

**Susan MacWilliam, *Remote Viewing*, Karen Downey (dir.),
Londres, Black Dog Publishing, 2008**

Pierre Rannou

Number 87, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63769ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

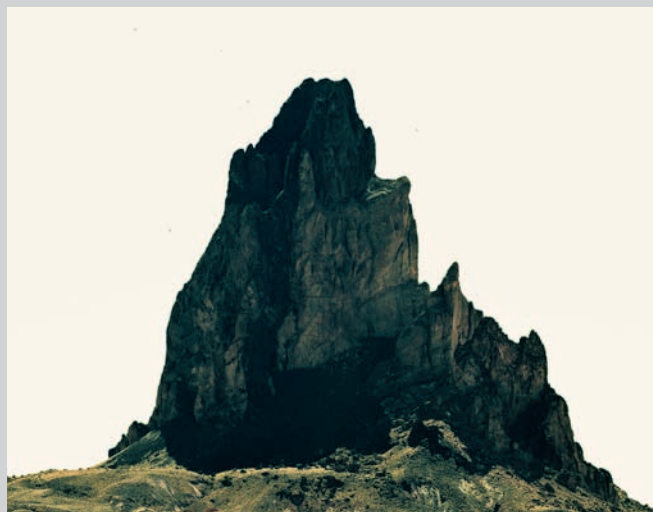
Rannou, P. (2011). Review of [Susan MacWilliam, *Remote Viewing*, Karen Downey (dir.), Londres, Black Dog Publishing, 2008]. *Ciel variable*, (87), 77–78.

of cords and dials portray the mechanics of an important industrial machine? The instrumental key to the annihilation of a city, an enemy, the world? In fact, a small face-plate at the bottom of the lever translates from German to read, “that does absolutely nothing.”

While the first four artists seem to be looking back on periods before their time, Ed Templeton’s work is much more of the present. His 139 snapshots, many with titles written right on the photograph, resemble both traditional documentary work and acerbic pop advertising (it is telling that these two manners of photography so resemble each other). Images from Australia, Barcelona, New Hampshire, Paris, and Ohio expose a photographer constantly on the move, capturing images of suburban youth from around the world: overly sexualized, apathetic, and distracted. Themes of death and decay, hospitals and blood, are contrasted with concert scenes, backstage antics, and suburban skateboard parks. The montage of world travel makes us aware of this artist’s access to his subjects; perhaps it is the sheer number of different scenes and models that makes the project somehow disjointed and inauthentic, like shots captured by a tourist making his way around the world.

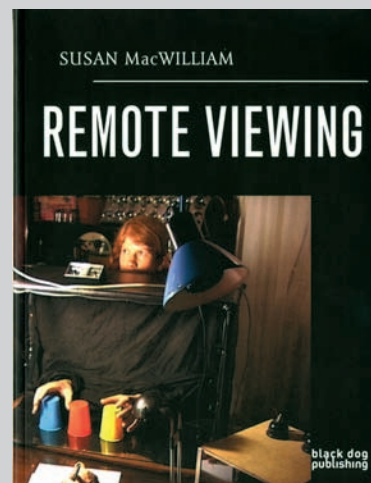
It is no longer photography’s role to make clear the unclear, and manipulation of the medium often renders things more ambiguous and puzzling. We viewers must look for clues in order to understand past events that we were not a part of or connect with an emotional place that is no longer accessible. The artists in “Perspectives” emphasize a deep apprehension toward the medium coupled with an incessant need to illustrate and document history in an effort to perpetuate its existence. It is precisely this tension that contributes to an exciting exhibition and leaves one with an eagerly anticipating the continued possibilities of visual representation.

Stephanie Gibson is a writer and art historian currently living in Toronto. She can be reached at stephanielgibson@gmail.com.



Matthew Porter, *Dark Mountain*, 2009, archival pigment print, 97 x 124 cm, courtesy of M + B

LECTURES READINGS



Susan MacWilliam

Remote Viewing

Karen Downey (dir.)

