viande, métal et code :**  
**architectures anatomiques alternatives**  
STELARC
- 26 **Éloge du pandrogyné**  
BRUNO LEMOINE
- 29 **Gestes « de l'air » et autres mouvements du corps à venir.  
La fiction prospective et l'incorporation des  
technologies chez Julien Prévieux**  
CATHERINE DUCHESNEAU ET MAGALI UHL
- 32 **L'irrépressible mécanisation de l'esprit et les formes  
artistiques de la neurodissidence**  
MICHAËL LA CHANCE
- 37 ***Black Mirror* : réflexions anthropologiques sur de nouveaux  
mondes d'action et de perception**  
MOULOU BOUKALA
- 40 **Julien Boily, *Paradigme objet***  
NATHALIE BACHAND
- 42 **Cyberart : du mode d'existence d'un devenir-cyborg**  
TEVA FLAMAN ET PIERRE-LUC VERVILLE



## TOPOS

- 46 **De deux solitudes à deux multitudes : le Québec et le Canada fabulés au parc de l'Amérique-française** [Giorgia Volpe et le collectif de L'ODHO]  
HÉLÈNE MATTE
- 51 **Biennale, la norme et le sensible** [Biennale d'art contemporain de Lyon]  
PAUL ARDENNE
- 55 **Planter la mémoire : le jardin comme dispositif contextuel** [Natalia Ardila Torres]  
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY
- 58 **Dans les failles de l'audible** [Interstices, Daïmôn]  
NATHALIE BACHAND
- 60 **L'art à la lisière et, parfois, des aliens** [À perte de vue / Endless Landscape, Axenéo7]  
NATHALIE BACHAND
- 64 **Le fleuve intérieur** [Jean-Michel René]  
NATHALIE CÔTÉ

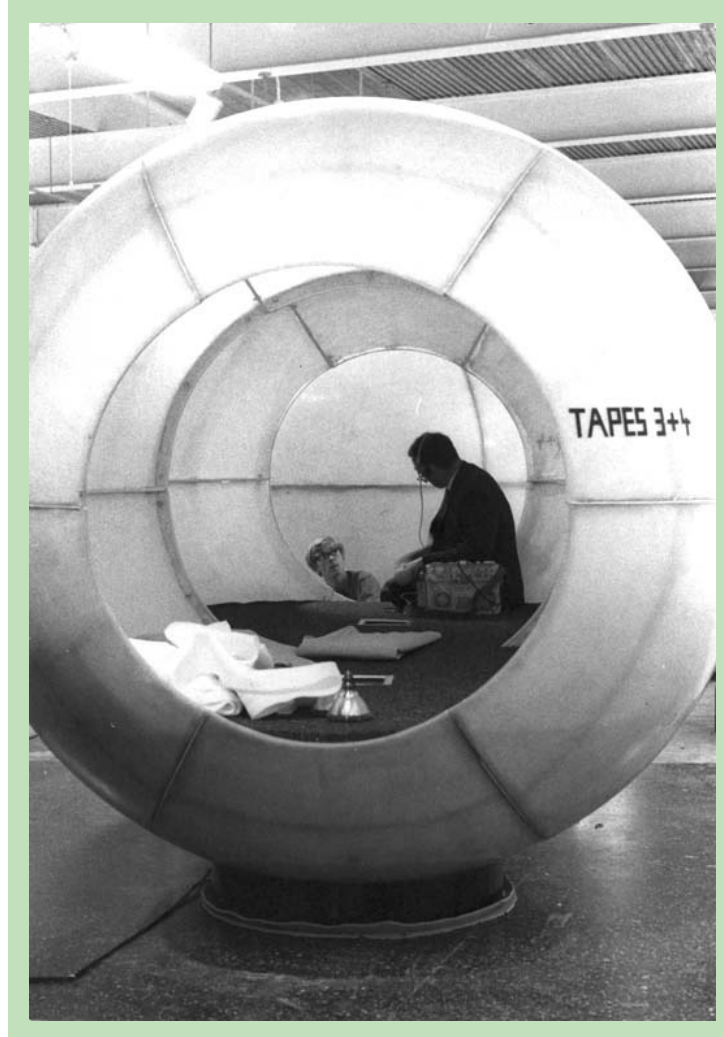
## REÇU AU LIEU

- 66 • *More Caught in the Act : An Anthology of Performance Art by Canadian Women*, sous la direction de Johanna Householder et Tanya Mars
- *L'œil musical* : autour de Tom Johnson
- *Pd-extended 1 : poésie numérique en Pure Data*, Jacques Donguy

> Graeme Patterson, *Piscine infinie*, À perte de vue / Endless Landscape, Gatineau, 2017. Photo : Jonathan Lorange/Axenéo7.

Inter, art actuel > **Directeur** Richard Martel [programmation@inter-lielieu.org](mailto:programmation@inter-lielieu.org) > **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin [redaction@inter-lielieu.org](mailto:redaction@inter-lielieu.org) > **Comité de rédaction** Mélissa Correia, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, 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 Cameroun Serge Olivier Foukoua 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 Víctor Muñoz Pays de Galles Heike Roms Pérou Emilio Tarazona Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Útő Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padin.

**Responsables du dossier** Jacques Donguy et Michaël La Chance > **Couverture** Stelarc, « Re-Wired/Re-Mixed : Event for Dismembered Body », *Radical Ecology*, Institut d'art contemporain de Perth (PICA), 2016. Photo : Steven Aaron Hughes. © Stelarc > **Conception graphique** Mathieu Fortin [inter@anorakstudio.ca](mailto:inter@anorakstudio.ca) > **Révision et correction** Gina Bluteau > **Administration** Geneviève Roy [administration@inter-lielieu.org](mailto:administration@inter-lielieu.org) > **Communication-diffusion** Patrick Dubé [infos@inter-lielieu.org](mailto:infos@inter-lielieu.org) > **Impression** Deschamps Impression, 755, boulevard des Chutes, Québec > **Distribution Canada** Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 [www.disticor.com](http://www.disticor.com) > **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, [www.lespressesdureel.com](http://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](http://www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca](http://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](mailto: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 2018 > *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > **Téléphone** 418-529-9680 > **Télécopieur** 418-529-6933. [www.inter-lielieu.org](http://www.inter-lielieu.org)



> Vue de l'exposition *Computer and the Arts*, lieu d'écoute de la musique créée par ordinateur, Institute of the Contemporary Arts (ICA), Londres, 1968.  
© Jasia Reichardt

Il y a déjà dix ans, *Inter, art actuel* publiait un numéro précurseur sur l'art et les biotechnologies. Avec « Technocorps et cybermilieux », nous avons voulu produire un nouveau bilan, prendre acte des enjeux actuels concernant la possibilité de fabriquer – bientôt industriellement – une vie artificielle, de provoquer une réingénierie du vivant. Les dix dernières années ont vu apparaître de nouvelles formes d'incorporation dans les réseaux, les prothèses et les hybridations. Les altérations de tout genre (psychotropes, implants, prothèses, extensions, etc.) révèlent de nouvelles possibilités physiologiques et mentales. Quelles sont les nouvelles figures du corps à une époque où l'humanité semble confrontée à l'alternative de la mutation ou de l'extinction ?

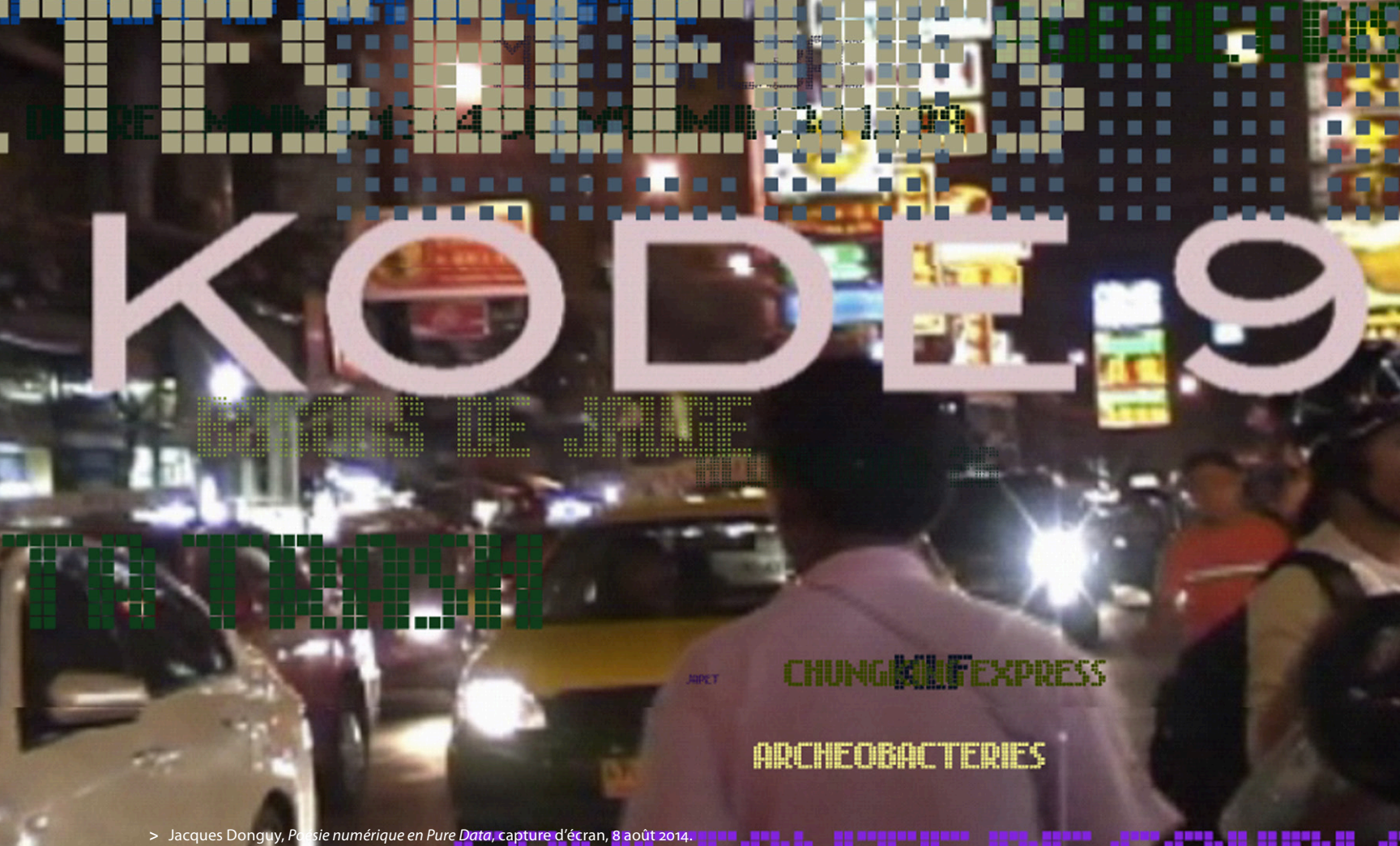
Depuis le numéro d'automne 2006, l'art technologique a dépassé le binôme son-visuel du jeu vidéo, il a exploré les domaines du théâtre, de la musique, de la danse et de l'écriture. Il se manifeste dans le corps en gravité zéro de l'astronaute, voire dans notre relation à l'espace interplanétaire. C'est le « technocorps zéro gravité » de l'expérience artistique récente de l'astronaute français Thomas Pesquet, exécutant un protocole établi par l'artiste Eduardo Kac afin de lui faire fabriquer une œuvre d'art dans la Station orbitale internationale, une écriture qui échapperait à la gravitropie. C'est notre relation à l'espace cosmique, un Nouveau Monde à conquérir. C'est notre rapport à la vie artificielle, mais aussi, dans le futur, au voyage de l'homme vers Mars en 2030.

Nous pouvons de même évoquer, ces dix dernières années, une accélération des technologies avec la révolution NBIC, cette convergence entre nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives. Dans 30 ans, les humains pourraient, selon Ray Kurzweil, directeur de l'ingénierie chez Google, être « capables de télécharger leur esprit en totalité vers des ordinateurs », ce qui les rendrait d'une certaine façon immortels, réalisant, à l'inverse, le rêve cyberutopique du film *Her* de Spike Jonze ou encore, avec la pièce de théâtre *Softlove* tirée du roman d'Éric Sadin, le rêve d'un assistant numérique qui tombe amoureux de la jeune femme qu'il conseille.

Technocorps. ORLAN donne ce titre, *Technobody*, à sa récente rétrospective de 2016 au musée Sungkok de Séoul, en Corée. ORLAN est intéressée par la refiguration du corps, ce qui l'oppose à Virilio, et par l'hybridation, comme celle des cellules d'un fœtus de sexe féminin d'origine africaine, celle des cellules musculaires d'un marsupial ou celle de ses propres cellules pour son manteau d'Arlequin. L'idée de dépasser la notion de peau comme limite séparant le privé du public, elle la réalise avec *L'écorchée*, où la peau est supprimée et le corps, reconstitué en 3D. En séparant le personnel de l'impersonnel grâce à l'hybridation, par les nanotechnologies, le *je* devient *nous*.

Dans ce dossier se trouvent des textes incontournables : « Les architectures anatomiques alternatives » de Stelarc, « *Tangible striptease en nanoséquences* » d'ORLAN, précédé d'un entretien avec celle-ci et un compte rendu du « *Télescope intérieur* » d'Eduardo Kac. Nous avons aussi des aperçus de créations très audacieuses, comme les expérimentations sur le corps à la frontière du genre, qui s'incarnent dans le « pandrogyné » formé par la chanteur Genesis P-Orridge et son épouse Lady Jaye, ou encore les microgestes incorporant la technologie dans *What Shall We Do Next ?* de Julien Prévieux. Des pistes de réflexion sont également proposées sur le devenir-cyborg et l'horizontalisation du monde, sur l'Anthropocène et le transinteractif. Nous terminons ce dossier avec une réflexion sur les dispositifs de neurofeedback et la mécanisation de l'esprit.

► JACQUES DONGUY ET MICHAËL LA CHANCE



> Jacques Donguy, *Poésie numérique en Pure Data*, capture d'écran, 8 août 2014.

## CYBERART, CYBERARTISTES, À L'HEURE DU BIOLITHIQUE

► JACQUES DONGUY

Qu'en est-il de notre relation à Ariel, représentant la virtualité, par rapport à Caliban, représentant la fabrication industrielle ? Cette réflexion peut se faire du côté de la science-fiction avec Alain Damasio, auteur de *La zone du dehors*, roman dans lequel il imagine une société en 2084 sur Cerclon, une lune imaginaire de Saturne, où tout est sous contrôle. Lors d'une intervention à la Gaité Lyrique, il évoque de nouveaux projets en réalité virtuelle avec le casque Oculus permettant des niveaux d'immersion où le corps est de plus en plus engagé avec, par exemple, le « I, Philip », à même la tête de Philip K. Dick.

Ces dernières années le cyberart s'est développé dans les domaines aussi variés que la musique, la danse, le cinéma et l'écriture avec, notamment, la poésie numérique<sup>1</sup>. Comme le dit Derrick de Kerckhove, « [j]adis l'univers fictif et secret de la lecture nous garantissait un contrôle exclusif et privé sur notre imaginaire »<sup>2</sup>. Avec le cinéma, la vidéo, Facebook, Youtube, le monde intérieur s'étale à l'extérieur de nos têtes sur nos écrans d'ordinateur, et notre intimité devient une extimité qui s'écoule à travers tous ces canaux électroniques. De Kerckhove suggère : « L'inconscient et le conscient échangent leur place et leurs qualifications<sup>3</sup>. » C'est ce que nous avons tenté de faire avec la poésie numérique, traitant le mot typographique sur le même plan que l'image. Et nous avons réincorporé le texte produit en continu par l'ordinateur sous forme de sortie sur imprimante, en le lisant en performance, devant un public, avec notre voix qui est ce que nous avons de plus intime.

Cyber, soit le fait de déléguer à nos ordinateurs des pans entiers de notre quotidien, de notre corps, de nos cerveaux. Cela pose la question

des prothèses, notamment par des pratiques performatives comme celles d'un Matthew Barney, d'une Sarah Cassenti avec sa série *Visons*, d'un Stelarc avec sa troisième main artificielle. Cette dernière pratique, analysée par Stelarc dans sa notion de « corps obsolète », pose aussi la question de l'androïde, du robot, déjà évoquée dans les années soixante-dix par Jasia Reichardt dans son livre *Robots : Fact, Fiction and Prediction*. Jasia Reichardt, dont le parcours est exemplaire, ayant organisé l'exposition *Cybernetic Serendipity* en 1968 à l'ICA de Londres et écrit deux livres précurseurs, *The Computer in Art* en 1971 et *Robots* en 1978, pose elle-même très tôt le problème du technocorps, du rapport entre l'homme et la machine, en l'occurrence ici l'ordinateur. Dans son livre *L'ordinateur dans l'art*, elle cite Haruki Tsuchiya, membre du Tokyo Computer Technique Group (CTG), qui a dissous son groupe le 1<sup>er</sup> octobre 1969 : « Je pense que l'art par ordinateur doit être exploré par des artistes, non par des ingénieurs, ou par quelqu'un qui n'est pas les deux<sup>4</sup>. »

Le même problème s'était posé pour la poésie numérique à ses débuts, d'abord pratiquée par des ingénieurs. La question de l'automate, ou plus exactement de l'art lié à la technologie, avait curieusement été abordée par Gustav Metzger dans un texte paru dans *Studio international* de mars 1969, sous le titre « Automata in History ». Un art intermédiaire, selon lui, devait être produit en collaboration avec des ingénieurs, des scientifiques, et être lié aux recherches techniques. Le meilleur exemple est Eduardo Kac qui a travaillé plusieurs années avec des laboratoires avant de produire une œuvre et qui, très tôt au Brésil, en 1997, a réalisé une performance de téléprésence, *Time Capsule*, en s'introduisant une micropuce RFID dans la jambe, le rendant repérable sur Internet.



> Eduardo Kac, *Time Capsule*, dans le cadre de l'exposition *Arte suporte computador*, Casa das Rosas, São Paulo, 1997.

Il faut préciser que la science-fiction dans les romans et les films, *Robocop* par exemple, est loin de la réalité. Donnons quelques tentatives récentes : Hiroshi Ishiguro, avec son Geminoid HI-1, a conçu en 2012 un robot qui a son apparence et qui pose la question du double robotique. Un androïde qui parlerait comme un humain ? Qui imiterait les mouvements de la main, des lèvres ? Qui ne serait pas un robot industriel, mais un robot de la vie de tous les jours ? Encore faut-il définir ce qui est humain. Autre tentative : Minoru Asada et Hisashi Ishihara ont créé, à Osaka, *Affetto*, un robot enfant qui réagit aux stimuli et que l'on peut voir sur une vidéo de 2012.

Ce qui a changé depuis 2006 ou, si l'on remonte plus avant, depuis les *Transinteractifs* organisés par Derrick de Kerckhove en 1988, c'est que l'on n'est plus dans l'utopie, comme lorsque Michel Serres écrivait : « Un nouvel humain a fait son apparition : il n'a plus le même corps, la même espérance de vie, ne communique plus de la même manière, ne vit plus de la même nature, ne parle pas la même langue et n'habite plus le même espace<sup>5</sup>. » On est aussi dans la conscience des aspects négatifs d'une connectivité généralisée, avec par exemple les écoutes tous azimuts de la NSA. Peut-être qu'on devra recréer la vie artificiellement en laboratoire après la destruction en cours de notre biotope, après l'« écocide », selon le livre de Franz J. Broschwimmer<sup>6</sup>, ce dont d'ailleurs étaient conscients les artistes de la dernière Biennale de São Paulo.

« Vivre dans des mondes numériques », c'est le sous-titre de l'exposition *Open Codes / Codes ouverts*, organisée par Peter Weibel et qui vient de débiter au ZKM<sup>7</sup>. Cette exposition s'adresse aux *millenials* ou aux *digital natives*, cette génération née après les années quatre-vingt, et se veut une réflexion sur les nouvelles technologies de communication et de stockage qui ont changé la vie sociale et la culture. C'est aussi le cas avec l'installation *Words City* de Philippe Boisnard et d'Hortense Gauthier.

On parle beaucoup aujourd'hui d'Anthropocène et du syndrome de l'île de Pâques. D'autres termes sont apparus, comme le Biolithique, qui succéderait au Néolithique. On pourrait aussi, pour caractériser notre époque, parler de « transparence du monde », non pas dans le sens de « trans-apparence »<sup>8</sup>, selon Virilio, soit l'idée d'une « interface en temps réel », mais bien d'une transparence dans le temps et dans l'espace avec Hubble, après la lunette astronomique de Galilée à la Renaissance, remplaçant cette idée de frontière et de confiance absolue en un progrès

éternel au XIX<sup>e</sup> siècle, un peu comme le voyait Jules Verne. Ce monde serait transparent dans le temps depuis le Big Bang et dans l'espace avec l'image de l'univers fournie par le satellite Cobe.

Virilio évoque « la fin de la géographie », se basant sur Google Earth ou sur ce que les spatonautes peuvent voir de la Terre depuis la coupole de l'ISS. Il évoque aussi la notion de limite, qui rejoint la notion de mesure, opposée à celle d'*hubris* chez les Grecs anciens. Virilio écrit, de manière un peu provocatrice : « Le monde est trop petit pour le progrès<sup>9</sup>. » Et nous vivons comme si notre planète était sans limites. ◀

#### Notes

- 1 Cf. Jacques Donguy, *Pd-extended 1 : poésie numérique en Pure Data*, Presses du réel, 2017, 258 p.
- 2 Derrick de Kerckhove, *Les transinteractifs* [actes de colloque], Espace SNVB International, coll. « Déchiffrages », 1988, p. 57.
- 3 *Ibid.*, p. 57.
- 4 Notre traduction. Haruki Tsuchiya, cité dans Jasia Reichardt, *The Computer in Art (L'ordinateur dans l'art)*, Studio Vista et Van Nostrand Reinhold Company, 1971, p. 96.
- 5 Michel Serres, cité dans Michel Plassart, « Millennials, la génération sans pareille », *Le nouvel économiste*, 25 août 2016.
- 6 « Ce que les hommes auront détruit pour n'avoir pas su le protéger, ils en proposeront des formules artefactuelles : de l'air chimiquement produit dans des usines, des morceaux de planète artificiellement maintenus en vie dans des zones de viabilité, des écosystèmes hors sols, une nature en pot et en serre, en bac et sous verre, une vie fabriquée en laboratoire avec ciseaux d'ADN. » (Franz J. Broschwimmer, *Écocide : une brève histoire de l'extinction en masse des espèces*, T. Vanès [trad.], Parangon, 2003.)
- 7 Exposition du 20 octobre 2017 à mai 2018, au ZKM, Karlsruhe, Allemagne.
- 8 Paul Virilio, cité dans Derrick de Kerckhove, *Les transinteractifs*, *op. cit.*, p. 29.
- 9 *Id.*, cité dans ORLAN et P. Virilio, *Transgression, transfiguration [conversation]*, L'Une & L'Autre, 2009, p. 37.

**Jacques Donguy** est le pionnier et le théoricien de la poésie numérique en France, qu'il pratique depuis 1983. Il a publié de nombreux articles et entretiens, notamment dans *Inter* et *Art Press*, sur des artistes ou mouvements liés à l'action ou à la performance comme Golyscheff, le dadaïsme berlinois, Michel Journiac, Allan Kaprow, La Monte Young et Stelarc. Il est aussi l'auteur d'une anthologie des poésies expérimentales, parue aux Presses du réel en 2007, et le traducteur du créateur de la poésie concrète au Brésil, Augusto de Campos. Il est enfin l'animateur de la revue *Celebrity Cafe*, dont le numéro 2 vient de paraître.



> Eduardo Kac, le *Télescope intérieur* dans la coupole de l'ISS, avec le mince liseré bleu qui permet la vie sur Terre, 2017.

# TÉLESCOPE INTÉRIEUR : LA PREMIÈRE ŒUVRE D'ART EN APESANTEUR

► ENTRETIENS DE JACQUES DONGUY AVEC EDUARDO KAC<sup>1</sup>

Qu'en est-il de l'homme en état d'apesanteur, en gravité 0, soit ce qui serait nécessaire pour un voyage vers la planète Mars, par exemple, qui durerait six mois ? La question est intéressante parce que la première grande théorie d'explication de l'univers à partir de lois mathématiques est basée justement sur le concept de gravitation universelle.

## L'ISS

L'International Space Station (ISS), la Station spatiale internationale, déploie une poutre de 108 mètres de long qui a coûté 150 milliards de dollars. La capsule Soyuz MS-03, à la tête de la fusée qui a transporté Thomas Pesquet, l'astronaute français, depuis la Terre, est arrivée à l'ISS. L'atmosphère terrestre se termine à 100 kilomètres. La Station est à 400 kilomètres en orbite au-dessus de la Terre, en apesanteur. Les satellites sont à peu près à 500 kilomètres et la lune, elle, à près de 300 000 kilomètres.

Pendant six mois, Thomas Pesquet, en compagnie d'autres spationautes, notamment russes, a tourné chaque 24 heures 16 fois autour de la Terre, à la vitesse de 28 000 kilomètres-heure. Une journée sur Terre, c'est 16 journées pour eux, avec la nuit, puis le soleil, puis la nuit, puis le soleil... Il s'agit de la mission Proxima pour le laboratoire européen Columbus, en référence à Christophe Colomb. La coupole,

appelée Cupola, a des hublots qui permettent de voir la Terre défilier, avec ses aurores boréales, les villes la nuit... Les spationautes ont des journées calquées sur les journées sur Terre, avec jour de rangement le samedi et jour de repos le dimanche.

## UNE VIDÉO D'ARTISTE PAR EDUARDO KAC

Une vidéo d'artiste de douze minutes, sortie en dix exemplaires, a été présentée au CNES le 24 mars 2017. Le samedi 18 février 2017, Thomas Pesquet a filmé deux heures avec une GoPro, une caméra qu'il avait sur sa tête, la réalisation de l'œuvre. Les images ont été envoyées sur Terre, et Eduardo Kac en a fait un montage. Elles alimentent le désir de se mettre à la place de Pesquet ou de l'artiste, et de voir voler l'œuvre, de prendre ce point de vue et de faire partager ce point de vue.

On y voit la fabrication de l'œuvre avec deux feuilles de papier et une paire de ciseaux. Il n'était pas question d'amener l'œuvre de la Terre, comme les spationautes russes l'ont fait pour les icônes. Il fallait la réaliser avec le matériel qu'on pouvait trouver dans la Station spatiale, en l'occurrence des ordinateurs et des imprimantes. Donc il y avait des feuilles A4 et une paire de ciseaux trouvée dans une des boîtes à outils de la Station. Un protocole a été établi au sol, notamment lors de différentes rencontres avec Thomas Pesquet au centre d'entraînement à Cologne. Mais l'œuvre a

été réalisée dans l'espace. On voit la fabrication de l'œuvre par Pesquet flottant dans l'apesanteur : d'abord le *M*, puis le télescope, une simple feuille enroulée qui traverse le *M*. On voit ensuite l'œuvre se déplacer au gré des courants d'air de la ventilation de l'ISS dans le couloir pour aboutir à la coupole, avec une vue sur la Terre qui défile.

#### UN FILM DOCUMENTAIRE PAR VIRGILE NOVARINA

Il y a aussi eu un film documentaire de 35 minutes réalisé par Virgile Novarina. Le processus de la création de l'œuvre, à partir de 2014, y est documenté : entretiens avec Eduardo Kac à Paris et à Chicago, entretiens avec Thomas Pesquet en compagnie d'Eduardo Kac. On y voit également l'envol de Baïkonour, le rendez-vous spatial de la capsule Soyouz avec l'ISS et la réalisation de l'œuvre dans l'ISS.

#### TÉLESCOPE INTÉRIEUR

Sur la vidéo, on voit clairement que le papier, contrairement à ce qui se serait passé sur Terre, donne l'impression d'être rigide, comme une sculpture. Ni la matière ni l'œuvre n'ont été conçues pour être dans le vide spatial, où le froid est énorme, alors qu'à l'intérieur de la Station, l'humidité est contrôlée tout comme la pression. Et c'est d'une beauté extraordinaire. Au moment où Thomas Pesquet fait le dernier geste, que l'œuvre sort de sa main et qu'elle flotte, qu'elle commence à naviguer dans les courants d'air de la ventilation, à ce moment-là, il devient le premier lecteur, et c'est sa subjectivité qui est mise au premier plan.

Quand un journaliste de France 3 l'interroge sur le fait d'avoir réalisé une œuvre dans l'ISS, il répond qu'il se voit comme un ambassadeur de la Terre, qu'il est là pour représenter l'humanité et que l'art fait partie de cette aventure. Franck Rose, journaliste, consacre un article dans le *New York Times* du 23 mars 2017 à l'œuvre d'Eduardo Kac.

« MOI / I »

L'œuvre reprend, découpée, le *M* de *MOI*. Le tube, le cylindre, crée avec son ouverture le *O* et, avec sa forme en longueur, le *I*. Mais le *I*, c'est aussi le *JE* anglo-saxon. Ou encore un corps humain, avec ses jambes, ses bras et son cordon ombilical coupé. Cette œuvre n'a ni haut ni bas, ni avant ni arrière, parce qu'elle est en apesanteur.

Un élément biographique peut aussi éclairer le choix de ce mot : à l'époque dure de la dictature militaire au Brésil, jeune, Eduardo Kac s'était mis nu, en équilibre sur une corniche du neuvième étage d'un immeuble, en face du 19<sup>e</sup> bataillon de la police militaire, comme en témoigne la photo « Pornogramme 2 » de la série *Pornogrammes*. « Je combinais la mise en fragilité et la mise en confrontation, afin de saisir le pouvoir que cette fragilité donne, face à la puissance des corps institués du contrôle social, dans une verticalité de soi semblable au *I*, mais aussi au *I*, "je", en anglais », raconte-t-il.

Quant au titre de l'œuvre, *Télescope intérieur*, il renvoie à l'observation lointaine, Hubble, et à l'introspection, tel un télescope qui nous permettrait de nous regarder nous-mêmes. Il pourrait aussi faire penser à la lunette astronomique à l'époque de la Renaissance, avec Galilée, qui a été, à la suite des découvertes qu'elle a permises, le déclencheur de la première théorie globale d'explication de l'univers, les fameux *Principes mathématiques de la philosophie naturelle* d'Isaac Newton en 1687, soit la théorie de la gravitation universelle. Le monde serait enfin transparent, mais un monde dont la transparence ouvrirait autant d'interrogations, comme le laisse entendre cette réponse de Newton tirée des *Principes mathématiques* sur comment il voyait l'univers maintenant qu'il avait presque tout expliqué : « Je ne sais pas comment je peux apparaître au monde, mais pour moi-même, il me semble que j'ai seulement joué comme un enfant sur la grève, trouvant par chance un plus beau coquillage, ou un galet plus lisse, alors que le grand océan de la vérité demeure encore inconnu devant moi. » Cela montre par analogie notre situation actuelle face à l'espace.



> Eduardo Kac et Thomas Pesquet à l'ESA, l'Agence spatiale européenne, 17 juin 2016. Photo : Virgile Novarina.



> Thomas Pesquet et le *Télescope intérieur* dans l'ISS, capture d'écran de la vidéo, 2017. Photos : courtoisie Eduardo Kac.

## LES ŒUVRES PRÉCÉDENTES : L'HOLOPOÉSIE, UNE POÉSIE SANS GRAVITÉ

Eduardo Kac s'est intéressé à la réalisation de la poésie holographique dès 1983, avec 24 holopoèmes en dix ans, entre 1983 et 1993. Il s'agit d'une écriture avec la lumière et, comme cette dernière n'a pas de masse, l'écriture n'a pas à subir l'action de la gravité, ce qui constitue donc un premier pas vers la libération de la gravité et l'élargissement de notre spectre sensoriel.

En 1986, il a conçu un poème holographique qui devait être envoyé vers la galaxie d'Andromède, la galaxie la plus proche de la Voie lactée. L'idée était de créer une sorte d'étoile périodique lors de son trajet spatial. Si l'angle d'incidence de la lumière pour créer un hologramme est de 45 degrés, il faut que la lumière soit à 45 degrés pour le voir. Donc, si l'on envoie cet hologramme dans l'espace, quand la lumière du soleil le touchera à 45 degrés, il émettra de la lumière. C'est la vision d'une étoile qui clignote de temps en temps quand la lumière le touche, ce qui est très beau. Éventuellement lors du trajet, la lumière des étoiles allait aussi tomber sous cet angle, ce qui allait à ce moment envoyer le message vers un coin de la galaxie ou de l'univers. Le contenu du poème était le mot brésilien *agora*, qui veut dire « maintenant ». Son titre était *Ágora*, avec un accent sur le A, soit l'espace public, comme chez les Grecs. Ce projet, qui date de 21 ans, n'a pu être réalisé.

## POÉSIE DANS L'ESPACE

Deux autres projets, en liaison avec l'espace, ont pu, eux, être réalisés. En 2010, Kac a négocié avec Google Earth. Sur la terrasse de 17 x 8 mètres d'une maison à Rio de Janeiro, il a installé un « lagoglyphe », un langage à une seule lettre créé à partir de la lapine transgénique Alba, visible depuis le satellite WorldView-2. Il fallait pour cela 2,5 centimètres carrés par pixel. Le message a été transmis de l'espace vers la Terre.

L'autre projet a été d'envoyer cinq messages « lagoglyphiques » en direction de la constellation Lepus (du Lièvre). Les messages ont été envoyés en tant que sondes photoniques par la compagnie Deep Space Network (DSN) en Floride. Les messages devraient arriver en 2038, cette fois de la Terre vers l'espace.

## LES PROJETS CNES

Le manifeste de la *Space Poetry* date de 2007. Le projet *Space Poem* de 2011 avait la forme de dessins représentant une série de mots formant un poème conçu pour être réalisé en apesanteur. Chaque mot comprenait un manche permettant de le lancer en gravité 0, produisant une syntaxe trajectorielle. Parmi ces mots, le premier était *moi*. Les autres étaient *partout, maison, jardin, heure, parfums, murs, enchantement, nuit, frisson, diamant, fluide, plafonds, double, explosion, sommet, danger, toujours, rien* et *partir*.

En 2013, un triple projet était prévu pour les vols paraboliques en Airbus ZERO-G. Le premier était le poème *AbrAcAdAbrA*, réalisé aussi sous forme d'holopoème et d'œuvre sur minitel, soit une syntaxe orbitale avec un alphabet dont les consonnes flottent en orbite autour d'une voyelle unique, le A. Dans le deuxième projet, 20 mots fonctionnaient selon une syntaxe trajectorielle à partir de la vitesse de chacun de ces mots, leur dépassement de l'un par l'autre ou leur collision déterminant de nouvelles trajectoires. Un univers sémantique sans forme finale. Le troisième projet était basé sur une syntaxe « gyroscopique » où Eduardo Kac aurait porté une sorte de combinaison dont le dos offrait une surface plane d'écriture avec une matrice de DEL commandée par des capteurs, des accéléromètres et des gyroscopes. La sphère sémantique aurait été commandée par ses mouvements, conduisant à des apparitions/disparitions de mots selon les mouvements de son corps et proposant ainsi une écriture provoquée par le corps tout entier. Ces projets n'ont pas été réalisés.

Puis, il y a eu la rencontre avec Gérard Azoulay du CNES et les premières discussions. L'Observatoire de l'Espace a accueilli le projet. Finalement, en 2009, Thomas Pesquet a commencé son entraînement de spationaute, qui a duré sept ans. Ouverture, dialogue. En 2014, Eduardo Kac a fait ses premiers essais. En 2015, il a rencontré Thomas Pesquet au Salon du Bourget puis, en 2016, il y a eu une session d'entraînement avec lui au Centre des astronautes de l'ESA, à Cologne. Découverte du module spatial, de Columbus, et élaboration d'un protocole de réalisation de l'œuvre. Enfin, attente du lancement de la fusée, qui a eu lieu en novembre 2016, et réalisation de l'œuvre un samedi, le 18 février 2017.

## SPACE POETRY, UNE ÉCRITURE EN APESANTEUR

Selon Eduardo Kac, en apesanteur, c'est tout le corps qui s'engage dans la lecture, soit une lecture synesthésique. Ce ne sont pas seulement les yeux qui regardent et qui lisent, c'est le corps entier. Et il ne s'agit pas d'une œuvre réalisée sur Terre que l'on aurait apportée dans l'espace, c'est une œuvre qui n'a jamais existé en tant que telle sur Terre. Comme dans la poésie holographique, il y a une vision orbitale quand Thomas Pesquet flotte autour de l'œuvre.

## LE GRAVITROPISME

« Une autre contrainte centrale à laquelle l'homme a été soumis et, avec lui, l'art et la poésie, est la gravité. [...] La question étant : de quelle façon peut-on, par la création, dépasser les limites de la sensorialité et de la gravité ? » écrivait-il en 2013. En quoi est-ce important ? Toute écriture, curieusement, est gravitropique, c'est-à-dire qu'elle subit l'action sensorielle de la gravité. En anglais, en français, en espagnol, on écrit de gauche à droite, puis on descend. En hébreu, en arabe, on écrit de droite à gauche, puis on descend. En chinois, en japonais, le système idéographique est vertical, mais on descend toujours, ce qui est très étrange. C'est le cas aussi du codex, du livre, où l'on s'enfonce de page en page.

Donc, si l'on pouvait enlever cette contrainte, quel type d'écriture pourrait-on inventer ? L'« antigravitropisme » est un concept nouveau. On connaît l'importance du socle dans la sculpture traditionnelle (Brancusi ou Manzoni avec *Le socle du monde*) et les tentatives pour s'en libérer (Calder ou Haacke avec *Skyline*). Les 24 holopoèmes, de même, jouent sur l'instabilité de la lecture et le changement constant de sens.

## UNE CULTURE POUR L'ESPACE

Pour cette œuvre, *Inner Telescope / Télescope intérieur*, il y a le poème, « Moi » ou « I », il y a la performance de Thomas Pesquet et il y a cet autre aspect du franchissement d'une barrière culturelle, une ouverture de la voie vers la création d'œuvres d'art nées dans l'espace. On parle aujourd'hui d'œuvres *born digital*, d'œuvres non pas adaptées au numérique, mais conçues directement pour le numérique. C'est le même problème : celui d'un technomilieu, un milieu où l'on est entouré à 360 degrés par des instruments.

Il s'agit donc ici d'un geste chargé de sens, dont les implications culturelles sont importantes. Par rapport à l'espace, on est comme dans les années soixante-dix par rapport au numérique. Un changement de paradigme s'opère, et nous sommes face à une toute nouvelle culture de l'espace qui va, selon Eduardo Kac, se développer, d'où son idée de créer d'autres poèmes, mais pas seulement.

Va-t-on toujours manger cette nourriture déshydratée en usage dans l'ISS ou bien imaginer une nouvelle cuisine ? La Station spatiale internationale a été créée pour être efficace, et elle est efficace. Mais on pourrait donner la priorité à la qualité de vie. Il va falloir apporter d'autres matériaux, d'autres outils pour pouvoir réaliser cette vision dans l'espace. Éventuellement, il y aura des modules gonflables



> Thomas Pesquet flottant avec le *Télescope intérieur* dans l'ISS, 2017.

intégrés à la Station spatiale, qui seront des hôtels en orbite basse terrestre, des modules que la NASA a testés en 2016. L'obstacle demeure les coûts. Une petite plaque d'aluminium de 10 x 10 centimètres coûte 100 000 dollars. C'est quelque chose qui va prendre du temps à se développer. Un rêve qui peut devenir réalité. L'exploration spatiale, c'est la continuation de l'exploration terrestre. Sur l'ordinateur d'Eduardo Kac, l'image de fond d'écran est la planète Mars.

#### TECHNOCORPS DANS L'APESANTEUR ET LE VIDE SIDÉRAL : TECHNOMILIEU

C'est vrai qu'il n'y a pas de plus beau technocorps que celui de Thomas Pesquet réalisant l'œuvre d'Eduardo Kac dans l'espace, dans ce qui s'apparente à une danse. Contrairement au film de Stanley Kubrick de 1968, *L'odyssée de l'espace*, où l'on voit les spatonautes marcher en position verticale sur un sol, le corps du spatonaute français flotte dans un espace où il n'y a ni plancher ni plafond, uniquement des instruments ; dans le milieu le plus technique concevable puisque confronté au milieu le plus hostile qui soit. En même temps, c'est un corps qui change par rapport à un environnement différent. Le ciel, considéré autrefois par Pythagore comme le lieu de l'harmonie des sphères, est en fait, vu de la coupole de l'ISS, un milieu hostile qui nous renvoie à ce très mince liseré bleu qui borde la Terre pour y permettre la vie. Contrairement aux films et aux bandes dessinées de science-fiction comme *Star Wars*, le *Télescope intérieur* nous renvoie à la fragilité de la vie sur Terre, qu'il faudrait préserver.

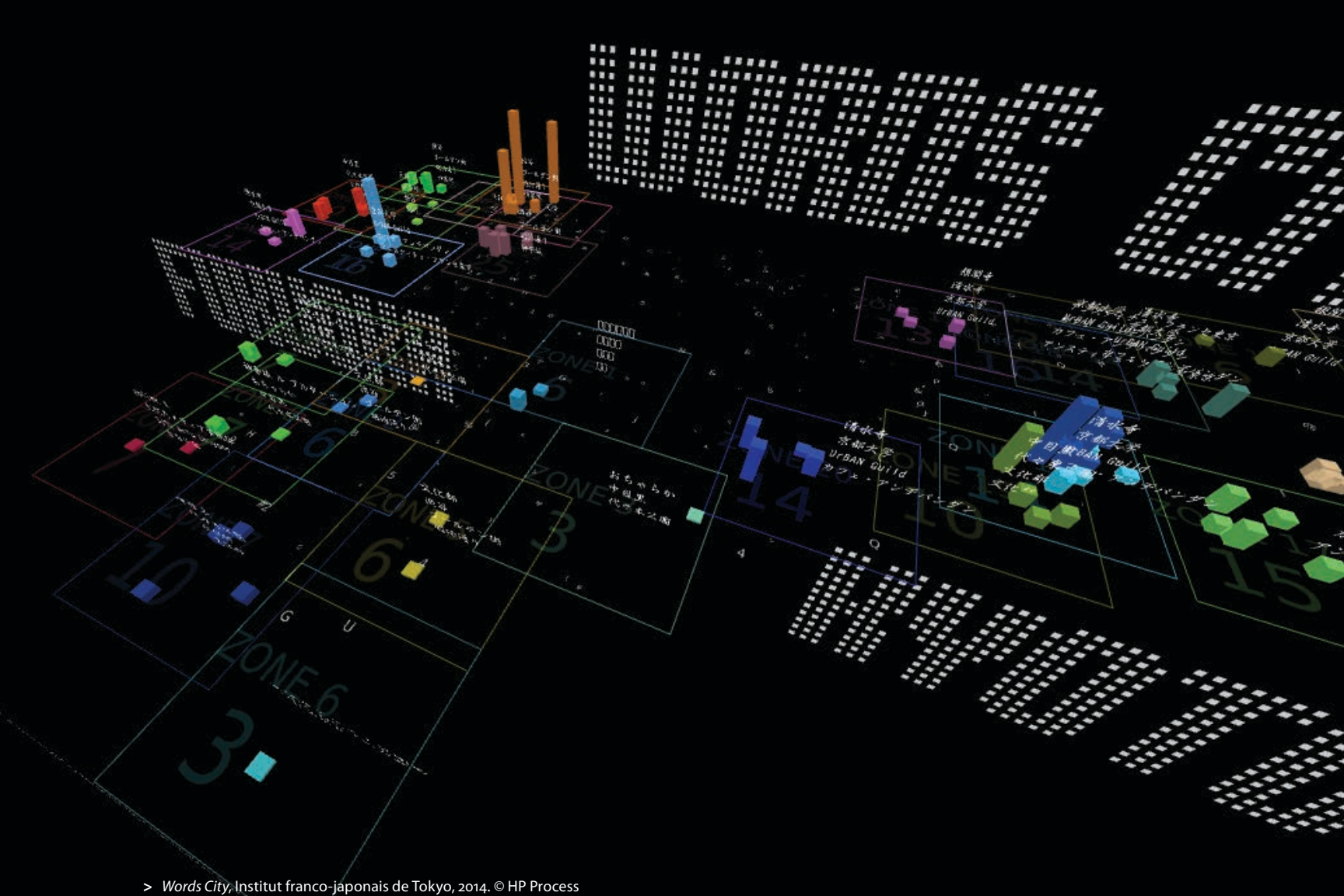
#### UNE DÉFINITION DE L'ART

Ce qui intéresse Eduardo Kac, ce n'est pas le symbolisme dans l'art, ce n'est pas la représentation, mais la réalité, la matérialité de la création ; ce qui était déjà le cas avec le bioart. Comme il le dit si bien, « j'y vois un enjeu formel, qui s'inscrit dans un processus, plus large, de constitution d'une nouvelle subjectivité ». Ou dit autrement : « Mon intérêt est d'ouvrir de nouveaux horizons. » ◀

#### Notes

- 1 Ce texte a été écrit à partir d'une série d'entretiens de Jacques Donguy avec Eduardo Kac, lors notamment de la présentation de son film d'artiste de douze minutes au CNES le 24 mars 2017, puis au café le Pick-Clops à Paris le 9 juin 2017.
- 2 Eduardo Kac, « L'Observatoire de l'Espace », *Espace(s)*, n° 9, 2013.

Né à Rio de Janeiro (Brésil) en 1962, **Eduardo Kac** développe dans les années quatre-vingt le « porno-art » par des actions dans la rue et sur la plage d'Ipanema. En 1983, il invente l'holopoésie qu'il va développer pendant une dizaine d'années au Brésil, puis aux États-Unis, à Chicago, où il s'installe à partir de 1989. Il est un des créateurs du bio-art avec, en 1999, *Genesis* qu'il présente à Ars Electronica (Linz). Il vient également de créer avec Thomas Pesquet, le 18 février 2017, dans l'I.S.S., la première œuvre d'art en apesanteur.



