

ETC



Le sismographe et l'automate: pour une autre lecture de l'art technologique

Maxime Coulombe

Number 77, March–April–May 2007

Industries

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34974ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2007). Le sismographe et l'automate: pour une autre lecture de l'art technologique. *ETC*, (77), 12–15.

LE SISMOGRAPHE ET L'AUTOMATE : POUR UNE AUTRE LECTURE DE L'ART TECHNOLOGIQUE

es contacts entre industries technoscientifiques et artistes se multiplient, tant chez les artistes du A-Life art et du Bio-Art que de l'art proprement posthumain. Cette proximité inquiète.

Souvent, l'histoire de l'art actuel a peur de l'industrie technoscientifique. Peur de ses influences, peur de ses incidences sur la production. L'artiste ne risquerait rien de moins que d'y perdre son âme : la part artistique même de sa création. Trop fréquenter les officines de la science menacerait de le transformer en simple publicitaire, en vulgaire prosélyte.

Une telle crainte est mal fondée. Elle suppose deux prémisses erronées, la première voulant que l'art soit nécessairement et exclusivement dans une position passive quant à l'univers symbolique dans lequel il prend place, comme s'il ne pouvait être qu'un « sismographe » – pour reprendre la métaphore d'Aby Warburg – subissant les transformations du monde et de ses représentations. La seconde, que le développement technologique, que les technosciences donc, seraient une force inébranlable qui, pour dangereuse qu'elle soit pour l'humanisme, n'en suivrait pas moins son chemin rectiligne, emportant l'homme et ses rêves avec elle.

Sciences et valeurs

Tout comme la beauté d'un paysage nécessite un regard pour exister, l'usage d'un objet technique – et, antérieurement, sa production – nécessite un individu qui en ait besoin. La finalité possible d'un objet, tout comme celle d'une technologie, s'inscrit dans le jeu des valeurs partagées et des désirs qui en naissent. Heidegger soulignait déjà : « La fin, selon laquelle la nature des moyens est déterminée, est aussi regardée comme cause » (Heidegger 1958 : 12). Ainsi, Internet ne constitue-t-il un outil merveilleux que dans le cadre d'une société de l'information, du visuel et de la vitesse. Au sein d'une autre configuration épistémologique, il n'est pas clair qu'il apparaîtrait comme une réussite, voire qu'il serait tout simplement apparu à un lieu et à un moment quelconques de l'histoire.

Pour une science tournée vers une finalité claire, comme le sont les technosciences, la question des désirs et des valeurs sociales dans laquelle elles s'inscrivent est fondamentale. C'est une question de vie ou de mort. Ce sont ces désirs et ces valeurs qui fondent

les conditions de possibilité mêmes d'un usage de cette science. Ce sont ces désirs et valeurs qui influent sur les technosciences et déterminent les directions à emprunter. Songeons aux entreprises de clonage ou aux recherches sur le cancer qui se lancent à la bourse et qui voient leur valeur dépendre tant des avancées de leurs recherches que de l'importance symbolique de ce qu'elles veulent atteindre.

Les sciences, et à plus forte raison les technosciences, sont donc partie prenante de notre épistémè, Foucault n'a cessé de le répéter depuis son *Histoire de la folie*.

Comme le rappelait Philippe Breton à propos des créatures artificielles dans son ouvrage *À l'image de l'homme* : « Une bonne partie de la rhétorique des publicitaires dans ce domaine [l'intelligence artificielle] et de celle des laboratoires de recherche en

quête de financement porte son effort sur l'effacement et le brouillage de la frontière entre la réalité et le projeté » (Breton 1995 : 52). Ces rapports entre science et imaginaire s'offrent donc comme autant de prises pour le chercheur cherchant à cerner les configurations sociales qui lui sont contemporaines. Autrement dit, l'un des enjeux des technosciences loge précisément dans l'imaginaire : tant celui dans lequel elles baignent et qui participe à leur développement que celui qu'elles savent susciter¹. Le développement des technosciences est donc une affaire de valeur, une affaire de discours et d'investissement de désirs et d'espoirs en ces discours. Certes, mais qu'est-ce que l'art peut bien avoir à y faire ?

