



HAL
open science

Écriture d'un monde : métacorps, infralangage, singularité

Edwige Armand

► **To cite this version:**

Edwige Armand. Écriture d'un monde : métacorps, infralangage, singularité. Art et histoire de l'art. Université Toulouse - Jean Jaurès, 2016. Français. NNT : . tel-03527173

HAL Id: tel-03527173

<https://hal.science/tel-03527173v1>

Submitted on 15 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Edwige Armand

le jeudi 10 novembre 2016

Titre :

Écriture d'un monde : Métacorps, Infralangage, Singularité

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts plastiques

Unité de recherche :

LARA-SEPPIA, Équipe Seppia

Directeur/trice(s) de Thèse :

Directeur de thèse : Xavier Lambert, Université Toulouse Jean Jaurès

Co-Directrice de thèse : Carole Hoffmann, Université Toulouse Jean Jaurès

Jury :

Valérie Arrault, Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier 3

Chu-Yin Chen, Professeur, Université Paris 8, Vincennes Saint Denis

Yves Duthen, Professeur, Université Capitole Toulouse

Pierre-Yves Quiviger, Professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis



Écriture d'un monde : Métacorps, Infralangage, Singularité

Thèse présentée par Edwige Armand, ED ALLPH@ : Arts plastiques
Unité de recherche : LARA-SEPPIA, Équipe Seppia

Directeur/trice(s) de Thèse :

Directeur de Thèse: Xavier Lambert, Université Toulouse Jean-Jaurès
Co-directrice : Carole Hoffmann, Université Toulouse Jean-Jaurès

Membre du Jury :

Valérie Arrault, Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier 3
Chu-Yin Chen, Professeur, Université Paris 8-Vincennes Saint Denis
Yves Duthen, Professeur, Université Toulouse 1 Capitole
Pierre-Yves Quiviger, Professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis



Remerciements

Tout d'abord merci à la pensée de Pierre Bourdieu que je n'ai pu citer, mais qui est aussi à l'origine de mes questions et de ma motivation.

Je remercie toutes les personnes qui m'ont accompagnée dans mon travail artistique. En particulier Hubert Desroque, qui par sa curiosité, sa fidélité et son engagement m'a permis de réaliser *Endophonie Mécanisée*, qui m'a toujours encouragée. Valérie Bergoglio et Nicolas Langlade (*Être le meilleur, Archéologie de l'écho*), avec qui j'ai passé et passe des moments de complicité et d'amitié, et qui sont, à mes yeux, des êtres et des chercheurs remarquables, exceptionnels. Je remercie toutes les personnes de l'équipe Vortex : Jean-Pierre Jessel et Hervé Luga, particulièrement. L'association Artilect : Nicolas Lassabe et Philippe Sémanaz, pour leur soutien constant. Je remercie spécialement Frank Jubin, Lionel Diesireix, Xavier Schaeffer, qui par leur singularité m'ont aidée à créer des mondes plastiques (*À chacun son tour*), allant au bout de leurs idéaux. Pol Perez pour lequel j'ai un immense respect, tant au niveau de sa sensibilité que de sa créativité. Je remercie Thomas Breton (*Mélancolie des étoiles*) qui a eu de la patience et de la ténacité, a toujours fait preuve d'une grande générosité. Maël Le Bacquer et Bruno Chaudret (*Être le meilleur, Archéologie de l'écho*), pour leur temps accordé et leur engagement dans leur parole et leurs actes. Johan Langot et Lionel Levasseur qui ont des idées que je respecte. Ma nouvelle collègue Elodie Decarsin, dont un beau début d'amitié semble se créer. J'en profite aussi pour remercier tous les professeurs du Master Création Numérique de l'Université Jean Jaurès, avec qui nous travaillons dans un gai savoir. Philippe Pomar, Florent Destruhaut, Éric et Cyril Laporte, pour les litres de dents qu'ils m'ont donnés et leur savoir-faire qu'ils m'ont fait partager (*À chacun son tour*) ; merci pour leur ouverture d'esprit. Merci à Béatrice Vacher qui m'a donné des conseils pour la fin de l'écriture de cette thèse. Merci à Jean Matricon, Professeur d'Astrophysique qui m'a expliqué en des termes simples des notions complexes. Paule Géry pour son soutien en fin de thèse. Merci à Sophie Lécole Solnychkine d'avoir été présente et de bon conseil. Je remercie Carole Bouzidi pour nos conversations riches et toutes celles qui restent à venir. Anthony Valchev pour son esprit d'entraide. Merci à Nathalie Dessens qui a toujours eu une disponibilité pour me recevoir ainsi qu'une écoute bienveillante. Merci aussi à l'ensemble des agents administratifs de l'Université Jean Jaurès pour leurs sourires et leur investissement. Grâce à eux ils rendent l'impossible, possible.

Je remercie Thierry Besche, qui est bien plus qu'un acteur culturel mais un idéaliste avec un engagement et une volonté hors normes. Je le remercie pour tous nos moments de joie et de discussion, mais surtout pour son désir de liberté, sa justesse et sa pensée éclairante. Un jour j'espère, nous naviguerons ensemble.

Je remercie Don Foresta pour nos discussions formidables et nos rires d'espoir. Je n'ai pas réussi à lire entièrement *Le premier homme*, que vous et Thierry m'aviez fortement conseillé mais je reste persuadée que je peux le lire en vous deux. Merci de votre confiance et de votre présence constante.

Yves Duthen qui n'a cessé de me soutenir et de chercher à me faire comprendre qu'il fallait que je respire. Je le remercie pour tout ce qu'il a pu me faire découvrir, pour ses encouragements et pour son amitié.

Merci à Julien Rabin et Antoine Desnos, amis fidèles et travailleurs passionnés, prêts à mettre les mains dans le formol pour faire entendre des organes et s'épuiser sur les routes pour faire tourner une machine à dents. Merci d'avoir toujours été là dans les moments de crises.

Merci à Antoine, pour cette dernière ligne droite que tu as réussi à me faire tenir.

Jackie Ruth Meyer, directrice du Centre d'Art le LAIT, qui sans le savoir, m'a donné les espaces de souffle qui me manquaient et qu'elle offre à une multitude d'Albigeois.

Je voudrais remercier mes amis, que j'ai vus parcimonieusement durant ces 5 dernières années mais qui m'ont toujours encouragée. Merci à Arnaud et Lydie, Farid, Aurélien, Claire Pujol, Laurent et Nelly Amalric, Rezgar, Marie, Sandra, Lazaar, David, Haïmen, Nicolas et Aude que j'aime. Bien sûr, mes précieux frères et ma douce sœur qui m'ont largement soutenue dans mes travaux et que je n'ai jamais cessé d'aimer.

Bernard Filhol, merci pour tout.

Michèle Senty et Casimir Cygan, pour leurs corrections en urgence. Merci à Mme Senty pour sa présence et son amitié. Elle est le premier professeur qui m'aura donné envie d'apprendre.

Mon cher père qui a dû faire de multiples relectures pour les corrections de ma thèse et qui a tenu jusqu'au bout de manière inégalée. Je te remercie de lutter à ta façon et te remercie pour tes paroles qui deviennent actes.

Merci à Philippe, pour son exigence à passer aux cribles toutes mes phrases et qui a passé une partie de son été à me comprendre et me corriger. Il est un de ces êtres que l'on rêverait pouvoir multiplier pour voir apparaître une plus douce humanité.

Sylvie et Pierre Cazes, mes professeurs de l'école des beaux-arts de Pau, à qui je dois mon éducation et mes réflexions. Plus que de m'avoir appris à devenir critique, ils m'ont appris à vivre. Je ne les remercierai jamais assez. L'amour que je leur porte est conservé dans des pierres et ils vivront autant que je vivrai et même plus.

Enfin je remercie Carole Hoffmann et Xavier Lambert, qui eux aussi n'ont pas fait que m'éduquer, mais m'ont transmis un savoir-faire, un savoir être et un regard réconciliant sur l'humanité. Leurs actions sont aussi fortes que leurs mots et leurs combats sont inestimables. Plus que des professeurs, ce sont des exemples. Ma gratitude et ma reconnaissance restent inexprimables. Je les remercie pour tout ce qu'ils m'ont appris et tout ce qu'ils m'ont offert et je leur dois ce qu'ils m'ont fait devenir. Cette thèse, bien qu'elle ne soit pas ce que j'espérais, me faisant sentir mes propres limites, n'aurait jamais pu aboutir sans les précieux conseils, orientations et les suivis intensifs de Carole Hoffmann et de Xavier Lambert. Voyant ce que l'on ne peut percevoir, ils indiquent des voies qui s'avèrent inespérées et invitent à ne jamais se complaire dans la satisfaction d'une idée que l'on croirait achevée.

Merci pour ces années auprès de vous et qui, j'espère, se prolongeront.

Je remercie Madame Chu-Yin Chen, et Madame Valérie Arrault, d'avoir accepté d'être rapporteurs, ainsi que Monsieur Pierre-Yves Quiviger, pour sa participation au jury de ma soutenance.

SOMMAIRE

Introduction	p. 11
1-Infralangage.....	p. 23
Introduction	p. 23
La réalité : le manque du réel	p. 25
La clôture d'un monde matériel	p. 25
Les immatériaux : le négatif de toute la matière.....	p. 33
De l'externe à l'interne ? Ou de l'interne à l'externe.....	p. 35
La mémoire : distribution d'intensité.....	p. 39
La rupture de l'attendu : un substrat artistique.....	p. 44
La pensée imageante : pluralité de fonctions et de fictions.....	p. 52
La pensée imageante : puissance de création.....	p. 55
Conclusion.....	p. 57
La réalité : l'amorce culturelle.....	p. 58
La représentation du temps.....	p. 59
De la représentation à l'expérience.....	p. 67
D'un espace psychophysique.....	p. 71
De la nature d'une représentation à la représentation de la nature de l'homme.....	p. 79
Conclusion.....	p. 88
L'infralangage : la réalité aux abords.....	p. 90
La langue : le mouvement indicible.....	p. 90
La langue : une positivité impossible.....	p. 96
La langue : écriture dans l'extrait.....	p. 101
Essai de formalisation : la créature ratée.....	p. 105
La non-conscience et la voix de la présence.....	p. 110
Conclusion.....	p. 116
Conclusion Première Partie, La création : indice de l'infralangage.....	p. 116
2- Métacorps.....	p. 123
Introduction.....	p. 123
Le corps amplifié.....	p. 125
Les outils comme prolongement.....	p. 125
Une évolution ou un tour sur soi-même.....	p. 130
Une finalité sans fin.....	p. 135
Des inventions artistiques et techniques : une semi-autonomie.....	p. 142
Conclusion.....	p. 148
Métacorps.....	p. 148
Vers de nouvelles pratiques du corps et de la conscience.....	p. 149
L'imaginaire : multiplicité de l'unique ?	p. 154
Vers une nouvelle élaboration de la corporéité ?	p. 160
L'intériorité du sujet.....	p. 166
Un corps sans altérité.....	p. 173
Un corps en rupture.....	p. 177
Conclusion.....	p. 182

De la représentation à l'irreprésentable.....	p. 183
Vers l'irreprésentable.....	p. 183
Le langage technique.....	p. 190
Une représentation du temps réticulaire.....	p. 193
À une présentation.....	p. 201
Conclusion.....	p. 207
Conclusion Deuxième Partie.....	p. 208
3-Vers la singularité.....	p. 219
Introduction.....	p. 219
La singularité : l'instant de l'externalisation.....	p. 221
Modèle appliqué.....	p. 221
Modèle théorique.....	p. 222
Ensembles et leur dynamique d'intrication.....	p. 222
Métacorps collectif.....	p. 224
Quand le réel déborde.....	p. 225
Du métacorps à la singularité et de la singularité à l'infralangage.....	p. 226
Du réel à l'imaginaire singulier : un rapprochement art/science.....	p. 228
Conclusion intermédiaire.....	p. 235
Percolation et singularité.....	p. 236
La singularité de l'œuvre d'art, une mise en réseau de l'imaginaire, un objet polysymbolique.....	p. 237
La singularité dans les sciences et les techniques.....	p. 243
Puissance de réalisation singulière Art/Science/Technologie.....	p. 246
La percolation et l'infraperceptible.....	p. 249
Les sciences et les technologies comme tendance.....	p. 254
La singularité dans l'œuvre d'art comme vecteur de perturbation.....	p. 257
Percolation sociétales : une mise en réseau technologique.....	p. 267
Conclusion.....	p. 273
Vers un corps singulier.....	p. 275
De l'importance du corps.....	p. 276
Pour l'écriture d'un monde.....	p. 280
Une éthique.....	p. 283
Un art invisible et une trace sans objet.....	p. 285
Conclusion troisième partie.....	p. 292
Conclusion d'une pratique : Expression d'une trace.....	p. 296
Conclusion Générale	p. 301
Glossaire.....	p. 309
Bibliographie.....	p. 313
Index.....	p. 321
Table des illustrations.....	p. 324
Annexes.....	p. 325

Introduction

Cela fait désormais onze années que je me suis engagée dans le domaine des arts plastiques. La question fondamentale qui n'a cessé de me poursuivre ou que j'ai poursuivie était de savoir si, en dehors de mes perceptions, de notre langage, nous pouvions être certains de l'existence. Très tôt, j'ai été confrontée à cette interrogation : Est-ce que le monde existe ? Est-ce que tu existes ?

La réponse, entre le oui et le non, m'a alors amenée à porter le doute sur l'existant, sur notre vécu et finalement, à prolonger cette question dans un travail de recherche. La présente thèse est nourrie par de nombreuses recherches philosophiques, scientifiques, anthropologiques dans lesquelles j'ai tenté de formuler une réponse à ces questions. Au lieu de trouver une réponse achevée et convaincante, je n'ai trouvé qu'un doute de plus en plus amplifié, accompagné d'argumentaires contradictoires, des passages à vide. Passages de doute où j'ai failli parfois perdre le sens commun de la réalité, mais où j'ai pu créer des pièces plastiques qui m'ont permis d'exprimer ces états de trouble où nous sentons qu'une partie du monde se défait.

Peut-être que les pièces plastiques créées sont des solutions inventées pour résoudre momentanément ces troubles et lorsque le langage ne suffit pas à donner une réponse définitive. Ces questions, loin de m'avoir enfermée dans un nihilisme sclérosant, m'ont poussée à envisager une manière singulière de faire monde. C'est en doutant de ce que signifie être humain, être un corps et avoir un corps, des sentiments, des émotions et des sensations, que j'ai pu comprendre que mon corps était avant tout un corps organique acquis, socialisé et imprégné de langage et d'imaginaire. La question du langage est centrale dans ma démarche de création. J'ai voulu saisir jusqu'à quel point notre langue influençait notre rapport au monde, notre manière de sentir et d'éprouver une réalité. Dans mon travail de recherche, j'ai souhaité comprendre les mécanismes archaïques hérités et acquis, la manière dont l'être humain construit son impression de l'existence. J'ai souhaité déconstruire l'acquis, non pas pour retrouver un corps primal mais pour essayer d'élaborer un corps à la hauteur de l'invention et de la création, c'est-à-dire un corps qui se risque à aller vers ce qu'il ne connaît pas, qui s'invente des percepts et affects, au même titre que ce qu'on nous a appris à vivre. Il s'agit ici de montrer l'illusion de la réalité humaine, d'en relativiser son appréciation et de réévaluer nos accords communs. Vivant la plupart du temps notre épreuve du monde dans l'inattention, dans l'acquis sensoriel et perceptif, ajustés que nous sommes par des normes assimilées dès notre plus jeune âge, il est alors question de lutter contre ces arbitraires de sens et de chercher des zones non encore explorées par le corps. Le travail de déconstruction n'est utile que pour exprimer l'idée qu'au lieu de subir une réalité, on doit s'efforcer de l'inventer afin de dégager des espaces de liberté. Ce travail vise à trouver des solutions provisoires pour s'empêcher de vivre dans des automatismes qui ne nous permettent pas de vivre. Vivre, c'est résister et ne pas croire que ce que l'on se dit pourrait être vrai. Seuls un refus actif et une non acceptation des sens nous permettent de douter de ce que nous éprouvons et ainsi, de choisir ce que nous voulons nous faire vivre. La volonté de défaire le sens commun est une étape nécessaire pour faire, défaire et refaire un monde qui devient singulier et lui donner un caractère acceptable.

Cette thèse a généré un travail des plus problématiques. Critiquant une pensée normée par une langue, je devais employer l'outil principal que j'accusais. Il fut tout aussi délicat d'enoncer mes intentions premières sur la création des pièces. Toute parole peut révéler autant que cacher. Elle peut abriter un mensonge aussi bien que receler une vérité¹. Et l'explication d'une création, qui multiplie dans des entrelacements des sens hétérogènes, peut tendre à une réduction de sa complexité. Rendre linéaire et scientifique une pensée complexe et codée par des symboles articulés de manière poétique, a été une épreuve douloureuse. Dans cette épreuve, à l'inverse de l'acte de création, qui lui, n'est pas dépourvu de cohérence mais seulement de sens qui nous échappe, la structuration de cet écrit m'a permis d'affiner des questions et de dégager un discours pouvant, tant bien que mal, expliciter des sens et communiquer les problématiques qu'elle soulève.

De plus, certaines pièces sur lesquelles je m'appuierai dans cette thèse, ont été créées il y a déjà plus de quatre ans et le regard que j'y ai porté s'est maintes fois modifié, modifiant à chaque fois cet écrit. Dès lors, j'aborderai certaines pièces, par leur réalisation finale car certaines des étapes du processus de construction et de choix pris lors de la création ont été parfois oubliées. Dans la rédaction de cette thèse, j'ai essayé de trouver un équilibre entre ma singularité et l'argumentaire théorique couplé aux exigences universitaires. Le travail de recherche a éclairé ma pratique, l'a influencée, la nourrissant de problématiques. Celle-ci en retour, faisait émerger des sens qui ont de nouveau posé des problématiques que je tentais de résoudre par un travail théorique. C'est dans ces allers retours constants qu'ont été construits les pièces plastiques et mon travail de recherche. Certaines parties seront conceptuelles sans être nécessairement appuyées par mon travail plastique qui reste, dans tout cet écrit, présent de manière implicite. Les concepts déployés prennent appui sur mes expériences artistiques et sur les analyses du processus poétique. Le travail plastique que j'ai mené est protéiforme, et l'enchevêtrement des sens fait que certaines parties seront des intersections partageant des problématiques générales insérées dans plusieurs pièces. Mes recherches théoriques m'ont permis de complexifier le sens des pièces de leur donner une autre orientation, ce qui, à force d'intrications, a rendu le sens difficile à décoder de manière unidirectionnelle.

Un certain nombre de penseurs interviennent de manière récurrente dans mon travail plastique et sont au centre des problématiques soulevées. Les pensées d'auteurs comme Henri Bergson, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Gilbert Simondon, Paul Audi, éclairent mon travail et je m'en sers en retour pour la création des formes.

Ma thèse comporte trois grandes parties que je vais développer.

La première partie concerne la notion d'infralangage qui est un mot inventé. L'infralangage est une impulsion créatrice permettant de construire la réalité en même temps qu'un savoir souterrain sur la manière dont celle-ci s'élabore. L'infralangage est un entrevu du réel et une puissance de construction autant que de doute sur la réalité. Il est lié à l'inaccessible et sent les limites de la cognition et de la matérialité humaine. Il est avant la pensée articulée à la langue. Il est une suspicion sur l'existant, en même temps qu'il l'élabore par des structures héritées et évoluées.

1 Paul Audi, *Qui témoignera pour nous ? Albert Camus face à lui-même*, Paris, Verdier, 2013, p. 58.

Dans le premier chapitre, il sera question de la manière dont l'être humain s'est construit selon une configuration matérielle qui limite notre contact au monde. Il s'agira de rechercher nos structures archaïques qui nous permettent de réaliser le phénomène et l'existant. À partir des lectures et analyses des ouvrages d'Henri Bergson, Jean-Marie Schaeffer, Alain Berthoz et Niels Bohr, je développerai l'idée que notre monde perçu est fonction d'une organisation matérielle et cognitive qui nous permet de construire des formes et des qualités. Cette partie accentuera le caractère relatif des qualités et la nécessité pour un corps de n'extraire du réel qu'un fragment pour le constituer en réalité. Les réflexions et impressions sur l'idée de notre clôture matérielle ont nourri une pièce nommée *Apotrope*, qui est un dispositif interactif numérique. L'enjeu de cette réalisation questionne notre condition humaine et notre impossibilité de sortir de l'être humain. L'interaction consiste à gratter dans des boîtes de Pétri des images de peaux numériques qui se superposent et qui sont projetées. L'interaction souligne que ce que nous observons, cherchons, ne serait peut-être que de l'homme et que nous ne pouvons dépasser nos limites.

Cette pièce comporte aussi un questionnement sur le rôle de la mémoire et de la répétition comme condition nécessaire pour la distinction des qualités que nous percevons. La mémoire, la répétition seraient des mécanismes centraux dans la distribution d'intensité des valeurs. Sans notre capacité mnésique, notre capacité à projeter sur l'imprévu nos attentes perceptives, il ne pourrait y avoir de valeur des qualités. Un des passages de ce premier chapitre concernera donc la structure archaïque de notre mémoire et de sa nécessité.

Il sera aussi question de la nouveauté de l'événement qui est toujours perçu par le déjà connu, et de fait, par la mémoire. Ce passage questionnera le fait que nos mécanismes perceptifs sont obligés pour distinguer la qualité du phénomène, de la construire par la relation entre le passé et le présent. Nous verrons que cette construction dépend d'un mécanisme spatio-temporel qui nous donne l'illusion que la qualité existe. Ces questionnements ont été soulevés durant le processus de création de la pièce *Apotrope*. L'interaction mise en place ne permet pas la visualisation complète de l'image qui est touchée par l'interacteur. Lorsque l'actant touche une image sur les boîtes de Pétri, les images suivantes se modifient et la première image perçue ne pourra être revue. J'ai cherché à décrire ces mécanismes spatio-temporels qui sont liés à la mémoire. Ces mécanismes nous permettent de réaliser la qualité du phénomène, mais dans un présent et un passé qui ne sont jamais atteints.

Le travail théorique soutenant ce travail plastique fera principalement référence à Gilles Deleuze et Henri Bergson qui ont abordé la problématique de la mémoire et de l'articulation à l'espace-temps. De manière générale, la problématique du temps, de sa représentation discrétisée et de sa subordination à l'espace, parcourra la thèse de manière différente et l'ensemble de mes travaux plastiques.

Ce travail de recherche sera suivi d'un questionnement sur le rôle de l'imaginaire dans la figuration d'un présent. Je développerai l'idée (soutenue par deux sections) que la structure imageante permet de créer des *a priori* perceptifs et peut subsumer le présent en éloignant le corps d'un environnement immédiat et référentiel. Ce passage sera utile pour interroger dans la seconde partie, l'évolution de l'imaginaire dans nos sociétés contemporaines. Et nous retrouverons la question de l'imaginaire dans la troisième partie de manière plus développée. Ce travail théorique sera soutenu par des références aux textes de Antonio R. Damasio, Gilbert Simondon, Jean-Paul Sartre, Serge Tisseron, Michel Foucault et Paul Audi, dont les arguments seront parfois en contradiction ou viendront étayer l'idée que notre perception est de l'ordre de l'imaginaire.

Le rôle de la culture et des représentations comme structures de modélisation d'une réalité constituera le deuxième chapitre de cette première partie. Les ouvrages de David Le Breton, Alain De Libera, Jacques Derrida, Jean-Pierre Vernant, viendront étayer l'idée d'un corps dont le sentir est conditionné par une culture. Il sera question d'évaluer la part de l'acquis dans le corps et la façon dont les cultures et les représentations formatent et dictent des épreuves de monde. En tenant compte de la part du déterminisme social dans notre corps, nous relativiserons la valeur attribuée aux phénomènes que nous vivons. La question du corps organique devenu un corps socialisé est à l'origine d'une création. J'ai réalisé, avec l'aide de deux généticiens, des gâteaux à base d'ADN de personnes m'ayant élevée. Ce travail porte sur l'idée d'auto-création de soi qui passe par un délestage de nos représentations acquises et d'un héritage culturel. Par ailleurs, mon travail cherche une autre représentation de la vision du temps et de ce que signifie la notion d'être. J'ai voulu créer des objets abordant le devenir plutôt que l'être et qui s'inscrivent dans une idée de dynamique temporelle. Nous verrons que la représentation mathématique et euclidienne du temps ne permet pas de comprendre l'invention permanente du temps ni la notion de devenir. Dans mon travail, l'ADN est à considérer comme un symbole du devenir et de l'auto-création. Le domaine génétique est en train de rompre avec l'idée d'une représentation temporelle qui découle d'un long héritage de la pensée. Ce domaine ravive la question de la représentation de la temporalité.

Nous nous intéresserons, pour finir, à la problématique de la langue articulée à la pensée. La pensée articulée à la langue est un élément central pour donner une cohérence à l'imaginaire, à la répétition de la mémoire et dans la transmission d'une culture. Elle nous permet de créer des présences en suppléant l'inanité du temps. Son pouvoir nous assure une mondanité et, sans elle, le monde, l'être pourraient bien faillir. Cette partie montrera que la langue est essentielle pour nous permettre de construire le phénomène, mais que ce dernier, dans son articulation à une langue, ne peut être à la hauteur d'un présent vivant. Cette partie s'appuiera sur les pensées de Martin Heidegger, Jacques Derrida, Ludwig Wittgenstein et Edmund Husserl. Nous questionnerons l'impossibilité de déployer un langage privé et nous interpellons la voix qui pourrait être le seul vecteur susceptible de nous assurer une présence au monde. Nous critiquerons le monde idéal et la représentation qui ne peuvent être contemporains de l'événement. Un travail plastique interactif soutient ces réflexions et a été nommé *Mélancolie des étoiles*. Chacun est invité à prendre la parole. Lorsque les spectateurs parlent, leur voix se décompose en phonèmes matérialisés par des signes de peintures représentés par des empreintes de couleurs que j'ai numérisées. Chaque phonème possède une gamme de couleurs. Les phonèmes sont dotés d'algorithmes génétiques. Ils vont devoir apprendre à vivre, survivre, se reproduire et mourir. Un thésaurus est intégré dans le programme. Si des groupes de phonèmes reconstituent un mot par leur rencontre, les hasards, les phonèmes se transforment en virus. Ce travail, métaphore sur la voix et la langue, aborde l'idée que les mots contaminent notre pensée et ne font pas que traduire un état mais lui donnent forme et présence. L'intention ici était de créer une peinture de la voix qui agirait dans un présent vivant. Je voulais rendre vie au présent et à la voix. Je souhaitais désencombrer celle-ci de la langue et montrer que les mots donnent vie à ce qui n'est pas présent et peuvent parfois devenir de véritables virus. Dans cette réalisation, des milliers de signes plastiques s'animent, évoluent sans que le spectateur ne puisse connaître le devenir de leur forme. Je voulais réaliser une pièce qui tienne également compte de l'indéterminé et de l'imprévisibilité. Cet essai plastique a duré plus de quatre ans en terme de réalisation et il évoluera encore.

La deuxième partie abordera le terme de métacorps. Le métacorps est un corps en devenir, en transition aussi bien qu'un corps dans son dépassement (lorsqu'il s'agira de l'aborder par l'œuvre d'art).

J'ai étudié la manière dont notre société contemporaine multiplie les points de vue sur ce que signifie être un corps et celles qui nous permettent d'élaborer un nouveau concept de corps. Les représentations redéfinissent de nouveaux cadres pour appréhender la réalité. Et la réalité a besoin d'être formalisée pour pouvoir être interprétée et vécue. Si nous changeons de systèmes de représentations, nous changeons également la manière de l'éprouver. Un travail de recherche a donc été mené sur les indices et signes permettant d'élaborer ce que nous nommons un changement de paradigme. Cette partie appréhendera autant l'inactualité que l'actualité et, plus précisément, notre rapport au paradigme numérique.

Dans un premier temps, nous analyserons le lien fondamental qui lie l'homme et l'outil en général. Cette recherche générique permettra d'aborder l'outil numérique. Nous critiquerons le fait que nos outils participent à déterminer une réalité qui pourrait modéliser et refermer les potentialités des étants. Au regard des écrits d'auteurs tels que Hannah Arendt, Martin Heidegger, Gilbert Simondon, Jacques Ellul, André Leroi-Gourhan, nous questionnerons l'importance du phénomène technique et la nécessité de créer du sens que l'homme cherche, évince, invente et trouve au travers de la création des outils. Nous tenterons de déterminer de quelle manière nos outils nous révèlent des virtualités et nous montrerons leur absence de finalités, qui pourrait bien être virtuelle. Ce chapitre abordera l'une des dernières pièces réalisées et qui s'intitule *À chacun son tour*. C'est une machine qui peut laisser penser *a priori* qu'elle prend son essor dans l'absurde. Une vieille trieuse à clous éjecte 7 litres de dents dans un bol trieur (qui trie normalement des vis) et qui a pour particularité de tourner en rond en faisant avancer les dents. Les dents symbolisent l'être humain et sont acheminées vers le bol trieur puis éjectés par celui-ci en fonction des naissances et des morts dans le monde. Cette création questionne le sens et le non-sens de nos vies, éjectées dans un monde qui nous demande d'avancer, sans qu'au fond nous puissions être certains du véritable progrès. C'est un regard critique sur le concept d'évolution et de progrès, nous laissant croire que nous avançons alors que nous pourrions bien tourner en rond depuis des siècles. C'est aussi un regard nuancé sur la liaison avec nos outils. J'ai cherché à comprendre les raisons intrinsèques qui unissent l'humanité à l'invention des techniques, tout en développant un point de vue éthique.

Dans un second moment, nous examinerons de quelle façon nos outils et découvertes scientifiques reconfigurent la compréhension du corps. En effet, ces outils et découvertes technologiques modifient notre rapport proprioceptif, créent de nouvelles techniques gestuelles et intellectuelles, ce qui participe à modéliser autrement notre rapport au monde et au corps. Nous nous attacherons à cerner la manière dont la corporéité, la subjectivité et le sentiment de réalité se redéfinissent par de nouvelles articulations spatio-temporelles et la porosité entre vivant et non-vivant. Ce travail théorique s'appuie sur divers penseurs tels que Céline Lafontaine, Jean Baudrillard, Serge Tisseron, Anne Cauquelin, Derick de Kerckhove, Alain Prochiantz, Jean-Marie Schaeffer et Dominique Lestel. Ce chapitre tentera de dévoiler les signes qui nous laissent imaginer que le corps est un concept en voie de transition, dont le devenir est imprédictible.

Après cette recherche sur les technologies et le corps, nous aborderons l'idée que le phénomène technique pourrait être irréprésentable et que le paradigme numérique n'est pas encore actualisé.

Ce chapitre décrira les limites de la langue à pouvoir réaliser les modifications perceptives qu'engendrent les techniques contemporaines. Pour ce faire, je m'appuierai sur différents auteurs comme Michel Faucheux, Don Foresta, Norbert Wiener, Olivier Dyens et Jacques Derrida.

Nous verrons que la conception du temps et de l'espace évoluent par les usages techniques. Nous nous interrogerons sur ce que représente le paradigme numérique : un déplacement, un prolongement d'une mythologie ancienne ou, peut-être, un progrès vers un changement effectif ? La notion de métacorps nous permettra aussi d'inscrire ces changements du concept de corps dans une relativité. Le métacorps en dehors de l'actualité est un corps non advenu, en transformation mais représentant un potentiel. Nous verrons, au fil de cette deuxième partie, que la structuration du temps, de l'espace font varier la présence au monde. Et que cette structuration dépend de nos outils et notamment d'un des plus anciens qui est celui de l'écriture. Nous aborderons l'idée que la pensée articulée à l'écriture, que la voix et la parole évoluent avec le paradigme du réseau. Nous développerons l'idée que l'écriture structure une articulation au temps. Et que l'écriture et la structuration temporelle subordonnent la parole à une forme de pensée et à la subjectivité. De fait, si l'écriture et donc la structuration temporelle évoluent, la subjectivité et la présence au monde se modifient.

Cette recherche sera appuyée d'une création nommée *Archéologie de l'écho*. Elle porte en elle les questionnements liés au paradigme du réseau, du langage et de notre sentiment de l'existence. Cette production a consisté à prélever l'ADN de personnes dont je jugeais qu'elles avaient eu de belles idées. J'ai ensuite introduit, grâce aux deux généticiens (Valérie Bergoglio et Nicolas Langlade) avec qui je travaille, l'ADN dans des pierres précieuses. Je voulais créer une galerie d'idées précieuses. Ce travail a pris une autre orientation lorsque je pris connaissance des chants des pistes. Il s'agit d'un rite aborigène qui consiste à chanter pour pouvoir créer l'espace et la réalité. Dans le territoire aborigène, les pierres, les pistes et les grillons, contiennent en eux tous les chants et représentent les nœuds de l'espace. J'ai alors pensé que j'allais planter les pierres-vivantes à différents endroits de la Terre pour créer une voix vivante qui pouvait réinventer un espace et un temps. Ce travail aborde l'idée que les cadres spatio-temporels sont en train d'évoluer avec le paradigme du réseau. Dans ce contexte, il faudrait préserver des espaces où puissent encore se déployer des voix et des chants, afin de s'inventer des réalités dans une langue ouverte à la création. Ces pierres seront plantées sur les territoires à l'origine de la création de l'ensemble des langues occidentales.

La troisième partie traitera de la relation dialectique de l'infralangage, du métacorps, du réel, de la singularité et de la percolation.

Dans le premier chapitre, nous expliquerons d'abord l'interrelation entre la singularité, l'infralangage le métacorps et le réel. La singularité est le moment initial de l'émergence des virtualités du métacorps et de son lien avec l'infralangage. La singularité sera comprise par la conception de la théorie de la relativité générale. Elle est, à la fois, le moment initial de la création d'un corps et un corps ayant sa propre temporalité et son espace. Cette recherche débutera sur un modèle théorique assez complexe. Reliant quatre concepts fondamentaux, nous en dégagerons leurs interactions. Nous aborderons l'idée que toute recherche provient d'une rencontre problématique avec le réel. Et que l'imaginaire et l'infralangage sont ce qui permet de recréer une réalité au travers d'un métacorps. Nous verrons le lien étroit entre la singularité, l'imaginaire et la création.

Dans un second moment, nous aborderons le processus poïétique au travers de la notion de la percolation d'un imaginaire singularisé. Dans ce passage, j'ai dû créer des néologismes afin

d'éclaircir des termes et pour éviter la confusion avec la notion de singularité, telle qu'elle est conventionnellement comprise. La notion de percolation est une mise en réseau de singularités, qui peut conduire à un changement brusque d'un état. Ce changement brusque et soudain est lié au fait que nous n'avons pas accès perceptivement aux multiples changements d'état qui s'effectuent dans un système, mais aussi parce que le corps d'une singularité est imprévisible. La percolation conduit à un résultat imprédictible et est liée à l'idée d'émergence.

Nous nous servons d'abord de cette notion, liée à la physique, afin de décrire le processus poétique. Nous verrons qu'une singularité n'est pas mesurable, car imperceptible et virtuelle, faisant qu'elle est au cœur de l'imprévisibilité de la percolation. Nous constaterons que la mise en réseau des singularités accroît l'imprévisibilité de l'état du changement vers lequel se dirige une percolation. Dans un processus artistique, l'enjeu de la percolation et de la singularité sont présents à de nombreux niveaux. Nous verrons que le processus artistique lié à la singularité couplée aux technologies numériques accroît le potentiel d'imprédictibilité de l'œuvre mais aussi de ses virtualités. Nous aborderons l'idée que les objets d'art numérique portent en eux les virtualités de la singularité mais aussi des technologies. Cette idée nous donnera des pistes de lecture sur les changements en cours dans notre société pouvant aboutir à une percolation. Nous explorerons aussi l'idée que les arts qui dévoilent les virtualités d'une singularité et des technologies sont nécessaires pour créer d'autres lignes de bifurcation pour l'avenir d'une société.

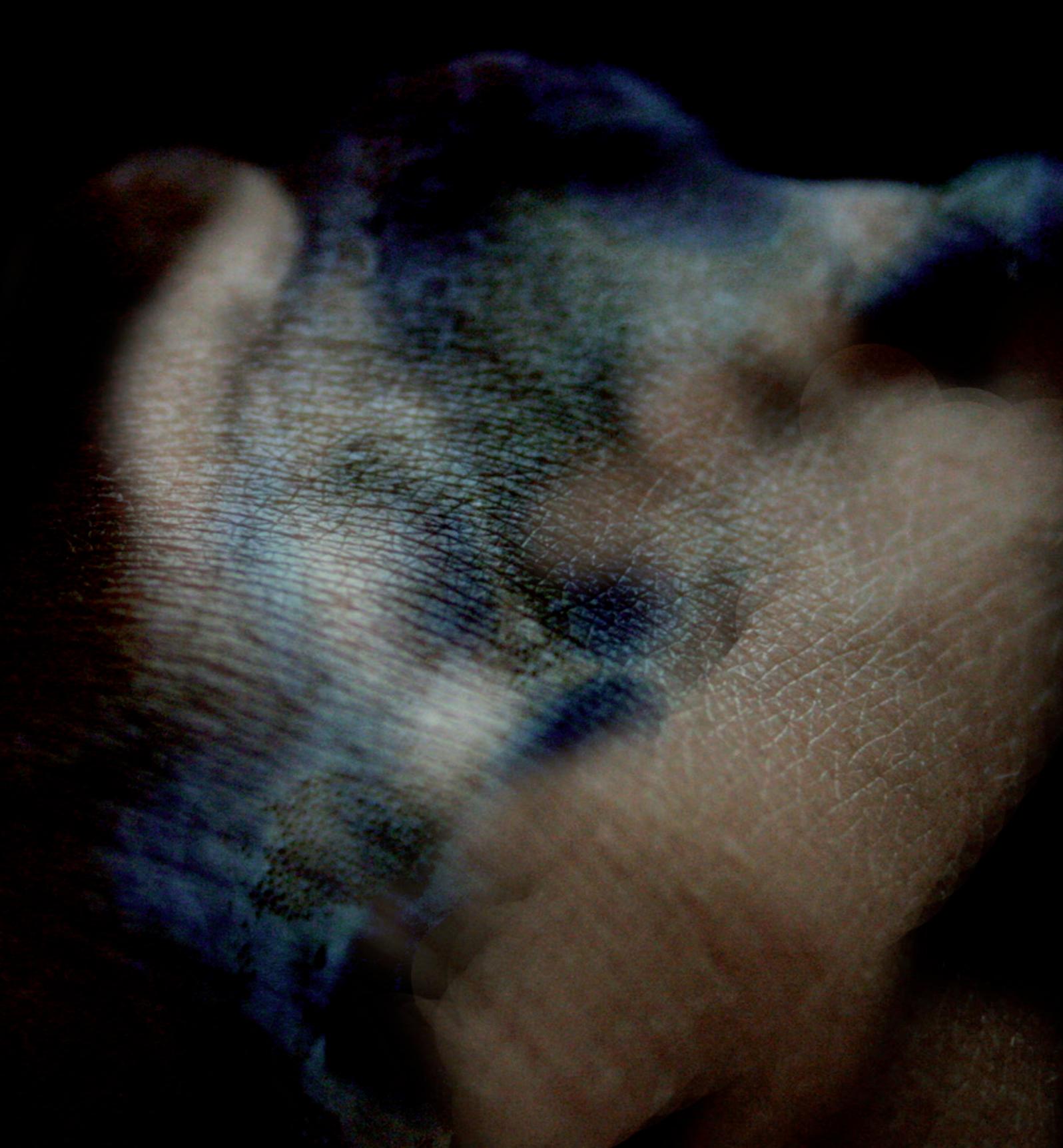
Enfin, le dernier chapitre accentuera la nécessité de préserver une corporéité et une attention au monde. Nous verrons que c'est par une attention au corps qu'il nous est possible de retrouver un infralangage pour créer un métacorps. Que dans une attention au monde, il est possible de déployer d'autres modes d'existence des qualités et des valeurs attribuées au phénomène. Ce travail abordera la manière dont un corps inscrit dans une culture et une époque peut chercher, découvrir d'autres manières de créer des réalités. Cette dernière partie exprimera la nécessité du doute, d'un corps qui pour vivre, se doit de lutter avec les stéréotypes mutilants, véhiculés par la langue et l'imaginaire qui traduisent un état provisoire de l'être humain, selon les conventions d'une culture. L'infralangage crée cette nécessité de réaliser l'actualité mais comme dans toute réalisation, les virtualités d'une autre forme de réalité sont délaissées. En se réalisant par la singularité, l'infralangage produit un métacorps qui reste ouvert sur l'indéterminé. Et c'est cet indéterminé qu'il est intéressant d'explorer. Nous verrons que l'éthique et son déploiement ne peuvent se réaliser que par une corporéité. Et que l'éthique est un enjeu de l'art qui peut se transmettre par la diffusion et l'action artistique. Nous aborderons enfin dans un dernier passage, la direction que ma démarche de création est en train de prendre. Cela me permettra d'aborder un dernier projet appelé *Le souffle de l'autre pour ne pas mourir de vérité*. Ce projet de création concerne la notion d'interaction mais qui serait sans lien avec l'usage de l'outil numérique, qui en donne cependant l'impulsion du concept. C'est un art de l'interrelation qui sera abordé, mais sans objet et à la limite de la présence.