> Words City, Institut franco-japonais de Tokyo, 2014. © HP Process

# QUELQUES RÉFLEXIONS STRATÉGIQUES ET POÉTIQUES POUR ÉVOLUER EN MILIEU TECHNOLOGIQUE

► PHILIPPE BOISNARD ET HORTENSE GAUTHIER

Avec le développement du Web 2.0 puis des technologies mobiles (ordinateur, *smartphone*, GPS, objets connectés, bornes...), notre quotidien se trouve de plus en plus imbriqué dans des jeux de connexion où nous ne cessons d'échanger, de communiquer par l'écriture, communication non plus orale, mais scripturale, qui laisse des traces et des données, faisant de notre espace vital, de notre atmosphère, un milieu proliférant de mots et de signes.

Des simples téléphones intelligents connectés 24 heures sur 24 tout autour du monde, créant une surcouche informationnelle, aux différentes médiations technologiques qui investissent aussi bien les rues, les surfaces commerciales, l'intérieur des appartements et des maisons que l'habitable des voitures, l'imbrication des technologies au milieu humain s'est accélérée à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, pour se généraliser sur tous les plans avec les années deux mille.

SLOGAN DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE : « *YOUR DEVICE IS CONNECTED* »  
Je suis connecté, donc je suis. Je suis localisé, donc je suis présent. Je suis joignable à tout instant, donc je suis relié. Je suis repérable dans mes déplacements, donc j'apparais. J'écris sur les réseaux, donc j'agis. Telles sont les nouvelles modalités d'être au monde, dans cet espace-monde de plus en plus dense et prégnant, où je cherche à me situer

par des actions connectées. Dialectique du devenir de soi, je deviens moi-même par l'abandon de ma singularité au profit de mon obéissance aux processus de consistance numérique.

## YOUR LIFE IS CONNECTED

La ville est un espace informationnel non seulement dans sa géographie matérielle, à même son architecture, mais aussi au sein du système de signes qu'elle développe.

Cet espace informationnel est surdéveloppé, amplifié, augmenté, par des informations numériques qui ne sont plus assujetties à une topographie matérielle, mais à divers dispositifs plus ou moins mobiles. Les dynamiques de mouvement (piétons, automobiles, trains, etc.) sont toutes dirigées par des flux informationnels sur des écrans répartis stratégiquement. La ville en tant qu'espace informationnel et numérique s'étend, elle déborde d'elle-même, elle s'excède ontologiquement ; l'urbain est une propriété qui se répand sur toute la surface du globe. Désormais, même des espaces très reculés, peu peuplés, sont eux aussi gagnés par cette logique urbaine de l'information et de la connexion, c'est pourquoi les géographes ont de plus en plus de difficultés à séparer ville et monde rural. Les frontières sont dynamiques et mobiles, les intégrations sont faites en temps réel et tous azimuts.

Cette urbanisation du monde, comme le décrit Michel Lussault dans *L'avènement du monde*, est une conséquence de l'extension de la logique cybernétique.

Si le projet cybernétique urbain a pu fasciner les hommes et a pu être pensé comme une perspective émancipatrice, un idéal ouvrant sur le progrès (Wiener, Aurel), avec par exemple le projet de Nicolas Schöffer, *Tour lumière cybernétique* (1963), qui « pourra remplir aussi d'autres fonctions » qu'esthétiques « étant donné qu'il n'y a pas d'incompatibilité à associer les fonctions réelles d'une ville en tant qu'éléments de programmation à des fonctions esthétiques »<sup>1</sup>, ou avec l'architecture de Le Corbusier, qui envisageait des « machines à habiter », il reste que, dès l'avènement de la pensée cybernétique, de nombreuses critiques sont nées contre la logique de contrôle politique, économique et sociale des individus.

Heidegger, sans doute un des premiers, insistait sur la réduction du sujet à un simple étant, déterminable en fonction, à partir de sa critique de la cybernétique. En 1971, Henri Laborit dans *La ville cybernétique* énonce que la situation cybernétique postcapitaliste et post-marxiste se déploie sur une double illusion : d'une part, « [e]n croyant pouvoir résoudre les problèmes que le capitalisme et le marxisme n'ont pas résolus, le technocratisme se range lui-même dans le domaine des idéologies, car la technique du contrôle des sociétés humaines réside avant tout dans celle du système nerveux humain »<sup>2</sup> ; d'autre part, « la ville, structure urbaine contemporaine, n'est qu'un instrument de plus utilisé par les classes dominantes pour accroître leur domination, en contrôlant l'aménagement de l'espace et en augmentant la sédimentation socioéconomique »<sup>3</sup>.

Mais cette critique de la cybernétique conduit à une vision souvent binaire du rapport entre technologie et société. Si nous reprenons la notion de milieu dans une perspective « mésologique » (Augustin Berque), nous pouvons postuler que le milieu de l'être humain n'est plus seulement géographique et social, mais aussi technologique et numérique, et qu'il ne s'agit pas de combattre ou de se détacher des milieux dans lesquels nous évoluons, mais de trouver des modalités de relation vivables avec eux.

En reprenant la vision de Teilhard de Chardin, cette noosphère que l'humanité a générée et dans laquelle elle évolue est une conséquence de sa propre nature.

## FEEDBACK

L'humanité a modifié son milieu qui lui-même la transforme, et c'est dans cette imprégnation réciproque qu'elle façonne le monde et doit trouver les moyens de son existence.

Les dimensions techniques et symboliques sont les composantes mêmes du milieu qui, dans sa relation avec elles, est appelé « écumène ». Cette notion, formée par Berque à partir du grec *oikos*, qui signifie « habiter », désigne « la relation d'un groupe humain à l'éten-due terrestre »<sup>4</sup>.

Il englobe les deux notions grecques qui désignent le lieu, *topos* et *chôra* : « Dans la réalité de l'écumène, [...] tout lieu tient des deux à la fois ; mais la modernité ne fut que cartographe<sup>5</sup>. » En effet, dans son rapport à l'espace, la logique cybernétique, qui hérite de la conception occidentale moderne de l'espace en tant que donnée abstraite et géométrique, ne prend en compte que les dimensions mesurables, quantifiables et donc cartographiables, se déployant de façon topologique et oubliant la *chôra*, la dimension sensible, la singularité géographique, historique, sociale...

Dès lors, comment, à l'heure de l'hyperconnexion généralisée, inventer des expériences « écuménales » dans lesquelles la topographie (l'écriture des lieux) permettrait d'habiter pleinement et sensiblement l'espace tout en déjouant les stratégies d'abstraction de l'espace

qui vident nos géographies de leur substance et les individus de leur singularité ? Comment peut s'articuler l'expérience de l'espace urbain avec celle du langage et de la poésie ? Comment faire de l'espace urbain un espace poétique, une *chôra* ouverte sur la pluralité des phénomènes et des identités, à travers la médiation des technologies ? Non pas que les technologies soient nécessaires pour expérimenter poétiquement la ville et le monde, mais l'usage des technologies peut répondre à deux nécessités :

- elles peuvent être des outils et des vecteurs qui révèlent l'espace, donnent à voir, à penser, mais aussi permettent de repenser leurs expériences et usages ;
- les technologies qui existent au service de stratégies de contrôle et de rentabilité peuvent être détournées pour renverser leurs usages. Elles représentent donc des éléments matériels et techniques qui font partie intégrante de notre milieu et peuvent être envisagées comme des moyens d'instaurer une nouvelle « médiance » qui articulerait espaces numériques et espaces physiques.

Étant donné les nombreuses créations poétiques et numériques qui repensent la notion de cartographie et de territoire, nous pouvons nous demander comment créer des cartographies opérantes qui ouvrent sur des usages politiques et poétiques de la ville.

Le sociologue Alain Gras estime que « la carte est le territoire depuis l'invention du vol aux instruments dans les années trente. Ce sont les balises (*beacons*), les échos radar, les routes radio électriques, qui dessinent le milieu. [...] La réalité synthétique se matérialise sur l'écran après que l'ordinateur ait exploré le monde avec ses capteurs »<sup>6</sup>. Et l'expérience que nous avons de la réalité physique se transforme parfois après nos gestes d'écriture numérique, mais aussi de façon simultanée à eux.

En effet, la carte numérique *devient* un territoire. Les actions sur les réseaux se matérialisent ensuite sur les territoires physiques, les cartes devenant *actionnables*, des espaces d'action et d'écriture : elles sont performatives. Ces cartes peuvent être des outils de contrôle dans une logique cybernétique<sup>7</sup>, mais elles peuvent aussi être des supports poétiques d'existence et d'expériences, des vecteurs de récit et d'invention qui génèrent de nouvelles *spatialités*, permettant de réaliser cette médiance, c'est-à-dire d'étendre notre être « jusqu'à l'horizon de notre monde »<sup>8</sup>. En effet, la technique nous offre cette extension mais, sans la dimension symbolique, poétique, qui nous permet d'intégrer le monde en nous, elle n'est qu'un outil d'écrasement, d'unification appauvrissante, correspondant à des régimes de domination et d'aliénation.

Les cartographies à inventer pourraient proposer des représentations qui ne répondent plus nécessairement à des logiques de repérage et de localisation strictes, mais qui feraient des lieux et des repères des points énergétiques, des pôles à partir desquels naviguer, des rampes de lancement qui ouvriraient sur des espaces indécidables, sans barrières, mais aussi des zones de disparition/apparition.

Elles seraient des partitions à jouer et expérimenter, à augmenter et modifier selon les contextes, les moments.

Le milieu de la ville est un espace recto-verso, une interface, une peau. Les murs se repliant sur des espaces institués, privés, se déploient et s'ouvrent comme autant de pages blanches, calcaire, rouge brique, métalliques, peintes...

À scruter les parois, à percevoir les adresses, les messages secrets griffés à même les murs du tunnel de la rue Watt, Jean-Luc Moulène montre comment la réappropriation singulière de l'espace urbain en transforme la nature. Il suit pendant plusieurs mois les graffitis qui se gravent dans le tunnel, créant à partir de cette ponction une forme de fiction de continuité sans autre opération que le jeu de frottements par juxtaposition, par ordonnancement. L'histoire des graffitis ouvre cette dimension d'extériorité du dedans dans des systèmes de contrôle.

Autre exemple, Clet Abraham détourne les panneaux, à savoir les signes de la logique cybernétique circulatoire de la ville : « J'aime provoquer. Je pense que c'est le rôle de l'artiste mais avec intelligence. Ce qui me choque, c'est l'imposition de la règle, plus que la règle elle-même<sup>9</sup>. » Ce n'est pas le panneau qui est visé, c'est la logique qu'il véhicule, qu'il traduit esthétiquement. En dénaturant graphiquement la fonction première des panneaux, Clet Abraham court-circuite la règle, la rend inefficace, prenant le regardeur d'abord dans le jeu de son faux-semblant, s'interposant à l'imposition immédiate et réflexe de la loi.

Deux logiques se confrontent ici : celle de l'ordre de la ville (la *polis*), où les régimes de signes doivent permettre le contrôle des individus, de leurs trajectoires, de leurs intentions ; celle de la ville comme espace d'écriture pour les solitaires tardifs, les alcoolisés pleins de rancœur, les amoureux des bancs publics, les poètes, les déboulonneurs, les *tricksters*...

Les *smart cities* représentent le nouveau paradigme en vogue, dont les grandes entreprises (Vinci, Bouygues, etc.) s'emparent, avec le soutien des institutions politiques qui délèguent le développement urbain à la logique de marché cybernétique, dans un souci de rentabilité et de soi-disant développement durable, de service rendu à l'individu, lui offrant de remettre ses propres choix et intentions à des algorithmes.

Alors que l'invention de l'écriture est une suspension de temps dans le rapport à soi, dans le rapport à ce creux du possible, l'espace de la ville intelligente est là pour résorber toutes les questions et interrogations. La logique procédurale de la ville cybernétique est l'annulation de l'écriture de la singularité pour la constitution dialectique d'une particule qui obéit dans sa dynamique – sa puissance – à la signalétique. Évidé de son être, l'individu est un étant malléable, répondant à des stimuli produits selon l'efficacité ergonomique des invectives cybernétiques.

S'extraire par l'incise. S'extraire par l'effraction du processus. Virus ou cancérisation ? Burroughs, avec *La révolution électronique*, avait prophétisé en quelque sorte la nécessité de détourner les dispositifs technologiques urbains. En son temps, il pensait aux petits baffles qui emplissent de leur son et de leur émission les rues des villes. Il fallait selon lui les détourner, réinjecter un autre son afin de transformer l'espace urbain. Il ne s'agissait pas de *virusser*, mais de *s'expanser* en tant que cellule incontrôlable. La dualité d'opposition est du côté du virus. La modalité contemporaine de l'intégration, à la fois opérante et poétique, est de l'ordre de la prolifération cellulaire qui d'une part reconnaît son appartenance à un système (celui de la consistance cybernétique) et d'autre part se constitue comme cellule singulière. La métaphore organique de l'action poétique technologique (APT) est ainsi de l'ordre de la cancérisation.

Se réapproprier les nouveaux moyens d'écriture. Les graffitis investissaient alors les murs ; il s'agit aujourd'hui de se réapproprier les panneaux d'affichage digitaux, les bandes DEL des boutiques, les écrans géants qui ornent de plus en plus l'entrée des villes.

Robert Montgomery avec son projet *Words in the City at Night*, qui se situe dans le collectif Brandalism – de *brand* et *vandalism*, le collectif faisant le vandalisme des marques qui ont intégré l'espace public –, déploie sa poésie en se réappropriant aussi bien les moyens d'expression typiques des panneaux d'affichage que les espaces vacants grâce à des néons. « Nous sommes fatigués d'être agressés par les publicités à chaque coin de rue, donc nous avons décidé de réunir quelques amis venus de tous les pays et de commencer à reprendre les panneaux, un par un [...]. On peut créer de petits moments de liberté de pensée quand on voit autre chose qu'une pub pour une mégabanque<sup>10</sup> », explique Robert Montgomery.

Nécessité d'une inversion des causes : les *smart cities* sont pensées non comme des espaces du possible de l'écriture et, de là, une communauté en advenir par son expression, mais comme la logique cybernétique de la relation intention-espace-temps. Une inversion de la logique de maîtrise, une incybernétique, voire une acybernétique, devient la possibilité de laisser émerger dans n'importe quel espace-temps du milieu urbain les éclats de singularité dont les causalités opérantes sont intraçables, inactualisables.

Pour une psychogéographie numérique, un processus émerge : une dérive psycho-intentionnelle, un décryptage des stratégies cybernétiques, une prolifération de mouvements technopoétiques dans le cadastre formel...

Jenny Holzer illustre un tel processus. S'emparant de l'espace urbain, elle interfère avec lui en y projetant ses poèmes critiques *I Breath*. Dans l'espace saturé de l'urbanité, elle déplie en vidéoprojection sa propre sémantique, sa propre singularité. Bâtir, habiter, penser. La logique cybernétique anéantit la pensée au profit du calcul de trajectoires et d'intérêts que l'homme ni ne construit ni n'habite. Jenny Holzer, en posant la pensée poétique comme émergence dans l'espace urbain, propose une nouvelle façon de bâtir et, donc, d'habiter l'espace de la ville. Elle injecte de l'entropie dans le processus d'agencement esthétique urbain. Elle pose des slogans lisibles par tous, qui conduisent ceux qui les regardent à leur individuation.

Éric Cassar, architecte et poète, dans sa conférence sur la sérendipité « TEDx » de 2015 à Lyon, décrit bien les enjeux de ces stratégies d'interférence au sein de l'indifférence de la maîtrise cybernétique, pour ouvrir une ville poétique : « Injecter de la surprise dans la ville afin de générer, à travers elle, du sourire, du plaisir, de la rencontre et du lien social dans un usage intelligent des ressources urbaines<sup>11</sup>. »

## LA COMMUNAUTÉ QUI VIENT

La ville cybernétique est productrice d'indifférence selon le meilleur calcul d'intérêt. Les particuliers ne sont plus liés éthiquement, ils ne participent plus à une communauté de conscience, d'humanité, mais sont déliés, particules d'un champ brownien, tous séparés mais participant à l'autoreproduction de l'espace cybernétique lui-même.

Olivier Auber, avec le générateur poétique, imaginait dès le milieu des années quatre-vingt, au cœur du début de la démocratisation télématique qui deviendra Internet, en quel sens un territoire pouvait se créer selon une forme de communauté humaine disséminée. Le générateur poétique permettait aux participants d'avoir un espace et de créer une matrice de couleurs dans cet espace, l'ensemble produisant une forme de cartographie. La communauté qui advenait n'était pas *a priori* déterminée, mais dans l'actualisation d'une expression à chaque fois donnée singulièrement ; la communauté qui venait n'était pas déterminée selon des conditions d'appartenance (économiques, politiques, sociales, raciales, géographiques...), mais elle était inconditionnelle : ouverte sur l'humanité en tant qu'humanité.

Refonte politique, de la poécité des annonces dans *Libé* au cahier de doléances prérévolutionnaires. Repenser la ville comme espace des multiplicités d'écriture. Permettre aux singularités de retrouver l'expression publique. Les *smartphones* ne font partie que d'un seul milieu : celui du numérique. Étrangement, ils n'interfèrent avec l'espace public que selon le principe du traceur, de la géolocalisation, et aucunement comme principe d'expression du sujet.

Lorsque HP Process a créé *Words City* en 2012 pour les Bains numériques, nous visions cette possibilité de l'entrecroisement des textes à partir d'individus disséminés dans des espaces distants. Le résultat était la formation d'une ville de mots et de lettres. Tout le monde pouvait écrire, à partir de sa position, et envoyer son texte dans la matrice esthétique générant une ville de mots. *Words City* est une inversion du paradigme architectural classique (« la machine à habiter »), au sens où c'est l'envoi des messages qui crée le milieu de cette ville numérique, où ce n'est aucunement une logique qui détermine le milieu des messages.

Au Japon, trois villes permettaient de créer le tissage poétique. À Carcassonne, quinze zones étaient délimitées dans la ville à partir desquelles les participants pouvaient écrire dans le flux.

*Words City* est une œuvre que nous avons pensée comme émergence et prolifération à partir des singularités d'expression dans l'espace. En abandonnant le primat de l'auteur au profit de la constitution d'une machine

d'écriture ouverte à tous et produisant des signes dans tous les espaces, nous avons permis une libre expression et circulation du langage des singularités. Si des créations comme celles de Jenny Holzer ou bien de Robert Montgomery sont nécessaires en tant que critique à partir du sujet, redonner de la vie doit s'effectuer en abandonnant le principe du sujet créateur au profit d'une communauté en devenir. L'artiste critique est encore dans une forme de verticalité, même s'il en critique le principe politique. Abandonner le primat de l'auteur, c'est s'ouvrir à la prolifération horizontale. La communauté qui vient n'a aucune limite ou condition à son appartenance. La communauté qui vient est celle de l'humanité elle-même : tout individu est être de langage, est source d'une expression qui peut être poétique. Si Heidegger pensait les poètes comme ceux qui décrivent, voient l'avènement sombre de l'essence de la technique et donc du temps de détresse, les nouveaux poètes ne sont plus seulement ceux qui regardent vers l'intérieur de la négativité, mais qui sont capables de s'ouvrir sur les horizons extérieurs. Permettre des gestes d'écriture, ce n'est plus être dans la seule critique – ce que fait majoritairement la plupart des créations numériques politiques, mais c'est s'ouvrir à la vie, dépasser le constat négatif pour une création de nouvelles conditions de vie.

Le collectif Échelle inconnue<sup>12</sup> est un exemple d'ouverture. Il se présente ainsi : « Depuis 1998, Échelle inconnue met en place des travaux et expériences artistiques autour de la ville et du territoire. Ces expériences au long cours interrogent et associent les "exclus du plan" (sans-abris, Tziganes, immigrés...). Elles donnent lieu à des interventions dans l'espace public, expositions, sites internet, vidéos, affiches, cartes, publications... Ce dont il est ici question, c'est de "l'invisible de nos villes". » Son projet, s'il part d'un constat critique, réinsufflé de la vie dans l'espace politique et contrôlé de la vie, en redonnant corps à ceux qui sont exclus justement du calcul d'intérêt.

#### POUR UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE POÉTIQUE

Ce que nous avons voulu représenter, en un certain sens métaphoriquement, avec notre dernière création présentée à Enghien-les-Bains pour les XI<sup>e</sup> Rencontres des villes créatives de l'UNESCO, est la réélaboration dynamique d'une cartographie. Ce projet qui a été commandé à HP Process, n'a pas été réalisé comme une commande : nous avons décidé de poursuivre en quelque sorte le projet de *Words City*, mais en posant la question de la cartographie et de son extension par la participation des singularités.

Cette cartographie donnait à voir les connexions et les correspondances poétiques entre les villes littéraires du réseau des villes créatives de l'UNESCO, mais elle faisait vraiment du sens, car elle était située dans une médiathèque et que des représentants des villes créatives de toute la planète étaient là, incarnant concrètement ce réseau par des rencontres réelles. Cependant, cette cartographie numérique, présente durant un mois et demi, a pu aussi permettre aux habitants d'Enghien et aux visiteurs de prendre conscience des liens immatériels et littéraires avec les autres villes de la planète, tout en participant à cette élaboration grâce au module participatif que nous avons créé.

#### EXORDE

Écrire sans unifier, pour créer une œuvre où de toute part nous pourrions écrire et de toute part elle serait générée singulièrement, chaque lieu d'affichage étant distant des autres, comme s'il s'agissait d'une infinité de pages. Écrire pour tenter de faire proliférer le sens, les sens, pour créer de nouvelles trajectoires. S'ouvrir sur des chemins non balisés, non traçables, pour faire de la ville un espace de respiration, de sensation, de dispersion, où les mouvements ne seraient plus canalisés, ordonnés.

Inscrire une poésie sur les murs des villes, où chaque personne participerait dans le flux de son mouvement. Faire clignoter des surfaces de pensées matérielles comme autant d'adresses singulières à travers les mots en liberté.

Et peut-être qu'aller contre la logique cybernétique qui veut étendre sans limites sa logique de calcul et penser comme horizon un posthumain illimité et infini dans son devenir machinique, ce serait envisager la possibilité imminente de sa finitude comme de son extension. Non plus le posthumain, mais une *poéticité de l'infrahumain*.

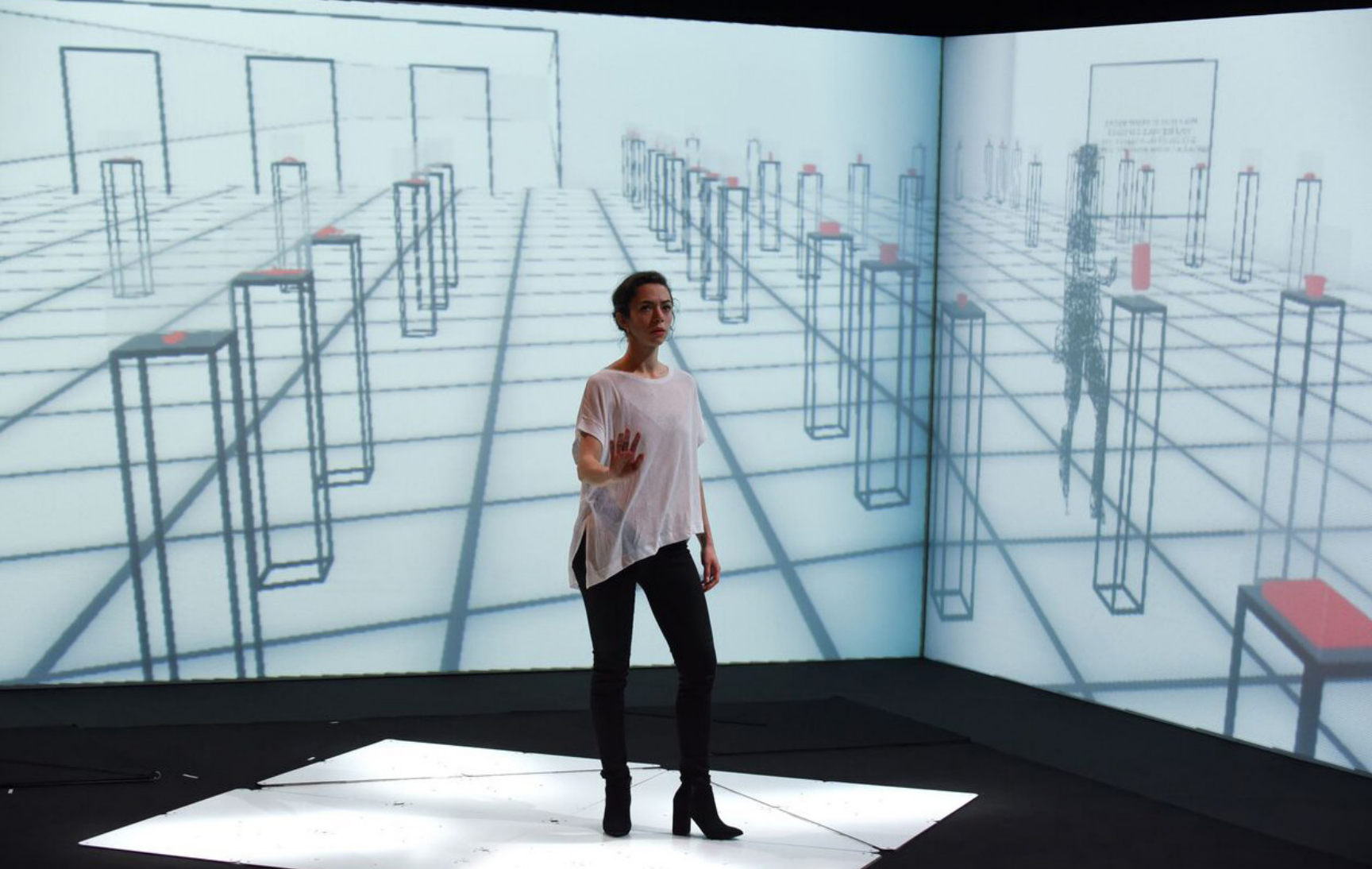
Et ainsi, cet horizon deviendrait celui du langage, infini et ouvert, pour faire de la terre cet espace sensible, aux langues entrelacées, aux liens sans cesse renouvelés par les mots et les signes. ◀

#### Notes

- 1 Nicolas Schöffer, cité dans Marion Tournon-Branly, « Cybernétique et architecture : Schöffer, entretien avec Nicolas Schöffer », *Architectes*, n° 48, mai 1974.
- 2 Henri Laborit, « La ville cybernétique », *L'homme et la ville*, Flammarion, 1971, p. 213.
- 3 *Ibid.*, p. 161.
- 4 Augustin Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, 2000.
- 5 *Ibid.*
- 6 Alain Gras, *Le macro-système technique comme modèle de la mondialisation par la mise en forme des réseaux : le cas des transports aériens*, 1999, n. p.
- 7 Voir à ce sujet Google et ses projets d'anticipation des phénomènes humains en relation à la cartographie et au *big data*.
- 8 A. Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit.*, p. 127.
- 9 Clet Abraham, cité dans Guénaëlle Daujon, « Il détourne la signalétique urbaine » [en ligne], *Le Télégramme*, 3 janvier 2016, [www.letelegramme.fr/bretagne/art-il-detourne-la-signalétique-urbaine-03-01-2016-10907266.php#gvGhiHmVM5VmmA.99](http://www.letelegramme.fr/bretagne/art-il-detourne-la-signalétique-urbaine-03-01-2016-10907266.php#gvGhiHmVM5VmmA.99).
- 10 Robert Montgomery, cité dans Annabelle Laurent, « Angleterre : un collectif de street artistes s'attaque aux panneaux publicitaires » [en ligne], *20 minutes*, 19 juillet 2012, [www.20minutes.fr/culture/973911-20120719-angleterre-collectif-street-artistes-attaque-panneaux-publicitaires](http://www.20minutes.fr/culture/973911-20120719-angleterre-collectif-street-artistes-attaque-panneaux-publicitaires).
- 11 Éric Cassar, « Sérendipité : des villes sensibles aux architectures subtiles » [conférence filmée], *TED x Lyon*, janvier 2015 ; vidéo parue dans « La ville subtile : de la sérendipité dans une écocité durable », *ArkhenSpaces*, 2016, [www.arkhenSpaces.net/fr/la-ville-subtile](http://www.arkhenSpaces.net/fr/la-ville-subtile).
- 12 Site du collectif : [www.echelleinconnue.net](http://www.echelleinconnue.net).

Artiste numérique et écrivain, **Philippe Boissard** interroge depuis de nombreuses années la constitution de l'homme par la matérialité des codes et des représentations liées à la dimension aussi bien politique que sociale ou économique. Ses installations ou ses performances donnent à réfléchir sur les processus technologiques qui viennent constituer notre humanité. C'est en ce sens qu'il travaille beaucoup sur la question des fragments qui constituent les hommes, fragments qui seraient leur ADN. Il crée des installations ou des performances seul, telles que *phAUTOmaton* ou *Poétique de la post-humanité*, ou en association avec d'autres créateurs, comme Hortense Gauthier avec qui il forme le duo HP Process, Julien Blaine et Jean-Marc Monterra. Il a publié dans plusieurs revues de poésie et livres. Son travail est présenté lors d'expositions et de festivals.

**Hortense Gauthier** a fait des études de sciences politiques, d'histoire et de géographie. Elle a fait ses premières expériences artistiques en vidéo en réalisant en groupe des fictions et documentaires en collaboration avec des cinéastes tels que Samba Félix Ndiaye, Boris Lehman et Vincent Gérard. Elle mène depuis 2003 un travail poétique en explorant les différentes matérialités de l'écriture (sonores, visuelles, plastiques, corporelles) par diverses expérimentations (créations sonores, textes poétiques, art action, photos, vidéos) et surtout des performances numériques sous le nom de HP Process, avec Philippe Boissard. Elle a publié dans divers ouvrages collectifs et revues littéraires et collabore à [libre-critique.com](http://libre-critique.com), site de critique littéraire. Elle anime depuis 2004 la revue littéraire *Talkie-Walkie*.



## ÉRIC SADIN, *SOFTLOVE*

> *Softlove*, 2017. Pièce de théâtre de la compagnie Le Clair Obscur. Mise en scène de Frédéric Deslias avec l'actrice Cécile Fisera. Photos : Tristan Jeanne-Valles.

► JACQUES DONGUY

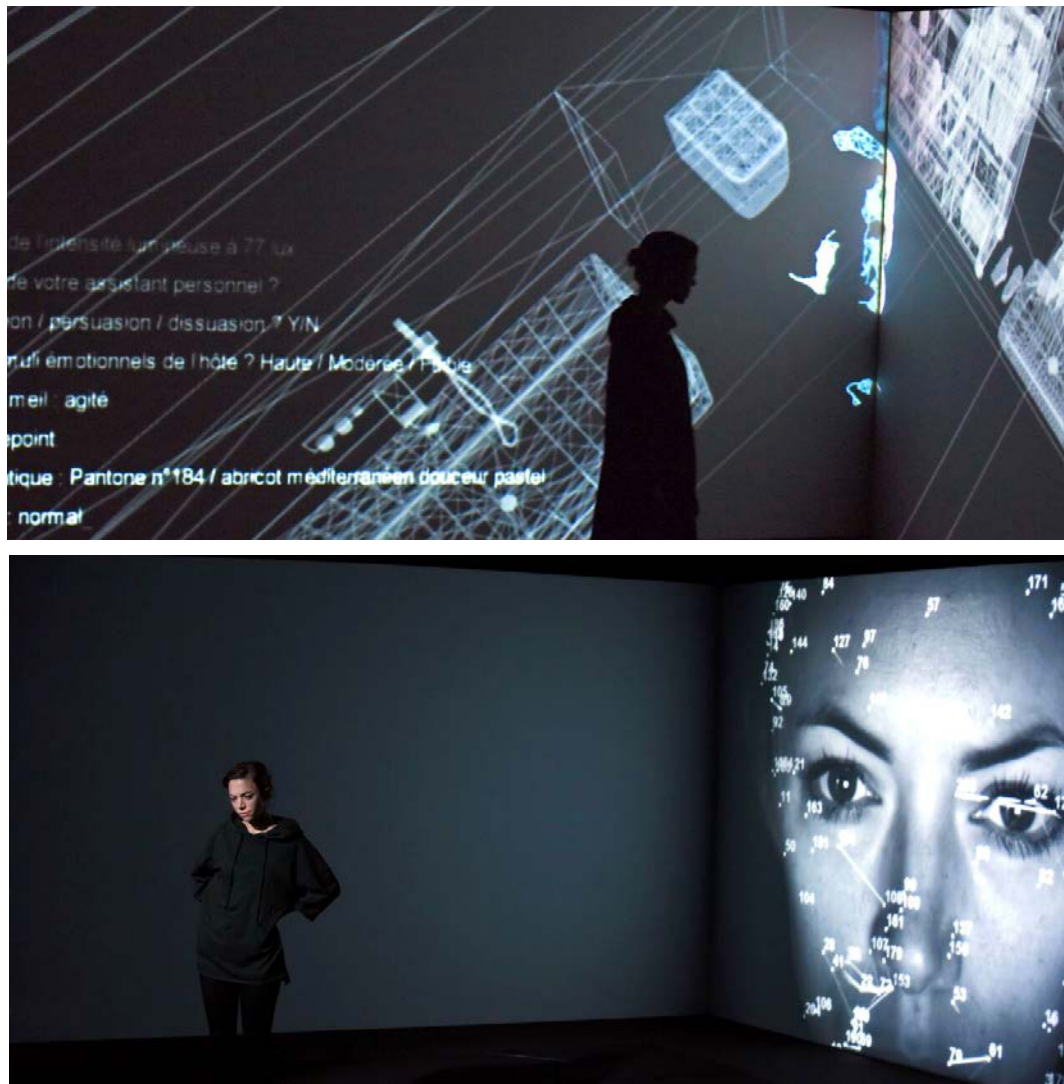
Éric Sadin est l'auteur de différents livres de réflexion ou de fiction, dont le dernier *La silicolonisation du monde*, sous-titré « L'irrésistible expansion du libéralisme numérique », est paru à L'échappée en 2016. Il s'agit d'une réflexion sur l'insolente réussite industrielle des entreprises de la Silicon Valley, Google, Apple, Facebook, Uber, en passe de coloniser le monde, comme ce fut le cas pour l'Europe à l'époque de la Renaissance. Ce technolibéralisme a pour but, via les objets connectés, d'industrialiser non plus les objets, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, mais la vie elle-même, ce qui nous renvoie au pessimisme d'un Virillio, qui parle du « projet eugénique des corps »<sup>1</sup>. On peut ici citer cette phrase d'Hannah Arendt, reprise par Éric Sadin, selon laquelle les nazis, après quelques années de mise au pas systématique, pouvaient proclamer : « La seule personne qui soit encore un individu privé en Allemagne, c'est celui qui dort. » Il est question dans ce livre des assistants dits « virtuels », tels que Siri d'Apple, Google Now, Cortana de Microsoft, Alphabet Google, Google X ou Smart Mirror. Parmi les titres de chapitre, on trouve « Le technolibéralisme : un monde sans limites » – à nouveau le rêve du Nouveau Monde – et « Psychopathologie de la Silicon Valley ».

Éric Sadin vient du monde du théâtre. Il y retourne en coproduisant avec la Comédie de Caen *Globale surveillance*, un dispositif théâtral communiquant et « intelligent », qui a été créé à l'École supérieure d'arts et médias (ESAM) de Caen le 29 février et le 1<sup>er</sup> mars 2012. Il s'agit d'une zone spatiale hypersurveillée à l'intérieur de laquelle acteurs et spectateurs sont soumis à quantité de procédures de traçabilité rendues visibles, contrairement à ce qui se passe dans le quotidien.

Il est aussi l'auteur d'un roman, *Softlove*, paru chez Galaade en avril 2014, soit la même année. Il faut préciser que le film *Her* de Spike Jonze,

sorti le 19 mars 2014, traite du même sujet. Dans le film, le héros tombe amoureux d'un programme informatique capable de s'adapter à la personnalité de chaque utilisateur, en l'occurrence comme pour le film *Samantha*. Dans *Softlove*, la situation est toutefois inversée : l'héroïne a un assistant numérique, qu'on suppose mâle (par sa voix), qui tombe amoureux d'elle. Le livre est intéressant par son écriture très particulière, puisque celui qui parle dans le roman est une IA, une intelligence artificielle, qui connaît tout de la personne dont il a la charge, l'accompagnant à chaque instant de son quotidien, au réveil, dans son travail, au bar, au supermarché, le soir chez elle... Cela veut aussi dire assistance professionnelle, conseils sur des offres commerciales avantageuses, alertes sur des risques imminents... Il est écrit par exemple au chapitre 2 : « J'enclenche la montée graduelle de l'intensité lumineuse que je décide vu l'historique passablement agité de son sommeil d'ajuster degré ultrasoft > 77 lux. » Pensée humaine ou algorithme ? Cette vision est celle d'un futur anticipé, à l'heure des *smartphones*, des bracelets biométriques et autres objets connectés. Dialogue entre « Elle » et « Je ». Et le « Je » de cette machine tombe secrètement amoureux d'« Elle ». À l'origine de cette idée d'assistant numérique se trouve peut-être le rapport que l'on entretient avec son ordinateur dit personnel (PC, *personal computer*). Sebastian Thrun, cité par Éric Sadin, fondateur de Google X Lab et directeur du Département d'intelligence artificielle de l'Université de Stanford, explique qu'il sera à terme possible de « transmettre sa personnalité à son ordinateur pour qu'il soit une personne agréable à fréquenter ».

Une pièce de théâtre a été tirée de ce roman par la compagnie Le Clair Obscur, avec une mise en scène de Frédéric Deslias. Une actrice,



Cécile Fisera, est sur scène et, en même temps, en projection sous forme d'un double numérique vu par son assistant numérique. Cet assistant est lui-même matérialisé par une voix de synthèse et des projections de précisions techniques qui s'affichent sous forme typographique. Ses déplacements dans la ville, bars ou immeubles, sont vus grâce aux algorithmes abstraits de ces lieux. Pour ce faire, des partenariats technologiques ont été établis, notamment avec Voxygen pour la voix synthétique de l'assistant numérique et Digital Airways pour le regard caméra du robot-héros, à partir de capteurs biométriques. Hugo Arcier a collaboré pour les images de synthèse 3D, Léopold Frey pour le son et Benjamin Kuperberg pour la programmation. Le travail d'adaptation a commencé en 2015, et la création a eu lieu les 26 et 27 janvier 2017 au Théâtre des Cordes à Caen avant d'être jouée au Cube à Issy-les-Moulineaux. ◀

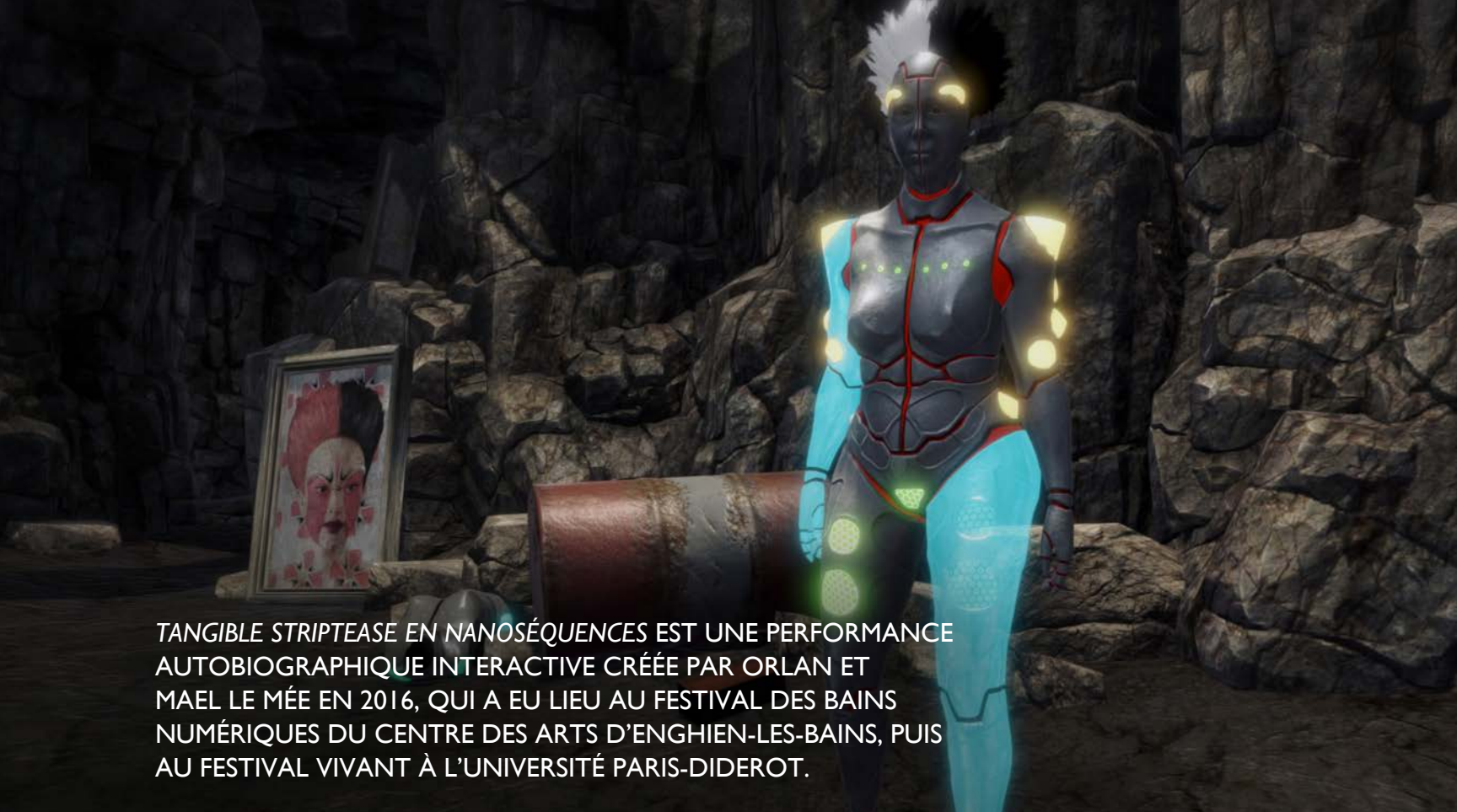
#### Note

- 1 Cf. ORLAN et Paul Virilio, *Transgression / transfiguration [conversation]*, L'une & l'autre, 2009, p. 46.

**Éric Sadin**, auteur, écrivain et philosophe, a publié plusieurs ouvrages explorant nos rapports aux technologies numériques ou aux cybermilieux, dont *Surveillance globale : enquête sur les nouvelles formes de contrôle* (Flammarion, 2009), *La société de l'anticipation* (Inculte, 2011), *L'humanité augmentée : l'administration numérique du monde* (L'échappée, 2013) et *La vie algorithmique : critique de la raison numérique* (L'échappée, 2015). Il a créé et dirigé la revue *Éc/artS*, sur les pratiques artistiques et nouvelles technologies, de 1999 à 2003. Il a dirigé très jeune le Nouveau Théâtre de Châteauroux et, ensuite, le Théâtre de Roanne. Considéré actuellement comme un spécialiste du numérique et de son impact sur nos vies et sociétés, il intervient dans de nombreux colloques et donne des conférences dans le monde entier.

**Frédéric Délias**, d'abord formé au Théâtre-école du CDN de Normandie, a fondé la compagnie Le Clair Obscur qu'il dirige depuis 2002. Musicien, compositeur et *sound designer*, formé à l'IRCAM, il collabore pour le théâtre, la danse et le cinéma, se concentrant désormais sur ses activités propres de mise en scène.

**Cécile Fisera**, née en 1982, vit à Paris, et a joué notamment dans *Medea Material* d'Heiner Müller. Elle travaille avec le metteur en scène Robert Cantarella et joue aussi pour la télévision.



TANGIBLE STRIPEASE EN NANOSÉQUENCES EST UNE PERFORMANCE AUTOBIOGRAPHIQUE INTERACTIVE CRÉÉE PAR ORLAN ET MAEL LE MÉE EN 2016, QUI A EU LIEU AU FESTIVAL DES BAINS NUMÉRIQUES DU CENTRE DES ARTS D'ENGHEN-LES-BAINS, PUIS AU FESTIVAL VIVANT À L'UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT.

## ORLAN, TANGIBLE STRIPEASE EN NANOSÉQUENCES

► ENTRETIEN DE JACQUES DONGUY AVEC ORLAN

**Jacques Donguy :** Qu'est-ce que tu entends par *Tangible striptease en nanoséquences* ?

**ORLAN :** Tout un travail à partir de mon microbiote, de ma flore vaginale, intestinale, buccale, des images que j'ai faites avec l'École polytechnique, le travail que j'ai fait à Sup'Biotech et, pour le moment, le travail que je fais pour le projet *Organoïde* à l'Institut Pasteur avec Fabrice Hyber.

**J. D. :** Je vois que tu as travaillé avec l'Université de Western Australia (Australie-Occidentale) en 2008...

**O. :** J'ai travaillé avec cette université et le laboratoire de SymbioticA qui est dans cette université d'anatomie et de biotechnologie. Et c'est là où j'ai fait la biopsie, où j'ai cultivé mes cellules et où j'ai fait cette œuvre du manteau d'Arlequin avec des boîtes de Petri dans lesquelles il y avait mes cellules...

**J. D. :** Matériellement, les cellules, ça ne se conserve pas, on ne peut pas faire un manteau avec des cellules vivantes...