Art et épistémè

Depuis les lectures poststructurales, on sait que l'artiste ne peut s'exprimer qu'à partir d'une structure symbolique qui le prédétermine et l'organise à la fois. Ce cadre rend à la fois possible le langage, qu'il soit écrit ou visuel, et ordonne son événementialité. L'artiste ne s'exprime donc jamais qu'à partir de l'épistémè qui lui est contemporaine.

Mais, en cela, l'artiste ne fait pas que représenter l'épistémè, il ne fait pas que donner à voir un pan de la conception du monde dans laquelle il baigne. Ce n'est pas l'évidence qui fascine l'artiste travaillant (sur) les nouvelles technologies – car dans ce cas, pourquoi se donner tant de peine à bricoler ces représentations, à tenter de leur donner forme ? – mais, au contraire, les lieux de doutes, ces endroits où, entre ses désirs et la vision du monde qui leur est contemporaine, quelque





chose gripe. L'art permet à l'artiste de se représenter, et donc de nous donner à voir, ces lieux de tension animant la culture actuelle. L'art actuel est rempli de ces étranges chimères que sont les êtres posthumains, les animaux transgéniques, les logiciels vivants, car ils sont la mise en forme, le symptôme, peut-être, d'inquiétudes, d'interrogations de l'homme et de l'art.

L'artiste s'approprie ces nouvelles technologies, projette sur elles ses désirs, il s'empare des rêves qu'elles contiennent et des espoirs qu'elles promettent. Ce faisant, il remplace une fiction par une autre, une fiction scientifique par une fiction artistique. À s'y prendre ainsi, il met en évidence la nature contingente de ces propositions et des valeurs que suppose développement technoscientifique. Songeons, entre autres, à la mise en scène ludique de la technoscience qui, en proposant un nouvel usage de celle-ci, montre la nature contingente d'une approche strictement utilitaire. Indiquer les valeurs et les enjeux de pouvoir que supportent les technosciences suppose déjà une expression en repoussoir à leur usage « scientifique » : l'ironie candide du lapin fluo de Kac est un clin d'œil à la recherche génétique ; les figurines de TC & A, un usage amusant de la recherche en biologie moléculaire. Montrant la contingence et en cela les choix, les enjeux orientant l'usage des développements technologiques, l'art se fait mise à distance et interrogation de la direction que prennent les expérimentations dites sérieuses ou utiles.

Elsenaar et Huge Harry

Pensons encore aux performances d'Arthur Elsenaar, où celui-ci se place en position passive face à l'ordinateur. Dans sa performance-conférence, « On the Mechanism of Human Facial Expression as a Medium for Interactive Art », produite au cours du symposium Ars Electronica à Linz, en Autriche, en septembre 1997, Elsenaar est installé sur une chaise, les jambes croisées, patient. À sa gauche et hors de portée, un ordinateur de bureau, allumé ; derrière

l'artiste, une toile blanche sur laquelle est projeté, en temps réel, son visage. On y constate que le visage de l'artiste est couvert d'électrodes reliées à l'ordinateur en un écheveau complexe. La salle est plongée dans le noir. Pendant un instant, il ne se passe rien. Puis, une voix se fait entendre.

Good afternoon, Ladies and Gentlemen. My name is Huge Harry. I am commercially available voice synthesis machine. [...] Currently, I work as a researcher and a spokes-machine at the Institute of Artificial Art in Amsterdam. I am very happy to speak here at the Ars Electronica Festival. This is an exceptional occasion in today's anthropocentric art world : a gathering of humans, computers, and other machines, who are all determined to work together to create the art of the future.

Elsenaar n'a toujours pas bougé. La voix, étrange, syncopée, provient de haut-parleurs disposés un peu partout dans la salle. Prosopopée connue, Elsenaar a donné vie à un ordinateur qu'il a personnifié à l'aide de la voix de Huge Harry. La démarche est d'ailleurs facile : des voix permettant de lire des textes sont présentes sur les ordinateurs de bureau depuis les années 1980. La stratégie permet toutefois à l'artiste de renverser la position habituelle entre l'homme et l'ordinateur, de se faire cobaye. Huge Harry prétend pour sa part que l'ordinateur, l'esprit libéré des contraintes basement matérielles et pulsionnelles de l'homme, fera tendre l'art vers des formes originales, sublimes. Il pourra découvrir de nouvelles possibilités d'expression. À ce moment, cobaye Elsenaar entre en scène dans la performance.