Londres, Black Dog Publishing, 2008

Depuis la fin des années 1990, Susan MacWilliam utilise la photographie, la vidéo et l’installation pour explorer différents modes de représentation utilisés dans le champ des recherches spirites et paranormales des XIX^e et XX^e siècles. Au fil de sa production, elle a eu recours à différentes stratégies, souvent de types documentaires, pour interroger et mettre en valeur les archives qu’elle utilisait. Oscillant entre une approche objective et l’affirmation d’une subjectivité assumée, l’artiste y tient parfois le rôle du chercheur, alors qu’à d’autres moments elle opte plutôt pour celui du médium. Considérant la variété de ses recherches, on peut donc s’étonner de ne pas l’avoir retrouvée dans les grandes expositions internationales des dernières années construites autour des thèmes du paranormal et de la photographie spirite contemporaine telles *The Disembodied Spirit* (2003), *Blur of the Otherworldly. Contemporary Art, Technology, and the Paranormal* (2005), *Phantasmagoria. Specters of Absence* (2007) ou encore *Haunted. Contemporary photography / Video / Performance* (2010). Ce catalogue, qui accompagnait l’exposition présentée dans le cadre de la cinquante-troisième Biennale de Venise en 2009, est présenté, en introduction, comme un effort concerté du Arts Council of Northern Ireland et du British Council Northern Ireland pour permettre à cette artiste de la relève de recevoir l’attention critique et promotionnelle qu’elle mérite et de s’insérer sur la scène internationale.

On peut d’emblée affirmer que les moyens mis en place pour favoriser cette reconnaissance sont excellents. L’appareil critique permettant de prendre la mesure du développement de la carrière de l’ar-

tiste est de qualité et permet de s’y retrouver aisément. À cet égard, soulignons la présence, en fin d’ouvrage, d’une liste des œuvres, que l’on a eu la bonne idée d’agrémenter d’une petite reproduction en vignette et d’un court texte descriptif fort utile. La présentation graphique de l’ouvrage, d’une grande sobriété, est d’une belle tenue. Le matériel iconographique, qui entremêle habilement images anciennes et œuvres de l’artiste, témoigne d’une grande richesse.

Si à la lecture de la table des matières, on pourrait croire que l’ouvrage est construit autour de trois œuvres importantes de l’artiste : *F-L-A-M-M-A-R-I-O-N* (2009), *Eillen* (2008), *Dermo optics* (2006), il n’en est pourtant rien. Certes, on retrouve bel et bien des segments visuels riches pour chacune de ces trois œuvres, mais les textes, sur lesquels nous reviendrons plus loin, ne participent pas à une telle construction. Les différentes parties consacrées aux réalisations de l’artiste se présentent sous la forme de portfolios documentaires. Outre les reproductions des œuvres, on y retrouve des textes de différentes natures. Par exemple pour *F-L-A-M-M-A-R-I-O-N*, il y a deux doubles pages de texte, une première où Ciaran Carson relate son expérience comme participante et une seconde où sont reproduits de courts extraits de l’ouvrage *Phantasmagoria* de Marina Warner. Malheureusement, on a choisi de ne pas indiquer qui a fait ces choix, ni de préciser le type de relation que l’artiste a pu entretenir avec ce texte, ce qui aurait pu être fort utile au lecteur. Par contre, pour la section consacrée à *Eillen*, la transcription des dialogues de la bande vidéo est très pertinente, car les images ne peuvent rendre compte à elles seules de la nature de l’œuvre. Il faut néanmoins déplorer que certaines de ces images laissent percevoir l’entrelacement des lignes propre au médium vidéographique, ce qui en diminue l’attrait.

Outre l’introduction rédigée par la commissaire de l’exposition Karen Downey, le catalogue contient quatre textes. Dans le premier, Brian Dillon situe la pratique de l’artiste au regard des activités spirites et des recherches parapsychologiques des XIX^e et XX^e siècles, afin de mettre en lumière les multiples liens qu’elle entretient avec celle de ses prédécesseurs. Pour lui, le travail de l’artiste ne relèverait ni d’une archéologie du monde des recherches parapsychiques, ni d’une lecture métaphorique, mais d’une approche personnelle et intime axée sur une collaboration avec des chercheurs contemporains ou des descendants des premiers chercheurs à s’être penchés sur ces questions. Il indique aussi qu’en alternant les rôles de sujet d’étude et de chercheuse, l’artiste parviendrait à mettre en question les rôles dévolus à chacun des sexes dans

le dispositif habituel, alors que le chercheur est généralement un homme et le sujet d'étude, une femme. Pour sa part, Ciaran Carson se concentre sur *Library*, une œuvre vidéo de 2008 qu'elle décrit méticuleusement. À partir de sa propre expérience de réception de celle-ci, l'auteur tisse des liens fortement subjectifs avec des éléments de l'histoire de la recherche parapsychique ou encore d'autres œuvres de l'artiste. Bien que certains passages soient fort intéressants, la section consacrée aux ressemblances perçues entre la réalisation de MacWilliam et *La Jetée* de Chris Marker montre bien la limite d'une telle approche par trop intuitive.