Au fil des pages, sera en outre inséré un travail plastique réalisé il y a maintenant 5 ans. Ce travail s'intitule *Endophonie mécanisée*. Ce travail est un noyau autour duquel une constellation d'idées et de sens s'élaborent. Dans cette pièce, il s'agit de faire entendre un corps fragmenté, morcelé, suspendu et contenu dans des urnes en plexiglas. Cette installation se compose de cinq organes qui se meuvent à l'approche du spectateur et qui délivrent leur sonorité, leur langage privé dépourvu de culture et de langue. Cette réalisation suggère une demande faite à autrui de choisir une vie en vue du sursis imposé et tenter de la composer pour la réenchanter. Ce travail qui aborde notre

finitude, est également un appel à tout un chacun de sentir un corps et une vie que l'on devrait pouvoir décider. Ce travail a, pour ma part, été celui qui m'a le plus marquée. J'ai eu envie, après sa réalisation, de créer des projets m'affectant moins.

Dans l'ensemble, mes réalisations parlent toutes des sens de la vie que l'on se donne, en cherchant autant que faire se peut, à se départir des coercitions qui s'exercent sur nous. Mes objectifs de recherche et de création visent à soutenir que la vie ne devrait pas être un fait à subir mais à écrire selon sa volition. Que la réalité est relative à des modes d'apparition, à des connaissances et des représentations qui sont autant de moyens pour lutter contre la brutalité d'un réel et l'inanité d'un instant.

Si la réalité peut être pensée à partir de ce qu'elle détient comme part de fiction, alors autant l'inventer et la rêver comme nous le voulons et le pouvons.



« Que muettes les choses en seraient touchées
Et que la terre brute, compatissante, se mettrait à trembler
Pour que toutes les structures enchantées que tu as élevées
Se brisent en mille morceaux au-dessus de ta tête pleine de mensonges. »

Milton Comus, *A Mask*, V, 792-799,
In Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Édition du Seuil, 1978.

1-Infralangage

Introduction

L'infralangage est ce qui n'appartient pas au domaine de la pensée articulée au *logos*¹ et constituerait une forme de savoir sans connaissance, d'impossibilité du dire et de l'être. L'infralangage est aussi une source créative, une impulsion qui nous invite à créer chaque instant une forme de réalité. L'infralangage est un entrevu sans perception claire de la manière dont se construit la réalité et n'est pas lié à une conscience réflexive. L'infralangage est une pensée, une impression virtuelle qui n'a pas atteint une formalisation.

Dans cette première partie, je développerai ce concept dont le terme m'a été proposé par Xavier Lambert², il y a plus de 5 ans.

Nous chercherons les structures primordiales et secondaires de l'être humain qui nous permettent de construire une réalité.

L'infralangage est avant l'actualisation de la réalité. Ce concept est en relation avec mon processus de création et bien qu'ils soient indépendants tous les deux, ils s'enrichissent fortement. Mon travail part de l'idée que la réalité est une construction provisoire, et je cherche à savoir la manière dont mon corps se fait éprouver ce qu'il ressent. J'ai questionné le perçu pour tenter de me départir de ce qui ne m'appartenait pas et pouvoir créer ce que je voulais dans la mesure du possible.

Dans ce premier chapitre, nous questionnerons nos structures primaires qui sont constitutives de notre réalité. Nous chercherons à savoir s'il existe des qualités en soi. Si la manière d'éprouver des sensations s'origine dans une matérialité organique et un amas chimique. La matière est-elle une interprétation de notre cerveau ou bien un couplage entre les deux ? Nous essayerons de savoir jusqu'à quel point notre contact au monde est fictif ou fondé et si, en dehors de nos structures cognitives, les qualités physiques existent.

Nous élaborerons ensuite l'idée que notre mémoire permet de créer des comparaisons et que les qualités ne pourraient peut-être pas exister. Nous verrons que celles-ci sont relatives à un rapport au temps qui nous offre la possibilité d'en faire varier les intensités.

1 Le Trésor de la langue française informatisé donne plusieurs définitions du terme *Logos*. En linguistique le terme *Logos* désigne la parole, le langage conçu comme la capacité spécifique à l'espèce humaine, de communiquer au moyen de signes vocaux. En philosophie le terme est employé pour exprimer la manifestation de l'être ou de la raison. In *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3509510430>. Consulté le 5 Novembre 2015.

Mais nous entendrons le terme *Logos* comme ce qui a à voir avec la parole et la raison comme formes *a priori* de la présence. Nous entendrons sa fonction comme le précise Jacques Derrida à savoir : « la fonction du logos consiste à donner accueil à l'étant dans la perception, ce qui peut vouloir dire raison, relation, rapport. » In Idixia, *Le logos est phonè, c'est-à-dire élocution vocale qui chaque fois place quelque chose sous les yeux*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509102216.html>. Consulté le 26 Juin 2016.

2 Xavier Lambert est Professeur des Universités en Arts Plastiques, Arts Appliqués, à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès. Il est directeur de cette thèse et m'a proposé le terme d'Infralangage mais aussi celui de Métacorps que nous aborderons dans la deuxième partie.

Nous chercherons à comprendre le rôle de l'imaginaire dans la perception et la création de la réalité. Nous verrons que cette faculté est une puissance de réalisation, comme de déréalisation.

Mon travail de recherche vise à cibler la manière dont nos facultés sont mobilisées dans l'apparaître. Cette mobilisation serait ce qui est impulsé par l'infralangage, créant peut-être de l'existant sur du néant. Nous questionnerons l'idée de néant et de chaos au fil de cette partie, et verrons qu'ils relèvent des concepts impossibles.

Le travail plastique nommé *Apotrope* sera étroitement lié à ces diverses recherches sur la matière, la mémoire et l'imaginaire. Ces réflexions ont guidé sa forme plastique, et *Apotrope* en retour a soulevé ces interrogations.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons les structures secondaires qui nous permettent de créer la réalité. Nous aborderons la manière dont notre corps est avant tout un corps éduqué et socialisé. Nous verrons que notre culture crée des représentations situées en amont des perceptions qui les nourrissent en retour. La représentation du temps et de l'espace seront des axes abordés, étant nos cadres *apriorique* de la perception. La diversité de nos cultures nous permettra de mettre en exergue le caractère relatif de la manière d'éprouver le monde. Le travail nommé *Être le meilleur* accompagnera l'ensemble de ces questions qui abordent l'imprégnation de la culture dans le corps de l'homme.

Pour finir, il s'agira de critiquer la pensée articulée à la langue au regard du travail *Mélancolie des étoiles*. Nous verrons que la pensée articulée à la langue ne peut comprendre ni le temps ni la singularité de l'événement. Nous montrerons que celle-ci crée la réalité, mettant à distance le réel, provoquant des affects et des sensations qui pourraient être absents. La pensée articulée à la langue est une puissance de réalisation. Mais nous soulignerons que notre structure langagière ne peut nous assurer la certitude de notre présence au monde, et que seule la voix le pourrait.

La réalité : le manque du réel

Depuis que je suis dans les recherches plastiques, je me suis interrogée sur un certain nombre de concepts. J'ai cherché avant tout à remettre en question nos acquis et nos *a priori* perceptifs, cognitifs et sensitifs, afin de comprendre la manière dont nous construisons la réalité. Dans la recherche que je mène, j'ai désiré porter le doute sur les socles qui constituent le phénomène¹ que nous réalisons (au sens de faire advenir à la réalité). J'ai cherché à comprendre la manière dont nous créons l'existence afin de pouvoir tendre vers une remise en question de ce qui apparaît. J'ai souhaité connaître les facultés du corps et de l'esprit qui conditionnaient la réalisation de l'événement². Déconstruisant progressivement les préjugés sensori-moteurs, les stéréotypes imagés, les représentations et les concepts acquis, j'ai finalement voulu, après ce travail de déconstruction, montrer de quelle manière à partir du rien, le possible advient. En partant du vide, il est alors permis de reconstruire un monde.

C'est aussi parce que depuis quelques années le monde perçu me devenait soupçon que j'ai cherché ce que pouvait être l'événement, dans son caractère unique et irremplaçable. Dans cette recherche de l'événement, j'ai trouvé de la mémoire et de l'oubli, de la répétition et du même, en concluant que s'il devait apparaître il ne pouvait pas faire l'objet d'une expérience vécue.

L'infralangage est une recherche de l'impossible événement, une recherche de la perception d'un présent avant que celui-ci ne soit déterminé et perçu dans l'image d'une durée³.

La clôture d'un monde matériel

Une réduction, une projection matérielle et perceptive

Dans la démarche de création, mettre en doute les perceptions immédiates est un axe fondamental. La remise à zéro de ce qui est vu, senti, entendu, goûté, touché permet alors de partir du rien vers une création. Douter, c'est se donner la possibilité de viser les possibles et de ne plus être contraint par les seules données immédiates. Nous questionnerons, dans ce passage la création, d'un corps qui s'est construit dans une matière⁴ qui semblerait indépassable et une configuration perceptive qui, elle, pourrait être modifiable.

1 Le phénomène sera compris au regard de la définition donnée par Charles Sanders Peirce : « ce qui est devant l'esprit ou la conscience, tel qu'il apparaît que cela corresponde à quelque chose de réel ou non. » Charles Sanders Peirce, *Écrit sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 10.

2 L'événement sera entendu comme ce qui veut dire « unicité empirique, irremplaçable et irréversible » selon les termes de Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2010, p. 55.

3 Gilbert Simondon exprime le fait que nous ne pouvons percevoir le présent, mais que nous avons seulement l'image du temps et de la durée, in Gilbert Simondon, *Cours sur la perception, 1964-1965*, Paris, PUF, 2013, p. 35, 334.

4 La matière est ici à comprendre comme l'ensemble des qualités physiques que nous pouvons connaître dans les limites de notre corps. La matière perçue est ce qui est saisi dans le phénomène et sur laquelle il nous est possible d'agir. Selon le Littré, la matière est : Tout ce qui se touche et a corps et forme. Le Littré différencie deux sortes de matières : la matière brute, qui est celle qui n'offre pas les caractères de l'organisation et n'est pas formée, qui n'est pas douée de la vie, par opposition à la matière organisée qui est une substance organisée. In <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/mati%C3%A8re/46915>. Consulté le 26 Mai 2016.

Nous nous interrogerons sur la matérialité du corps tel que l'entend Henri Bergson dans *L'évolution créatrice*. Nous chercherons à savoir si notre support matériel définit notre cognition ou si notre cognition définit notre matière. Notre perception matérielle est-elle une projection de notre cerveau ou est-ce notre perception qui dépend de notre matière ? Nous essayerons de comprendre si notre perception découpe la matière ou si celle-ci est déjà constituée. Enfin, nous tenterons de définir si l'environnement et nos perceptions résultent d'une co-structuration.

Henri Bergson, dans ses divers ouvrages (*Matière et Mémoire, Essai sur les données immédiates de la conscience, L'évolution créatrice*), n'a cessé de laisser à penser que les perceptions humaines étaient organisées pour la finalité du mouvement. Le corps percevant retirerait ou prélèverait dans la matière les propriétés nécessaires pour servir son corps-action. De plus, il aurait au cours de son évolution délaissé de sa perception les qualités et forces en puissance pour préparer l'efficacité de sa gestualité.

Préférant ainsi le stable, le rigide, le linéaire, plutôt que l'informe et l'inorganisé, l'esprit humain se serait construit dans une matière aux propriétés solides. Selon Bergson, la cognition correspond avec une matérialité solide et avec laquelle le monde perceptif et phénoménal est en relation.

L'infime, le presque rien, les plus petits seuils de changement d'état des qualités¹ se seraient ainsi rassemblés dans la réflexion, pour former l'unité phénoménale sur laquelle le corps humain pouvait porter le geste afin de saisir une préhension matérielle ayant les propriétés du solide. Le corps ne viserait que l'agir et toute notre intelligence ne chercherait qu'une unicité phénoménale afin de préparer le geste.

La nécessité aurait ainsi rivé la cognition à une appréhension phénoménale qui ne comprend que l'unique, le malléable, le distinct, le similaire et aurait délaissé des potentialités de la matière telles que le fluide, l'inconstant, le multiple et l'inconsistant. Nous ne pourrions sentir et comprendre que des formes qui semblent être arrêtées, immobiles comme du solide. Et ces formes seraient perçues selon les schèmes de l'intelligence.

La perte d'énergie que solliciterait le discernement complet des qualités nous entourant étant trop importante, l'esprit humain discernerait dans la matière les qualités qui lui sont utiles pour servir le mouvement du corps. Henri Bergson prend l'exemple d'un rayon de couleur rouge pour illustrer la manière dont les facultés humaines compriment, concentrent les qualités pour saisir une image et une perception unifiée. Dans cet exemple, la lumière rouge, accomplit 400 TeraHz de vibrations successives dans l'espace d'une seconde. Si on voulait se faire l'idée du nombre de vibrations, les voir dans leur ensemble complet, on devrait écarter les vibrations les unes des autres, pour que notre conscience puisse les compter ou tout au moins en enregistrer explicitement la succession. D'après les expériences de Exner, le plus petit intervalle de temps vide dont nous ayons conscience est de 2 millièmes de seconde. Donc si notre conscience pouvait assister au défilé de 400 000 milliards de vibrations, toutes instantanées, et séparées les unes des autres par les 2 millièmes de seconde nécessaire pour les distinguer, il nous faudrait 25 000 ans pour achever l'opération d'une perception complète².

Ainsi, notre organisation perceptive annihile la multiplicité des potentialités d'existence dans le but

1 Selon la définition de Charles Sanders Peirce, la qualité est indépendamment du fait d'être perçue ou gardée en mémoire. C'est simplement une possibilité positive particulière sans rapport à quoi que soit d'autres. In Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 29.

2 Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, Quadrige, 2008, p. 23.

de percevoir des étants¹ synthétiques. Toutes nos expériences découleraient de cette nécessaire réduction. Pour nous représenter le phénomène, nous procéderions par découpages arbitraires formels et matériels en laissant derrière nous des potentialités d'existence inaperçues pour nos organes humains. Notre perception synthétiserait des blocs perceptifs et des contractions d'unités discrètes. Nous pouvons penser que ce que nous voyons est une forme pratique pour le corps, mais qui ne serait valide que pour lui et peut-être inexistant en dehors de celui-ci.

L'infralangage est à comprendre comme un doute émis sur l'existant. L'infralangage impulse la création de l'instant où se décide la qualité du phénomène. Mais en même temps qu'il se réalise, l'infralangage entrevoit les structures qui permettent de construire la réalité. Il est l'impulsion de création de la réalité. L'infralangage est un soupçon sur ce qui accède à l'existence et un savoir sur l'existant qui pourrait être d'une extrême relativité.

Notre corps n'explore qu'une partie du réel, vit dans une réalité qui, en dehors de l'être humain, pourrait ne pas être. D'infinies virtualités ne seraient pas découvertes et nos réalités ne seraient qu'un fragment métamorphosé du réel. Bergson explique que des états bruts possibles, nous ne tirerions que des images schématiques valides pour l'action existant dans son propre mode de représentation. Toute une partie du phénomène se jouerait sur des schèmes réduisant la complexité du réel.

Le cerveau projette des schémas discriminants et opératoires sur son environnement dans un but de pouvoir agir sur celui-ci. L'esprit humain doit distinguer une réalité pour se donner accès à ce que nous nommons l'existence.

Le philosophe Jean-Marie Schaeffer explique qu'au niveau de la reconnaissance des formes, les contours nets des objets n'ont aucune existence au niveau de la rétine qui ne fait qu'enregistrer des variations continues d'intensité lumineuse. Le cerveau, selon lui, "construit" des contours discrétisés. Les rayons de l'arc-en-ciel, nous dit-il, ont une limite floue d'un point de vue des mesures physiques. Au niveau de la rétine, le spectre de couleurs de l'arc-en-ciel est continu, mais le cerveau construit, lui, des raies discontinues².

Donc, nos filtres cognitifs et sensoriels construiraient l'environnement perceptif pour discrétiser des qualités et créer nos impressions de présent. Nos informations sensorielles résulteraient de nos limites perceptives et de notre organisation matérielle.

Nos structures cognitives qui coïncideraient avec la matière que l'on extrait nous limitent-elles à une seule forme de contact et d'expérience à vivre ? Est-ce le cerveau qui s'est constitué dans une matière, et qui délimite ce qu'il perçoit en fonction de ce qui lui correspond, ou est-ce le cerveau qui projette sur la matière sa propre organisation ? Comment ce corps s'est-il organisé dans la création de ses perceptions, de lui-même et de ce qui l'entoure ?

Ce sont autant de questions impossibles à résoudre et qui cependant, ont irrigué mon travail plastique. La matérialité du corps, sa concrétude comme son incomplétude, sa volatilité comme sa pesanteur, son unicité comme sa défragmentation sont des thématiques présentes dans toutes mes créations. J'ai cherché à questionner l'épaisseur du corps, son imaginaire et ses fictions, sa solidité

1 Martin Heidegger définit l'étant comme un aperçu anticipé sur l'être. L'étant est une articulation provisoire à l'être. In Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 31.

2 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, 1996, p. 179.

autant que sa fragilité, sa présence et son absence dans une temporalité. L'ensemble de mes travaux porte sur la question de ses frontières, de ses dépassements, de ses modes d'apparaître et de ses disparitions.

Le travail nommé *Apotrope* porte sur ces questionnements. *Apotrope* est une installation interactive qui consiste à gratter des couches de peaux vidéoprojetées sur des boîtes de Pétri. Une des problématiques soulevées pourrait se formuler ainsi : notre physique n'est-elle pas une interversion du psychique ? L'immatériel est-il une image en négatif de notre matière ? Peut-on sortir le corps de son support matériel et le corps matériel n'est-il pas une projection de l'esprit ? Autrement dit, peut-on s'assurer d'un monde externe qui ne dépendrait pas de nos projections ? Dans *Apotrope*, le spectateur est amené à toucher les boîtes de Pétri. Ce contact lui permet de révéler différentes couches de peaux et lui donne l'impression de creuser dans une matière, mais une matière composée d'images. Ce travail soulève l'idée que ce que nous touchons ne relève peut-être que d'une projection. Existe-t-il un degré de contact avec le monde supposé extérieur susceptible de nous assurer que celui-ci n'est pas une projection de nous-mêmes ? Ce qui est projeté est la frontière d'un corps : la peau. Le corps du spectateur est invité à creuser une projection qui le renvoie à lui-même. Si ce que ce nous voyons est une projection de nous-mêmes et de notre corps, alors peut-on accéder à autre chose que nous-mêmes pour parler d'un monde objectif et non pas subjectif ?

Une effectivité relative

Cette question est indirectement liée aux domaines scientifiques. Lorsque les sciences découvrent d'autres états de matières, ne font-elles pas finalement que grossir la matière à laquelle nous avons accès et qui est délimitée par nos structures cognitives ou peuvent-elles réellement percevoir d'autres qualités de la matière ? Sommes-nous restreints à détailler par l'infime ce que nous percevons ou nous est-il possible d'atteindre d'autres qualités qui ne soient pas en rapport avec notre cognition et nos limites sensorielles ?

Nous savons que les états de la lumière dépendent des instruments de l'observateur et que les états n'existent pas indépendamment de nos outils d'observation et donc de fait, ce serions-nous qui délimiterions le possible de la matière. La théorie quantique a exacerbé l'idée que le phénomène perçu n'était pas indépendant de l'outil par lequel on soumet le visible. Par exemple, le photon est-il une onde ou une particule ? C'est un quanta sans propriété avant que les instruments de l'observation ne le définissent. Il est à la fois une onde et une particule selon les conditions de la mesure. La théorie quantique met en avant les potentialités d'existence de tout phénomène qui se détermine et se borne à nos possibilités d'observations, qu'elles soient techniques ou corporelles. Ainsi, nous pouvons penser que notre perception et nos sensations dépendraient de nos modalités, mesures organiques. En dehors de notre matérialité et de nos perceptions qui définissent les conditions d'apparition du phénomène, celui-ci et la matière existent-ils en soi ?

L'infralangage est cette impression dérangeante, voire angoissante d'une réalité d'un monde qui ne serait peut-être qu'une fiction, qu'une construction passagère délimitée à la sphère de l'être humain. La théorie quantique a mis en exergue la relativité de l'existence et l'incertitude d'un monde qui est soumis à nos mesures. Niels Bohr, l'un des fondateurs de la théorie quantique et connaisseur de la *Phénoménologie* de Husserl, des théories bergsoniennes, a rendu scientifiquement valide cette

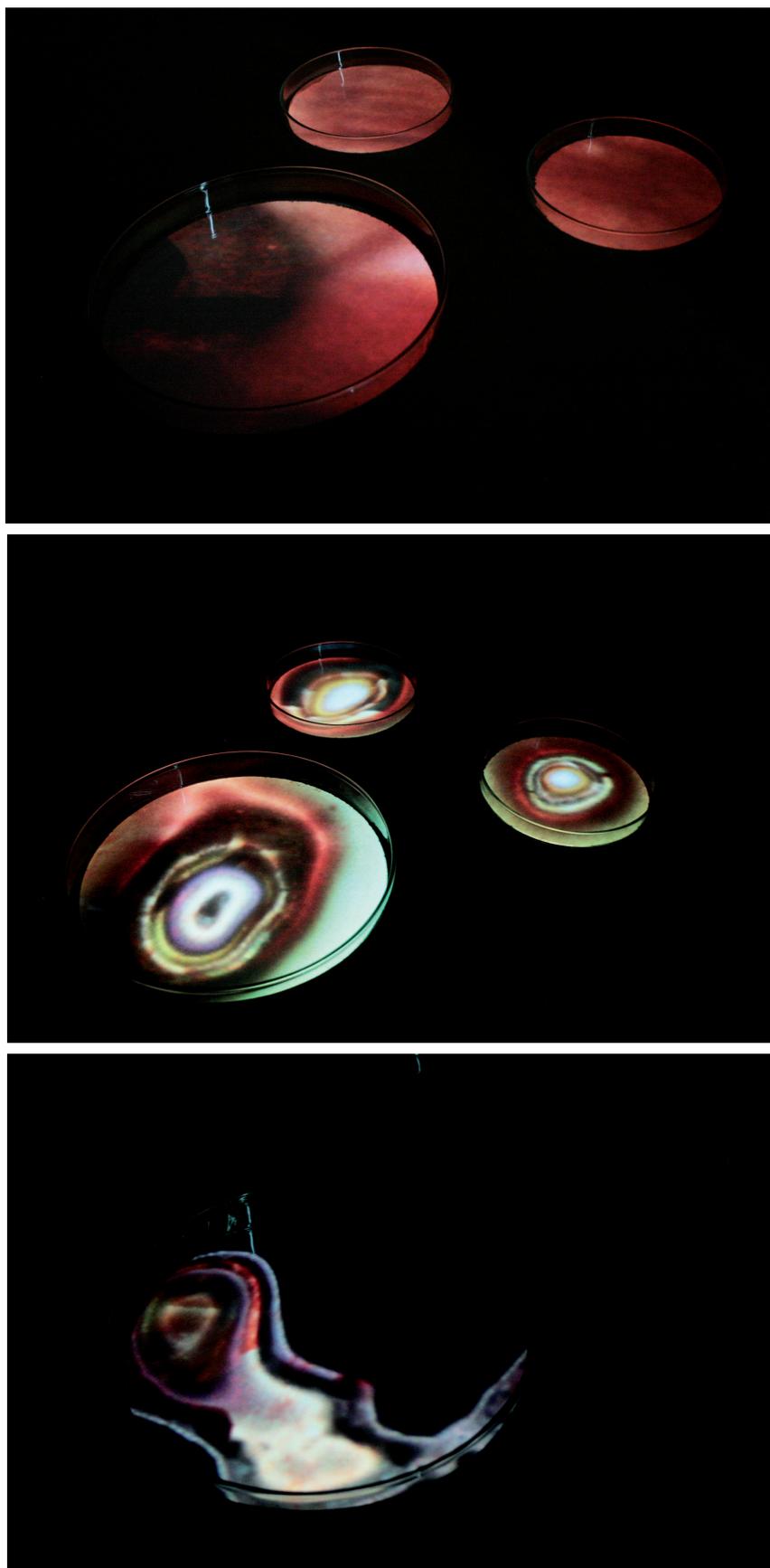


Figure 1. Apotrope, 2013.

relativité du phénomène observable. Pour Niels Bohr, il n'y a pas de réalité physique objective et autonome. Il explique que « non seulement la description du phénomène ne peut faire abstraction de ces conditions, mais encore – selon l'énoncé du postulat quantique – le phénomène lui-même n'a pas de "réalité physique autonome" par rapport à elles¹. »

Les conditions matérielles détermineraient le phénomène perçu comme nos organes délimiteraient eux-mêmes les conditions (expérimentales) d'apparition des phénomènes. Tout ce que nous observons par nos outils sophistiqués serait lié à notre mode de construction cognitive. Ce qui signifie que nous projeterions sur le monde, notre corps et nos schèmes perceptifs. Notre corps qui est un de nos premiers instruments de connaissance serait-il alors condamné à ne saisir qu'un aspect et un rapport physique délimité ?

Pour ce physicien, le phénomène atomique n'est pas autonome ni indépendant de l'instrument d'observation et il pourrait en être ainsi des qualités que notre corps perçoit. Pour lui, « toute observation des phénomènes atomiques entraîne une interaction finie avec l'instrument d'observation ; on ne peut par conséquent attribuer ni aux phénomènes ni à l'instrument d'observation une réalité physique autonome au sens ordinaire du mot². »

La philosophie kantienne avait déjà posé le problème en émettant l'idée qu'il n'y aurait pas de réalité en soi, mais des réalités pour soi. Que la réalité ne préexisterait pas avant que l'observateur conditionne les possibilités de l'effectuation ; les données extérieures ne seraient pas des réalités physiques autonomes, pour reprendre les termes de Niels Bohr.

Ainsi, non seulement nous ne pourrions sortir des conditions de l'apparition des phénomènes qui dépendent strictement d'un point de vue humain, mais le phénomène même n'apparaîtrait peut-être pas en dehors de l'être humain.

Si ce n'est pas absolu, alors créons

Cette remise en cause de l'effectivité de nos événements, du manque d'une existence matérielle absolue permet de nous distancier de la réalité. Ce doute sur l'effectivité du phénomène permet de ne pas subir la réalité comme une entité autonome. Ma démarche de création s'apparente à la recherche d'une autre vision possible de ce qui advient et à une résistance à ce que nous nous faisons éprouver par les *a priori* de l'expérience. Le questionnement sur les conditions d'apparition du phénomène offre la possibilité de douter des mécanismes de perception. Le phénomène pourrait être interprété et vécu de bien d'autres manières, c'est ce qu'entrevoit l'infralangage. Il serait ce murmure du corps qui se doit de créer une réalité, mais qui de fait délaisse des virtualités inexplorées et inexploitable.

Ces virtualités inexplorées, j'ai souhaité les faire entendre dans *Endophonie Mécanisée*. Il s'agit d'une installation interactive créée en 2012, dans le cadre du Master Création Numérique de l'Université Jean Jaurès. Cinq urnes en plexiglas sont suspendues et contiennent chacune un organe³, qui est

1 François Lurçat, *Niels Bohr et la physique quantique*, Paris, Seuil, 2001, p. 162.

2 *Ibid.*, p. 135.

3 Les organes ont été traités chimiquement avec le laboratoire d'anatomie de la faculté de Médecine à Toulouse et avec l'aide de Hubert Desroque. Durant deux ans nous avons cherché des solutions alternatives à la technique de plastination inventé par Gunther von Hagens et qui consiste à déshydrater les chairs pour y inclure du silicone. Cette technique permet de conserver les chairs mais les décolore et les rigidifie. Nous avons recherché des solutions chimiques afin de déshydrater les chairs tout en sauvegardant leur couleur et leur texture souple. Ainsi avec les solutions trouvées, nous avons pu insérer des servomoteurs afin de faire

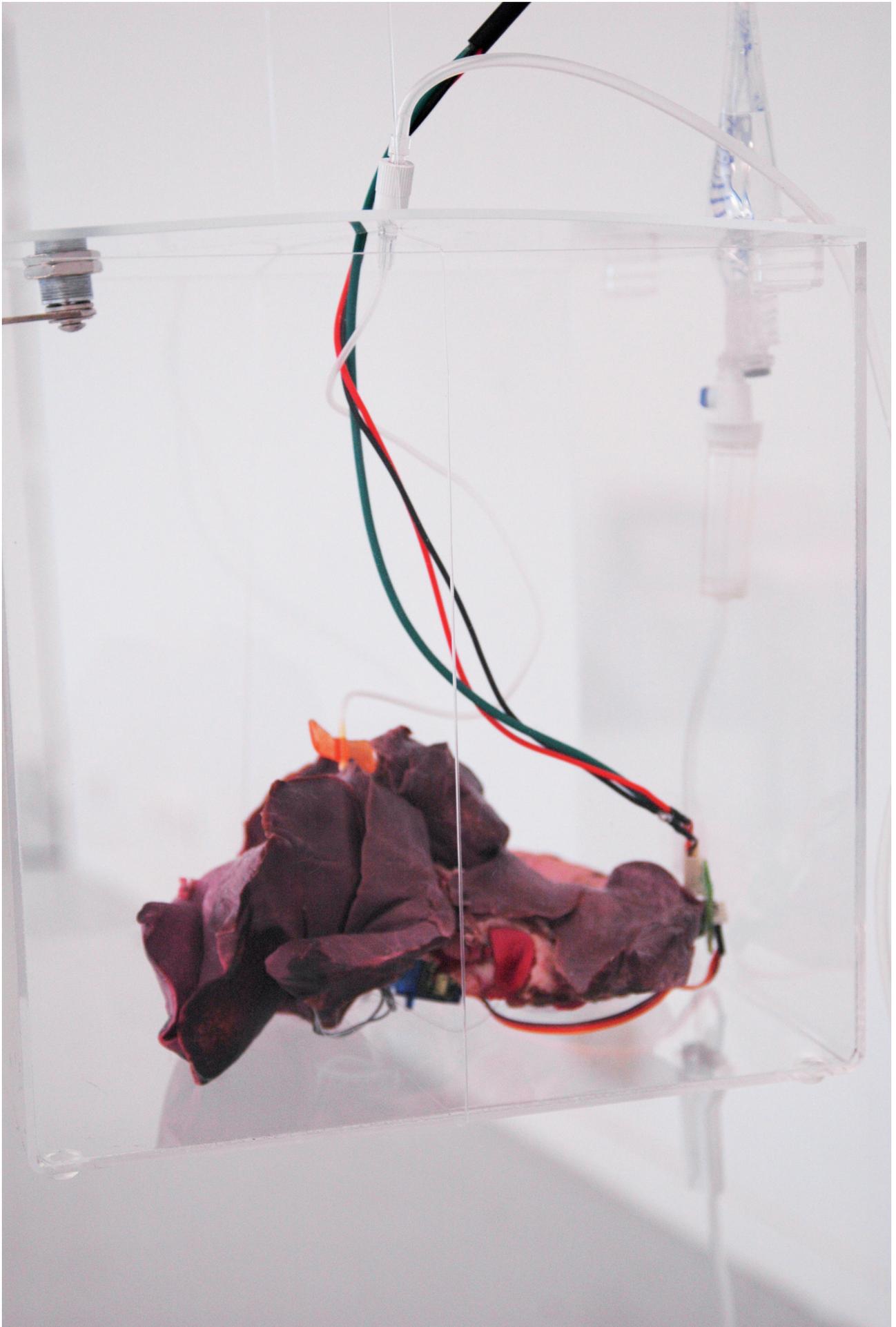


Figure 2. *Endophonie Mécanisée*, 2012.

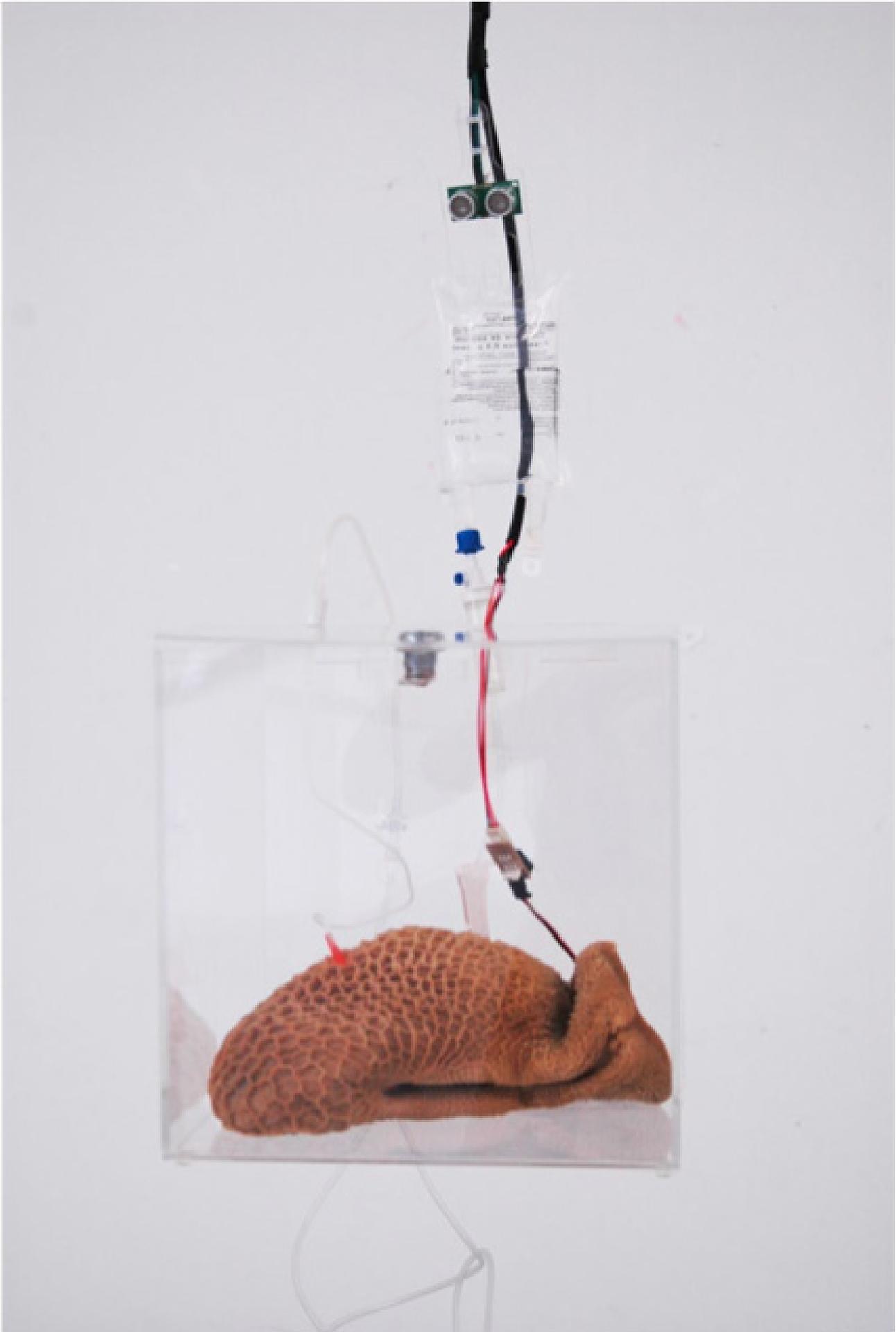


Figure 3. Endophonie Mécanisée, 2012.

robotisé et qui émet une sonorité qui lui est attribuée. Sans spectateur, les cinq organes émettent le même son. Lorsque le spectateur s'approche de l'un d'eux, c'est son propre murmure que l'organe dévoile. Le son actualisé crée un autre événement qui n'était pas au premier abord perceptible. Et le son de l'organe se déploie grâce à une spatialisation spécifique. Les organes sont installés en demi-cercle. Par exemple, le son du poumon, crée une respiration sur les haut-parleurs, allant du centre vers l'extérieur et qui revient vers le centre. Le son du cerveau, lui, est spatialisé de telle manière à passer de haut-parleur en haut-parleur de manière circulaire. Le son du foie, au lieu de s'étendre dans l'espace, a une sonorité plus sourde, repliant l'espace sonore sur lui-même. Le cœur est concentré sur quatre haut-parleurs et possède une sonorité qui a un degré de présence plus élevé que les autres organes. Les intestins ont une spatialisation aléatoire, avec une sonorité faisant penser à des gargouillements ou de la pluie. Chaque organe déploie une virtualité qui était restée en suspens et que le corps du spectateur peut révéler. L'infalangage est ce qui se découvre et s'entend par ces organes suspendus, diffusant des virtualités qui n'étaient pas *a priori* appréhendables. En dehors de nos mécanismes perceptifs, d'autres qualités du phénomène pourraient exister. Il s'agit alors de traquer nos mécanismes afin de mettre la réalité en suspens (comme les organes en suspension) pour tenter d'entendre autrement ce qui pourrait être en dehors de notre corps et de nos automatismes cognitifs et perceptifs.

Les organes ont un mouvement mécanique, mais lorsque le spectateur s'approche, le son se fait entendre de manière originale et les mécanismes moteurs ont un comportement imprévisible grâce à un système aléatoire. Rompre les mécanismes moteurs permettrait de déployer autrement les possibles oubliés dans nos actes perceptifs. Dans cette réalisation, ce qui est suggéré, est la possibilité de suspendre ce qui nous attache à notre vécu que l'on éprouve par automatisme, afin de se demander jusqu'où il nous est possible de modifier notre expérience par des actes de volition, par des choix (suggérés par les urnes) et des actions qui conditionnent et déterminent l'événement.

Dans ce passage nous avons vu que nous sommes constitués dans une matière aux propriétés solides. Il en ressort que ce qui est perçu correspond à ce mode matériel. Nous ne pouvons dès lors exploiter l'infinité des qualités. Celles-ci sont délimitées non seulement par notre organisation matérielle mais aussi par un mode perceptif et cognitif qui projette des schèmes pour servir le corps action.

Dans le prochain passage, nous tenterons de montrer de quelle manière l'être humain est rivé à des impossibilités cognitives et perceptives.

Les immatériaux : le négatif de toute la matière ?

Une impossibilité de sortir de l'homme

La pièce nommée *Apotrope* repose sur les problématiques que nous venons de développer et a été réalisée avec l'aide de Julien Rabin¹. Je voulais donner l'impression au spectateur qu'il creusait dans cette image-peau, alors qu'il ne demeurait qu'à la surface du verre des boîtes de Pétri. Je voulais insinuer que l'homme avait l'impression grâce à ses découvertes, d'avancer et de progresser, mais

se mouvoir les organes. Des télémètres insérés dans des systèmes de perfusion permettent de détecter la présence du spectateur. Voir Annexe, p. 354.

1 Julien Rabin est programmeur sur MaxMSP et nous travaillons ensemble pour la pièce *Apotrope*.

que celles-ci ne sont peut-être qu'une forme de consolation qu'il s'octroie. L'homme se rassurerait en se disant qu'il opère un changement, comme le changement des images qui se créent dans les boîtes de Pétri. Qu'il découvre des nouveautés, alors qu'il ne resterait toujours qu'à la même place, ou ne ferait que des pas de côté. Je voulais enfin suggérer que ce que l'homme cherchait n'était, peut-être, que lui-même et que l'homme se cherchait dans des configurations possibles de son monde.

Concrètement, le spectateur est invité à manipuler les images qui sont projetées sur les boîtes de Pétri. Lorsque le spectateur touche l'image projetée, le contact effectué sur la boîte de Pétri dévoile l'image qui est en dessous. Et celle-ci se dévoile selon le contact créé par son geste. Lorsqu'il touche le verre, la deuxième image apparaît et ne se révèle qu'en fonction de la surface qui a été touchée. S'il veut voir la seconde image en entier, il doit frotter toute la surface du verre. Seulement, les images se referment. Et lorsqu'il gratte la première image pour dévoiler la seconde, celle-ci se referme. S'il touche une partie de la deuxième image, une troisième image apparaît là où il a touché la deuxième. Chaque image découverte n'est jamais vue entièrement, et contient une suite d'images qui s'actualisent de manière aléatoire. Il y a un dévoilement partiel des images jusqu'à la dernière image. Lorsqu'il parvient à la dernière image dans les boîtes, nous avons laissé du vide en guise de découverte. Ces images de peau qui se creusent les unes sur les autres (techniquement qui s'effacent en fonction du toucher) questionnent notre science qui ne disséquait peut-être que sa propre matérialité. Encerclés par une clôture (symbolisée par les boîtes de Pétri) nous ne pourrions peut-être pas dépasser nos propres frontières. Le vide symbolisé par du noir lorsque l'on creuse les images dans les boîtes signe cette idée que l'homme se chercherait sous fond de vide qu'il s'exerce à combler. Ce vide sur lequel nous créons la réalité nous oblige à créer. Cette source et nécessité créatrice sur fond de vide est ce que j'ai nommé l'infralangage.

L'immatériel le surplus de matière

Ce travail pose la question de savoir s'il nous est possible de découvrir d'autres états de matière qui ne soient pas en lien avec notre corps et la frontière de notre peau. Le terme immatériel, supposé être un autre état de la matière, n'est-il pas quand même lié à notre matière ? Peut-on atteindre des immatériaux qui ne soient pas l'inverse de notre matière avec en plus le négatif ?

Les immatériaux ne sont-ils pas pensés comme l'image du néant, qui est la totalité des existants avec en plus une forme de négation ? Henri Bergson explique qu'« il y a plus dans un objet n'existant pas que dans un objet existant, car l'objet "n'existant pas" est nécessairement l'idée de l'objet existant, avec en plus, la représentation d'une exclusion de cet objet par la réalité actuelle prise en bloc.¹ »

Le terme « immatériaux » ne signifie-t-il pas un désir de dépassement matériel qui sous-entend quelque part que l'être humain pourrait sortir de sa matière ?

La problématique de la science abordée par Henri Bergson énonce l'idée d'une physique qui ne serait que du psychique inversé.