Huge Harry, à l'aide des électrodes posées sur le visage de l'artiste, conduit quelques expérimentations. Il montre qu'à stimuler deux muscles bien précis du faciès (à ce moment, il envoie une charge électrique sur le visage de l'artiste qui se contracte instantanément), il est possible de recréer la « tristesse » du visage. Il répète l'expérience pour le sourire, la curiosité, le malaise, montrant que la chose, au fond, n'est pas bien compliquée. Mais mieux encore, pourquoi ne





pas recourir à ces recherches pour créer de nouvelles expressions, en usant des capacités combinatoires de l'ordinateur sur le système symbolique « visage » ? Car si l'ordinateur en arrive à réduire la complexité du visage à l'essence de ses émotions, il pourra, de même, élaborer de nouvelles émotions à partir de nouvelles formes de visagété², prolongeant l'expressivité humaine et améliorant d'autant ses capacités communicatives. Aussi, Huguette Harry se met-elle à stimuler des combinaisons originales de muscles sur le visage d'Elsenaar, créant de nouveaux faciès.

Assurément, ces nouveaux faciès, voire la situation générale de la performance, sont vaguement ridicules. Une des petites leçons d'Elsenaar est celle-ci : l'ordinateur nous permet d'augmenter les capacités de l'homme, d'augmenter sa performativité et la productivité, mais tant que ces améliorations ne s'incarneront pas dans un tissu de sens, elles demeureront aussi ridicules que les rictus inventés par Huguette Harry.

Poststructuralisme et passivité

En 1984, Foucault rappelait la possibilité de liberté, la capacité critique qu'offre le rendre-visible des enjeux discursifs : « Il s'agissait plutôt de faire apparaître comment jusqu'à présent les mécanismes sociaux

avaient pu jouer, comment les formes de la répression et de la contrainte avaient agi, et puis, à partir de là, il me semble qu'on laissait aux gens la possibilité de se déterminer, de faire sachant tout cela, le choix de leur existence » (Foucault 2001 : 1551). Pour nombre d'artistes travaillant sur les nouvelles technologies, la figuration artistique de ces propositions vise également à donner à voir non seulement les nouvelles capacités technologiques mais, à travers des réappropriations ironiques, à montrer les enjeux de sens et de valeurs qu'elles ne sont pas sans proposer. Ainsi, donner à voir ces contraintes et ces valeurs transitant par les technosciences transformerait notre regard sur celles-ci. Donner à voir ces contraintes déplacerait ces jeux de pouvoir et ces désirs ; figurer ces transformations serait donc l'instigation d'un micro-mouvement épistémique, quelque chose comme l'explicitation – donnant cette fois une valeur positive à ce mot, contrairement à Heidegger – d'une relation se faisant, par cette explicitation, objet épistémique même.

En guise de conclusion, formulons une piste de réflexion, un souhait théorique. Si les avancées poststructuralistes sont certes d'une grande richesse afin de comprendre l'acte de création, elles ne sont toutefois pas sans posséder une certaine

dose de pessimisme³. Elles placent l'artiste et le sujet dans une position de passivité : l'homme, victime et prisonnier des jeux de pouvoir, du symbolique, des contraintes sociales, des normes, du langage, de son épistémè, etc. Il importe maintenant – pour des raisons intellectuelles autant qu'éthiques – de questionner ce pessimisme. Il est donc aussi étonnant que fécond de trouver sous la plume même de certains penseurs fondamentaux du poststructuralisme des ouvertures à un tel questionnement.