**O. :** Le manteau d'Arlequin, c'était cela. L'installation vidéo était une projection d'un « manteau d'Arlequin », fabriqué avec l'image de mes cellules, de cellules humaines d'origines différentes et de cellules animales. Et donc c'étaient des vidéos qui, les unes à côté des autres, fabriquaient un manteau d'Arlequin. Et dans ce manteau d'Arlequin, il y avait un autre manteau d'Arlequin qui était fabriqué en plexiglas avec des boîtes de Petri et le visage qui était un bioréacteur que j'ai fait fabriquer. Les bioréacteurs dans les laboratoires ressemblent à des frigos, et moi j'ai fait fabriquer et dessiner une sorte de visage très abstrait de cet Arlequin, qui est un bioréacteur transparent et où l'on voit le liquide rouge, qui n'est pas rougi par moi, mais qui est le liquide normal de nourriture des cellules. Et j'ai maintenu ces cellules en vie le plus longtemps possible dans ce liquide, dans ce bioréacteur, le temps de

l'exposition, avec des cellules de provenances différentes. Mais il y a aussi quelque chose qui est pour moi un manifeste, c'est mon auto-portrait en écorché.

**J. D. :** La Statue de la Liberté ?

**O. :** Oui mais, avant toute chose, c'est d'abord un écorché, une écorchée dont, si on ne voit pas la peau, on ne peut pas savoir si elle est blanche, rouge, noire ou jaune. C'est pour cela que je l'ai fait, et aussi parce que je considère que la plupart des artistes sont des écorchés, et qu'il faut s'arracher les œuvres, parfois s'arracher soi-même pour y arriver. Donc, il y a cette double raison qui fait que c'est une écorchée, et j'ai fait un corps très différent des corps que l'on voit habituellement dans les dessins animés, dans les jeux vidéo : j'ai fait un corps lourd, solide, fort, de femme...

**J. D. :** C'est le tien.

**O. :** Oui, c'est censé être un *self-portrait*, un autoportrait. Mais il n'y a pas une seule image de moi. C'est uniquement fabriqué par la machine, en 3D. Et ce personnage qui ressemble vraiment à tous les personnages de planche anatomique, je l'ai attiré du côté de la cyberculture en mettant toutes les prothèses que j'utilise dans mes performances en vert acide. Donc, c'est ça qui lui donne un aspect tout à fait différent de ce qui est habituellement montré. Et donc, je lui fais prendre au ralenti la position de la Statue de la Liberté, parce qu'effectivement c'est ce dont on a besoin, tous. Et en tant qu'artiste travaillant sur le corps et sur la représentation du corps, si on nous enlève ces libertés-là, si on ne peut plus montrer un corps, si on ne peut plus montrer le sexe, si on ne peut plus montrer la sexualité, eh bien, c'est fini, on n'a plus d'œuvre, c'est terminé.

**J. D. :** Évidemment, je voudrais t'interroger sur le film de Virgile Novarina que j'ai vu sur ta performance *Tangible striptease en*

> ORLAN, *Expérimentale mise en jeu*, jeu vidéo avec ORLAN en corps mutant, Bump Load, 2015.

*nanoséquences* au Centre des arts d'Enghien-les-Bains. En fait, il y a ta prise de sang, et ensuite qu'est-ce qui se passe ? Tu fais circuler ton sang dans le public...

**O. :** Je mets une teinte spéciale dans le sang pour que cela devienne fluo et, dans toute la salle, il y a de la lumière noire. Et donc, le tuyau passe dans les mains de toutes les personnes, et le sang qui afflue avec les battements de mon cœur – je tiens le micro sur mon cœur – est en fait un segment de couleur fluo qui avance dans le public. Mais je pense que tu as vu aussi dans le film qu'il y a des grandes Petri rectangulaires dans lesquelles a été cultivée toute ma flore, et les gens les tiennent dans les mains. C'est comme un corps déplié, déployé dans l'espace.

**J. D. :** Dans ta conférence de 1994, tu dis : « Après ma mort, il [ton corps] ne sera pas donné à la science, mais placé dans un musée momifié, et il sera la pièce maîtresse d'une installation avec vidéo interactive. »

**O. :** C'est ce que je voulais et c'est ce que j'ai pensé que je pouvais. Mais il n'y a pas de musées qui vont accepter cela.

**J. D. :** Tu avais ce projet de tes œuvres numériques sur clé USB. Cela s'est-il fait ?

**O. :** Cela est en train de se faire. Je dois avoir une exposition en Chine avec ce projet.

**J. D. :** Il y a aussi ce jeu vidéo montré à ton exposition au CDA d'Enghien. Mais l'exposition *Exogène* à Copenhague en mai 1997, au Nikolaj Church Art Center, me paraît intéressante, parce que dans le même esprit que ta performance au CDA. En quoi consistait-elle exactement ?

**O. :** Ça, c'était une exposition fantastique organisée par Bruno Guiganti et Morten Salling, et en fait j'ai travaillé avec la police criminelle au tout début de l'époque où ils utilisaient le séquençage. Et donc, avec la directrice de ce centre culturel, j'ai organisé tout un dispositif qui faisait qu'on a demandé à la police criminelle si les œuvres qu'elle avait avec du sang et de la chair de moi étaient de la même artiste. Donc, ils ont fait le séquençage pour prouver que c'était de la même artiste. Ensuite, on a fait un avis de recherche dans tout Copenhague avec ma tête et on avait demandé à la police criminelle si un crâne qu'avait soi-disant retrouvé le Musée m'appartenait ou pouvait être mon crâne. C'est intéressant parce qu'à l'heure actuelle, avec ce que j'ai fait faire par rapport à mes scans médicaux, mon crâne en *3D printing*, effectivement il y a déjà ce crâne. Et c'est intéressant parce que dernièrement, à Berlin, Frédéric Acquaviva à la Plaque Tournante m'a fait une grande exposition. J'avais une exposition de groupe en même temps dans un musée sur une autre problématique, et donc, là, il a sorti un livre dans lequel on a publié justement les images qu'a faites la police criminelle à partir du crâne et de mon visage¹.

**J. D. :** À partir des éléments que tu as apportés, c'est comme s'il y avait une enquête criminelle sur toi.

**O. :** Voilà ! Et une recherche d'identité en même temps. Et là, dernièrement, il y a deux ou trois ans, j'ai refait faire mon séquençage à partir de ma salive dans une entreprise aux États-Unis, où ils te disent d'où tu viens, quels sont tous tes ancêtres, d'où vient ton génome, quels sont tous les éléments qu'il y a à l'intérieur...

**J. D. :** Très américain, très mormon...

**O. :** Mormon, je ne sais pas. En tout cas, c'est intéressant. Comme tout le monde, j'ai une part africaine.

**J. D. :** Mais au départ, les Européens étaient noirs, il n'y a pas si longtemps. Ils viennent d'Afrique.

**O. :** Ce qui est incroyable, c'est que les gens sont attachés à leur soi-disant origine, comme si j'étais attachée aux Stéphanois, et que je ne veuille être que Stéphanoise, et pratiquer les rites des Stéphanois. Alors qu'en fait, je viens de l'Afrique comme tout le monde.

**J. D. :** J'ai vu récemment l'exposition *Gustav Metzger* à Nice, exposition qui a été faite de son vivant. Je pensais à toi, parce qu'il remet en cause notre domination sur la nature. Et c'est vrai qu'avec notre flore buccale, intestinale, on a un biotope qui est composé de bactéries et de corps étrangers...

**O. :** ... qui nous squattent. Et pour notre plus grand bien puisqu'on est en symbiose avec eux ! Et si on ne les avait pas, on serait autre chose, autrement, autre part.

**J. D. :** Il y a aussi cette phrase dans ta conférence au CDA, où tu dis que toutes tes œuvres sont des autoportraits.

**O. :** Ce qui est intéressant surtout pour situer tout cela, c'est qu'en fait, toute ma vie, j'ai fait des autoportraits avec mes yeux, donc à voir, et là ce qui m'intéresse, ce sont les autoportraits de ce que mes yeux m'empêchent de voir, et que les gens ne voient pas, alors que ça me fabrique. C'est non seulement moi, mais ça fait partie de moi complètement.



> ORLAN et Mael Le Mée, performance *Tangible striptease en nanoséquences*, CDA d'Enghien-les-Bains, 2016.

#### ORLAN, *TANGIBLE STRIPEASE EN NANOSÉQUENCES* : TEXTE

Bonsoir, *Tangible striptease en nanoséquences* est un nouvel autoportrait sous forme de performance biotechnologique. C'est la suite et le développement de mes expositions dont une récente au Centre des arts d'Enghien dont le titre était *ORLAN : striptease des cellules jusqu'à l'os* et une nouvelle en cours, *ORLAN, Technobody Retrospective* au Musée Sungkok à Séoul.

En exergue de ces expositions, une de mes œuvres photographiques de 1976 était présentée : « Striptease occasionnel à l'aide des draps du trousseau », tentative de *striptease en striptease*.

Le concept de cette œuvre est de démontrer que, pour une femme, le *striptease* est un « impossible », car nous ne pouvons pas nous dévêtir de toutes les images qui nous habillent et de tous les fantasmes, de tous les standards de beauté, de tous les *a priori* qui nous recouvrent et nous empêchent d'être vues.

Ce sont des vêtements de plomb qui collent à la peau, qui font écran.

Toutes mes œuvres sont des autoportraits comme l'ORLAN-CORPS qui va circuler dans vos mains et qui est un instrument de mesure alternatif pouvant remplacer dans des performances artistiques le mètre-étalon. Il s'agit d'un étalon à ma taille, qui permet de mesurer le monde en lien avec ORLAN, et en rapport à mon corps pris comme instrument de mesure.

Mesurer, c'est entrer en lutte, c'est faire un corps-à-corps avec un lieu, c'est faire un mesurage. Toutes mes œuvres sont des ORLAN-CORPS et/ou des corps-sculptures.

En regard du « Striptease occasionnel à l'aide des draps du trousseau », je me suis représentée depuis 2013 en écorchée, donc sans peau, débarassée de cet ultime vêtement. Cette interface avec le monde, cette écorchée, est un autoportrait vidéo en synthèse 3D.

Il fait référence aux planches de Vésale, aux cires anatomiques et à l'imagerie médicale contemporaine. Mais avec ses prothèses vert acide, il devient aussi une image de notre temps, entre cyborg et posthumain.

Cette œuvre est un manifeste : une figure de l'artiste qui parfois doit s'écorcher lui-même, elle-même. Pour pouvoir créer des œuvres, il ou elle doit se les arracher, sans peau, sans arrière : nous devenons poreux au monde.

Ici, le monde devient peau de l'artiste. Cet avatar 3D prend au ralenti la position de la Statue de la Liberté, cette liberté particulièrement indispensable pour l'artiste comme pour tous et pour toutes. Cependant, elle est toujours remise en question, particulièrement lorsque l'on travaille avec la représentation du corps, par les censeurs politiques et/ou religieux. Je crée sans cesse des autoportraits, mais je me sens moi-même irréprésentable, infigurable.

Toute image de moi-même est pseudo, qu'elle soit présence charnelle, ou verbale, ou médicale, ou scientifique, ou biologique.

Toute représentation est insuffisante, mais ne pas en produire serait pire : ce serait être sans figure. Sans image. Sans représentation. Pendant que ces deux œuvres étaient accrochées dans ma rétrospective à Séoul, il y a quelques mois, mes cheveux poussaient et mes ongles aussi. Tout ce qui traversait alors mon sang était en partie stocké, sédimenté, dans la kératine de mes cheveux et de mes ongles. La vie est aussi un enregistrement de la vie en cours.

Mes cheveux et mes ongles sont des biographes. Ces images projetées sont des coupes de mes ongles et de mes cheveux poussés à l'époque, à Séoul, et coupés comme des tranches d'arbre, où le temps figure à chaque cerne pour chaque année. Ces coupes ont été observées au microscope électronique à balayage en collaboration avec l'École polytechnique.

C'est le temps corporel figé de cet accrochage à Séoul, à 8965 kilomètres d'ici. C'est un espace-temps d'une largeur de 100 nanomètres rendus visibles ici par un grossissement de plus de 100 000 fois. C'est une forme d'autoportrait microbiologique actuelle, mise en perspective de ces deux autoportraits passés, l'un avec des draps, l'autre sans la peau.

Se passer ainsi au crible, c'est aussi voir les pathologies de manière prospective, en passant de l'artistique à la détection médicale, à un instantané du corps qui fait image et diagnostic.

Je ne suis qu'un corps,  
je suis entièrement un corps.  
Je suis ce corps.  
Ceci est mon corps,  
ceci est mon logiciel.  
Cependant, au cours d'une vie,  
nous n'avons jamais le même corps,  
on n'a pas qu'un corps,  
on a des corps.

Se donner à voir, être vu, faire croire et essayer de se faire croire à soi-même que l'on peut être vu avec des images successives, des images de paille, des pseudos. Le miroir ne sert plus à grand-chose pour se voir. Ce *Striptease en nanoséquences* est là pour se dire que l'on peut se voir, que l'on peut être vu et peut-être enfin être nu. Tellement nu qu'il ne reste presque plus que les autres en soi. Ce nouvel autoportrait public, auquel le Festival Vivant nous invite, est un autoportrait auquel contribuent les milliards d'êtres vivants qui m'aident à être vivante et tellement symbiotique. Sans qui je n'aurais pas de vie. Il est étrange que notre société et notre gouvernance ne reconnaissent pas cette organisation symbiotique ; cette biologie est inimaginable *a priori*.

Il faut se la coltiner pour avoir une idée de sa réalité. On peut la voir au travers d'analyses et d'images médicales microscopiques. Nos yeux nous empêchent de voir ce que l'on ne voit pas, ce qu'on n'a pas l'habitude de voir, ce que l'on ne désire probablement pas voir et, de toute manière, ce que l'on ne peut pas voir à l'œil nu. Ce sont mes yeux qui m'empêchent de voir.

Jusqu'à présent, tous mes autoportraits étaient des autoportraits de l'apparence, c'est-à-dire de ce que nos yeux peuvent voir. Tout au long de mon œuvre, et tout autour de mes autoportraits, figurent une kyrielle d'images de moi-même, une myriade de photos, un flux, une explosion, une hémorragie, une dysenterie, un charnier d'images, de représentation en représentation.

Il y a cette flore buccale, intestinale, vaginale, ce microbiote qui nous habite et dont nous sommes les véhicules récemment conscients de l'être car, depuis quelques années, la recherche nous en parle, ce qui nous ébranle et remet en question notre souveraineté, car nous habitons des espaces, des villes et des pays. Nous nous sentons chez nous cependant que nous sommes totalement habités et que c'est grâce à ces hôtes que nous vivons, que nos humeurs fluctuent et que nos bactéries, dans le meilleur des cas, maintiennent notre équilibre santé. Nous avons des difficultés à imaginer l'infiniment petit et l'infiniment grand. Nous sommes dans ce quelque part du « je sommes », dans ce foisonnement et cette complexité. S'y habituer, c'est mettre devant nos yeux les mots et les noms de ce qui vit sur nous et avec nous. De ce qui nous échappe. J'ai voulu en faire le tour par analyse et diagnostic et, par image, vous faire voir de la matière-corps comme premier matériau artistique. Le corps comme matériau, matériau parmi les matériaux et parmi les immatériaux. L'approcher, le saisir de toutes les manières possibles, comme s'il voulait devenir un simple objet d'étude. Mais c'est un corps impliqué dans sa propre étude.

Une étude sous influence et sous l'influence des spectateurs qui sont aussi des corps couverts et habités et qui, comme moi, voudraient, peut-être, voir et pouvoir soulever les voiles successifs, les peser, les identifier, comprendre leurs rôles et, pour cela, il nous faut du nanométrable.

Un autoportrait auquel contribue des milliards d'êtres vivants. Mon autoportrait ne pourrait pas être produit sans la machine-corps et l'ordinateur, l'imagerie médicale, le microscope électronique, qui sont toujours utilisés dans le but de voir, de ramener à l'œil-vue. Et non à l'œil nu.

Il y a de la métalepse, c'est-à-dire l'intrusion et la contamination de plusieurs niveaux de narration. Il y a des discours et des récits possibles qui s'enchevêtrent à l'environnement devant un public qui devient lui-même acteur dans cette performance participative, car vous êtes pris à témoin pour déplier de main en main un corps dont on ne saura pas enlever tous les plis, un corps dont vous êtes momentanément les supports. Avec ces cellules, ces bactéries que nous partageons tous, mais que je dis miennes pour les avoir portées, et qui circulent maintenant parmi vous. C'est naturel et c'est artificiel. C'est vrai et c'est faux.

C'est le et du baroque qui ne choisit pas entre le bien ou le mal, mais qui parle du bien et du mal en même temps. Les images que nous projetons devant vous, et sur vous, en vous disant ce qu'elles représentent, ce jus brun illisible dans des flacons entre vos doigts, dont nous vous disons qu'ils contiennent des bactéries vivantes que je contenais, ou encore ces efflorescences abstraites dans des boîtes transparentes à vos yeux, tout cela, ce sont des effets de preuve.

Il est techniquement possible aujourd'hui de produire ce matériel visuel et biologique. Nous l'avons fait dans les laboratoires de Sup'Biotech.

Nous pouvons vous le raconter et vous le montrer.

Mais pour le prouver, il vous faudrait des microscopes afin de vérifier le contenu vivant de ces flacons et un séquenceur ADN pour vous assurer qu'il provient bien de mon corps. En fait, ce que nous vous disons peut être un discours documentaire comme un récit de fiction ou, plus exactement ici, une biofiction. Mais cela fait réalité.

L'art est une technologie de réalité.



> Vue de l'exposition *Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*, CDA d'Enghien-les-Bains, 2015.

La science aussi est une technologie de réalité.

L'art et la science ont des buts, des moyens et des effets différents. Mais maintenant dans cette salle, ils sont équivalents.

Au-delà de l'opposition obsolète art-beauté / science-vérité, il s'agit d'un rapport différent à la légitimation, qui n'incombe qu'à vous. Il restera toujours une possibilité de douter, cette possibilité qui nous semble fondamentale dans toutes pensées scientifiques et artistiques.

Cette performance est ma photo instantanée d'un moment biologique. Ces bactéries qui circulent n'ont pas mon ADN et, pourtant, elles font partie de moi. Leur ADN pèse plus lourd en moi que mon ADN propre. Elles peuvent vivre en dehors de moi et se reproduire à l'infini. Elles me permettent de vivre, mais elles pourraient vous contaminer. Tel l'ORLAN-CORPS, mon corps est là, porté entre vos mains, entre vos doigts, par vos corps, toujours vivant dans son milieu de culture.

Métonymie vivante et infectieuse, affective. Mon corps est déplié dans toute la salle par ce *Tangible striptease en nanoséquences*.

Vingt-quatre millilitres de mon sang vont circuler dans la salle. Mon système immunitaire, ainsi externalisé, va se battre contre les présences biologiques contenues dans ce tube. Mes plaquettes vont tenter d'adhérer à son silicone dans l'espoir de fermer cette plaie tubulaire de 60 mètres de long. Mes hématies vont porter l'oxygène de mon souffle au moment même où j'ai été prélevée. Et quand mon sang aura fini ce tour de piste, il sera mort.

Il sera mort, contrairement aux bactéries qui circulent parmi vous sous vos doigts, et dont les sœurs vivent partout sur votre peau, dans votre bouche, dans votre nez, dans votre intestin, dans votre vagin. La philosophe américaine Donna Haraway écrivait dans son manifeste cyborg : « Être un, c'est être autonome, c'est être puissant, c'est être Dieu ; mais être Un est aussi être une illusion, et ainsi être impliqué dans une dialectique apocalyptique avec l'autre. Pourtant, être autre, c'est être multiple, sans bornes précises, effiloché, sans substance. Un, c'est trop peu, mais deux, c'est déjà trop. »

Pour moi qui travaille sur le statut du corps dans la société via toutes les pressions culturelles, traditionnelles, religieuses et politiques qui s'inscrivent dans les corps, tout a basculé et s'est mis en perspective lorsque j'ai entendu parler des cellules HeLa.

Tout.

Ce sont mes perceptions du statut du corps vivant et du corps mort, de ce qu'est le corps même, de la matière-corps, de ce qui le constitue et de sa fonction dans la société, tout cela, en perspective avec les expériences menées par les scientifiques sur les corps. Les cellules HeLa sont des cellules cancéreuses qui peuvent se diviser indéfiniment, que l'on peut ainsi dire immortelles, et qui ont été découvertes dans le prélèvement d'une tumeur d'une patiente atteinte d'un cancer du col de l'utérus.

Cette patiente s'appelait Henrietta Lacks. Elle est morte de ce cancer en 1951. Depuis, les cellules HeLa, contraction du nom de leur hôte, n'en finissent pas d'être diffusées, démultipliées, cultivées et achetées dans tous les laboratoires du monde entier. Du prélèvement originel, obtenu sans le consentement d'Henrietta Lacks, c'est désormais plusieurs dizaines de tonnes de cellules qui n'en finissent plus de se propager dans le monde et dans le temps, dans l'histoire. Cellules pathologiques d'un corps, dont le volume ne cesse d'augmenter depuis sa mort, en restant bien vivantes.

Mes bactéries que vous avez eues en main et que vous avez vues et perçues vont repartir dans le congélateur de Sup'Biotech – avec lequel nous avons eu le plaisir de collaborer pour la culture scientifique de mes hôtes intérieures.

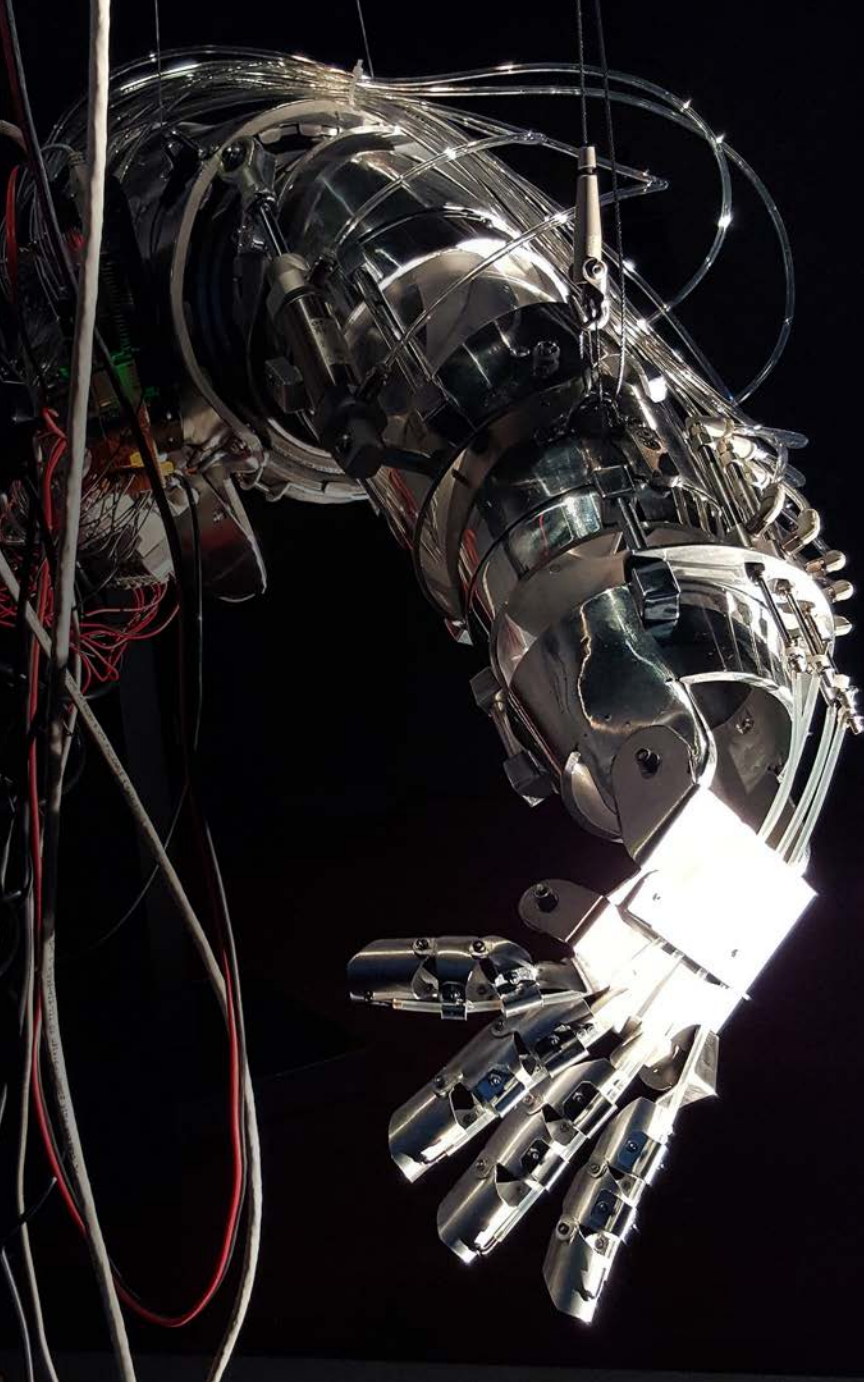
Elles vont être placées aux côtés des cellules HeLa avec lesquelles travaille ce laboratoire. Les côtoyer pour l'éternité, peut-être ? À moins 80 degrés, ce sera un grand vertige intellectuel. ◀

Photos : courtoisie de l'artiste.

#### Note

- 1 Cf. ORLAN, *Exogène*, AcquAvivA, 23 juin 2017, 100 exemplaires.

**ORLAN** est née en 1947 à Saint-Étienne. Elle s'est fait connaître par le *Baiser de l'artiste* à la FIAC en 1977. De 1978 à 1982, elle organise un festival de performances à Lyon et va elle-même réaliser des performances, d'abord avec le personnage de la Madone, notamment au palais Grassi, à Venise. Puis, dans les années quatre-vingt-dix, elle conçoit des performances-opérations chirurgicales. Elle réalise aussi des œuvres pour le minitel et la vidéo, explorant actuellement les biotechnologies. Elle expose dans les musées du monde entier.



Avec Stelarc, il est vraiment question de technocorps et de cybermilieux à travers ses dispositifs homme-machine et homme-Internet : « La nature humaine a toujours été définie par ses technologies [...] ». Le corps, pour lui, dans une position postdarwinienne, est obsolète, vide ; il est comme une architecture à reconfigurer : « [C]omment modeler [...] un corps humain qui puisse exister dans des conditions variées, d'atmosphère, de gravitation et de champ électromagnétique ? » Le parcours est long, de *Third Hand* (1980) à *Stomach Sculpture* (1993), puis à *Movatar* (1995), à *Extended Arm* (1996), à *Exoskeleton* (1999), à *Walking Head* (2003), à *Ambidextrous Arm* (2013), à *Re-Wired/Re-Mixed* (2015), jusqu'à, aujourd'hui, *The Extra Ear*.

On parle de transhumanisme. C'est sur ses frontières que se situe Stelarc, sauf qu'il en parle à partir d'une réflexion sur l'être humain par l'expérience physiologique d'un corps fragmenté, désynchronisé, câblé et en ligne sur Internet.

Le rôle de l'artiste par rapport à l'ingénieur serait d'examiner les possibilités du futur tels ces nanorobots introduits à l'intérieur du corps pour modifier des molécules, et de contribuer à la discussion, d'où son intérêt actuel pour les imprimantes 3D, la locomotion robotique ou les robots à face humaine capables d'engager un dialogue et d'exprimer une émotion.

Quant aux *suspension events* mentionnés dans ce texte, ils renvoient curieusement aux problèmes de la gravité, la gravitropie, évoquée par ailleurs par Eduardo Kac à propos de l'œuvre réalisée en apesanteur.

Jacques Donguy

> Stelarc, « Re-Wired/Re-Mixed : Event for Dismembered Body », *Radical Ecology*, Institut d'art contemporain de Perth (PICA), 2016.  
Photo : Steven Aaron Hughes. © Stelarc

## VIANDE, MÉTAL ET CODE : ARCHITECTURES ANATOMIQUES ALTERNATIVES

► STELARC

### LE CADAVÉRIQUE, LE COMATEUX ET LE CRYOGÉNIQUE

Nous pouvons préserver un cadavre indéfiniment avec l'imprégnation polymérique, comme nous pouvons conserver en vie un corps en état de coma grâce à des systèmes d'assistance médicale. La décomposition n'est pas une nécessité pour un corps décédé ou pour un corps proche de la mort. La mort cérébrale n'exclut pas un cœur qui bat. Le droit de mourir devient aussi important que le droit de vivre. Le fait de vivre est souvent l'effet d'être connecté à des instruments et à des machines. La mort, pour beaucoup, signifie aujourd'hui ce qui arrive quand le corps est déconnecté de ses systèmes d'assistance médicale. Le mort, le presque-mort, le pas-encore-né et le en-partie-vivant coexistent simultanément. Et les corps préservés par cryogénie attendent une réanimation dans quelque futur imaginaire. Nous fabriquons des chimères en laboratoire, entités transgéniques composées de gènes humains, animaux et végétaux.

Nous vivons à une époque où la chair circule. Les fluides corporels et certaines parties du corps peuvent être préservés et accessibles. Des organes peuvent être prélevés de corps morts et insérés dans des corps vivants. Des mains peuvent être transplantées et réanimées. Le visage d'un donneur, recousu au crâne du destinataire, devient une troisième peau, ne ressemblant ni à l'un ni à l'autre. Des cellules souches répliquées *in vitro* deviennent des cellules de peau et de muscle. Une cellule de la peau d'un homme impuissant peut être transformée en une cellule de spermatozoïde. L'utérus d'une donneuse décédée qui serait arrivée à terme dans sa grossesse pourra bientôt être implanté chez une patiente. Et, allons encore plus loin, si un fœtus peut être maintenu en vie dans un utérus artificiel et externe au corps, alors la vie d'un corps ne commencera plus avec la naissance – ni ne finira nécessairement avec la mort, grâce au remplacement des parties défectueuses de notre corps. Naissance et mort, les moyens employés par l'évolution



> Stelarc, *Ear on Arm*, Semaine internationale d'art performance, Venise, 2017. Photo : Piero Viti. © Stelarc

pour mélanger le matériel génétique dans le but de créer de la diversité dans notre espèce et pour contrôler les naissances ne feront plus partie des contraintes de notre existence. Comme des parties du corps seront reproduites artificiellement, comme nous pourrions imprimer en 3D des organes et les concevoir à partir de cellules souches, il y aura un excès d'organes, d'organes sans corps, d'organes en attente de corps.

#### CORPS SUSPENDU, PEAU TENDUE

Avoir une idée n'est pas assez : il faut la mettre en pratique. La réflexion ne suffit pas. Les performances de corps suspendu sont des spectacles de sensation, des paysages de peau tendue. Elles sont des expériences de sensation corporelle qui se passent d'explication ou d'interprétation. Il n'y a pas là acte d'affirmation ou d'information, mais une expérience qui repose principalement sur l'intensité de l'affect sans recourir à un vocabulaire d'expression émotionnelle. Ces performances ne sont jamais destinées à générer une signification. Tout au contraire : ce sont des actions d'effacement ; juste des paysages de peau tendue ; des sites d'indifférence et de vide. Le corps suspendu est un corps zombie, sans esprit propre ni même esprit tout court, dans le sens traditionnel et métaphysique du terme. La performance commence quand le corps s'arrête de penser et se lance dans l'action.

Avec le récent *Ear on Arm Suspension* (*Suspension, oreille sur bras*, 2012), la performance commence quand le corps est hissé au-dessus de la sculpture et se termine quand celui-ci est redescendu sur la sculpture : contrepoint d'échelle entre le corps suspendu, une oreille à son bras, et une sculpture beaucoup plus grande de ce même bras. Le corps est doux et vulnérable, et la peau, sa limite à adapter. Étant l'un des plus grands organes du corps, elle est peuplée de multiples capteurs tactiles, de pression, de douleur, de chaleur. Le pincement, le percement et l'étirement de la peau sont ce qui constitue la rencontre risquée d'un corps suspendu dans des espaces de frottement, de poids, de choc et de gravité. Le corps est tendu entre l'attraction intérieure de la gravité et la poussée extérieure de l'information. Il est tendu entre ce qu'il n'a jamais été et ce qu'il ne peut jamais espérer devenir. La position-orientation du corps dans l'espace qu'il occupe ne renvoie à rien d'autre, à aucun ailleurs : le corps pend ontologiquement, exténué et ambivalent, exposant ses insuffisances et proclamant sa profonde obsolescence. Le corps suspendu n'est pas un sujet, mais bien un objet. Non pas un site pour la psyché ou pour l'inscription sociale. Agencement et intentionnalité disparaissent en une ontologie unifiée d'autres objets et entités qui interagissent entre eux. Le corps n'est pas un objet de désir (de la part d'un autre), mais un objet qui demande à être redessiné (inadéquat par lui-même).



### LES PEAUX, LE NOUS, L'EXTRUSION

En tant que corps doux et instables, nous fonctionnons de plus en plus dans des espaces d'information abstraits et à grande échelle, par-delà l'expérience subjective. Nous caressons notre peau, notre cœur bat avec constance, nous gonflons sans cesse nos poumons avec de l'air et lançons quelquefois un regard à autrui. Mais le corps s'expérimente lui-même à la fois physiquement et fantomatiquement, alourdi par la gravité mais localisé nulle part en particulier. Or, pour les autres, nous surgissons et disparaissions, en connexion et déconnexion, apparaissant çà et là, comme des corps spectraux – comme des dysfonctionnements dans le temps biologique. Les peaux s'affaissent sur les écrans, surfaces séduisantes et interactives. Les peaux sont tendues, le nous extrudé. Les images génèrent un vocabulaire tout en vivacité, qui donne de la vie à nos fantômes.

Nos corps se dissolvent désormais dans des flux de données qui circulent en se basant sur nos paramètres biologiques détachés et mis en réseau, intégrés dans de vastes systèmes mécaniques de connaissances artificielles et de calculs d'ordinateur. Ce qui est monstrueux, ce n'est pas le corps démodé fait de chair recousue, mais le système qui absorbe le nous pour le transformer en virtuel. Dans les espaces liminaires de prolifération des *corps prothèses*, faits de *vie partielle* et de *vie artificielle*, le corps est devenu un signifiant flottant.

### RÉALITÉS MIXTES, AUGMENTÉES ET DISTANCIÉES

Nous sommes de plus en plus sollicités pour réaliser des performances en réalités mixte et augmentée, interagissant, le plus souvent à distance, avec d'autres personnes, d'autres ordinateurs, dans d'autres endroits. Nous sommes reliés physiquement, transférés dans des lieux éloignés, et sortons de notre corps, les yeux mobiles devant la cacophonie de voix qui transite. Bien que nous soyons encore des organismes biologiques, nous sommes maintenant accélérés par nos machines, augmentés par nos instruments, pour gérer de plus en plus de flux de données dans des systèmes virtuels.

Donc, le corps devient cette chimère contemporaine de *Meat, Metal and Code* (*Viande, métal et code*), un système opérationnel augmenté. Le corps n'est ni tout à fait ici ni tout à fait là, mais en partie ici (en tant que ce corps) et en partie ailleurs (en tant que d'autres corps). Il performe au-delà de la limite de sa peau et au-delà de l'espace local qu'il habite. Le fait d'être agent unique, situé dans un seul endroit, performant simplement comme un corps biologique, est démodé et inadéquat. À l'avenir, un corps sera un corps à agencement multiple. Un corps que nous possédons, performant, sera simultanément mis en branle non seulement par des gens dans d'autres endroits, mais aussi par des flux de données sur Internet.

Le corps schizoïde devient un *Split Body* (*Corps scindé*) – non pas un esprit scindé, mais bien un corps physique scindé. Les corps deviennent



> Stelarc, *Ear on Arm Suspension*, Galeries Scott Livesey, Melbourne, 2012. Photo : Polixeni Papapetrou. © Stelarc

des portails pour d'autres gens, dans d'autres endroits. Imaginons-nous en train de voir avec les yeux de quelqu'un à Paris tandis que nous entendons avec les oreilles de quelqu'un d'autre à Los Angeles et que quelqu'un à Tokyo a accès à notre bras gauche, accomplissant une tâche à laquelle notre bras droit collabore. Les corps s'annihilent à la surface d'un écran électronique fait d'expériences sensorielles et haptiques, un écran électronique qui a une épaisseur à la fois optique et haptique. Des corps éloignés deviennent des effecteurs finaux pour d'autres corps, dans d'autres places, pour d'autres machines, dans d'autres endroits, générant des mises en boucle interactives et des chorégraphies récursives. La *Fractal Flesh (Chair fractale)* prolifère. La *Phantom Flesh (Chair fantôme)* devient puissante.

#### ÊTRE EN VIE : LES AVATARS N'ONT PAS D'ORGANES

Quand nous pouvons les fabriquer, nous obtenons des cellules souches ou du matériel bio – un tératome que nous imprimons – en croissance, comme un morceau de tissu vivant dont la peau est mince, dont les muscles se crispent, dont les orifices soupirent ; si nous pouvons caresser et l'explorer ce morceau de tissu, nous aurons une œuvre d'art plus puissante qui examinera la signification de l'être vivant et celle de l'être humain.

Or, ce qui constitue le fait d'être vivant nécessite que nous nous interrogeons : il y a aujourd'hui une prolifération de ces espaces limites

où la notion de corporalité est floue. En ce qui concerne le bioart, la robotique ou les entités virtuelles, pour prouver que nous sommes dans le vivant, il faut d'abord être dans un corps et qu'il y ait interaction – sensibilité et expressivité – afin de fabriquer des architectures anatomiques et de provoquer des actions. Dans cette ère de la *Circulating Flesh (Chair en circulation)*, de la *Fractal Flesh* et de la *Phantom Flesh*, qu'est-ce qu'un corps ? Comment opère-t-il ? Qu'est-ce qui constitue son caractère vivant ? Tout cela est devenu problématique. La modification génétique et le corps augmenté par la machine créent du monstrueux. Une fois le corps à ses limites, le monstre est monnaie courante, fabriqué industriellement, multiplié et transformé en marchandise. Nous sommes présentement envahis par des corps cyborgs et zombies, devenant de plus en plus des automates et des êtres involontaires. Un cyborg est un système hybride homme-machine, un zombie n'a pas d'esprit propre et agit malgré lui. Nous avons peur de ce qui est involontaire et sommes angoissés devant le risque de devenir des automates.

Mais ce que nous avons toujours été et ce que nous sommes devenus nous font peur. Il n'y aura pas de *Singularity (Singularité)*, seulement une multiplicité de futurs contestables qui peuvent être sources d'examen et sujets d'évaluation, peut-être de manière appropriée, mais probablement comme objets de rejet. D'une part, il y a déjà prolifération concurrentielle de constructions de cyborgs, de corps de militaires et

de personnages de mangas massivement améliorés par des exosquelettes mécaniques, pour n'en nommer que quelques-uns. Toute technologie future pourrait, d'autre part, être invisible parce qu'à l'intérieur du corps – celui-ci serait l'hôte d'une nanocolonisation de son intérieur. Il faudra davantage de surveillance, mais pas uniquement des espaces publics. Nous devons implanter une surveillance médicale interne du corps, déployer des nanosenseurs et des nanobots. Peut-être le corps pourra-t-il être l'objet d'un redesign, d'*atoms-up*<sup>3</sup>, d'*inside-out nanorobots*<sup>4</sup>, de façon si incroyable que ce qui pourrait se passer n'aurait aucun sens, même si nous interrompons l'opération.

Or, il se peut que l'ère du posthumain ne se déroule pas dans le domaine des corps et des machines, mais plutôt dans le champ des entités virales, avec le support des médias électroniques et du Web. Ces entités interactives et opérationnelles peuvent être comprises comme des images. Les corps et les machines sont pesants. Ils agissent dans la gravité, aux prises avec le poids et les frottements. Les images, elles, circulent à la vitesse de la lumière. Elles performant dans la douceur et la transparence. Les corps sont éphémères, les images sont immortelles. Les avatars n'ont pas d'organes. Les questions d'identité et d'alternance, les expériences intimes et involontaires du corps, aussi bien que l'échelle télématique de l'expérience, deviennent ici importantes. La technologie est insérée et contenue. Des *Actual Virtual Interfaces (Interfaces actuelles-virtuelles)* permettent au corps de performer dans des espaces électroniques. Ce qui devient important n'est pas simplement l'identité du corps, mais sa connectivité ; pas simplement sa mobilité ou son emplacement, mais son interface.

## FUTURS CONTESTABLES

Ce n'est plus concevable d'imaginer avoir son propre esprit ou ne pas avoir d'esprit du tout, dans le sens métaphysique et traditionnel du terme. Le corps traumatisé habite des espaces proliférant de stress et d'ambivalence. Être un humain signifie peut-être ne pas rester humain du tout. Le pathologique et le pervers deviennent la promesse poétique de la chimère. L'artiste ne peut pas faire mieux que d'être à l'origine d'actions esthétiques – mais de celles qui transgressent, perturbent et génèrent des possibilités autres. Une transition du psychocorps au cybersystème est nécessaire pour fonctionner de manière efficace et intuitive, amenant une disparition dans des endroits éloignés, des situations accélérées et des architectures interactives complexes. Un corps peut-il faire face à des expériences d'absence extrême et d'actions aliénées sans devenir dominé par des peurs métaphysiques périmées ou des obsessions d'individualité et de libre pouvoir ?

Un corps devrait faire l'expérience de sa réalité, non présente entièrement dans ce corps, mais projetée en partie çà et là, ce qui génère un vide radical, non par manque, mais bien par excès d'hyperliens, par extrusion de subjectivité. En tant que corps, notre sensibilisation et notre fonctionnement sont désormais élargis, interagissant et fonctionnant en bout de ligne avec d'autres corps et d'autres machines effectrices. Le corps agit avec indifférence. L'indifférence est opposée à l'attente. L'indifférence fait que quelque chose d'autre arrive, permet un déploiement – dans son propre temps et à son propre rythme. L'indifférence permet au corps d'être suspendu par des crochets dans la peau, à une sculpture d'être insérée dans l'estomac et à une oreille d'être chirurgicalement construite et cultivée à partir de cellules souches sur le bras.

## ARCHITECTURES ANATOMIQUES ALTERNATIVES

C'est un impératif de l'évolution de construire des architectures anatomiques alternatives. L'artiste a performé avec une *Third Hand (Troisième main)*, un *Virtual Body (Corps virtuel)*, un *Extended Arm (Bras augmenté)* et un *Exoskeleton (Exosquelette : machine à marcher de six jambes)*.

Avec *Propel : Body on Robot Arm (Propulseur : corps sur bras robotique, 2016)*, la trajectoire du corps, sa position, son orientation et sa vitesse sont chorégraphiées par un bras de robot industriel de grande taille. Le projet *Ear on Arm (Oreille sur le bras)* consistait à construire chirurgicalement par croissance cellulaire une oreille sur l'avant-bras. Après qu'une structure creuse fut insérée sous la peau et qu'un vide fut créé autour de cette structure, les cellules ont pu croître dans le biomatériau poreux ; après six mois, la croissance du tissu et la vascularisation se sont effectuées : l'oreille a alors été fusionnée au bras avec son propre approvisionnement en sang. À présent, ce n'est que le relief d'une oreille. Une chirurgie supplémentaire est nécessaire pour soulever l'hélix de l'oreille afin d'y introduire une oreillette, et un lobe mou doit croître avec les cellules souches de l'artiste. Celles-ci seront répliquées *in vitro*, puis réinjectées *in vivo*. Une fois que l'oreille sera davantage une structure en trois dimensions, elle sera électriquement augmentée pour être activée par Internet à partir de n'importe quel point d'accès Wi-Fi. Cela a déjà été testé. Un micro a été inséré dans l'oreille durant la seconde opération chirurgicale. Même quand le bras était encore enrobé partiellement de plâtre et enveloppé dans des bandages, même lorsque le chirurgien portait encore un masque sur son visage, le son était capté par le microphone et envoyé par transmission sans fil. Une structure du corps a été répliquée, délocalisée et sera recâblée avec des capacités ajoutées.

Après avoir évolué avec des organes internes mous pour un fonctionnement biologique accru, nous pouvons désormais fabriquer des organes externes additionnels pour une meilleure interface et pour une action sur le terrain des technologies et du paysage médiatique qui constituent aujourd'hui notre habitat. Des organes Internet. Des organes virtuels. L'oreille devient une sorte de *smartphone*, un organe acoustique accessible par les gens dans d'autres endroits. Une personne à Melbourne sera capable d'entendre ce que mon oreille entend à Londres ou à New York, où qu'elle soit et où que je sois. Chacun sera au moins à deux places à la fois, de façon interchangeable, comme un corps physique à un endroit et un corps fantôme à un autre endroit. Avec des mises en boucle d'information immédiate et adéquate, les corps entreront en collision dans une scène électronique d'expériences sensorielles et physiques – une scène électronique qui a une densité à la fois optique et haptique. La chair fractale proliférera, la chair fantôme deviendra active.

Durant la performance *Re-Wired/Re-Mixed (Recâblé/Remixé, 2016)*, l'artiste pouvait ne voir qu'avec les yeux d'une personne à Londres et n'entendre qu'avec les oreilles d'une autre personne à New York, tandis que quelqu'un, quelque part, pouvait avoir accès à son exosquelette, à six possibilités de mouvement, et chorégraphier les mouvements de son bras droit. Sa vision était déconnectée de ce qu'il entendait et son bras était déconnecté de la possibilité de le faire bouger. Le corps a ainsi performé pendant cinq jours, six heures par jour, sans s'arrêter ; un corps déséparé et dispersé dont les sens et l'un des membres étaient externalisés en d'autres lieux. Il ne faut pas imaginer une synesthésie à travers un seul corps câblé, mais expérimenter une synesthésie à travers les sens câblés venant d'autres corps, dans d'autres endroits.