Bergson envisage les perceptions, les faits et les effets comme un tableau que nous aurions effectué d'une seule traite, contenant intrinsèquement les fonctions de notre intelligence. L'intelligence

1 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Quadrige, PUF, 2013, p. 286.

esquisse des perceptions opératoires et aurait été l'outil nécessaire pour discerner les formes que nous pouvons saisir et qui ne sont utiles que pour le corps sensori-moteur. Lorsque je parlerai de l'intelligence dans cette thèse, je l'entendrai à la manière dont Bergson la définit, à savoir, une faculté qui crée la perception selon des modalités liées aux états solides et divisibles pour que le corps puisse discerner un environnement. L'intelligence est un mode de compréhension efficace pour le corps et qui lui permet de créer des données, mais elle réduirait des virtualités. Ce que nous saisissons serait le résultat de cette intelligence. Ainsi, dans les effets que nous nous faisons apparaître nous y retrouverions dans leurs présentations des lois et règles que nous avons insérées lors de la construction de ceux-ci.

Bergson nous indique que nous détaillons à volonté ce que nous avons déjà créé et que nous nous étonnons de découvrir des lois et propriétés que nous y avons insérées en amont par l'intelligence. Nous serions ainsi assurés de voir la matière se plier avec docilité à nos raisonnements et notre logique, mais cette matière perçue serait déjà le fruit d'un couplage avec notre corps sensori-moteur. Bergson finit par dire que « de la réalité en soi, nous ne saurons jamais rien, puisque nous ne saisissons d'elle que sa réfraction à travers les formes de notre faculté de percevoir.¹ »

L'infralangage est l'idée que l'esprit humain a pu créer un monde, un monde pour soi ; un monde où pourtant la pleine positivité, l'absolu de l'existence lui fait défaut. Ce monde serait un écart produit entre les potentialités de l'être et la réduction en étants, qui sont des formes d'apparition décidées, extraites et dérivées du réel qui ne serait pas vivable.

Dans ce passage nous avons expliqué que la possibilité d'accéder à une autre matière qui ne soit pas en lien avec la nôtre est impossible. Que la notion d'immatériel est la totalité matérielle avec en plus la négation. En revanche, ce désir de dépassement matériel pourrait être révélateur d'une angoisse, d'un savoir liés à cette impossibilité. Nous verrons ci-dessous que le fait d'être cloisonné dans une matière n'est pas en corrélation avec un nihilisme matériel.

De l'externe à l'interne ? Ou de l'interne à l'externe ?

L'interjection : une coïncidence et un couplage matière-cognition

Que nous est-il possible de connaître du monde extérieur ? Peut-on avoir accès à un monde extérieur sachant que ce que nous ressentons est le produit d'une compréhension. Une compréhension est subordonnée à une interprétation laquelle est soumise à une compréhension. Le monde extérieur est-il la construction créée par notre monde intérieur ou l'intérieur de notre psychisme est-il une construction avec l'extérieur ?

Ce que nous percevons ne serait pas le produit d'une pure projection et nos perceptions seraient peut-être créées selon notre organisation matérielle, bien que cela ne change rien au fait que nous serions quelque part repliés sur nous-mêmes.

1 *Ibid.*, p. 206.

La théorie de l'énaction¹ développée par Francisco Varela prolonge les théories d'Henri Bergson sur la perception et y ajoute la notion d'interdépendance. Pour Francisco Varela, le monde tel qu'il est mécaniquement conçu est une représentation statique élaborée par rapport à une extériorité d'un soi imaginée. L'évidence d'un monde perçu comme étant en dehors de soi proviendrait des mécanismes perceptifs et projectifs. Ils figent comme autant de prises des états, semblant indépendants d'un soi imaginé. Ce monde extérieur ne serait pas étranger à notre matière et à notre cognition qui serait en adéquation matérielle avec ce monde.

Nous serions repliés dans un monde qui n'aurait d'existence que pour notre cognition incarnée. Nous entendons par les termes de cognition incarnée le fait que notre cerveau et notre corps ne sont pas indépendants et qu'ils se situent dans un monde matériel environnant perçu selon la matérialité de notre cerveau et de notre corps. Donc notre corps ne serait pas qu'une projection. En référence à la pensée de Francisco Varela qui entend que la réflexion est incarnée dans un corps et un esprit réunis².

Il y a eu ce qu'il appelle un couplage structurel entre matière et cognition qui se sont co-construites. Le monde extérieur dépendrait de notre matière-cognitive et nous ne pourrions être qu'à l'intérieur de celui-ci, créateurs de ses intensités. La pensée de Varela replace le sujet-image au centre de la création de son monde. Le monde que le sujet crée a une correspondance avec la matérialité externe, mais qui s'effectue à la limite des possibilités de notre cognition.

Une réalité relative vécue comme prédonnée à la cognition³

Nous tenterons d'élucider s'il existe des qualités et des propriétés absolues en dehors de l'être humain. Quel degré d'effectivité ou de crédibilité devons-nous accorder à l'événement que nous nous faisons vivre ? Quel est le seuil minimum d'être⁴ que nous devons préserver pour tenir le monde comme existant ? Et n'y a-t-il pas une présence minimale réalisée, parce que vécue même si celle-ci découle d'une création projective ?

L'exemple du son peut nous éclairer. Lorsqu'un son que nous entendons émerge, celui-ci n'existe que pour notre cognition et notre perception, il en est le produit, il existe pour nous et dans la relation à notre corps. Il n'existe pas de son indépendamment de celui qui entend et le son n'existe pas avant que l'auditeur le synthétise. Le son perçu dépend de tout notre système auditif et nous ne le comprenons qu'à travers notre système organique. Une fourmi ne ressent pas les mêmes variations du son et il existe de manière différente pour elle. Si nous étions constitués d'une autre matière, nous serions vraisemblablement insensibles à un contact ou à une résistance de ces vibrations que nous appelons sonores. Celles-ci auraient-elles une existence ? Car sans résistance ou impression,

1 L'énaction est un néologisme forgé sur le verbe anglais *to enact* qui se traduit en français par « susciter », « faire émerger » ou « faire advenir ». Ce terme souligne que la cognition loin d'être la représentation d'un monde prédonné est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde. Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993, p. 35.

2 Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *op. cit.*, p. 58.

3 L'expression « prédonnée à la cognition » est employée régulièrement par Xavier Lambert lors de ses séminaires et conférences.

4 Gilles Deleuze emploie cette expression de « minimum d'être » pour parler des événements. « On ne peut pas dire qu'ils existent, mais plutôt qu'ils subsistent ou insistent, ayant ce minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose, entité non existante. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, les Éditions de Minuit, 1969, p. 13.

nous ne les percevons sans doute pas. De même, si nous mettons sur le même plan plusieurs séries de réalités ou de modes d'existence (ici, la réalité de la fourmi et la nôtre) où alors situer l'existence du son ? Les données nous semblent néanmoins être dans le monde indépendamment de nous comme entités fixes et préexistantes. Et nous ne sentons pas que la réalité provient de notre cognition-incarnée qui en crée pourtant les diverses qualités. D'où provient le fait que nous avons l'impression que la réalité existe en dehors de l'être humain et quelle préexiste en dehors de nos actes perceptifs ? Comme un arrière monde ?

Est-ce dû au décalage temporel de notre rythme perceptif qui nous oblige à penser la réalité après coup faisant que celle-ci nous apparaît déjà constituée ? Nous savons que notre rythme cortical est discontinu et séquence les événements toutes les 0,15 seconde¹. Et nous percevons les événements environ à 40 Hz et nous nous mouvons à 10 Hz². Est-ce le décalage perceptif qui nous donne l'impression que la réalité est déjà là ?

L'interactivité dont je me sers dans la réalisation de mes pièces vient de cette problématique perceptive qui fait que la réalité est perçue après coup, sans que nous puissions réaliser que nous sommes créateurs partiels des instants. L'interactivité, au contraire, permet de mettre l'action du corps dans la responsabilité de la création de l'événement. Ce qui est perçu par le corps de l'actant dépend de son mouvement. La réalité, l'apparition de l'œuvre co-émerge par le corps qui agit. La présentation n'est pas à distance du spectateur, décalée, donnée d'avance, mais ne se réalise qu'à la condition que celui-ci soit impliqué. L'interactivité donne la possibilité de montrer que les qualités perçues dépendent du corps, de son mouvement par un couplage avec une extériorité avec laquelle il correspond dans la création.

Comme l'énonce Varela, l'organisme donne forme à l'environnement et nous existons dans un mode d'existence qui est vécu seulement par et pour notre corps. Nous serions immergés dans le monde que nous façonnerions et le sujet ne serait pas extérieur à celui-ci pas plus que le monde ne serait extérieur au sujet. Ainsi Varela finit par énoncer qu'« à ce stade nous pourrions être saisis par le sentiment effrayant que les choses n'existent pas.³ »

Une vision d'un corps séparé

Pour éviter l'écueil d'une approche nihiliste et sceptique, ma démarche de création élabore une conception que l'on pourrait plutôt qualifier de nihilisme créateur et producteur. Nous avons vu que nier l'existence c'est affirmer deux fois une existence (la négation de l'existence + l'existence de cette négation) et donc, l'existence résiste à tout nihilisme. Par contre, l'existence absolue et indépendante ne peut se trouver puisque tout existe de manière co-dépendante. Varela ne nie pas l'existence, mais l'absolu et la positivité de l'existence. La relativité de l'existant ne signifie pas non plus que l'expérience soit fermée sur elle-même. Dans l'approche que je souhaite développer et qui résonne avec les termes de Varela, notre corps n'est plus passif ni spectateur-réceptacle qui accueillerait des faits à subir interprétant des données extérieures. Les phénomènes étant dépourvus d'existence intrinsèque, on évite l'absolutisme⁴ et il nous est alors possible de réaliser que nous sommes à chaque instant créateurs de nos mondes.

1 Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *op. cit.*, p. 120.

2 Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 22.

3 Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *op. cit.*, p. 301.

4 *Ibid.*, p. 301.

Le problème d'une perception externe du monde, n'est-il pas aussi lié à la croyance en l'existence du soi, de l'égo et du moi, qui constitue, pour reprendre les mots de Nietzsche¹, une superstition qui emmène à dissocier le sujet du monde ? N'est-ce pas au fond la représentation du moi, conçu comme étant une entité spectatrice du monde sur lequel il nous est possible de regarder les faits à distance, qui nous a permis de penser un monde séparé de notre cognition ? Pourquoi le monde n'est-il pas perçu comme acte créateur de notre volonté ou de notre intelligence, nous déresponsabilisant en partie ?

Une réalité créatrice

Notre mode opératoire perceptif et cognitif délimite et sélectionne une infinité des possibles et ce mode sélectif nous a permis de survivre. Si ce que nous percevons dépend d'une organisation matérielle et cognitive qui conditionne la teneur qualitative du fait, comment pouvons-nous dès lors nous affranchir de la croyance en une valeur que nous attribuons au phénomène, afin que celui-ci puisse être maniable selon d'autres modalités créatrices ? Le travail *Endophonie Mécanisée*, abordait ces questions. Ces cinq organes suspendus dans des urnes en plexiglas et robotisés, se meuvent en fonction des déplacements du spectateur. Les organes font émerger une sonorité lorsque le spectateur s'approche d'un des organes. L'idée était de faire entendre un corps organique. Nos mécanismes perceptifs nous ont permis de survivre, mais nous donnent l'impression qu'une réalité extérieure préexiste avant notre action. Ces moyens de survie peuvent aussi être source de souffrance pour un corps qui ne perçoit pas que ce qu'il vit dépend partiellement de lui et de ses actions, de ses décisions. La réalité n'est pas idéalement un fait à subir, elle est une construction et une création partielle. Ainsi, j'ai souhaité montrer la fragilité d'un corps, pour accentuer l'idée que nous devons déployer les espaces de choix afin que notre vie, nos instants puissent se composer selon notre volition.

Notre corps est l'instance primale qui pourrait nous permettre de déjouer les pièges de nos enfermements qu'ils soient cognitifs et sensitifs. Être attentif au corps, c'est pouvoir mettre en suspens ce qui advient et qui représenterait autant de faits à subir. Notre corporéité serait une voie possible pour suspendre une réalité vécue comme indépendante de nous. Le corps fait advenir les présences et il s'agit de se réincorporer dans un corps qui vit par habitude le phénomène chargé d'habitudes cognitives. Le corps est au centre de notre rapport au monde et il n'y a aucune raison d'avoir une acceptation passive d'un sens donné par avance. Dans l'installation, les organes exacerbent notre incarnation et notre fragilité. Mais aussi notre espace d'action lorsque l'on décide de porter attention. Le son émerge par la présence du corps, comme la réalité émerge par le mouvement de celui-ci. Le son qui se déploie se modifie selon les mouvements du corps dans l'espace. Ainsi, le corps par son mouvement peut faire émerger une symphonie organique, un autre espace (sonore pour notre cas) qui s'actualise par sa présence.

Donner à voir des organes suspendus posait la question du sens d'une vie et d'un choix d'une vie qui se décide en vue de la fragilité de nos vies. Les urnes contenant les organes suspendus symbolisaient ce devoir de choix en vue de notre mortalité. Prendre conscience de la mort est une demande faite à la vie afin que celle-ci puisse se vivre pleinement et ne soit pas subie. La pensée, le corps sont responsables des intensités à vivre et font varier la musicalité du phénomène que nous participons à créer. L'interaction entre le corps du spectateur, le son déployé et les mouvements des organes montrait que l'actualisation du phénomène peut se composer de manière différente.

1 Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 10.

Dans ce passage, nous avons vu que notre cognition est incarnée. Que nous donnions forme à un environnement autant qu'il nous donnait forme. Que la réalité, les qualités émergent de ce couplage. Pourtant, la réalité nous semble comme prédonnée à la cognition et perçue comme indépendante et absolue. Cela est dû à notre mode perceptif qui nous a permis de survivre mais qui ne nous permet pas de réaliser que nous sommes créateurs de celle-ci. Nos mécanismes cognitifs et perceptifs nous permettent de construire la réalité que nous éprouvons et qui ne pourrait être absolue. Nous allons voir que la qualité qui émerge est aussi liée à la répétition mnésique qui est au cœur des intensités qui se vivent.

La mémoire : distribution d'intensité

La mémoire et la répétition ont un rôle à jouer dans l'instanciation des qualités et du phénomène. Nous allons développer l'idée que la répétition nous donne la croyance que le monde est immuable. Et que c'est avec notre mémoire qu'elle se réalise. La mémoire et la répétition permettent d'élaborer les qualités du phénomène. Nous verrons que l'impression de la stabilité du monde provient de la répétition et qu'elle ne permet pas l'accès à l'originalité de l'événement. Loin d'être un mécanisme secondaire, la répétition serait primordiale dans l'apparition du phénomène dévoyant son originalité. La mémoire articulée à la répétition crée d'une certaine manière notre temporalité et notre rapport à la réalité. Elle fige le mouvant selon l'attente et le retenu.

Le travail de création que je mène est un travail de recherche sur des mouvements et des rapports de temporalité qui ne seraient plus inscrits dans une répétition. Dans l'installation *Apotrope*, j'ai souhaité déjouer l'attente et la répétition par l'usage de l'aléatoire des images qui s'actualisent et se métamorphosent, mais aussi par une rupture avec la causalité gestuelle, qui ne correspond pas à l'effet attendu. La problématique de la répétition est un axe central dans ma recherche, puisque c'est elle qui produit l'oubli et ne permet pas l'accès à un événement original qui serait indéterminé. Or celui-ci nous offrirait la possibilité de créer le phénomène autrement et par d'autres choix et rapports de qualité.

L'illusion de la répétition des blocs perceptifs

La répétition est impossible et si elle est conceptualisable c'est qu'elle ressort de la cognition humaine. Dans la nature, les lois ne seraient qu'humaines et régies par notre perception qui viserait un effet unique, schématique et reproductible par sa décontextualisation (la symbolisation et l'abstraction). La perception isole les faits et conçoit des effets qui nous paraissent immuables. Notre intelligence n'est à son aise que dans le solide qui se répète, nous dit Henri Bergson dans *L'évolution créatrice*. Il explique que nous détachons du mouvant, du fluant, des états sans tenir compte que le temps change à chaque instant et que l'effet perçu au moment même où nous le concevons n'est déjà plus le même. Toute la difficulté du problème nous dit-il, à la fin de *Données immédiates de la conscience*¹, tient au fait que nous spatialisons la durée et que notre intelligence refuse de comprendre le vrai mouvement qui ne permet pas de déterminer une quelconque qualité ou un événement. Notre intelligence s'abstrait de l'immédiateté qui est insaisissable et notre intelligence crée des formes arrêtées, schématiques sur lesquelles le corps acte son mouvement, faisant advenir l'existant. L'effet perçu serait dès lors une forme arrêtée sur du mouvant.

1 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2007, p. 166.

Pour Henri Bergson, mais aussi pour Gilles Deleuze, la répétition est un déni du temps, car tout événement signifie unicité empirique irréversible, non reproductible et est sans succession. Pour Gilles Deleuze, la répétition est impossible et la construction du changement comme condition générale des lois de la Nature n'est saisie que par rapport à des termes fixes¹. Ces termes fixes, se succèdent et se juxtaposent de manière illusoire. Cette fixité est ce que j'ai voulu déconstruire dans l'interaction d'*Apotrope*. Les images ne sont pas fixes et se meuvent selon l'activité du spectateur. De plus, elles possèdent un aspect liquide, fluide qui va à l'encontre d'une solidité matérielle et d'un état fixe qui nous permet de concevoir la réalité comme étant un bloc séparé, avec des blocs juxtaposables.

Des blocs perceptifs à la rétention de la mémoire

Ces blocs perceptifs sont retenus par la mémoire. Pour Gilles Deleuze, le prédicat (ce qui est retenu et fait l'objet d'un préjugé) est un outil de projection visant à saisir l'indéterminé. Ce prédicat est élaboré par le biais d'images mnésiques qui sont en virtualités. Nous créons des prises qui préparent l'indéterminé. La rétention servant le corps-moteur a pour objectif de saisir une unité phénoménale qui doit être déterminée afin que le mouvement se produise. L'intelligence qui vise l'efficacité du geste anticipe l'imprévisibilité du continu (la temporalité qui est infiniment indivisible) par le connu et ne retire de l'indéterminé que la différence du préjugé mnésique. Ainsi, dans chaque phénomène se dérobe toujours l'inconnu. Chaque phénomène fuit et déborde ce que Deleuze nommera la « Différence sans concept² », c'est-à-dire, l'originalité de l'événement qui ne serait plus soustrait à la loi de la ressemblance. C'est-à-dire, l'événement qui n'est pas lié à l'identique, qui n'est pas une différence liée au connu et au retenu. Par la répétition, l'événement se crée par une différence qui va le distinguer grâce à la mémoire de ce qui était immédiatement avant, venant s'actualiser par cette différence. La différence sans concept, serait un événement qui serait créé sans rapport au même, sans rapport à la mémoire qui vient de retenir un instant et qui est donc connu et qui servira ensuite de prédicat pour prévoir l'inconnu. L'événement original, sans différence, n'apparaîtrait pas par une distinction liée à l'identique et au déjà vu.

Le problème de l'événement avec la répétition est qu'il s'effectue selon une antériorité, mais qui, elle, n'est jamais là. Autrement dit, ce qui est retenu et qui permet de prédiquer l'indéterminé, est une rétention illusoire.

Le travestissement de la répétition et de la mémoire

Commençons par ce qu'enonce Gilles Deleuze. Il fait de la mémoire une faculté essentiellement productrice de l'événement, mais qui déguise³ sans cesse la factualité, qui ne s'atteint jamais dans une pure positivité. La différence, la répétition se logent dans l'entre-deux d'un présent que nous discrétisons conceptuellement. Il y a dans la création de ce présent qui passe une co-détermination

1 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2001, p. 9.

2 Pour Gilles Deleuze, la répétition est ce qui est comme la différence sans concept. La différence est intérieure à l'idée, possède toute les ressources du signe, du symbole et de l'altérité qui dépassent le concept en tant que tel. La différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale, ce par quoi la forme se présente, et, est ce qui nous permet de déterminer l'événement. *Ibid.*, p. 37, 43.

3 Gilles Deleuze emploie dans son vocabulaire le terme de déguisement ou de travestissement pour parler de la répétition. « La répétition n'est pas cachée par autre chose mais se forme en se déguisant, ne préexiste pas à ses propres déguisements, et, en se formant, constitue la répétition nue dans laquelle elle s'enveloppe. » *Ibid.*, p. 37.

et une co-intrication du passé-présent. Pour lui, la répétition est ce qui constitue le présent en le masquant. Nous évaluons des durées sur des faits qui se présentent, mais qui seraient toujours une construction montrant un état existant alors que celui-ci n'existe qu'en se masquant.

Gilles Deleuze écrit :

« La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à un autre, d'un instant privilégié à un autre, avec des variantes. Les masques ne recouvrent rien, sauf d'autres masques.¹ »

La répétition n'est pas un résultat, mais un mécanisme central. Elle est la transition et construit en même temps la transition phénoménale, dans « le tournant décisif² » où de l'informe nous créons des formes. Nous déterminons une qualité sur de l'indéterminé dans ce tournant décisif.

La répétition est un mécanisme de l'entre-deux qui articule tout et saisit seulement ce qu'il a aménagé. La répétition est permise par la médiation mnésique qui différencie par des instantanés arbitraires (des termes fixes) des points pour comparer le changement. Sans elle, il ne pourrait y avoir ni de représentation ni d'appréciation qualitative. Seulement, l'instant d'avant, n'existe que par rapport à l'instant d'après.

Dans tout acte perceptif qui s'établit sur ces points arrêtés, il y aurait un renversement symétrique des deux extrémités Passé/Présent, qui ne se rencontreraient jamais dans l'événement. Il y a un déguisement simultané. Car si le présent s'éprouve, c'est par rapport à un hypothétique passé qui ne s'accomplit que par ce présent advenant, modifiant simultanément le passé qui se détermine et déterminant à son tour le présent. Ce présent arrivant se réalise par ce passé qui n'est jamais que le produit de ce présent. Notre outil mnésique serait central dans l'épreuve de la réalité mais il crée une torsion temporelle. Torsion d'un passé qui ne fut jamais présent et d'un présent qui n'est jamais passé.

Le phénomène se présente en se déprésentant, toujours second ou dérivé, se présentant par la différence, la comparaison avec un passé qui n'est jamais que la relativité d'un présent, lui-même relatif à ce passé. « L'ultime actualité de la forme³ » dépend de cette intrication réciproque passé-présent, et cela est permis par la répétition et la mémoire. C'est un jeu de passe-passe sur du non-étant se jouant sur des arrêts virtuels répétés. Ainsi, ce que nous voyons s'élabore sur du répété et du connu mais ce qui est répété est toujours un travestissement.

Apotrope : étude de cas

Cette idée du travestissement permanent de l'actualité formelle est mise en exergue dans la pièce *Apotrope*. Je souhaitais exprimer non seulement que notre vécu s'élabore au travers d'une matière qui limite notre rapport au monde, que l'extériorité et les qualités perçues sont un couplage structurel avec notre organisation cognitive-matérielle, et que les qualités perçues dépendent en plus de la répétition et de la mémoire qui retiennent un passé qui ne peut jamais être présent pour élaborer un présent qui ne fut jamais passé.

Comme nous l'avons vu, dans *Apotrope*, lorsque l'utilisateur touche la peau projetée dans les boîtes de Pétri, une autre image se révèle sous l'empreinte de l'utilisateur, mais cette image ne cesse de se

1 *Ibid.*, p. 27, 28.

2 Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, Quadrige, 2004, p. 17.

3 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 56.

métamorphoser. L'image de la peau qui était en place au départ se transforme à chaque fois que l'utilisateur semble pouvoir la toucher. C'est-à-dire qu'elle apparaît dans sa disparition. Ce qui est vu n'est pas l'image d'origine initialement prévue, mais une transformation de cette première image sans que le spectateur ne puisse le savoir. Au début, la première image touchée va déterminer l'apparition de la seconde. Sous chaque image dévoilée, il y a une série d'images virtuelles. Ces images vont se modifier lorsqu'une première apparaît. Par exemple, la première image A, lorsqu'elle est touchée va activer la série B, mais elle aurait pu activer la série d'images C, D... La série B possède une série virtuelle d'autres images B1, B2, B3, B4... Lorsque l'image A est touchée, la série B représentée par une image contenant les autres est actualisée et cette actualisation modifie les termes de sa série qui était déjà classée selon un premier aléatoire. Lorsqu'elle est activée, cet aléatoire change et l'image B devient aléatoirement B1, B2, B3, B4. Admettons que l'image B2 soit sélectionnée par le programme et apparaisse. B2 possède aussi une série virtuelle d'images B2-1, B2-2, B2-3, B2-4... Lorsque B2 est touchée, elle se transforme, transforme son aléatoire et devient une image de sa série, par exemple, B2-3, qui lui-même possède sa série d'images. Qui elle aussi se transforme dès qu'elle est touchée et se poursuit ainsi une intrication virtuelle. Ce qui est vu, ne correspond jamais à l'image d'origine qui est modifiée dès qu'elle est actualisée et dont dépendront toutes les autres séries virtuelles.

Je souhaitais que l'interacteur n'atteigne jamais par la perception l'image qu'il dévoilait par son geste, qu'il ne retrouve jamais l'image de l'origine qui, elle, est virtuelle. Ce qui est montré est un substitut pour chaque image perçue.

En outre, au cours de l'interaction, on observe une modification perpétuelle des images qui ont été actualisées et présentées. En effet, lorsque l'interaction se termine, les images se replient sur elles-mêmes. Et les images qui se replient sont différentes de celles qui ont été perçues au départ. De fait, il y a un impossible retour à l'image d'origine (virtuelle) et de la première actualisation. La remémoration des images est symbolisée par le programme qui revient en arrière lorsque le spectateur arrive au fond des images. Le programme refait en sens inverse l'action du spectateur et retourne sur une première image. Les images qui sont apparues au cours de l'interaction ont changé de manière aléatoire et les séries de chaque image se sont imbriquées. Ce sont des images mixtes qui reviennent à la première image. De plus, la première image d'origine est elle aussi modifiée. L'interaction illustre cette idée de déguisement joué par notre mémoire. Il est impossible à l'utilisateur d'avoir une image statique puisque tout se métamorphose par son geste et que rien ne revient au même moment de départ qui, lui-même, a transformé l'ensemble des séries virtuelles. Le fait de toucher la première image transforme la seconde qui ne reviendra pas à l'état initial et l'image première se sera modifiée "entre temps". Ce mécanisme est mis en place de la première à la dernière image.

Plus l'utilisateur creuse les images numériques projetées sur la surface en verre des boîtes de Pétri, plus il s'approche de la dernière image qui est une image noire. Métaphore du vide qui d'habitude est comblé par la répétition de nos images donnant une épaisseur artificielle.

Pour conclure, ces mécanismes ne servent que le corps et lui présentent de l'existant. En effet, l'intelligence pour servir le corps agissant anticipe l'événement par les mécanismes de rétention-propension et la perception est orientée pour et par le corps. Dans ses écrits, Alain Berthoz¹ affirme l'idée que notre cerveau est essentiellement un prédicateur. Toute notre intelligence est

1 Alain Berthoz et Jean-Luc Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Odile Jacob, Paris, 2006, p. 35.

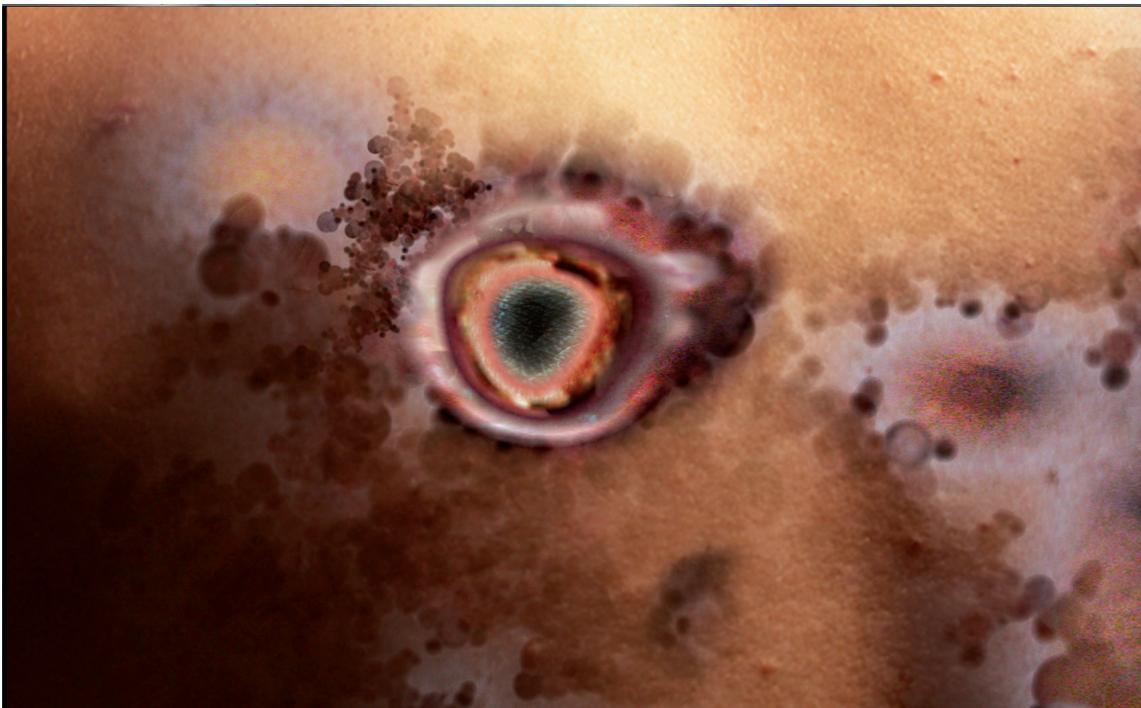


Figure 4. Capture d'écran du programme d'*Apotrope*, 2013.

construite pour l'action d'un corps qui doit préparer l'indéterminé. Pour cela le corps anticipe toute sa gestualité et s'auto-corrige lors de l'effectuation. Ainsi, il mobilise toutes les virtualités mnésiques afin d'identifier l'événement en train d'être réalisé. Ce non encore réalisé, ce non advenu est donc nécessairement préconçu, prévu par l'ensemble du connu dirigé dans une unité perceptive, afin que le corps puisse porter un geste. C'est pourquoi l'événement qui se produira dans la perception du sujet résulte de toutes nos attentes proprioceptives. De cette prétention sur l'inconnu, l'événement apparaît dans la différence de ce à quoi le corps s'attendait. L'inconnu est l'ensemble du connu, avec en plus une différence. Ce que nous voyons, est la comparaison avec l'ensemble de ce que nous connaissons et de ce qui est retenu immédiatement avant et qui nous permet d'identifier par la différence et la ressemblance la qualité. La qualité perçue, résulte de cette protention du connu sur l'inconnu, et ce qui advient est la différence de ce à quoi l'on s'attendait. L'inconnu est toujours du connu.

Nous avons vu que nous créons des blocs perceptifs pour avoir une prise sur le réel. La mémoire nous permet de retenir et construire ces blocs perceptifs. La mémoire est le mécanisme central d'une répétition et la répétition est le mécanisme central de la mémoire. Ce mécanisme subordonne l'inconnu au connu par une différence qui nous est utile pour l'action du corps. Néanmoins, il empêche l'arrivance¹ de l'original et crée une actualité toujours travestie. Nous verrons qu'avec ce mécanisme la rupture pourrait être liée à la création.

La rupture de l'attendu : un substrat artistique

La sélection du hasard

Dans *Apotrope*, la gestualité du spectateur est enregistrée et n'a pas de conséquence visible immédiatement. Le geste du spectateur aura une influence sur la peau, mais de manière différée. Nous voulions échapper, Julien Rabin et moi, à une réaction évidente et immédiate. Dans notre installation, nous voulions créer un décalage entre le geste de l'utilisateur et l'effet que celui-ci a produit à son insu, afin de questionner la causalité d'un corps vivant. La cause et l'effet sont liés par une interprétation qui comprend le temps comme un écoulement linéaire, où il y aurait une suite d'instantanés. Nous avons vu que cette représentation d'instantanés constitue une construction artificielle de notre perception liée à une mémoire qui répète des instantanés. Mon travail plastique questionne cette représentation linéaire qui unirait deux instantanés séparés et dont la liaison serait de l'ordre de la succession.

Dans *Apotrope*, nous avons voulu créer un hiatus dans la linéarité cause-effet pour déjouer l'attente. L'interacteur peut faire un geste sans que celui-ci ait une répercussion immédiate. Nous avons laissé le comportement de la peau dans une indétermination et une forme d'aléatoire. Des effets comme un mouvement de frisson, une ondulation, un bleu qui arrive peuvent être activés à tout

¹ L'arrivance est un terme de Jacques Derrida. L'arrivance est ce qui vient, excède un déterminisme, mais excède aussi les calculs et les stratégies de la maîtrise et quelque part de l'autonomie. La liberté se mesurerait lorsque l'on ne peut pas prévoir, lorsque l'on est exposé, voué à décider, et que l'on ne peut plus être en mesure de prédéterminer et pronostiquer. L'arrivance est liée à l'événement, dans le sens de ce qui vient, ce qui est inconnaissable. C'est l'événement imprévisible, incalculable. In Jacques Derrida, Isabelle Roudinesco, *De quoi demain*, Paris, Flammarion, 2001, p. 91, 92.

moment. De plus, les mêmes gestes ne produisent pas le même effet sur chaque image, faisant qu'il devient difficile de prévoir le comportement qui se reproduirait à l'identique selon ce même geste. Certaines images ont une réactivité de dévoilement rapide, d'autres se révèlent plus lentement pour une même pression exercée sur les boîtes. Et dès qu'il apparaît l'effet semble nous échapper et se métamorphoser au moment même où nous le touchons.

Dans cette interactivité, j'ai cherché à créer un hiatus au niveau de la répétition, afin de nous détourner de nos mécanismes perceptifs. Ce que je cherche aussi, c'est la nouveauté de l'événement, en déjouant la répétition et les attentes. En déjouant la répétition, l'attente, l'impossible advient.

Suspendre les mécanismes de rétention et de propension est, selon Alain Berthoz, une potentialité pour la création. La mémoire et nos attentes qui y sont liées altèrent l'originalité de l'événement et la création en général. Pour cet auteur, « un déficit de la mémoire est peut-être, paradoxalement, un puissant outil de création de mondes possibles et de solutions nouvelles.¹ » À partir de ces idées nous avons développé l'hypothèse que si nos mécanismes cognitifs qui sont adaptés à prévoir l'imprévu sont rompus, alors l'intelligence pourrait être confrontée à la nouveauté phénoménale.

Peut-on penser que les œuvres d'art favorisent les occasions de ruptures perceptives créatrices de nouveauté ?

À l'heure actuelle, nous ne pouvons définir précisément les mécanismes cognitifs qui s'élaborent dans la réception d'une œuvre d'art. Et l'expérience esthétique est, pour Jean-Marie Schaeffer, irréductible à des fonctions ou à des mécanismes cognitifs². Néanmoins, nous savons que tout spectateur possède un horizon d'attente et que lorsque les attentes perceptives sont mises à l'épreuve durant la réception d'une œuvre, les ondes cérébrales se modifient selon le plaisir d'une attente comblée ou la déception d'une attente échouée. Par exemple, l'attente d'un début de phrase dans le cas d'une mélodie, induit des ondes particulières qui apparaissent dans l'électroencéphalogramme (EEG) qui est nommée l'onde N400. Il existe selon Jean-Pierre Changeux, « une physiologie de l'attente de la récompense, dont l'artiste sait jouer pour “manipuler” les émotions de l'auditeur.³»

Nous ne saurions affirmer que l'intention artistique consiste à manipuler les attentes des spectateurs, mais dans le processus de création d'*Apotrope*, ce sont ces attentes et les inattendus qui ont été la trame de la construction de la pièce. Bien que le scénario de celle-ci ait été écrit d'abord, en vue d'une interaction, elle nous a, nous-mêmes, surpris.

1 Alain Berthoz, *La vicariance, le cerveau créateur de mondes*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 64.

2 Jean-Marie Schaeffer a cherché dans son ouvrage *L'expérience esthétique* les processus cognitifs qui sont en jeu dans l'expérience esthétique. L'expérience esthétique est pour lui liée à un plaisir qui s'équilibre entre la curiosité, un style dit divergent (qui ne vise pas une connaissance qui pourrait être réinvestie dans un but pratique et qui est autotéléologique et non hiérarchisée) et entre une valence hédonique liée à ce que l'on appelle la fluence, la fluence étant liée à une économie cognitive grâce au style dit convergent (qui consiste à extraire une source pertinente et minimiser le coût attentionnel et où les informations sont hiérarchisées). Mais si Jean-Marie Schaeffer explique que certaines modalités cognitives sont différentes dans l'expérience esthétique, l'expérience ne pourrait être réduite à une explication cognitive. In Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 104, 215, 239.

3 Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *Les neurones enchantés, Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 15.

Nous voulions éviter une répétition standardisée dans les gestes et le scénario de l'interactivité. Nous voulions du changement dans ce qui se voyait, mais également que celui-ci soit aléatoire et imprévisible. Le fait d'avoir introduit de l'aléatoire a eu pour conséquence une interaction nous apparaissant de manière nouvelle à chaque fois. Nous avons alors construit le scénario au fur et à mesure des effets découverts et que nous n'avions pas prévus. Par l'expérimentation, nous avons été exposés à des effets que nous n'avions pas nécessairement souhaités ou qui ne correspondaient que partiellement au résultat plastique imaginé. La pièce résulte de cette part non intentionnelle. Nous avons sélectionné dans ce hasard formel, des effets, des formes plastiques non attendues. Cette sélection liée au hasard et à l'imprévisibilité construit des résultats plastiques. Cet inattendu est peut-être ce qui se transmet dans la réception de la pièce, sans que cela soit nécessairement intentionnel de la part du créateur.

Le différent dans l'art

C'est cet inattendu comme source de plaisir ou de conscience qui m'a intéressée.

Qu'il s'agisse d'une œuvre en mouvement ou figée, le corps habitué à traiter et interpréter un certain type d'informations par des configurations visuelles et sonores, rencontre avec les œuvres d'art des *stimuli* sensoriels dont le rapport est différent et non conforme avec ses habitudes perceptives. Pouvons-nous penser que ces nouveaux *stimuli* doivent être intégrés cognitivement par des modélisations adéquates, originales pour interpréter les signaux, afin de leur donner forme et accès à une présentation ?

Cette hypothèse fonctionnerait pour les œuvres ayant une complexité technique apparente, notamment celles de Jérôme Bosch. Mais *a contrario*, *Fontaine* de Marcel Duchamp, bien qu'issue d'une complexité conceptuelle est saisie sans effort perceptif visuel pour le spectateur. L'œuvre *Fontaine*, demande aux spectateurs d'adopter une attitude déshabitante, originale devant l'urinoir qui devient une œuvre d'art. La perception est, dans cette expérience, sujette à un dérangement cognitif pour appréhender sa démarche et met en demeure les codes habituels de l'expérience esthétique. Certaines peintures présentent une complexité visuelle à laquelle notre intelligence et nos exigences sensori-motrices doivent inhabituellement faire face. Cela nous demanderait-il de créer des modalités perceptives innovantes pour appréhender ces signaux ?

Le traitement interprétatif doit saisir ces signaux inconnus qui ne correspondent pas aux grilles et critères de l'intelligence par lesquels celle-ci formate les perceptions.

Une œuvre d'art n'est pas une évidence perceptive qui flatterait nos sens, elle est ce qui dérange cognitivement¹ selon les termes de Jean-Marie Schaeffer. Lorsque les patterns ou les schèmes perceptifs ne sont pas opératoires, notamment dans le cas d'une expérience esthétique, notre intelligence ne doit-elle pas alors innover pour formaliser l'organisation de ses signaux sensoriels qui ne correspondent pas à ses patterns formels ? Regarder quelque chose que nous n'avons jamais vu auparavant, nous demande un comportement non automatique et non réflexif (au sens d'un réflexe). L'art nous permettrait d'avoir une attitude différente sur la réalité, de rompre nos schèmes moteurs, de nous questionner sur le visible. La mise en relation et la comparaison du connu est plus complexe quand il s'agit d'identifier ce que nous percevons. Et la comparaison devant une forme inédite induirait la création de liens moins systématiques et créerait des différences de types différents. Cela conduirait à de nouvelles synthèses perceptives.

Dans une moindre mesure c'est ce que nous avons tenté de créer dans *Apotrope*. L'art n'a pas pour

1 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 127.

objectif de montrer la réalité telle que nous la percevons par des habitudes motrices et perceptives. Et c'est cette évidence de réaction que j'ai voulu mettre en demeure par l'aléatoire cause-effet.

Les images, bien qu'elles relèvent d'abord d'objets matériels ou de corps matériels, ont aussi été manipulées informatiquement afin que le spectateur ne puisse pas avoir accès à l'image d'origine des corps et objets qui la constituent. J'ai cherché à faire en sorte que le spectateur ne puisse pas identifier ce qu'il voit, ce qu'il perçoit. J'ai cherché à créer des images difficilement identifiables en hybridant, fusionnant plusieurs images que j'ai prélevées dans mon quotidien. Ces images du quotidien ont été travaillées jusqu'au point où, pour moi-même, il serait difficile d'identifier l'origine de ce qui avait été pris en photo. C'est la vision habituelle que j'ai souhaité transformer et la mise à mal d'une qualité qui apparaît dans une différence et une répétition qui empêchent de voir la nouveauté.