En déplaçant la réception de l'œuvre du modèle iconographique à celui de la construction épistémologique, Slavka Sverakova permet de renouveler l'approche habituellement utilisée pour rendre compte de ce type de travail. Selon elle, les réalisations de MacWilliam laissent percevoir l'écart qui sépare les recherches universitaires des recherches artistiques, en délaissant les connaissances en soi pour favoriser l'étude de l'acquisition de ces connaissances. Ainsi, loin d'être une simple forme de contre-vérification d'une expérience ancienne, la production de l'artiste serait l'occasion d'observer certains gestes et de comprendre ce qu'ils révèlent, dans une optique similaire aux recherches menées dans différentes universités sur le rôle des gestes en rapport avec le langage, la pensée et la mémoire. Reconstituant une partie du parcours de l'artiste depuis ses premières œuvres, Martha Langford y perçoit une grande cohérence. Tout en soulignant la justesse des stratégies utilisées, qu'elle analyse finement, l'auteur montre la rigueur de la démarche et la qualité des réalisations de MacWilliam. Si, pour elle aussi, l'œuvre trouve toute sa pertinence dans son apport à la construction des connaissances, elle se distingue véritablement par son articulation singulière des éléments de la quotidienneté et du merveilleux permettant de communiquer le mystère de la vie fantastique vécue. Il faut maintenant espérer que la magie opère et que la diffusion de cet ouvrage aux approches variées permette la reconnaissance tant attendue du travail de l'artiste.

Pierre Rannou est historien de l'art, critique et commissaire d'exposition. Il enseigne au département de cinéma et communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.

Maxime Coulombe

Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige
Québec, Presses de l'Université Laval, 2009

Avec *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, le sociologue et historien d'art Maxime Coulombe reprend les recherches effectuées au cours de sa thèse de doctorat pour en faire un traité qui, adoptant comme angle d'approche l'art actuel, se veut une synthèse sur la grande question du posthumain. Le corpus d'œuvres sélectionné afin d'explorer ce paradigme est composé de travaux d'Orlan, de Stahl Stenslie, de Stelarc, d'Arthur Elsenaar, de Natasha Vita-More ainsi que du duo Aziz et Cucher.

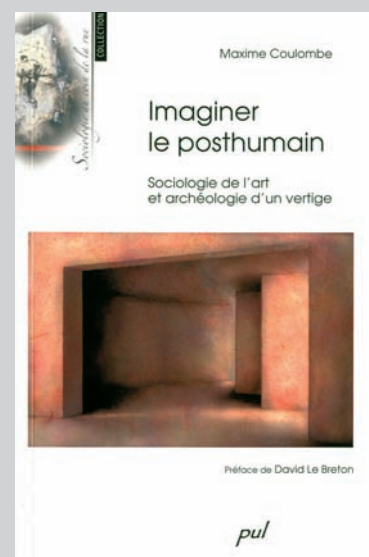
Selon l'auteur, la posthumanité est avant tout fondée sur un espoir d'affranchissement du sujet des limites imposées par sa condition biologique, les technosciences devenant la voie d'accès au nouveau du corps. D'entrée de jeu, il précise que le concept de posthumanité ne doit évidemment pas être considéré comme le devenir réel et concret de l'être humain, mais plutôt comme un *imaginaire*, le pouvoir même d'un imaginaire étant sa capacité d'influence sur les mentalités. L'imaginaire posthumain peut ainsi, par le biais de l'art, s'immiscer dans le discours commun, faisant poindre l'idée de « l'imperfection, la fatalité, l'incompatibilité de l'homme à son corps » (p. 2). Devant le constat d'un corps dépassé, trop lent, trop fragile et trop peu performant, la technologie seule peut devenir le nouveau vecteur de l'évolution de l'homme. Malgré l'attrait manifeste de ces transformations, certaines questions d'ordre éthique subsistent, lesquelles laisseraient transparaître la peur de perdre notre liberté dans cette quête pour l'augmenter.

Face à la diversité des pratiques artistiques analysées, Coulombe reprend le concept de « dénominateur commun » élaboré par Arasse et cherche à retrouver certaines constantes formelles dans les œuvres posthumaines. Dans « l'assemblage du corps et de la technique » est donc décelable une certaine logique : les lieux d'intervention de la technique sur les corps sont réduits à quelques cibles – visage, mains et organes génitaux – dont les transformations témoignent du programme posthumain : « dissolution de l'identité, augmentation de la performance du corps et rejet des signes renvoyant à la condition animale de l'homme » (p. 16). Selon l'argument proposé, cette conception du corps comme ébauche, nécessitant l'intervention de la technologie afin d'atteindre un stade supérieur, serait profondément ancrée au sein du discours cybernétique¹ : les bouleversements opérés par la cybernétique au sein même de la perception du corps au-

raient ouvert une brèche permettant à la posthumanité de prendre racine.