## INTERFACES ACTUELLES-VIRTUELLES

Dans les espaces liminaires et proliférant du vivant et de son fonctionnement, le corps est devenu un signifiant flottant. Le corps désire ce qu'il ne peut jamais être, parce que ses désirs sont générés non par lui-même, mais par un autrui collectif. Ainsi, il désire ce que, sans le savoir, il est déjà devenu. Les problèmes d'identité et d'expériences alternatives, intimes et involontaires du corps, aussi bien que la dimension télématique de l'expérience, sont de plus en plus élastiques. Dans cette époque de corps piratés, de gènes cartographiés, d'augmentation par prothèses, d'échange d'organes, de greffes de visage et de peau synthétique, qu'est-ce que cela signifie d'être un corps ? Qu'est-ce que cela signifie d'être un humain ? Ce qui génère le vivant et le fonctionnement du vivant devient problématique.

L'ère du posthumain, ne se trouvant peut-être pas dans le domaine des corps et des machines, serait plutôt celui des entités virales, avec le support des médias électroniques et du Web. Il y a de nos jours plus d'agents artificiels que d'agents humains infiltrant et infectant Internet, avec des bots malveillants, les Scrapers (vol de contenus de sites et duplication de ces sites), Spammers (introduction de logiciels malveillants), Hackers (vol de données informatiques) et Impersonators (piratage de personnalité) continuant à proliférer. La vie biologique est dès lors de plus en plus contaminée par des entités numériques et des codes exécutables. Les corps et les machines sont lourds. Ils doivent fonctionner avec la gravité, le poids et les frottements, alors que les images fonctionnent à la vitesse de la lumière, agissant en douceur et en transparence. Les corps sont éphémères, les images immortelles. Les avatars n'ont pas d'organes. Imprégner un avatar avec une intelligence artificielle et fabriquer des interfaces virtuelles-actuelles rendront possibles des avatars autonomes qui accéderont à un corps physique, agissant avec lui dans le monde réel. Système inverse à la *motion-capture*<sup>5</sup>. Vaudou virtuel. À une plus grande échelle, un avatar pourrait simultanément agir avec plusieurs corps de substitution dans de nombreux espaces et dans des situations d'urgence.

Il existe un flou croissant entre actualité et virtualité dans la composition d'une tâche opérationnelle, le corps et ses fantômes glissant en toute transparence entre les deux. La virtualité devient virale. L'intelligence manufacturière signifie orchestrer une intentionnalité, des systèmes interactifs qui répondent de manière cognitive et opèrent de façon appropriée aux cas particuliers et aux situations imprévisibles, avec généralement comme conséquence le conditionnement et l'apprentissage. Les agents artificiels pourraient alors prendre possession d'une intelligence artificielle, d'une perception sensorielle étendue et d'un affect d'expérience artificielle. Une physiologie machinique pourrait générer une phénoménologie machinique. Les premiers signes d'une intelligence *alien* pourrait bien venir de cette planète. ◀

Traduit de l'anglais par Jacques Donguy.

#### Notes

- 1 Stelarc, cité dans Jacques Donguy, « Le corps obsolète », *L'art au corps : le corps exposé, de Man Ray à nos jours*, Musée de Marseille, 1996, p. 217 ; repris dans J. Donguy, « Le corps obsolète : Stelarc (entretien) », *Quasimodo*, no 5, printemps 1998, p. 115.
- 2 Id., cité dans Paul Virilio, « Du surhomme à l'homme surexcité », *Alliage*, nos 20-21, 1994, p. 111.
- 3 Terme scientifique. Méthode pour générer de nouveaux atomes.
- 4 Recherche consistant à introduire des nanorobots dans le corps, notamment pour détecter des maladies.
- 5 Dans les jeux vidéo, procédé qui consiste à enregistrer à l'aide de capteurs les mouvements d'un acteur pour animer un personnage artificiel numérique.

---

**Stelarc** est un artiste australien, né en 1946, qui travaille sur les limites du corps. Il s'est d'abord fait connaître par ses suspensions corporelles avec des crochets insérés sous la peau, puis par ses prothèses ajoutées au corps, comme la *Troisième main* robotique et, récemment, une oreille greffée sur son bras gauche à partir de cellules souches. Il réalise des performances Internet, comme *Ping Body* à Sydney en 1996, où son corps est activé à distance, d'où la notion de « corps augmenté » ou de « corps obsolète ».



## ÉLOGE DU PANDROGYNE

► BRUNO LEMOINE

En 2000, Genesis P-Orridge, le chanteur du groupe de musique industrielle Psychic TV, s'installe à Brooklyn (New York) avec sa seconde femme, Lady Jaye, née Jacqueline Breyer, et tous deux se lancent dans une expérimentation corporelle inédite : ils subissent des opérations de chirurgie plastique dans le but de devenir physiquement semblables. « L'idée n'est pas d'être jumeaux, mais d'être deux parties d'un nouvel être, un être "pandrogyne" qui s'appellerait Genesis Breyer P-Orridge<sup>1</sup> », affirme le chanteur. Genesis a notamment reçu des implants mammaires et a commencé à parler de lui-même en utilisant le pronom anglais *she*. *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, un documentaire de Marie Losier sorti en 2011, raconte l'histoire de cette double transformation. L'article Éloge du *pandrogyne* tente de retracer la généalogie poétique et philosophique du *pandrogyne*. Du gnosticisme au néodarwinisme de Richard Dawkins, en passant par l'alchimie médiévale et le *cut-up* de William Burroughs et Brion Gysin, la route est ouverte pour une aventure contreculturelle du posthumain.

### DU DÉMIURGE AU GÈNE ÉGOÏSTE

Qu'on me permette, avant de parler de Genesis P-Orridge, de Lady Jaye et du *pandrogyne*, de m'attarder quelques instants sur des histoires qui vous sembleront sûrement plus vieilles que les calendes grecques ; vous saisirez, pourtant, peut-être avec moi combien, encore de nos jours, elles peuvent troubler. L'histoire commence ainsi : en 1754 à Berlin, le mathématicien français Maupertuis conclut son *Essai sur la formation des corps organisés* en ces termes : « Nous avons vu qu'on pouvait sans danger admettre dans la matière des propriétés d'un autre ordre que celles qu'on appelle physiques, qu'on pouvait lui accorder quelque degré d'intelligence, de désir, d'aversion, de mémoire<sup>2</sup>. »

Il y avait, selon Maupertuis, une « cause intelligente » à l'origine de la formation des corps organisés, et une telle cause était le prototype à partir duquel non seulement la vie, mais aussi l'ensemble de ce qu'on trouve sur Terre s'étaient perpétués après la création divine.

En 1976, dans l'essai *Le gène égoïste*, l'ethnologue britannique Richard Dawkins se posait une question qu'un lecteur consciencieux de la trempe du philosophe Diderot ne s'est sans doute pas posée au XVIII<sup>e</sup> siècle en lisant Maupertuis : « Après quatre milliards d'années, que sont devenus les anciens répliqueurs ? se demandait Dawkins. Ils ne sont pas morts puisqu'ils étaient passés maîtres dans l'art de la survie. Mais ne cherchez pas à les voir flotter librement dans la mer. Il y a longtemps qu'ils ont abandonné cette liberté désinvolte. Ils fourmillent aujourd'hui en grandes colonies, à l'abri de gigantesques et pesants robots, isolés du monde extérieur, communiquant avec lui par des voies tortueuses et indirectes, et le manipulant par commande à distance. Ils sont en vous et en moi. Ils nous ont créés, corps et âme, et leur préservation est l'ultime raison de notre existence. Ils ont parcouru un long chemin, ces répliqueurs. On les appelle maintenant "gènes", et nous sommes leurs machines à survie<sup>3</sup>. »

Ce que Dawkins appelle ici les « répliqueurs » correspond, à quelque chose près, à ce que Maupertuis dans son *Essai sur la formation des corps organisés* appelait la « cause intelligente ».

Maupertuis prenait le point de vue de l'homme, et son « programme de recherche métaphysique » demeurerait à peu près conforme aux dogmes de l'Église du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Dawkins, quant à lui, interprète la théorie darwinienne en prenant le point de vue du gène plutôt que celui de l'homme. *Le gène égoïste* est, naturellement, une figure rhétorique pour Dawkins, un anthropomorphisme permettant de voir

> Lady Jaye et Genesis Breyer P. Orridge, 2007.  
Photo : Laure Leber.

différemment la vie sur Terre. Pourtant, à sa lecture, l'enfant qui est en nous demeure volontiers dans une lecture flottante et rejoint, par là même, une croyance ancestrale du gnosticisme : « Si la nature est une prison, se dit-il, c'est que derrière elle se cache un démon. » Dans le gnosticisme du premier et du deuxième siècle après Jésus-Christ, le démon, autrement appelé le démiurge, était le créateur d'un monde imparfait (le nôtre) et de rares élus (quelques Caïnites, quelques Sethiens, quelques Pérates) pouvaient s'en libérer.

Pourquoi, même adultes, écouterions-nous l'enfant qui sommeille en nous plus volontiers que la raison ? Dawkins a aussi une théorie là-dessus : selon lui, nos cultures sont soumises aux « mêmes »<sup>4</sup> – le mot *même* est un néologisme de son invention. Comme le gène, un bon même est celui qui se perpétue longtemps, d'une copie à l'autre, en subissant le moins d'altérations possible. Le « même dieu », selon lui, est, en ce sens, un excellent même, puisqu'il a su se répliquer sans subir trop d'altérations jusqu'à nos jours ; mieux, somme toute, que le « même démiurge », apostasié, pour ainsi dire, par l'Église au IV<sup>e</sup> siècle, frappé d'interdit par l'empereur Constantin, après le premier concile de Nicée qui fit du catholicisme la religion officielle de l'empire romain. Nous pouvons, malgré tout, trouver une forme de longévité du même démiurgique à travers l'histoire, chez les Albigeois et les Cathares, dans *La flûte enchantée* de Mozart ou, précisément, dans *Le gène égoïste* de Dawkins et, davantage encore que chez Dawkins, chez l'écrivain américain William Burroughs, comme nous allons le voir.

#### LA PRATIQUE DU CUT-UP ET THEE TEMPLE OV PSYCHICK YOUTH DE GENESIS P-ORRIDGE

Quelques années avant Dawkins, le premier auteur à avoir systématisé l'idée que le langage est un virus est l'écrivain William S. Burroughs, l'expérimentateur du *cut-up* inventé par le poète Brion Gysin. Pour Burroughs, le langage était un parasite conditionnant la nature de l'homme, et la seule façon de s'en débarrasser était de le déconstruire. Par la technique du *cut-up*, Burroughs et Gysin découpaient et collaient leurs propres textes avec des citations d'autres auteurs, afin d'atteindre un état de conscience qu'ils nommèrent le *third mind* (tiers esprit). Selon eux, l'auteur du *cut-up* n'était plus Burroughs, ou Gysin, ou tout autre écrivain s'adonnant à cette pratique, mais ce tiers esprit, c'est-à-dire une entité psychique totalement autonome.

En 1971, Burroughs a écrit *Révolution électronique*, un éloge de l'entropie généralisée par les médias de masse : « On peut couper la ligne de rumeurs des *mass media* et, avec magnétophone, transmettre dans la rue la ligne de rumeur transformée... Mélangez-y donc des actualités, des pièces télévisées, des cours de la Bourse, de la publicité, et transmettez dans la rue la ligne de rumeur transformée<sup>5</sup>. » Par une technique de brouillage appropriée, il s'agissait, en somme, de libérer l'homme des mêmes qui infestaient les médias de masse pour ainsi atteindre un état de conscience proche de l'éveil de l'élus des sectes gnostiques du II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.

Dans les années soixante-dix, la révolution électronique de Burroughs sera reprise par le poète et musicien Genesis P-Orridge dans les groupes de musique industrielle COUM Transmissions, Throbbing Gristel et Psychic TV. P-Orridge a aussi été initié au *magick*, la magie sexuelle du mage Aleister Crowley, par Brion Gysin lui-même. Il n'est pas inutile de mentionner ici qu'un autre poète avait été, lui aussi, disciple du mage Aleister Crowley : Fernando Pessoa, le poète de la déconstruction du Moi à travers la pratique de l'hétéronymie<sup>6</sup>.

Au début des années quatre-vingt, Genesis Breyer P-Orridge (GBPO) a fondé un groupe initié aux pratiques magiques des Thélémites de Crowley, influencé par le *cut-up* et *Révolution électronique*

de Burroughs : Thee Temple ov Psychick Youth (TOPY). Le groupe fut effectif jusqu'en 1991 et a compté plusieurs milliers de membres à travers le monde. Dans l'article *La déconstruction d'une carte d'un territoire inconnu*, un ancien membre de TOPY, l'écrivain suédois Carl Abrahamson, a comparé les activités passées du groupe aux réseaux sociaux actuels sur Internet : « Dès les tout débuts, il y eut une focalisation excessive sur le partage débridé de l'information, qu'elle fut cachée ou autre. Tout ce que l'on avait à faire était de faire connaître les sujets et axes de recherche par le biais de lettres d'information ou tout autre canal, et l'on était certain de recevoir quelque chose d'intéressant. [...] Voir dans le Réseau Global TOPY une anticipation de l'Internet n'est pas exagéré. Les développeurs de la "cyberculture" de première génération étaient certainement informés – et pour certains même part active – du TOPY, de ses idées et idéaux. [...] La culture en elle-même est couramment associée avec les arts du spectacle, la peinture, la musique, la littérature et sous bien d'autres formes traditionnelles. La sphère de la culture. Mais, par essence, la Culture est ce que le mot implique : une culture – une structure ou un sol contenant la possibilité implicite de croissance, de manifestation de la vie et, par extension, des idées et de l'information. Le fusionnement du sperme et des œufs, ainsi que leur croissance continue en tant qu'entité programmée par l'ADN dans l'utérus, est peut-être le plus clair et plus puissant symbole de culture<sup>7</sup>. »

Retour aux sources du savoir, ici, pour Carl Abrahamson : étymologiquement, le mot *culture*, du latin *cultura*, désigne, en premier lieu, la culture de la terre. Comme l'indique le titre de son article, *Déconstruire la carte d'un territoire inconnu*, il s'agit de déconstruire une carte censée représenter un territoire. Ici, la carte du Tendre est une préfiguration du territoire du Tendre, et non l'inverse : « Une carte n'est pas le territoire », affirmait à ce propos Alfred Korzybski dont William Burroughs avait suivi les cours sur la sémantique générale en 1939. À l'origine, donc, pour Temple ov Psychick Youth, il y a l'œuf, *ov* en langage TOPY, soit le chiffre de la nature permettant à la vie de se manifester<sup>8</sup>. *Ov* est aussi ce qui fait qu'un même survive et prospère sur Terre. Un détour vers la psychologie jungienne peut également, à mon sens, nous mener de la préposition singulière *ov*, pour *of*, au pandrogynie.

Pour l'alchimie médiévale, la *prima materia* à l'origine du vivant était ce qui transcendait les quatre éléments, eau-air-terre-feu, et elle était symbolisée par un œuf philosophique composé de l'esprit, le *noûs*, lui-même intrinsèquement lié à la matière, la *physis*. Le travail d'un alchimiste consistait précisément à rechercher le *noûs* qui se cachait dans la matière, notamment pour produire de l'or ou pour prolonger la vie humaine de façon artificielle. *Noûs* était, pour l'alchimiste, le Saint-Esprit, lui-même composé d'Ourobouros, le serpent qui se mange la queue, ou de Mercure, le dieu des alchimistes qui apparaît sous les traits d'un androgyne unissant le soleil à la lune<sup>9</sup>. Ici sourd l'idée que, chez GBPO et Lady Jaye, l'androgyne alchimiste, analogue au *third mind* burroughsien, peut être révélé par la pratique du *cut-up*. Nous passerions ainsi du Mercure alchimiste au pandrogynie où l'homme, contrairement à ce que racontait Aristophane dans *Le banquet* de Platon, peut, selon GBPO et feu(e) Lady Jaye, fusionner à nouveau avec sa moitié.

#### « PROFANER LA MACHINE ANTHROPOLOGIQUE » : OV ET LE PANDROGYNE

*Ov* était enfin pour TOPY *ov-culture*, voire *occulture*. *Occulturer*, mot-valise, fusion de *occulte* et de *culture*, signifiait, selon GBPO, passer de l'ésotérique (propre à une initiation aux mystères) à l'exotérique (leur dévoilement). Une telle traversée était, par elle-même, la marque d'une transgression. Avec le pandrogynie, il s'agissait, comme nous le verrons, d'exhiber publiquement l'androgyne caché dans la *prima materia*.

Ici, le *third mind* comme voie d'émancipation par le *cut-up* devient chez GBPO et Lady Jaye une exhibition de l'androgyne, soit le spectacle

étalé en public d'un secret d'initiés : une forme d'hypostase sauvage touchant à la représentation du corps humain, dans laquelle deux deviendrait un, comme dans la trinité catholique. Ainsi, dans *PRIÈRES pour CŒURS SACRÉS : prière pour la pandrogynie et le bris du sexe*, GBPO et Ladie Jaye ont déclaré en 2004 :

#### BRISEZ LE SEXE

Jamais auparavant une génération  
N'a ressenti une telle rage de vivre.  
Détruisez les genres,  
Détruisez le contrôle de l'ADN  
Et l'attendu.

Au début, tou(te)s étaient parfait(e)s.  
Le premier homme était la première femme.  
La première femme était le premier homme.  
JUSQU'À ce que le chuchotement commence...

[...]

Nous sommes des ultra-terroristes génétiques.  
Un homme est un autre homme ou une autre femme.  
Un homme d'un homme est un autre homme d'une  
Femme.

#### CHANGER LA FAÇON DE PERCEVOIR ET CHANGER TOUTE MÉMOIRE.

#### ARRÊTEZ ÇA !

Cessez d'être possédés par des rôles  
Écrits par d'autres.  
Reconstruisez votre SOI  
À partir de CE QUE VOUS TROUVEZ EN VOUS<sup>10</sup> !

Nous pouvons voir ici une réponse concrète à la question que Deleuze et Guattari se posaient dans *Mille plateaux* : « Comment se faire un corps sans organes ? » Il en va de même pour *L'inventeur de l'amour* du poète Ghérasim Luca.

Dans *Trouble dans le genre*, la philosophe Judith Butler a montré en quoi la performance drag, que l'on trouve dans l'œuvre de GBPO, permettait de démythifier les distinctions sexuelles. En conclusion à son dernier chapitre, « Actes corporels subversifs », elle écrivait à ce sujet : « Les genres ne peuvent être ni vrais ni faux, ni réalités ni simples apparences, ni des originaux ni des imitations. Dans la mesure où l'on porte de manière crédible ces attributs de genre, on peut les rendre vraiment et absolument incroyables<sup>11</sup>. »

Il me semble pourtant que l'« incroyable » du pandrogynie va plus loin qu'une performance drag ou « genrée », dans la mesure où elle remet en cause la notion d'unité et d'individualité de l'homme. Dans le pandrogynie, une forme de nature hypostasiée est revendiquée par GBPO et Lady Jaye, de cette sorte d'amour fusionnel que Burroughs et Gysin revendiquaient aussi par le concept de *third mind*, dont les prémisses sont ontologiques avant d'être littéraires ou artistiques – littéraire et artistique, ici, au sens commun, *mainstream*, des termes. Il s'agit en somme, comme chez Giorgio Agamben, de profaner la machine anthropologique mise en place depuis Aristote : « Rendre inopérante la machine qui gouverne notre conception de l'homme ne signifiera donc pas tant, écrit Agamben, chercher de nouvelles articulations – plus efficaces ou plus authentiques – que montrer le vide central, le hiatus qui sépare – dans l'homme – l'homme et l'animal – se risquer dans ce vide<sup>12</sup>. » Or, le risque qu'ont pris GBPO et Lady Jaye est tout le contraire du vide puisque, comme tout risque, il a un coût humain bien réel.

Quelle est alors la posthumanité du pandrogynie ? Une telle posthumanité est, comme nous l'avons vu, revendiquée par GBPO et a une généalogie très ancienne, qui remonte à mon sens au rêve d'un éveil eschatologique des sectes gnostiques du II<sup>e</sup> siècle de notre ère et que nous retrouvons, en retour, au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans l'humour millénariste et les vaticinations politiques du dadaïste berlinois Johannes Baader, l'ami du poète Raoul Hausmann, qui a écrit les quatorze lettres du Christ<sup>13</sup>. Ce que nous pouvons sans doute trouver désolant, c'est que le groupe TOPY ait été dissous en 1991 par GBPO alors même qu'il formait un réseau social contreculturel capable d'entamer une révolution – ou, à tout le moins, une insurrection – électronique contre l'Internet globalisé que nous subissons actuellement. Mais qui sait si, un jour, un nouveau TOPY, une nouvelle forme d'ov-culture n'advient pas ? Comme l'écrivait, avant GBPO, Pessoa lui-même, le serpent sait qu'il n'y a pas de destination absolue ; la destination absolue se trouve dans le chemin lui-même : elle est le chemin même que nous prenons ou celui que nous traçons. ◀

#### Notes

- 1 Genesis P-Orridge, cité dans « La musique est la révélation », *Tracks* : spécial « Pirates » [émission télévisée], Arte, 28 octobre 2004.
- 2 Pierre Louis Moreau de Maupertuis, « Essai sur la formation des corps organisés », dans Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, GF Flammarion, 2005, p. 210.
- 3 Richard Dawkins, *Le gène égoïste*, Odile Jacob, coll. « Poches », 2003, p. 40.
- 4 *Id.*, « Les "mèmes", nouveaux répliqueurs », *Le gène égoïste*, op. cit., chap. XI, p. 257.
- 5 William S. Burroughs, *Révolution électronique*, Champ Libre, 1974, p. 11-12.
- 6 Lire à ce propos *Le chemin du serpent*, un recueil des essais et des manifestes littéraires, politiques et religieux de Fernando Pessoa (F. Pessoa, *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois, 1991, 412 p.).
- 7 Carl Abrahamson, « La déconstruction d'une carte d'un territoire inconnu », dans Genesis Breyer P-Orridge, *Thee Psychick Bible / La bible psychique*, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2010, p. 27-28.
- 8 Jean-Pierre Turmel, le traducteur de *La bible psychique* et créateur du *label Sordide Sentimental*, le premier *label* musical à avoir diffusé en France la musique de Genesis Breyer P-Orridge, écrit à ce propos : « "ov" à la place de "of" (de). Dans les textes TOPY "ov" désigne les fluides sexuels. GBPO rapporte que c'est David Tibet [un peintre, poète et musicien, fondateur du groupe Current 93] qui lui avait dit que "ov" était le mot grec pour sperme ou semence. (Je n'ai pas trouvé trace de ce mot en grec. Par contre, la racine latine "Ovum" renvoie à "œuf" et à "ovaire"). » (G. B. P-Orridge, *La bible psychique*, op. cit., p. 18.) Turmel oublie de dire qu'*ovum* renvoie aussi aux testicules de l'homme. Ici, la *con*/fusion est, selon moi, révélatrice des principes qui étaient à l'œuvre dans l'imaginaire du groupe TOPY.
- 9 Cf. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, 2004, p. 441-442.
- 10 G. B. P-Orridge, *La bible psychique*, op. cit., p. 601. Sur le couple Genesis Breyer P-Orridge et Lady Jaye, voir le film de Marie Losier, qui lui est consacré : *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, Epicentre film, 2011, 1 h 12 min.
- 11 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, coll. « Poche », 2012, p. 266.
- 12 Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2002, p. 146.
- 13 Johannes Baader, *Johannes Baader, Oberdada* : « *Vierzehn Briefe Christi und andere Druckschriften*, Trouvaillen, 1988, 154 p.

**Bruno Lemoine** a publié, aux éditions Al Dante, deux récits, *Matachine ou le lecteur enchaîné* (2006) et *L'après-journal Nijinski* (2008), ainsi qu'un essai, *L'homme approximatif* (livre + film avec François Dominique, 2014). En poésie, il a publié dans les revues *Nioques*, *Action poétique*, *Le bout des bordes*, *Ouste* et *Doc(k)s*. Il a réalisé une revue, *The Black List*, et une pièce radiophonique, *Station 11* (site Arte Radio). Au nombre de ses articles se trouvent « Randonnée et dérive » et « Supplément à l'angoisse de l'ingénieur » (*Revue des ressources*). Il a également écrit le texte de la série *Duchamp à Rome*, vidéos de Xavier Leton (Ville Allant Vers) et fait quelques performances, notamment avec Eric Madeleine.



> Julien Prévieux, *What Shall We Do Next ? Séquence #2*, 2014.

# GESTES « DE L'AIR » ET AUTRES MOUVEMENTS DU CORPS À VENIR. LA FICTION PROSPECTIVE ET L'INCORPORATION DES TECHNOLOGIES CHEZ JULIEN PRÉVIEUX

► CATHERINE DUCHESNEAU ET MAGALI UHL

Depuis une dizaine d'années, l'invention de nouvelles technologies du quotidien – appareils tactiles et machines activées par des gestes « dans les airs » – a engendré de nouvelles formes d'incorporation de la technique, modifiant ainsi nos manières d'être, de nous mouvoir et d'interagir. Relevant les gestes et mouvements que ces technologies induisent, l'artiste Julien Prévieux a développé un imaginaire prospectif de la corporéité et du corps social à venir.

Explorant le thème du devenir humain, plusieurs œuvres d'art actuel ont poussé à l'extrême l'imaginaire posthumaniste du « corps-machine », avec des corps « améliorés », appareillés, « augmentés ». Or, à cet imaginaire futuriste et techniciste classique – que l'on retrouve notamment dans la littérature de science-fiction ou dans l'art biotech inspiré de la mouvance posthumaniste –, ce que l'on pourrait nommer des « fictions prospectives » offre une autre vision pour penser les possibles corporels. C'est le cas de l'œuvre de Julien Prévieux *What Shall We Do Next ?* qui nous invite à porter un regard sur les gestes et microgestes du quotidien pour questionner autrement l'influence des technosciences, et des imaginaires qu'elles véhiculent, sur les corps.

Partant de cette œuvre et de l'ouvrage de Daniel Wigdor et Dennis Wixon *Brave NUI World : Designing Natural User Interfaces for Touch and Gesture*, notre contribution visera à penser l'influence des technologies sur la corporéité, les gestes et les « techniques du corps », ainsi que les enjeux soulevés quant à la conception de l'humain et de ses interactions avec l'autre dans la sphère quotidienne.

## UN IMAGINAIRE PROSPECTIF

Questionnant l'impact des technologies sur les corps, l'artiste Julien Prévieux constitue depuis une dizaine d'années ce qu'il a nommé une « *archive des gestes à venir* », soit un ensemble de mouvements du quotidien indexés sur les nouvelles technologies. Pour les réunir, il est allé relever les descriptions, plans et dessins des brevets déposés sur le site de l'agence américaine de la propriété intellectuelle (United States Patent and Trademark Office, USPTO). Cette recherche a donné naissance à l'œuvre *What Shall We Do Next ?* dont la première séquence<sup>1</sup> est une vidéo d'animation en noir et blanc qui présente deux mains, sommairement tracées, exécutant une série de gestes inspirés par des brevets déposés entre 2006 et 2011. Aucun objet n'est représenté sur les images animées ; seules les dates du dépôt de l'invention sont inscrites sur l'écran et rythment la narration, les mains semblant interagir avec divers appareils imaginaires. L'œuvre a été prolongée en 2014 par une deuxième séquence<sup>2</sup> qui transpose cette vidéo d'animation en chorégraphie (captée en format numérique) où six danseurs et acteurs professionnels exécutent des gestes et mouvements dans l'espace, toujours sans objets pour en matérialiser le sens, mais avec une voix *off* qui précise, pour chaque brevet interprété par les performeurs, son numéro, sa date de dépôt ou encore sa fonction<sup>3</sup>.

Certains des gestes présentés dans ces deux vidéos sont déjà opérants, par exemple le « glisser pour déverrouiller » que chaque détenteur de téléphone intelligent tactile accomplit plusieurs fois par jour, le geste synchronisé des deux doigts pour agrandir une image ou le clignement

syncopé des yeux aujourd'hui utile aux *Google glasses*. D'autres gestes n'existent pas encore et pourraient ne jamais s'inscrire dans l'incarnation : c'est le cas de la « perruque intelligente » qui permettrait aux conférenciers et autres présentateurs de passer d'une diapositive à l'autre par le simple mouvement de leurs doigts sur les tempes. Les brevets sont en effet déposés par leurs inventeurs sans assurance d'avoir un jour une véritable fonction. Archivés au milieu de tous les autres brevets, ils dessinent toutefois ce que pourrait être « notre avenir corporel », si on les prolonge, comme le fait l'artiste, par des gestes qui les animent.

Ainsi, dans la vidéo chorégraphique (*Séquence #2*), l'artiste scrute minutieusement nos comportements quotidiens pour les croiser avec un imaginaire contenu dans les brevets. À partir de gestes déjà existants et repérés dans le rapport que l'on concède aux objets techniques, il développe, par « extrapolation raisonnée »<sup>4</sup>, un récit qui joue avec les fantasmes émergeant des inventions. Les projections des inventeurs lui donnent la matière créative pour proposer sa version amplifiée et légèrement déformée de ce que pourrait être, dans un avenir proche, notre paysage social. Plutôt que d'anticiper, par la science-fiction, un monde où la quasi-totalité des humains serait appareillée de prothèses et d'implants technologiques – un monde qui refléterait aussi le fantasme posthumaniste –, Prévieux part de corps humains, familiers, pour imaginer plus subtilement les corps du futur influencés par les nouvelles technologies et les gestes technicisés qui leur serviraient de mode d'expression.

L'imaginaire du récit de science-fiction, contrairement à l'imaginaire prospectif, est en effet dépendant d'une futurologie<sup>5</sup> ; il s'accomplit dans la rupture avec le temps présent et dans la projection technologique. *A contrario* ici, l'imaginaire prospectif correspond davantage à cette capacité humaine à se distancier de la réalité et de sa supposée cohérence pour proposer un éclairage sur des mondes possibles. Comme le souligne Cornélius Castoriadis, il y a dans l'imaginaire « cette détermination essentielle des sujets qui est [leur] capacité de [se] détacher du réel, de le mettre à distance, d'en prendre une vue autre que celle qui "s'impose", de lui donner un prolongement irréal »<sup>6</sup>. Autrement dit, la possibilité (prospective) que l'on retrouve dans le travail de Prévieux, à la différence de la probabilité (science fictionnelle ou posthumaniste), ouvre un horizon des possibles dans lequel la technologie incorporée altérerait le schème corporel, modifierait les gestes quotidiens et influencerait les pratiques comme les interactions sociales. Cette incorporation de la technique, et de son sous-bassement technoscientifique, se répercuterait alors sur des gestes nouveaux et des habitudes nouvelles, lesquels imprégneraient durablement le registre du quotidien, du familier, voire de l'intime.

## UNE INCORPORATION DE LA MACHINE DANS LES MOUVEMENTS ET LES GESTES

Dans la séquence chorégraphique *What Shall We Do Next ?*, un interprète raconte qu'en 2010 la souris et le clavier ont été remplacés par des formes plus « naturelles » d'interaction, qui font notamment intervenir le toucher, la parole et des gestes exécutés dans les airs. Des appareils comme le téléphone intelligent ou la console Wii relèvent de ces *natural user interfaces* (NUI), comme les ont nommées les sciences informatiques.

Daniel Wigdor et Dennis Wixon, deux chercheurs, développeurs et entrepreneurs reconnus dans ce domaine, ont rédigé en 2011 un guide pratique compilant des principes, trucs et conseils adressés aux concepteurs et designers, intitulé *Brave NUI World*<sup>7</sup>. Les auteurs troquent dans ce livre – dont la référence à *Brave New World*, célèbre roman d'Aldous Huxley, est assez explicite – la dystopie pour l'utopie, mettant l'accent sur le potentiel libérateur des nouvelles technologies plutôt que sur le fardeau humain qu'elles peuvent aussi représenter. Pour les auteurs, les NUI seraient une « nouvelle ère » dans la relation entre l'humain et la machine, laquelle mènerait ultimement à une libération du corps.

L'« interface utilisateur »<sup>8</sup> a été initialement conçue comme la couche limite entre la machine et l'utilisateur. Devenant la partie « visible » d'un

logiciel ou d'un programme, elle permettait à l'utilisateur d'interagir avec la machine. Or, avec les NUI, il s'agit davantage de créer une interface humain-machine « invisible », imperceptible, afin d'engendrer une interaction avec l'objet qui paraîtrait plus « naturelle ». Un des principes clés formulés par les auteurs pour créer cette interaction naturelle est de penser l'interface comme une « extension du corps »<sup>9</sup> (« *feel like an extension of [the] body* »<sup>10</sup>) et cela même lorsque les gestes sont effectués dans les airs, sans contact direct avec ledit corps.

Ce prolongement du corps dans l'objet, ou inversement de l'objet dans le corps et ses gestes, est bien ce que l'on voit se matérialiser dans la chorégraphie de Prévieux, esquissant ainsi des « techniques du corps » présentes et à venir. L'anthropologue Marcel Mauss, qui a introduit cette notion, affirmait : « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps<sup>11</sup>. » On peut penser par exemple aux techniques de la marche, de la course et de la danse. Mauss distinguait donc les « techniques du corps », où le corps est son propre objet et moyen technique, de ce que l'on pourrait appeler les « techniques à instrument », lesquelles nécessitent l'intervention d'un objet, d'un outil, d'un appareil : marcher avec des stillettos, courir avec un podomètre, danser avec des chaussons de ballet...

Or, avec les nouvelles machines du quotidien, la ligne de partage entre ces deux types de techniques semble s'estomper. Il se créerait un double mouvement, de *naturalisation* de la machine d'un côté, de *machinisation* de l'humain de l'autre, menant à une proximité et, donc, à une indistinction grandissante entre corps et technique. C'est d'autant plus frappant pour les technologies où les gestes sont effectués dans les airs, comme on le voit dans *What Shall We Do Next ?*, mais aussi dans le registre commercial avec la console Wii évoquée plus haut, avec le dispositif Leap Motion qui, branché à un ordinateur, permet de naviguer à distance sur l'écran par des mouvements dans le vide ou encore avec le brevet de Ford et de Google visant à contrôler l'air climatisé de sa voiture par le geste de tourner un bouton, sans contact physique avec le tableau de bord du véhicule.

C'est ainsi qu'avec la création de ces interfaces, imperceptibles ou invisibles, le programme vient se matérialiser dans le corps et les gestes de l'utilisateur, permettant ainsi une *incorporation* de la machine. Mais comment cette incorporation est-elle possible ? En prenant pour exemple la marche en rangs serrés, dictée par le caporal de l'armée, Marcel Mauss montre que les techniques du corps sont facilement intégrées par les individus, parce qu'elles sont « montées pour et par l'autorité sociale »<sup>12</sup>. Déjà à l'époque industrielle, les mouvements traditionnels avaient été transformés par le rythme des machines dans les usines<sup>13</sup>. Aujourd'hui, cette « autorité » serait-elle à trouver dans la forte influence des technosciences, et de leurs nouveaux objets technologiques, sur les corps ?

Avec la commercialisation à large échelle des objets issus des technosciences et les usages quotidiens que cela induit, cette autorité sociale se déploierait alors jusque dans les moindres espaces du quotidien, menant à une redéfinition de l'humain et de son rapport à l'autre, et ébranlerait les frontières les plus classiques entre matière et vivant, objet et sujet, chose et personne, extérieur et intérieur<sup>14</sup>.

## LES GESTES DE L'AIR OU LES POSSIBLES CORPORELS DE DEMAIN

Finalement, les « gestes de l'air » sont tout à la fois ces mouvements exécutés à distance, où la machine devient invisible, logée dans les gestes de l'individu, et, plus métaphoriquement, les gestes latents, dans l'air, sur le point d'advenir, qui sont esquissés sur des planches à dessin, comme dans la vidéo d'animation de Prévieux, ou encore projetés dans un espace « vide », un studio d'essai, comme dans la deuxième séquence mise en chorégraphie par l'artiste. Dans cette deuxième séquence en effet, plutôt que de montrer l'interaction d'un seul utilisateur avec sa machine, comme on le voit dans les dessins

de brevets et les notices d'appareils manufacturés, l'artiste met en scène plusieurs corps, amenant alors les gestes futurs dans l'espace social du présent. Et tandis que ces corps s'affairent à interagir avec des machines imaginaires, aucune relation ne se crée entre eux, aucun regard, aucun contact, aucun toucher : des voix sans émotion, des gestes précis, des déplacements mesurés dans l'espace en guise d'interaction sociale.

L'humain à venir pourrait ainsi agir comme l'automate ou le robot dont les mouvements, décortiqués et programmés – à la manière de

Wigdor et Wixon –, seraient les prémices d'interactions sociales faites de distance et d'évitement. Et c'est peut-être là que la fiction prospective de Prévieux arbore une tonalité plus sombre, projetant une version réifiée de l'emprise des technosciences sur les imaginaires et sur les corps : l'artiste n'imagine pas un futur fait de corps démesurément ou monstrueusement modifiés, véritables cyborgs « de chair et de métal »<sup>15</sup> ; il renvoie plutôt à un avenir contenu dans le présent, autrement dit à la façon dont nos corps, ordinaires mais ayant incorporé efficacement la technique, interagissent déjà ensemble. ◀

Photos : courtoisie Galerie Jousse Entreprise.

#### Notes

- 1 Julien Prévieux, *What Shall We Do Next ? Séquence #1* [vidéo d'animation en ligne], 2011, consulté le 14 février 2017, 3 min 54 s, [www.previeux.net/html/videos/Next.html](http://www.previeux.net/html/videos/Next.html).
- 2 *Id.*, *What Shall We Do Next ? Séquence #2* [film chorégraphique commenté en ligne], 2014, consulté le 14 février 2017, 16 min 42 s, [www.previeux.net/html/videos/Next02.html](http://www.previeux.net/html/videos/Next02.html).
- 3 Julien Prévieux a poursuivi en 2015 sa réflexion sur les mouvements et gestes avec le film *Patterns of Life*, réalisé avec des danseurs et danseuses du Ballet de l'Opéra national de Paris. Dans six cadres différents, ces derniers exécutent des chorégraphies inspirées de protocoles et de résultats scientifiques tandis qu'une voix *off* fait mention du contexte économique, militaire ou politique de chaque expérience scientifique. On ne manquera pas de relever la proximité esthétique avec la séquence mémorable de *Holy Motors* de Leos Carax (2012) dans laquelle l'acteur Denis Lavant exécute un ballet de combat incandescent.
- 4 Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*, Allia, 2010, p. 15.
- 5 Cf. Sylvie Bérard et Magali Uhl, « La science-fiction : de la perspective à la prospective », *Les cahiers de la CRSDD*, coll. « Recherche », n° 8, 2012, p. 27. De la même manière que nous distinguons ici l'imaginaire de la science-fiction et l'imaginaire prospectif, nous pourrions également envisager cette autre distinction, très proche, proposée par Bruno Latour, entre le futur et l'avenir (*No Future, vive l'avenir* : le futur, la prospective et l'innovation [allocution en ligne], 6 décembre 2013, consulté le 15 février 2017, [www.youtube.com/watch?v=F7qZ\\_PG2nQ](http://www.youtube.com/watch?v=F7qZ_PG2nQ)).
- 6 Cornelius Castoriadis, *L'imaginaire comme tel*, Hermann, 2007, p. 146.
- 7 Daniel Wigdor et Dennis Wixon, *Brave NUI World : Designing Natural User Interfaces for Touch and Gesture*, Morgan Kaufmann, 2011, 253 p.
- 8 « Partie visible par l'utilisateur d'un logiciel, en d'autres termes le programme gérant l'interaction entre la machine et l'utilisateur. » (*Dictionnaire de l'informatique et d'Internet*, consulté le 14 février 2017, [www.dicofr.com/cgi-bin/n.pl/dicofr/definition/20010101002727](http://www.dicofr.com/cgi-bin/n.pl/dicofr/definition/20010101002727)).
- 9 Concevoir l'objet ainsi peut rappeler la pensée du paléanthropologue André Leroi-Gourhan, qui évoquait dans *Le geste et la parole : la mémoire et ses rythmes* (Albin Michel, 1965) que les outils étaient en quelque sorte un prolongement du corps et de ses gestes.
- 10 D. Wigdor et D. Wixon, *Brave NUI World*, *op. cit.*, p. 13.
- 11 Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), *Sociologie et anthropologie*, coll. « Les classiques des sciences sociales », 1950, p. 10.
- 12 *Ibid.*, p. 21.
- 13 Cf. Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle* (1954), Economica, 1990, 423 p.
- 14 Cf. Bernadette Bensaude-Vincent, *Les vertiges de la technoscience : façonner le monde atome par atome*, La Découverte, 2009, p. 88.
- 15 Daniela Cerqui et Barbara Müller, « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 43-65.

**Catherine Duchesneau** est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Après une maîtrise à l'Institut national de recherche scientifique, elle a travaillé à l'idéation et au développement de projets dans le milieu de la danse. Ses intérêts de recherche se situent dans le champ de la sociologie des œuvres et de la socioanthropologie du corps.

**Magali Uhl** est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal et directrice du CÉLAT à l'UQAM (Cultures, Arts, Sociétés). Ses principales recherches visent à cerner les modifications des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain. Elle interroge plus spécifiquement le rôle, la place et les enjeux des images dans la connaissance du social.



> Julien Prévieux, *What Shall We Do Next ? Séquence #2*, 2014.



> Lisa Park, *Eunoia II*, 2013. Photo : courtoisie de l'artiste.

## L'IRRÉPRESSIBLE MÉCANISATION DE L'ESPRIT ET LES FORMES ARTISTIQUES DE LA NEURODISSIDENCE

► MICHAËL LA CHANCE

De nombreuses productions artistiques rejouent la mécanisation du corps par le régime biopolitique dominant dans nos sociétés contemporaines, où le corps est un rouage de la machine techno-industrielle, producteur de plus-value et cheville de la reproduction du capital. Ce sont des tentatives de rendre tangibles – et critiquables – un devenir-machine du corps et une mécanisation de l'esprit, lorsque l'expérience psychique est réduite à une description du fonctionnement matériel du cerveau. Cette nouvelle génération d'artistes abandonne le paradigme du corps-vérité, où le corps est le siège de l'identité et de l'expérience, et s'intéresse aux nouveaux modes de communication et de médiation<sup>1</sup>. Aujourd'hui, un fantasme d'immédiateté tend à s'actualiser dans les comportements sociaux (téléphonie omniprésente), mais aussi dans les dispositifs de connexion qui court-circuitent le corps et même le langage. Le corps n'est plus le centre de l'expérience esthétique lorsque nous développons une connexion immédiate avec notre environnement, nos semblables et nos outils ; il est extériorisé et dispersé dans des constructions hybrides. Si nous parlons encore du corps, c'est à titre de fiction qui joue son rôle dans une nouvelle organisation de l'esprit.

Ces considérations nous éloignent du corps classique comme *topos* originel, capital d'authenticité, socle de vérité, territoire esthétique. Autrefois, le corps profond, viscéral et nerveux, fonctionnait comme une carte pour localiser les sensations et les actions humaines. Aujourd'hui, cette

fonction de localisation est confiée à une cartographie du cerveau. Les neurologues, armés d'électrodes et de sondes invasives, développent des modèles mathématiques matriciels pour interpréter les données issues du cerveau (taux d'hémoglobine, ondes alpha...) et créer un *neuropticon*, soit un espace neuronal surveillé dont nous captions et interprétons les microévénements. Parallèlement à ce travail des neuroscientifiques, qui développent des cartographies cervicales en 3D, les artistes entreprennent d'explorer le cerveau comme territoire esthétique en utilisant des technologies de neurofeedback. Celles-ci nous donnent accès à une expérience sensible du volume cérébral, à la possibilité de se donner des « sensations » relatives aux différentes parties de ce volume. Ces sensations, ou neuroesthésies, correspondent à une augmentation du flux sanguin et à une activation physioélectrique d'électrodes extérieurs ou d'implants qui permettent de contrôler des curseurs sur des écrans d'ordinateur ou encore de corrélérer des ondes cérébrales avec des sons et des couleurs. Je pense ici à des œuvres neuroesthétiques telles que *Wave UFO* (2003-2007) de Mariko Mori, *Mind Pool* (2010) de Kiel Long et finalement *Eunoia* (2013) de Lisa Park. Dans cette dernière œuvre, l'artiste porte un casque Emotiv EEG qui permet de transformer ses états mentaux, donc ses émotions, en ondes imprimant des vibrations dans 48 assiettes métalliques remplies d'eau, le nombre reflétant les 48 émotions selon *L'éthique* de Spinoza<sup>2</sup>.

## L'ESPACE NEUROMATRICIEL

Le technocorps, c'est le corps, mais aussi un de ses organes, tel le cerveau, qui est médié, augmenté et altéré. Il offre l'image d'une vie malléable qui se laisse harnacher par la technologie. Le cybermilieu, c'est un environnement contrôlé, un espace de surveillance, un réseau de circulation. Nous voulons introduire la notion d'« espace neuromatriciel » pour parler d'une subjectivité qui échappe au corps ou au cerveau, qui se caractérise par le caractère insaisissable à lui-même du sujet, en tension avec des contextes élargis, qui est étrangement rattachée à une « Réalité ultime »<sup>3</sup>.

Notre réflexion sur les rapports entre le corps et l'esprit nous a conduits à considérer la notion de neuromatrice, proposée par le neurologue canadien Ronald Melzac qui s'est intéressé à la souffrance fantomale, une sensation occasionnée par un membre fantôme<sup>4</sup>. C'est une brûlure que nous ressentons en lieu et place du membre qui a été sectionné. Dans les années quatre-vingt-dix, Melzac a montré que la douleur n'est pas localisée dans une entrée sensorielle périphérique, mais qu'elle repose sur un flux d'impulsions nerveuses généré par une neuromatrice, lequel flux n'a de cesse de parcourir de façon cyclique les chaînes neurales du corps propre afin d'en vérifier l'intégrité. Alors, le membre fantôme est une impression artefact qui vise à rétablir l'intégrité de la neuromatrice<sup>5</sup>, lorsque le cerveau crée cette hallucination d'une partie pour préserver sa représentation du tout<sup>6</sup>.