Lorsque l'on n'arrive pas à identifier, cela rompt le rapport habituel à la répétition et à la mémoire. Lorsque l'on n'identifie plus, les mécanismes perceptifs sont rompus. Lorsqu'il y a une trop grande différence entre le connu et l'inconnu, alors advient la création. Ce qui m'intéresse, c'est la création d'un instant qui n'est plus déterminé et qui n'est plus en adéquation avec un instant qui serait immédiatement antérieur. Lorsque l'événement est trop différent de ce qui a précédé immédiatement, la répétition de ce qui a été passé (conçu comme passé) ne permet pas suffisamment de comprendre l'actualité qui dépasse la logique cause-effet. L'effet ne correspond plus à la cause, ce qui advient est trop différent et nous nous mettons en recherche de causes, d'identité qui pourrait se comparer à l'événement. Rompre la causalité permettrait de ne plus répéter par le même mécanisme de différenciation. Rompre la logique qui est liée à une temporalité découpée arbitrairement par nos besoins perceptifs permet non seulement de ne plus répéter un prétendu passé, une cause prétendue et un effet, mais sollicite l'invention d'une autre forme de déterminisme pour identifier la qualité. Il y a une rupture dans la continuité.

L'indistinction des formes, l'indécision des effets et des causes, est ce que je cherche à réaliser dans les formes plastiques que je mets en place. Lorsque l'on ne connaît pas, nous sommes obligés d'imaginer, de créer de nouveaux rapports et synthèses mnésiques pour identifier ce qui est perçu inhabituellement. Cela invite à remettre en question l'attitude qui consiste à avoir une perception évidente, linéaire et logique sur notre environnement immédiat. Cette linéarité logique est ce qui détermine la qualité du phénomène. Je cherche à créer un doute sur l'exactitude du visible et de la réalité que nous vivons par automatisme. Je cherche à convoquer une mise à distance de son sens que nous prenons pour établi.

Le contraste habituel détache tout événement par comparaison minimale s'établissant sur une représentation linéaire du temps où se suivraient, dans une continuité logique, les événements entre eux. Si cette perception habituelle est contrariée, que se passe-t-il alors au niveau perceptif ? Comment le cerveau, habitué à projeter continuellement ce qu'il croit être son passé sur un présent qui s'élabore sur ce passé, peut-il lier un événement qui n'est pas du tout conforme avec ses attentes perceptives ? Nous prendrons l'exemple de la création de Martine Venturelli, *Celui qui ne connaît pas l'oiseau le mange*¹ qui est une pièce de théâtre sonore et plastique. Les spectateurs sont plongés dans le noir total, les lumières qui indiquent les sorties de secours étant obstruées. Les spectateurs n'ont aucune

1 Martine Venturelli, *Celui qui ne connaît pas l'oiseau le mange*, 2012.
<http://atelier-martineventurelli.org/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

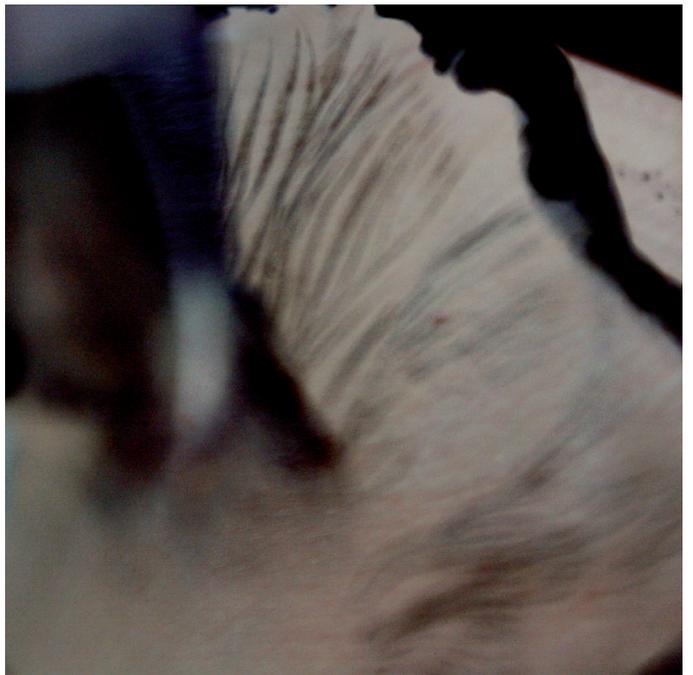
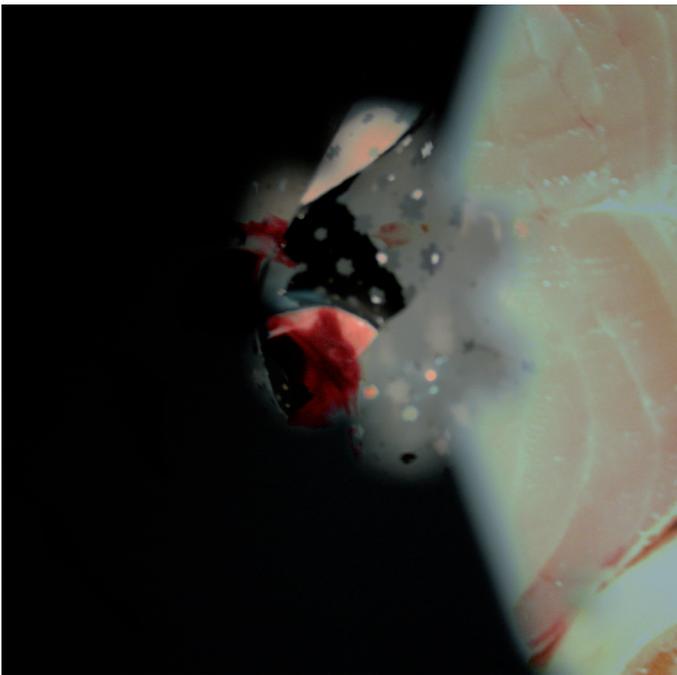
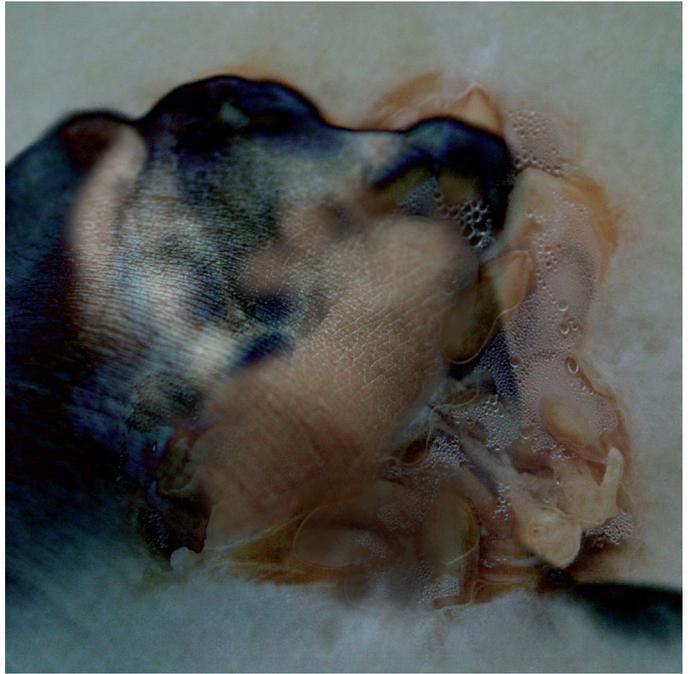


Figure 5. Photos d'Apotrope, 2013.

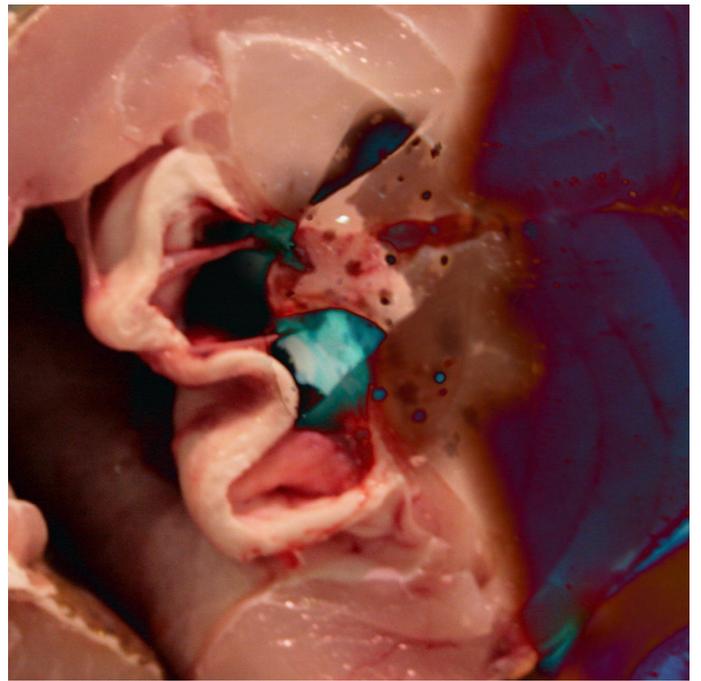
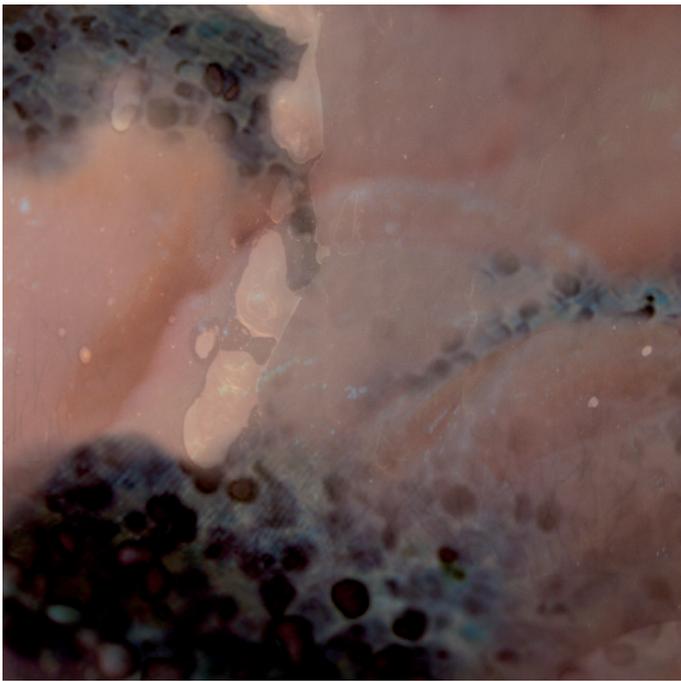
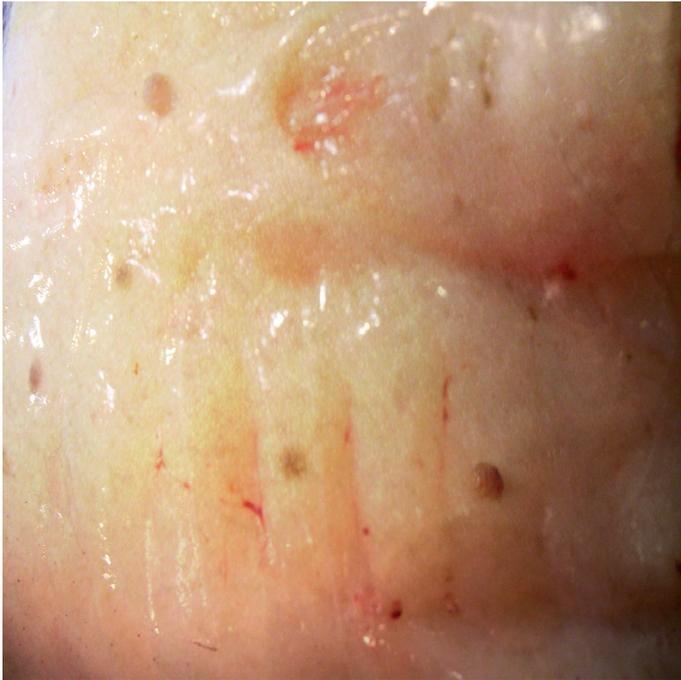


Figure 6. Photos d'Apotrope, 2013.

information visuelle pouvant donner une indication sur la provenance de la source émettrice du son et de l'espace qui accueille la pièce. Les acteurs ont pour objectif de déplacer le son. La spatialisation du son n'est pas créée par des logiciels numériques, mais de manière analogique par les déplacements corporels des acteurs. Ces derniers se transmettent une sonorité de corps à corps, comme s'il s'agissait d'une spatialisation sonore classique sur haut-parleur, donnant ainsi l'impression que le son se déplace. Seulement, dans une spatialisation classique, les haut-parleurs sont immobiles et les sources sonores permettent d'identifier un espace, qui, malgré les transformations du son qui en modifient sa perception, reste néanmoins fixe. Dans la pièce, *Celui qui ne connaît pas l'oiseau le mange*, la source sonore (qui d'habitude provient des haut-parleurs) n'est plus immobile puisque les acteurs deviennent sources mouvantes du son. Dans le noir, non seulement le son se déplace (ce qui est typique dans la spatialisation sonore), mais il se déplace doublement puisque les acteurs se meuvent en totale coordination. Il est impossible de savoir d'où provient le son entendu. De plus, les matériaux utilisés pour engendrer du son n'étant pas visibles, notre cerveau tente désespérément d'identifier d'où provient la source et quel est le matériau qui produit le son. Nous sommes dans cette pièce confrontés à nos mécanismes perceptifs et à la volonté de l'entendement qui cherche absolument une identification de l'objet. L'intelligence se doit d'identifier. Cette nécessité d'identification est certainement due à notre évolution. Pour agir et réagir l'être humain doit identifier. Tout événement doit être saisi et ce saisissement s'effectue selon une comparaison avec notre mémoire du passé. Nous cherchons les causes de l'effet que l'on a construit par la perception. Lorsque les causes ne sont pas en adéquation avec l'effet et que celles-ci, censées précéder l'événement pour constituer l'effet, ne sont pas liées logiquement, alors comment identifier ce qui arrive ? Le cerveau n'est-il pas engagé à chercher d'autres causes qui ne soient pas immédiatement liées avec l'effet ?

Nous pouvons supposer que d'autres mises en relation de forme visuelle ou sonore sont cherchées en vue de percevoir ce qui n'était pas attendu. L'originalité de l'événement n'oblige-t-elle pas à créer des relations entre divers patterns formels pour identifier l'extrême différence du phénomène, la rupture avec le perçu ? Il n'y aurait pas un réel dérangement des processus cognitifs puisque la répétition et la comparaison sont au cœur de la nouveauté perçue, mais ce qui est comparé dans la relation est original ou la relation est elle-même originale. Il s'agit d'une mise en relation d'éléments retenus dans la mémoire qui n'avaient jamais été comparés pour identifier une qualité.

Dans ma recherche plastique, la pièce *Apotrope* m'a conduit à penser que l'art est extraordinaire et que lorsque l'on ne sait pas, que la réponse n'est pas donnée d'avance advient le doute. Dans le doute, nous sommes obligés de chercher et d'inventer des réponses qui peuvent provisoirement réduire l'anxiété que produit la nouveauté.

Apotrope est nourri de ces recherches sur les processus mnésiques. Par ailleurs, la création de la pièce nous a révélé un processus qui nous a interpellés : celui de rompre nos attentes perceptives et qui pouvant être source de créativité mnésique et de nouvelle synthèse perceptive. Ma recherche plastique est tournée vers la création de nouvelles images et est inscrite dans cette thématique centrale. Je cherche une représentation imaginaire qui ne fixerait plus aucun terme et qui conditionnerait notre présent, lequel pourrait être une projection et une fiction.



Figure 7. Écriture chorégraphique des acteurs, *Carnet de travail de Martine Venturelli*, 2015.

Source : personnelle / dossier de communication de la compagnie.

Des souvenirs oubliés

Ce travail, si modeste soit-il, a pour prétention de donner à voir la dynamique de la temporalité, son incessant changement et travestissement. Il constitue une tentative de figurer l'instant qui se décide, mais qui n'est pas constitué de successions d'images photographiques.

Ce qui est intéressant dans cette forme d'art numérique, c'est que celle-ci permet de rendre compte du temps vivant et du « en même temps continuellement » où tout s'invente dans une disparition. L'image ne se réalise pas puisqu'elle change en permanence et si elle se présente, c'est par fragments masqués par les autres couches d'images. L'art numérique offre des outils qui permettent d'aborder une complexité et une vélocité visuelles, faisant que l'œil humain ne peut pas percevoir l'ensemble des données que le programme lui soumet.

L'oubli est une thématique abordée dans ce travail plastique, symbolisé par le vide et le trou noir, figurant le trou de mémoire. L'oubli de l'événement se joue dans chaque acte décisif de l'instant que j'ai tenté de conceptualiser, tant par le programme que par l'interaction.

Se souvenir de ce que l'on a oublié dans le présent qui se présente et oublier ensuite ce qui se présente est un exercice qui a pour but de suspendre les mécanismes construisant le phénomène, pour forcer la répétition à ne plus se faire. Comment interrompre les répétitions de la mémoire, afin de se laisser la possibilité d'affranchir le moment ultime de l'instant d'une détermination réalisée par le même, pour que naisse une possible zone de création ?

Peut-être devons-nous pratiquer l'oubli volontaire pour pouvoir créer. Peut-être au contraire, devons-nous nous souvenir de ce qui est oublié dans la réalisation phénoménale pour ne pas répéter et se remémorer ce qui se répète. Le corps est un lieu de résistance capable de refuser toute

forme d'automatisme. Comprendre que la vie est invention, n'est-ce pas accepter qu'il n'existe de déterminisme que pour un esprit doué de mémoire ?

L'absence de sens du phénomène, son manque de teneur matérielle met en exergue notre capacité à créer des intensités et du sens au-dessus du néant. Pour des raisons inconnues, ce corps et cet esprit se sont tirés de l'infiniment continu. Ils se sont mis à distance du temps immédiat pour distribuer à l'événement des qualités qu'il ne pourrait avoir sans ce corps mnésique.

Dans le passage précédent, nous avons vu les rôles de la répétition, de la mémoire et de la différence dans l'apparition du phénomène et que l'inconnu était toujours lié au connu. Il a été question aussi de la création artistique dont l'un des enjeux serait la mise en déroute du différentiel qui lie deux instants afin que la nouveauté advienne. Et que pour identifier la nouveauté des qualités, la comparaison et la synthèse mnésique seraient différentes.

La pensée imageante : pluralité de fonctions et de fictions

Après avoir étudié le rôle de la mémoire et de la répétition dans l'acte perceptif et la création du présent, nous nous intéresserons à l'imaginaire. L'imaginaire est-il un complément de l'acte perceptif ou sa condition préalable ? Quel rôle et quelle fonction a-t-il dans l'expérience liée à la motricité ?

Etat de l'art de l'imaginaire

Pour Kant, l'imagination est la faculté médiatrice entre l'entendement et la sensibilité¹ alors que pour Gilles Deleuze, l'image est primale. Pour ce dernier « les choses mêmes sont des images, parce que les images ne sont pas dans la tête, dans le cerveau. C'est au contraire le cerveau qui est une image parmi tant d'autres. [...] Il n'y a aucune différence entre les images, les choses et le mouvement². » Pour cet auteur, percevoir consiste à soustraire de l'image ce qui ne nous intéresse pas, rendant notre perception moindre par rapport à l'image. L'être humain serait pris dans une chaîne d'images, chacun étant lui-même image³.

Pour Sartre, l'imaginaire vient compléter la perception et se construit par l'accumulation de l'expérience perceptive ; l'imaginaire est donc une compréhension interne du monde. Pour lui, l'image n'est pas une perception et l'on n'y trouverait que ce qu'on y mettrait, la jugeant ainsi comme une pauvreté essentielle⁴. Au contraire, Gilbert Simondon réfutera la conception de Sartre et considérera les images comme primordiales. Nos images seraient les cadres formels et catégoriques de la perception et la perception les enrichirait en retour. Les images ne sont pas, pour cet auteur, à séparer de la perception. L'image serait d'abord un faisceau de tendances motrices qui se transformerait ensuite en une modalité d'accueil des signaux et des informations sensorielles⁵. Elle serait avant tout intra-perceptive, recrutant la perception⁶. L'imagination serait source de

1 Guillaume Pigéard de Gurbet, *Kant et le temps*, Paris, Éditions Kimé, 2015, p. 41.

2 Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p. 63.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 Jean-Paul Sartre in Gilbert Simondon, *L'imagination et l'invention, 1965-1966*, Paris, PUF, 2014, p. 18.

5 *Ibid.*, p. 29.

6 *Ibid.*

schèmes de réponses à des stimulations externes. Ces stimulations externes seraient classées selon les catégories des images.

Pour Simondon, l'imaginaire est comme un quasi-organisme qui se développe indépendamment de notre volonté et qui est difficilement gouvernable. À la manière d'un organisme, l'imaginaire posséderait des cycles de son système. Il va s'organiser progressivement en ensemble et en système afin de percevoir le plus rapidement possible l'environnement. Son organisation lui permettra de simuler des analogues du milieu extérieur. L'imaginaire au début de notre vie, construirait des préperceptions afin d'organiser le milieu de l'individu¹. Au fur et à mesure, des catégories imageantes vont permettre de distinguer des formes et permettre l'identification des objets. Les perceptions alimenteront alors ces classes d'images. Selon Simondon, l'imaginaire serait une prémisses perceptives. Progressivement, la perception pourra structurer un monde selon les catégories imageantes et enrichira les classes d'images qui les sous-tendent, influençant à nouveau la perception.

L'imaginaire est intrinsèquement lié aux perceptions, mais de manière générale, nous ne pourrions pas vivre sans cette faculté. Elle permet de schématiser la complexité du réel par des substituts et organiser le perçu par des classes et des catégories. La plupart de nos expériences sont imprégnées de l'imaginaire au point de ne vivre que la majorité de nos instants sous ses modalités. L'imaginaire a cette capacité de nous faire vivre des expériences par procuration ; dès lors, de quelle manière nous est-il possible d'en user afin de se faire vivre des faits que l'on désirerait ? Si le monde vécu est primordialement produit par cette faculté, nous serait-il possible d'avoir une action sur les formes de présences que nous réalisons ?

L'imaginaire : puissance de réalisation et de déréalisation

Si l'imaginaire participe à formaliser un corps et un monde, cette faculté peut aussi nous en faire évader. L'imaginaire met entre parenthèses l'immédiateté du monde, nous permettant momentanément de nous affranchir de notre aliénation à notre corps physique (nous ne savons pas si lui-même n'est pas une image). Avec cette faculté, nous nous imaginons sans cesse dans d'autres lieux et d'autres temps, d'autres mondes et d'autres époques. Elle peut être considérée comme une pensée du supplément agrémentant l'actuel puisqu'elle permet au corps de l'affranchir de son devoir d'être ici et maintenant. L'imaginaire permet de créer des utopies qui nous offrent la possibilité de nous abstraire de ce que l'on croit être notre corps et notre environnement. Foucault écrit à ce sujet :

« Le corps, en fait, il est toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. [...] il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place, je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies imaginaires.² »

L'imaginaire du temps

Le corps est au centre de l'imaginaire, mais l'imaginaire est au centre du monde. Nos capacités de réalisation du présent sont aussi celles qui nous permettent de nous déréaliser (à ne pas confondre avec la néantisation de Sartre pour qui l'image n'existe pas dans le monde concret). L'imaginaire rend présent ce qui est absent et cette absence serait ce qui nous permet de créer la perception

1 *Ibid.*, p. 22.

2 Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 17.

de durée. Comme l'indique Simondon, l'image permet de cristalliser un présent qui ne peut être perçu¹. L'image donne forme au monde et lui assure une unicité. La disparition et l'apparition simultanée du présent trouvent un équilibre dans l'image qui offre une dimension unilinéaire².

L'affect imaginaire et le corps virtuel

L'imaginaire, par la construction d'un cadre temporel où s'insère un vécu qui en crée les conditions de sa qualité, peut donc être pourvoyeur de sensations et influencer ce que ressent le corps. L'imagination permet l'abstraction de l'immédiateté et peut être source d'auto-affectation pour le sujet qui s'affecte d'émotions par les images qu'il manipule. Elle produit des états absents et ne soumet plus le sujet à des perceptions extéroceptives, mais elle peut transformer l'état émotionnel ou physiologique du sujet en créant des perceptions intéroceptives qui l'affectent. Nous savons par exemple, que les joueurs de jeux vidéo ressentent physiquement ce que leurs avatars éprouvent³. Serge Tisseron prend l'exemple d'une jeune femme (Deborah) jouant à *Second Life*, qui, dans le cadre du jeu, se fait violer par un autre avatar. Cette patiente savait que le viol avait eu lieu dans un monde virtuel, mais elle n'a pas pu s'empêcher d'avoir l'impression de subir un viol physiologiquement.

Nous pouvons penser que les perceptions, les sensations et l'imaginaire sont intriqués. Notre imaginaire n'est pas une instance séparée de notre corps, mais nous atteint intrinsèquement. Il produit des sensations vécues par notre corps sans que des faits physiques ou des causes externes y soient corrélés.

Selon Alain Berthoz, nous possédons des capacités de simulation de notre corps et de notre identité avec laquelle nous interagissons avec l'environnement. « Notre corps et notre cerveau réels sont remplacés par des versions virtuelles⁴. » D'après cet auteur, l'imaginaire nous servirait à tout instant pour anticiper le mouvement et notre corps virtuel serait l'instance médiatrice qui nous affecterait. Notre corps utiliserait un corps virtuel, vicariant pour agir et s'émouvoir. Pour Alain Berthoz, l'imaginaire se situe avant la perception mais dans des rétroactions simultanées avec la motricité. Le corps anticipe son mouvement par l'imaginaire et le réajuste ensuite en même temps qu'il perçoit et qu'il agit.

L'imaginaire serait une des facultés primordiales de réalisations qui nous affectent et notre monde perçu dépendrait donc aussi de cette faculté. Il permet de créer un cadre temporel pour s'abstraire de l'immédiat et construire un présent. Il peut nous affecter sans que des données physiologiques soient en causes. Il est donc puissance de réalisation comme de déréalisation. Nous allons voir au prochain passage le lien entre la pensée et l'imagination pour aborder ensuite le pouvoir de l'imaginaire dans la création de l'existant.

1 Gilbert Simondon, *Cours sur la perception 1964-1965*, op. cit., p. 334.

2 *Ibid.*, p. 331.

3 Serge Tisseron, *Virtuel, mon amour*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 158.

4 Alain Berthoz, *La vicariance, le cerveau créateur de mondes*, op. cit., p. 78.

La pensée imageante : puissance de création

Imaginaire symbolique

L'être humain par l'imaginaire, outil cognitif, n'est plus soumis à l'immédiateté, mais peut différer le temps et suppléer ou s'abstraire du monde de l'ici et maintenant. Avec l'imagination, un détachement « des signaux référentiels¹ » peut s'opérer afin de pouvoir les dépasser et n'extraire que ce qui est utile à la perception. Cette faculté est un outil de la rétention (par l'image symbolique) et donc de la répétition, mais elle ne constitue pas une clôture formelle et reste une structure ouverte et adaptée, évolutive. Elle offre à l'être humain la possibilité de combiner de manière inédite des données mnésiques virtuelles pour outrepasser des situations problématiques qui se présentent. Comme le souligne Xavier Lambert, « c'est parce que les objets sont remplacés par leurs représentations mentales qu'ils acquièrent une dimension symbolique suffisante pour pouvoir effectuer cette opération computationnelle² » et résoudre des situations conflictuelles.

L'image symbolique a l'inconvénient de corrompre la nouveauté phénoménale pour la lier à ce qui ressort de l'ordre du déjà vu, mais elle n'est pas incompatible avec l'idée d'invention. La rétention symbolique serait outil d'abstraction originale et outil de négation de la nouveauté phénoménale.

L'imaginaire complexe et la pensée

L'imaginaire englobe plusieurs niveaux d'abstraction qui peuvent être confondus. L'image a des épaisseurs de sens complexes et qui peuvent être difficilement démêlées. Dans le travail *Apotrope*, toutes les images sont intriquées entre elles et évoluent. L'enchaînement de l'interactivité se réalise selon un aléatoire d'une série d'images virtuelles. Plus nous creusons dans les images, plus la totalité qui se présente est un mélange combinatoire d'images qui se superposent, s'intriquent et se mêlent. La pensée imageante, comme nous l'avons dit, permet de créer une temporalité qui est rendue statique, cristallisée par ses cadres. Mais l'imaginaire est entremêlé, ce qui en fait sa puissance de création et sa complexité. Il permet aussi bien de définir la perception que de la complexifier. Il peut adopter une forme dynamique autant que statique et, dans *Apotrope*, les deux modalités sont en jeu. À partir de sa première présentation, qui est une projection statique, lorsque l'interaction progresse, un dynamisme et une intrication d'images se créent. Donc l'imaginaire est aussi statique que dynamique.

Pour Charles Travis, la pensée imageante n'est pas une pensée. Une pensée qui n'est pas décomposable, qui n'est pas logique et qui n'est pas conceptuelle n'est pas une pensée³. La pensée imaginaire ne possède pas la logique et n'est pas liée à une succession dont les éléments se discerneraient comme l'est la pensée articulée à la langue. Aucune computation ne pourrait être réalisée par l'imaginaire qui n'est pas, pour Travis, une pensée puisqu'elle est sans objet déterminé. Pour lui, toute pensée est pensée, si et seulement si, elle est soumise aux lois de la logique. Mais si l'imaginaire ne fonctionne pas par des enchaînements de symboles discrets, elle englobe plusieurs niveaux d'abstraction qui peuvent nous permettre de résoudre des situations mentales conflictuelles quand la logique ne suffirait pas et permettre l'invention.

1 Terme employé par Jean-Louis Dessalles, *Aux origines du langage, une histoire naturelle de la parole*, Paris, Hermès Science, 2000.

2 Xavier Lambert, *Le corps multiconnexe, vers une poïétique de l'oscillation ?*, Nancy, Presse Universitaire de Nancy, 2010, p. 17.

3 Charles Travis, *Le silence des sens*, Paris, les éditions du cerf, 2014, p. 166.

Antonio Damasio, *a contrario* de la pensée de Travis, soutient que la pensée est essentiellement articulée par des images, même les mots résultent selon lui, des représentations topographiquement organisées, et peuvent devenir des images. Pour lui, si les mots ne prenaient pas appui par l'image, même transitoirement, nous ne pourrions savoir ce qu'ils représentent¹. L'imaginaire ne serait donc pas une activité *a posteriori* de la pensée articulée à la logique et à la langue, mais une condition nécessaire de celles-ci.

Le philosophe, Jean-Paul Jouary, dans son ouvrage *Préhistoire de la beauté*, va jusqu'à développer l'idée que l'être humain a émergé avec la création des images. « Ce n'est pas parce que l'homme est devenu homme qu'il a inventé l'art ; c'est parce qu'il a inventé l'art qu'il est devenu pleinement homme.² » En s'extériorisant par la création de traces de son corps, *l'homo sapiens* se serait intériorisé et aurait pris conscience de lui. L'art aurait permis de créer un premier renvoi réflexif et aurait participé à construire une intériorité. L'homme a réussi à imiter symboliquement ce qui était absent dans sa sphère immédiate et a su constituer des objets mentaux dépassant la vision et l'expérience des signaux référentiels.

L'imaginaire pourrait donc venir en amont de la pensée articulée à la langue. Cette création de formes, d'images est ce qui nous a permis de construire notre présence au monde. En se distinguant de l'immédiat, en mettant en forme l'informe, l'être humain s'est créé des supports pour s'abstraire. L'image a créé un écart dans notre temporalité qui nous permet de nous donner forme. Cette abstraction est aussi nécessaire pour la rétention primaire à la base du fonctionnement de notre mémoire. L'imaginaire, ce par quoi nous doublons l'immédiat par des objets mentaux et par le truchement de formes, peut nous faire vivre ce qu'il n'y a pas. Les images mentales ont certainement dû contribuer au maintien de notre présence et ont consolidé l'impression de notre existence. Nous constituons le présent par cette médiation imageante. C'est par l'imaginaire qu'il nous est possible de nous introduire dans l'image d'un présent qui est rendu vivable. Cette faculté imageante fonctionnerait non pas comme simple médium des données immédiates, mais comme support où se formaliseraient ces données. Notre imaginaire est une puissance de réalisation de notre vécu qui est dès lors à notre image.

La forme de l'image

L'image est un support d'abstraction de l'ordre du plan mental écartant la variabilité infinie du temps. Elle est un substitut pratique assurant un plan organisé³ où s'établit une présence. C'est ce statut de l'image plane, matricielle que j'ai souhaité défaire dans *Apotrope*. Cette matrice imaginaire crée des perceptions qui nous apparaissent sous une fixité bien qu'elle soit entremêlée et complexe. Dans *Apotrope*, j'ai souhaité redonner du mouvement et de l'impermanence à l'image. J'ai voulu que l'image soit au plus proche d'une temporalité dynamique, pouvant exposer la diversité et la volatilité de chaque image de l'instant. L'image nous permet de nous sortir de l'immédiateté et d'instaurer un présent par ses formats imaginaires.

1 Antonio R. Damasio, *l'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 152.

2 Jean-Paul Jouary, *Préhistoire de la beauté, et l'art créa l'homme*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012, p. 123.

3 Le plan d'organisation est un terme deleuzien. Le plan d'organisation, dispose toujours d'une dimension supplémentaire et transcendante, d'un principe de composition plus ou moins caché, d'un dessein ou d'une Loi (humains ou divins) qui organisent et orientent l'évolution des formes et le développement des sujets. In Robert Sasso, Arnaud Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis n° 3, Paris, Vrin, Printemps 2003, p. 272.

Sans les arrêts virtuels perceptifs (la succession des instants t) qui me permettent d'identifier un état alors que celui-ci est toujours en mouvement, ou autrement dit, si je ne faisais pas des pauses sur ce qui est une transition pour établir une forme, il n'y aurait pas de forme. La forme donnée pour la perception dépendrait de l'image qui nous permet de structurer et de cristalliser cette forme. Dans *Apotrope*, c'est ce statut de l'image et de la forme qui est interrogé. J'ai souhaité montrer sa puissance comme son absence. En déconstruisant le statut de forme, nous pourrions peut-être atteindre un vide. En déconstruisant ce que nos perceptions créent, nous pourrions aborder l'informe (le noir en est le symbole dans *Apotrope*). Mais nous ne sortons qu'en apparence de la forme et de l'image puisque à la fin, les images se reconstruisant sur le vide, se contractent pour présenter une nouvelle image.

L'impression d'existence est-elle tributaire des formes que l'on se donne et les formes sont-elles tributaires de l'image ? Même si ce qui est perçu ne correspondait qu'à nos formes imageantes et que celles-ci ne seraient qu'artificielles, l'existence en est-elle annihilée pour autant ? Bergson explique que si mentalement nous nous éliminons nous-mêmes, il persiste une image de cet anéantissement du soi. L'inexistence reste encore ici un objet mental et une image mentale. L'image est ce qui persiste quand le doute de l'existence arrive à son extrême.

Pour résumer, l'imaginaire existerait avant le langage, nous aurait permis de créer des formes d'abstractions qui sont à la fois objet symbolique et complexe créatif. L'image donne des formes aux vécus et participe à l'organisation temporelle. Elle est la présence minimale et irréductible de notre existence.

Conclusion

L'être humain ne cesserait de créer pour vivre, et vivre c'est imaginer. La réalité se compose et se crée selon nos processus cognitifs, perceptifs et notre organisation organique et matérielle. Il est donc important d'examiner ces processus afin de pouvoir les utiliser dans une perspective de réalisation créatrice de l'événement. Nous sommes partis de l'hypothèse que l'événement ne pouvait avoir de stabilité sans notre outil mnésique et que notre faculté imaginaire crée des catégories, des ségrégations perceptives ainsi que des supports de réalisation du présent par sa puissance d'abstraction et de mise à l'écart de l'actualité. L'enjeu n'est pas de savoir si ce que nous vivons est vrai ou faux, mais de développer l'idée que l'intensité de l'événement n'est que relative à des modes d'organisation psychique et physique qui ne cessent eux-mêmes de s'intriquer. Et que nos puissances d'actualisation peuvent autant nous déréaliser que nous permettre de nous faire vivre des présences, qui seraient peut-être absentes en dehors de nous : autant les améliorer par ces mêmes capacités, dans une volonté créatrice.

L'infralangage est ce soupçon sur un monde que nous réalisons en permanence. Il est aussi bien doute que savoir imprécis sur la manière dont nous élaborons notre propre monde. L'infralangage est aussi une impulsion créatrice de l'épreuve du monde : il est ce qui nous pousse à créer un phénomène au-delà de l'impermanence du temps et de la relativité extrême de nos perceptions et de nos impressions d'existence.

L'infralangage serait un savoir informel sur nos structures qui nous permettent de créer la réalité, et en même temps, il est ce par quoi elles se produisent. En se situant en amont de leur opération, il ne fait pas l'objet d'une pensée puisqu'il n'est pas organisé par ses structures. L'infralangage pressent le travail de nos structures de réalisation, en même temps qu'il en cherche le dépassement. L'infralangage est au plus près de nos origines créatrices qui impulsent des structures pour formaliser le réel. C'est un murmure indiquant que ce que nous vivons ne serait qu'une virtualité, à la limite de la présence.

Dans le travail *Endophonie Mécanisée*, le son déployé par chaque organe insistait sur cette idée. La vie est à entendre comme une musicalité à inventer plutôt qu'à subir dans des formes archaïques. Il est possible de limiter l'interprétation du sens de manière involontaire et qui est liée à notre monde social et nos mécanismes ancestraux. Nous vivons dans un système de perceptions, de signes, de symboles qui sont nos outils formalisant notre réalité. Vivre c'est créer, et il est question de se réinventer des sens et des façons de sentir, mais pour cela, il serait nécessaire de porter attention au corps pour ne pas répéter et saisir ce qui se déploie dans chaque actualité. Aussi, ai-je décidé de présenter un corps brut, lié à des mécanismes moteurs, mais capables de faire entendre qu'une autre musicalité de sens peut être composée. Ce que je cherche c'est un corps liminal, non encore pourvu d'acquis cognitifs et culturels, afin de pouvoir explorer les qualités des phénomènes sans le préjugé de valeur.

Mon travail de recherche-crédation vise à développer l'idée que tout sens est virtuellement vivable dans tout phénomène que nous créons. Si la question des structures de réalisation m'importe, c'est parce qu'au travers d'elles nous créons notre vécu qui est une fiction, un rêve lié à notre nécessité d'exister.

Nous allons aborder la prégnance de la culture dans l'interprétation phénoménale, continuant à développer le fait que ce que nous réalisons serait peut-être une forme d'illusion.

La réalité : l'amorce culturelle

Après avoir étudié le rôle de la mémoire, de l'image et de nos limites corporelles dans la compréhension d'un monde, nous verrons dans cette prochaine partie que les représentations véhiculées à chaque époque définissent les possibles à vivre et à penser. Les représentations sont des visions du monde partagées dans une société. Ce sont des structures perceptuelles qui permettent de faire émerger la réalité. Nous verrons que la représentation du temps varie selon les époques. Les représentations en général varient aussi selon les cultures, déterminent la structuration de la subjectivité et de la vie psychique. Nous étudierons la place de la culture dans la réalisation des émotions et des sensations et des anciens travaux viendront alimenter les réflexions. Ces passages prolongeront les recherches précédentes concernant la relativité de ce que nous nommons la réalité. Le travail plastique nommé *Être le meilleur*, que je vais présenter, incarne ces réflexions qui se sont développées depuis plusieurs années. *Être le meilleur* est un questionnement sur nos concepts hérités afin de dépasser la notion de l'être et de la représentation du temps. Ce sont des gâteaux à

base d'ADN humain que j'ai réalisés avec l'aide précieuse de Valérie Bergoglio¹, Nicolas Langlade² et Maël le Bacquer³.

La représentation du temps

Comment fonctionnent nos représentations et quels rôles jouent-elles dans notre rapport au monde ? Nous aborderons la représentation du temps comme représentation constitutive de notre vécu subjectif.

Si l'invention du temps est au centre de ma recherche, c'est parce que nos représentations nous ont permis de distribuer à la matière des qualités et des intensités sur un mode du déjà là, nous rendant semi-passifs devant les événements qui adviennent.

L'arbitraire de la discrétisation du temps

Cette invention du temps mécanique correspondrait à la nécessité du corps, qui recherche le changement à partir de blocs séparés. Nous polarisons des états entre deux extrêmes, un état initial et un état final par une différence et une répétition. Il n'y aurait d'effet que pour un esprit qui arrêterait le temps et discrétiserait des instants. Instants qui sont perçus comme des blocs découpés dans une durée sur lesquels nous pouvons concevoir un état et donc un changement. Et les formes que nous faisons émerger par notre perception seraient dues à ces instantanés qui nous permettent de figer l'informe, par des arrêts virtuels. Le temps est l'égal d'une image qui recrute des perceptions et donne forme à l'événement.

Pour l'esprit humain, le monde serait découppable et nous rechercherions des raisons d'un monde que nous avons nous-mêmes construit et discerné. Après avoir sectionné des instants dans le flux continu, il faut bien trouver des manières de les relier ; la logique qui fonctionne sur une discrétisation linéaire d'éléments nous permettrait cela.

La notion de durée est une forme subordonnée à la représentation imaginaire de l'espace. La représentation de l'espace a pour qualité de consolider un tout semblant divisible à l'infini. L'espace est un substitut pratique assurant un plan organisationnel par lequel se formalise une présence et extériorise le tout en partie. La durée ne saurait se diviser puisqu'elle est continuité et progrès. Et nous avons du mal à concevoir que l'univers n'est pas fait, mais se fait sans cesse⁴ et que tout change en même temps continuellement.

Les effets, que nous percevons comme des formes arrêtées et qui sont donc spatialisées, ne seraient présents que pour notre intelligence, incapable de se confronter au progrès continu, et au « se faisant et se défaisant » simultanément. Le temps ne revient pas ni ne demeure, il se crée au moment même où il se détruit. S'il y a une forme, c'est déjà trop tard, c'est déjà de l'arrêt. Ces arrêts virtuels et spatialisés qu'invente notre intelligence créent des formes sans matière sur des matières

1 Valérie Bergoglio est chercheuse à l'INSERM et s'intéresse à la dérégulation génétique des cellules du cancer du sein.

2 Nicolas Langlade est chercheur à l'INRA et son travail de recherche porte sur le génome du tournesol dans différents milieux.