L'auteur consacre donc la seconde partie de son livre à l'étude de la complexité du paradigme cybernétique et à ses liens au posthumain. Il s'y attarde notamment aux concepts de transparence, de décontextualisation, d'information, de code et d'entropie. De ces analyses émergeront plusieurs constats : c'est en s'agrippant à la cybernétique que le posthumain peut, entre autres, repenser l'identité non plus comme une contrainte situant « généalogiquement, localement et historiquement le sujet » (p. 58) mais comme une donnée malléable permettant de franchir ces limites. Au sein du discours cybernétique naîtra également l'idée du corps dépassé, désuet dans son processus d'immersion au cœur de l'univers informationnel qu'est la société postmoderne. Face au désir d'atteindre la fluidité de l'information, naîtra le rêve d'un corps entier transférable sous forme de code : « Une fois codé, ne serait-il pas possible de penser un transfert entre le code de la cybernétique et le code génétique, entre le biologique et le technologique ? » (p. 60)

Bien que Coulombe s'y réfère tout au long de son argumentaire, c'est dans la troisième partie qu'il s'attaque plus concrètement à l'analyse des œuvres choisies pour illustrer le « rêve » posthumain. Malgré certaines constantes partagées, l'auteur note, chez chaque artiste, une visée spécifique, un désir singulier, voire une conception particulière du posthumain. Chez Orlan, qui prône les identités mouvantes et multiples, il s'agit d'une lutte contre l'inné, contre la nature et contre l'ADN, d'un désir de s'auto-refabriquer. Chez Stenslie, où le rapport sexuel passe par un avatar, où la médiation technologique est omniprésente, la posthumanité cherche à dépasser la sexualité comme rapport incarné, comme relation directe à l'autre. Chez Stelarc, il s'agit plutôt de désacraliser le corps, d'un dépassement de ses limites, de sa fragilité. La technologie biocompatible et miniaturisée est souhaitée en symbiose parfaite avec le corps, permettant enfin à l'humain de dépasser sa condition d'être vulnérable. Chez Elsenaar, on établit un rapport singulier entre homme et technologie : l'intelligence artificielle remplace celle de l'homme, la machine démontrant ses aptitudes à dépasser les capacités humaines. Chez Natasha Vita-More, la posthumanité cherche plutôt à mettre fin à la mortalité en s'appropriant les outils de prolongation de la vie et la cryogénisation. Enfin, chez Aziz et Cucher, le posthumanisme demeure em-



preint de fascination envers les technosciences, mais ces corps, dépouillés de leur individualité, de leur identité, de leurs traits proprement humains, de leurs sens, laissent tout de même poindre une inquiétude face au devenir de l'humain.

À la fin de cette troisième partie, Coulombe ouvre une brèche quant au rapport au corps institué dans l'art posthumain. Alors que depuis le début de son édifice théorique il soutient un effacement du corps, un désir de le dépasser par la technoscience, un désir d'aller au-delà de sa matérialité, il laisse soudainement apparaître un doute, doute qui sera le vecteur de la dernière partie de l'essai. Au début de celle-ci, l'auteur avoue avoir gardé sous silence une part « fondamentale de la place du corps dans les œuvres étudiées » (p. 191) et devoir apporter d'importantes nuances à sa lecture. Ce dernier chapitre s'ouvrira ainsi sur la restitution de l'importance de la matérialité du corps dans la question de la posthumanité et sur le rôle primordial qu'y tient l'image. Quoique ce choix méthodologique soit habilement mené par l'auteur, on aurait peut-être souhaité que cette partie de l'argumentaire soit intégrée à l'analyse des œuvres afin d'en enrichir la lecture. Somme toute, *Imaginer le posthumain* demeure une synthèse importante et nécessaire sur la complexe question de la posthumanité, de sa genèse et de ses interprétations multiples dans l'art actuel.

¹ Selon la définition de Philippe Breton, « [l]a cybernétique est explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artificiels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société. » (Breton cité par Coulombe, p. 33)

Marianne Cloutier poursuit des études doctorales en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur les pratiques artistiques actuelles utilisant des biotechnologies ou des technologies biomédicales comme outil de création et moyen d'exploration des paradigmes identitaires. Elle est également chargée de cours au département d'histoire de l'art de l'UQAM.