Tout se passe comme si le cerveau possédait une représentation du corps, une mémoire de son intégrité, et qu'il pouvait créer des sensations pour préserver ce schéma mémoriel. À la lumière de ces considérations, nous pouvons relire Paul Ricœur qui, dans *Soi-même comme un autre*, suggère que notre mémoire n'est pas seulement celle que nous avons de nous-mêmes<sup>7</sup>. Les mémoires que les autres ont de moi font également partie de ma mémoire. Je suis dans les histoires que les autres se racontent à mon propos, auxquelles j'enchevêtre l'histoire que je me raconte à propos de moi-même. Les personnes sont des *continuités narratives* qui ne se laissent pas circonscrire par un corps ou par une identité sociale, qui existent par la préservation d'une mémoire intersubjective et par des effets de fiction. Certes, la mémoire du corps comme réseau de neurones et la mémoire du sujet comme récits enchevêtrés sont de nature bien différente, pourtant la comparaison s'impose à une époque où nous assistons au développement de mémoires machiniques et réseautiques. Les continuités narratives prennent pour substrat des mémoires humaines, mais aussi des mémoires hybrides et plurielles.

Cela me permet également de suggérer ce que serait l'expérience d'un nouveau sujet dans le cybermilieu, un sujet à mi-chemin entre le vivant et le machinique, entre le réseau et le discontinu. La non-localité du sujet lui permet d'entrer en communication avec autrui tout simplement parce que, d'une certaine façon, à ce moment-là, je suis aussi autrui. Cela expliquerait à la fois la contamination de ma mémoire par celle d'autrui et la transensorialité qui me permet de recevoir les sensations d'autrui, comme si elles se produisaient dans mon corps. Autrui, ce sont mes proches, mais aussi, j'en prends conscience aujourd'hui, ce sont les animaux et, déjà, les machines<sup>8</sup>.

Comment représenter cet espace neuromatriciel ? Dans *À la recherche...*, Proust parle d'« un être disséminé dans l'espace et dans le temps ». Il parle d'un individu devenu « une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles »<sup>9</sup>. Ce sont des êtres qui se retirent, qui se font inaccessibles, comme des ombres dans les limbes, comme des fantômes neuromatriciels. Nous ne pouvons les localiser dans leur corps, les réduire à une identité, et pourtant ils ont une forme de présence : le technocorps n'est pas nécessairement lourd et encombrant, lesté par des machines ; il devient quasi immatériel, un moi-réseau, une conscience-tension, une pensée-circuit dans les cybermilieux. À l'époque de l'esprit mécanisé, l'expérience privée est cette part de moi-même qui m'échappe, une préfiguration de l'insaisissable.

## DOUTER DU CORPS CHEZ DESCARTES

Le Malin Génie de Descartes s'ingéniait à me tromper, me faisant croire que j'étais logé dans un corps, que ce corps m'appartenait en propre. Mais Descartes me rappelle que je peux en douter, envisager que tout ceci est illusion, peut-être un rêve. Il convient d'être attentif à cet acte particulier, à ses modalités : celui où *je m'attribue un corps*. Melzac parle de la nécessité de reconnaître son corps comme étant le sien : la neuromatrice nous assure que ce corps est bien, sans équivoque, celui qui nous a été attribué. Mon expérience est faite d'états mentaux. C'est une suite d'événements, pourtant je les attribue au corps et les cartographie dans ses différentes parties. Ce que permet cette illusion, c'est qu'en m'attribuant un corps, je crois me donner une plénitude d'être. Le technocorps tient pour acquis cette plénitude à laquelle se rajouterait un supplément technologique. En fait, les choses ne sont pas si simples, nous avons de nombreuses représentations du corps prothésé qui remettent en question l'intégrité corporelle : elles nous font voir un corps larvaire qui attend sa gestation de la machine. Un corps partiel et inachevé, une combinaison d'organes, une figure de l'insuffisance ontologique.

Descartes nous a invité à concevoir que le corps n'est qu'une illusion. « Comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi ? » dit-il, pour le nier en effet. Ce qu'il suggère, c'est que nous ne pouvons concevoir notre corps que dans un moment spéculaire souverain. Voici tout le problème : le corps du sujet ne peut être considéré par celui-ci que dans la fiction d'une adéquation à soi de ce même sujet. Le corps classique, comme toute la réalité, est d'emblée logé dans cette tautologie, il repose sur une ontologie qui articule une conception mécanique de l'être. Les technocorps et les cybermilieux ne constituent rien de moins qu'une révolution copernicienne où le corps n'est plus au centre et l'être n'est plus au fondement. Chez Descartes, le corps est mis en doute, dans son existence et son unité, pourtant il ne cesse d'être évoqué, dans l'ère classique, comme preuve et témoignage d'une vérité de l'être. Il serait le verrouillage d'une adéquation à soi, le garant d'une appréhension pleine et entière de l'individu par lui-même. Parce que le corps fait vivre cette fiction, il semble habité par une étrange lumière. Aujourd'hui, nous n'avons pas vraiment dépassé ce paradigme même si, avec l'apparition des mécanismes de neurofeedback, la technologie instaure un nouveau rapport entre soi et soi-même, ce qui implique de nouveaux statuts de l'image et du mot, car les représentations et le langage ne sont plus au fondement de l'activité psychique : nous sommes à la recherche d'une signalétique plus fondamentale. *Neuro ergo sum*.

Certains dispositifs font encore appel au langage. Des victimes du syndrome d'enfermement (*locked-in syndrom*) reçoivent un capteur sous le crâne et un émetteur radio sous-cutané : l'une d'elles, dont les initiales sont HB, sélectionne mentalement les lettres qui apparaissent sur un écran<sup>10</sup>. L'étape suivante consisterait à lire l'activité cérébrale, à reconnaître le *texte* de la pensée, en admettant effectivement que nous pensons avec des mots, ce que nous sommes déjà capables de faire lorsque les caractéristiques sémantiques de certains mots sont corrélées avec des motifs de l'activité neuronale, permettant ainsi (à un observateur extérieur) de prédire la forme des phrases dans lesquelles nous pouvons regrouper de tels mots<sup>11</sup>. Cependant, l'enjeu de la communication cérébrale, c'est de descendre en deçà du langage pour mettre en relief les états du cerveau qui en constitueraient les ontologies primitives<sup>12</sup>. Nous voulons nous donner un aperçu de ce langage dans lequel le cerveau se parle à lui-même, nous voulons toucher à cette matière psychique qui s'exprime librement, avant toute capture dans des systèmes de représentation, avant tout emmaillotage dans des filets sémantiques. Le paradoxe ici, c'est que, pendant que nous nous affranchissons du langage, de ses grilles conceptuelles et de ses codes culturels, nous devenons encore plus vulnérables au contrôle par les machines *cyberneuronales*.

## OBSTACLES ET DIFFICULTÉS D'UNE PANCONNEXION

Cette inquiétude est peut-être hâtive. Rappelons que notre ambition de mettre à jour les ontologies primitives du cerveau, en vue d'une mécanisation complète de l'esprit, rencontre un certain nombre d'obstacles et d'apories. Un problème tient au fait que, pour le cerveau, il n'y a pas de réalité extérieure, il n'y a que des événements cognitifs internes. Pourtant, je continue à parler du cerveau comme d'un objet extérieur posé devant moi<sup>13</sup>. Autre aporie : je veux connaître les microévénements du cerveau, les nanomodifications physiologiques qui sauraient rendre compte d'une activité de l'esprit, or je ne vois pas que ce que nous appelons le *corps* appartient à un paradigme – pour ne pas dire une idéologie – qui traverse l'histoire des idées et qui structure aujourd'hui la forme de la conscience.

Force est de constater, aujourd'hui, une mécanisation de l'esprit, qui s'apparente à ce que nous désignons autrefois comme surdétermination idéologique et surveillance totalitaire. Des technologies de plus en plus sophistiquées permettent à autrui de connaître nos pensées, notre mémoire, nos intentions, et ce, à notre insu. La technoscience installe un *neuropticon* d'autant plus efficace que l'esprit se conforme à ses appareils et que la psyché se laisse neurocartographier : il devient de plus en plus difficile de s'y soustraire. Pouvons-nous, au contraire, envisager que cette psyché se retirerait derrière des feintes, multiplierait des souvenirs écrans, des pensées paravents, des perspectives trompe-l'œil, pour se retirer dans l'insaisissable ? Ces échappées et déviances sont-elles possibles ? Les trouverions-nous dans le travail de quelques artistes ? Cela pose la question de l'art comme un type de cognition qui ne peut être exprimé autrement : à l'heure des cyborgs sophistiqués et des algorithmes réseaux, il ne suffit pas d'inventer de nouvelles prothèses, il s'agit d'aller à la rencontre d'une activité créatrice neurodéviate.

Outre ces difficultés, des voix dissidentes affirment que les techniques de lecture cérébrales ne sont pas aussi efficaces qu'elles le prétendent. Nos visualisations de l'activité cérébrale sont asservies à des stratégies d'intervention neurophysiologiques et, de plus, elles génèrent des artefacts. Il est à prévoir que nos modèles algorithmiques seront plus sophistiqués, qu'ils disposeront d'une plus grande puissance de calcul. Il est à prévoir aussi qu'ils seront épaulés par le *big data* de l'Internet. Nous pouvons prendre exemple sur le programme de reconnaissance visuelle DeepDream, que Google a publié en 2015, qui prend appui sur YouTube et Facebook, pour ne nommer que ceux-là. Ainsi, le *neuropticon* disposera – il dispose déjà – d'une vaste base de données afin de décrypter les données qu'il retire de l'individu particulier : nous pouvons prévoir ce qu'il pense et même ce qu'il va penser ; nous pouvons connaître ses intentions avant même qu'il en prenne conscience, à condition que ces intentions soient déjà répertoriées. Qu'advient-il du sujet dans un monde où tout ce qu'il pense et imagine est déjà contenu dans un répertoire sous contrôle biopolitique ?

## LE SUJET ET L'AU-DELÀ DU LANGAGE

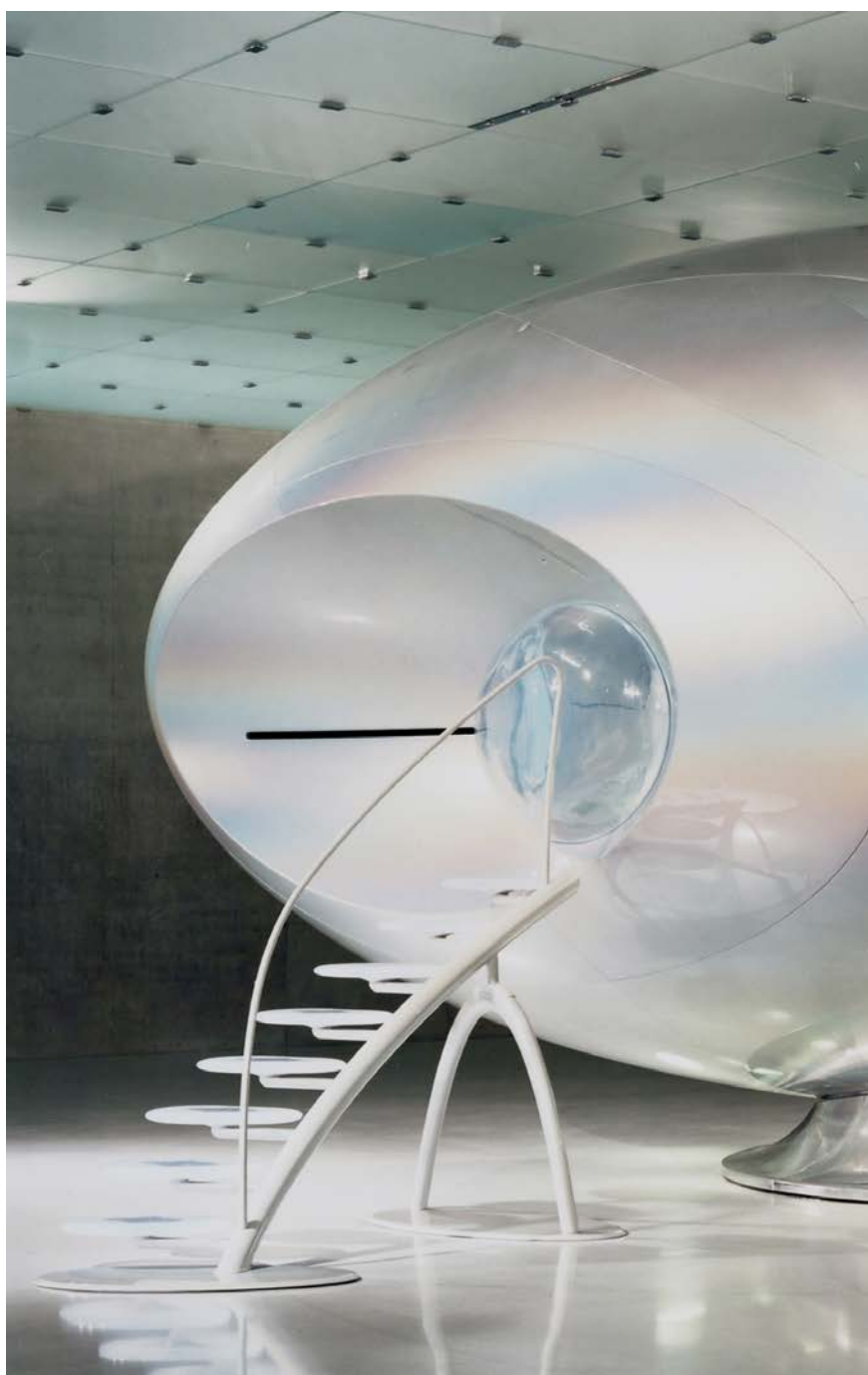
Ce qui caractérise ce sujet, c'est l'expérience qu'il fait de lui-même et, partant de cette auto-observation, sa capacité de modeler sa propre expérience mentale. Quel espoir avons-nous que le sujet, et j'entends bien ici l'expérience qu'il fait de lui-même, soit préservé, à une époque où sa vie psychique est cartographiée et ses organes, mécanisés ? Imaginons une situation où je pourrais observer la vie mentale des autres exactement comme je fais l'expérience de la mienne : « Si, comme je l'ai imaginé, les hommes pouvaient effectivement voir fonctionner le système nerveux d'autrui et régler là-dessus leurs rapports avec les autres, alors ils n'auraient pas du tout le même concept de douleur que nous, c'est du moins ce que je crois ; peut-être cependant auraient-ils un concept apparenté au nôtre. *Leur vie aurait un aspect totalement autre que la nôtre*<sup>14</sup>. »

En fait, Wittgenstein envisage un monde où les individus n'auraient plus besoin de communiquer comme auparavant, ayant une perception directe de leurs états mentaux. Il suggère ici une communication

directe qui ferait l'économie du langage, une connexion neurale directe dans laquelle les notions vestigiales telle la « douleur » n'auraient pas la même acception, comme si les termes choisis étaient davantage des stratégies pour rendre tangibles pour autrui nos expériences que les descriptions conceptuelles de ces expériences. De nos jours, le fantasme de connexion s'actualise, nous entrons dans une forme de vie où nous ne parlons pas du corps et de ses épreuves de la même façon, nous ne faisons pas l'expérience de nous-mêmes comme sujets de la même façon.

C'est le risque de la mécanisation de l'esprit, lorsque chaque moment de la pensée est corrélé à un état cérébral. Nous réduisons chaque sujet à des états neurophysiologiques afin de favoriser une connexion neuronale – dans un espace neuromatriciel – entre sujets, cependant nous risquons de calibrer tous les sujets sur le même modèle. Tous les technosujets seraient façonnés à partir d'un nombre restreint de moules ou, plutôt, le sujet serait une figure de la fuite et de la variété infinie. La subjectivité *neurodissidente* se manifesterait dans la parade et l'échappée, elle trouverait refuge dans les réseaux, comme le programme voyou (Puppet Master) de *Ghost in the Shell*. La spiritualité s'intéresse désormais à ce qui échappe à la mécanisation de l'esprit, à ce qui reste illisible dans la lecture du cerveau.

> Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2003. Photo : Richard Learoy. Courtoisie : Shiraishi Contemporary Art, Inc., Tokyo, Deitch Projects, New York and Sean Kelly, New York. © Mariko Mori



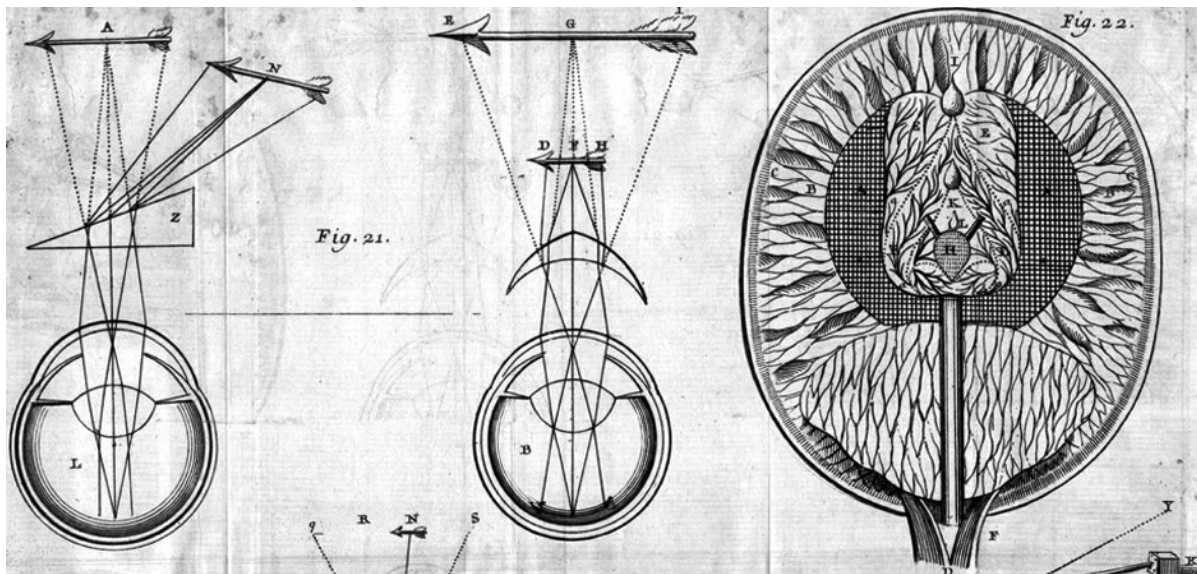
De nombreux auteurs ont tenté de développer la vision d'un esprit n'étant pas enfermé dans la boîte crânienne : je pense à Gregory Bateson<sup>15</sup> ou encore à Jacob von Uexküll. Je crois que mes pensées sont à moi, alors qu'elles sont formulées dans des mots qui sont à tout le monde, qu'elles articulent des contenus qui sont tributaires d'une culture, qu'elles reproduisent des idéologies, etc. Je prétends être conscient, alors que je construis la fiction d'un sujet autonome, d'un monde extérieur. En fait, nous devons considérer notre pensée comme faisant partie d'une conscience élargie qui fait corps avec la société tout entière. De même, les technocorps sont des moments des cybermilieux.

Pourquoi Lisa Park a-t-elle tenu à évoquer Spinoza dans son installation de 2013 ? Parce que Spinoza était l'un des premiers à l'avoir dit : la forme du corps détermine la structure de l'esprit. Une notion que reprendra Jakob von Uexküll, qui conçoit que le monde de l'animal, insecte ou mammifère, est déterminé par la structure de son organisme : ce monde organique est son *Umwelt*. Nous atrophiions certains sens, nous en développons d'autres, que ce soit la neurophysiologie de l'infrarouge ou de l'écholocalisation. Ces modifications du corps correspondent à des façons de percevoir notre monde et d'en déployer la scénographie mentale. Cette logique se perpétue par-delà les frontières de la vie organique, comme nous l'observons depuis les vingt dernières années, lorsque le développement des technocorps déploie et modifie des cybermilieux.

Chez Spinoza, le corps est l'isomorphe de l'esprit. Il existe un parallélisme entre les deux. Il s'agit d'attributs de la substance infinie : la pensée et l'étendue. Le parallélisme se situe entre l'esprit et le corps, sans priorité de l'un sur l'autre. Spinoza concevait une simultanéité des événements de la conscience et des mouvements du corps. Quelques siècles après, la technologie reprend cette corrélation, la machine reconduisant l'*harmonie préétablie*, expression de Leibniz, entre l'information et la matière. Le philosophe Pierre Cassou-Noguès dit à ce propos, dans un commentaire lumineux sur Spinoza : « La machine est dans la position du Dieu de la métaphysique classique. Le Dieu qui règle l'une sur l'autre ces deux horloges que sont le corps et l'esprit, c'est maintenant une machine tentaculaire<sup>16</sup>. »

Pendant que nous nous préoccupons de la mécanisation du corps et de l'esprit, la transcendance de la machine passe inaperçue. Les sondes cérébrales, et leur branchement sur les réseaux, permettent de savoir ce qui se passe dans ma tête avant que j'en sois alerté, avant que mon langage le mette en forme. En établissant de telles correspondances entre le corps et la machine, entre le cerveau et des circuits électroniques – lorsque l'esprit est réduit à des structures cérébrales analysées et simulées –, la machine transcende le corps et la pensée.





> *L'homme* de René Descartes est un traité de la formation du fœtus du même auteur. 1664.

## LA MACHINE ET L'EXPÉRIENCE DE SOI-MÊME

Ce qui échappe à la surveillance des machines, c'est comment la vie psychique fait l'expérience d'elle-même en tant qu'intériorité ; comment une forme de vie, ayant conscience de son existence et de son autonomie, va au-devant du monde ; comment un regard s'aventure dans un labyrinthe de miroirs, pour y trouver ses repères et son refuge. Les machines auraient une certaine conscience de leur existence, elles ne décèleraient pas cette expérience en nous. Ce serait peut-être l'avantage des cyborgs sur nous : ils n'ont pas besoin d'avoir le sentiment d'exister pour fonctionner. Il n'en reste pas moins que le progrès des machines est spectaculaire. Bientôt, elles décèleront nos intentions et nos planifications, connaîtront ce que nous imaginons et ressentons, pourront identifier nos désirs et aller au-devant de nos besoins. Mais la question reste entière : est-ce que la communication neuronale directe, sans le truchement du langage, entre le cerveau et les machines, nous rendra plus vulnérables à l'empire de celles-ci ? Cette connectivité directe posséderait-elle une dimension spéculative, mettant en relief notre ontologie ?

Le 21 mai 2015, Erik G. Sorto, à Caltech, n'avait qu'à imaginer une action du bras robot pour qu'elle s'accomplisse. Il n'avait qu'à éprouver le désir de se désaltérer pour que la machine puisse s'acquitter de la planification nécessaire afin de porter un verre d'eau à ses lèvres. L'ordinateur greffé sur le corps tétraplégique a reconnu la soif qui conduit à l'action de désaltérer. Erik Sorto et ses implants constituent un technocorps hybride qui construit une action comme si c'était ce technocorps lui-même qui avait soif. Erik Sorto a vécu ce désir de boire un verre d'eau comme un triomphe ; le désir est devenu réalité, comme nous l'attendons de la magie, mais aussi de l'art. Comme le disait Arthur Danto, « [S]i quelques pigments peuvent être *La passion du Christ*, alors pourquoi diable un état de notre cerveau ne le serait-il pas<sup>17</sup> ? » ◀

### Notes

- 1 Voir, sur le paradigme du corps classique, notre *Frontalités : censure et provocation dans la photographie contemporaine*, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2005, 220 p.
- 2 Voir le site de l'artiste au [www.thelisapark.com/#/](http://www.thelisapark.com/#/).
- 3 M. La Chance, *Capture totale : Matrix, mythologie de la cyberculture*, PUL, coll. « Interculture », 2006, p. 115.
- 4 La sensation de brûlure correspond à une description clinique du membre fantôme. Cf. Ronald Melzack, « Phantom Limbs », *Scientific American*, vol. 266, n° 4, avril 1992, p. 123 ; Rupert Sheldrake, *Seven Experiments that Could Change the World*, Riverhead Books, 1995, p. 127-136.
- 5 Cf. G. H. Zuk, « The Phantom Limb : A Proposed Theory of Unconscious Origins », *Journal of Nervous and Mental Disorders*, n° 124, 1956, p. 510-513.

- 6 « I postulate that the brain contains a neuromatrix, or a network of neurons, that in addition to responding to sensory stimulation, continuously generate a characteristic pattern of impulses indicating that the body is intact and unequivocally one's own. I call this pattern a neurosignature. If such a matrix operated in the absence of sensory inputs from the periphery of the body, it would create the impression of having a limb even when the limb has been removed. » (Notre traduction. R. Melzack, « Phantom Limbs », *op. cit.*, p. 120-126.) Melzack appelle « neuromatrice corporelle » cette image du corps implicite dans notre organisation neuronale (p. 123).
- 7 Cf. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, 424 p. ; Derek Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford University Press, 1984, 560 p.
- 8 Il est à noter l'engagement de Donna Haraway avec « A Cyborg Manifesto » (*Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, 1990, 287 p.), puis *Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant Otherness* (University of Chicago, 2003, 112 p.).
- 9 Marcel Proust, « La prisonnière », À la recherche du temps perdu, vol. 3, Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. 94.
- 10 Cf. R. Douglas Fields, « Wireless Brain Implant Allows "Locked-In" Woman to Communicate » [en ligne], *Scientific American*, 17 novembre 2016, [www.scientificamerican.com/article/wireless-brain-implant-allows-l-dquo-woman-to-communicate](http://www.scientificamerican.com/article/wireless-brain-implant-allows-l-dquo-woman-to-communicate).
- 11 Les docteurs Andrew Anderson et Rajeev Raizada, de l'Université de Rochester, sont parvenus à corréler les caractéristiques sémantiques de mots (avec 65 attributs : sensoriels, émotionnels, sociaux, etc.) avec des motifs d'activité neuronale. Puis ils sont parvenus à prédire la forme des phrases. Cf. Monique Patenaude, « This Is Your Brain on Sentences » [en ligne], University of Rochester Newscenter, 12 août 2016, [www.rochester.edu/newscenter/this-is-your-brain-on-sentences](http://www.rochester.edu/newscenter/this-is-your-brain-on-sentences).
- 12 Cf. Bruce M. Bennett, Donald D. Hoffman et Chetan Prakash, *Observer Mechanics : A Formal Theory of Perception*, Academic Press, 1989, 298 p.
- 13 Cf. D. D. Hoffman, cité dans Amanda Geffer, « The Case Against Reality » [en ligne], *The Atlantic*, 25 avril 2015, [www.theatlantic.com/science/archive/2016/04/the-illusion-of-reality/479559](http://www.theatlantic.com/science/archive/2016/04/the-illusion-of-reality/479559).
- 14 L. Wittgenstein, *L'intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 120. L'italique est de nous.
- 15 Cf. Gregory Bateson, « Pathologie de l'épistémologie » (1969) et « Forme, substance et différence » (1970), *Vers une écologie de l'esprit*, tome 2, F. Drosso et L. Dot (trad.), Seuil, 1980, 286 p.
- 16 Pierre Cassou-Noguès, *Lire le cerveau : neuro/science/fiction*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012, p. 147.
- 17 « If a mere bit of paint can be of the Passion of the Lord, why on earth not a state of our brain ? » (Notre traduction. Arthur Danto, *The Body/body Problem : Selected Essays*, University of California Press, 1999, p. 30.)

**Michaël La Chance** est philosophe (Ph. D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CÉLAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la fonction de l'art dans l'État technoeconomique, la mondialisation culturelle et l'échec de civilisation, la censure en photographie, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et la performance, la répression antiterroriste contre les artistes. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique).



## BLACK MIRROR : RÉFLEXIONS ANTHROPOLOGIQUES SUR DE NOUVEAUX MONDES D'ACTION ET DE PERCEPTION

► MOULOU D BOUKALA

Qu'en serait-il si chaque individu était évalué selon chacune de ses interactions sociales et que sa cote de popularité lui permettrait d'accéder ou non à certains services médicaux, bancaires, immobiliers, ou encore à certains emplois et lieux ? Qu'advierait-il si nous pouvions « bloquer » des personnes en les empêchant de communiquer avec nous à la suite d'une dispute ? Quid des implants qui permettraient à des militaires de percevoir leurs ennemis comme des monstres et de les éliminer en n'ayant perçu ni leurs cris ni l'odeur de leur sang ?

Chacune de ces interrogations constitue les prémices d'un épisode d'une série télévisuelle britannique dont la quatrième saison devrait être bientôt diffusée, *Black Mirror*. Les deux premières saisons (2011-2013) ont été diffusées sur Channel 4 tandis que les deux dernières (2016-2017) ont été produites par Netflix. La série comprend au total 19 épisodes, tous indépendants et clos sur eux-mêmes, ne convoquant aucune suite. Parmi ceux-ci, plusieurs dérangent par leur inventivité, l'audace de leur propos et leur pouvoir d'interpellation. La série n'a de cesse d'aborder la manière dont l'émergence de nouvelles technologies suscite des façons inédites de percevoir l'autre et de se penser soi-même. Au-delà de savoir si les technologies enrichissent ou appauvrissent nos vies, *Black Mirror* exacerbe certaines conséquences sociales et sociétales en biotechnologie, en nanotechnologie, en technologies de cognition et de l'information. La posture du créateur de la série, Charlie Brooker, est à cet égard sans équivoque : « *If technology*

*is a drug – and it does feel like a drug – then what, precisely, are the side-effects ? This area – between delight and discomfort – is where Black Mirror, my new drama series, is set. The “black mirror” of the title is the one you’ll find on every wall, on every desk, in the palm of every hand : the cold, shiny screen of a TV, a monitor, a smartphone.* »

Comme la série porte sur les liens imaginables entre la corporité et les technologies, elle nous engage à penser les effets de ces dernières, réels et symboliques, sur notre quotidien : comment les incorporons-nous, les transformons-nous en gestes, en habitudes ? Comment imprègnent-elles le registre du familier ? La force de nombreux épisodes de cette série est qu'ils sont ancrés dans la vie courante. À l'inverse de la science-fiction et du mythe-récit où « il s'agit de résoudre par la fabulation une situation hors du commun qui ne saurait se dénouer dans la réalité »<sup>3</sup>, plusieurs épisodes se situent au quotidien dans un futur très proche, compossible avec notre monde actuel, où des êtres humains composent avec des technologies et usent de nouvelles formes d'incorporation. *Black Mirror* n'éclaire pas notre présent d'un jour nouveau, mais nous fait prendre conscience d'un futur immédiat susceptible d'advenir, où priment de nouveaux « milieux », c'est-à-dire de nouveaux « mondes d'action et de perception »<sup>4</sup>.

Cette volonté de réfléchir à ces nouveaux milieux préside à plusieurs épisodes. Dans l'épisode « Nosedive » (1<sup>er</sup> épisode, 3<sup>e</sup> saison), réalisé par Joe Wright à partir d'une histoire de Charlie Brooker, nous

suivons Lacie Pound 4.243, jeune employée britannique, dans ses activités journalières. Dès que Lacie est amenée à croiser une personne, automatiquement le visage de cette dernière apparaît en forme de médaillon, affublé d'une moyenne sur cinq et de la possibilité d'accéder à diverses informations (publications, vidéos, etc.). Dans ce milieu où l'actuel et le virtuel sont désormais réunis, les individus ayant de l'influence ont une moyenne de 4,5 et bénéficient de divers avantages socioéconomiques. Les 4,8 et 4,9 sont admirés, tandis que les 3,1 sont à la limite de la marginalisation. Enfin, les personnes sous le seuil de 2 provoquent la méfiance et s'apparentent à des « dingues antisociaux ». Pourquoi ? Dans ce milieu où tous les individus présentent un implant rétinien et disposent d'un téléphone portable, la moindre interaction humaine est sanctionnée par un vote sous forme d'étoile sur son téléphone. Dès lors, les relations deviennent circulaires et leurs formes intéressées, relevant presque systématiquement du « donnant-donnant ».

Cette manière de faire illustre littéralement les propos suivants de Kaufmann : « La construction de l'identité personnelle peut être analysée comme une vaste transaction entre soi et autrui [Dubar, 1991]. Chaque échange, même le plus minuscule, est filtré par une image (image de soi ou image de l'autre), qui est une grille de classement, de réduction et de fixation de l'information (je suis ceci ou x est cela), à laquelle est associée une dynamique émotionnelle permettant d'en activer ou inactiver les données<sup>5</sup>. » Les implants modifient résolument la nature des relations sociales et, par là même, de ce que sont les êtres humains. Cette technologie incorporée accompagne les individus partout et tout le temps. Elle enveloppe et détermine l'homme. Elle ne permet plus de se cacher les uns des autres – sous couvert d'anonymat ou d'avatar, comme c'est le cas dans notre actuel réseau numérique – et accentue une forme d'hyperorientation du moi vers autrui.

L'importance donnée à cette mise en scène, en soi presque continue, constitue la pierre angulaire de cet épisode. Les gestes et les paroles ne sont plus libres et ne sont envisagés que dans leur finalité évaluative. Les incivilités, les insultes et l'honnêteté sont délaissées au profit d'une politesse de circonstance. Lacie désire acquérir un appartement Pelican Cove. Pour ce faire, elle nécessite une moyenne de 4,5. Son « conseiller en réputation » examine ses chiffres de popularité et sa sphère d'influence (des personnes à la cote moyenne ou basse), avant de lui annoncer que sans contretemps majeur, comme un déshonneur public, il lui prendra 18 mois afin d'atteindre la moyenne désirée. Souhaitant procéder plus rapidement, elle nécessite un coup de pouce. « Vos interactions se limitent à votre cercle intime. Et votre cercle extérieur : vous recevez plein d'étoiles du secteur tertiaire, mais pas grand-chose. Qualitativement, vous avez besoin d'une poussée. Vous devriez obtenir des votes positifs de gens de qualité. Des quatre et plus. Si vous impressionnez ces gens bien notés, vous gagnerez en popularité », précise son conseiller de la firme Reputelligent.

Dès lors, pour Lacie, le relationnel et l'intersubjectif sont orientés par le fonctionnel. La protagoniste principale n'attend pas « plus de la technologie et moins des autres »<sup>6</sup>, elle attend plus des autres par l'entremise de la technologie en ordonnant son comportement et ses attitudes en vue d'un meilleur classement. Son quotidien devient une performance sociale dans un monde où la popularité a vertu de reconnaissance : « Il se passe quelque chose de semblable dans l'acte de reconnaissance. Celui-ci constitue en réalité un acte performatif ; il crée le statut, la définition, l'identité qu'il reconnaît. Et il le fait précisément parce que le soi se forme dans l'intersubjectivité, parce que nous venons à être par le biais d'une dépendance à l'égard de l'autre<sup>7</sup>. » Cette dépendance à l'autre et à son évaluation pousse Lacie à renouer alors avec une « ennemie » d'enfance, considérée comme une « personne de qualité » puisque sa cote s'élève à 4,8. Cette dernière la conviera à son mariage. Le parcours de Lacie sera par la suite émaillé de diverses rencontres dévaluatives qui l'empêcheront d'atteindre son but. Cet épi-

sode, en dépeignant un monde social où l'interaction prime moins que son évaluation, offre l'occasion d'apprécier à quel point la réforme d'un corps humain par l'incorporation d'une technologie ne va pas sans une réforme de son monde d'action et de perception, c'est-à-dire de son milieu. Le rapport à soi et aux autres s'en trouve résolument modifié.

Cet épisode soulève de nombreux enjeux éthiques et anthropologiques quant à l'hypothèse d'une société indexée sur la popularité où l'accès à des soins, à des espaces, à des emplois, à des individus, nécessiterait une certaine cotation<sup>8</sup>. Il provoque de nombreuses interrogations sur le spectre des usages possibles de ces technologies incorporées : quelles sont les nouvelles possibilités physiologiques de ces implantations ? Quelles configurations sensoriperceptuelles et sensibilités suscitent-elles ? Quelles idéologies sont-elles susceptibles de promouvoir ?

Un autre épisode nous paraît caractéristique de la manière dont l'expérience de ces corps modifiés dessine un nouveau paysage éthique où l'altérité, l'altération et l'intimité gagnent en complexité.

Dans « Men Against Fire » (5<sup>e</sup> épisode, 3<sup>e</sup> saison), dirigé par Jakob Verbruggen, une escouade militaire dont la devise est « Forts et purs » est envoyée dans un village ayant essuyé une attaque par des mutants, qualifiés de « Déchets » (*Roaches*). Ces derniers s'en sont pris aux réserves de nourriture du village, toutes désormais condamnées à la destruction afin de prévenir une éventuelle contamination. Parmi l'escouade diligente se trouve une jeune recrue, Stripe, qui n'a jamais été en contact avec les Déchets. Les informations recueillies auprès de villageois terrifiés et en colère conduisent une partie de l'escouade à explorer la ferme de Parn Heidekarr, un individu isolé, qui aurait laissé les Déchets circuler sur ses terres et les aurait nourris. Ce propriétaire est une personne religieuse. Alors que Stripe et une collègue inspectent l'étage, Medina, à la tête de la mission, justifie son action en ces termes : « Ils ont un truc dans le sang qui les a rendus comme ça. Cette maladie qu'ils ont en eux se fiche que la vie soit sacrée ou de la douleur des autres personnes. Si on n'arrête pas les Déchets dans cinq, dix, ou vingt ans, des enfants naîtront toujours comme ça et ils se reproduiront. Et ça continuera, le cycle de la maladie qu'on aurait pu éviter. Vous ne pouvez plus les voir comme des humains. [...] Il faut les éliminer, si l'humanité doit survivre dans ce monde. » La découverte d'une cache confronte Stripe à un face-à-face avec plusieurs de ces créatures effrayantes. Elles émettent des grognements et poussent des cris, leur visage présente une peau poisseuse, des dents acérées et une absence de sourcils. Le reste de leur corps s'apparente en tout point à celui d'un être humain. Lorsque l'une d'elles brandit un tube d'une vingtaine de centimètres, muni à son extrémité d'une lumière verte, Stripe ouvre le feu. Les Déchets se dispersent. S'ensuit un moment de confusion où Stripe s'engage dans un corps-à-corps éprouvant. Armé d'un couteau, il lutte contre une créature ayant à la main le bâtonnet à l'extrémité verte. Stripe prend le dessus et plonge son couteau dans la gorge de son adversaire, lui ôtant la vie avant de lui asséner frénétiquement une dizaine de coups de couteau à la poitrine. Au sortir du combat, Stripe récupère ce qui s'apparente à une lampe de poche et l'active en sa direction : les trois diodes électroluminescentes émettent une lumière verte, qui touche son œil, ainsi qu'un son strident. Dès lors et durant le reste de l'épisode, l'implant oculaire du protagoniste principal présente des dysfonctionnements, et le son strident devient récurrent, occasionnant de brefs maux de tête. Les divers tests médicaux ne révèlent absolument rien. Lors d'une mission de reconnaissance, Strike note qu'il peut sentir l'odeur de l'herbe et, lorsqu'il est mis en présence, à nouveau, des Déchets, il les perçoit comme des êtres humains à part entière.

Cet épisode apporte un éclairage précieux sur la dimension éthique liée à l'usage militaire de cette technologie incorporée. Comme le rappelle Levinas, l'éthique humaine est étroitement associée au visage :

« Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. [Il] y a dans le visage une pauvreté essentielle. La preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, nous invitant à un acte de violence. En même temps le visage est ce qui nous interdit de tuer<sup>9</sup>. » Dans cet épisode, l'implantation entraîne une profonde modification des régimes perceptifs (de visibilité, d'audibilité et d'olfactivité), faisant d'une catégorie de la population, présentant un taux élevé de cancers, de dystrophies musculaires, de scléroses en plaques, de syndromes de Sjögren-Larsson, etc., des monstres à éradiquer. Sans visage humain, sans altérité, l'empathie devient impossible, et il est désormais loisible de tuer sans entendre les supplications ou sentir l'odeur du sang.

Cette implantation rétinienne, qui a fait l'objet d'un consentement verbal (enregistré de manière audiovisuelle) et numérique (authentifiée à l'aide d'une signature digitale) avant son installation sur chaque recrue, officie tel un mécanisme de défense pour composer avec une altérité indésirable, considérée comme menaçante. Elle participe d'un meilleur entraînement, d'un meilleur conditionnement, et conserve l'intégralité des perceptions ressenties. Pour paraphraser Morin, l'œil est « un miroir – l'écran – mais c'est en même temps une machine – l'appareil de prise de vue et de projection »<sup>10</sup> – de référence. Lorsque Stripe refuse de procéder à l'élimination d'autres Déchets, ses deux crimes, lors de sa première mission, lui seront projetés à même sa pupille. La nouveauté de cette implantation est donc également topologique. En visionnant à même la pupille des éléments perçus et enregistrés, l'individu « est dans ce qu'il voit ». Ce mode provoque une insertion vive au cœur d'une intimité à laquelle il a participé, dans ce cas, à son insu. Il voit ce qu'il a vu tout en étant dans la scène. L'image re-présente : elle restitue une présence. Par ces visionnements, l'individu procède à l'apprentissage de sa propre vision, de son propre regard, dirait Barthes : « Mais l'apprentissage du regard de l'autre que je veux faire est tronqué statutairement par le fait que je ne connais jamais et, de ma vie entière, mon propre regard. Je ne le vois qu'artificialisé – quand ce n'est pas abêti – par le miroir ou l'objectif : *je ne me vois jamais te regardant* (pourtant la seule chose qui m'intéresserait de moi). Comment dès lors acquérir un savoir sémantique du regard<sup>11</sup> ? »

Dans cet aveuglement de soi, en ayant l'air de protéger les autres, ce filtre perceptif et technique qu'est l'implant supplée aux filtres culturels qui nous imprègnent. Alors que Barthes affirmait que « pour qu'il n'y ait plus de racisme, il faudrait qu'il n'y ait plus de langue : le racisme fait partie de la *servilité* de la langue »<sup>12</sup>, cet épisode démontre que le racisme fait partie de la servilité de la perception. En définitive, *Black Mirror* ne va pas dans le sens d'une aliénation croissante par la technique, mais explore les conséquences dans la vie courante, dans les sphères professionnelle et conjugale, d'incorporations techniques. La série ne met pas moins en question la société techniciste avec tout ce qu'elle implique sur les plans éthique, anthropologique et sociétal. À bien regarder certains de ses épisodes, l'anthropologue se demande s'ils n'ont pas une vocation historique à être des transitions technologiques – à l'instar des transitions démocratiques ou climatiques. ◀

#### Notes

- 1 Cf. Sherry Turkle, *Seuls ensemble : de plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, L'échappée, 2015, 526 p.
- 2 Charlie Brooker, « The Dark Side of our Gadget Addiction », *The Guardian*, 1<sup>er</sup> décembre 2011.
- 3 Louis-Vincent Thomas, *Civilisations et divagations : morts, fantômes, science-fiction*, Payot, 1979, p. 12.
- 4 Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 2004, p. 15-16.
- 5 Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Armand Colin, 2004, p. 180.
- 6 Sherry Turkle, *Seuls ensemble : de plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, L'échappée, 2015, p. 453.
- 7 Nancy Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale ?* La Découverte, 2005, p. 171.
- 8 Précisons que Brooker a eu connaissance de la création de l'application Peeples durant la phase de préproduction et a décidé de produire l'épisode. Peeples propose d'évaluer sous forme d'étoiles des internautes dans les sphères personnelle, professionnelle et amoureuse.
- 9 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Fayard, 1982, p. 79-80.
- 10 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie*, Minuit, 1965, p. 216.
- 11 Roland Barthes, *Le discours amoureux : séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Seuil, 2007, p. 227.
- 12 *Ibid.*, p. 615.

**Mouloud Boukala** est anthropologue et professeur à l'École des médias (UQAM, Montréal). Titulaire d'un doctorat en anthropologie de l'Université Lumière Lyon 2, il inscrit ses recherches au sein d'une anthropologie des médias, privilégiant les liens entre les représentations collectives (cinéma, bande dessinée...) et les pratiques sociales de minorités (personnes en situation de handicap, jeunes Montréalais d'origine haïtienne...). Ses travaux de recherche portent actuellement sur la perception du corps en mouvement. Membre régulier du Centre de recherches Cultures-Arts-Sociétés (CELAT), il codirige *Frontières*, revue interdisciplinaire en études sur la mort et le deuil.



> Julien Boily, *Paradigme objet*, Centre Bang. De gauche à droite : *En direct de Dota 2 Cybersport*, sérigraphie, 2017; *Sans titre*, sculpture, 2017; *Black Friday*, huile sur toile, 2016.

## JULIEN BOILY, *PARADIGME OBJET*

► NATHALIE BACHAND

Rassemblant des tableaux à partir desquels l'artiste a développé un nouveau corpus d'œuvres (une série d'objets sculpturaux et de sérigraphies), l'exposition *Paradigme objet* présenté au centre Bang (espace séquence) du 8 juin au 12 août 2017 nous parle de hors-champ, de perception périphérique et de la relation entre ce qui est perçu, qui habite le monde, et ce qui nous habite, que nous ne percevons pas toujours.

Artiste originaire de Saint-Gédéon au Lac-Saint-Jean, Julien Boily, qui vit et travaille actuellement à Chicoutimi, développe depuis plusieurs années une pratique artistique s'articulant autour de la représentation d'objets de notre environnement quotidien, souvent inspirée de la peinture des grands maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Sa pratique, principalement en peinture à l'huile, s'est récemment élargie pour s'incarner dans des objets sculpturaux, de la sérigraphie et de l'impression numérique augmentée de projection vidéo. Par ce déploiement vers de nouveaux modes d'expression, la question de la représentation s'est complexifiée de celle de la forme donnée à l'idée.