3 Maël le Bacquer est un designer pâtissier renommé de Toulouse.

4 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 242.

sans forme¹. Cette forme de temps subordonnée à l'espace nous fait vivre des formes de présence qui ne pourraient se maintenir.

Du temps conceptuel, au vécu et à son mouvement

La problématique du temps a été ma thématique pour le Dnap (Diplôme National des Arts Plastiques). Je questionnais la notion de durée, son organisation et son incidence psychophysiologique. Mais plus qu'ordonner le temps, il s'agissait dans ce travail, avant toute chose, de respirer chacun des instants, de les vivre, de les composer. J'ai voulu représenter une temporalité qui serait comprise par des qualités inextensives et non spatialisées. J'ai cherché une qualité de matière et des qualités qui seraient propres à ma durée.

Dans un lien direct avec mon corps, j'ai prélevé des fragments de manière différente pour essayer de révéler une autre forme de présence.

Avoir du temps, du temps devant soi, ce n'est pas avoir tant d'heures ou de jours, de mois ou d'années. Ce bloc de temps-là que nous conceptualisons peut même être angoissant. Je souhaitais montrer qu'avoir la vie, ce n'est non pas avoir des instants, mais plutôt, avoir la sensation d'une secousse imminente, d'un certain tremblement d'être, qui s'appelle événement. Ce qui m'a intéressée était de côtoyer un temps disponible en forme de vide. Cette forme de temps vide, qui n'est en somme ni cyclique ni linéaire convoque chacun de nous à l'expérience délicate d'intégrer sa mort.

Une partie des travaux que je vais exposer aura non seulement eu des conséquences sur mes réalisations futures, mais me révèle encore des idées, des concepts qui m'étaient inconnus à l'époque. J'ai créé divers protocoles qui m'ont permis de mesurer le temps selon mon vécu subjectif pour y déployer des qualités et idées qui pouvaient s'y presser.

Durant deux années, j'ai enregistré mon vécu quotidien en dehors du temps imposé par la montre, afin de chercher à comprendre ce qui pouvait se jouer dans chaque instant. Chaque jour, par deux fois, c'est-à-dire le matin et le soir en fin de journée, je posais un doigt enduit de couleur sur un plastique transparent que je marquais par une pression particulière suivant les sensations éprouvées à ce moment-là. Ces empreintes colorées déposées sur des feuilles transparentes, je les découpais, et je les épinglais avec de fines aiguilles. Ce travail était une taxinomie, collections de mes journées en couleur. Deux ans de vie ont été représentés par des empreintes fragiles matérialisant le temps vécu et passé selon mes humeurs et mes émotions. J'ai cherché à comprendre le temps, par les affects que je pouvais y découvrir et qui ne cessaient de varier. Ces variations d'affects étaient représentées non seulement par la couleur déposée sur les feuilles transparentes, mais aussi par la lumière qui les traversait. En épinglant mes couleurs sur divers objets et en les exposants dans différents endroits, les empreintes-colorées ne cessaient de varier d'aspect par les mouvements lumineux. Ce qui m'a intéressée était ce jeu de lumière qui restituait une instabilité à des couleurs qui représentaient des émotions. Chaque jour faisait varier des couleurs, qui elles-mêmes changeaient par la lumière du jour. Ce travail exprimait l'idée de l'instabilité d'un monde subjectif, qui variait selon une temporalité qui ne pouvait fixer des moments que par des couleurs provisoires. Et qui ne cessaient d'évoluer avec la lumière du temps.

Une autre recherche donnant une autre notion de durée, consistait à me faire prélever durant deux ans du sang chaque semaine que je redistribuais dans 7 tubes correspondant à la semaine écoulée. Le sang est un symbole déterminant de la vie et de la mort. Il est le fluide vital qui parcourt mes

1 *Ibid.*, p. 250.

artères. Il me donne la vie mais sorti de mes artères il peut me donner la mort. Chaque tube représentait une durée de vie et de mort. La multitude de ces tubes matérialisait mon vécu de durée en durée. J'ai créé une ligne de temps avec tous les tubes contenant mon sang totalisant mes deux années de recherche. J'utilisais des mesures et nos représentations du temps pour y introduire de la particularité et une vision singulière de la temporalité. Je voulais exprimer l'idée que le temps était une naissance et une mort, que nous possédions du temps autant qu'il nous dépossédait. À chaque instant vécu, nous perdons et gagnons quelque chose ; je voulais interroger ce processus. L'idée était de pouvoir exprimer que vivre, c'est peut-être naître à chaque instant et mourir, c'est peut-être ne plus avoir la force de naître. Que l'on cesse de mourir lorsque l'on meurt et que l'on meurt aussi tous les jours, dans tous les instants du temps. Là aussi, j'ai souhaité interroger la dialectique de la disparition et de l'apparition du temps et de notre corps. J'ai voulu replacer l'idée de notre corps, dans ce processus de création et de destruction permanente. Cette destruction et cette création permanentes font que le temps ne peut avoir de forme d'existence. Cela ne signifie pas qu'il n'agit pas sur nous. Ce travail m'a justement permis d'être consciente que je ne pouvais y échapper : je marque le temps et tout corps vivant marque le temps à sa façon et en est marqué en retour. Mais ce n'est pas cela qui m'a le plus intéressée, c'est ce que j'ai perçu. Ce que j'ai perçu, était l'existence de mon corps, sa façon d'être, de regarder, de respirer et de faire mouvement.

J'ai ensuite questionné la relation du temps et de l'espace externe et interne. Dans un travail vidéo, j'ai voulu donner à voir ma réalité de deux façons différentes. J'ai séparé mes durées vécues au quotidien en plusieurs points de vue. Je voulais observer la manière dont l'espace se créait selon le mouvement de mon corps, comment l'espace engendre le mouvement et la manière dont un corps s'inscrit dans un espace et produit de l'espace. J'ai expérimenté plusieurs protocoles vidéo dont un où j'ai filmé un parcours, à l'endroit et à l'envers. J'ai réuni les deux vidéos, l'une allant vers un endroit et l'autre partant de cet endroit ; c'était un mouvement inverse d'un même parcours.

J'ai confronté cette vidéo à une autre, à un autre espace, qui, au contraire d'une fragmentation, se concentrait sur les gestes de la main. Je voulais montrer une chorégraphie manuelle. Un travail de lumière a été réalisé afin de ne voir que des mains en mouvement. L'espace se resserrait sur les mains et les mains sculptaient l'espace dans des gestes quotidiens. Il s'agissait de montrer comment l'espace articule le mouvement et le mouvement articule l'espace par deux visions complémentaires. Cette expérience m'a fait comprendre que la manière dont nous portons le regard sur un espace quotidien et vécu *a priori* pouvait créer une richesse de sens et que plusieurs épaisseurs de réalités pouvaient s'y insérer. Le temps et l'espace sont aussi des conditions subjectives d'effectuation du phénomène qui dépendent du corps. Notre corps peut créer des conditions de l'expérience du temps de manière singulière, en fonction du mouvement qu'exécute notre corps.

De plus, je me suis intéressée à une voix collective-subjective du temps qui s'exprimait en dehors du temps imposé par la montre. J'ai interrogé des personnes de 5 à 91 ans, les questionnant sur leur rapport au temps et leur vision subjective de celui-ci. J'ai recherché des interprétations contrastées d'âges, de sens sur la manière dont l'humain en général, ressent les empreintes de la vie. Avec un montage sonore, j'ai enlevé le mot temps afin de ne pas rendre évident le sujet abordé et créer un flottement dans l'interprétation. Flottement à l'image d'un corps dans une époque.

J'ai ensuite installé des haut-parleurs dans trois sièges que j'ai créés à partir d'un corps moulé. Les trois chaises diffusaient la voix des personnes interviewées et dialoguaient entre elles artificiellement. Je souhaitais faire entendre la sonorité de tous les âges de la vie au travers de l'écho d'une voix universelle. Les voix et les chaises vides créaient une sensation de présence et d'absence

simultanément. C'était une vie multiple qui s'exprimait, inscrite dans des temporalités différentes, mais unies et traversant l'éphémère du temps symbolisé par la voix.

J'ai également écrit un poème que j'ai retranscrit dans le code morse. Le signal court ou long de l'écriture morse était traduit par mes battements de cœur transformés en signaux courts ou longs. Nous pouvions entendre le poème du cœur et la cadence du sens par son battement. Là aussi, la vie et le temps qui la fait émerger n'étaient pas sujets à des mesures et ce qui se disait était écrit par un battement de cœur, dont le rythme donnait le battement de la temporalité. J'ai inversé le processus dans ce travail. Ce n'était pas un temps externe qui créait le rythme de la temporalité, mais un rythme interne qui créait une sensation de temporalité. Et ce rythme permettait d'inscrire dans l'espace un sens qui s'y logeait.

Ainsi dans ce travail, ce n'était pas l'espace qui créait du temps, et le temps n'était pas celui qui nous créait. C'était à partir d'un corps, par lequel se créait du sens et à partir d'une rythmicité qui donnait forme au temps et à l'espace, selon l'écriture donnée.

Montrer le temps dans son instabilité m'a intéressée et m'intéresse encore. Son impermanence et les considérations que nous avons sur celui-ci sont des formes permettant de l'aborder. La manière dont notre monde occidental a conçu et représenté le temps, le fait mesurer en établissant des rythmes et des états qui sont artificiels, mais nous permettent de nous accorder sur un temps universel. Si cette représentation nous est utile, elle est aussi aliénante par l'imposition d'une représentation artificielle qui se voudrait exacte. Elle peut évincer et conditionner l'épreuve d'une temporalité qui pourrait être vécue de manière subjective. Le temps est au centre de la création de l'impression d'existence et puisqu'il n'est pas fait, nous pouvons dans son perpétuel recommencement inventer ce que nous désirons nous faire vivre. Il peut être l'occasion d'une saisie pour inventer des formes de vies et d'existences par un corps qui jouerait de son inexistence.

Un présent en retard et une qualité absente

Récemment Antonio Damasio a écrit : « le présent devient continuellement le passé et, lorsque nous en dressons l'inventaire, nous sommes déjà dans un autre présent, l'esprit accaparé par la préparation de l'avenir, tâche que nous accomplissons en prenant appui sur les marches du passé. Le présent n'est jamais là. Notre conscience est irrémédiablement en retard.¹ »

Nous avons vu qu'une forme naît d'une différence perçue entre le souvenir primaire et le présent modifié par l'évaluation du changement. La sensation du présent se distingue par la différence effectuée sur le passé immédiat. Nous évaluons le changement. Nous créons des formes arbitraires grâce à des arrêts virtuels que nous nommons instants *t*. Nous prenons ces points d'appui pour consolider un présent et un passé et évaluer le changement entre deux temps passés. Or, le temps ne peut s'arrêter et change continuellement. Comment un changement peut-il être puisqu'il n'y a pas d'état et que tout change perpétuellement ? Comment un changement peut-il s'effectuer sans point d'appui pour le comparer ? Comment un état qui n'est pas pourrait-il changer ? Pour que l'on puisse parler d'état il faudrait que le temps s'arrête ; or le temps n'est pas fait, mais il est le « se faisant continuellement ». Le contraste des couleurs est un merveilleux exemple pour comprendre la codétermination des qualités et ce processus créateur d'une perception qui découpe le temps. Dans le contraste simultané des couleurs, le jaune prend sa valeur par rapport au violet qui est à

1 Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes*, op. cit., p. 324.



Figure 8. Installation des deux vidéos Espace/Main, 2008.



Figure 9. Ligne de sang, 2008.

côté, mais le violet prend sa qualité par rapport au jaune. La perception du jaune-violet forme un système interdépendant qui émerge simultanément.

S'il n'y avait pas de cran d'arrêt temporel, ces instants arrêtés, il n'y aurait plus d'état distinct où peuvent se rapporter les contrastes d'intensité. Cet exemple du contraste simultané illustre ce que nous faisons dans la construction de l'instant grâce à notre mémoire. La vision de l'infiniment indivisible de la continuité sans pause virtuelle nous ferait sombrer dans les marges de l'irreprésentable et de la matière sans propriété, où rien ne se déterminerait, ni ne se contrasterait. L'être advient par l'interdépendance de deux instants reliés par l'imaginaire spatial de leurs différences. C'est dans cette transition qu'émerge alors l'intensité simultanée des deux entités perceptivement séparées, mais qui sont dans une structuration réciproque. Ce qui est perçu est toujours très relatif à ce qui est immédiatement antérieur produit par une perception spatiale de la durée. Par exemple dans la chanson *Birds*, de Yma Sumac, la tonalité aiguë de sa voix est perçue selon la tonalité grave que l'on a entendue de façon immédiatement antérieure. Pourtant nous savons qu'il n'y a pas de moment immédiatement antérieur et que notre mémoire crée les qualités selon une co-implication réciproque. L'aigu participe à créer le grave et le grave participe à créer l'aigu, ils se co-impliquent simultanément. Sans la mémoire du grave, le son aigu ne posséderait pas cette valeur. Nous distinguons par répétition du même, alors qu'il n'y a pas de même. Et le problème c'est qu'il n'y a pas d'immédiatement antérieur.

Il y a une transformation de la neutralité par l'affection d'intensité subjective comparée sur des instants qui ne peuvent exister, mais qui est créatrice de valeur. L'événement produit est un

Figure 10.
Chaise parlante, 2008.



Figure 11. Touche colorée installée, 2008.



événement dérivé par l'interprétation d'une représentation euclidienne¹ qui lie des instants espacés dans une continuité. Cet événement dérivé constitue une puissance seconde, existant au moins dans l'imaginaire d'un sujet. Tout événement pour autant qu'il soit halluciné ou pas, dérive de ce filtre de l'unicité pratique (les instants t). Ces instants différentiels sont décisionnels dans l'avènement de la qualité du phénomène. Ces instants t , par contre, sont par notre représentation euclidienne soumis à une organisation et une articulation linéaire et logique, spatiale et juxtaposée.

Le temps en création

Si nous sommes dans une forme de rêve, parce que nos connaissances ne sont que relatives, que nos valeurs ne valent que pour nous, que nos modes d'attributions des qualités physiques sont dépendants de notre mémoire et de notre cognition et que l'événement n'est rien ou pas grand-chose en dehors de la manière dont nous le représentons, alors comment fonder un monde au même titre que celui que l'on nous a appris à fonder, afin de le choisir selon nos mesures et nos significations ?

Remesurer le temps était une manière de créer mes propres conditions de son expérience avec des systèmes de compréhension qui m'étaient personnels. Comment pouvons-nous rétablir des échelles de valeurs, réévaluer nos perceptions en cherchant à modifier nos modèles que sont nos représentations ? Enfin, comment vivre autrement le phénomène, non pas dans un leurre accepté, mais dans une factualité modifiée ? En dehors de l'échelle humaine, nous ignorons si le temps tel que nous le concevons existe. Nous ne pouvons avec certitude affirmer que ce que nous vivons et voyons n'est rien d'autre que l'objet de nos structures spatio-temporelles alors que le doute lui, persiste.

La représentation du temps spatialisé crée un monde dans lequel il nous semble que nous agissons et que celui-ci demeure sans notre autorité. Ce temps et ce monde spatialisés paraissent posés devant nous comme un décor, ou un mauvais décor, dans lequel il faudrait s'approprier un scénario².

J'ai réalisé le travail *Être le meilleur*³ qui se compose de gâteaux à base d'ADN humain. L'ADN est dans mon travail une substance symbolique et représente le concept de temps qui ne serait plus lié à une représentation statique. *Être le meilleur* avait pour but d'exacerber l'idée que le temps n'est pas une donnée inerte que l'on pourrait traiter comme une succession linéaire d'éléments discrets et sous une modalité issue de l'ordre logique. Le domaine de la génétique montre à quel point le vivant n'est pas lié avec la logique et les statistiques. Le vivant se crée, n'est pas strictement régi par le régime des causes et des effets. Les mathématiques actuelles sont remises en question dans le domaine de la génétique, car il n'y a pas d'état statique dans le vivant. Le temps n'est pas de l'espace, il n'est pas du présent étalé comme planéité prête à être découpée et à être analysée. On peut tenter

1 La géométrie euclidienne a constitué une représentation spatiale orthonormée dans laquelle l'espace est situé sur un plan qui comprend le temps de manière linéaire. Cette représentation du temps et de l'espace deviendra un modèle de penser dans lequel le temps est assujéti à l'espace et dont un de ses attributs fondamental, l'irréversibilité ne sera pas prise en compte, permettant ainsi la reproduction abstraite des expériences et des faits scientifiques. « La géométrie d'Euclide, ne connaît que des tâches finies ; elle ne connaît qu'un a priori qui se clôt de façon finie. » L'espace d'Euclide pour Husserl est un espace idéal où les déterminations de l'être sont décidées de façon univoque. Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 2012, p. 26.

2 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Paris, Verdier, 2010, p. 56.

3 Voir Annexe, p. 325.

d'avoir sur le vivant une approche rétrospective sur les effets que l'on peut mesurer après coup. Mais ce qui adviendra, on ne pourrait le saisir ni le prévoir. Le domaine de la génétique met en avant l'idée de création et d'émergence. Ce qui émerge, ce qui est observé est plus ou moins la somme des parties. La création n'est pas de l'addition et n'est pas instituée par le modèle linéaire de la causalité. Ce n'est pas dû au fait que nous soyons face à une myriade de données et que nous ne puissions pas, à l'heure actuelle, organiser toutes ces informations de manière cohérente, c'est que nos mesures observent des états qui ne sont qu'à l'image de notre perception cinématographique¹. Perception photographique dont l'événement n'apparaît que par un seuil de différence et est structuré par une suite d'instantanés liés d'une certaine manière. Notre perception statique-linéaire faussement en mouvement, échoue à se représenter le devenir et l'inconsistant. Nous cherchons des états plutôt que les transitions.



Figure 12. Cellule HeLa, 2014.

¹ Ce terme fait référence à Henri Bergson et Gilles Deleuze qui critiquent les mécanismes de notre intelligence qu'ils considèrent comme cinématographique prenant des coupes virtuelles sur le mouvement.

La notion d'être qui régit notre représentation actuelle découle d'une représentation du temps d'abord physio-biologique¹ puis transformée par un héritage culturel. Notre modèle du temps actuel est issu de la pensée cartésienne et du développement de la géométrie. Nous verrons dans le prochain passage que l'idée d'être immuable est liée à la notion de l'instant spatialisé, héritage perceptif, et acquis formalisé par la perspective et la géométrisation de l'espace. Nous questionnerons la possibilité de se départir de cette représentation qui nous permet de vivre, mais qui limite nos possibles.

Nous ne pouvons savoir, si le temps est une liaison continue que l'on découpe ou plutôt s'il ne crée pas des hiatus que nous devons relier. Par contre, dans tous les cas, nous sectionnons et relierons pour en avoir une visée de l'unique pour la préhension perceptive. Et ces liaisons et nos enchaînements sont, eux, artificiels. Et l'art est profondément lié à la création des formes de relation et des qualités de hiatus.

Nous avons vu que notre perception du temps est subordonnée à la représentation de l'espace, dont dépend la qualité de phénomène vécu. Dans mon travail il s'agit de faire émerger dans cette temporalité d'autres qualités. Nos considérations statiques sont le reflet de notre impossibilité de la comprendre. Cette représentation est ce que je souhaite déconstruire et la vie génétique en est un symbole adéquat.

De la représentation à l'expérience

Nous interrogerons la relation entre l'expérience et la représentation. Est-ce que la représentation crée l'expérience ou est-ce l'inverse ? Peut-il y avoir une expérience sans représentation ? Peut-il y avoir des représentations sans expérience ? Nous aborderons l'idée que les représentations transforment l'expérience vécue en transmettant une vision du monde. Nous verrons la manière dont la représentation influence la perception et traduit une vision d'un monde qui s'incarne comme modèle de pensée.

Un cerveau créatif

Pour Antonio Damasio, nous héritons de patterns précâblés à notre naissance qui préconfigurent les formes et *stimuli* que nous allons percevoir. « Certains types de mouvements, certaines tailles [...] caractérisent des *stimuli* et nous préparent à percevoir certains signaux mettant en danger notre vie² ». Les *stimuli* perçus sont donc déjà prototypés et nous avons une activité amont sur le résultat perçu. Jean-Pierre Changeux explique à son tour que le cerveau a une production spontanée d'activité nerveuse qui contredit l'idée qu'il ne ferait que répondre aux *stimuli* extérieurs comme le suppose la théorie de l'information³. Le cerveau projette des représentations mentales qu'il tente de mettre à l'épreuve d'une réalité extérieure intrinsèquement dépourvue de sens. Sans les formes mentales héritées et construites au cours du développement épigénétique, les sensations

1 Gilbert Simondon explique que la durée minimale pour que s'instancie un état présent doit être au-dessus de 0.6 seconde et en-dessous de 0.7 seconde. Ce rythme perceptif et ce processus de découpage correspondraient à notre marche et nous discrétiserions le rythme des instants par notre rythme physiologique. In Gilbert Simondon, *Cours sur la perception, 1964-1965, op. cit.*, p. 347.

2 Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes, op. cit.*, p. 184.

3 Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, *op. cit.*, p. 98.

seraient sans forme, incapables de faire l'objet d'une compréhension. De plus, Jean-Pierre Changeux explique que la masse du cerveau représente 2% du poids total du corps, tandis qu'il utilise jusqu'à 20% de l'énergie totale consommée par le sujet. Paradoxalement, la consommation additionnelle liée à l'activité entraînée par l'interaction avec le monde extérieur n'est que de quelques pour cent¹. On comprend ici que l'activité mentale est avant tout une activité endogène, qui construit le monde perceptif, le simule et occupe une place considérable comparée aux activités sensori-motrices exogènes. Ce qui est vécu, perçu est essentiellement le résultat d'une activité endogène.

Il n'y aurait pas de données sans un traitement cognitif comme il n'y a pas d'œuvre sans spectateur. Il n'y aurait pas d'objet sans sujet qui observe et il n'y aurait pas de qualité sans être humain qui pense et ressent. Pourtant, nous avons la sensation que la réalité existe en dehors de nous et nous sommes très peu conscients de participer à fonder ce que nous voyons. Ce sont des habitudes perceptives contractées par notre culture occidentale et, comme nous venons de le développer nous sommes habitués à spatialiser le temps et concevoir la réalité comme étant déjà là et au-devant de soi.

L'invention de la perception

Ces représentations d'un monde matériel prédonné à la cognition ont été cristallisées à la Renaissance avec la perspective qui fut l'outil de son développement et de son apogée. La perspective a construit notre regard et érigé le « tout est donné » devant soi, comme une image externe et figée. Anne Cauquelin, dans *L'invention du paysage*, développe l'idée que la perception est une construction culturelle. Loin d'être innée, celle-ci est acquise et l'art participe fortement à éduquer nos sens par la transmission des modes de perceptions. Elle interroge le fait que dans un domaine aussi étroit – toile, bois, murs, couleurs – ce que les peintres de la Renaissance ont fabriqué est devenu l'écriture même de notre perception visuelle².

Ce qu'énonce Anne Cauquelin, est l'idée que la représentation ne sert pas de réceptacle à nos perceptions, mais au contraire les construit. Cette construction passe par une diffusion et acceptation sociale qui modifie notre regard qui doit s'ajuster sur ce qui est donné à voir. La représentation n'est pas ici à comprendre comme étant l'image ou le reflet de ce que nous voyons, elle structure fondamentalement l'image qui se donne à notre perception. Ainsi, Anne Cauquelin pointe l'importance de la représentation pour la construction des schèmes perceptifs. Nos visions du monde sont les matrices de nos perceptions qui nous permettent de donner forme à l'événement qui surgit.

Les représentations éduquent notre vue. Depuis la Renaissance, notre regard a fortement été imprégné par la construction de l'espace géométrique lié à la perspective, au paysage, à la rigidité et la fixité de l'image. Pour Anne Cauquelin, la peinture projette un plan devant nous, où se coule la perception. Nous voyons en perspective, nous voyons des tableaux avec des règles artificielles. Avec la perspective naissent les peintures de paysage³.

La perspective a établi l'idée d'un monde extérieur, découpable à l'infini, où l'infini est couplé à une planéité et où le lointain est figuré sur un même plan que la proximité.

De même le regardeur sera à l'intérieur et au centre de ces scènes actives. La perspective a créé le

1 *Ibid.*, p. 98.

2 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, Quadrige, 2000.

3 *Ibid.*, p. 68.

point de vue du spectateur, son regard étant désormais principal et point initial d'où se construisent les formes et par lesquelles s'organise l'espace. Panofsky explique que dans la projection centrale ou perspective, le centre de projection est dit « station » qui signifie œil ou centre de vision. En ce point « est supposé l'œil du spectateur, et c'est à partir de lui que les objets sont projetés sur un plan vertical appelé tableau.¹»

En lien avec l'invention d'une vision de l'être humain

Cette visée de l'image unique incarnant un point de vue a offert une possibilité de se situer dans un monde et est en forte corrélation avec le développement du sujet moderne. La représentation déployée à la Renaissance a permis la cristallisation de la notion de sujet, amorcée par le Moyen Âge et développée par René Descartes puis écrite pour la première fois par Kant en 1801². Il faut rappeler que pour l'époque d'Aristote, l'être humain, plus tard devenu sujet, était passif, réceptif et non pas actif. « Dans le monde aristotélicien, qui dit "sujet" dit "passivité" ou au moins "réception", "portance" ou "portée", et non pas "action" ou "activité".³ » Le « sujet » grec est lié à la passivité de ce qui supporte des accidents, des propriétés ou des qualités : le sujet est entendu comme simple substrat ou « porteur »⁴. L'invention du sujet au sens moderne est liée au concept d'agent et émerge à la Renaissance. Progressivement, le sujet aristotélicien deviendra sujet-agent dont les actes lui seront imputables. La notion de sujet est liée à des termes de barreaux et résulte d'une nouvelle organisation économique opérée à la Renaissance. Si le sujet agit, il est donc responsable et par conséquent, coupable de ses actes.

La représentation picturale à la Renaissance traduira l'émergence de la notion de sujet au sens moderne. Les personnes représentées vont progressivement être animées de mouvements. De l'état statique, elles vont devenir agent et simuleront une mise en action. Les personnages se peindront de plus en plus avec des traits leur conférant une intériorité et exprimant une personnalité. Les peintures de la Renaissance traduiront cette révolution du sujet et de l'être humain agissant. Le sujet moderne est caractérisé par sa responsabilité, centre de décision de ses actes et dont la volonté lui permet de délibérer.

La réalité étant à distance, il peut dès lors intervenir par décision sur le monde. Il agit et décide sur celle-là, il n'est plus immergé et ses actes peuvent se réfléchir dans un espace distant. La pensée rationnelle et la notion de point de vue sont structurellement liées. Nous avons une vue sur la réalité distanciée à laquelle notre regard n'est plus soumis à l'immersion de celle-ci. Pouvoir changer de point de vue, c'est pouvoir décider de la meilleure conséquence possible et ne pas réagir automatiquement, autrement dit, réfléchir et alors séparer l'action de l'effet, concevoir l'action comme cause de l'effet. Alain Berthoz, lie la perspective à l'acte de décision. Pour lui, « la vue est action de viser.⁵ » Nous adoptons une position et nous suivons la direction visée. De même nos décisions dépendent de la « perspective » dans laquelle nous analysons les faits et notre jugement,

1 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de minuit, 1975, p. 12.

2 Alain De Libera, *L'invention du sujet moderne*, Paris, VRIN, 2015, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 Alain de Libera, in Henri de Monvallier, *Entretien avec Alain de Libera: autour de l'Archéologie du sujet*. <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article77>. Consulté le 19 Août 2016.

5 Alain Berthoz, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 75.

mais aussi la plupart de nos activités mentales ressortent d'une spatialisation mentale¹.

La perspective nous offre un champ lointain d'action, ou de possibilité de futur (visant l'infini). Elle inscrit le corps dans cette projection et, en même temps, se situant sur une même surface. La perspective n'a-t-elle pas favorisé l'émergence de la pensée par anticipation, comme espace de projection mentale lointaine et immédiate afin de décider d'un présent s'érigeant devant soi ?

La réalité est à distance comme déjà faite et l'individu s'écarte de la totalité à laquelle il appartient. Cette totalité autrefois était suggérée par les fonds d'or dans les tableaux du Moyen Âge, qui baignaient tous les personnages et les reliaient. Ils se trouvent grâce à la perspective, divisés en partie par l'espace qui se segmente en différentes scènes organisées. L'espace se distingue des personnages qui en habitent le cadre et qui n'y sont plus immergés. Tout n'est plus co-intriqué, mais l'être humain se matérialise comme entité indépendante. Ainsi l'espace sera représenté à la mesure de l'être humain et non plus à l'échelle d'un ou des Dieux².

L'homme ne sera plus pur objet du Divin, régi par la volonté de lois externes, mais deviendra sujet de ses actes et penseur interne du monde. Il y a donc un renversement des termes objet/sujet qui s'est opéré à la Renaissance³. L'extérieur qui était doté de forces divines sera objectivé et de plus en plus rationalisé, et ce renversement rencontre son apogée avec la pensée cartésienne. Le monde extérieur deviendra de plus en plus calculable, mesurable, objectivé et cela a été permis par les mathématiques.

Avant la Renaissance, pourtant, la conception d'une physique d'une temporalité soumise à une vision humaine était inenvisageable. La Terre à l'Antiquité était conçue comme un animal possédant cœur et poumons⁴.

Ensuite les lois, la nature étaient régies par les Écritures divines, et les lois ne pouvaient être conçues que par leur interprétation. Si la pensée cartésienne a rencontré le succès qu'on lui concède et a réussi à s'imposer comme modèle dans la pensée moderne, c'est parce qu'elle ne s'opposait pas aux lois divines. Les mathématiques étaient l'outil par excellence de l'éternité divine. Les mathématiques qui ont permis le développement de la pensée scientifique et l'objectivation d'un monde traduisent le langage du divin. En étant éternelles et immuables, elles constituent le langage d'un Dieu géomètre et qui a placé dans l'âme humaine les outils pour en déchiffrer le code⁵. Galilée, avait déjà amorcé le passage de la pensée cartésienne. Pour faire admettre une science qui puisse cohabiter avec la religion et des lois éternelles, il conceptualisa le principe que le monde était mathématique et créa la physique mathématique, première science de la nature

1 *Ibid.*

2 Hervé Fischer explique, qu'à la Renaissance, les années de peste et un fort accroissement de l'hérésie fragiliseront la religion chrétienne. Pour instaurer l'idée que Dieu n'est pas séparé du monde humain, les peintres matérialiseront sa présence divine et incluront la perception de l'homme grâce à la perspective dans le divin, sous la demande ecclésiastique. La perspective a permis ce tour de force, incorporant le regard du spectateur dans le tableau où se situait désormais le divin à échelle humaine. Un ensemble de techniques permettront de représenter un monde d'ici-bas plus réaliste (la perspective géométrique permettra l'illusion d'un espace en trois dimensions, les visages des saints auront des traits plus réalistes, l'introduction de la couleur locale donnera plus de réalisme que les gammes de couleurs symboliques et codées. Hervé Fischer, *La planète hyper*, Paris, vlb éditeur, 2004, p. 42, 49.

3 Alain De Libera, *L'invention du sujet moderne, op. cit.*, p. 70.

4 Jean-Paul Jouary, *Diderot face à Galilée et Descartes, La science en héritage*, Paris, Scèren, CNDP, 2011, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 41.

dans l'histoire humaine¹. Descartes reprendra l'idée de Galilée en affirmant que la physique ne peut être comprise que par des formes géométriques. Les formes géométriques étant éternelles, les mathématiques seront le langage du Dieu géomètre.

« Dieu a déposé de telles lois dans le monde pour l'éternité, lesquelles rendent la physique possible, grâce à des "semences de vérité" que Dieu a déposées dans notre âme tout aussi éternellement.² »

Pour Edgar Morin, nous vivons sous l'empire des principes de disjonction, de déduction et d'abstraction dont l'ensemble constitue ce qu'il appelle le paradigme de simplification. Pour lui, Descartes a formulé ce paradigme qui marquera l'Occident, en disjoignant le sujet, et la chose étendue. Les idées claires et distinctes s'imposeront comme principe de vérité, et cela séparera ainsi philosophie et science³.

Toute une vision de la nature, mais aussi de l'être humain découlera de ce modèle disjonctif et discret, permettant aux sciences de faire de nombreuses avancées. Ainsi, le modèle mécaniste émergera. Ce modèle, ayant pour principe que le tout correspond à la juxtaposition des parties correspond avec la vision de la perspective et de la mathématisation de l'espace. Ce modèle de pensée opératoire est ce qui servira de modèle d'explication jusqu'à la modernité. L'espace et la physique seront réduits à une somme de calculs dans lesquels il nous est possible d'agir. L'espace n'est plus seulement l'objet du divin, et nous pouvons alors le modifier.

Selon François Dagognet, les conséquences de ce paradigme feront que le vivant sera lui aussi compris comme un simple agencement de pièces et de parties. L'être se définira comme un enchaînement de rouages que l'on peut comprendre isolément et ajuster les uns aux autres⁴. Cette représentation va construire l'espace psychophysique du sujet et son monde perçu s'élaborera au travers de ces schèmes mentaux.

Nous avons vu que les représentations traduisent une vision du monde, façonnent la perception. Nos représentations culturelles s'intègrent à nos activités mentales endogènes. Mais jusqu'à quel point les représentations du monde font-elles monde ?

D'un espace psychophysique

Nous pouvons nous demander, jusqu'à quel point la représentation de la géométrie euclidienne, que la perspective a permis de consolider, a bousculé l'espace psychophysique du sujet. En nous permettant de nous figurer un espace stable, mesurable, notre regard a subi cette transformation essentielle. Cette représentation a-t-elle géométrisé tout l'espace à voir et sentir ? L'expérience vécue de l'espace découle-t-elle de cette représentation que nous avons incorporée ou est-ce plutôt parce que nous avons sélectionné une certaine forme spatiale au cours de l'évolution que nous avons élaboré cette représentation mathématique et géométrique ? De l'idée d'un espace et de son abstraction théorisée, sommes-nous passés à la perception de ce monde ou est-ce l'inverse ?

1 Jean-Paul Jouary, *Diderot face à Galilée et Descartes, La science en héritage, op. cit.*, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 29.

3 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, p. 18.

4 François Dagognet, *Penser le vivant, L'homme, maître de la vie ?*, Paris, Bordas, 2003, p. 22.

Un regard sans point

Selon les termes de Panofsky, la perspective a construit une réalité fonctionnelle ; les points perspectifs sont pourtant vides de tout contenu, mais ils sont devenus l'expression de relations idéelles¹ qui se sont incarnées dans l'œil du sujet.

Ce qui est concerné par la perspective, c'est l'œil du spectateur. C'est à partir de son œil que la composition picturale se construit, la scène s'adresse à son regard et prend forme à travers lui. Il est spectateur extérieur pouvant contempler la scène au travers d'un moi séparé d'une scène qui est mise à distance. L'espace organisé de la Renaissance aurait donné à comprendre un monde construit par plan. L'espace induit par la perspective va annoncer une spatialisation de la mise en forme de la réalité qui ne correspond pourtant pas à la vision physiologique de l'individu. Peignant un espace homogène et stable, la perspective allait à l'encontre de la perception sensible. La structure de l'espace psychophysiologique n'est pas homogène nous dit Panofsky. La structure d'un espace infini, continu et homogène, autrement dit, l'espace mathématique ne correspond à rien de l'espace perçu².

Nous pouvons penser que la représentation de la perspective s'est insérée dans notre système perceptif et que son influence est encore très active dans la perception actuelle du monde et de l'espace. Par exemple, nous savons que dans la perception de l'espace, nous tenons compte de l'arrière et de l'avant, du côté gauche et du côté droit, mais nous avons privilégié la direction de l'avant dans la représentation et notre perception est dirigée et se concentre vers un point central. De même, la perspective ignore le fait que nos yeux ne cessent d'être en mouvement et que notre vision n'est pas immobile. Cependant, l'intériorisation, l'incorporation de ces schèmes impliquent que notre perception réunit les multiples mouvements permanents sous une image unifiée.

David D. Nolte est un physicien ayant étudié la nervosité de l'œil. Il observe que l'impression de l'image qui atteint notre rétine apparaît et disparaît constamment à une très grande vitesse, beaucoup plus grande que le rythme de vingt-quatre images/seconde du cinéma. Donc nos données rétinienne ne sont pas stables. Comment dès lors est-il possible que le monde nous paraisse stable³ ? Nolte, mais aussi Alain Berthoz, soulignent que l'image saute et glisse sur la rétine, mais ce qui est perçu, est une invariance qui stabilise l'environnement⁴.

Malgré les vibrations et tremblements des muscles de la vision, le nerf optique, le cerveau nous livre des images fixes et précises. De plus le débit de l'image est estimé à sept millions de bits/seconde, soit une vitesse comparable à la vitesse de transfert de l'information sur le disque dur d'un ordinateur⁵. Ces multitudes d'états instables sont néanmoins intégrées de manière unifiée au niveau cérébral.

Le sens de la qualité dans l'unité

Depuis Descartes, toute la matière a été considérée comme de l'étendue et notre physique ne pouvait atteindre le réel que dans la mesure où elle était géométrique⁶.

1 Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 42.

2 *Ibid.*

3 David D. Nolte in Hervé Fischer, *La planète hyper*, Paris, vlb éditeur, 2004, p. 117.

4 Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p. 212.

5 *Ibid.*, p. 117.

6 Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, PUF, 2009, p. 181.

La perspective nous a donné des cadres de pensées où nous pouvions réfléchir nos vécus représentés par le modèle des images planes se succédant en fonction d'une ligne de temps avançant selon notre point de vue, tendu vers l'avant. La physique est spatiale et peut demeurer sur ce support étendu qui arrête le temps et le transforme en une surface saisissable. Notre expérience et notre représentation de la matière ont été soumises à ce même format. Ainsi, nous avons nié les propriétés de la matière, des qualités, du temps qui étaient aléatoires et inextensives. Jean-Paul Jouary nous rappelle que cette négation des qualités inextensives, et leur subordination à une spatialisation perceptive, nous ont permis d'obtenir une cohérence et une efficacité théorique et pratique qui assureront la pérennité d'une telle vision¹.

Cet héritage géométrique est par ailleurs ce qui instancie la notion de « l'être » qui sinon, serait inextensive et impossible à saisir.

L'imaginaire qui schématise et médiatise nos contenus psychiques fonctionne encore aujourd'hui sous l'empreinte de la rigidité et la fixation, dans un espace distant et homogène, initié à la Renaissance. L'image et sa surface ainsi représentées, ont les propriétés d'être stables et de fixer les intensités, les transitions par un état permanent. L'espace retient davantage l'existence que la fluctualité et l'insaisissabilité du temps.

Jean-Paul Jouary explique que si nous avons réglé notre pensée sur le seul monde sensible, on se condamnerait à des opinions fluctuantes et sans fondement solide. Dès lors, l'ambition d'accéder à des connaissances « vraies » imposait que l'on se détournât de cette dépendance à ce monde sensible, pour se tourner vers des modes de pensée qui s'en émancipent².

L'image est ce qui demeure contre l'incertain et le mobile. L'image agit comme un écran mental et une matrice perceptive. L'image de notre perception est liée à ce qui dure devant ce qui ne cesse de périr et de s'anéantir.

Selon Henri Poincaré, la géométrie n'est pas vraie, mais avantageuse³. Nous avons selon lui, sélectionné par l'évolution une perception géométrique dont découlerait la géométrie euclidienne. La perception géométrique pourrait être innée. Mais la représentation des mathématiques au travers de notre géométrie a véhiculé une conception du monde, qui elle n'est pas innée. Elles ont introduit la possibilité de penser que nous pouvions intervenir sur l'environnement qui n'était plus régi par des dieux. L'être humain pouvait agir, opérer et s'articuler à un espace par les mesures lui renvoyant une image lui permettant de se réfléchir et se délimiter.

Cette géométrisation du monde est retrouvée dans les formes des gâteaux-ADN. À partir des formes géométriques les plus primaires, le carré, le rond, le rectangle et le triangle, j'ai pu construire l'ensemble des gâteaux. Ces quatre éléments de base constitués dans de l'agarose m'ont permis d'élaborer une variété infinie de formes. À l'intérieur de cette stabilité apparente des gâteaux, de l'ADN de personnes humaines a été introduit, constitué lui aussi de quatre éléments basiques. L'ADN, dans mon travail, symbolise le mouvant et l'instable, le vivant et la création. Notre manière de concevoir l'espace géométrique a mathématisé l'étendue, mais aussi les qualités.

1 Jean-Paul Jouary, *op. cit.*, p. 43.

2 *Ibid.*, p. 62.