Derrida, dans la dernière partie de la carrière intellectuelle, espérait, aspirait – voire en esquissait les conditions – à une sortie du régime symbolique et structural dans lequel le sujet évolue. Songeons à sa notion d'« impossible », qui permet de réfléchir le « don » et de le questionner à partir même des analyses de Mauss. Pour Mauss, on le sait, le don s'inscrit toujours, et dès l'abord, dans un échange symbolique. Il n'est pas de don qui n'aspire à être remboursé, il n'est pas de don qui ne crée de dette. Il n'est qu'à voir *21 Grams*, de González Iñárritu : tout le film s'organise autour de l'insolvable dette symbolique d'un don d'organe. Pour Derrida, le don est impossible, puisque toujours inscrit dans un cercle, un échange. Mais il notait pourtant : « À moins que le don soit l'impossible mais non l'innommable, ni l'impensable, et que dans cet écart entre l'impossible et le pensable s'ouvre la dimension où il y a don [...] » (Derrida 1991 : 22). Il ajoutait ailleurs :

« Pour que quelque chose ou quelqu'un arrive, il faut qu'il soit absolument inanticipable. [...] J'écris souvent « impossible » avec un tiret entre im-possible, pour suggérer que ce mot n'est pas négatif dans l'usage que j'en fais. L'im-possible est la condition de possibilité de l'événement, de l'hospitalité, du don, du pardon, de l'écriture [...]. C'est une certaine im-puissance, l'exposition à ce qui est irréductiblement autre, comme hétérogène ou comme autrui ». (Derrida 2004 : 28 ; voir aussi Derrida 1991)

Il est impossible de sortir du cercle de l'échange symbolique qui anime le don, et pourtant, il y faut y tendre, et pourtant « il y a » don. C'est bien d'une sortie hors d'un champ symbolique, ici celui de l'échange, à laquelle fait référence Derrida. Et à cet égard, l'art n'est-il pas un lieu possible – et peut-être privilégié – de cette « exposition à l'irrédiatement autre, comme hétérogène ou comme autrui » ?

Il nous faut prolonger de telles perspectives – Derrida ne fut pas le seul poststructuraliste à rêver de percées hors du régime symbolique⁴ –, pourtant si difficiles à construire théoriquement. Il importe de s'en servir comme autant de coins pour ouvrir la définition

poststructurale du sujet, de l'homme, de l'artiste. Il en va du sens et de la valeur des réflexions artistiques, scientifiques et philosophiques sur l'homme.

MAXIME COULOMBE

NOTES

¹ Fukuyama avançait une telle idée : « il y a aujourd'hui beaucoup moins de recherche scientifique fondamentale, et "pure", sans liens avec l'industrie biotechnique et sans intérêts commerciaux dans certaines technologies ». (Fukuyama 2000 : 372)

² Argument souligné par sa performance, à partir de l'exemple de la danse et du théâtre, mais surtout présent dans son article.

³ Et à cet égard, la citation précédente de Foucault – du « dernier » Foucault – aurait étonné les poststructuralistes des années 70. Elle prend cependant sens au regard d'une remise en question du poststructuralisme par les poststructuralistes mêmes (cf. *infra*).

⁴ Cf. la citation précédente de Foucault. L'espace nous manque, mais il faudrait aussi entendre Deleuze, lorsqu'il réfléchissait sur une sortie hors du langage dominant : « Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant [...] une langue étrangère n'est pas creusée dans la langue même sans que tout le langage à son tour ne bascule, ne soit porté à une limite, à un dehors ou un envers consistant en Visions et Auditions qui ne sont plus d'aucune langue. Ces visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts de langage. Ce ne sont pas des interruptions du processus, mais des haltes qui en font partie, comme une éternité qui ne peut être révélée que dans le devenir, un paysage qui n'apparaît que dans le mouvement. Elles ne sont pas en dehors du langage, elles en sont le dehors. » (Deleuze 1993 : 16).

Bibliographie :

Breton, Philippe, *À l'image de l'homme : Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995.

Deleuze, Gilles, *Différences et répétitions*, Paris, PUF, 1968.

Idem, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Derrida, Jacques, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

Idem, « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous », *Magazine littéraire*, n° 430, avril 2004, p. 22-29.

Foucault, Michel, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (entretien avec H. Becker, R. Farnet-Belancourt, A. Gomez-Müller, 20 janvier 1984), in *Dits et Écrits T. II*, Paris, Gallimard, 2001.

Fukuyama, Francis, *La fin de l'homme : Les conséquences de la révolution biotechnique*, Paris, Gallimard, 2002.

Heidegger, Martin, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

Maxime Coulombe a réalisé une thèse de doctorat sur l'art posthumain et enseigne l'art actuel à l'Université Laval (Québec).