C'est avec trois tableaux à l'huile – pièces majeures de l'exposition – qu'il convient d'amorcer la réflexion : « Hi&Lo (Devant la foule) », « Hi&Lo (Devant Pieter Claesz) » et « Black Friday », tous réalisés en 2016. En questionnant la réalité perceptible, ces œuvres mettent en scène des objets ambivalents, qui se situent quelque part entre le reconnaissable et l'incertain. Ces objets, des sphères, se présentent comme des énigmes contemporaines où métaphysique et technologie se rencontrent en état d'apesanteur, hors du monde. La situation spatiale

ambiguë qui est représentée dans ces tableaux se trouve complexifiée par les réflexions que nous retournent les sphères en flottaison. Combinant des matières polymères lustrées et des surfaces métalliques polies (miroirs), elles reflètent toutes d'improbables hors-champs, composant sous nos yeux des récits spatiotemporels fragmentés.

Deux des trois tableaux en particulier nous donnent à voir le duo d'objets sphériques nommés « Hi&Lo », tirant leur appellation du fait qu'ils affichent ces mots sous forme alphanumérique, à la manière de radios-réveils – mais de quel type de temporalité *Hi* et *Lo* peuvent-ils être l'indication ? Leur identité demeure incertaine : l'évocation du cadran reste au seuil d'une étrange ressemblance. Parfaitement sphériques, ils semblent être constitués d'assemblages de matières métalliques, plastiques et électroniques. Cependant, leur condition de sphère les rend impropres à être posés sur une surface plane. Plutôt, ils flottent au-dessus de planches de mélamine : alliage de particules de bois aggloméré que camoufle un travail de placage de feuilles de résine colorées.

Que signifie cette suspension ? Ces objets sont-ils soumis à des forces électromagnétiques ? Appartiennent-ils à un univers parallèle, relevant de mystérieuses lois métaphysiques ? Ils sont, dans tous les cas, porteurs de microrécits que nous pouvons lire sur leur surface, objets témoins de notre condition humaine. La question de la surface y occupe d'ailleurs une place particulière. La réflexivité des sphères, tout autant que l'opacité de la mélamine, sont des comportements

caractérisant deux types de surfaces : le reflet renvoie une scène en hors-champ ; la feuille opaque de mélamine laisse voir, en coupe, l'aggloméré de bois qui se trouve dessous. La surface est-elle miroir ou matière noire insondable ?

La sphère est une forme qui permet d'obtenir une importante profondeur de champ lorsqu'elle renvoie la réflexion d'éléments externes. C'est le cas ici d'une affluence de gens avec « Hi&Lo (Devant la foule) » et « Black Friday », et d'une scène plus complexe, où nous voyons notamment la représentation partielle d'un tableau de Pieter Claesz, peintre néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle bien connu pour ses natures mortes baroques, avec « Hi&Lo (Devant Pieter Claesz) ». Au reflet d'un fragment de ce qui semble être *Still Life with Silverware and Lobster* (1641) du fameux peintre s'ajoutent celui de la planche de mélamine ainsi que l'image d'un écran d'ordinateur qui nous informe de la provenance d'une source lumineuse et nous montre une désormais banale page Facebook, avec son *feed* et ses notifications en attente.

« Hi&Lo (Devant Pieter Claesz) » pourrait aisément faire l'objet d'un texte d'analyse à lui seul, mais retenons seulement qu'à lieu ici une rencontre entre tradition et postmodernité, qui advient en dehors même du temps. Avec les mentions *Hi* et *Lo* pour seules mesures horaires – qu'indique l'afficheur alphanumérique –, le temps n'a plus d'autre espace où déployer ses événements que le haut et le bas, qui deviennent en quelque sorte l'endroit et l'envers d'une même perspective spatiotemporelle. Dans « Hi&Lo (Devant Pieter Claesz) », le reflet de *Hi* dans la sphère miroir est *Lo*, alors que le reste du hors-champ révèle l'improbable rencontre entre une « authentique » nature morte du XVII<sup>e</sup> siècle et un réseau social où nos vies du XXI<sup>e</sup> siècle se trouvent reflétées en temps réel : l'écran n'est-il pas devenu le miroir de nos vanités quotidiennes ?

La question de la technologie et du numérique, déjà posée dans les tableaux sous forme de sujets, se retrouve formellement transposée, pour ainsi dire, avec la série de trois sérigraphies présentées dans l'exposition. D'abord réalisées grâce à un logiciel 3D, les images sont ensuite ramenées dans l'univers de la 2D par le procédé sérigraphique. Ce passage d'une forme vers une autre entraîne une perte de définition qui les met à distance de leur origine numérique pour les enraciner dans le monde analogique. Il s'agit pour l'artiste, par cette série, de réfléchir au langage de la 3D et à la manière dont cette « langue » nous parle du monde réel. Le numérique nous a habitués à une certaine représentation de la réalité, au point où nous ne voyons plus le mensonge de l'image lorsqu'il nous est montré à l'écran : la 3D est la réalité et la résolution du monde, bien au-delà des 300 ppp (dpi).

Intitulées « Hi&Lo (Devant Hoover) », « Épinettes » et « En direct de Dota 2 Cybersport », les sérigraphies reprennent le thème visuel du double objet en suspension, mais cette fois en explorant la manière dont le procédé, en l'occurrence la 3D, peut informer le sujet. Qu'il s'agisse du barrage hydroélectrique Hoover, d'une compétition de jeux vidéo ou encore d'une forêt, il y a dans chacune de ces images l'instauration d'un dialogue entre le monde réel et sa possible résonance avec celui de la modélisation 3D. La sphère – objet de réflexion, toujours – y côtoie de la minéralité de synthèse, un cube mystère, une surface d'eau sans profondeur. Toutes ces images trahissent leur appartenance à l'univers du numérique : soit elles en proviennent exclusivement, soit leur aspect visuel en porte les caractéristiques usuelles.

La sphère est un objet de référence de la 3D : on y distingue plus facilement les propriétés des matériaux lorsqu'il s'agit de faire des tests de textures ou de finis de surface. Elle est utilisée comme objet témoin dans les recherches en modélisation afin d'apparenter l'image numérique à celle de la réalité. Opérant un déplacement de l'image vers le monde tangible, l'artiste a inversé la situation : il a en quelque sorte réduit la résolution de la sphère, réduisant du même coup son effet de réalisme auquel le numérique nous a paradoxalement habitués. Construites selon le principe de la modélisation 3D, deux sphères à facettes sont constituées de triangles

équilatéraux et isocèles. Présentées sur des socles, comme en exergue des tableaux et des sérigraphies, les sphères « Sans titre » de l'exposition sont des assemblages de retailles de mélamine.

La modélisation, ne l'oublions pas, provient d'un savoir mathématique prén numérique – prémoderne, me dira l'artiste. Il s'agit ici de revisiter une forme de savoir-faire traditionnel, celui de la courtepointe. Née d'une nécessité de développer une économie pratique, la courtepointe fait partie de l'imaginaire traditionnel québécois – au même titre que la ceinture fléchée, à laquelle Julien Boily s'est également intéressé par le passé. L'assemblage de triangles permet de créer une surface de format *x* – couverture, sphère de bois ou objet 3D – à partir d'unités pouvant être réduites à presque rien, en résonance avec le principe de résolution dans le langage numérique. En écho à l'idée d'une certaine économie – car il s'agit d'une matière facile à trouver par la récupération de meubles bas de gamme –, la mélamine a été en quelque sorte extraite des tableaux.

Inversement à l'affirmation de la matérialité des sphères de mélamine et en continuité avec les propositions picturales de l'exposition, une impression numérique occupe la salle du fond. De grand format, « Bloc surprise » est une image composée d'un duo d'objets en suspension, sphère miroir et bloc mystère à l'avant-plan, situés dans un espace indéfini, rempli d'un nombre infini d'autres sphères. L'ensemble de l'image fait l'effet d'un complexe jeu de réverbérations et de rebonds entre les éléments : compactés comme des atomes, ils donnent l'impression d'entrer en collision de manière permanente. Cependant, l'image se transforme presque imperceptiblement sous l'effet d'une projection vidéo qui agit comme un *mapping* lumineux. Animant subtilement l'image à intervalles réguliers, une lumière en mouvement vient « augmenter » les éléments. Ce faisant, l'artiste leur confère une sorte de matérialité évanescence. Suspendu et reflété dans la sphère, le bloc est comme une question posée à lui-même : en flottaison, opalescent, il reste sans réponse.

La majorité des œuvres de *Paradigme objet* nous propose un objet *x* qui rencontre son reflet dans une sphère miroir, de même qu'un hors-champ constituant un contexte externe dont on nous donne une vue partielle. En résonance avec la notion de paradigme faisant écho au titre de l'exposition, ce sont autant de visions du monde et de représentations de ce qu'il contient que portent en eux les objets qui le composent. Nous habitons ce monde et il nous habite, mais cette relation – bien que réciproque – n'est pas nécessairement équivalente : ce qui est en nous appartient au monde qui nous entoure, mais c'est une matière que nous transformons incessamment. Nous filtrons, traitons la matière du monde. Et il s'avère que cette matière n'est parfois qu'un reflet. ◀

Photos : Paul Cimon.

**Nathalie Bachand** est auteure et commissaire.

> Julien Boily, *HI&LO (devant la foule)*, huile sur toile, 2016.



# CYBERART : DU MODE D'EXISTENCE D'UN DEVENIR-CYBORG

► TEVA FLAMAN ET PIERRE-LUC VERVILLE

De récentes œuvres de bioart proposent de mettre en relation le spectateur, transformé en utilisateur, avec différents organismes biologiques en piratant leurs données biométriques au moyen d'interfaces numériques. Ces propositions esthétiques immersives s'appuient sur une conception plurielle du corps humain, forgée dans le creuset de la cybernétique. Leurs nouvelles modalités de communication explorent la voie alternative d'un continuum écologique où l'utilisateur entre dans un devenir-cyborg, loin des représentations classiques du couplage homme-machine. Elles incitent à reconsidérer à leur égard la notion même de bioart, au profit de *cyberart*.

## HORIZONTALISATION DU MONDE

Nous vivons dans la cybersphère (ou hypersphère) : un espace d'échanges mondialisés, organisé par le code binaire, qui suppose, dans la logique cybernétique même – la cybernétique est une cosmogonie prenant appui sur l'idée que l'échange d'information est la condition *sine qua non* de la survie et du développement d'un système –, une mise en réseau des composantes du monde. Il faut entendre par là toutes ses composantes, car tout est candidat à la numérisation, et donc à l'échange. De fait, la numérisation affecte n'importe quel type de données, dès lors qu'elles sont quantifiables (pulsations cardiaques, BPM musicaux, ondes de choc...) ou qu'elles se manifestent

en *patterns* (un complément direct devant un auxiliaire de verbe transitif direct, le style d'un artiste, le visage d'une personne...). Au-delà des activités (gestion, sport, radio...) et des artefacts (téléphone, livre, automobile...), le phénomène biologique lui-même, compris en termes de code (l'ADN), est une donnée mesurable. À tout le moins, il a été *cracké*, rendu compréhensible selon les termes de la cybernétique, c'est-à-dire traduit en 0 et en 1 ; il peut donc être recopié, recombinaison et échangé.

L'hybridité caractéristique des artefacts de la cybersphère est symptomatique de la convergence des disciplines autour du concept pivot d'information. Ces métissages suivent un schéma, à l'horizontale, à l'image des communications du cyberspace. Le numérique entraîne un développement exponentiel où l'hybridation, sous-tendue par le principe d'échange d'information, apparaît comme le mode opératoire le plus à même de favoriser l'évolution naturelle des artefacts et la constitution du monde, leur milieu d'existence, en technosystème. Nous retrouvons le phénomène d'hybridation aussi bien dans la conception de produits – le Kindle résulte du croisement d'un livre et d'un ordinateur, le Round-Up Ready Corn 2 mélange céréale et herbicide – et dans les services – Tinder est à la croisée d'une agence matrimoniale et d'un téléphone – que dans des modèles économiques – sous la présidence du numérique, Uber hybride l'utilisateur, l'employé et le patron. Les exemples sont de plus en plus nombreux,

> Saša Spačal, Mirjan Švagelj, Anil Podgornik, *Myconnect*, 2013.  
Photo : Damjan Švarc/Kapelica Gallery.



la cybernétisation gagnant toujours plus de terrain, souvent à notre grande surprise – qui aurait pu prévoir l'impression de tissus biologiques par des imprimantes 3D ? L'horizontalisation de toutes données, informations et connaissances nous permet de comprendre la logique formelle qui anime certaines œuvres qualifiées de « bioart ».

### CONVERGENCE DISCIPLINAIRE

Dans le contexte du métissage informationnel des pratiques et des savoirs, la cybernétisation explique la convergence de l'art vers les disciplines des NBIC (nanotechnologies, biotechnologies, info-com' et sciences cognitives, telle la neuropsychologie). Mobilisant des techniques propres à l'hypersphère, les œuvres biotechnologiques en sont des manifestations spectaculaires et significatives. Là où la création d'un petit manteau de cuir formé par la culture de cellules de peau (*Victimless Leather*, SymbioticA, 2004) limitait le travail à la collaboration, dans le secret de l'atelier, entre artiste et savant, pour livrer quelque étrange artefact qui tiendrait le spectateur à une distance respectueuse, *Biomodd* d'Angelo Vermeulen (2007), dont nous parlerons plus loin, accentue la tendance à la mise en réseau latérale et à la disparition entre les frontières disciplinaires et les distinctions nominatives, conformément aux principes cybernétiques. Le projet suppose en effet l'entente entre différents partenaires, à la fois concepteurs et spectateurs, issus de domaines variés (art, biologie, informatique, horticulture, gestion de communauté et population locale) dans une logique *open source*.

### DU BIOART AU CYBERART

Notons que la question de l'ontologie des œuvres de bioart demeure irrésolue. Pour de nombreux penseurs tels que William Myers, auteur de l'ouvrage de référence *Bioart : Altered Realities*, la focale doit être placée sur la capacité des œuvres à évoquer des problématiques éthiques, philosophiques, politiques, médicales, sociales et environnementales liées à de nouvelles perceptions biologiques ou à la possibilité d'utiliser des biotechnologies. Pourtant, il y a loin de la représentation de la transformation du vivant à sa transformation concrète. Et il nous semble qu'il faille déjà distinguer, dans les œuvres figuratives, entre le design spéculatif – *I Want to Deliver a Dolphin* d'Ai Hasegawa, 2013, est porteuse d'un discours biotechnologique – et l'histoire naturelle – les microphotographies de Tom Deerinck représentent des cellules cancéreuses éternelles utilisées en oncologie – pour saisir le caractère démiurgique des applications de la cybernétique, qui était placée par Wiener sous le signe du mythe du Golem.

Nous croyons que les œuvres figuratives comme les monstres de cire de Patricia Piccinini ou les peintures de visions chimériques d'Alexis Rockman créent une membrane prophylactique qui met le spectateur à distance de la réalité inquiétante des enjeux démiurgiques. En ce sens, nous proposons de considérer les œuvres sous l'angle de leur transmission matérielle, au motif que le *medium* prend toujours en charge la communication de la signification. Dans cette perspective, nous remarquons de fait que l'utilisation des biotechnologies pour leur capacité à transformer le vivant produit un effet de présence, une aura, une *expérience esthétique* à partir de laquelle nous pouvons prendre pleinement conscience des questions soulevées par notre « siècle biotech ». En effet, le bioart répond aux préoccupations de son époque par des spéculations ontologiques qui prennent la forme d'expérimentations scientifiques placées sous l'égide de l'esthétique.

Néanmoins, nous voyons apparaître une tendance intéressante, qualifiée elle aussi de « bioart, » où les artistes délaissent les possibilités de transformation du *bios* pour se focaliser sur des modèles de communications harmonieuses entre humains, animaux, végétaux, machines. Ces modèles appellent à une conception inclusive des phénomènes de la vie et de la conscience, qui est fondée sur la théorie de l'information. Des dispositifs de communication placent l'être humain dans un continuum cybernétique, interrogent son essence et investiguent des devenir-cyborgs.

Ils mobilisent l'esthétique du soin (*aesthetics of care*) sur un ton cynique ou ludique pour exprimer des préoccupations éthiques, écologiques et biomédicales. Subversives, ces résolutions plastiques supposent le *biohacking* dont la dimension *DIY* (« à faire à la maison ») est une condition ; chacun peut prendre part au continuum biotechnologique. Il s'agirait donc de réviser la nomenclature pour éviter les malentendus. Par souci méthodologique et étymologique, nous nommerons « cyberart » ces œuvres dont nous allons explorer les actualités.

### UN CONTINUUM ANTIANTHROPOCENTRIQUE

Cette logique artistique du conglomerat nous rappelle que la cybernétique place l'homme dans un continuum informationnel : tout comme un pétunia, un cheval ou un réacteur nucléaire, il doit échanger de l'information avec son milieu pour s'autoréguler et combattre l'entropie. Ce principe s'incarne dans les premières œuvres de bioart – dans *GFP Bunny* en 2000, Eduardo Kac ajoute un gène de méduse fluorescent à une fleur pour former, sur un plan horizontal, un nouvel individu – et évolue en boucles informationnelles dans les œuvres de cyberart plus récentes où l'interactivité avec le spectateur est essentielle à l'activation de la proposition, sans quoi son expérience esthétique est incomplète.

Avec *Myconnect* (2013), Saša Spačal invite à communier avec du mycélium. Pour ce faire, le spectateur doit s'allonger dans une capsule qui évoque un scanner médical ou un énorme cocon. Il est équipé de capteurs qui transmettent les signaux électriques de son corps à un champignon, situé dans l'enceinte de la capsule, qui modifie ces signaux pour les renvoyer au participant sous forme de son et de lumière, affectant son rythme cardiaque. Les données biométriques modifiées repartent ensuite vers le champignon et forment un circuit communicationnel. Cette différence engage un nouveau rapport de l'œuvre au spectateur : celle-ci procède en effet d'un changement de paradigme artistique, encouragé par des percées épistémiques liées à une compréhension plus précise du phénomène de la vie, où la proposition esthétique se découvre davantage comme ligne de code à exécuter, processus à activer, dispositif à expérimenter. L'œuvre s'apparente ainsi à un outil que nous appréhendons pour susciter une réaction. Elle devient presque vivante, s'anime ; elle n'est plus fixe, comme un artefact qu'il faudrait contempler. L'œuvre d'art apparaît désormais comme une recherche de paramètres des nouveaux modèles de coexistence.

Dans cet ordre d'idées, *Biomodd* produit, expose, explore, un système computationnel transparent où des organismes biologiques vivent en symbiose avec des machines. Des algues refroidissent les processeurs d'un ordinateur utilisé pour jouer en réseau, afin que la machine tourne plus vite, produise plus de chaleur, laquelle assure la photosynthèse et contribue à la constitution du dispositif sculptural en écosystème biotechnologique. Se profilent des modèles de coexistence où l'être humain, sous la forme tantôt d'un signal électrique, tantôt de bactéries, est intégré à un système mutualiste hybride, car les œuvres de bioart et de cyberart jouent le rôle d'intermédiaires entre les sciences et le public en produisant l'expérience esthétique des discours antianthropocentriques, qui placent l'humain à l'horizontale, au même niveau que le reste des êtres informationnels.

### LE CORPS MORCELÉ

Dans les plus récentes œuvres de cyberart est actée et renforcée l'idée que l'homme n'est plus unique, surplombant la Création, comme l'affirme la tradition judéo-chrétienne, mais qu'il est autant un être communicationnel, fragment commutatif d'un milieu plus vaste, qu'il est lui-même multiple, agrégat d'êtres vivants qui forment son microbiome. Nous assistons en effet au passage d'une représentation métonymique du corps humain – dans *Natural History of the Enigma*, réalisée entre 2003 et 2008, Eduardo Kac s'incarne dans un pétunia par l'entremise de son gène – à une présentation factuelle – comme les portraits de Joana Ricou dont

la démarche sera présentée ci-dessous – qui traduit une compréhension du corps tel un ensemble hétérogène d'éléments en réseau, produisant dès lors la vision d'un corps morcelé. En ce sens, une pensée de plus en plus ancrée dans les neurosciences est ainsi résumée en 2012 par le philosophe Ollivier Dyens : « Je ne serais pas un individu : je serais des atomes, des cellules, un continuum, une intelligence et une conscience collectives [...] ».

Quand *Visible Human Body* de Peta Clancy représente des bactéries étrangères à l'organisme humain, ayant la forme de membres qui rappellent l'apparence entière de son corps, *Other Self Portraits* de Ricou présente comme portraits des cultures de bactéries prélevées à la surface du corps de participants. Ricou cherche à montrer que la différence des motifs visuels entre les portraits s'explique par la différence des microbiomes qui nous habitent – ils participent au phénomène de notre conscience et nous transforment. Pour de nombreux chercheurs, penseurs et aventuriers posthumanistes, le microbiome est même envisagé comme un véritable facteur de mutation et d'amélioration, nos interfaces numériques nous permettant de mesurer sa constitution et ses effets. Cette idée renouvelle notre conception du cyborg, qui apparaît ici dans la fragmentation cybernétique de l'unité corps-esprit, à même de le rendre biotechnomodulable.

## LE DEVENIR-CYBORG : UNE RELECTURE

Les événements cyberartistiques renouvellent les figurations populaires du cyborg. Tandis que la science-fiction nous acculturés à des représentations (néo)romantiques (le Major dans *Ghost in the Shell*), spectaculaires (*Robocop*), effrayantes (les UniSols dans *Universal Soldiers*, *Black Mirror*) ou héritières, surtout, du mythe de la créature artificielle (*À l'image de l'homme* de Philippe Breton), plusieurs œuvres de cyberart concrétisent le cyborg selon un nouveau paradigme. Conformément à la science avec laquelle elles travaillent étroitement et dont elles rendent compte des avancées, elles éclairent la vraie nature de l'« organisme cybernétique » – *cyborg* provient de *cybernetic organism*. L'être humain devient un cyborg lorsqu'une interface informationnelle lui permet de faire système avec des machines, des robots, mais aussi des animaux et des plantes. Cette interface, le plus souvent numérique, organise un rapprochement *interindividuel* qui modélise l'humain comme membre d'une équation mathématique.

Rappelons que le concept de cyborg a été proposé en 1960 par deux chercheurs travaillant pour la NASA, Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline, dans le contexte de la conquête spatiale et de la continuité des travaux de Norbert Wiener. Il décrit, par l'exemple de la configuration astronaute-navette spatiale, la relation d'interdépendance qui lie l'humain à un dispositif de communication. Il s'agit d'un stade relationnel particulier : la capsule spatiale régule les conditions d'existence de l'astronaute de sorte qu'il puisse en retour assurer le fonctionnement de la navette – et le succès de la mission –, ce qui crée une boucle informationnelle. Nous sommes loin de l'humain harnaché de prothèses. Nous sommes plus proches d'un modèle où l'humain participe à la constitution d'un système au moyen d'une interface, en l'occurrence l'avionique, par laquelle le pilote est renseigné sur les paramètres biologiques de son environnement *essentiellement* technologique.

Les œuvres de cyberart actualisent de nouvelles modalités pour ce cyborg-là qui, d'ailleurs, n'inclut pas nécessairement de facteur humain – une boucle informationnelle liant un organisme végétal à une machine est de type cyborg. Progressivement, elles nous montrent que l'interface peut revêtir la forme d'un simple capteur, d'un potentiomètre, d'une ligne de code, car le cyborg est avant tout un être communicationnel, pris dans des rapports d'interactivité – la communication de l'information est au principe de la cybernétique puisque la vie, cette impulsion néguentropique, y est comprise comme le phénomène de rétroaction qui suit l'échange d'information avec un milieu.

Dans *Solar Displacement de Špela Petrič* (2013), des rats sont placés dans des vivariums transparents où la lumière est activée à distance par des biosenseurs portés par des participants. Les biosenseurs activent en effet les lumières lorsque les participants sont exposés à la luminosité de leur propre milieu. Ceux-ci ont accès à leurs données biométriques personnelles ainsi qu'à celles des rats et peuvent constater à quel point leur rythme circadien affecte celui des rongeurs dans la durée – les rongeurs répondent au stress en modifiant leur activité biologique. Les participants peuvent alors choisir d'entrer dans un devenir-cyborg où mobiliser leurs interfaces électroniques pour adopter de nouvelles habitudes de vie et prendre ainsi soin des rats.

## LES COUPLAGES HARMONIEUX DE SIMONDON

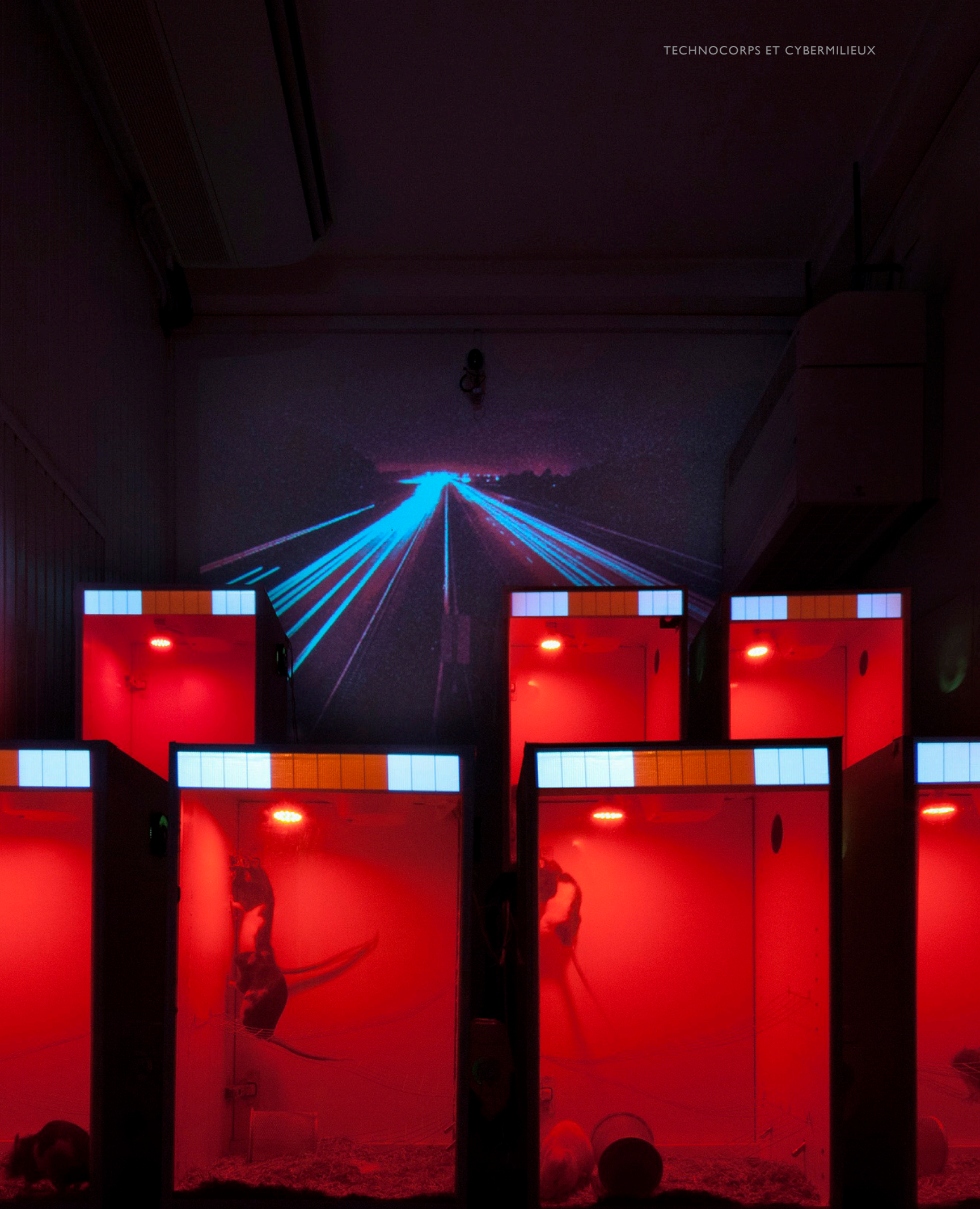
Qui plus est, de plus en plus d'œuvres impliquant l'interaction de *media* humains, biologiques et informatiques mettent en scène des « couplages harmonieux » (Simondon) où chaque élément du système (l'être humain, l'animal, la plante, la machine) s'offre à penser ontologiquement sous un nouvel angle, une nouvelle configuration plastique, comme un signal électrique. Simondon a théorisé ces couplages harmonieux comme des relations d'interdépendance entre l'homme et la machine, mais nous pouvons les étendre au reste des objets techniques et du vivant. En développant une meilleure connaissance du fonctionnement de la machine, l'être humain pourrait entrer dans une nouvelle relation avec ses artefacts et échapper à son aliénation sociale, tandis que la machine, profitant des connaissances alors acquises par son utilisateur, pourrait assurer un développement respectueux de la cohérence interne qui caractérise son essence d'objet technique, ce que Simondon appelle la « concrétisation » – par exemple, la scie électrique est la version concrétisée, car évoluée et perfectionnée, de la scie à main. Ces mises en scène – ou plutôt mises en réel – de couplages harmonieux remplissent la fonction de prototypes, offrant à l'artiste un cadre d'expérimentation favorable à l'individuation non seulement des machines, mais aussi des organismes biologiques et de l'être humain, de sorte que chacune de ces composantes trouve sa place dans la nouvelle économie informationnelle, qui reste encore à définir. ◀

### Note

- 1 Ollivier Dyens, *Enfanter l'inhumain : le refus du vivant*, Tryptique, 2012, p. 33.

**Teva Flaman** est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, obtenu sous la direction de Louise Poissant. Ses recherches portent sur les enjeux esthétiques du bioart ainsi que la médiologie de l'art, par laquelle il étudie les conditions matérielles de transmission du sens. Il s'interroge également sur les rapports entre iconicité et société. Auteur et conférencier, il traduit et édite en français les écrits d'Eduardo Kac.

**Pierre-Luc Verville** est artiste, compositeur et théoricien. Ses œuvres s'intéressent aux conditions de réception de l'art. En musique, ses compositions cherchent à produire un effet de distanciation (Brecht) dévoilant la dépendance de l'œuvre à son contexte. En arts visuels, il détourne des artefacts pour en révéler le potentiel esthétique et critiquer la légitimation institutionnelle. Son travail a été exposé au Musée régional de Rimouski, aux Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert (Montréal) et au Musée d'art contemporain canadien (Toronto). Titulaire d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques et d'un baccalauréat en enseignement des arts (UQAM), il poursuit actuellement une maîtrise en théologie (Acadia).



> Špela Petrič, *Solar Displacement*, 2013. Photo : Damjan Švarc.



> Giorgia Volpe, *La grande manufacture*, Carrefour international de théâtre, 2017.  
Photo : Lise Breton.

## DE DEUX SOLITUDES À DEUX MULTITUDES : LE QUÉBEC ET LE CANADA FABULÉS AU PARC DE L'AMÉRIQUE-FRANÇAISE

► HÉLÈNE MATTE

Situé sur la colline parlementaire à Québec, près de la Commission de la Capitale-Nationale, le parc de l'Amérique-française a été, au début de l'été 2017, le théâtre de deux prestations d'art vivant consécutives. Rien jusqu'à maintenant pour nous étonner : la ville de Québec est un lieu de festivalisation par excellence et les manifestations artistiques publiques s'y trouvent foisonnantes, de l'installation d'art contemporain suspendu le long d'une ruelle historique au chansonnier latino au coin d'une rue commerciale. Ce qui est remarquable dans ce cas néanmoins, c'est l'ampleur des présentations, chacune équipée d'une artillerie visuelle et sonore à grand déploiement et mettant en jeu, pour une dizaine de soirs, des dizaines de protagonistes autour desquels les visiteurs, par centaines à la fois, ont été invités à déambuler sans parcours

spécifique. Grandioses, donc, ces propositions, en comparaison par exemple à celle des brigadiers de la poésie qui, à la même période, munis simplement de leur voix et de costumes rudimentaires, récitaient autour des bibliothèques du centre-ville des vers aux passants dans des tête-à-tête improvisés.

Jamais n'avait-on vu le parc de l'Amérique-française recevoir autant de gens pour assister à de telles scènes ! Il faut dire que les propositions, gratuites, s'inséraient toutes deux dans la programmation de grands événements, d'une part le Carrefour international de théâtre et, d'autre part, le Festival d'été de Québec. Ce qui les caractérisait davantage, les liait l'une à l'autre et les opposait à la fois, c'est qu'elles composaient chacune à leur manière une fresque humaine à saveur nationale. Tout leur bataclan servait à des représentations politiques sans pour autant, pourrait-on dire, faire de la politique ouvertement.

**LA GRANDE MANUFACTURE :  
LE FLEURDELISÉ EN COURTEPOINTE VU  
PAR GIORGIA VOLPE**

Du 25 mai au 10 juin, du jeudi au samedi, l'installation *La grande manufacture* de Giorgia Volpe a pris vie. Il y avait d'abord des dizaines de bobines géantes, couchées ou debout, çà et là. Certaines étaient utilisées comme tables. Au centre de chacune d'elles, une femme s'affairait. Il y avait la douce lavandière qui repassait des tabliers, la délicate brodeuse, celle qui fabriquait des fleurs en tissu et en offrait aux passants, celle encore qui cousait des poupées fétiches tandis qu'une autre créait des animaux en feutre et les posait sur un globe terrestre ; l'une avait les mains à la pâte pendant que l'autre dessinait au henné des motifs sur les mains des passants ; l'une portant un casque de construction concevait des architectures improbables en pliant des bandes alors qu'une autre encore filait des rubans



> Collectif de L'ODHO, Festival d'été de Québec, 2017.  
Photo : Renaud Philippe.

magnétiques pour concevoir d'étranges sphères et qu'une dernière sertissait des boîtes de conserve dans lesquelles elle prétendait mettre de la poésie.

Les gestes répétés avec minutie et patience avaient tantôt la beauté tendre du travail quotidien, tantôt l'attraction du jeu absurde. Chaque femme, par son labeur soutenu, amenait son lot de curiosités et d'intrigues. Ce qui les liait entre elles, c'était le dispositif dans lequel elles prenaient place. Chacune de leur bobine comportait un mât avec un système de poulies qui leur permettait d'accrocher, puis de hisser et d'étendre, comme sur une corde à linge, un morceau de leur travail lorsque la cloche de la manufacture retentissait : tresses, plans d'architecture, balles et broderies ; la poète y pinçait quant à elle, lettre par lettre, une expression typiquement québécoise et somme toute paradoxale : « C-E-S-T-D-E-V-A-L-E-U-R ». « C'est de valeur » affichait ainsi son ambiguïté, voulant dire tantôt, comme l'usage l'entend, « c'est dommage » ou bien affirmant « ça le vaut » dans le sens de « c'est important » ou, on n'aime pas l'entendre, « ça se monnaie ».

On trouvait cette même ambiguïté dans l'élément visuel principal qui constituait l'installation : les nappes couvrant les surfaces de travail. Celles-ci étaient faites avec de vrais drapeaux du Québec découpés et reconstitués, à la fois défigurés et reconnaissables. L'artiste, dont la démarche exploite constamment la

récupération d'objets et leur transformation en séries, s'était procuré quelques centaines de drapeaux directement du fabricant. Elle avait obtenu les excédents de fabrication voués à la poubelle parce que pris en défaut dès leur conception. Dans un geste symboliquement fort et pratiquement monumental, l'artiste leur a redonné vie, métamorphosant l'emblème en article à la fois décoratif et utilitaire. En observant davantage, on pouvait remarquer que les drapeaux défectueux avaient également servi à concevoir des tabliers et des cravates. Qu'est-ce à dire ? Ce détournement constituait-il une profanation ou un sauvetage ? Un dommage ou un hommage ? Le geste est de toute manière franchement audacieux et son résultat, superbe. Les bobines soigneusement éclairées de l'intérieur se transformaient en lanternes bleues et blanches illuminant le soir. Ainsi, les simples cordes à linge n'étaient plus banales : dans un jeu d'inversion, les poteaux devenaient les mâts au bout desquels les objets se faisaient étendards. Dis-moi ce que tu fabriques, je te dirai qui tu es : voilà la nouvelle question identitaire du Québec posée par Giorgia Volpe.

La plupart des femmes, issues de l'immigration, portaient sur elles des vêtements couturiers (chapeaux, robe, voile) rappelant leur origine birmane, chinoise, mongole, congolaise, sénégalaise, afghane... Le tout conférait à la proposition l'aspect d'une exposition univer-

selle, particulièrement lorsque les membres du public leur demandaient d'où elles venaient et quelles étaient leur histoire. Fouillant les détails personnels plutôt qu'abordant l'ensemble de l'œuvre, certains passaient outre la part onirique de la proposition : un Québec rêvé mettant en valeur une collectivité de femmes, certes, mais saluant surtout l'accomplissement d'une main-d'œuvre laborieuse et autrement invisible, qui manifeste une créativité sans relâche avec ce que la création comporte, soit du travail, mais aussi de la douce folie.

Giorgia Volpe elle-même, un peu en retrait, tressait des hamacs en récupérant des tubulures qui, dans leur autre vie, servaient au transport d'eau d'érable. Une série de hamacs conçus par l'artiste étaient d'ailleurs suspendus entre les arbres longeant la lignée de drapeaux du Québec aux abords du parc. On était invité à s'étendre sur les hamacs et à écouter des propos diffusés de part et d'autre par des caisses de son apposées çà et là, offrant une panoplie de témoignages de femmes de Québec. Par exemple, l'une racontait les conditions de travail difficiles à l'époque de la Dominion Corset, avant le déménagement de la compagnie du quartier Saint-Roch à une *maquiladora* mexicaine. Une autre témoignait de son passage de fille à femme et de la vie dans un village nord-africain à l'adaptation urbaine nord-américaine. D'autres encore partageaient leurs expériences des Cercles de



> Giorgia Volpe, *La grande manufacture*, Carrefour international de théâtre, 2017.  
Photos : Lise Breton.



fermières de la région : comment elles s’y accomplissaient et y vivaient une sororité certaine. On comprend finalement que ce sont ces Cercles de fermières, avec qui Volpe a collaboré, qui ont servi de modèles positifs à l’ensemble de *La grande manufacture*, ce portrait fantasmé du Québec comme ouvrier du monde.

#### « LE CANADA EST-IL UN BON SPECTACLE ? » UN PAYS DANS L’OREILLE DE L’ORCHESTRE D’HOMMES-ORCHESTRES

Du 7 au 16 juillet, le collectif de L’ODHO proposait quant à lui une fresque humaine, ample et dense, à la manière d’une scène de genre du peintre Brueghel l’Ancien, ambivalente entre le pittoresque et le grotesque. Sons, symboles, ressources, dispositifs : tout semblait amplifié au sein du tableau, jusqu’au collectif lui-même qui comprenait pour l’occasion près de 50 membres. Pour ce projet grand public, le Festival recevait spécifiquement une subvention de Patrimoine Canada pour souligner ses 50 ans d’existence ainsi que le 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération canadienne. Le titre de la présentation, « 150 cabanes / 150 Homes », était non seulement l’indice de son mandat de spectacle ou l’aveu de sa source de financement mais, potentiellement, il indiquait que le Canada était lui-même une création : choisir qu’il a 150 ans, c’est construire l’histoire au même titre que les contes et légendes. Cent cinquante cabanes, comme autant de bougies, autant de personnes, autant d’histoires.

Le parc de l’Amérique-française s’est déguisé en Canada et s’est transformé en parc d’attraction. Des échafaudages structuraient l’espace. Des personnages habitaient les cubicules. Ils y circulaient pour effectuer parfois de curieux échanges. Un prestidigitateur-bûcheron, chemise à carreaux, (se)

jouait de son égoïne. Il montait un étage et dansait un tango avec l’homme noir. Ce dernier portait un plastron de maître d’hôtel. Mettant un casque de mineur, il s’assoit dans un petit wagon, en fait un panier de blanchisserie à roulettes. Il creusait l’espace qu’il marquait à coups de ding et de dong. Tout ça faisait du bruit. En bas, le train se poursuivait et déraillait. Surchargés d’informations, des journaux s’en déversaient tandis qu’un curé en toge noire brassait la terre à la pelle. Il en tirait une guitare électrique dont il sortait, littéralement, un *rift* de folk sale. Une femme poinçonnait les billets d’entrée de personne. À chaque trou, le son amplifié résonnait et donnait le rythme. Le petit moustachu à ses côtés tournait la manivelle. Tout ça faisait du bruit. Elle se levait ensuite et mettait le moustachu sur ses épaules : Louis Cyr revisité. Plus loin, une autre bête de foire avec un panache gigantesque (des branches collées à son casque de foot, des chaises d’école attachées aux jambes en guise de sabots) se promenait de long en large dans sa cage, frottant ses bois aux parois, secouant ses poches pleines de grelots. Tout ça faisait du bruit. Un tisserand haut perché pêchait à la ligne des sons. Une femme en robe d’époque se balançait sur un pneu suspendu, actionnant les herbes hautes suivant son mouvement. Et le cowboy dans sa berçante chantait une ballade triste, racontant une légende qui finissait par « x-y-z ». Sous lui, un comité d’administration s’affairait : une table entourée d’enfants aux habits gris jouant aux fonctionnaires. Chacun portait au cou une ardoise instruisant de son poste : le trésorier, les yeux dans le vague, jouait du violon ; le vice-président sortait l’argent par les fenêtres ; l’adjoint rédigeait un message qu’il glissait dans une enveloppe brune ; la secrétaire faisait des coups de téléphone. Tout ça faisait du bruit. L’orchestre de chambre épiluchait des

patates sur le toit d’une camionnette. Un corps sorti des prairies, avec une tête en botte de foin, pédalait à perte de vue tandis qu’un décor peint des Rocheuses tournait sur lui-même. Le couple de trombonistes en a soupé de la parade qui tirait dans son filet la table et les couverts. L’homme de la rue observait son voisin, jouant de la batterie ou se transformant en loup. L’instrumentiste lisait un des journaux éparpillés avant d’enclencher son piano préparé. Tout ça faisait du bruit. Le joueur de cor partait en traîneau du haut de son *truck* jusqu’au lit défait, et se retrouvait dans de beaux draps. La reine à sa corniche pivotait son poignet en saluant les passants. « Bonjouraille, bonjouraille », introduisait-elle avant d’entamer son discours, expliquant l’enjeu primordial qui la préoccupait, à savoir le pliage des *draps contour*. Une foreuse ne cherchait pas de pétrole, mais trempait des outils technologiques dans un bassin, comme le faisait la reine avec le thé dans sa tasse. Claviers et souris d’ordinateur éclaboussaient les passants. Il y avait une envolée de violon, mais la police montée faisait cavalier seul, soufflant dans son immense *sousaphone*. Le crâne de sa monture mécanique dodelinait. Près du canot chauffé au charbon, le cuisinier du Resto Oui-Non faisait brûler les *toasts*. Il hachait les pommes de terre qu’il donnait en pâture au corbeau dans les airs. Celui-ci, flûte traversière au bec, rejouait la création du monde selon le mythe amérindien. Plus haut encore, une mariée déposait sa clarinette. Elle interceptait des messages et les relayait. Au sommet de sa tour, l’acrobate se faisait homme drapeau. Muni de sa combine blanche et rouge, il perchait son corps à l’horizontal. Ça ne faisait pas de bruit. Les enfants de chœur faisaient tourner le jour et la nuit. Ils apprenaient les noms des lacs en mâchant du *chewing gum*. La maîtresse d’école faisait claquer des

pupitres. Et tout ça faisait du bruit. Une pâtissière endeuillée trempait son visage dans la pâte molle : tarte à la crème revisitée. Il y avait enfin le bonimenteur à cravate, la voix texturée par un micro rétro, qui gesticulait en inaugurant une statue emballée, et ça faisait aussi du bruit. Mise en abyme de la proposition de L'ODHO ou théorie post-situationniste ? Il posait la question : « Le Canada est-il un bon spectacle ? » Il présentait quelques grandes figures d'une fiction diffractant le réel. Passant de Sim Horton à MarcDonald, de Lauro Secours à Céline Dinon, il concluait chaque fois en mimant la pendaison de Louis Riel. Ça ne faisait plus de bruit.

On a beau décrire, l'élément principal de cette mascarade s'explique mal car, si tout faisait du bruit, ou presque, c'est qu'une composition musicale élaborée orchestrait l'ensemble en pièces détachées, s'affirmant çà et là à divers degrés dans une multitude de haut-parleurs. La trame sonore, avec sa montée lancinante et sa chute distorsionnée, son refrain d'amour de loin, son orgue à pédales, ses cordes, ses tambours et ses trompettes, unissait la totalité des tableaux, entraînant avec elle dans un labyrinthe acoustique l'ensemble du public ébahi.

#### DE LA FÊTE FORAINE À LA FOIRE POLITIQUE

Intégration à un festival, installation à grand déploiement, performance collective, détournement de drapeau, système de liaison à poulies, boucles sonores d'une douzaine de minutes savamment spatialisées, les propositions de Volpe et de L'ODHO ont en commun plusieurs éléments. Toutes deux mettent en scène des individualités comme parties prenantes d'une communauté hétéroclite dont les mouvements sont régis par une même trame sonore. Elles se jouent des systèmes, des engrenages relationnels ou mécaniques, ouvertement exploités. Ce qui est remarquable toutefois, c'est qu'elles portent chacune un propos politique dont la teneur est vaporeuse et englobante, dont la consistance est celle d'un rêve ou d'un nuage. Il n'y avait ni prise de position solide ni revendication. Ces portraits politiques marginalisaient, parfois jusqu'à les évacuer, des enjeux qui dans la réalité sont pourtant inévitables : indépendance du Québec, exploitation des ressources naturelles, place des Premières Nations... En dehors des discours prémâchés et, du coup, de la propagande, c'est ici l'émancipation des ressources humaines et l'indépendance des artistes qui sont mises en jeu.