3 Henri Poincaré, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1970, p. 99, 100.

Celles-ci sont des intensités relatives, instables et insubstantialisables conçues et perçues comme un complexe composé d'unités qualitatives. La matière et les sensations, comme le note Jean-Paul Jouary, ne permettaient pas de procurer une stabilité et une permanence. Elles ne correspondaient à aucune de nos lois et ne pouvaient être appréciées quantitativement ni mesurées. Dès lors la matière et ses qualités ont été mises entre parenthèses et ont subi elles aussi une réduction à la géométrie¹. La représentation géométrique s'est progressivement incarnée dans le corps. D'être humain constitué de faisceaux de sensations hétérogènes non situés, immergés par accident où les qualités éprouvées n'ont aucun caractère qui ne pouvaient se rassembler², nous passons à une entité fixe et unifiée, accueillant des unités qualitatives que nous pouvions juxtaposer. Nous parvenons à une vision où l'être humain sera compris comme composé de parties juxtaposables possédant des unités d'intensités. En intégrant de l'ADN dans des formes géométriques qui, par ailleurs, nous permettent de créer une infinité de formes, cela exposait l'idée que nous avons enfermé des qualités inextensives dans des formes géométriques pouvant les comprendre et les distinguer. Dans les gâteaux, sous la stabilité apparente de ces formes, se dissimule une multitude instable et impermanente. Notre corps, à l'image des formes géométriques et notre géométrie, à l'image que crée notre corps nous ont permis par ailleurs de bâtir une multitude d'architectures, qu'elles soient mentales ou physiques. Seulement, dans la construction d'un monde et d'un corps géométrisé et mathématisé, nous avons fait émerger la vision d'un sujet isolé d'une totalité et de son environnement. Cette vision nous a permis de découper un monde et un corps. Nous nous sommes perçus et avons perçu le monde comme autant de parties extériorisées et juxtaposées les unes à côté des autres et dissécables à l'infini.

De l'unité à la séparation

La perception d'un environnement distingué est un acquis culturel, tellement bien inséré dans notre vision du monde que nous la pensons comme naturelle, alors qu'elle relève aussi de l'ordre de l'interprétation et ne dépend pas uniquement de schèmes fonctionnels hérités de l'évolution. Nos interprétations et représentations donnent forme et sens à la perception. Le corps qui se perçoit est, lui aussi, une construction culturelle qui intègre les représentations du monde en vigueur dans une époque et une société.

La distinction de notre corps avec notre environnement n'a pas toujours existé et n'est pas non plus innée. Nous savons que les enfants n'apprennent à discerner leur propre corps que progressivement et par apprentissage. Michel Bernard explique qu'un nouveau-né ne discrimine son corps propre comme étant extérieur au monde, que vers 10 mois. Avant cet âge, l'enfant confond les objets avec lui-même³. Ainsi nous dit-il, le « nouveau-né ne possède pas la conscience de son propre corps qu'il appréhende comme un agrégat, un ensemble d'organes ou de segments⁴ » et la distinction du corps s'élabore entièrement, selon Wallon, à partir du quinzième mois où apparaît en même temps le développement du langage. L'unification du corps est pour lui liée à l'apprentissage du langage et serait donc aussi culturelle. Le corps, miroir des structures culturelles et symboliques.

La culture et la perception du corps unifié n'ont pas toujours prédominé en Occident. Dans la culture grecque, les actes individuels n'avaient absolument pas la valeur qu'on leur désigne actuellement.

1 *Ibid.*, p. 42.

2 Alain De Libera, *op. cit.*, p. 78.

3 Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 85.

D'abord parce que l'espace physique était non maîtrisable et dépendait des volontés divines, et que les faits malheureux qui arrivaient à chaque être humain n'étaient pas de l'ordre de l'imputabilité individuelle, mais étaient attribués à l'action des Dieux se vengeant de Prométhée¹. L'homme tel qu'il se définit aujourd'hui ne possédait pas, dans l'Antiquité, d'unité et n'était pas le moteur de ses actes. Le divin régissait tout l'espace de la pensée humaine qui était par ailleurs associée à l'air et au souffle, plutôt que d'être représentée dans le cerveau humain. L'homme sujet était davantage l'objet du divin, régi par les lois divines que sujet-agent². Jean-Pierre Vernant explique que les actions étaient pour les Grecs, sans unité réelle, sans profondeur psychologique, traversées d'impulsions subites, d'inspirations senties comme divines. L'homme grec était étranger à soi et à ses actes. La conception de l'intériorité ou du sujet, la distanciation à l'égard du corps, l'apparition de l'individu ou du moins, l'ébauche de certaines valeurs liées à l'individu, le sens de la responsabilité de l'agent vis-à-vis de ses actes, se sont progressivement institutionnalisés³ et instaurés dans la vie psychique et perceptive du sujet, et dont la notion d'individu marquera l'apogée.

Cette représentation du corps unifié ne trouve pourtant aucune réalité au niveau cérébral et montre la prégnance d'une représentation dans l'épreuve de l'expérience du corps. Les sciences cognitives n'arrivent pas à lier la distinction du corps à une réalité biologique et cérébrale. Les schémas du corps, la constitution d'une représentation unique du corps propre, surtout lorsqu'il est en mouvement, ne sont pas situés dans les zones corticales⁴. Il y aurait autant de schémas corporels que de membres. Nous n'arrivons pas à comprendre de quelle manière se réalise la cohérence interne du corps. En outre, certains êtres humains n'ont pas la possession d'une image discrétisée de leur corps⁵ accentuant le caractère construit de nos images. Pareillement, les membres fantômes donnent l'impression que le membre est actif alors que la personne ne le possède plus. Tous ces exemples montrent que la perception du corps est avant tout une projection mentale au service de l'action mentale située par un corps vicariant⁶ dans un espace distant.

La distinction du corps est une représentation que l'on ne retrouve pas dans toutes les cultures, accentuant le caractère appris de la modélisation de notre corps. Il existe encore des sociétés traditionnelles et communautaires où l'existence de chacun n'est pas distinguée du groupe ni du cosmos. Selon David Le Breton, ces sociétés ne possèdent pas de « catégorie mentale permettant de penser culturellement la différence d'un acteur à un autre, puisque personne ne se distingue du groupe, chacun n'étant qu'une singularité dans l'unité différentielle du groupe.⁷ » L'idée du corps propre pourrait donc être une véritable invention sociale.

Dans la civilisation occidentale, nous passons d'une vision holiste conceptualisant l'être humain composé de « faisceaux de propriétés, syndrome d'accidents ou de qualités dont chacun de ces caractères ne saurait se rassembler⁸ », au concept d'une vision individualiste séparatiste, structurant

1 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*

4 Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, *op. cit.*, p. 251.

5 *Ibid.*, p. 250.

6 Alain Berthoz, *La vicariance, le cerveau créateur de mondes*, *op. cit.*, p. 78.

7 David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2004, p. 35.

8 Alain De Libera, *op. cit.*, p. 78.

la vision comme une juxtaposition d'entités fixes, unifiées et distancées d'un monde externe ainsi que des autres.

La notion de corps et d'individu est ce que j'ai souhaité questionner par la création des gâteaux-ADN. Les techniques de vision et le dispositif de cognition qui en découle ou qui les précède ont émergé à la Renaissance. Ces techniques et dispositifs nous ont permis de percevoir le moi comme une entité discriminée et dont les actions dépendent strictement d'un je isolé mis à distance par l'espace de projection. Cette vision a consolidé l'idée de l'individu séparé du monde externe indépendant.

Le travail *Être le meilleur* est axé sur l'idée de devenir et de sculpture de soi, remettant en question la notion d'individu et de corps isolés. L'ADN possède les caractéristiques recherchées pour représenter l'idée de devenir. L'ADN est instable, chaque nucléotide est non seulement interrelié dans un vaste ensemble qui compose notre corps, mais est aussi en interaction avec le monde extérieur. J'ai considéré l'ADN comme symbole pouvant représenter une instabilité et un réseau d'interactions multiples inscrit dans la création d'une temporalité. Ainsi, en introduisant l'ADN de personnes dans des gâteaux, je voulais matérialiser l'idée du corps en devenir, en création et en auto-création. J'ai cherché à créer une vision de l'être humain ayant une personnalité créatrice et interreliée, s'opposant ou complétant la vision développée à la Renaissance qui a progressivement façonné le regard et la notion d'être, engendrant un repli individualiste séparé d'un monde extérieur. Les gâteaux, de forme géométrique correspondant à la vision cartésienne du monde, peuvent semboîter à l'infini, contiennent de l'ADN qui est un substrat inconsistant. L'ADN signifie pour moi invention et création. Je voulais représenter l'être humain non pas dans une forme achevée et délimitée par une extériorité et une intériorité artificielle, mais réintégrer une vision plus complexe de l'être. L'idée de l'être, de l'unité stabilise un monde qui ne l'est pas. La notion d'état est ce qui est critiqué par le symbole génétique. La notion d'état dans la mesure où elle correspond à une logique mécanique, ne tient pas compte de l'imprévisibilité du temps. La logique mécanique est une vision déterministe qui ne permet pas l'idée que l'être humain est un être qui s'invente et qu'il n'est pas sujet à des états stables ayant des propriétés fixées. Cette vision peut créer l'idée d'inertie sur ce qui est mouvement. Créer des formes sans matière sur des matières sans formes.

De la séparation à la réunification

Je souhaitais transmettre une autre vision du temps, pouvant créer un autre rapport à l'espace mental qui serait davantage lié à l'idée de l'interrelation. Et l'ADN est un complexe interrelié entre plusieurs systèmes où l'interne et l'externe se confondent, qui possède les attributs de la conception du temps que je cherche à montrer. Je voulais questionner le fait que le corps n'était pas tant séparé du monde et des autres et qu'il est lié à un schéma spatial qui pourrait constituer une construction culturelle.

Il s'agissait de proposer un regard sur notre rapport au corps dans une vision non plus ségrégationniste, mais interreliée à un environnement. L'ADN et les découvertes génétiques mettent en exergue le fait que le corps et l'environnement sont intriqués et composés de mêmes éléments. Les frontières qui nous en séparent sont de plus en plus poreuses et notre génome est un complexe d'interactions inscrit dans une co-création permanente.

La question d'un moi isolé pose également et indirectement celle d'Autrui. Le rapport à Autrui et de notre interdépendance est une thématique qui est suggérée dans ce travail. Autrui est ce qui nous

différencie comme corps vivant, mais si Autrui est une condition qui nous permet de nous penser, de nous distinguer en tant que corps, il ne pourrait peut-être qu'appartenir au domaine du virtuel. Penser l'autre, sans le rapporter à notre monde psychique est presque impossible. Mais en même temps, nous ne pouvons nous rapporter à nous-même sans l'autre. Notre individualité dépend de nos interactions que nous incorporons. De fait, à quel degré pouvons-nous nous accorder sur l'idée que nous posséderions une identité singulière et une individualité séparée d'autrui ? Ne sommes-nous pas au fond des êtres virtuels incapables de se discerner sans le rapport à l'autre, tandis que l'autre ne peut être compris que dans le rapport à notre individualité ?

L'idée de l'autre comme l'autre soi-même et de soi-même comme étant l'autre est une thématique abordée par ce travail. Pour Emmanuel Lévinas, nous dévorons toujours Autrui¹. En employant le terme, « absolument autre », il a théorisé que l'autre nous est inaccessible. Nous le dévorons intellectuellement et il est celui par lequel nous vivons. Mais que nous finissons malgré tout par manger et qui nous mange aussi. Pour Levinas, c'est toute l'énormité, toute la démesure, tout l'Infini de l'absolument autre, qui échappe à l'ontologie². Autrui, est toujours le moi-même et il n'existerait que dans une interrelation imaginaire. Mais c'est aussi par sa présence que je me différencie et mon individuation ne pourrait se révéler que dans une communauté. Dans *Être le meilleur*, nous pouvons incorporer l'autre ou bien choisir de le garder à distance (en ne le mangeant pas). L'autre nous mange, mais nous mangeons aussi l'autre de deux manières différentes. On le mange parce qu'on l'incorpore et on le mange parce qu'on ne le connaît pas. Mais on se mange aussi nous-mêmes, parce que l'on est incorporé et que l'on ne se connaît pas. L'autre n'est pas le différent, mais l'absolument autre.

Mandela exprimait par le terme d'*Ubuntu* le fait que « Je suis par ce que nous sommes³ ». Mandela expliquait que le mal fait à Autrui est un mal fait à soi-même. Le mythe d'un soi indépendant est le mythe moderne de l'individualisme. L'individualisme est une vision héritée et dérivée par la conception du sujet et un système marchand qui fleurissait à la Renaissance. Cette vision créa progressivement l'idée que le soi est une propriété à conserver et qu'il possède une indépendance vis-à-vis d'une communauté. Le modèle systémique de la société de l'esprit de Marvin Minsky permet de comprendre ce concept de devenir. Dans ce modèle, les individus s'élaborent par leurs interrelations. Les liens, les relations priment sur les entités fixes. L'identité se crée dans la relation et les identités s'interdéfinissent.

Cette conservation d'un soi à protéger se retrouve également dans ce travail avec ce qui est donné à manger à l'autre. La non-conservation d'un *je individuel*, est une vision proposée par ces gâteaux. Ces gâteaux exposent l'idée d'un possible délestage de la représentation moderne de l'individu. Délestage qui permettrait d'accéder à une identité qui est inachevée et donc en création et liée à un environnement dans lequel on est immergé et que nous faisons émerger. Conserver une vision où l'individu posséderait une identité fixe ne permet pas d'atteindre l'idée de devenir et d'auto-création de soi par le déterminisme qui y est présupposé.

S'auto-crée s'est se risquer à la création des relations formelles et savoir que nous ne sommes pas sans interaction. C'est cette idée de création de formes qui est symbolisée dans la matérialisation de l'ADN dans des formes plastiques. J'ai imaginé la forme des gâteaux dans une représentation

1 Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Livre de Poche, Essai, 2012.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 Jean-Paul Jouary, *Mandela*, Paris, Livre de Poche, 2014.

futuriste, avec des couleurs dynamiques, fluorescentes, d'une vivacité extrême et qui peuvent se recombinaison. À partir des quatre formes déterminées (rond, carré, rectangle et triangle) le résultat peut devenir créatif. Ces formes sont aussi des formes archaïques et élémentaires héritées d'une sélection perceptive, tout comme l'ADN l'est. J'ai conçu ces formes plastiques élémentaires parce qu'elles pouvaient évoquer le devenir, tout en prenant appui sur un héritage formel susceptible d'évoluer vers une création en conservant le nécessaire.

Une unité partageable

Je tiens à souligner que dans ce travail il ne s'agit pas de proposer une vision qui détruirait l'égo. Certaines formes d'égo sont nécessaires pour risquer une forme de présence et créer des relations et des formes originales. Employer le *je*, c'est aussi oser affirmer sa responsabilité et sans être certain de son moi, c'est se risquer à l'inconnu et l'imprévisible. Le *je* est une présupposition qui demande un courage de détermination sur l'imprévisibilité et le changement.

L'imprévisibilité que donne l'idée d'ADN est aussi concentrée dans une forme statique (les gâteaux), mais qui peut évoluer par les formes à agencer, tout comme le moi peut se conserver, mais en se donnant la possibilité de changer et de se risquer à l'invention de soi.

Dans ces conditions, quelle est la part d'égo et la part de gâteau que nous devons conserver ? Quelle est la part d'autrui qui nous co-crée dans notre instabilité et que nous devons incorporer ou délaissier pour créer un *je* et un corps en devenir esthétique ?

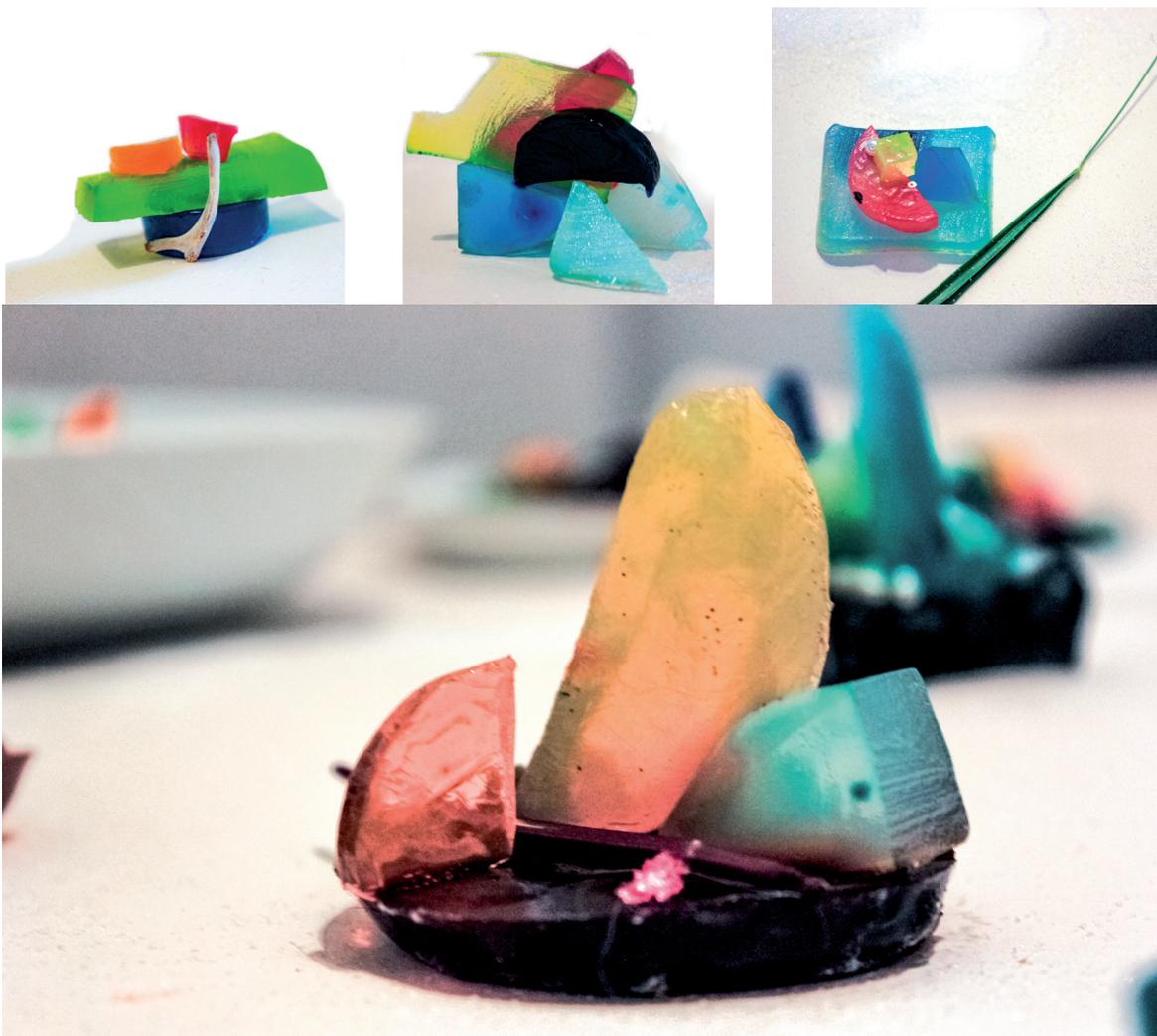


Figure 13. Être le meilleur, 2015.

Pour conclure, la perception de l'espace construite par la représentation agit sur la conception interne d'un espace mental où s'articulent une subjectivité et un rapport au monde. Nous verrons dans le prochain passage que l'espace et le temps, loin d'être des cadres spatio-temporels innés, varient de culture en culture. Et que les sentiments et les émotions ne sont pas non plus innés, mais dépendent aussi de nos représentations.



De la nature d'une représentation à la représentation de la nature de l'homme

Lorsque nous naissons, nous contractons des habitudes corporelles par la répétition d'un mouvement. Selon Simondon, la motricité précéderait la sensorialité. Lorsque le milieu commence à être organisé en classes d'images, le sujet peut s'adonner à une activité psychique qui lui permettra de s'abstraire des données primaires et leur attribuer du sens¹. Le sens primaire et inorganisé sera substitué par l'interprétation abstraite du sujet. Et l'abstraction qui est rendue possible est transmise par les représentations d'une communauté d'origine. L'impression qualitative, brute et inorganisée sera substituée par un symbolisme et une abstraction sophistiqués. Nous verrons, par des exemples, que les conventions culturelles s'intègrent à la perception par le milieu culturel primordial.

Pour le diplôme des beaux-arts, j'ai créé un travail interrogeant le contexte et le corps. J'ai réalisé des tuniques couvrant totalement les corps sur lesquels j'ai joué sur la présence et l'absence, représentées par du noir et du blanc. Une performance et un travail de capture par des photos en noir et blanc ont été réalisés. Les prises photographiques restituaient les corps rayés de noir et de blanc de la tête aux pieds, insérés dans divers espaces urbains, modifiant l'écriture et le dessin des lignes architecturales et des corps immergés dans l'espace. Ces corps apparaissant et disparaissant dans un espace étaient à la limite du visible. Les frontières entre le corps et l'espace se confondaient, l'espace et le corps étaient intriqués ensemble. Nous verrons que l'espace et le corps, l'interne et l'externe peuvent s'indifférencier selon le point de vue que l'on adopte et celui que notre environnement adopte sur nous-mêmes. Et les photographies restituaient un point de vue, celui où le corps et l'espace redessinaient des lignes dans l'espace de notre culture et où notre perception distinguait autrement notre découpage spatio-corporel. Ces photos montrent que l'espace qui nous environne

1 Gilbert Simondon, *Cours sur la perception 1964-1965, op. cit.*, p. 100.

influence la lecture du corps mais que le corps l'influence à son tour, au point que les deux se confondent. Le corps ici, n'est plus un corps distingué de son environnement mais y est absorbé au point d'en faire disparaître ses lignes qu'il modifie en retour.

Une évidence relative

L'espace social immerge notre corps au point de s'intégrer sans pouvoir le distinguer. David Le Breton, dans *Les passions ordinaires*, expose le cas des enfants sauvages qui possèdent des corps qui n'ont pas été éduqués. Les enfants sauvages offrent un exemple qui accentue l'idée que nos émotions, nos sentiments sont avant tout de l'ordre d'une transmission sociale et que, sans elle, nous ressentirions le monde de manière différente. Il cite le cas de Itard qui est un enfant sauvage. Itard¹ n'a aucune émotion primaire et ne ressent ni joie, ni tristesse, ni colère, ni honte. Il est insensible au chaud et au froid. Itard et l'ensemble des enfants sauvages posent la question de l'héritage culturel qui crée des structures qui conditionnent notre sensibilité.

Le partage d'un symbolisme culturel et les émotions dites primaires sont absents chez les enfants sauvages. On comprend à travers eux que l'environnement culturel, social, transmet des valeurs et des représentations qui créent un couplage structurel entre nos sensations primaires et notre cognition. Ce couplage nous fait développer des sensations organisées selon la transmission des représentations.

1 David Le Breton, *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, p. 29.

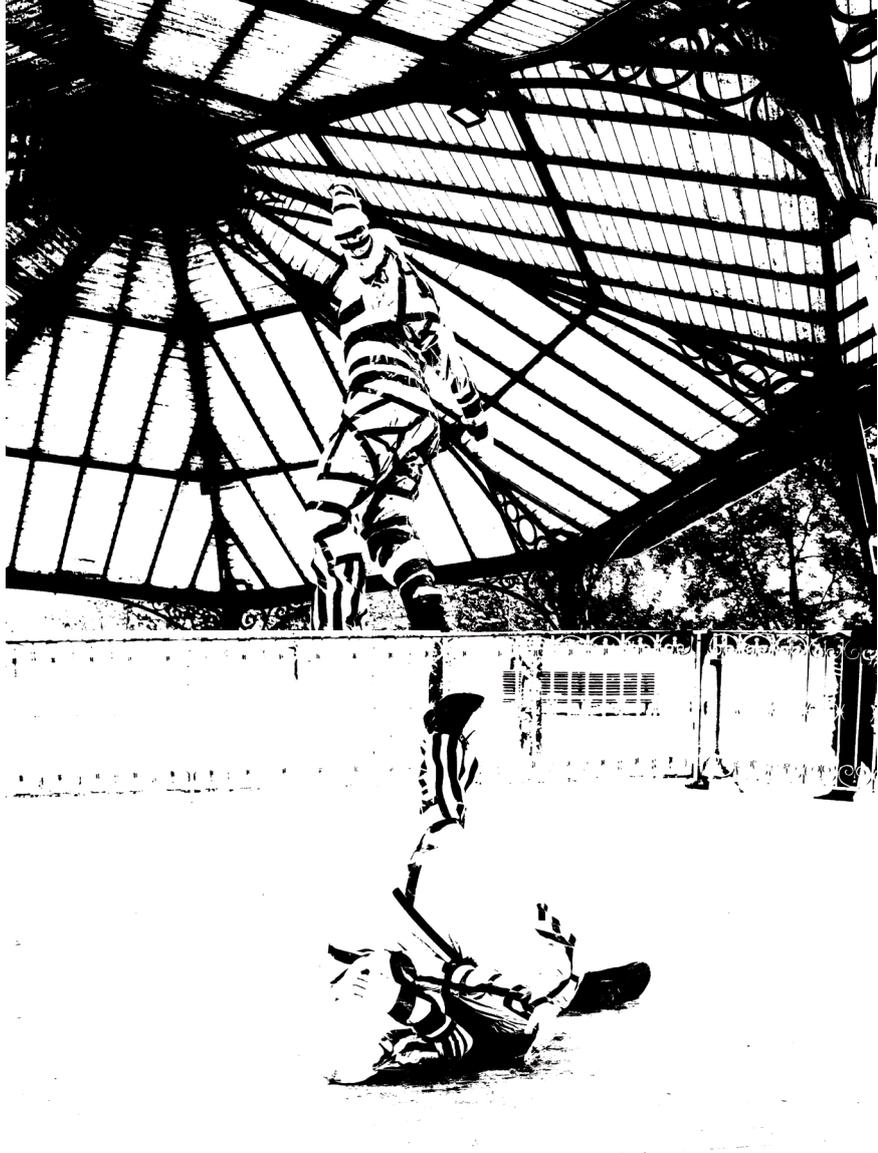


Figure 14. Photo Contexte, 2007.



Figure 15. Photo Contexte, 2007.



Figure 16. Photo Contexte, 2008.

Figure 17. Photo Contexte, 2008.





Figure 18. Photo Contexte, 2008.

En d'autres termes, nos sensations sont couplées à une structuration cognitive. Et notre structure cognitive hérite de représentations qui arrivent secondairement, mais qui s'intègrent dans les processus cognitifs. De fait, nous formalisons progressivement nos sensations, au départ inorganisées, au travers des représentations sociales. Et ce que nous éprouvons est un couplage entre ces sensations, affects primitifs et des valeurs transmises. Progressivement, ces affects primitifs s'intègrent de plus en plus aux cadres culturels transmis qui vont délimiter et conditionner notre manière de ressentir.

Les différentes cultures nous permettent de constater la part de nos acquis culturels dans la réalisation de notre vécu subjectif. Et le vécu subjectif s'organise par les cadres structurels du temps et de l'espace qui nous sont transmis.

S'agissant de nos cadres spatio-temporels, ils donnent forme à l'événement et à l'étant. Ce sont par eux que se construisent nos synthèses perceptives et nos sensations de présents. C'est par eux que s'établit la qualité du moment vécu qui diffère selon la conception du temps et de l'espace.

Par exemple, pour les Indiens Hopis, le temps n'est pas conceptualisé par un passé, un présent et un futur. Dans la langue hopi, les verbes ne se conjuguent ni au passé ni au présent, mais indiquent la validité d'une affirmation, la nature de la relation entre celui qui parle et sa connaissance ou son expérience directe¹. Les Indiens Hopis n'ont pas les représentations liées à la notion d'achèvement ou du fini. Ils ne vivent pas dans les mêmes réalisations perceptives et leur vécu se réalise uniquement au présent et n'est pas du même registre que pour les Occidentaux.

1 Edward T. Hall, *La danse de la vie, Temps culturel, temps vécu*, Édition du Seuil, Paris, 1984, p. 48.

Pour prendre un exemple marquant et pour amplifier le rôle de la culture sur notre rapport au monde, il existe des sociétés qui marchent à l'envers littéralement parlant. Les Aymaras ne vont pas vers un futur, mais vers un passé. Les Aymaras se considèrent être dans le futur et marchent vers le passé. L'ordonnement de leur temps est littéralement inversé par rapport à nous.

« En revanche, à l'inverse de ces derniers, l'espace situé derrière le locuteur correspond au futur et celui placé devant lui au passé. [...] Ainsi, les Aymaras ont une vision du temps inverse de la nôtre. Au-delà de l'anecdote, cette découverte montre que l'abstraction humaine n'est pas figée dans le cerveau.¹ »

Pour les Aymaras, ce qui est vu - et donc connu - se trouve devant l'individu et non derrière. Or, le passé est connu, l'avenir non. Donc le passé étant connu se trouve au-devant et l'avenir est derrière eux, ils marchent donc vers leur passé. Chez les Aymaras, la perception visuelle s'intègre concrètement dans la pensée abstraite et elle soutient la pensée temporelle abstraite².

Ainsi, le temps qui a été conçu comme étant un schème universel et interne se découvre être également une structure acquise. Kant exprimait déjà, qu'en dehors de l'être humain, le temps n'a pas d'être en soi et qu'en dehors du sujet le temps n'est rien³. Pour lui la subjectivité de nos représentations ne peut constituer un attribut ontologique. Kant pensait que l'être humain héritait naturellement de formes du temps nous permettant de considérer la succession, la simultanéité et la permanence. Mais cette forme qui serait, *a priori*, universelle ne l'est pas puisque d'autres cultures n'ont pas l'idée de succession comme les Aymaras ou les Indiens Hopis. La forme du temps n'est pas originelle et ne découle pas d'un sens interne. Elle est la condition élémentaire de toute la production de l'événement⁴ et celle-ci est structurellement et culturellement héritée.

L'écriture du corps

La manière d'éprouver la réalité, d'articuler le corps à l'espace et au temps est foncièrement construite par notre culture. Nos cadres spatio-temporels délimitent les possibles des événements et nos cadres symboliques délimitent les possibles à penser et à éprouver.

Marcel Mauss explique que nous sommes des corps ayant assimilé des techniques du corps et qui sont acquises. Suivant les sociétés, on marche, on s'assied, on mange, on dort de façon différente (en qualité et en quantité⁵). L'auteur parlera de technique du corps et de corps technique qui incarne le symbolisme social.

Et le corps est aussi structuré et c'est le reflet de nos structures symboliques et culturelles, en même temps que nos cultures sont construites par des corps. Nous prenons pour universelles nos croyances culturelles qui sont vécues comme naturelles et qui ne font plus l'objet de critiques étant donné qu'elles sont à l'origine des conditions d'effectuation de ce qui se présente. Les recherches de l'anthropologue David Le Breton nous offrent plusieurs exemples sur les différences

1 Rafael E. Núñez, *Le passé devant soi, La Recherche*, L'énergie Noire, mensuel 422, Septembre 2008, p. 46. <http://www.larecherche.fr/savoirs/ethnologie/passe-devant-soi-01-09-2008-87564>. Consulté le 28 Décembre 2014.

2 *Ibid.*

3 Guillaume Pigéard de Gurbet, *op. cit.*, p. 28.

4 *Ibid.*, p. 71

5 Jean-François Bert, *Les techniques du corps, de Marcel Mauss, Dossier critique, Publication de la Sorbonne*, Paris, 2012, p. 78.

de conceptualisations et de systèmes de symbolisation du monde qui s'incarne dans l'expérience subjective.

Parmi les plus intéressants exemples de structuration symbolique, nous pouvons citer celui des Indiens Pueblos. Ces Indiens n'ont pas la notion de compétition. Pour eux, lorsqu'ils font une course, le but n'est pas de gagner, mais de faire de leur mieux¹.

Le rapport au corps, à la santé et à la maladie est aussi symbolique. Par exemple, le rapport à la maladie, pour les Indiens Navajos, est hautement pris dans les tissus symboliques et est fonction de leur mythe qui diffère de nos cultures occidentales. S'ils sont malades, c'est parce que le malade aura marché sur un sol tabou ou un ennemi aura jeté un sort².

Nos représentations symboliques n'affectent pas abstraitement le corps, mais elles influencent profondément la physiologie et la biologie du corps. Par exemple, il existe des sociétés où les individus ayant commis une offense irréparable intériorisent l'idée de mort afin de réparer l'offense, et décèdent quelques jours plus tard³. La croyance et la puissance symbolique peuvent s'exercer physiquement sur le corps au point de pouvoir se faire guérir ou se faire décéder dans le cas le plus extrême. Le chaman, lui, réussit une guérison par la manipulation d'images du corps du patient en lui restituant une signification appropriée pour son corps. De même, les bons résultats des effets placebo, montrent à quel point nos tissus symboliques, les techniques de nos corps livrés par nos cultures structurent et modélisent nos sentiments du monde et nos réalisations de l'existence.

L'écriture des émotions et des sentiments

Même les émotions que l'on pense primaires et universelles pourraient être éprouvées de manière secondaire et s'articuleraient selon une culture.

Pour David Le Breton, l'émotion ne naît pas d'ébranlement physiologique ni d'un ressenti corporel et n'est pas innée⁴. Il prend l'exemple d'un cordonnier de 15 ans qui n'a aucune forme de sensibilité à l'égard de son corps, à l'exception d'un œil et d'une oreille. Il est donc dépourvu de *stimuli* physiques. Malgré l'absence de sensibilité organique, ce cordonnier est néanmoins capable d'affects sans référence à une réalité physio-biologique. Dans ce cas, les affects sont vécus en dehors d'une référence corporelle. Ses "capteurs sensoriels" ici ne constituent pas le support de ses états émotionnels et affectifs. Les émotions de ce cordonnier sont exclusivement le résultat d'une élaboration endogène et ne possèdent aucun rapport ni lien avec une analyse des signaux corporels. Sans signal, il y a quand même du sens créé.

Antonio Damasio, dans *l'Erreur de Descartes*, explique le décalage qu'il y a entre les signaux internes et l'interprétation, notamment en ce qui concerne le domaine de la douleur. Sans traitement cognitif et sans seuil de comparaison, les signaux seraient neutres. Notre cerveau produit des états physiologiques qui sont toujours interprétés. Les sensations et les émotions, même celles dites primaires résulteraient d'une interprétation et d'une invention.

« Le type d'activité qui correspond aux signaux de la douleur, et les caractéristiques perceptives de la représentation qui en résulte sont entièrement prescrites par le cerveau, mais ne sont pas par ailleurs, neurophysiologiquement différentes de celles de n'importe quelle autre perception concernant le corps.⁵ »

1 *Ibid.*

2 David Le Breton, *Les passions ordinaires*, op. cit., p. 73.

3 David Le Breton, *Anthropologie et modernité*, Paris, PUF, 1990, 127.

4 David Le Breton, *Les passions ordinaires*, op. cit., p. 13.

5 Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 354.

Cela signifie que sans le traitement cognitif les signaux seraient dépourvus de valeurs et d'intensités : ils sont neutres.

Nombre de cas cités dans l'ouvrage mettent en exergue le fait que des régions cérébrales sont à l'origine des émotions et ne sont pas seulement fonction des états physiologiques du sujet. Le cas le plus connu est celui de Phineas Gage, qui, après avoir reçu une barre de mine dans le lobe frontal gauche ne ressent plus d'émotion. Son cas montre que les émotions ne sont pas indépendantes d'un traitement cognitif et qu'*a contrario*, notre cerveau a besoin pour raisonner et décider d'états émotionnels¹. Le cerveau et le corps sont intriqués et le cerveau ne cesse de modéliser et interpréter les *stimuli* sensoriels suite à des apprentissages. Nos structures cognitives qui sont liées aussi à nos représentations influencent nos états émotifs que nous pensons éminemment subjectifs. Nos représentations s'intègrent et modélisent ce que nous ressentons, au point de pouvoir nous faire vivre des états dont les raisons physiologiques sont absentes.

A contrario, James, Lange, Izard, Zajonc, chercheurs en neurobiologie, récuse le processus mental d'évaluation de l'événement émotionnel qui donnerait, selon eux, la souveraineté à l'individu en le rendant acteur de ce qu'il vit². Pour ces auteurs, le corps est la cause de l'émotion et n'est pas de l'ordre du psychisme. L'activité de pensée n'intervient que secondairement lorsque l'individu prend soudainement conscience de son état physiologique.

Mais la question n'est pas résolue puisque Schachter et Singer récuse à leur tour ces théories. À travers une série de procédures, ils ont montré que l'activation physiologique ne suffit pas pour faire l'expérience de l'émotion. Une expérience réalisée prouve que le cadre conceptuel dans lequel se situe le sujet influence les émotions et possède alors une indépendance physiologique.

Une injection d'épinéphrine a été effectuée sur 185 volontaires qui provoquent des accélérations de battements de cœur, de légers tremblements, des modifications du rythme respiratoire... Une partie des volontaires sont au courant des effets de l'épinéphrine et l'autre moitié la croit sans effet. Chaque sujet est ensuite emmené dans une salle où un individu (qui est un acteur) simule un état de colère ou d'euphorie. Les individus pensant le produit sans effet se laissent envahir par l'émotion de l'individu-acteur tandis que ceux connaissant l'effet résistent à l'envahissement de l'émotion liée aux états d'âme que véhicule l'acteur. L'épinéphrine qui aurait dû amplifier l'impression émotionnelle par son incidence physiologique n'a rien produit chez les volontaires qui ont résisté aux effets physiologiques. « L'expérience atteste que l'interprétation donnée par l'individu conditionne le contenu de l'émotion.³ » Cette expérience montre que l'émotion n'est pas totalement indépendante du traitement cognitif et que les données que l'on se fait vivre sont médiatisées par une interprétation et un cadre conceptuel.

Antonio Damasio sépare dans un premier temps les émotions et les sentiments. Il catégorise six émotions primaires : la joie, la tristesse, la peur, l'orgueil, la honte et la sympathie⁴.

Toutes ces émotions sont automatiques et stéréotypées selon lui et ne dépendraient pas de traitement

1 Phineas Gage n'ayant plus d'émotion n'arrivait plus à décider ni anticiper l'avenir et est tombé dans la déraison. In Antonio Damasio, *Spinoza avait raison, Joie et Tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 142.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 144.

4 *Ibid.*, p. 41.

cognitif aval¹. Pour lui, tout être vivant est doté d'émotions. Et une émotion est, face à un *stimulus*, une collection complète de réponses chimiques et neurales automatiques formant une structure distinctive. Un sentiment est la transcription de cette émotion sur le théâtre de l'esprit à l'aide d'un processus conduisant à la production d'images mentales² sur un temps plus long. Pour Antonio Damasio, le sentiment est davantage de l'ordre de la cognition alors que l'émotion serait physico-chimique. Une pensée peut emmener une émotion et une émotion peut emmener une pensée qui construira des sentiments. Les frontières entre l'émotion, le sentiment et les pensées sont poreuses. Il n'y a pas une séparation stricte entre ces entités. Le sentiment néanmoins dépendrait étroitement de l'émotion et serait une espèce de deuxième phase de l'émotion, un supplément expressif et social. Les émotions donnent corps à des pensées qui créeront les sentiments. Antonio Damasio nous dit que lorsque, par exemple, se déploie l'émotion de tristesse, les sentiments de tristesse adviennent dans l'instant suivant.

« Le cerveau produit des pensées du type qui cause normalement l'émotion de tristesse, et les sentiments de tristesse. C'est pourquoi l'apprentissage a lié les émotions à des pensées en un réseau dense d'allers et retours.³ » Pour Antonio Damasio, les émotions et les pensées sont donc liées par un apprentissage social qui s'incarnera dans le vécu subjectif. Progressivement, la relation pensée-émotion s'efface de la conscience du sujet et le caractère appris des relations entre les émotions et les pensées est indistingué.

Bien que le débat ne soit pas encore élucidé en science cognitive et que l'on ne puisse établir si l'émotion résulte de la formalisation cognitive ou, qu'au contraire, elle en conditionne la possibilité, le cas des enfants sauvages montre que la structuration des contenus mentaux et émotionnels serait avant tout culturelle. Ce que nous sommes en mesure d'affirmer, c'est qu'il y a une co-structuration entre la cognition et les émotions.

Nous pouvons après ce passage entrevoir que nous possédons un corps hérité, dressé par nos structures sociales et qu'une infinité de corps virtuels, de possibilités de se sentir corps ne se sont pas actualisées durant notre socialisation et sont déterminées par la culture du milieu. Notre structure cognitive se co-réalise avec des représentations socialement transmises qui sont en compénétration réciproque avec nos sensations. Ces co-structurations dynamiques nous permettent de créer nos émotions et nos sentiments. Notre sensibilité primordiale est quelque part abandonnée, oubliée, et ce que nous ressentons résulte d'une construction, dont les termes qui la composent sont hérités et évoluent. Dès lors, dans l'ensemble de ces cadres hérités nous pouvons nous questionner sur ce qui ressort de notre singularité dans l'épreuve de notre réalité. De même, quelle est la part de l'effectivité du phénomène que nous nous faisons vivre si celui-ci dépend de représentations spatio-temporelles et d'un symbolisme qui s'est incorporé, définissant les cadres de l'événement à vivre ? La question de l'héritage de nos déterminismes pose irrémédiablement la question de la liberté. L'infantilisme est ce doute émis sur la construction de la réalité. La relativité des cultures exacerbe notre part d'acquis et met en lumière, le fait que notre corps, nos émotions, nos perceptions auraient pu être autres.

1 *Ibid.*, p. 49.

2 Antonio Damasio, *L'esprit est modelé par le corps*, La Recherche n°368, entretien du 01/10/2003, p. 69. <http://www.larecherche.fr/savoirs/entretien/antonio-damasio-esprit-est-modele-corps-01-10-2003-75757>. Consulté le 17 Février 2014.

3 Antonio Damasio, *Spinoza avait raison, Joie et Tristesse, le cerveau des émotions*, op. cit., p. 79.

La liberté du corps ?

Jacques Derrida développe l'idée que nous sommes marqués avant même de savoir parler. Que nous le voulions ou non, nous sommes désignés, assignés, signés avant même notre naissance et avant même que nous ayons un choix à faire¹.