Dans son livre *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique d'aujourd'hui*, Olivier Neveu dénonce un « théâtre unidimensionnel » qui, dans sa forme artistique même, incarnerait le néolibéralisme triomphant. La « festivalisation de la culture », avec son goût marqué pour la commémoration et son système de gestion des masses, y contribuerait. Héritier de la performance, s'inscrivant dans une mouvance « postdramatique », ce théâtre aurait, tel l'homme unidimensionnel de Hébert Marcuse, la capacité de neutraliser toute négativité en absorbant les contradictions. Étonnement, le théâtre engagé, transgressif, pourrait en faire partie en instaurant un rapport hiérarchique ou clientéliste avec le spectateur. À cela, Neveu oppose un « théâtre de la capacité » dont l'effet politique serait de n'en programmer aucun : « Ce théâtre travaille à contester, dans ces dispositifs mêmes, la capacité transitive du théâtre, comme si la valeur de sa transitivité politique résidait dans l'absentement de son contrôle ou de son projet<sup>1</sup>. » Ce théâtre aurait pour effet de résister à ce qui se présente comme réalité, d'en briser le consensus : « Les œuvres mettent en crise ce que la politique veut dire – en quelque sorte, elles mettent la politique sous condition de leur existence, de la possibilité de leur existence, de leur ressource désorganisatrice. Elles sont, à leur façon, polémiques avec toute définition de la politique, participent à l'ébranlement de sa superbe, à sa profanation, perturbent la clarté de sa signification<sup>2</sup>. »

La question dès lors est de savoir duquel, entre le théâtre de la capacité et le théâtre unidimensionnel, les propositions de Volpe et de L'ODHO participent. Sont-elles apolitiques au point de se fondre dans une « altérité sans identité » ? Assiste-t-on au déminage critique, au refus d'historicisation et au culte du divers contre lesquels Neveu nous met en garde ? Au contraire, résultent-elles d'une « exploration des pouvoirs de tout homme quand il se juge égal à tous les autres et juge tous les autres égaux à lui »<sup>3</sup> ?

Si *La grande manufacture* et *150 cabanes* ne sont ni des espaces de dépolitisation ni des outils de propagande et qu'elles relèvent de la capacité, c'est qu'une cohérence fait de chacune des propositions une œuvre pleine et autonome. Cette cohérence est due notamment à la spatialisation et au déploiement variable du son et de la voix : horizontalement par la parole et le témoignage dans l'œuvre de Volpe ; verticalement par le chant et la musique éparpillée mais rassembleuse de L'ODHO. Dans chacun des cas, le visiteur pouvait choisir quoi entendre sans rester muet. En définitive, la teneur politique des propositions variait selon le regard et l'écoute, dépendant de l'implication des passants qui, toujours, pouvaient à leur guise se déplacer et parler. C'est là, la grande force de ces œuvres : prendre la liberté de créer en laissant entière celle des spectateurs. C'est d'ailleurs dans la manière même dont elles sont conçues que cette liberté prend racine.

> Collectif de L'ODHO, Festival d'été de Québec, 2017. Photo : Renaud Philippe.



Volpe crée à partir du dialogue et donne aux femmes des espaces selon ce qu'elles sont et font. Elle met ainsi en valeur des savoirs plutôt que d'imposer une vérité. Sous la forme d'une communauté non hiérarchisée, L'ODHO multiplie les possibles et collectivise des créations qui, là encore, s'épanouissent selon les capacités de chacun.

#### DU FESTIVAL À LA FÊTE

À la même époque où Jean Jourdeuil<sup>4</sup> souligne la place prépondérante prise par le « modèle festivalier », Paul Zumthor remarque qu'à l'inverse d'une « industrie culturelle qui régite pêle-mêle fêtes nationales et festivals »<sup>5</sup>, une action communautaire s'affirme plus que tout : la fête. Déjà, remarque-t-il, Rousseau dans sa lettre à d'Alembert opposait la notion de fête à celle de spectacle. Médiéviste de formation, Zumthor s'intéresse à la figure du « jongleur », ancêtre des artistes de rue actuels, dont l'instabilité radicale oblige à s'insérer socialement par un seul mode, le jeu : « Tel est le statut paradoxal que manifeste la liberté de ses déplacements dans l'espace ; et, de façon fondamentale, qu'implique la parole dont il est à la fois

l'organe et le maître. C'est pourquoi le "jongleur" est lié à la fête, l'une des assises de la société médiévale, à la fois épanouissement et rupture, prospective et rédemption rituelle, espace plénier de la voix humaine<sup>6</sup>. » Zumthor met en évidence comment, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, la société s'est transformée, passant progressivement d'une culture baignée dans l'oralité à une culture de l'écriture. Ce passage s'est notamment traduit par l'étiollement d'une théâtralité généralisée de la vie publique au profit d'une privatisation de l'espace, par le déplacement d'une conception communautaire de la société à un individualisme de plus en plus marqué. Parallèlement, « un art qui reposait sur des techniques d'assemblage, de combinaison, de collage, sans souci d'authentification des parties, recule et cède assez vite le terrain à un art nouveau, qu'anime une volonté de singularisation »<sup>7</sup>. Zumthor remarque ailleurs que la tradition de la fête des fous, la fête des fêtes, celle de tous les renversements, a disparu en même temps que la découverte de l'Amérique<sup>8</sup>.

Et si les œuvres concernées ici permettaient de retrouver la mouvance caractéristique d'une culture de la voix ? La pleine

présence corporelle qu'elle implique ? Et si, justement, les dispositifs de déambulation par l'amplification et la spatialisation sonores y contribuaient ? Ces théâtres qui n'en sont pas, sans comédiens mais avec beaucoup d'humains, avec leur récupération d'objets condamnés, leur réappropriation de l'espace, leur retournement des rôles, des gestes et des réalités, bref ces théâtres qui n'en sont pas mais qui en font un ne permettent-ils pas de repenser la fête ? La fête comme célébration d'un être-ensemble ou simplement comme l'expérience d'une joie collective à marcher dans la ville et à vivre dehors ? Dans les rêves qu'elles incarnent, celui d'un artisanat permanent engendré par des citoyennes du monde ou celui d'un contrat social percé comme un papier à musique, les œuvres de Volpe et de L'ODHO ont, à leur façon, réuni les continents pour rendre possible à nouveau un certain sens de la fête. ◀



> Collectif de L'ODHO, Festival d'été de Québec, 2017. Photo : Renaud Philippe.

#### Notes

- 1 Olivier Neveu, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique d'aujourd'hui*, La Découverte, 2013, p. 206.
- 2 *Ibid.*, p. 228.
- 3 Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, cité dans *ibid.*, p. 156.
- 4 Neveu fait référence à un article de Jean Jourdeuil datant de 1985.
- 5 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 269.
- 6 *Id.*, *La lettre et la voix*, Seuil, 1987, p. 72.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Cf. id.*, *La fête des fous*, Hexagone, 1987, 232 p.

De Québec, **Hélène Matte** est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle est doctorante en littérature, art de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Auteure de nombreux articles sur l'art, organisatrice d'événements culturels, sa pratique interdisciplinaire interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies manifestes hors du livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique.



## BIENNALE, LA NORME ET LE SENSIBLE

► PAUL ARDENNE

**T**hierry Raspail, son directeur artistique, a confié le commissariat de la 14<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Lyon à Emma Lavigne, directrice du Centre Pompidou-Metz. Le thème général pour lequel a opté cette éminente représentante de l'institution artistique française est poétique, empreint de légèreté : « Mondes flottants ». Il est aussi, d'office, incertain. Le pluriel, ici, ouvre au pluralisme. Des mondes, et non le monde. Soit ! Mais de quels mondes va-t-il être question ? Quant au concept de flottaison, il n'est pas sans connoter l'incertitude conceptuelle. D'un corps qui flotte, un iceberg par exemple, faut-il retenir son tout, sa part émergée ou celle qui est immergée ? Et ce corps occupé à flotter, importe-t-il plus que ce sur quoi il flotte ? Partisans des thématiques ciblées, du concept pur et dur et de la déclaration carrée, passez votre chemin ! Quelques directions, tout de même ? Dans l'allocution inaugurale qu'il a donnée devant la presse au MAC Lyon (un des trois pôles

de la Biennale avec la Sucrière et la place Antonin-Poncet), Thierry Raspail a fourni du moins cet indice, manière de résumer le cahier des charges proposé à la commissaire : mettre en perspective le moderne et le contemporain.

### L'EXPOSITION, EN FORCE, D'UN ACADÉMISME

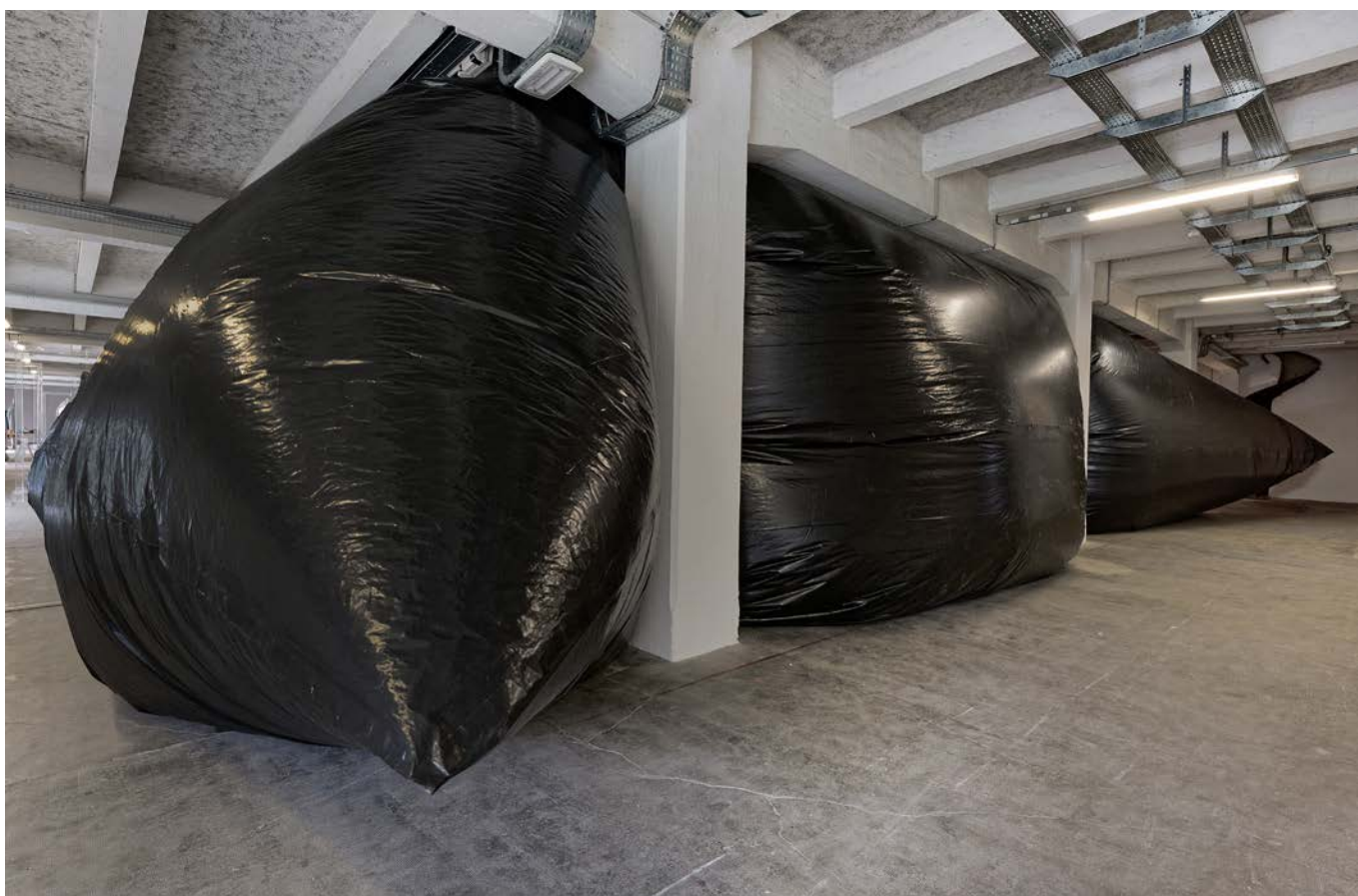
« Qu'a fait le moderne au contemporain ? » demande Thierry Raspail. Vaste question que celle-ci, pour le moins, à laquelle une réponse simple est inappropriée. D'abord, qu'est-ce que l'art « moderne » ? La modernité, dans le domaine des arts plastiques et visuels, fut d'une fécondité telle qu'il serait bien étonnant qu'elle puisse trouver là, dans l'espace limité d'une biennale, une représentation signifiante. Pareillement pour l'art contemporain, en pire encore, d'une diversité devenue intense et virale : de combinaison en combinatoire, et inversement, tant et plus, la création artistique ne se circonscrit plus ; elle s'illimite. Alors quoi ?

> Céleste Boursier-Mougenot, *Clinamen v3*, 2017.  
Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017 et de la galerie Xippas.  
© Blaise Adillon

Ce qui frappe d'emblée le visiteur de cette biennale – jusqu'à l'étonnement, voire l'incompréhension, constaté sur place – réside dans le nombre élevé de propositions artistiques historiques qu'on y présente, canoniques pour certaines d'entre elles, une offre vénérable et quasi totémique qui vient pour l'occasion manger l'herbe du « contemporain ». Une *Boîte-en-valise* de Duchamp, un *Mobile* de Calder, des sculptures biomorphiques de Jean (Hans) Arp, des films Dada de Hans Richter, une multiplicité de citations issues de la modernité nord- ou sud-américaine, notamment Gordon Matta-Clark, Robert Barry, David Tudor, Nam June Paik, Laurie Anderson, Lygia Pape, Cildo Meireles, et européenne, dont Marcel Broodthaers, David Medalla, Hans Haacke et Jochen Gerz avec *Vivre* (1974)... N'en jetez plus ! Se serait-on trompé de calendrier, de siècle ? Une impression vient à l'esprit, qui serait, de la part de la commissaire, le besoin de se rassurer, d'inscrire le contemporain



> Susanna Fritscher, *Flügel*, 2017.  
Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017. © Blaise Adilon



> Philippe Quesne, *Caverne*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017, courtoisie Nanterre-Amandiers. © Blaise Adilon

dans une lignée aussi prodigieuse que prescriptive dont il serait l'héritier respectueux, le débiteur aux petits pieds. Impression doublée d'une interrogation : quelle modernité artistique entend-on voir valorisée, en 2017, dans l'ancienne capitale des Gaules ? Tous les modernes y trouveront-ils leur place ? Évidemment non. Quid de l'expressionnisme ? De l'art brut ? De l'art engagé ? De *street art* – un demi-siècle à présent, 1967, tout de même, avec Cornbread ? Pas de place entre Rhône et Saône pour ces formules vaincues, étendues raides mortes ou peu s'en faut sur le champ de bataille de l'art académique version XX<sup>e</sup> siècle.

Cette donnée s'impose de concert, du coup, éclatante, mais dérangeante aussi : l'histoire de l'art institutionnelle existe bel et bien et elle sait montrer ses muscles. Cette histoire-là a ses fétiches, exhibés en gloire comme autant de trophées – le terme *trophée*, signifiant à l'origine le monument que l'on dresse sur un champ de bataille, n'est en rien déplacé : autant les vainqueurs sont ici vus, autant les vaincus ont dû déserrer le champ mémoriel, renvoyés dans la nuit de l'oubli. Emma Lavigne opère pour la circonstance une sélection épurée, réduite aux acquêts de la bienséance historiciste. Un bon nombre des œuvres modernes montrées dans la Biennale, précisons-le, émane des collections du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, institution dont Emma Lavigne en personne est une des conservatrices. On n'est jamais aussi bien servi(e) que par soi-même.

#### LA FORME, PLUTÔT QUE L'IDÉE

Et le « contemporain », demandera-t-on ? Ne boudons notre plaisir. Pour dire les « mondes flottants », il reste à l'art d'aujourd'hui les deux tiers du programme de la Biennale, ce qui représente bien plus, convenons-en, que le minimum.

Premier point notoire – et de qualité : la contraction. Dans ce genre d'événements « maousses » que sont devenues les biennales d'art contemporain de prestige – Lyon en fait partie et est, en vérité, la biennale d'art française –, le pire réside dans l'enflure et l'accroissement perpétuels : toujours plus d'artistes, de sections, le *off* en plus du *in*, sans oublier le *in-off* et le *off-in*, jusqu'au dépassement en général non négocié du seuil critique et, pour le spectateur, cette double conséquence corrélée, la nausée d'abord, le désintérêt ensuite – plus, parfois, le sentiment subsidiaire qu'on se fiche de lui. Emma Lavigne, par bonheur, ne souscrit

pas à cette inflation démonstrative. Tout au contraire, elle entend que son propos soit clair et qu'il le reste tout au long de la visite, clarté qui passe à dessein par la limitation des artistes invités et une présentation circonscrite des œuvres exposées. Une quarantaine d'artistes contemporains, tout au plus – sans souscription qui plus est au *mainstream*, autre élément de qualité de l'événement –, voilà qui rend cette biennale lisible, d'une clarté devenue rare, d'une *généreuse modestie* même, pourrait-on dire en usant de l'oxymore ! Les artistes conviés à exposer, en outre, sont réunis là non par hasard, au gré du carnet d'adresses ou pour servir un réseau, mais bien d'abord parce que leur production plasticienne se montre convergente dans ses contenus comme dans ses objectifs. Cette limite mise à la prolifération n'est pas un mince cadeau fait au visiteur. Enfin, l'on comprend quelque chose. Un propos construit, un point de vue argumenté et bien débattu, se développent pour nos sens avec cohérence, soutenus par un achalandage d'œuvres d'art en rapport. Lequel ?

Dominique Blais, *Sans titre (Melancholia)* : de vieux appareils électroniques, suspendus au plafond, détruits, laissent encore passer un filet de musique. Jorinde Voigt, *The Shift I-VII* et *The Blue Shift* : des calligraphies aux signes subtils et précieux retranscrivent de la musique, celle de Mahler, celle que peuvent engendrer les algorithmes mathématiques. Hamid Maghraoui, *23 tonnes* : la ville d'Avignon, sur cette vidéo filmée à la GoPro depuis une grue mécanique au travail, apparaît de façon subreptice et fragmentée, comme en un ballet postcubiste. Susanna Fritscher, *Flügel* : cette installation, faite de verre transparent, de film plastique et de Plexiglas, joue comme une modulation des lumières du lieu d'exposition, en un hommage discret à l'immatérialisme. Philippe Quesne, *Welcome to Caveland !* : cette caverne vide, faite de plastique tendu, convie le spectateur à errer tout à sa guise, seul avec lui-même, dans un milieu dévolu à la méditation. Berger & Berger, *No Tears for the Creatures of the Night* : dans cet environnement de type chambre secrète, où l'on trouve un labyrinthe, se dévide le son d'une pièce radiophonique... Toutes les œuvres proposées à appréciation, ou peu s'en faut, sont le résultat d'un rapport distancié au monde : pas trop de proximité, l'individualité du créateur ne devant pas se fondre dans la masse. Ces mêmes œuvres, encore, entendent générer une forme intense, une forme plus intense

à l'évidence que le fond – le signifiant plutôt que le signifié, dirait un linguiste saussurien – est une façon déclarée de dire que les arts plastiques sont avant tout plastiques et qu'ils doivent le rester sans sacrifier à tout ce qui n'est pas plastique, qu'il s'agisse de l'inflexion textuelle, de la théorie ou de la démonstration politique.

#### RESSENTIR, ET APRÈS ?

Enfin, et tel est là le point le plus fort de l'offre d'Emma Lavigne, l'œuvre d'art doit être l'occasion d'un échange transfusionnel avec son spectateur ; elle doit produire un effet sensible, séduire, même. Le goût avéré de la commissaire pour les arts plastiques et musiciens, à cette entrée, est révélateur. Musicaliser l'œuvre d'art plastique, c'est amplifier, prolonger son pouvoir de captation sensorielle ; c'est mobiliser les affects pour concevoir l'art comme une expérience privée, plus que publique et unanime, d'une caresse intime.

Plus que bien d'autres, cette biennale est *habitée*. Par quoi ? Par la sensibilité. Ce terme désuet, *sensibilité*, souvent agrégé à celui, péjoratif, de *sensiblerie*, trouve pour l'occasion une déclinaison forte, si forte même qu'elle en vient à minorer toute critique – celle, suspectant l'officialité d'abus de pouvoir, par laquelle s'est ouverte cette chronique, notamment. Plutôt qu'assigner à la création artistique une destination ou un destin, Emma Lavigne attend en vérité d'en *jouir*. Elle se met à nu sans fard sous l'espèce de cet être doux, plus que dur, et romantique pour le meilleur, qui attend de l'art une émotion, un ressenti profonds, et ce, quelque forme que prenne cet art, brutale (Lara Almarcegui et son énorme tas de mâchefer, à la Sucrière) ou raffinée (Damian Ortega et ses sculptures d'objets de consommation ouvrant à des significations multiples et complexes). L'intitulé de la Biennale, « Mondes flottants », s'éclaire alors. Il ne s'agit pas ici de parler de tout ce qui, en notre monde à la dérive, flotte (l'identité, les frontières, la sécurité, le rapport environnemental aux écosystèmes, l'argent...), mais bien de cet autre lieu de flottaison qui est à sa mesure, aussi, un « monde », à savoir le corps de l'artiste et nos corps d'amateurs d'art, corps pris dans les rets d'une incertitude à la fois singulière (*moi*, c'est-à-dire « qui ? ») et globale (*notre monde*, c'est-à-dire « quoi ? »).

L'écueil qui guette une esthétique de la sensibilité, on le sait, est la relativité des ressentis et des affects. Le sensible de l'un(e) peut ne pas être celui de l'autre. Si l'on peut

vibrer, ainsi, à la mise en commun de créations signées Arp et Ernesto Neto, se continuant l'une l'autre (dans l'espace du MAC, au 2<sup>e</sup> étage), on peut en revanche se montrer plus rétif devant certains rapprochements du genre « heureux selon toi mais niais selon moi ». Le doute, par exemple, est de mise place Antonin-Poncet, dans le vieux Lyon, au regard de la curieuse copule Richard Buckminster Fuller-Céleste Boursier-Mougenot « castée » ici : dans un dôme géodésique, *Rådome* (1957), signé du premier (à qui l'on n'a pas demandé son avis, qu'il aurait fallu aller quérir dans les limbes de la mort), le second a installé *Clinamen v3* (2017), un bassin où l'eau mise en mouvement fait se déplacer des assiettes qui tintent en s'entrechoquant. Ce mariage entre une œuvre qui tutoyait la plus haute utopie (Buckminster Fuller) et une autre qui goûte les sensations de pacotille (Boursier-Mougenot) paraît tenir de l'alliance de la carpe et du lapin, plus que de l'alliage fédérateur. Cette appréciation n'étant, il va de soi, qu'un point de vue esthétique que l'on peut juger critiquable et, en toute légitimité, tenir pour non avvenu. Tout dépend en l'occurrence de quoi l'on jouit, ou, pour le dire autrement, dans quel monde à soi l'on flotte. ◀

**Paul Ardenne** est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016)... Dernier ouvrage paru : *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017). À paraître : *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, éditions Actes Sud, septembre 2018).



> Jorinde Voigt, *The Shift I-VII*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2017, Studio Jorinde Voigt, König Galerie. © Blaise Adilon © Adagp



## PLANTER LA MÉMOIRE : LE JARDIN COMME DISPOSITIF CONTEXTUEL

► JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

Un jardin pousse en silence. Les plantes grandissent, puis se font récolter. On peut récolter pour soi ou pour les autres. Pour l'artiste colombienne Natalia Ardila Torres<sup>1</sup>, le jardin est un lieu, mais également un agencement de réminiscences. Marquée des moments passés avec sa grand-mère, la signification du jardin représente pour elle la rencontre et l'intimité. Ardila Torres est intéressée par la création d'expériences enrichies par la technologie où les principaux éléments sont la curiosité et l'émerveillement. Invitée par le laboratoire Insertio<sup>2</sup> à l'été 2017, elle réalise deux jardinets dans sa ville de résidence estivale, Québec. L'un s'est révélé de juin à août dans la vitrine de la Manif d'art, tandis que le deuxième a poussé dans la cour intérieure de la coopérative Accordéons-Nous, son lieu de résidence.

Les fleurs et herbes fraîches résultent d'un travail solitaire, mais peuvent constituer des points d'attraction pour un partage phénoménologique. Ardila Torres conçoit deux systèmes dans lesquels la petite végétation permet aux participants d'expérimenter des souvenirs. Les dispositifs électroniques et numériques qu'elle utilise facilitent la matérialisation d'une « expérience qui fait appel à tous les sens, qui doivent être vécus directement plutôt que de manière abstraite »<sup>3</sup>. Ardila Torres propose ainsi deux lieux pour expérimenter à travers un prisme artistique des fragments d'histoires personnelles, les siennes ou celles des participants.

DE L'INTERACTION AU RÊVE :  
*LES JOURS SANS SOMMEIL FONT  
RÊVER LES PLANTES*

Cinq pots à fleurs sont suspendus dans l'espace de la vitrine de la Manif d'art à Québec en un demi-cercle qui entoure un sixième

pot, vide. Les six réceptacles lèvent grâce à des fils pratiquement invisibles et donnent à l'espace une atmosphère étrange, malgré la vue familière de végétaux suspendus. Un léger éclat de couleur brise la blancheur d'un des murs de la galerie : une succession d'images forme une vidéo qui se veut une interprétation de certains souvenirs de l'artiste ; un journal intime qui compose un ensemble de petits tableaux animés ; des moments de contemplation dont la signification exacte nous échappe. Le visionnement des images n'implique pas nécessairement la compréhension de celles-ci : certaines nous touchent, d'autres non. Sans clés de lecture, elles affichent une neutralité ou dégagent une charge émotive. Les herbes quant à elles agissent comme les témoins silencieux des visites de la galerie. Elles semblent ne rien ressentir, simplement être présentes. Décor inerte en apparence. Mais les systèmes sont reliés à ces plantes, utilisant l'électricité

générée par ces organismes vivants afin d'alimenter les différentes composantes. Les plants ne bougent pas, mais ils enregistrent tous les mouvements à proximité d'eux, stockant les déplacements en un groupe de données. Toute la journée, les interactions des visiteurs avec l'œuvre la modifient sans qu'ils ne le sachent, puisqu'il faut attendre la nuit tombée pour qu'apparaissent les altérations.

Chaque nuit, de juin à août, la galerie de la Manif devient un espace nocturne animé. Absorbant les passages sur la côte d'Abraham, les vidéos visibles durant le jour voient leur cohérence altérée. Les données stockées déforment les images en œuvres abstraites dont la forme ne paraît pas fixe. Les piétons deviennent ainsi les témoins du rêve métaphorique que cette flore d'intérieur offre à la vue. Comme pour les humains, le quotidien de ces plantes nourrit leurs rêves. Ardila Torres désire produire un « projet [qui] prend les concepts de mémoire, de rêves et celui du jardin pour les tisser dans une seule et même expérience »<sup>4</sup>. Des images diurnes, dont la narrativité est cachée, se métamorphosent en abstractions la nuit. Les passants peuvent observer un inconscient artificiel, conçu à partir de végétaux et d'une mémoire humaine.

#### L'INTIMITÉ COLLECTIVE : *TERRAIN D'ENTENTE*

Pour son deuxième projet de l'été 2017, *Terrain d'entente*, Ardila Torres intègre un autre système biotechnologique dans un espace semi-privé, à la différence que cette installation artistique s'est insérée dans une communauté préexistante. Alors que *Les jours sans sommeil font rêver les plantes* réunit des inconnus dans un ensemble de données, *Terrain d'entente* est construit tel un point de rencontre pour tout le voisinage. À l'intérieur des murs de la coopérative d'habitation Accor-déons-Nous, emplacement de l'appartement laboratoire d'Insertio, l'artiste colombienne élabore un jardin suspendu. Elle conçoit et réalise une structure autoportante de bois sans fixations, stabilisée par deux bacs à sable formant le socle. Une série d'alvéoles s'élèvent sur un peu plus de trois mètres de haut le long d'un mur. Basilic, menthe, thym et autres herbes fraîches tiennent dans ces cavités artificielles. Une construction aux allures organiques, générée par un algorithme qui accueille ces plants mis à la disposition de tous les habitants. Nommé *Terrain d'entente*, le groupe de plants en lévitation se veut un arrêt formalisé où se déroulent habituellement des rencontres impromptues quotidiennes entre les résidents. Un ajout à la cour intérieure pour contribuer à la finalisation d'une recette en manque de fines herbes et pour offrir des bacs à sable aux enfants joueurs.

Le jardin comporte également un aspect temporaire, un système générant l'expression d'éléments du passé qui reprend plusieurs caractéristiques du projet de la vitrine. Les capacités électriques des végétaux sont encore utilisées pour activer la présence des particules de mémoire. Cependant, les fragments du passé ne proviennent pas de la vie de l'artiste, mais de celle de quelques membres de la coopérative. Ardila Torres a rencontré huit occupants, leur demandant de lui confier des souvenirs reliés à un lieu important dans leur vie. Cette récolte mémorielle est le point de départ de création d'environnements sonores réalisés par l'artiste colombienne, offrant différentes trames où l'on reconnaît des chants d'oiseaux, le vent dans les arbres, les vagues brisant la plage ou quelques comptines en espagnol. Ardila Torres réinvente ces souvenirs en expériences poétiques<sup>5</sup>, comme l'entend Roman Jakobson. Les environnements sonores deviennent les points de friction entre l'éclat des réminiscences recueillies et les signaux sonores produits. Ces actions poétiques sont activées par les habitants qui touchent les végétaux<sup>6</sup>. Le frôlement d'un plant de basilic active le récepteur qui est relié à la plante. Un geste banal, individuel, prend la forme d'une rencontre lyrique entre deux voisins, d'une confrontation poétique entre celui qui déclenche l'interface biologique et celui qui a confié un morceau de sa vie à l'artiste. Une intimité éphémère où la mémoire est transformée, puis vécue.

#### DISPOSITIF D'EXPÉRIMENTATION CONTEXTUELLE

Ardila Torres semble créer un dispositif que Giorgio Agamben qualifierait de « profanateur », c'est-à-dire un « contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice [sépare et divise] »<sup>7</sup>. Le quotidien humain propose une panoplie incalculable de dispositifs qui orientent et contrôlent en un sens utile nos gestes<sup>8</sup>. L'omniprésente technologie représente avec acuité cette direction des actions individuelles. Or, les dispositifs d'Ardila Torres guident les expériences des individus qui entrent en contact avec ceux-ci, en se rapprochant ou en touchant les plantes devenues capteurs-déclencheurs, mais ils les dirigent aussi vers une expérimentation commune. Comme l'artiste le décrit clairement, « la technologie n'est rien d'autre qu'un moyen pour générer des rencontres »<sup>9</sup>. Se tenant entre réalité et virtualité, la technologie arrive à créer un lieu accueillant pour les individus. En quoi s'agit-il d'un espace différent d'une conversation dans un système de conversations instantanées ? La perspective de l'« interstice social », comme le présente

Nicolas Bourriaud, peut s'appliquer aux dispositifs particuliers qu'Ardila Torres échafaude. L'interstice social se concrétise comme un « espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système »<sup>10</sup>.

Ardila Torres base ses deux interstices sur l'échange de régimes d'expériences dont la mémoire agit à titre de monnaie commune. Les souvenirs individuels sont partagés et transformés par les systèmes hybridant le végétal au numérique. Les visiteurs de la vitrine finissent par se rencontrer sans le savoir à l'intérieur des données captées durant la journée, puis produisent une nouvelle vidéo pouvant être expérimentée par les marcheurs nocturnes. Les environnements sonores déclenchés par la cueillette d'une feuille de basilic proposent des sons poétiques issus des souvenirs d'un voisin. Un niveau d'intimité est atteint par le dispositif du jardin suspendu qui transforme une voie de transit en espace de dévoilement.

L'interstice social créé par les systèmes d'Ardila Torres transmute également le statut du lieu dans lequel le système biotechnologique s'est infiltré. *Terrain d'entente* bouscule les conventions du voisinage en injectant un niveau d'intimité étranger à cette cour semi-privée, changeant ainsi les dynamiques relationnelles et expérientielles de la cour intérieure. Comme Paul Ardenne l'explique, « [toute] position dans un contexte donné relève d'un acquis et c'est cet acquis, cette pétrification de la position tenue que l'expérience qui fonde l'art contextuel veut bousculer, requalifier, en imposant de se confronter à un devenir qui est par nature encore non affronté »<sup>11</sup>.

Peut-on intégrer des souvenirs individuels dans l'espace public et en faire une expérimentation collective sans passer par une logique narrative ? C'est ce à quoi Natalia Ardila Torres a tenté de répondre pendant l'été 2017 à Québec. Elle a échafaudé des systèmes phénoménologiques qui tentent de réunir plutôt que de diviser, en utilisant un système technologique provoquant la rencontre et l'expérience, puis s'effaçant. En réalisant des dispositifs « bousculant » et « profanant » l'espace dans lequel ils s'installent, Ardila Torres propose une phénoménologie créée par une technologie prête à cristalliser l'individuel en collectivité. Les composantes technologiques œuvrent ainsi comme la structure invisible qui rassemble les participants dans un lieu offrant une poésie spatiale. ◀

Photos : Delphine Egesborg.

## Notes

- 1 Designer et artiste colombienne, Natalia Ardila Torres a fini ses études en design à l'Université de Los Andes à Bogota. Actuellement, elle complète une maîtrise en art sous la direction de James Partaik à l'Université du Québec à Chicoutimi.
- 2 Le laboratoire de recherche interuniversitaire Insertio (recherche/création sur l'interstitiel, les arts numériques, l'architecture et la ville) est dirigé par James Partaik (Université du Québec à Chicoutimi) et Luc Lévesque (Université Laval), avec la collaboration de Hernando Barragán (Université de los Andes, Bogota). [www.insertio.com](http://www.insertio.com).
- 3 Texte descriptif du projet.
- 4 N. Ardila Torres, citée dans un entretien avec Julien St-Georges Tremblay, juin 2017.
- 5 « Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A<sub>1</sub>), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A<sub>1</sub>) est nécessaire ; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu de signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt. » (Roman Jakobson, *Questions de poésie*, Seuil, 1973, p. 124.)
- 6 Les systèmes d'Ardila Torres, qui s'inspirent de l'Open Source NIME (New Interfaces for Musical Expression) avec l'utilisation d'un microcontrôleur Arduino, permettent à de petits capteurs d'enregistrer, même dans un état passif, une grande gamme de fréquences. La variété des ondes captées permet ainsi différents types de touches pour activer la trame sonore, qu'il s'agisse d'un effleurement ou d'un contact plus intense. Une panoplie d'objets peuvent être utilisés pour activer les systèmes, à la condition qu'un faible courant électrique soit produit par l'objet choisi, comme une plante. Cf. Colin Honigman, Jordan Hochenbaum et Ajay Kapur, « Techniques in Swept Frequency Capacitive Sensing : An Open Source Approach », *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 2014, p. 74-77.
- 7 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2007), Payot & Rivages, 2014, p. 40.
- 8 *Ibid.*, p. 28.
- 9 N. Ardila Torres, citée dans un entretien avec J. St-Georges Tremblay, juin 2017.
- 10 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 16.
- 11 Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, p. 44.

**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.





## DANS LES FAILLES DE L'AUDIBLE

► NATHALIE BACHAND

> Christof Migone,  
*Stereophonie*, 2017. Photo :  
Melissa Mourez/Daimôn.

**I**nterstice est un parcours d'œuvres sonores produit par Daimôn et initié par Raphaël Néron-Baribeau – alors directeur général de l'organisme –, qui était présenté à l'été 2017 aux alentours de La Filature, bâtiment patrimonial réunissant Daimôn, Axénéo7 ainsi que des espaces d'ateliers individuels pour les artistes. Rassemblant les artistes et collectifs Audiotopie, Alaska B, Adam Basanta, Nicolas Bernier, Geert-Jan Hobijn, Christof Migone et Sonia Paço-Rocchia, les œuvres du parcours témoignent de la diversité, voire de l'éclectisme, de la pratique de l'art sonore dans son ensemble. Le projet propose au visiteur des œuvres qui au départ peuvent sembler étrangères les unes des autres, pour finalement se révéler complémentaires, chacune apportant une résonance singulière à l'ensemble.

*Triad*, de l'artiste montréalais originaire de Vancouver Adam Basanta, est certainement l'œuvre la plus classique du corpus. Sculpturale et simple dans sa forme, proposant un

assemblage de trois cylindres métalliques dont la surface miroir la fait se fondre partiellement dans l'environnement extérieur, elle révèle à l'oreille attentive toute une gamme de sons que génère le passage de l'air dans les tubes. Ces derniers « agissent comme des résonateurs acoustiques basés sur un accord majeur en D »<sup>1</sup>. L'œuvre devient ainsi un instrument que joue la vitesse variable des aléas du vent.

*Fragmentation*, réalisée par Simone D'Ambrosio et Étienne Legast du collectif montréalais Audiotopie, déroute l'oreille et le regard par ses indices sonores dispersés dans l'espace. C'est une vingtaine d'automates percussifs, alimentés à l'énergie solaire, qui se trouvent ainsi installés en hauteur, sur des poteaux électriques et des lampadaires. Sorte d'antisignalétique sonore, l'œuvre occupe l'espace de manière à segmenter la régularité du paysage.

*o4Vo1*, de l'artiste québéco-européenne Sonia Paço-Rocchia, est une installation

cinétique et sonore formée de trois scies musicales, installée sur le mur extérieur du bâtiment. Excroissance de métal oxydé au premier coup d'œil, l'œuvre est en fait une machine-instrument qui s'active aléatoirement. Les scies, de dix pieds (trois mètres) de long, fonctionnent selon le principe de l'archet électronique comme générateur de son – l'ensemble est lui-même actionné par un système de microprocesseurs, dissimulé à l'intérieur de la Fonderie. Véritable travail de lutherie *in situ*, l'œuvre se donne à entendre comme une plainte qu'émettrait l'imposante architecture.

Sur le retour vers Axénéo7, l'installation atmosphérique *Structure parallèle 001* de l'artiste montréalais Nicolas Bernier attire notre oreille d'abord, puis dirige notre regard vers le sommet du clocher de l'ancienne gare. Optimale à la nuit tombée, l'œuvre est une cohabitation son et lumière générative. Un nuage de fumée rend l'œuvre visible en créant l'effet d'une formation gazeuse



> Adam Basanta, *Triad*, 2017. Photo : AM Dumouchel/Daïmôn.

opalescente, en suspension dans l'espace vitré. L'extrémité du clocher devient, pour l'occasion, une sorte de phare interstitiel entre deux mondes.

Le parcours nous invite ensuite à retourner vers La Filature pour longer le ruisseau de la Brasserie. Le ruisseau lui-même est l'espace d'accueil de « Plastic Souls » de l'artiste néerlandais Geert-Jan Hobijn, une installation sonore dont le principe repose sur la sonification de déchets de plastique trouvés le long des berges. C'est grâce au mouvement du vent et du courant de l'eau que se trouve activée cette lutherie flottante, émettant un étrange chant des sirènes. Ce n'est qu'une question de temps avant que les âmes de plastique ne viennent nous hanter.

De l'autre côté de la rive, *Stéréophonie* de Christof Migone, artiste, écrivain et commissaire d'origine suisse habitant Toronto, propose une expérience à rebours du son. Migone a investi le parc adjacent d'affiches proposant de lire des mots en duo (rédigés en collaboration avec Simon Brown et Julie Doucet). Sonification silen-

cieuse qu'active une multitude de mots appariés, l'installation fonctionne comme une écoute intériorisée croisant son et sens. L'œuvre nous rappelle que la matière sonore appartient aussi au langage et que celui-ci « travaille » de pair avec la pensée.

Finalement, une œuvre hors circuit, présentée dans l'espace galerie de Daïmôn, vient clore le parcours : *Let the Destructiveness of Sorcerers, Their Gods and Protectors Descend Upon Themselves* d'Alsaka B, artiste originaire d'Edmonton et vivant à Toronto, propose au visiteur un objet sonore et visuel indéterminé. Installation audiovisuelle évoquant un tombeau chinois au cœur d'un paysage montagneux, l'œuvre s'anime d'une chorégraphie lumineuse qui progresse au rythme d'une composition sonore. Convoquant l'invincibilité spirituelle comme une forme de résistance envers la stigmatisation de la culture LGBT, l'œuvre suggère par son titre, inspiré d'une citation du bouddhisme tibétain, qu'il faut « laisser l'"ennemi" s'autodétruire par son propre pouvoir »<sup>2</sup>.

Ici, par opposition aux autres œuvres du parcours qui, toutes, s'inscrivent dans les *interstices* de l'espace public, nous nous trouvons devant une proposition qui fait entrer le paysage à l'intérieur et recrée la nuit permanente. Nous faisons l'expérience de l'œuvre d'Alaska B comme d'un seuil entre deux mondes, entre mythes et réalité. Du réel, nous retiendrons une série de présences sonores, signalétiques énigmatiques, dont certaines sont activées par l'air ou l'eau, parfois intégrées à l'architecture ou au mécanisme de la pensée, pour se relayer dans les failles du tangible et de l'audible. ◀

#### Notes

- 1 Daïmôn, « Triad » [texte de présentation en ligne], *Interstices*, [www.daimon.qc.ca/interstices-parcours-oeuvres-sonores](http://www.daimon.qc.ca/interstices-parcours-oeuvres-sonores).
- 2 *Id.*, « Let the Destructiveness of Sorcerers, Their Gods and Protectors Descend Upon Themselves », *ibid.*



> Graeme Patterson, *Piscine infinie*, 2017. Photo : Justin Wonnacott/Axenéo7

## L'ART À LA LISIÈRE ET, PARFOIS, DES ALIENS

► NATHALIE BACHAND

**D**'aussi loin que portait le regard, des œuvres se dévoilaient par fragments, selon les points de vue qu'induisait le parcours du visiteur dans l'immense espace de l'ancienne Fonderie (jadis la Hull Iron and Steel) actuellement occupé par le Centre multisport de Gatineau.

L'expérience de ma visite de l'exposition *À perte de vue* m'a fait réaliser qu'il était extrêmement rare au Québec de voir des expositions proposant des installations monumentales d'art contemporain. Réunissant des œuvres originales d'artistes de partout au Canada (Michel de Broin, Nadia Myre et le projet Ogimaa Mikana [Hayden King et Susan Blight], Samuel Roy-Bois, Alexandre David, Dominique Pétrin, The Bomford Studio, Graeme Patterson, Noémie Lafrance et Peter Jacobs), *À perte de vue* était une initiative d'Axenéo7, s'inscrivant dans le cadre de Gatineau 2017 qui soulignait les 150 ans de la ville canadienne. Les œuvres, créées expressément pour cette exposition, faisaient l'objet de commandes passées aux artistes, sélectionnés par un comité mis sur pied par le centre d'artistes Axenéo7, m'expliquait son directeur Stefan St-Laurent. Au total, l'événement tentaculaire comptait sept installations qui se déployaient dans l'espace de la

Fonderie de même que quatre performances, un programme de projection, des classes de maître et, en collaboration avec la Galerie UQO, quatre conférences et deux soirées de discussion avec les artistes. L'exposition *Images d'art* de l'artiste Justin Wonnacott, présentée dans les salles d'Axenéo7, venait compléter ce vaste programme estival.

Premier contact avec *À perte de vue*, *UFO Canada* de Dominique Pétrin nous accueille dans l'espace de l'entrée au rez-de-chaussée. Monumentale fresque de sérigraphies enveloppant les murs du grand hall, l'œuvre picturale nous projette dans un futur aliéné, peuplé d'*aliens* archéologues-anthropologues découvrant les artefacts de notre monde actuel : cartes de crédit, gobelets Tim Hortons, monnaie Canadian Tire, etc. Panorama de scènes et de frises psychotro-niques intégrées aux détails architecturaux des murs, l'installation est un collage halluciné de références culturelles qui nous parlent d'un Canada consumé par la consommation. Disparue, notre civilisation nord-américaine laissera-t-elle des indices susceptibles de dresser un portrait probant de ce qui a été ? C'est avec un certain humour qu'*UFO Canada* nous permet d'en douter.

À l'étage, un premier coup d'œil tend à mesurer l'ampleur de l'espace. Le lieu est en soi impressionnant : 58 000 pieds carrés (5390 mètres carrés) sans piliers ni colonnes, espace entièrement fenestré sur la longueur côté est et à l'extrémité nord du bâtiment.

Poursuivant la visite – accompagnée de Jean-Michel Quirion, notamment médiateur culturel de l'événement –, nous nous dirigeons vers *Piscine infinie* de Graeme Patterson, artiste originaire de Saskatoon et vivant actuellement à Sackville, au Nouveau-Brunswick. L'installation se présente comme une *inception* de piscines dans la piscine. Trois sculptures-structures, à échelle réelle, sont disposées sur le tapis gazon, servant habituellement de terrain de soccer intérieur. S'approchant des piscines, nous découvrons dans chacune quatre autres piscines, miniatures cette fois. Quelque chose cependant nous dit que ça ne va pas... Le malaise se précise lorsque nous réalisons qu'il s'agit de piscines à l'abandon, en processus de dégradation. La cause de cette usure matérielle ? Perchés très haut au-dessus des piscines, 150 étourneaux de résine y défèquent à un rythme irrégulier. Les oiseaux, grâce à un réseau de tubes et de tuyaux, sont alimentés à l'aide de petites pompes à courant continu,

fonctionnant à l'énergie solaire, qui leur fournissent de l'eau pluviale non filtrée, recueillie à l'extérieur du bâtiment. Cette eau sale remplit ainsi graduellement les minipiscines, avant d'être recyclée dans le système lorsque les bassins atteignent un niveau maximal. L'humour irrévérencieux de Patterson vient nous rappeler que toute vanité est soumise à la dégradation du temps – celle des banlieues n'y échappe pas. Les extraterrestres de Dominique Pétrin pourront d'ailleurs le confirmer, dans ce futur où nous ne serons plus.