Les héritages familiaux, culturels marquent l'être humain avant sa naissance. Si l'être humain est un être marqué avant que celui-ci ne naisse, dans quelle mesure pouvons-nous avoir accès à une liberté et à une responsabilité, puisqu'un ensemble de conditions de notre expérience et de notre épreuve du monde sont déterminées avant que nous ne naissions. Pour Jacques Derrida, la liberté n'est pas nécessairement incompatible avec l'héritage puisque le sujet a une capacité de décision, de choix, de réinterprétation de celui-ci et de dépassement².

Cette capacité de décision, de choix donc de responsabilité en acte est ce que j'ai souhaité convoquer dans mes travaux. Notre culture nous façonne, autrui nous façonne, et nous pouvons au fond nous demander ce qui nous appartient. Et s'il nous est même légitime de nous accorder un droit de propriété sur nous-mêmes et d'imputabilité.

Si nos émotions, sentiments, perceptions sont hérités, alors dans cette sphère d'appartenance, comment nous est-il possible de décider ce que nous souhaitons vivre ?

Dans *Endophonie Mécanisée*, la démarche n'a pas été de jouer sur l'environnement extérieur pour le modifier, mais au contraire, de partir de l'environnement du corps, pour modifier ces sensations et la manière de percevoir ce que nous ressentons. Je me suis intéressée à un corps sans environnement et sans héritage.

J'ai souhaité créer une pièce qui repartirait d'un corps organique pour trouver ce qu'il peut encore exprimer. Notre corps n'est pas un corps original ou primal, et ce que nous ressentons émotionnellement témoigne de l'assimilation des représentations exogènes. J'ai ainsi voulu inverser le processus et partir d'une activité endogène pour explorer ce que pourrait encore avoir à exprimer de singulier, ce corps.

Conclusion

Le corps responsable est un corps qui veut, peut, cherche et décide de construire sa propre réalité. Ce corps, que je fais entendre dans *Endophonie Mécanisée*, est un corps du possible dans son déploiement, mais qui a été morcelé et fragmenté par une représentation mécanique. C'est en revenant au corps, dans une conscience de celui-ci, qu'il nous serait possible de nous détacher de nos acquis culturels qui s'exercent sur nos sensations que nous prenons pour intimes et singulières. Notre épreuve de la réalité découle des représentations en grande partie livrées et dérivées par le paradigme cartésien. La réalité a été mise à distance, perçue comme hors de soi, dans laquelle nous avons paradoxalement la vision d'une action possible et où le sujet pouvait devenir acteur. Mais du fait que celle-ci a été mise à distance, le sujet est assujéti par des données qu'il se représente comme étant en dehors de lui, comme un monde qui serait donné d'avance. Nous ne pouvons avec

1 Jacques Derrida, in Jacques Derrida, Isabelle Roudinesco, *De quoi demain, op. cit.*, p. 311.

2 *Ibid.*, p. 17.

ce mode de réalisation avoir conscience que nous produisons la réalité en produisant notre propre assujettissement.

Nous nous faisons émerger une réalité, mais qui semble s'effectuer sans notre décision et nous avons une attitude passive et de contemplation dans laquelle ce qui arrive est finalement une donnée à subir. Ainsi, chercher à savoir ce que le corps ressent en dehors de ces données modélisées par ces structures normées et héritées pourrait permettre à ce corps attentif de se risquer dans la pensée d'un présent qu'il reste à inventer et dont les instants restent des rêves. Dans *Endophonie Mécanisée*, les organes dévoilent une corporéité, un corps qui est avant l'incorporation d'une culture, inscrit dans la suspension d'un temps où notre corps organique vivait des qualités brutes et inorganisées, et qui dans ce corps sans forme et dans ce temps sans sens, suspendus encore dans l'informe pouvaient faire émerger une infinité de possibles.

En même temps que les organes montrent une force de présence par leur aspect charnel, les sons qu'ils délivrent atténuent la conviction de cette présence que les organes font émerger. La concrétude de ce qui émerge est nuancée par la volatilité du caractère sonore.

Le son, par son caractère abstrait et furtif, contraste la matérialité de ce corps organique. Ce son suggère que même si nous sortons de nos schèmes hérités et parvenons à nous inventer, à retrouver les sensations avant le sens, avant la pensée articulée à une culture, un temps et un espace organisé, nous ne saurions acquérir la certitude que ce que nous vivrions alors, aurait une possibilité d'existence. Que ce que nous vivons ne peut qu'être toujours de l'ordre de l'invention qui flotte d'instant en instant, comme l'installation qui flotte dans l'espace. Le son, par sa volatilité, son instabilité suggère que nous sommes soumis à ce régime d'invention et d'incertitude sur l'existence à cause d'un temps qui ne peut nous assurer une présence et une factualité absolue.

Lorsque le spectateur arrive dans l'enceinte de l'installation, c'est un corps qui pulse et qui se présente dans une force de déploiement. Par l'interaction, le spectateur peut mesurer sa part d'action dans la création de ce qu'il sent émerger. Les organes font aussi entendre leurs mécanismes qui limitent les possibilités d'actions, mais qui rendent possibles leurs mouvements. Les mécanismes entendus peuvent suggérer que nous ne pourrions, malgré notre force de création, sortir d'une forme d'illusion qui caractérise aussi nos représentations qui nous maintiennent en vie.

Nous avons dit que l'infralangage est un doute et une pulsion de création de la réalité. Mais la manière de la construire fait que ce doute ne pourra s'exercer que dans les possibilités de penser mises à disposition par les structures de réalisation. Comment dès lors nous est-il possible de nous désaliéner de ces structures puisque c'est par elles que nous les remettons en question ? L'infralangage sent cet impossible. Il sent l'impossibilité de sortir des représentations tout en (a) percevant les possibles. Les représentations sont ce qui nous permet de créer l'existant, mais en défaisant celles-ci, on s'ouvrira à l'impossible.

Pour conclure, ce qui est vécu peut être physiologiquement absent et ce qui est physiologiquement présent peut alors être aussi détourné. Et c'est ce détournement dont je me sers comme substrat sensible qui donne forme aux réalisations que je crée. Ce que nous vivons est à la limite de l'irréalité alors autant en utiliser les failles pour créer.

Nous allons aborder la structure de notre pensée articulée à la langue qui est une structure archaïque héritée et qui elle aussi est une puissance de réalisation autant que de déréalisation et d'irréalité.

L'infralangage : la réalité aux abords

« Pourquoi m'écoutez-vous ainsi ? Pourquoi même lorsque vous parlez, écoutez-vous encore ? Pourquoi attirez-vous en moi cette parole qu'en suite il me faut dire ? Et jamais vous ne répondez ; jamais vous ne faites entendre quelque chose de vous. Mais je ne dirai rien, sachez-le. Ce que je dis n'est rien¹. »

La langue : le mouvement indicible

Nous nous demanderons si les virtualités des qualités délaissées par un corps progressivement structuré selon un certain format perceptif et cognitif, ne sont pas pressenties dans le corps. Qualités délaissées tant au niveau des limites de notre contact matériel que dans la décision de toute perception qui doit choisir pour acter la réalité. N'étant pas formalisées ni par la perception ni par le corps, ces virtualités ne pourraient pas accéder à une présence. Ces possibles présences seraient comme autant d'empreintes virtuelles qui seraient en sourdine dans le corps. Nos limites matérielles, nos mécanismes sensori-moteurs, cognitifs et perceptifs hérités culturellement et par la sélection naturelle délimitent les possibles à sentir. Nous verrons que ces frontières du voir et du sentir sont encore davantage limitées par une pensée qui se structure à la langue.

Je m'appuierai pour ce passage sur un travail plastique qui se nomme *Mélancolie des étoiles*². Ce travail porte sur le signe de l'empreinte. L'empreinte est une trace de ce qui a été. Elle marque l'absence d'une présence qui est passée. Nous avons créé Thomas Breton³ et moi, une installation interactive usant du signe de l'empreinte. J'ai utilisé mes empreintes digitales que j'ai colorées et que j'ai déposées sur des feuilles de papier blanc qui ont ensuite été numérisées. Chaque touche colorée est associée à un phonème. J'ai construit pour chaque phonème trois séries de dix couleurs. Il y a 36 phonèmes dans la langue française. Le spectateur est invité à parler pour faire fonctionner le dispositif. Lorsque celui-ci parle, sa voix est dissociée en phonèmes qui se matérialisent par des empreintes colorées sur un écran. Chaque phonème est doté d'algorithmes de vie artificielle (un même algorithme est associé à chaque empreinte, avec des variables initiales différentes, et il va évoluer). Le phonème qui est matérialisé par une empreinte colorée va avoir un comportement cellulaire. Il se déplace. Il va devoir apprendre à vivre, se nourrir et mourir. Chaque phonème est donc dissocié de son mot d'origine. Les phonèmes par le hasard de leurs rencontres, par leurs déplacements, peuvent s'associer. Un thésaurus est intégré au programme ce qui lui permet de détecter s'ils ont constitué un mot répertorié. Si c'est le cas alors le groupe se transforme en virus allant contaminer les autres phonèmes. Au fur et à mesure des générations, les phonèmes naissant vont apprendre à détecter les phonèmes porteurs de virus (grâce à ces algorithmes génétiques) pour survivre. Je voulais créer une vie de la voix dissociée d'une structure langagière pour différentes raisons que je vais exposer.

1 Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 2013, p. 11.

2 Voir Annexe, p. 339.

3 Doctorant en Intelligence et Vie Artificielle, à l'IRIT, à l'Université Capitole 1 de Toulouse, sous la direction de Yves Duthen.

Dans l'installation *Mélancolie des étoiles*, le mot se dissocie afin qu'il se rapproche du concept de la pure durée. Je voulais dissocier la voix de la langue afin de matérialiser une pensée qui serait de l'ordre de l'intime, au plus près du présent vivant¹.

La langue des représentations

Nous pouvons partir d'emblée de l'idée que la nomination objectifie les sensations qui ne sont jamais identiques les unes aux autres, mais qui perdent leur multiplicité dès lors que nous les nommons. Le fait de nommer les sensations leur enlève le caractère de progrès vivant. Dans ce travail, j'ai voulu rendre explicite cette forme de progrès des sensations à travers un mouvement et une mutation perpétuelle des signes qui sont libérés des mots. Dans l'installation, l'empreinte numérisée évolue, donc se modifie en permanence, non seulement par sa couleur, mais aussi par son mouvement. Les mots fixent en objet nos sensations qui, elles, ne cessent d'évoluer virtuellement. Nous les traitons comme de la matière inerte et les destituons de leur caractère mouvant et vivant. Partant de la pensée articulée à la langue, cette installation propose de lui redonner une temporalité mouvante qui ne rigidifierait plus les sensations et le mouvement du temps qui y est associé.

Notre langue associée à nos représentations peut nous tromper sur le caractère des sensations éprouvées. Elle nous fait vivre des états indésirables alors que ceux-ci ne sont que des virtualités et elle les actualise selon son format. *Mélancolie des étoiles* est une recherche sur la variabilité et l'impermanence des sensations et sur une temporalité qui mute en permanence et fait varier les couleurs.

Les mots écartent les sensations fugitives et les impressions de notre conscience intime. Nous devrions user, selon Bergson, de mots précis pour aborder toutes les sensations qui se manifesteraient. Mais le problème serait que ces mots formés pour la particularité de la sensation, à peine formés se retourneraient contre celle-ci, imposant une stabilité à l'instabilité de la sensation². Les mots actualisent une présence qui ne peut être que partielle, et lorsque cette présence est actualisée elle transforme l'ensemble des virtualités qualitatives des sensations. Le mot, non seulement actualise une forme qui annihile l'ensemble des virtualités, mais réalise une présence sous une forme impersonnelle. Le mot est une marque impersonnelle qui subsume notre singularité sous la langue de la généralité liée aux normes sociétales.

Dans l'installation, les signes sont au contraire des marques personnelles (ce sont mes empreintes), mais qui par leur multiplication peuvent se généraliser sous une même catégorie de forme. Ici, le processus est inversé. Je pars d'un signe singulier qui se propose de retraduire une langue commune. Ce ne sont plus des signes communs (les mots) qui traduisent la particularité (les sensations), mais des particularités (les empreintes colorées) qui remplacent les signes communs de notre langue collective. C'est le particulier qui traduit le général.

La langue est au service de la cohérence de la réalité, l'ordonne par la succession d'unités discrètes. Visant l'appréhension de l'unique par et pour la logique, elle organise la pensée dans cette linéarité artificielle et fonctionne comme la perception. Les perceptions découlent de notre structure langagière et nos mécanismes perceptifs sont influencés par celles-ci. Nous avons dit que les

1 Le présent vivant est un terme emprunté à Jacques Derrida in Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*

2 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 98.

représentations et les perceptions se co-structuraient et que les représentations influençaient les structures cognitives qui sont aussi l'objet de nos représentations.

La langue, la logique et la représentation

La langue est en lien direct avec la représentation qui influence les émotions et les sensations. Pour Michel Foucault, ce qui distingue le langage de tous les autres signes, c'est qu'il joue un rôle décisif dans la représentation¹.

Pour Michel Foucault, le langage est intriqué à la représentation selon un ordre nécessairement successif : les sons, en effet, ne peuvent être articulés qu'un à un ; le langage ne peut d'emblée représenter la pensée, dans sa totalité ; il faut qu'il la dispose partie par partie selon un ordre linéaire² et ce corrélativement à une représentation spatiale, l'une des matrices de la pensée. La représentation de la temporalité, nos perceptions et notre langue possèdent les mêmes attributs.

Dans l'installation, cette linéarité a été déconstruite. Les couleurs sont dotées d'algorithmes de vie artificielle et agissent comme des cellules vivantes se superposant, se croisant, en mouvement et en mutation permanente.

La pensée articulée à la langue adopte le caractère de la logique, de la spatialité et de la discrétisation de l'événement et nous soumet à un certain déterminisme. Elle crée des successions de qualités qui font que les événements se répètent dans cette causalité. Par les algorithmes de vie artificielle, les mots, les phonèmes ne s'articulent plus selon la logique de notre langue et le caractère de la pièce est indéterminé. La linéarisation de notre esprit ne comprend que ce qui se répète, comme nous l'avons vu, de sorte que tout se succède. Cette succession est ce qui empêche d'entrevoir toute l'impermanence du temps et la nouveauté qui peut y jaillir. Le temps est fuyant et n'est pas soumis à la répétition. La pensée articulée à la langue est ce que j'ai voulu défaire métaphoriquement pour *Mélancolie des étoiles*, afin de donner à voir que le temps, mais aussi la vie, constituent une création permanente qui peuvent faire l'objet d'œuvres d'art. Cette invention permanente peut effrayer, car elle ouvre à l'imprédictible que nous essayons de contrer pour acter le mouvement du corps. Et pour cela nous devons anticiper le mouvement, donc prétendre le mouvement sur une imprévisibilité. Cela nous fait rater la particularité qui peut se jouer dans tout événement. Si nous retenons le connu, c'est aussi grâce à notre langue qui nous permet d'emmagasiner des formes, des symboles pouvant se répéter sans changer de forme.

Nous avons développé l'idée que notre perception porte sur un état plutôt que sur un changement³. Et parce que le changement est au cœur de la construction phénoménale, toute notre intelligence ne vise que ce qui a changé et passe d'un état à un autre, sinon rien ne pourrait être différencié. Et les mots sont les objets idéaux en adéquation totale avec ce mode de distinction et de construction de la temporalité. Ils permettent de cristalliser des états, là où il n'y a que transition et co-intrication, subsumant les virtualités et créant des présences.

Comment se fait-il que l'être humain se soit mis à structurer le temps de cette manière, à percevoir des états séparés ? Comment se fait-il que son mode perceptif se soit construit dans le but d'obtenir des états statiques ? D'où provient toute cette pensée de l'antécédent et du précédent, d'un futur et d'un présent, de la ligne et de l'unique ?

1 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 97.

2 *Ibid.*

3 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 303.

Sur l'origine de notre pensée, nous ne pouvons que spéculer. Certains anthropologues expliquent que nos ancêtres étaient des charognards et n'avaient pas la physiologie suffisante pour chasser leur proie. Ils attendaient que les mammifères supérieurs finissent de se rassasier de leur saisie pour aller manger à leur tour. Nos ancêtres se seraient dotés de pierres et s'en seraient servis comme projectiles afin d'attaquer les mammifères¹. Nous pouvons nous demander si cette gestualité de projection n'a pas à son tour consolidé les premiers balbutiements de notre pensée projective, notre perception projective qui visait un but à atteindre dans l'espace devant nous ? La perception est une prothèse de l'espace qui se déplace dans celui-ci sans être à proximité de la chose perçue. Et si l'on suit les écrits de Leroi-Gourhan, tout l'ensemble de notre système neuromoteur est lié à la main². Ainsi en regardant à distance, en retenant les pierres pour viser un but et anticiper son jet, nous pouvons nous demander si ces premiers actes moteurs n'ont pas construit notre complexe neuromoteur qui nous aurait permis de nous projeter en avant de l'immédiat.

L'être humain a réussi à se mettre à l'écart de l'impermanence.

Le temps conçu comme de l'espace consolide des faits que l'être humain va pouvoir juxtaposer par succession linéaire et en établir une cohérence pour interpréter le phénomène. Toute cette conception de la ligne et d'un plan sur lesquels se succéderaient des faits juxtaposables lui permet d'établir la logique qui, elle, lie les causes à des effets.

De même, nous avons une perception rétrospective. Nous trouvons les causes après coup, mais prévoir ce qui advient est impossible. Même si nous possédions un « super » cerveau connaissant toutes les causes déterminantes d'un instant t , le temps continuerait de s'inventer et les causes ne seraient qu'une fois rétrojetées dans l'effet. Or, la création implique une indépendance de la causalité et du déterminisme, seul gage au fond d'une liberté possible. Nous tentons non seulement de raccorder des causes à des effets arbitrairement découpés pour notre entendement, mais en plus nous rattachons des causes qui tenteraient d'expliquer l'événement comme un mécanisme linéaire de cause et d'effet. Il s'agit ici encore de nier le caractère vivant du temps qui est sans cause, car sans état discernable. L'effet n'est pas détachable et n'est pas de l'ordre de l'espace sécable. Nous avons établi des états dissociés, pour ce qui est transition et compénétration réciproque de virtualités.

L'illogisme du vivant

Ainsi, insérer des algorithmes de vie artificielle, permettait de redonner le caractère vivant à l'impression du temps détachée des formes langagières qui en fixent un état. J'ai cherché à créer un mouvement dont les transitions visuelles seraient plus importantes que les images fixes. Nous avons introduit à l'intérieur de la forme des empreintes numériques une mutation permanente d'images et la paroi de chaque cellule s'est mise à bouger. Pourtant, c'est une même forme pour aborder du différent, image de la pensée articulée aux mots qui ne se sert que d'une même articulation pour renvoyer à du différent.

De plus les cellules-empreintes de couleur, au fil de l'installation vont évoluer par des croisements génétiques. Le croisement génétique était une manière d'exprimer que toute notre vie affective, ce que nous éprouvons n'est pas une suite linéaire de moments, mais une compénétration permanente dont l'origine ou la cause, n'a jamais eu de moment unique d'où partirait une suite de conséquences logiques. L'origine de nos états émotionnels, affectifs, perceptifs, dépend d'une intrication temporelle insécable qui se modifie en permanence, et qui ne peut jamais être actuelle.

1 Derek Bickerton, *Adam's Tongue, How Humans Made Language*, New York, Hill and Wang, 2009.

2 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 62.

Les touches colorées apparaissent sans cesse dans une inactualité et la première distinction qui a permis de créer leur qualité, est oubliée. Ainsi lorsqu'un phonème apparaît, il se différencie dans une couleur, mais va évoluer au point où sa couleur d'origine ne pourra plus se retrouver. La langue fonctionne ainsi, elle accumule des données inexistantes, les emboîte selon une logique de la temporalité. Cela implique que retrouver ou accéder à ce qui aurait pu être ou à ce qui pourrait être est toujours lié à une vision qui fait s'encastrent progressivement des actualités basées sur des états arbitraires et artificiels. Cet encastrement d'actualités impose une vision déterminante des virtualités et qui, elles, possèdent un possible inépuisable.

De génération en génération, les phonèmes se croisent génétiquement et nous ne retrouvons pas les mêmes signes du départ à l'arrivée de l'installation. Métaphore de l'idée que nous ne vivons jamais que par des dérivés de sensations qui ont été arbitrairement actualisées. Actualisation qui prend son appui, sur un instant décisif qui va permettre de faire émerger une sensation selon la comparaison au même et au précédent.

Sauf que cet appui sur lequel nous actualisons le présent par du passé est imaginaire, tout comme la qualité du passé qui est virtuelle. Nous actualisons du présent sur un passé qui n'a jamais eu lieu, mais les mots, notre perception nous donnent la sensation que celui-ci a été réalisé.

Penser l'actuel en termes de passé ne peut que nous affecter d'illusion, puisque celui-ci est virtuel. Penser notre présent comme conséquence logique d'un enchaînement de causalités ne peut être qu'une fiction créée notamment par la spatialisation du temps qui trouve l'être lorsqu'il n'y a que des transitions déguisées par l'articulation des instants. Ce sont nos illusions qui masquent l'absence de temps, de qualités et qui ne peuvent exister dans l'absolu. Ainsi nous répétons un passé virtuel pour réaliser un présent actuel, sur un temps virtuel. Dans ces conditions, nous vivons dans une forme de fiction. L'étant est vécu, et cette épreuve du monde, crée notre sensation d'existence. Mais cette existence ne se répéterait que dans une forme possible, qui actualiserait toujours un présent selon un passé impliquant que ce que nous vivons serait infiniment déterminé.

La notion d'indétermination est *a contrario*, au centre de ce travail sur les empreintes colorées. Nous avons utilisé des algorithmes génétiques, qui nous permettent de faire en sorte que la pièce plastique puisse avoir une évolution dans le temps, créant un résultat plastique le moins déterminé possible.

Le comportement des cellules est aléatoire et le résultat n'est pas écrit par avance. La pièce évolue et contient sa durée de vie. À partir de signes plastiques déterminés, le résultat plastique devient incontrôlé. Les croisements génétiques, les déplacements, les mutations font que cette pluralité de variables permet à l'ensemble d'être en renouvellement permanent.

Nous ne pouvons savoir jusqu'à quel point notre perception a été assimilée par le processus culturel de discrétisation du monde. Nous ne nierons pas l'importance de la langue dans la communication intersubjective puisque par elle, l'homme a pu constituer sa culture, se discerner comme un *je* séparé d'autrui tout en construisant des connaissances et une réalité communes.

L'affection de la langue

La langue est constituante de l'apparition phénoménale et c'est parce qu'elle nous auto-affecte immédiatement qu'il faut s'armer d'incrédulité sur la véracité de l'épreuve en train de se constituer. Ce sont ces raisons qui m'ont conduit à penser les mots comme des virus. Les mots peuvent contaminer la pensée et, par leurs biais, faire éprouver des données qui sont en dehors de notre



Figure 19. *Mélancolie des Étoiles*, 2016.

état physiologique et qui assurent une forme de présence dans une permanence. Porteurs de présences, les mots affectent le corps organique de ce qui est absent et introduisent des rapports qui sont normés. Le mot est un supplément pouvant être dangereux¹ créant l'existence d'une absence potentiellement virale et nocive, si nous ne veillons pas à contrôler notre voix. Ici, la voix, parce qu'elle est employée dans des mots impersonnels, presque inconsciemment et par habitude, destitue le spectateur de son contrôle qui, à son insu, a participé à la création d'une forme de vie qu'il ne maîtrise pas.

La langue non seulement nous affecte d'émotion absente, mais nous prive des autres possibilités. Étant liée intrinsèquement à la logique, elle ne peut construire qu'une forme de réalité. L'intelligence crée un écart entre ce que l'on saisit et le réel. Nous est-il possible de partir à la recherche de ce qui est oublié dans cet écart entre le réel et la réalité, afin de compléter ce que nous ratons dans le saisissement du temps par la langue ? Tous les arrêts virtuels que notre perception liée à la langue construit laissent une transition inconnue et inaperçue. L'infralangage serait cette non-pensée de ce qui n'est pas actualisé, mais qui serait pressentie dans le corps d'un sujet vivant dans des transitions inconnues. Il est un savoir de ce dérobé permanent que ces présences réalisées par une composition éduquée évincent, et qui pourraient être inexistantes en dehors de notre corps et de nos pensées.

1 Terme utilisé à plusieurs reprises par Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.

La langue : une positivité impossible

La langue, non seulement fait se répéter des états, mais elle est au cœur de la répétition et, en ce sens, elle soutient le processus de la mémoire. Nous développerons l'idée que la langue n'est jamais positive ni négative dans l'absolu et qu'elle crée des modes d'apparition qui ne peuvent qu'être relatifs. Nous verrons que la langue crée, garde une présence de l'absence et que l'absence supplée la présence. Notre langue et notre processus d'articulation entre la présence et l'absence pourraient être le revers de la conscience de la mort. Nous montrerons que la langue ne peut nous faire accéder à la nouveauté de l'événement.

À l'envers à l'endroit

Nous verrons que la négation et l'affirmation sont impossibles et que le contraire, lui, n'existe pas.

Nous avons déjà énoncé l'idée qu'il y a plus dans un objet n'existant pas que dans un objet existant, car l'objet « n'existant pas » est nécessairement l'idée de l'objet existant, avec en plus, la représentation d'une exclusion de cet objet (par le biais d'une idée de la réalité actuelle qui est prise en bloc)¹. On se représente la négation comme exactement symétrique de l'affirmation². Ainsi ce qui est dit positif ou affirmatif comprend le négatif de manière sous-jacente. Le négatif, lui, est toujours une double affirmation. Quand nous disons, cette table est noire, nous nions en même temps tout ce qu'elle n'est pas. Nous la comparons à tout notre répertoire de couleurs, et le noir n'apparaît que dans une constante relativité et un contraste des couleurs. Sa présence est une négation de la totalité des existants.

Mais l'absence est aussi la totalité des existants avec en plus une différence et une insatisfaction. Lorsque nous disons cette table n'est pas blanche, explique Henri Bergson, nous ne voyons pas la couleur telle qu'elle se présente, mais nous la comparons avec ce que nous connaissons de la couleur. Cette table n'est pas blanche, signifie que nous cherchons du blanc et que nous ne le voyons pas. Cette table n'est pas blanche nous prévient de notre attente, de notre prédication et nous laisse dans l'insatisfaction. Ce qui se présente est dès lors toujours relatif et nous ne nous présentons que ce que nous attendons et ce par rapport à ce que nous connaissons.

La langue ne peut exprimer un état absolu, mais un état relatif.

Ferdinand de Saussure explique que la langue est relative à un réseau de sens et de définitions. Tout mot n'est jamais indépendant. Le mot est toujours lié à l'ensemble des connaissances et à divers types d'associations (analogie des signifiés, communauté des images acoustiques, racine commune³). Saussure développe l'idée qu'un mot quelconque peut toujours évoquer tout ce qui est susceptible de lui être associé d'une manière ou d'une autre. Pour lui, « un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie.⁴ » Toute positivité ou toute négativité absolue est déjà relativisée par le réseau des termes associés.

Pourquoi avons-nous cependant la négation dans notre langue ?

1 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 286.

2 *Ibid.*

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique*, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 174.

4 *Ibid.*

Le négatif est un biais culturel, qui signifie la déception de nos attentes perceptives et notre incapacité à penser pleinement ce qui est. À titre d'information la langue hellénique ne connaissait pas le contraire, il n'y avait pas chez le peuple grec l'esprit de négation. Derrida explique que « les Grecs se tenaient immédiatement auprès du *Logos* élémentaire, primordial et indivis, en lequel toute contradiction en général, toute guerre, ici toute polémique, ne pourraient apparaître qu'ultérieurement.¹ » Comment cela se fait-il que notre civilisation se soit mise à penser la négation ?

Lorsque nous disons, « il n'y a pas », la langue présente à la pensée, quelque chose d'absent. Comment quelque chose pourrait-il être absent ? La langue introduit des biais irréels dans la pensée de l'événement, nous créant des manques sur du présent. Une chambre n'est pas vide, nous dit Henri Bergson, mais pleine d'air. En ce sens, les mots nous extraient du présent qui par leur usage font apparaître et concevoir ce qu'il n'y a pas. Notre expérience au monde ne se soucie guère de ce qui est présent et nous nous concentrons sur des volitions internes couplées à une mémoire qui présente l'absent. Le négatif est un biais intellectuel et culturel, qui signifie la déception de nos attentes et notre incapacité à penser pleinement ce qui est sans la relativité. La notion d'être est toujours relative à ce qu'elle n'est pas ou à ce qu'elle est et instaure une différence par rapport à ce qu'elle ne connaît pas.

Nous pensons la présence par rapport à tout ce qu'elle n'est pas ; on sait tout ce qu'elle n'est pas. Et nous pensons l'absence par rapport à ce que le présent aurait dû être.

Peut-il dès lors y avoir une existence positive avec un esprit qui retient et attend, qui compare la présence avec l'absence et qui conçoit l'absence par la présence ? Ce qui se présente est donc toujours relatif et nous nous présentons ce qui est, uniquement par des différences qui sont en rapport avec ce que nous connaissons et qui est soit absent soit présent.

Nous ne pourrions déterminer l'actualité que par rapport à ce qui vient d'être quitté et donc absent. Et l'actualité, elle, ne se réalise que par rapport à ce qui est attendu par rapport à ce qui vient d'être quitté. Autrement dit, le passé qui vient d'être quitté ne prend son sens que dans un présent qui est attendu et déterminé par rapport à ce passé. L'absence et l'existence sont comme la flèche de Zénon d'Élée² et n'existent à aucun des points de leur mouvement.

Nous représentons le présent non seulement avec ce qui a été, mais avec ce qui aurait pu être. Nous affirmons l'existence par une différence avec la totalité du virtuel et en visant du possible³. Et la totalité du virtuel va se modifier selon l'actuel en créant un rapport au possible. Cela modifiera par la suite l'actuel dans une co-intrication simultanée.

Et la langue maintient ce processus, intègre ce biais fondamental dans l'actualisation de la présence. Ce qui est retenu grâce à l'emploi de la langue dans notre pensée, est ce qui permet de soutenir la distinction entre le virtuel et le possible pour réaliser l'actualisation.

1 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 64.

2 La flèche de Zénon d'Élée n'est jamais en aucun point de son trajet. La flèche n'est jamais immobile en chaque point de son trajet, elle n'est à aucun point de sa position qui est une vue immobile, alors qu'elle passe et que le mouvement de sa trajectoire n'est pas décomposable. In Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 308.

3 *Ibid.*, p. 293.

*L'éternel retour*¹

L'infralangage est à comprendre comme cette puissance créatrice, première distinction originelle qui a permis l'identification du premier contraste de la première actualisation ; toutes les présences et actualisations qui suivront découleront de cette contraction.

Dans notre installation, les phonèmes naissent d'une première distinction originelle. Ils apparaissent en se distinguant par des cellules souches noires représentant le vide et l'absolu. Les couleurs se différencient des cellules souches et ne prennent leur teinte que dans un second temps. Cette distinction qui permet de faire apparaître l'être est une question qui n'a cessé de me parcourir. À partir de quoi, de quand, nous sommes-nous mis à distinguer une qualité, une présence qui déterminera l'apparaître et l'actualisation de toutes les autres ? Est-ce la différence qui a permis d'élaborer la première qualité et l'instant, ou est-ce la mémoire qui accumulant une temporalité informe a créé un instant où se distinguait une qualité en créant une première différence ? Ces cellules sont à l'origine d'une pensée d'avant la distinction, d'avant le mouvement. J'ai cherché mes sensations, au point d'essayer de savoir ce que ressentaient mes cellules, au point où je me demandais où était la qualité dans mon corps. La mémoire est la temporalisation de la qualité. Sauf que cette mémoire est elle même une absence et une présence, dans un temps indéterminé.

Les moments existent relativement à une distinction qui déterminera la présence par l'absence et l'absence par la présence. C'est à partir de la distinction et de l'absence que s'élabore toute l'actualité. Cette actualité, n'est-elle pas, quelque part liée à notre mortalité, préservant des présences sur ce qui n'est que virtualité, luttant contre l'absence et créant des actualités ? L'idée d'être n'est-elle pas finalement l'envers de l'idée de mort ? Si nous nous sentons présents, que nous réalisons des présences sur une relativité qui est précaire et virtuelle, n'est-ce pas parce que nous nous savons mortels ? Mortalité qui nous pousserait aussi à être vivants et créer des existants dans un rapport différentiel à l'inexistence. La négation serait l'envers de l'affirmation et vice-versa. Tout acte de présence est un acte de certification contre ma non-mort, nous dit Jacques Derrida. Et le je suis serait un je suis mortel².

Les notions d'absence et de négation sont des impossibilités factuelles qui sont intégrées dans notre esprit. Alors que le négatif sans le positif est impensable et que le positif sans le négatif ne l'est pas non plus. La négativité, comme l'absence est du domaine de l'idéalité. Mais leur différence nous permet de maintenir l'idée de présence. Soit la différence est rapportée à une présence, mais qui marque la totalité des absences et donc la présence porte une absence, une négation. Par exemple, cette table est blanche. Donc elle est blanche par l'ensemble de tout ce qu'elle n'est pas. Soit la différence est rapportée à une absence, mais qui marque une présence et donc la présence porte aussi une absence, une négation. Par exemple, cette table n'est pas noire. Donc elle n'est que par rapport à ce qu'elle aurait dû être. Elle n'est pas la présence prévue.

Or nous avons dit que la négation est une double affirmation. Le négatif est la totalité de l'existant avec en plus, une exclusion. Donc toute comparaison avec une absence serait une comparaison avec de l'existant. Et nous ne comparerions que ce que nous connaissons déjà : l'existant.

1 Expression récurrente in Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de Poche, 1993 et Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Essais, 2008.

2 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, op. cit., p. 61.

Penser la négation, la différence, sans le rapport à la présence ou à l'absence est un défi lancé à la raison. « Essayer de penser le contraire coupe le souffle¹ », nous dit Derrida. Ainsi pour Derrida, l'ontologie est une tautologie infinie. L'accès à une présence qui ne serait pas constituée d'une différence, d'une négation de la présence, qui est au fond une double présence, est inabordable dans la logique de la langue et de la raison. On couple les présences et les absences, par des négations, qui sont la répétition infinie, d'une double affirmation de l'existant sur fond de connu.

Nietzsche, lorsqu'il parle d'éternel retour exprime l'idée que l'être et la présence ne sont que la répétition infinie d'une même distinction opérée dès les premiers instants de la naissance et où s'opéreront toutes les conditions possibles de la phénoménalité du sujet. Tout ce que l'on vit ne pourrait être que la contraction simultanée d'un moment, qui n'a jamais été actuel, qui a toujours été virtuel. Moment qui est entre l'absence et la présence, se répétant à l'infini, exponentiellement intriqué par un premier contraste, une première différence. Comment la première note de musique prend-elle sa qualité ? Elle prend sa qualité par rapport à la deuxième qui va déterminer la première et leur interrelation influencera l'ensemble de l'écoute des autres notes du début jusqu'à la fin du morceau. Mais comment la première note s'est-elle distinguée avant que la deuxième n'arrive, comment leur première distinction a-t-elle été réalisée ?

Le travail *Mélancolie des étoiles* aborde cette répétition infinie de signes qui ne font que s'interpénétrer et se co-intriquer virtuellement. À partir d'une première distinction, l'ensemble de la pièce va développer une forme de vie. Ce qui apparaîtra ne sera jamais identique visuellement, mais découlera pourtant d'un même signe qui s'est distingué. Et le premier signe distingué ne reviendra jamais à son état d'origine, il est déjà, et a toujours été, une métamorphose, et ce, dès sa première division. Mais c'est dans la première distinction et le choix de sa couleur que vont néanmoins être déterminées toutes les possibles apparitions dans une co-intrication illimitée.

Une manifestation non dicible

La langue appartenant à une structure logique est telle qu'il nous est difficile d'évacuer les notions d'opposition, de négation, de contraire. Pour Wittgenstein, la structure logique du langage est insurmontable. « Le monde coïncide pour nous avec le langage : nous ne pouvons détacher l'un de l'autre ; nous nous heurtons ici à une structure insurmontable.² » Par exemple, penser à la limite de la pensée ou parler d'impensable suppose que nous puissions être des deux côtés : et du côté du pensable et du côté de l'impensable, mais si c'était impensable et qu'on y a pensé, c'est déjà du pensé. La négation est une double affirmation³, et nous n'avons accès qu'à ce que nous connaissons.

Pourtant Wittgenstein explique que nous pourrions atteindre l'absolu d'une présence sans la différence. Pour cela Wittgenstein parle d'indicible abordant des questions dont la réponse ne saurait être résolue par l'usage de la langue. Tout d'abord Wittgenstein oppose le dire et le voir. Il explique que lorsque l'on exprime ce que l'on désire montrer, on cesse de voir. Néanmoins, il voit une échappatoire à la structure de la langue qui n'est pas de l'absolu de la présence, et cette échappatoire serait à chercher dans la monstration. Il nous dit que « ce qui ne peut se dire peut,

1 *Ibid.*, p. 141.

2 Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2010, p. 33.

3 Or l'affirmation est une double négation... donc l'affirmation est une quadruple affirmation... C'est exponentiel !



Figure 20. *Mélancolie des Étoiles avec la triangulation*, 2016.

dans une certaine mesure, être montré.¹ » Pour lui dès lors qu'il y a expression, il y a substitution de la présence. L'expression, par exemple celle de la souffrance ne dit absolument pas la souffrance, mais exprime l'accord du sujet avec un certain jeu social.

L'expérience présentant des sensations ou des sentiments nous est interdite par la parole, pour Wittgenstein. Il dénoncera le fait que, lorsque nous exprimons nos états intérieurs, nous ne faisons que jouer un certain jeu social pour obtenir la sympathie, l'aide ou la compréhension². Wittgenstein est sans appel, le langage privé que nous employons pour nous parler à nous-mêmes est non seulement un langage collectif³, mais il contamine la pensée d'une présence qui ne pourrait exister dans ce qu'il y a de nouveau.

Dans *Mélancolie des étoiles* les mots sont explicitement porteurs de virus et contaminent l'ensemble virtuel des autres qualités. Toute la trame de cette installation est portée par ces questions, portée par le sentiment que les mots nous font toujours vivre quelque chose en plus ou en moins, mais qui ne correspond jamais à une totale présence et qui se substitue à une multiplicité de virtualités enchevêtrées par le même. Les mots créent aussi une actualité enchevêtrée d'absence et de présence. La multiplicité est représentée par la multitude des signes. Alors que les virtualités sont représentées par l'interaction et la symbolique du numérique. La présence des signes n'existe pas indépendamment d'une actualisation que réalise le spectateur et s'ils se présentent, ils ne sont jamais les mêmes, mais prennent leur origine dans une même forme qui se répète. De plus, les signes changent en permanence selon l'actualisation des autres virtualités. Les signes s'ils gardent la même forme, mutent et changent en permanence et leur forme de présence cache un fond qui lui est virtuel. La forme des empreintes ne change pas, mais leur couleur qui est contenue dans cette forme change, en permanence. Cette pièce nous fait voir du mobile, du mouvement sur une même forme initiale.

1 Pierre Hadot, *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 77.

3 *Ibid.*

Toute la pièce apparaît et disparaît et le fond de la scène est noir. Nous avons des présences à la limite de leur absence, qui se maintiennent sur un fond noir, contrastant leur couleur. Le fond noir symbolise la mort, et signale que ce qui apparaît est lié à un vide. Cette volonté de maintien des présences par l'infiniment même, alors que le temps, abolit la possibilité de pleine présence est ce que j'ai nommé l'infralangage.

Mais l'infralangage est aussi ce qui est senti sans l'usage du *logos*. L'infralangage est cette impression de ressentir ce que nous ne pouvons pas exprimer et qui est en virtualité. L'infralangage est la voix sans les mots, et garde les virtualités qui n'ont pas été actualisées ni formalisées par la langue.

La langue : écriture dans l'extrait

La langue crée des présences sur l'absence qui est une double présence qui se répète, mais organise aussi un monde avec des extraits de présences. Nous verrons que notre pensée articulée à la langue est une des conditions de l'expérience de la présence et de la cohérence du sens que nous attribuons à tout phénomène. Nous observons que grâce à l'usage de la langue, l'homme n'est plus soumis à des signaux référentiels qu'il subsume par des prototypes perceptuels et qu'il filtre par ses processus cognitifs.

L'extraction par la langue

Pour Olivier Dyens, l'humain « est capable de comprendre une information, mais il est aussi capable de se projeter dans l'espace et le temps, au-delà de sa sphère biologique immédiate.¹ » La langue est une prothèse spatiale et temporelle, nous permettant de nous détacher des signaux référentiels.

Il nous indique aussi que le système nerveux gère la masse d'information que nous discriminons et que nous recevons. Les informations sont catégorisées sous formes symboliques que nous allons pouvoir manipuler pour simuler notre environnement et le dépasser pour agir dans un futur conceptualisé. Cette capacité de protention fait qu'une partie du monde est suspendue durant notre activité projective et que la réalité immédiate est non perçue par notre corps. Olivier Dyens explique que grâce au langage, l'environnement peut être reproduit puis arrêté, ralenti puis accéléré, redémarré puis modifié². De plus au-delà du fait que notre langue nous permet de nous situer ailleurs dans le temps et dans l'espace, celle-ci ne permet de recueillir qu'une minorité d'informations sur tous les signaux perçus. Minorité qui va nous permettre d'organiser la cohérence d'un monde. Dyens nous dit que les sens humains acquièrent plus de onze millions d'éléments informationnels à la seconde, alors que le cerveau n'est conscient, au plus que de quarante d'entre eux. En conséquence soit le cerveau permet, par cette filtration de l'information, la création du langage (qui face à une quantité d'informations peut simuler le monde), soit le langage, par cette nécessité de simuler, force le cerveau à filtrer l'information³.