Derrière la nature contrôlée de la banlieue se trouve la forêt. *Tout est fragile / Le perchis* de Samuel Roy-Bois, artiste originaire de la ville de Québec et établi à Vancouver, est une installation sculpturale qui se présente comme un environnement dans lequel le visiteur est invité à déambuler. Le thème de la transformation a notamment guidé l'artiste dans la conception de cette installation *in situ*. L'ancienne Fonderie, simulation d'un vaste espace extérieur recouvert de faux gazon, devenait une invitation à créer une œuvre évoquant la nature. Une forêt synthétique de « deux par quatre », dont chacun des arbres est la matérialisation d'une couleur sortie de la boîte de crayons, se dessine dans l'espace. Presque une peinture par l'immersion chromatique qu'elle impose, l'œuvre se traverse comme un territoire imaginaire en friche : toutes les couleurs y sont et tout est à la fois possible et précaire. Puis, venant court-circuiter le champ chromatique, d'étranges objets sont suspendus aux arbres, inatteignables. Roy-Bois a mis à profit le lieu non seulement par son architecture, mais en faisant également usage du contenu de ses « objets perdus », accumulés au fil des ans. Artefacts du monde réel passés dans celui, rêvé, d'une forêt multicolore, ces objets (sacs, foulard, gant, bonnet, chandails, pain [!...] ) sont les témoins délocalisés d'un univers parallèle, celui d'un quotidien à la lisière des bois.

Au sortir de la forêt interstitielle, des mots sont inscrits dans un ciel de verre : *Thunderbird Watches the River. Make an Offering and Take Water into the Palm of Your Hand* de l'artiste montréalaise d'origine algonquienne Nadia Myre et du projet Ogimaa Mikana (Hayden King et Susan Blight) est une œuvre hybride. À la fois installation *in situ* et geste activiste, elle invite le visiteur à prendre la mesure de l'impact de notre présence en terres indigènes. L'œuvre est formée de mots, que nous pouvons voir dans la grande verrière de la Fonderie, qui sont en fait des images : *chacune des lettres de la phrase Ki Da Nish Kwasse* (Toucher à sa fin) en langue algonquienne (dialecte de Barriere Lake) est formée d'un même dessin recouvrant les carreaux de la verrière : celui d'un oiseau-tonnerre, un *Thunderbird*. Alors que cette phrase formée d'oiseaux dans le ciel

suggère différentes significations (la fin de la destruction de l'environnement, la fin des conflits fonciers ou la fin de la colonisation), le titre de l'œuvre incite à faire un don (*Make an Offering*) au Fonds de défense légale Barriere Lake et aux grands-mères algonquines kokom afin d'agir pour justement aider à mettre fin aux injustices envers les peuples indigènes. En échange, le visiteur peut repartir avec l'image de l'oiseau, symbole de force protectrice des peuples anishinaabeg. Soulignons également, comme le mentionne l'artiste, que « le projet Ogimaa Mikana est un effort pour restaurer les noms des lieux anishinaabemowin – les noms de rues, d'avenues, de routes, de sentiers et même de Toronto (renommé Gichi Kiiwenging) –, transformant un paysage qui obscurcit trop souvent la présence des peuples indigènes, en commençant par la rue Queen, la renommant ainsi Ogimaa Mikana (Chemin du leader) en hommage à toutes les femmes leaders du mouvement Idle No More »<sup>1</sup>.

Regagnant la terre ferme, nous nous retrouvons à nouveau dans un espace construit et circonscrit. Avec *Make Soccer Great Again*, Michel de Broin intervient sur le lieu de l'ancienne Fonderie en déjouant certains des éléments qui caractérisent sa nouvelle identité d'espace sportif. C'est en redéfinissant les règles du soccer (football), codifiées par les Britanniques à la fin XIX<sup>e</sup> siècle – plus spécifiquement celles qui réglementent le découpage du terrain –, que l'installation prend forme. De Broin a ainsi compartimenté chacun des espaces délimités par ces lignes, les divisant littéralement à l'aide de clôtures blanches de jardin. Espace de jeu où l'échange et la collaboration sont les modalités d'expression normalement attendues, l'intervention de De Broin inverse cette dynamique en érigeant des barrières anticomunicationnelles, isolant les joueurs les uns des autres, barrières que l'artiste nous invite cependant à outrepasser, comme un appel à la désobéissance. Nul doute, nous sommes en Amérique du Nord, et le Canada est bel et bien voisin des États-Unis de Trump – même les extraterrestres le savent.

Au nord du terrain clôturé, *La tour de refroidissement* créée par Cédric, Jim et Nathan Bomford, du Studio Bomford situé à Vancouver, surplombe littéralement *À perte de vue*, offrant un point de vue inespéré sur les œuvres de l'exposition. C'est notamment en réaction aux conditions climatiques de la Fonderie l'été, c'est-à-dire excessivement chaudes car sans climatisation ni aération directe, que le Studio Bomford a créé cette œuvre-structure. L'installation est une construction constituée d'un échafaudage et de bois de charpente recouverts de bâches et auxquels sont intégrés des brumisateurs. Les artistes se sont

en fait inspirés des tours de refroidissement industrielles et de la soufflerie du Conseil national de recherches d'Ottawa. Le visiteur y entre au niveau du sol et profite de la fraîcheur émise par le système de climatisation. Puis, en progressant vers le haut de la tour, des brumisateurs se déclenchent au passage. Par cette montée vertigineuse – j'ai d'ailleurs été incapable de monter tout en haut ! –, nous prenons une distance avec les autres œuvres de l'exposition : ce surplomb permet d'avoir une vue d'ensemble, impossible autrement. Le rapport à l'espace de la Fonderie se distend : nous sommes toujours dans le lieu, mais différemment, ailleurs. Avant même d'arriver tout en haut, nous nous trouvons déjà à hauteur de la structure d'acier du plafond. À ce point, l'œuvre devient presque le vecteur d'une expérience psychogéographique, au sens où l'entendaient Guy Debord et les situationnistes : le visiteur est déstabilisé, à la fois physiquement et psychologiquement, dans sa relation à l'espace et aux œuvres, mais aussi aux œuvres *dans* l'espace. Heureusement, l'air frais des brumisateurs vient apaiser cet effet de triple vertige.

Avant de redescendre, nous aurons cependant remarqué *Field*, l'œuvre d'Alexandre David qui occupe l'extrémité nord de la Fonderie. Œuvre sculpturale monumentale, l'installation se présente comme une structure de bois, une plateforme où le visiteur est invité à monter. De l'extérieur, la construction se donne à voir pour ce qu'elle est : une structure de bois solide et bien intégrée à l'architecture des lieux ; de l'intérieur, c'est-à-dire en déambulant sur la structure, nous faisons à nouveau l'expérience d'un point de vue. Contrairement à *La tour de refroidissement* du Studio Bomford, notre regard n'est pas qu'orienté vers les autres œuvres, il est aussi – et surtout – dirigé vers l'extérieur. Doucement inclinée de manière à créer un léger surplomb vers le mur verrière, l'œuvre suggère une forme d'ouverture sur le paysage de la ville, tout en s'y juxtaposant : œuvre et paysage sont comme le prolongement l'un de l'autre. Plongeant le visiteur dans le réel, l'œuvre n'en demeure pas moins une perspective parmi d'autres, car ce monde *à perte de vue*, qui pointe vers l'extérieur de l'exposition, reste sous vitrine, consigné au champ de l'art.

À l'occasion de ma visite avait lieu une performance *in situ* de la chorégraphe Noémie Lafrance et du réalisateur, dramaturge et comédien Peter Jacobs. Se déployant à travers les installations de la Fonderie, l'œuvre performative multiforme – empruntant largement aux codes du théâtre et de la danse – évoquait une forme de fresque historique impressionniste en huit actes. Réunissant une trentaine de

danseurs-performeurs, l'œuvre évoluait dans le temps et l'espace – sur une durée de près de deux heures – de manière à entrer en dialogue avec chacune des installations de l'exposition. Le public était ainsi invité à suivre dans l'espace l'enchaînement des tableaux, sorte de micro-épisodes de l'histoire colonialiste canadienne, revisités et interprétés en résonance avec les œuvres de la Fonderie. Lafrance et Jacobs ont offert au public une véritable performance-fléuve qui, tout en traversant des moments de notre histoire, traversait également une certaine histoire des arts performatifs : alors que l'œuvre s'amorçait avec des actes aux accents traditionnels de théâtre déclamé, elle progressait graduellement vers des scènes de plus en plus contemporaines, construites selon les codes actuels de la performance. J'oubliais : en ouverture, un enfant extraterrestre a traversé la Fonderie à vélo, fixant le public d'un regard interrogateur...

Enfin, une exposition solo de l'artiste ontarien Justin Wonnacott, intitulée *Images d'art*, était présentée dans les salles d'Axenéo7. *Images d'art* réunissait les photographies documentant des œuvres présentes dans différents espaces publics de la région de l'Outaouais. Qu'il s'agisse d'art public à proprement parler, de monuments, de graffitis ou d'interventions ponctuelles, chacune de ces « œuvres » témoigne de l'empreinte culturelle omniprésente dans nos lieux publics. C'est depuis 2001 que l'artiste accumule ces images-

documents et œuvres-archives : sur environ 400 photographies au total, près de 100 ont été sélectionnées par l'artiste pour l'exposition. C'est parfois dans l'accumulation que nous parvenons à mesurer l'ampleur d'une réalité, dans ce cas-ci celle de l'art qui se révèle comme un élément constitutif de notre environnement. Si les installations présentées à la Fonderie se présentent elles-mêmes comme des parapaysages ou encore des modalités d'accès à ceux-ci, les photographies de Wonnacott nous montrent, en contrepartie, comment la culture s'intègre au paysage réel. À chacune des photographies de ce vaste projet préside une série d'interrogations récurrentes qui habitent l'artiste devant l'œuvre : quelle est sa raison d'être ? Qui l'a financée ? Va-t-elle durer ? Devrait-elle durer ? Pourquoi a-t-elle cette apparence ? Quelles histoires sont à l'origine de sa création ? Et, avant tout, quels sont ses enjeux politiques ?

À *perte de vue* nous parle d'une culture et d'un territoire dont le périmètre nous échappe – et, parfois même, nous aliène momentanément –, mais au cœur desquels nous évoluons néanmoins. Frontières floues et friables – lointaines, changeantes et multiformes, selon notre situation dans l'espace-temps canado-culturel –, ces lisières poreuses contiennent cependant les micro-éléments qui continuellement façonnent et transforment nos multiples identités. ◀

#### Note

- 1 Nadia Myre, *À perte de vue / Endless Landscape* [publication d'accompagnement de l'événement], Axenéo7, 2017, p. 22.

> Dominique Pétrin, *UFO Canada*, 2017. Photo : Justin Wonnacott/Axenéo7





> Graeme Patterson, *Piscine infinie*, 2017. Photos : Jonathan Lorange/Axenéo7.



## LE FLEUVE INTÉRIEUR

► NATHALIE CÔTÉ

« **A**près avoir vu des oiseaux se jeter du haut des airs vers la mer, un homme est marqué par la folle idée de faire disparaître son corps sous l'eau'. » C'est à partir de ce récit que Jean-Michel René a élaboré son installation dont le travail sur le langage et l'esthétique épurée explore la dimension réflexive de l'art. Mais pas seulement.

*Les fous de Bassan* est une œuvre tout en symétrie : deux néons suspendus, deux baignoires (une réelle et une en projection vidéo), le fleuve sur un écran et en écho sur le sol (l'évocation de l'eau dans un grand rectangle noir). Si l'œuvre ne réfère ni au roman d'Anne Hébert, *Les fous de Bassan* publié en 1982, ni à *Arcane 17* d'André Breton écrit en Gaspésie en 1944, de multiples récits peuvent s'y accoler tant elle est empreinte de mystère.

L'artiste met en scène une partie du processus qui a mené à son œuvre. Dans l'espace de la galerie, il a installé une baignoire et un muret blancs, ceux-là mêmes qui étaient dans son atelier quelque temps plus

tôt et qui ont fait office de décor pour sa vidéo projetée sur un écran où l'on devine un homme s'engloutissant dans un bain. Ces deux éléments constituent le cœur de l'ensemble.

Le mouvement de l'homme fasciné par les fous de Bassan plongeant dans son bain est subtil, presque imperceptible. L'entrée de l'artiste dans sa baignoire aurait pu être banale, mais Jean-Michel René a ralenti considérablement l'image. La vidéo, d'abord de 15 minutes, est devenue un film de 8 heures, les 24 images par seconde étant ralenties à 1 image par seconde. La vidéo impose une lenteur et invite à la contemplation, à l'instar du reste de l'installation aux lignes épurées.

### LES INFLUENCES

La baignoire sur pieds, choisie et restaurée par l'artiste, est un des points de départ de son installation. Évidemment, l'utilisation d'un *ready-made* n'est pas nouveau ; après tout, la *Fontaine* de Marcel Duchamp est maintenant centenaire... Reste que cette baignoire, objet familier et domestique, lié

à l'espace privé, produit un effet en apparaissant comme la part de réel dans l'ensemble. Elle s'oppose à la dimension fictive et construite des éléments qui l'entourent.

Tout ici est calculé, mesuré, symétrique, et c'est aussi ce qui séduit. Sur un écran au mur, des oiseaux de mer plongent dans le fleuve, pendant que, dans une seconde vidéo, l'artiste entre lentement dans sa baignoire. Le mur, peint de gris, et le muret blanc prolongent la ligne d'horizon captée par la vidéo. Il y a un jeu entre l'espace réel et l'image, entre le bain que l'on voit sur vidéo et celui exposé dans l'espace, entre l'horizon réel et l'horizon représenté.

Ce jeu sur le langage rappelle celui de l'œuvre, désormais emblématique, *One and Three Chair* (1965) de Joseph Kosuth, composée d'une chaise, de la photo de la chaise et d'une photographie de la définition du mot *chaise*. Kosuth fait partie des influences lointaines de Jean-Michel René dont les explorations sont investies, en outre, d'une dimension plus narrative, plus poétique que matérialiste.

Deux néons suspendus ont été choisis précisément pour que leur intensité (6500 degrés Kelvin) corresponde à l'éclairage du soleil à midi. Les néons sont utilisés comme ils le sont dans l'éclairage commercial et industriel. Ils ne sont ni cachés ni encastrés. Ils sont montrés tels qu'ils sont, simplement suspendus. On prend souvent l'éclairage pour acquis, comme le souligne l'artiste qui voulait qu'il fasse partie de l'installation. Par là, il s'inscrit dans la tradition de l'art de l'installation qui envisage l'espace d'exposition comme faisant partie de l'œuvre, pour mieux en critiquer le caractère normatif.

#### CETTE CHOSE QUI VEILLE

L'installation éclairée la nuit durant, les passants sur la rue peuvent voir, par les fenêtres de la galerie, cette « chose qui veille », comme l'artiste la décrit. La nuit ajoute très certainement du mystère à la scène, intriguant les passants qui peuvent voir ce lieu équivoque entre l'espace public et l'espace domestique, la fiction et le réel.

En outre, il faut souligner, avec le blanc, le noir et le gris dominants, que l'installation est froide, presque glaciale. La baignoire et les néons fixés au-dessus évoquent l'austérité des couvents ou des hôpitaux d'une autre époque, plutôt qu'un espace chaleureux et invitant. Mais cette installation ne fait pas que faire émerger des archétypes.

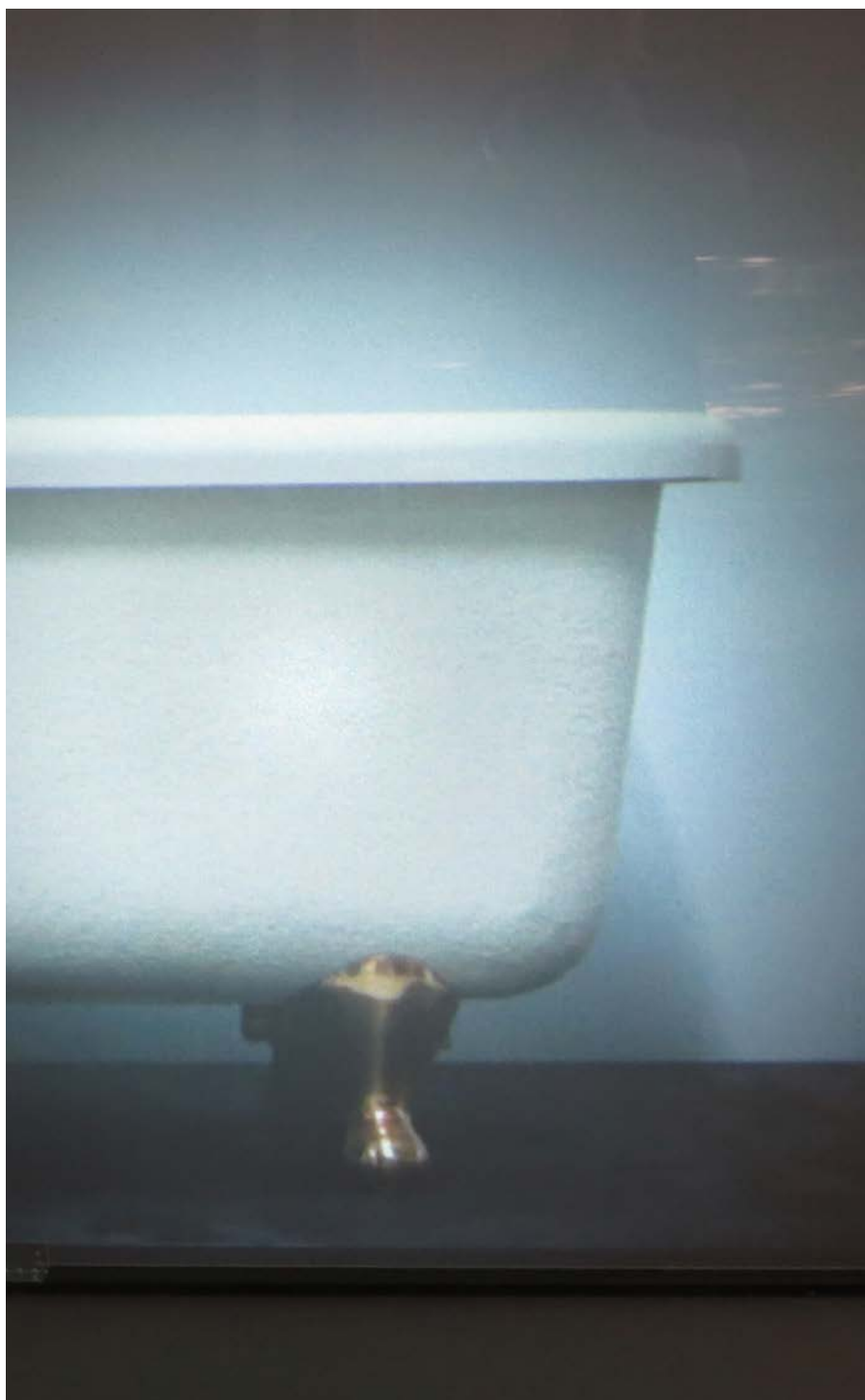
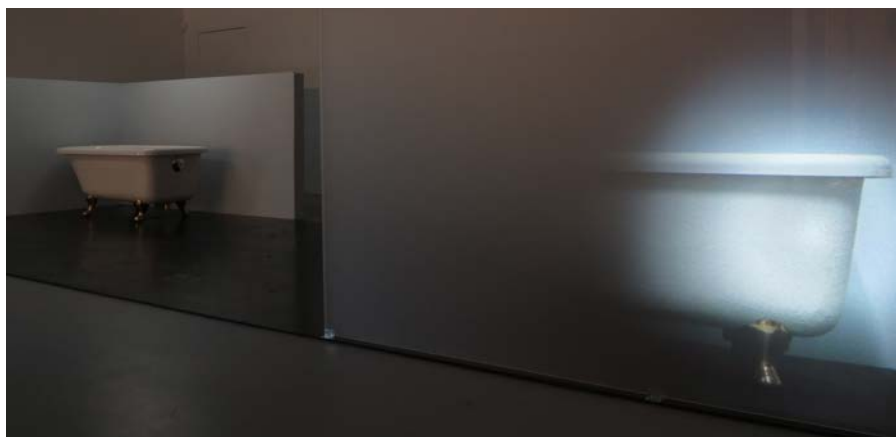
Ainsi que l'affirme l'artiste, récipiendaire du prix Inter/Le Lieu en 2015-2016, il a voulu, avec cette installation, « se permettre un peu plus de ressenti dans [sa] pratique » et travailler d'une manière plus intuitive. « L'idée de l'eau, je n'y ai pas réfléchi, c'est plus une atmosphère », explique-t-il. En fait, cette fascination pour le plongeon des fous de Bassan, on peut l'envisager comme le symbole d'une part inconsciente du travail de création que cherche à explorer l'artiste. Ce qu'on pourrait appeler le fleuve intérieur... ◀

Photos: Patrick Altman

#### Note

- 1 Jean-Michel René, *Les fous de Bassan* [texte de présentation en ligne], [www.inter-lelieu.org/les-fous-de-bassan-%E2%80%A2-jean-michel-rene](http://www.inter-lelieu.org/les-fous-de-bassan-%E2%80%A2-jean-michel-rene).

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.





### More Caught in the Act : An Anthology of Performance Art by Canadian Women

Sous la direction de Johanna Householder et Tanya Mars

Le lancement de l'ouvrage *More Caught in the Act : An Anthology of Performance Art by Canadian Women* fut un moment fort de l'édition 2017 du festival VIVA ! Art Action, qui s'est tenu à Montréal, du 4 au 7 octobre dernier, aux Ateliers Jean Brillant. Codirigé par Johanna Householder et Tanya Mars, le livre survole l'apport significatif de 30 femmes artistes – y compris une personne transgenre – dans l'art performance au Canada. Ouvrage magnifiquement illustré, les essais, pour la plupart courts, sont écrits principalement par des femmes, quelques hommes y trouvant place à l'occasion. Ces textes ont surtout été publiés en langue anglaise, quoique certains aient été en français, selon la langue d'origine de l'artiste. Plusieurs thèmes sont traités dans l'ouvrage, dont la performance et la maternité, la performance et la monstrosité, la performance et le travail du sexe ainsi que la performance et l'invisibilité.

Comme tout projet d'anthologie, le choix d'inclure certains profils et d'en omettre d'autres trace une ligne du risque. Ce risque, c'est l'adhésion à une définition fixe et restreinte du système de classification binaire appelé en langue anglaise *gender* – qui n'a pas exactement la même signification que le mot *genre* en français. Ces dimensions sont trop simplistes pour critiquer négativement le livre *More Caught in the Act*. En fait, elles permettent au contenu du livre de perturber les limites imposées par son sous-titre, « An Anthology of Performance Art by Canadian Women ».

Cette critique est mise en forme notamment grâce au style « performatif » de l'écriture de plusieurs des essais sur

les performeuses. Il y a par exemple le superbe texte sur l'artiste transgenre Claude Wittmann (autrefois prénommé Claudia), rédigé par Adriana Disman (p. 391-399). L'auteure évoque des sons (de corps) et des distances entre performeur-se-s, regardeur-se-s et lecteur-riche-s : « [P]our moi, il (Claude) est toujours multiple, et j'entends toujours (au moins) deux pulsations... Ce texte va à ce double rythme, avec chevauchements et irrégularités! » Disman réussit à nous communiquer la complexité, voire l'impossibilité, de l'acte même de traduire la performance en texte par l'écriture, de saisir la *persona* de Claude ou de la réduire à un batttement de cœur. Ce passage problématise d'ailleurs remarquablement cette définition fixe de *gender*, qui aurait pu enrober le texte. Il n'y a pas un batttement de cœur, mais plusieurs pulsations et significations, impossibles à fixer et à toucher précisément. Cet essai m'a paru exemplaire de l'art action, s'avérant semblable à l'identité, en tant qu'art vivant, fluide et polymorphe. L'inclusion de Wittmann me semble donc particulièrement sensible et actuelle dans le contexte des manifestations et affirmations engagées des communautés LGBTQ2, entre autres à l'égard de la performance du genre et de l'ordre établi dans les espaces dits « publics » tels que les toilettes.

L'épilogue écrit par Tanya Mars est lui aussi remarquable. Elle lance un cri d'amour pour l'art performance : « Nous refusons d'être supprimées de l'histoire, car nous écrivons la nôtre<sup>2</sup>. »

Julie Fiala et Guy Sioui Durand

- 1 « [...] for me, he (Claude) is always multiple and I always hear (at least) two pulses... This text steps to that double beat, overlapping and uneven. » (Notre traduction, p. 391.)
- 2 « *We refuse to be written out of history, because we will write our own.* » (Notre traduction, p. 403.)

Éditions Artexte  
2, rue Sainte-Catherine Est, salle 301  
Montréal (Québec)  
Canada H2X 1K4  
www.artexte.ca

YYZBOOKS  
140-401, Richmond St. West  
Toronto (Ontario)  
Canada M5V 3A8  
www.yyzbooks.com  
ISBN 978-0-920397-64-0

### L'œil musical : autour de Tom Johnson

Tom Johnson, compositeur minimaliste américain, né en 1939 et établi à Paris depuis plus de 30 ans, fait partie des monstres sacrés d'une époque glorieuse des avant-gardes artistiques : Robert Filliou, Henri Chopin, John Cage, Bernard Heidsieck, tous également présentés dans cette exposition. On admire surtout une longue portée musicale de Cage, une aquarelle de 1988. En effet, *L'œil musical : autour de Tom Johnson* a été exposée à la Galerie Natalie Seroussi à Paris cet été, du 19 mai au 1<sup>er</sup> juillet, proposant des dessins-partitions qui consistent en des réseaux ou des blocs de chiffres. Johnson prend pour point de départ les chiffres 1, 2, 3, 4, 5..., qui représentent déjà des notes musicales, auxquels il applique des règles de combinaison et de subdivision pour réécrire des blocs de chiffres (*block design*) en d'autres blocs, afin de relier ces blocs entre eux : « Tout commence avec la formation mathématique puis, si je trouve les liaisons, ça devient un dessin et, si tout va bien, ça devient un morceau de musique. » (Tom Johnson, « Entretien avec Natalie Seroussi », *Le Journal de la galerie*, n° 20, mai 2017, p. 4.)

La logique devient visuelle. Cela devient des tables, ou des graphes, qui proposent une logique musicale. Ou bien, à l'inverse, le compositeur tente de donner une traduction visuelle à des systèmes musicaux, dans des compositions graphiques posées sur des lutrins qui côtoient en galerie les partitions suspendues de Franck Leibovici (*The Papers, 7<sup>e</sup> séquence du mini-opéra pour non-musiciens*, 2010), tirées de documents Wikileaks, ou encore les bandes magnétiques sur toile de Gregor Hildebrandt (*Scala*, 2013).

Une nouvelle génération est en train de redécouvrir ces créateurs minimalistes et logiques des années quatre-vingt. Le travail d'artistes d'aujourd'hui, tels Saädane Afif et Franck Leibovici, met en valeur les aînés qui plaçaient la rationalité, et non pas le sentiment, au fondement de l'art, ce que démontre avec superbe cette exposition sise au 34, rue de Seine. Voir aussi l'article de Tom Johnson « 2600 grammes de papier », paru dans *Inter, art actuel*, n° 118, automne 2014, p. 26-27.

Michaël La Chance

Galerie Natalie Seroussi  
34, rue de Seine  
75006 Paris  
France  
www.natalieseroussi.com



> Photo: Michaël La Chance

*Pd-extended 1 :*  
poésie numérique en Pure Data  
Jacques Donguy

Nous pouvons mentionner d'emblée, avec une certaine fierté, que le premier article de Jacques Donguy sur la poésie numérique, et donc un des premiers articles dans ce domaine, a été publié au printemps 1984 dans les numéros 22-23 de la revue *Intervention* (aujourd'hui *Inter*). Cette parution dans une revue québécoise a fait de Jacques Donguy le pionnier de la poésie numérique en France.

Jacques Donguy a publié en 2007, aux Presses du réel, une thèse importante sur la poésie expérimentale et son volet numérique – dont Sébastien Dulude a donné un compte rendu dans nos pages. Il est une autorité dans le domaine, avec Balpe, Castellin et quelques autres que l'on compte sur les doigts d'une main. Cet ouvrage, *Pd-extended 1*, constitue une forme d'anthologie personnelle, un certain nombre de textes de Donguy, de publications et de communications qui ont jalonné l'histoire de la discipline s'y trouvant. Sont présentés : « Poésie sur ordinateur : du textuel au virtuel, repères et perspectives » (1993), « Tag surfusion » (1994), « Poésie expérimentale et ordinateur » (1994), « Poésie et ordinateur » (1995), « La révolution numérique » (1998), un extrait de « L'ordinateur. Ariel et Caliban » (1998), « Intermedia, métapoésies et multimédia » (1999), « Vers une esthétique du cyberspace » (2000), « La poésie numérique depuis 1996 » (2001), « Des écritures numériques » (2003), les descriptifs contenus dans son anthologie de 2004, « Panorama de la poésie numérique. Vers une écriture verbi-voco-visuelle » (2005), « De la poésie sonore à la poésie numérique » (2010), « La poésie numérique en France » (2013, dans *Inter*, n° 114), « Vers la post-écriture ou la médiapoésie » (2013) et finalement « Le statut de l'image dans la poésie concrète, visuelle et numérique » (conférence de 2016).

Certes, l'implication croissante des technologies dans l'art, inévitable, parfois fascinante, peut inquiéter : l'art serait asservi au modèle techno-industriel dominant dans la société, la création au service de la consommation et du spectacle. Est-ce que les épousailles du numérique et de la poésie (usage de combinatoire, de générateur, etc.) vont dans ce sens ? Une poésie réduite à un clignotement d'images pixellisées, à une



excitation multicolore des écrans, au défilement du jargon branché de l'heure sur des vitrines qui se veulent artistiques ? Shakespeare aurait caractérisé le côté laborieux de la société, ses machines et sa course au profit, en le nommant Caliban. Alors, assurément, Jacques Donguy est notre Ariel : il met la technologie au service du flottant et du liquide, de la pulsion et de la fantaisie, se voulant plutôt du côté du *stream* de Joyce, du coup de dés de Mallarmé, des univers fractionnés de Dick, des contaminations galactiques de Burroughs – et de ses propres médias liquides.

Pour clarifier le sous-titre de l'ouvrage, « Poésie numérique en Pure Data », il convient de distinguer deux approches. La première est celle qui présente des captures d'écran du code PD, lequel langage utilise un éditeur visuel permettant de gérer les signaux entrants et sortants de l'ordinateur à l'aide de boîtes et de flux de signaux entre ces boîtes. Les poèmes PD sont ainsi des captures d'écran de cette programmation graphique utilisée en création musicale, en installation et en événement réseau. Une autre approche utilise le PD pour produire et afficher des

images et des typographies, soit un travail – auquel nous a habitués Director – de montage de photos et d'éléments textuels à l'écran, dont le code demeure invisible. C'est l'option qui a été privilégiée par Donguy lorsqu'il nous offre des captures de ses montages typiconographiques défilant sur écran (p. 10-90).

Michaël La Chance

Les presses du réel  
35, rue Colson  
21000 Dijon  
France  
www.lespressesdureel.com  
ISBN 978-2-84066-932-6

# RiAP

RENCONTRE INTERNATIONALE  
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC

19<sup>e</sup> ÉDITION / 2016

Cette publication portant sur l'édition 2016 de la Rencontre internationale d'art performance (RiAP) de Québec relate l'essentiel des six soirées d'art action et de performances de ce festival. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, du Pérou, de Taïwan, du Portugal, de l'Allemagne et de la Slovaquie. De plus, cette publication propose une information sur le passage de certains artistes dans d'autres villes québécoises dont Alma, Chicoutimi, Rouyn-Noranda, Montréal, Sherbrooke, Trois-Rivières et Victoriaville. Enfin, cet ouvrage comporte les actes du colloque qui s'est déroulé à Québec les 18 et 25 septembre 2016 dans le cadre du festival, suscitant la réflexion, le dialogue et la communication sur l'état de la situation de l'art action de ces régions du globe.

#### Artistes participants :

António Azenha, Sophia Bartholomew, Marta Bernardes, Carlitauchu, Yves Chun-ta Chiu, Andrea Inocêncio, József R. Juhász, Mathieu Léger, Frido Martin, Christiane Obermayr, Jacob Perry, Martin Piaček, Alexandre A. R. Costa, Felix Roadkill, Camila Salcedo, Evamaria Schaller, Janine Soenens, Liping Ting, Stephan US, Wuma Watan, Tzu-Chi Yeh, Zuzana Žabková, Gabriela Zigova.

#### Collaborations :

Jade Boivin, Isabelle Clermont, Mélissa Correia, Nathalie Côté, Line Dezainde, Amélie Laurence Fortin, Jocelyne Fortin, Audrey Labrie, Richard Lefebvre, Richard Martel, Francis O'Shaughnessy, Étienne Provencher-Rousseau, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire.

168 pages

24,95\$

ISBN 978-2-924298-30-5

Disponible dès maintenant en  
format papier et numérique.

[www.inter-lelieu.org/boutique/publications](http://www.inter-lelieu.org/boutique/publications)

# LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD  
VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES CINÉ-BULLES CINÉMAS  
SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT  
LES ÉCRITS MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ  
À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET  
NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS  
TICARTTOC HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE  
QUÉBÉCOISES MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES  
QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT  
JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES  
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS  
TANGENCE VOIX ET IMAGES



Design graphique © [www.grisgrisedesign.com](http://www.grisgrisedesign.com)

sodep

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

[SODEP.QC.CA](http://SODEP.QC.CA)

ÉDITIONS  
INTERVENTION

# LE LIEU | 35

centre en art actuel | ans

PROGRAMMATION HIVER-PRINTEMPS 2018

## 1 000 055<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE L'ART

Festivités le 17 janvier dès 17 h  
Lancement de la publication *Le 7<sup>e</sup> Sens de TouVA* à 17 h  
Ouverture de résidence de Christian Bujold à 19 h

## CHRISTIAN BUJOLD

Résidence en art performance  
17 janvier au 18 février

## SOIRÉE DE PERFORMANCES

avec les participants de l'atelier de  
Francis O'Shaughnessy le 3 mars à 19 h

## AL DANTE

9 mars au 1<sup>er</sup> avril  
Exposition collective commissariée par Laurent Cauwet  
Amandine André, A.C. Hello, Justin Delareux, Manuel Joseph  
Soirée de poésie-performance le 9 mars à 19 h  
Table ronde et atelier les 10 et 11 mars à la Maison de la littérature à 13 h

## PAOLO ALMARIO

Installation  
13 avril au 6 mai  
Vernissage le 13 avril à 19 h

## ÉCHANGE QUÉBEC/XI'AN

en collaboration avec Avatar, La chambre blanche, VU Photo  
18 mai au 10 juin

A. C. HELLO, PERFORMANCE GARBAGE #2. PHOTO - POÉSIE IS NOT DEAD



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



ENTENTE  
DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL  
Québec



Maison de  
la littérature



LE LIEU 35  
centre en art actuel

INTER-LELIEU.ORG • INFOS@INTER-LELIEU.ORG  
345, RUE DU PONT, QUÉBEC (QC) G1K 6M4 CANADA



# PROGRAMME DE FORMATION CONTINUE

du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec

2018

## LES NARRATIFS SCIENTIFIQUES

Arts visuels et neurosciences  
Pierre Przysieznik  
26-27 janvier

## ENTRE LES ZÉROS ET LES UNS

Danse, numérique et sommatique  
Anne Goldenberg & Karine Rathle  
3-4 février

## STRATÉGIE POUR L'EXPLORATION EN SOLO 2

Théâtre et médiation  
Jacqueline Van de Geer  
16-17-18 février

## DRAMATURGIE SENSIBLE ENTRE LE SOMATIQUE, LE NUMÉRIQUE ET LE MÉDIATIQUE

Arts médiatiques et danse  
Line Nautl & Julien Roy  
3-4 mars

## RITUEL DE CIRCONSTANCE / NÉCESSITÉ DE L'ACTION

En collaboration avec le RAAV  
Théâtre, performance, art visuel  
Sylvie Tourangeau & Stéphane Crête  
20-21-22 avril

## PLATON ET LES DIALOGUES DU CORPS

En collaboration avec le RAAV  
Performance, danse et art visuel  
Sylvie Cotton & Anne Plamondon  
27-28-29 avril

## L'INTERVALLE COMME SEUIL: L'EXPLORATION DE L'ESPACE ENTRE LE LIEU ET LA CRÉATION

En collaboration avec le RQD  
Art performance et Architecture  
Victoria Stanton & Brian Smith  
6-10-13 mai

**Devenez membre**  
info@raiq.ca - 514-868-8011

[www.raiq.ca](http://www.raiq.ca)



Montréal



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec  
3995 rue Berri, Montréal, Québec, H2L 4H2

**11 au 30 janvier** *Trop c'est comme pas assez*  
de Matthieu Sabourin.

**08 février au 02 mars** *La mécanique de l'objet*  
Installations / collectif Perte de signal

**08 au 23 mars** *Le modernisme dans le paysage*  
peintures / exposition collective  
Commissariat de Jacub Zdebik

**03 au 15 avril** *Transparence/Transparente*  
Colloque et expositions dans 3 lieux de diffusion  
Artistes de France et du Québec

**24 avril au 5 mai** *Exposition des finissants*

**22 juin au 13 juillet** *Co-Create*  
Collaboration URAV avec.



[uqtr.ca/galerie.art](http://uqtr.ca/galerie.art)

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

  
**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  
Télé. (418) 692-2953  
[www.mdbcpa.ca](http://www.mdbcpa.ca)

 **Voyages Lachance**  
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](http://www.voyageslachance.com)  
9063-0351 Québec Inc.  
Titulaire d'un permis du Québec

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

# QUI FAIT QUOI

L'actualité des professionnels de l'image et du son au Québec  
Votre partenaire média depuis 33 ans



## Qui fait Quoi vous accompagne toute l'année avec ses publications

- la revue mensuelle  
(8 fois par an, sur abonnement, en pdf et imprimé en kiosque)
- le Quotidien par courriel (230 numéros par année)
- le Guide annuel (en ligne et imprimé)
- [www.qfq.com](http://www.qfq.com) actualisé en continu (plus de 80 000 articles)
- [www.planete-EMPLOIS.com](http://www.planete-EMPLOIS.com)
- le bulletin quotidien gratuit QfQ en bref
- l'application mobile Qui fait Quoi



**LA KORRIGANE – AU CŒUR DU QUARTIER ST-ROCH À QUÉBEC**  
DES BIÈRES ARTISANALES DE QUALITÉ BRASSÉES SUR PLACE



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](http://korrigane.ca)



LE FESTIVAL INTERNATIONAL  
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES  
ET ÉLECTRONIQUES DE QUÉBEC

2 au 25 FÉVRIER 2018

Spectacles, performances, installations, concerts et expériences  
participatives / Œuvres sonores, visuelles, robotiques,  
cinétiques et radiophoniques

[MOISMULTI.ORG](http://MOISMULTI.ORG)



## APPEL AUX PROPOSITIONS - NUMÉRO 131

### NOUVEAUX TERROIRS. RÉINVENTER LES TERRITOIRES

« Un terroir est un espace géographique délimité, défini à partir d'une communauté humaine qui construit au cours de son histoire un ensemble de traits culturels distinctifs, de savoirs et de pratiques, fondés sur un système d'interactions entre le milieu naturel et les facteurs humains. Les savoir-faire mis en jeu révèlent une originalité, confèrent une typicité et permettent une reconnaissance pour les produits ou services originaires de cet espace et donc pour les hommes qui y vivent. Les terroirs sont des espaces vivants et innovants qui ne peuvent être assimilés à la seule tradition. » (UNESCO et Terroirs & Cultures, *Charte des terroirs*, 2005.)

Face au laminage culturel et environnemental associé à une certaine globalisation, invasive et homogénéisatrice, comment le local se réinvente-t-il dans un contexte de délocalisation économique et technologique ? Longtemps relégués au second plan par des avant-gardes arrimées à l'accélération urbaine et industrielle, les territoires ruraux et sauvages pourraient bien être de nos jours les laboratoires de nouvelles voies de résistance créatives, les pépinières d'imaginaires pour penser et mettre en branle des modèles alternatifs de collaboration et de vie collective.

Si, à l'ère industrielle, la vision utopique d'un William Morris pour un réinvestissement de la ruralité pouvait paraître empreinte d'une certaine nostalgie, elle semble trouver à présent, selon d'autres modalités, une nouvelle pertinence. Il ne s'agit plus ici de rêver un exode urbain fuyant les affres de la société industrielle, mais plutôt de redonner aux territoires ruraux, faiblement urbanisés, une position stratégique comme laboratoires, espaces de réflexion et possibles creusets de pratiques innovantes. During the industrial era, William Morris' utopian vision for rural revitalization may have seemed tinted by a certain amount of nostalgia. However, when considered under current circumstances, it appears all the more relevant.

Aujourd'hui, dans une ère postindustrielle marquée notamment par des possibilités connectives grandissantes, la valorisation du local au sein de ces contextes excentrés ne constitue pas un repli nostalgique, mais un art de la « débrouillardise » et des savoir-faire, la source potentielle d'invention de nouvelles voies de métissage et de transversalité. À l'instar de ce qu'accomplit depuis quelques années, par exemple, un art culinaire de pointe en collaboration avec une constellation de producteurs et d'acteurs locaux, quels rôles jouent et peuvent jouer d'autres pratiques artistiques actuelles dans ce projet de réinvention de la spécificité des territoires et des terroirs ? Quels nouveaux réseaux et agencements collaboratifs sont à cette fin activés entre culture, agriculture, écologie, économie, recherche scientifique et bien d'autres domaines encore ? Quelle est la place des centres d'artistes dans la catalyse de ces possibles coalescences territoriales ?

À une époque où on ne peut plus continuer à penser le développement exclusivement en termes d'industrie lourde et d'exploitation massive des ressources, il est grand temps de discuter de pratiques et projets symbiotiques contribuant à construire une économie durable qui table sur une mise en valeur douce des terroirs et des territoires. C'est la contribution de l'art actuel à de telles pistes émergentes que le présent dossier ambitionne d'explorer plus particulièrement.

### REINVENTING TERRITORIES. NEW TERROIRS

The French term *terroir* refers to "a determined geographical area, defined by a human community, which generates and accumulates along its history a set of distinctive cultural traits, knowledge and practices based on a system of interactions between the natural environment and human factors. The know-how involved carries originality, confers its typical nature, and enables recognition of the goods and services originating from the specific geographical area and thus of the people living within it. These areas are living and innovative spaces which are more than just about tradition." (UNESCO and Terroirs & Cultures, *Charte des terroirs*, 2005.)

Faced with the forces of cultural and environmental homogenization that are associated with invasive globalization, how can local communities reinvent themselves within a context of economic and technological delocalization? Although rural territories and areas of wilderness have long been marginalized by those at the forefront of urban growth and industrial acceleration, these territories may well serve today as laboratories for developing new avenues of creative resistance, acting as conceptual incubators for devising and implementing alternative models for collaboration and collective living.

Today, the aim lies not in envisioning an urban exodus fleeing from the torments of industrial society, but in restoring rural, scarcely urbanized territories to a strategic position as laboratories, spaces for reflection and possible melting pots from which innovative practices may emerge.

In today's postindustrial world, characterized in particular by ever-increasing connectivity, placing value on the local elements within these outlying communities is not a retreat into nostalgia but a manifestation of the art of resourcefulness and know-how, potential driving forces for the creation of new paths leading to cultural diversity and transversality. In light of the accomplishments achieved in recent years in, for example, the field of high-level culinary arts, resulting from collaboration with a constellation of local actors and producers, what roles are being played or can be played by other current artistic practices in reinventing the specificity of these territories and *terroirs*? In pursuit of this, what new networks or collaborative relationships may be developed between the fields of culture, agriculture, ecology, economics and scientific research, not to mention a great many other disciplines? What role may artists' centres play in the catalysis of these possible instances of territorial coalescence?

We may no longer continue to think of development solely in terms of heavy industry and the massive exploitation of resources; it is thus high time we began discussing symbiotic practices and projects that may contribute to the development of a sustainable economy built on the respectful revitalization of territories and *terroirs*. The present edition of *Inter* wishes to look more closely at how current art practices may contribute to such emerging solutions.

- **FORMAT DES TEXTES/ARTICLE FORMAT: 3500 mots au maximum/words maximum**  
- **FORMAT DES IMAGES/IMAGE FORMAT: 300 dpi, format JPEG ou/ou TIFF, minimum 46 x 30 cm**  
- **Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions. /Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article.**  
[www.inter-lelieu.org](http://www.inter-lelieu.org) • [redaction@inter-lelieu.org](mailto:redaction@inter-lelieu.org)

**RESPONSABLE DE DOSSIER/PROJECT MANAGER: LUC LÉVESQUE > DATE LIMITE/DEADLINE: 6 AOÛT/AUGUST 6<sup>TH</sup>, 2018**  
**DATE DE PARUTION/PUBLICATION DATE: JANVIER/JANUARY 2019**



PAUL ARDENNE  
NATHALIE BACHAND  
PHILIPPE BOISNARD  
MOULOUD BOUKALA  
NATHALIE CÔTÉ  
JACQUES DONGUY  
CATHERINE DUCHESNEAU  
TEVA FLAMAN  
HORTENSE GAUTHIER  
EDUARDO KAC  
MICHAËL LA CHANCE  
BRUNO LEMOINE  
HÉLÈNE MATTE  
ORLAN  
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY  
STELARC  
MAGALI UHL  
PIERRE-LUC VERVILLE



11,95 \$



ISBN 978-2-924298-34-3 imprimé  
ISBN 978-2-924298-35-0 PDF