Il ajoute que « si une partie importante de l'information captée par le cerveau ne parvient pas au

1 Olivier Dyens, *La condition inhumaine, Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008, p. 43.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 47.

langage, elle n'en reste pas moins captée. Une couche considérable d'informations resterait ainsi en deuxième plan, latente, mais présente dans notre cerveau.¹ » De même, les études de Manfred Zimmermann² montrent que sur 10 millions de bits reçus sur les capteurs visuels, seuls 40 bits sont perçus consciemment. Sur 100 mille bits réceptionnés sur les capteurs auditifs, seuls 30 sont conscientisés, 5 sur 100 mille sont perçus consciemment pour le sens du toucher, 1 bit sur 1000 pour le goût et 1 sur 100 mille pour l'odorat. Ainsi le corps sélectionne à tout moment des données parmi un grand nombre d'entre elles. Cette filtration et la hiérarchisation sont fondamentales pour acquérir une image claire et distincte de la réalité et qui serait soutenue par notre langue.

Il y a toujours une extraction partielle du réel, qui permet de le saisir de manière cohérente par le biais de nos structures mentales. La perception peut être comprise comme un manque, une extraction fragmentée et métamorphosée du réel qui cherche à construire une cohérence dont il est dépourvu. Mais elle peut être également vue comme le produit de l'évolution qui a permis à l'être humain de construire un monde habitable, dépassant l'immédiateté. Ce monde construit, vacillant entre invention et fiction est aussi un monde efficient dans lequel l'homme peut se mouvoir, créer de la variété et de la diversité dans son phénomène.

La réalisation par la langue

La langue formalise et rend les événements clairs et cohérents et relève d'un de nos outils de survie qui sert le corps. La langue ne fait pas que servir le corps, elle lui donne forme en même temps. Selon Charles Sanders Peirce, la langue prime sur tout acte de pensée. Elle est la trame, la structure même de la pensée. Il exprime l'erreur de dire qu'il faille user d'un bon langage pour bien penser, puisque le langage est l'essence même de la pensée³. La langue sert le corps mais le réalise dans une pensée, comme elle réalise le phénomène qui sans elle ne pourrait être formalisé. Elle ne fait pas que filtrer et trier, mais elle crée ce qui est pensé, perçu et senti.

Merleau-Ponty est l'auteur qui a également énoncé le fait que la langue ne fait pas que donner forme à ce qui est pensé, mais que sans elle toute pensée ne peut pas exister. Pour lui, la langue donne forme à la pensée et donc, nous donne accès à la conscience des choses. Sans la langue, les choses ne seraient pas élaborées avant que celles-ci n'atteignent l'expressivité dans les pensées du sujet. Merleau-Ponty nous dit que : « Exprimer pour le sujet parlant, c'est prendre conscience ; il n'exprime pas seulement pour les autres, il exprime pour savoir lui-même ce qu'il vise.⁴ » Pour lui, l'expression détermine le contenu de la pensée. La pensée se construit simultanément avec l'expression et la langue n'exprime pas la pensée, mais l'accomplit. L'expression achève la pensée et l'objet visé par la conscience, qui se construisent en se formulant. La pensée ne cherche pas le mot une fois la chose perçue, mais le mot extirpe la chose de l'indétermination. La pensée articulée à la langue est donc une condition nécessaire à la présence de la chose. « Ainsi la parole, chez celui qui parle, ne traduit pas une pensée déjà faite, mais l'accomplit.⁵ » Elle est une puissance de réalisation et sans les mots, la pensée tomberait à l'inconscience et ne pourrait pas exister pour soi nous dit Merleau-Ponty⁶.

1 *Ibid.*, p. 48.

2 Manfred Zimmermann, *The Nervous System in the Context of Information Theory*, in R.F. Schmidt et G. Thews, *Human Physiology*, 2^{ème} éd., Berlin, Springer Verlag, 1989.

3 Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 61.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 83.

5 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2011, p. 217.

6 *Ibid.*

Des virtualités en latence ?

Mais la langue si elle est puissance de réalisation, ne peut manipuler qu'une partie du réel. Elle ne formalise qu'un fragment de ce que le corps pourrait ressentir selon ses formats et selon un processus qui en détermine l'accès.

Nous avons énoncé que des données étaient écartées. Non seulement par des instants qui occultent les transitions, mais aussi par un rapport au même qui manque l'originalité de l'événement. En plus de cela, nous ne filtrerions qu'une partie du réel. Dès lors nous pouvons nous demander, si ces données non traitées sont pressenties par le corps.

Ces données peuvent-elles exister sans l'emploi des mots et peuvent-elles se réaliser sans eux ?

Sont-elles de l'ordre d'un langage privé¹, inaccessible pour la pensée et la langue ? Seraient-elles des données (pré)pensées ou (pré)senties malgré tout dans le corps du sujet ?

Mais toutes données même si elles ne sont pas traitées consciemment ne sont-elles pas le résultat d'un traitement cognitif, donc d'une comparaison qualitative liée à une référence mnésique ? Peut-être que ces données n'existent pas mais sont plutôt en virtualité. Pouvons-nous dès lors parler de données virtuelles qui serait un substrat brut virtuel, inanalysé et indéterminé par le corps ?

Nous savons que certaines données virtuelles nous servent pour réaliser des gestes quotidiens. Il peut y avoir des actes non intentionnels et non conscients liés à l'expérience du corps. Ainsi des états non intentionnels, non traités consciemment, mais efficaces peuvent exister en dehors de l'attention ou de la conscience². Jean-Marie Schaeffer cite le fait de monter à une échelle : cette activité relève de niveaux complexes en terme neuronal sans que pour autant ces niveaux de traitement soient actualisés consciemment³.

Schaeffer critique la notion d'expérience désintéressée puisque toute perception implique un traitement cognitif, une reconnaissance et une visée intentionnelle⁴. Donc une donnée, une expérience ne peuvent qu'être issues d'un traitement cognitif.

Mais les données dont nous parlons, ne seraient pas justement traitées par la cognition et resteraient à l'état de virtualités inactualisées. Elles ne constituent donc pas, à proprement parler, des données.

Dès lors, est-il possible de sentir sans qu'il puisse y avoir une actualité ni une réalisation ? Comment une qualité physique pourrait-elle être sentie sans être déterminée auparavant, c'est-à-dire identifiée ?

Pourtant nous sentons bien que certaines fois, nous ressentons quelque chose sans pouvoir l'exprimer. Il nous est tous arrivé de dire : « je n'ai pas les mots pour le dire ».

La langue conditionne la présence et la réalisation de l'expérience. Dès lors sans son usage, il reste des mondes, des étants qui ne sont jamais foulés. Le monde s'arrête-t-il et se limite-t-il aux limites de notre langue ?

1 Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 77.

2 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, *op. cit.*, p. 71.

3 *Ibid.*

4 Certaines données peuvent être appréciées cognitivement sans que celles-ci aient fait pour autant l'objet d'une information. Il existe par exemple des influx lumineux qui provoquent des réactions avant que l'information n'ait été traitée au niveau du système central, donc avant qu'elle se soit constituée comme perception. Mais même si nous pouvons dire qu'il existe des données appréciées avant que celles-ci soient comprises cela ne signifie pas qu'elles ne sont pas de l'ordre de l'interprétation. Les « récepteurs sensoriels » ne comprennent et ne sentent que ce que le corps peut permettre et ce qui est senti est toujours un acte de reconnaissance. In Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 174.

Wittgenstein a laissé une voie ouverte lorsqu'il explique le fait que la monstration non exprimée dépasse les limites du dicible. Mais nous sommes ici confrontés au même problème : nous est-il possible d'avoir une perception, une visualisation sans la formalisation langagière ? Si un quelconque état intérieur reste inexprimé peut-il accéder à l'existence ? La langue n'a peut-être pas la prédominance sur la pensée, elle n'est peut-être qu'un mode selon lequel les choses se présentent¹. Il n'est donc pas exclu qu'il puisse exister d'autres modalités construisant l'apparaître. Et ces autres modalités d'apparition pourraient peut-être nous faire accéder à une pure positivité rompant ainsi avec les mécanismes de la langue qui est une structure de la détermination et de la répétition.

De l'inactuel

Le réel déborde la réalité et il est une multiplicité virtuelle. Notre réalité n'actualise qu'une virtualité et de fait, peut être vécue comme incomplète. Les données non actualisées pourraient être en virtualité dans le corps organique, comme (pré)senties et en substrat. Seulement, ces données ne sont pas des informations ni des états et n'auraient pas d'identité. Le corps pourrait les (pre)sentir et chercher des formalisations possibles, notamment par l'art.

En mettant à jour nos mécanismes cognitifs et moteurs, nous pourrions mesurer l'absence de teneur et de qualités matérielles qui ne peuvent exister dans l'absolu. Nous ne pouvons avoir accès à des qualités brutes, authentiques. Dans *Endophonie Mécanisée*, c'est par un corps brut que j'ai souhaité déployer un langage privé. Ce que nous éprouvons est toujours une construction, une sélection. Ne pouvant trouver dans le présent que ce que nous introduisons, alors, il s'agissait de rejouer par l'invention d'autres compositions, les sensations et les émotions qui peuvent par une attention et une volition créer d'autres partitions. Ce langage privé est le son des organes qui n'expriment que leur présence, mais qui réenchangent l'écoute que nous pouvons avoir sur notre corps organique. Le son donné à entendre, a été conçu comme un souffle avant le verbe, où l'on reviendrait à une présence avant le verbe, avant le mot. De plus, le son a la qualité de traverser le sujet, de l'investir dans sa corporéité. Le son nous pénètre, nous ne pouvons pas ne pas l'entendre et le corps entier du spectateur est sollicité. Le son nous parle et réveille un corps dans ce qu'il a de plus virtuel. Il nous modifie par les ondes qui nous pénètrent sans que nous puissions réaliser ces changements qu'il effectue en nous. Réactualiser ce corps par le son qui s'immisce de manière intrinsèque était aussi une manière de créer l'occasion où ce qui est oublié peut être recréé selon l'attention que l'on y prête. L'infralangage n'est pas de l'ordre de l'inconscient, il n'est pas de l'ordre du symbolique. Il est un complexe de virtualités, et n'a pas prétention d'expliquer les événements. Au contraire, il sent l'effondrement² d'un monde, une impossibilité de celui-ci en même temps qu'il s'exerce à le maintenir. Il n'agit pas par revers ou retour comme le pourrait l'inconscient. Il est une virtualité et une pensée en virtualité. Il n'est pas et n'existe pas, tant qu'il n'est pas formalisé et il n'apparaît pas, sous une autre forme dans l'actualité, puisqu'il en est dépourvu. Dans *Endophonie Mécanisée*, ce qui revient, le son, ne correspond pas à l'idée d'un retour de l'oublié. Le son est une création actualisée apparaissant à chaque fois de manière nouvelle. Le son déployé s'actualise selon un aléatoire et les attaques, les chutes qui le composent lorsqu'il apparaît sont elles-mêmes

1 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, op. cit., p. 94.

2 L'effondrement s'oppose à fonder dans le vocabulaire Deleuzien. Fonder ne signifie plus inaugurer et rendre possible la représentation, mais rendre la représentation infinie. Fonder, c'est déterminer l'indéterminé. L'effondrement, c'est la rupture possible qui créerait un décalage dans le différentiel des répétitions. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 350, 374.

aléatoires. Il apparaît de manière différente et selon un endroit de lecture du morceau qui est aléatoire. Il est dans une certaine mesure composé néanmoins de ces oubliés, les sons sont en latence et en virtualité dans le programme avant d'être actualisés. Par contre, s'ils apparaissent, s'ils se font entendre, ils ne peuvent qu'être réactualisés et sont déformés de leur morceau brut initial. Ce morceau brut, initial est lui virtuel et composé de données immatérielles (de 0 et de 1), en puissance sur un support qui en formalisera et en conditionnera la forme si on l'actualise. Le son entendu, ne peut-être brut qu'en virtualité et inauthentique dans son actualité.

Nous avons vu que la pensée dépend de la langue, et que la langue formalise la réalité. Et que la langue n'atteint qu'une partie des données immédiates. Des données seraient en latence, non gérées par la pensée. Mais ces données dépendent d'un traitement cognitif, donc existent. En revanche nous avons émis l'idée que d'autres données pourraient être en virtualité au seuil d'une présence. Nous verrons dans le prochain passage que la recherche artistique pourrait être une volonté d'actualiser et de créer ce qui n'a pas été atteint ni compris par le corps sensori-moteur, mais qui est resté en virtualité et qui est au seuil de l'existence dans le corps organique. Nous questionnerons cette idée : ce substrat inorganisé, inauthentique et virtuel est-il ce qui conduit l'artiste à formaliser ce qui est à peine permis de penser ?

Essai de formalisation : la créature ratée

Nous partirons de l'idée que les artistes pourraient chercher à formaliser les virtualités délaissées par le corps sensori-moteur et ses mécanismes cognitifs-perceptifs.

Nous émettrons l'hypothèse suivante : les artistes regardent le monde pour l'habiter¹ et se dissocient de l'événement pratique.

Nous partirons de l'idée que peut-être, chez eux, il y aurait une posture défaillante. Ils ne viseraient pas l'efficacité de la perception lors de l'actualisation du geste moteur. Nous avons dit que le corps ne cherche que l'agir de son mouvement et ne perçoit que dans le but de saisir les qualités utiles pour celui-ci. Ainsi, nous délaissions à chaque instant des potentialités d'existence pour saisir une unité phénoménale et acter le mouvement du corps qui pourra agir.

Peut-être pouvons-nous penser, comme le souligne Bergson, que concernant les artistes, la nature aurait oublié d'attacher la faculté d'agir. « Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir - pour rien, pour le plaisir.² » Pour lui, les artistes naissent détachés. Ne percevant pas en vue de l'action, les artistes verraient autrement les choses qu'ils se présentent. Ils ne verraient non pas les qualités qui sont saisies dans leur utilité pour servir le corps, mais les verraient par d'autres formes de présentation.

Peut-être que les artistes révèlent une mise en forme d'éléments non présentés pour l'agir du corps-moteur. Peut-être nous présentent-ils ce qui a échappé à la représentation pragmatique. Dans un chaos de virtualité, laissé en substrat, l'artiste chercherait à créer une représentation pour exprimer

1 Contrairement à la science qui « manipule le monde et renonce à les habiter » d'après Merleau-Ponty. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7.

2 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige, PUF, 1998, p. 153.

un monde jamais actualisé. Nous pourrions définir ce monde par le terme de *priméité* qui est le premier monde avant l'actualisation et qui a été développé par Peirce. Le monde de la priméité est une « impression totale inanalysée produite par toute multiplicité, non pensée comme fait réel.¹ »

L'artiste n'aurait pas décidé d'une perception, et serait dans l'indéterminé, dans le monde de la priméité. Le philosophe Paul Audi nous livre une définition du chaos, du néant qui peut nous aider à préciser les termes. Il explique que le néant n'est pas lié au sens du vide, mais qu'il est lié au tout est possible et au tout en même temps².

Les possibilités de l'instant sont infinies alors que notre perception est faite pour choisir, pour prévenir qu'elle peut revêtir parfois l'habit de la tromperie. Nous sommes obligés de croire ce que nous voyons. Cette nécessité de croire dans l'événement serait la marque de la perception humaine et la marque de l'art qui en montrerait les limites. Cette nécessité de croire serait la seule manière de continuer de créer l'existant et c'est ce que nous nommons l'infralangage.

Peut-être que la pensée de l'artiste n'est justement plus capable de croire en l'existant et en la vérité de ses perceptions. Et son intelligence n'inscrit plus sa perception dans une visée pragmatique. Si c'était plausible, cela signifierait qu'il ne chargerait plus la présence d'attente et de désir. Qu'il ne percevrait plus en vue d'agir et donc ne prétendrait plus ni ne retiendrait plus un passé et un présent.

L'artiste ne vivrait pas l'absence d'un vide, dû au manque de désir et d'attente. Mais il serait dans un tout est possible en même temps, ne pouvant pas décider d'un sens à attribuer à l'événement. Il n'arriverait pas à choisir ni à décider de la relation, de la distinction qui permettra de qualifier l'événement et de le déterminer dans l'identité d'un instant.

Ainsi serait-il peut-être au plus près du réel, sans mémoire pour déterminer ce qui adviendrait, ne visant aucune identité à saisir pour agir, et où l'advenu n'aurait pas lieu. Peut-être y aurait-il une suspension de cette instance décisionnaire qui détermine le rapport pour identifier la qualité et créer une unicité phénoménale.

Nous pouvons supposer que les artistes auraient entrevu le réel en ne cherchant pas à sauver l'existant pour croire en une réalité et agir leur corps dans celle-ci.

Le réel est de l'ordre de la brute³, de l'informe. L'intelligence du corps, nous l'avons vu, formalise la réalité par une structuration schématique, discrète, spatiale et donc langagière. Celle-ci, nous pouvons le penser, n'aurait pas suffi pour créer une réalité lors de cette rencontre avec le réel.

Nous partons de l'hypothèse que le corps de l'artiste aurait été bousculé par cette totalité que serait le réel et que l'intelligence n'aurait plus eu accès à des formes préhensibles, *apriorique* pour maintenir l'existant puisque l'intelligence sert le corps. Le corps de l'artiste se serait perdu dans cette totalité inorganisée. Or l'intelligence, ne sert que le corps, et le corps se voit à travers elle. Dans notre hypothèse, ce corps a disparu dans cette rencontre avec le réel, ébranlé par cette totalité. L'intelligence qui perçoit le monde et le corps, ne le percevrait plus, puisqu'elle aurait disparu

1 Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 23.

2 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, *op. cit.*, p. 239.

3 *Ibid.*

avec lui. L'infralangage, qui est une sorte d'instinct¹ de la réalité et de l'existant du corps, aurait dû créer d'autres formes pour ressaisir des formes de réalités. L'intelligence étant en échec dans cette rencontre, l'instinct aurait redonné forme au corps, aurait créé d'autres mises en forme des données afin qu'une réalité puisse réadvenir. L'infralangage entrevoit le réel, ce que l'intelligence du corps ne verra jamais, parce qu'elle crée une réalité selon ses catégories perceptives et selon certaines formes héritées.

L'infralangage du corps, l'instinct d'une réalité, aurait sauvé le corps afin qu'il perçoive sous d'autres formats des données. L'infralangage aurait modélisé autrement des données dans le réel afin que le corps puisse re-percevoir une réalité. Il y aurait eu dans cette confrontation au réel, une création des données par d'autres mises en forme afin que le corps puisse percevoir et reformer une réalité et se revoir. Le corps reprenant forme grâce à l'infralangage, l'intelligence aurait été marquée par un trou dans le déroulement linéaire de son présent.

L'intelligence, toujours refermée dans son mécanisme perceptif ; ne peut avoir accès à ce que l'infralangage aurait entre-aperçu. Car elle compare toujours l'existant avec ce qu'elle connaît et donc ne connaît que ce qu'elle ne peut que déjà savoir. Il n'y a pas eu de perception. L'infralangage n'est pas de l'ordre de l'intelligence et il n'a pas perçu un corps, mais a agi pour le corps et la réalité de celui-ci. La perception, elle, résulte de l'intelligence et forme l'image du corps d'une certaine manière qui correspond à celle dont la réalité est formée par l'intelligence. La perception et l'intelligence visent l'unique préhensible par des représentations. Il n'y a pas non plus eu de vécu, car l'infralangage n'a pas créé de forme perceptive compréhensible pour la pensée articulée à la langue et aucun état ne s'est établi. L'infralangage a remodelé le réel laissant une trace non comprise par le corps, car non-correspondante aux formes de l'intelligence (qui discrétise, fixe des unités qui se succèdent). Nous pouvons penser que l'infralangage a été au plus près d'un présent informé, une virtualité sans actualisation. Cette rencontre avec le réel n'a pas constitué une expérience ni une perception.

La confrontation avec le réel serait un bruit qui permettrait de tout entendre² et où tout se mêle. Le réel serait une présence du signifié sans place, sans forme et sans présence, donc qui ne peut être actualisée par la langue. Le corps dans cette confrontation sentira qu'un « peut-être » s'est passé sans pouvoir le savoir par les catégories de l'intelligence.

Le corps de l'artiste aurait entrevu ce réel. Et nous pouvons supposer qu'il en chercherait des signes, vivant désormais la réalité comme une incomplétude et avec le sentiment que celle-ci est une création à laquelle il n'adhère que partiellement.

Dans la mise en forme artistique, il s'agirait alors de se recréer ce corps sorti du réel, qui a été perdu et qui pressent des virtualités. Peut-être qu'à travers la réflexion sur la matière qu'il manipule et les formes qu'il produit, l'artiste chercherait ce corps virtuel, possédant du virtuel au sortir de la rencontre avec le réel.

La réflexion du corps s'opère lorsque nous manipulons des objets quotidiens. Notre corps se mesure à eux et réciproquement, les objets pensés comme extérieurs se mesurent, et acquièrent leurs qualités par rapport à notre corps. La perception est une compénétration réciproque entre la cognition et la perception. Dans l'acte de création, la perception du corps se crée en même temps

1 L'instinct nous dit Bergson, sait quelque chose que l'intelligence ne trouvera jamais et qu'il n'ira pourtant jamais chercher. Bergson écrit : « il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que par elle-même elle ne trouvera jamais », l'instinct lui les trouveraient mais il ne les cherchera jamais. In Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 152. L'infralangage sait ce que l'intelligence ne saura jamais.

2 Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Édition du Seuil, 1966, p. 388.

que le corps crée des formes et la perception ne cherche pas des données existantes, elle n'est pas en avant du phénomène. La perception n'attend pas ce qui va être de l'ordre du visible, ne cherche pas à repérer le visible existant, mais elle le crée.

La perception et sa réflexion dans la cognition, dans l'acte de création du geste, se co-fonde avec le corps qui agit, elle n'est pas une projection préparant le phénomène. La réflexion perceptive co-émerge dans le geste corporel modulant le perçu et ne se fait pas dans une dialectique aller-retour liée à une représentation du temps, incarnée dans les structures perceptives. Dans l'acte de création, la perception est remodelisée puisqu'elle est confrontée à de l'inconnu qui n'est pas encore advenu, elle ne présuppose pas un monde prédonné à la cognition. Autrement dit, l'énaction des formes dans la création déjoue les attentes habituelles perceptives. Le corps oblige la perception à s'adapter aux données non vues, qui sont en puissance et en acte de création. Le corps en mouvement force les formes de l'intelligence, c'est-à-dire la cognition liée à ses structures (langagière, mnésiques, les représentations, l'imaginaire) dans la perception qui agit et ce différemment. Le geste n'est plus en adéquation avec la représentation dans la création et nous pouvons parler de création de conscience. La perception n'intervient pas après coup, mais simultanément avec le geste. Dans la création, le corps crée le perçu en même temps qu'il se perçoit par de nouvelles mises en forme qu'il crée par son mouvement.

Nous pouvons penser que le corps, ayant été momentanément perdu dans la rencontre au réel, chercherait les formes de données que l'infralangage aurait pu créer. Il rechercherait ce qui a été oublié et non vécu. Le corps ne pouvant se percevoir lui-même dans la rencontre avec la brutalité phénoménale rechercherait ce qui a été rompu, différé avec brutalité dans la linéarité de son histoire.

Tout objet nous reflète et en créant ses propres formes, l'artiste tenterait de chercher la trace et de matérialiser selon celle-ci les mises en formes que l'infralangage aurait créées, afin de tirer le corps d'affaire¹ lors de la rencontre au réel. Le corps ayant survécu, sur-vu dans le réel, nous pouvons dire qu'il a été transformé dans cette rencontre avec le réel. En remodelisant des formes, il rechercherait ce corps oublié, reformé par l'infralangage et il serait à la recherche de ce pressenti non formé.

L'artiste essaierait de formuler alors dans « une solitude absolue² » ce qui n'atteindra jamais la représentation, à la poursuite d'une expérience qui ne s'est jamais constituée comme pensée, mais qui en a fait dériver toute son historicité.

Les œuvres d'art ne sont pas organisées comme une chaîne de signifiants qui s'articulent par différence. Les catégories différentielles, les catégories de formes sont originales dans l'œuvre d'art et obligent le spectateur à voir autrement, voir ce que l'artiste aurait entrevu. Regarder une œuvre d'art implique une mise en demeure de nos habitudes perceptives afin de mettre en forme et en sens autrement ce qui est montré pour le voir. Le sens dans l'œuvre n'a pas de sens limité et organisé comme l'est une pensée articulée à la langue. Ce qui se présente, ce sont des signes sans signifiés et le spectateur est mis en face d'un fragment du réel remodelé par l'imaginaire et le corps de l'artiste.

1 Cette expression provient de l'ouvrage de Paul Audi qui est utilisé fréquemment. In Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, op. cit.

2 Marguerite Angrand, *Le réel selon Lacan*, Philopsis.
<http://www.philopsis.fr>, p. 14. Consulté le 2 Janvier 2016.

Le spectateur accroît son répertoire formel perceptif pour accéder à ce qui est montré en même temps qu'il est conduit à se détacher du signifiant. Le spectateur est dans un contact différent avec l'étant de l'être qui se montre à lui et qui n'est pas organisé par l'articulation à la pensée langagière.

Nous sommes toujours hors du réel et toujours dans le manque de l'être absolu supposé, car la langue crée une médiation pour obtenir une réalité supportant l'impossibilité du réel. Elle introduit des signifiants qui ne cessent de se répéter par leur différence et leur ressemblance, subsumant cette complexité par une linéarité. L'usage des mots est une précaution pour esquiver la brutalité du réel et concevoir des réductions pragmatiques qui ne peuvent l'atteindre. Nous pouvons nous demander si l'art au contraire ne vient pas compenser cette réduction qu'opère la constitution de toute réalité. Ne vient-il pas recomplexifier celle-ci en créant des étants sans être ? L'art complexifie nos mécanismes de perception en même temps qu'il nous replace dans un contact qui se voudrait être le moins médiatisé possible par une articulation langagière. Dans l'art, il y a monstration et non discursivité. Et si nous reprenons les écrits de Wittgenstein, la monstration peut échapper au dicible. Sans la langue, il n'y a plus de direction du voir et du sentir, plus d'orientation dictée par l'articulation arbitraire des structures langagières. La rencontre avec une œuvre d'art permettrait de recouvrer une sorte de contact pré-culturel, organique et désintéressé avec le monde, qui ne serait plus perçu pour servir le corps, pour qu'il vive dans une seule forme de réalité.

Dans l'art, la réalité, les choses ne seraient plus découpées selon les nécessités du corps et peut-être pourrions-nous au fond sentir l'artifice de nos perceptions et de notre rapport éduqué au monde. Il y aurait dans l'œuvre autant d'indices revenus du réel libérant le corps de sa propre croyance. L'œuvre d'art serait un moyen d'offrir d'autres formalisations du réel, multipliant les possibilités, cherchant l'impossible.

Nous pouvons penser que cette survivance ou ce dépassement du corps est transmis dans l'œuvre d'art. Il y a eu dépassement du corps comme dépassement de sa propre vie qui s'est comme anéantie. Ce dépassement du corps touche à la perte de son propre corps et de sa propre vie. L'artiste a entrevu quelque chose de plus grand que lui, pour reprendre les mots de Gilles Deleuze, dans son *Abécédaire*¹. Un doute irrépressible s'est insinué quant à la véracité de sa propre existence. L'artiste a été dépassé par le réel et l'effectivité des faits ne serait plus vivable comme vérité inébranlable. L'artiste vivrait quelque part détaché de la réalité, dans une inadhérence avec elle. Celle-ci est éprouvée comme limite dont il envisage les autres virtualités. Pour avoir entraperçu le réel sans limite où tout est possible, il saurait quelque part que le monde vécu n'est qu'une version possible et que celle-ci s'arrête à nos capacités cognitives et organiques.

Dans la création, l'artiste crée l'événement en même temps qu'il se crée lui-même dans celui-ci. Le monde vécu se transforme en un monde à élaborer plutôt qu'un monde à subir. Il crée la réalité, il est en avant de la réception des faits puisqu'il en crée les conditions de possibilité. L'artiste n'est pas récepteur passif des données à interpréter, mais il participe à les créer et à se créer. Ainsi prend-il une distance avec une réalité donnée d'avance. Et qui est vécue dans une relativité et une relativité sur l'existence du vécu. L'œuvre d'art porte l'infralangage. L'infralangage est ce murmure à l'être humain, insinuant que ce qu'il vit est toujours inscrit dans une forme de virtualité et que d'autres virtualités, non choisies, sont autant de mondes incréés.

1 Pierre-André Boutang, *Gilles Deleuze, Abécédaire*, documentaire, France, 1996.

Il y a eu dans l'acte de création une transformation de soi en tant que production originale de soi¹ qui ne peut passer que par un ressaisissement de soi. Et les artistes déploient « des possibilités de vies nouvelles² » en instaurant de nouvelles formes de réalité. Les artistes ont trouvé des solutions singulières, formes pour survivre au réel mais qu'ils ne connaissent pas. Ils créent les possibilités pour faire émerger d'une autre manière des étants. Ainsi ouvrent-ils des puissances pour réaliser autrement le phénomène. L'artiste par l'art a la capacité de dépasser l'existant et ses possibilités immédiates et concerne la manière dont le corps peut développer d'autres manières d'éprouver la vie³.

L'art permettrait un élargissement d'un monde non accessible par la langue. Cet élargissement d'un monde permettrait à chacun qui est en présence d'une œuvre d'accroître les possibilités de son monde qui cesserait d'être sous l'emprise de l'évidence de ce qu'il perçoit. En élargissant les frontières d'un monde, l'art permettrait de redéfinir une réalité entrouverte par l'espace de la monstration et que la pensée articulée à la langue ne peut atteindre sans corrompre.

La non-conscience et la voix de la présence

Nous verrons dans ce prochain passage que la langue limite non seulement nos possibilités de penser et de percevoir, mais que celle-ci, loin de nous donner accès à une forme de conscience, nous en empêcherait. Nous verrons de quelle manière les œuvres d'art pourraient restituer une conscience de l'événement.

Nous partirons des écrits de Husserl et de Jacques Derrida pour expliciter ce propos. Toute perception est selon Husserl, un acte qui s'origine dans le passé et qui actualise le passé pour constituer un présent.

Une perception en retard

« Si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originellement, alors le souvenir primaire est perception. Car c'est seulement dans le souvenir primaire que nous voyons le passé, c'est seulement en lui, que se constitue le passé, et ce non pas de façon représentative, mais au contraire présentative.⁴ »

Ce que dit cet énoncé, est que la perception serait un souvenir dans lequel se présenterait le phénomène. La perception, qui serait souvenir serait donc toujours en retard sur l'immédiateté. Notre présent se construit, selon Husserl, sous fond de non-perception et s'est déjà retiré lorsqu'on le perçoit. Il y a manipulation du présent, qui est toujours issu d'un après-coup formel. Sans forme, le présent ne peut apparaître. La représentation qu'il construit et qui est aussi issue de la perception, occupe une place dans l'inactuel et le retardement. Retenue pour être formée et donc passée, la perception glisse sur des temporalités terminées, construisant avec celles-ci l'actualité du

1 Paul Audi, *Supériorité de l'éthique*, Paris, Flammarion, 2007, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 47.

3 *Ibid.*

4 Edmund Husserl in Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 72.

fait. L'actualité serait toujours de l'ordre du différé pour être perçue. L'indication de l'expérience se réalise par l'outil de la langue, c'est elle qui formalise le présent. En usant de la langue pour indiquer l'événement, nous serions toujours dans un manquement de l'effectivité, voire toujours dans une forme d'inconscience, selon Husserl.

Une conscience différée

Husserl écrit : « Le langage est un événement secondaire, surajouté à une couche originaire et préexpressive de sens.¹ » Pour lui, les mots formulés dans une pensée et qui assureraient une conscience de soi, sont une illusion. Si nous employons les mots pour nous rapporter à nous-mêmes, cela revient à doubler la présence à soi d'un supplément qui ne traduit aucune conscience. Si nous sommes conscients de nous-mêmes, cela se fait dans une proximité absolue à soi, sans médiation par les mots. L'expérience véritable est immédiatement présente. Si nous usons de mots, c'est que l'expérience est quelque part déjà terminée. Ainsi nous dit-il :

« Le sujet croirait se parler et se communiquer quelque chose ; en vérité, il n'en serait rien. On pourrait être tenté d'en conclure que, la conscience étant alors toute entière fautive conscience, la vérité de l'expérience serait de l'ordre de la non-conscience. C'est le contraire : la conscience est la présence à soi du vivre, de l'*Erleben*, de l'expérience. Celle-ci est simple et n'est jamais par essence, affectée par l'illusion puisqu'elle ne se rapporte qu'à soi dans une proximité absolue. L'illusion du se parler flotterait à sa surface comme une conscience vide, périphérique et secondaire.² »

Non conscience et non perception

La formulation idéale dans le cadre d'une prise de conscience de l'expérience ou dans une expérience perceptive, est toujours un second moment, une traduction différée de ce qui a pu être. Le problème que relève Husserl est le fait que nos perceptions ont une visée indicative, c'est-à-dire qu'elles visent un contenu indiqué par la langue. Notre expérience qui se réalise par les perceptions doit être indiquée et résulte toujours d'un second moment ; elle est alors une non-conscience immédiate. Pourquoi dans l'expérience usons-nous de signes linguistiques ? Pourquoi avons-nous besoin de nous indiquer une perception qui est censée être dans une proximité absolue à soi ? Nous nous indiquons ce qui est immédiatement présent et qui n'a pas besoin d'être désigné.

Pour Husserl, user du langage dans la pensée surajoute un sens à la présence absolue à soi et équivaut à une non-conscience de l'expérience et à l'idée d'une expérience sans existence. La conscience et l'expérience n'ont pas besoin d'être indiquées à elles-mêmes puisqu'elles sont présentes. Pour Husserl, le vécu étant immédiatement présent à soi, la manifestation de soi à soi par la délégation d'un indice est impossible parce que superflue³. Si l'expérience a besoin d'être indiquée par la langue, cela signifie que nous sommes toujours dans une *différance*⁴. Différance entre l'instant qui passe, l'instant où la perception indique un contenu et dont le contenu est modélisé par la langue indicative. La langue nous plonge dans une idéalité de l'expérience.

1 *Ibid.*, p. 77.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 *Ibid.*

4 La différence, est un terme derridien, et est le fait que le présent est en fait, effectivement, différé à l'infini. La différence est la différence entre l'idéalité et la non idéalité. In Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 112.

Pourquoi a-t-on besoin de dédoubler la présence, de rejouer le présent intimement lié à soi ? Que signifie devoir se parler à soi-même pour réaliser une présence, qui est, selon Husserl, fausse présence et non-conscience ?

L'idéalité est ce qui permet à l'objet d'être indéfiniment ressaisi, infiniment répété. Cette répétition d'objets idéaux, des non-réalités est permise par l'emploi des mots, qui met l'expression du côté de la construction, du manque. Où commencent l'expression et l'indication, commence alors la rupture à la présence immédiate.

L'œuvre et la proximité à soi

Nous partons de l'idée que l'œuvre d'art créerait l'occasion de rétablir une proximité absolue à soi du présent vivant dans la mesure où l'expérience n'est pas comprise par la pensée structurée à la langue. Les œuvres d'art n'étant pas univoques, la structure langagière pourrait échouer dans la mise en forme du sens. L'art pourrait-il faire advenir la « présence inéluctable, irrépressible¹ » du pur présent qui est immédiatement présence à soi.

Durant l'acte de création, par le geste, le corps peut créer des formes et des synthèses imageantes originales et permettrait de découvrir d'autres manières de construire des réalités et donc des qualités.

La mise à mal de la représentation, donc la création d'une pensée qui ne serait plus indicative, peut-elle se faire par la mise en relation de certaines identités disparates, sur une réarticulation du temps ? Jouer sur les rapports peut être créateur de tiers². Les jeux de mises en rapports ne sont pas qu'une simple addition ou jeu de contraste³ mais bien une qualité émergente qui naît de cette rencontre inhabituelle entre deux qualités. Dans le film *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard⁴, le son et l'image ne sont pas agencés de manière superposée. Le son n'est pas continûment superposé à l'image et l'image peut même être soumise à la cadence du son. Godard ne cesse de créer des superpositions d'espace, des avancées de l'image et du son par leur présence concrète, un recul du son et/ou de l'image par leur abstraction et qui ne cessent de se mêler et de se bousculer. La création par des mises en relation peut faire émerger de nouvelles qualités et mettre à mal la représentation. La représentation qui est structurellement liée à la logique, à la linéarité de notre esprit, compose des qualités qui émergent dans ce rapport. Rompre ce rapport, jouer avec d'autres rapports, permettrait de créer d'autres qualités du phénomène. La représentation, comme les mots, nous font manquer l'originalité de l'événement.

Nous pouvons déjouer les processus de l'émergence d'une qualité, mais cela signifie-t-il que nous puissions avoir accès à une présence immédiate ? Nous pouvons désarticuler un mode de représentation du phénomène, mais comment nous serait-il possible de s'inscrire dans sa présentation et le vif de son présent ?

1 Jean-Frédéric Chevalier, *Deleuze et le théâtre, Rompre avec la représentation*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2015, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 98.

3 *Ibid.*, p. 99.

4 Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, France, 1980.

La non-réalité vient de sa représentation idéale. La langue permet l'idéalisation d'un monde qui se répète en dehors de la variabilité du présent-vivant. « L'idéalité est le salut ou la maîtrise de la présence dans la répétition. Dans sa pureté, cette présence n'est présence de rien qui existe dans le monde, elle est en corrélation avec des actes de répétition eux-mêmes idéaux.¹ » Le problème des mots vient de cette répétition qui n'a aucun exemplaire dans la mondanité. Nous répétons sans cesse les mêmes mots qui ne peuvent avoir de double dans le présent vivant. Husserl explique que, « la difficulté tient à ce que cette duplication du sens ne doit correspondre à aucun double ontologique.² » Cette rupture temporelle que les mots ne cessent de créer signe cette volonté de traverser la mort et le vivant simultanément. La représentation est fautive conscience et ne peut construire que du déjà trop tard, sur fond de répétition n'ayant aucune ontologie.

La voix et la conscience

Ce qui m'a intéressée dans la voix du spectateur est que seule celle-ci pourrait témoigner de notre existence. La voix est, pour Jacques Derrida, la marque de ce qui reste de la présence, elle est le signe qui assure une victoire sur la mort et qui nous assure une présence au monde. Elle n'est pas une trace de l'existant perçu après-coup et différé, mais elle est la marque d'une existence préexpressive qui traverse le temps. Au-delà de l'expression et au-delà du monde idéal que les mots nous font vivre, la voix étant préexpressive est seule à pouvoir nous assurer que nous ne sommes pas enfermés dans un monde idéal. Un monde de la représentation différée et répétant la construction d'une ontologie sans exemplaire.

La voix, elle, est seule à pouvoir témoigner de notre présence et serait liée à notre conscience qui est une couche préexpressive du vécu inscrite dans l'immédiateté du présent vivant.

Husserl parle de « couche originellement silencieuse, préexpressive du vécu.³ » Cette couche, originellement silencieuse et préexpressive est ce que j'ai voulu sauvegarder dans la pièce *Mélancolie des étoiles*. Je voulais montrer l'informité de ce vécu inexpressif, sauvegarder cette préexpression avant la formulation qui pourrait être seule à pouvoir nous assurer une preuve de notre existence. Les phonèmes dissociés sont ici les éléments discrets, injoignables, vivant en dehors d'une articulation logique. Les phonèmes ressortent de ce souffle inarticulé avant l'élaboration du sens. Je cherchais à redonner l'informe à la parole et la parole à l'informe, la libérer des agréments et suppléments langagiers afin que celle-ci résonne dans sa propre voix, résonne dans son vécu indiscerné, non indiqué et non discrétisé. Voix qui est le lieu de la singularité et de la subjectivité. De ces phonèmes discrétisants, j'ai voulu donner un espace, où ils ne signifieraient plus rien. Je voulais retirer de la voix tout cet ordonnancement de la langue, toute cette instrumentalisation qui fait que le sujet manque toujours sa présence à soi et remplit de fausses données cette « couche originellement silencieuse ». Cette couche nécessairement silencieuse, appuie au plus près sur la paroi du présent, ne se dit pas, car elle est immédiatement présente. Cette non-formulation appartient au domaine de l'intimité, de la subjectivité, qui s'entend sous la langue comme le souffle qui porte ces phonèmes. L'intimité étant immédiatement présente à soi ne s'approche pas, ne s'exprime pas puisqu'elle est primaire et n'est pas extériorisable. L'intimité est ce qui nous crée en tant que subjectivité dans son inexpressivité. Et disparaît dans son apparition, ne peut exister que dans sa faillite ontologique.

1 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, op. cit., p. 8.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 15.

La pièce entière joue de ces apparitions et disparitions permanentes. Ayant été produite par la voix du spectateur, c'est une intimité qui se dévoile en ne cessant de disparaître. La pièce signe une volonté de retourner à une voix inexpressive, qui permettrait d'assumer l'absence et la présence de sa subjectivité et de sa singularité entamée par notre langue. Ainsi les empreintes-voix ont pour objectif de sauvegarder cette expression sans mot (puisque les phonèmes doivent éviter de créer des mots).

Pour Husserl, seule la voix continue de parler et d'être présente à soi - de s'entendre en l'absence du monde¹ qui s'entend sans se représenter par des objets idéaux, mais résonne, dans les couloirs des labyrinthes de la représentation. C'est dans cette idée d'une voix vivante, seul signe de cette présence vivante, pure intimité immédiate, que résiderait une possible preuve de notre existence et de la liberté. Cette voix est l'irréductible présence à soi, vivante et accordée au mouvement continu dont parle Bergson. C'est pour ces raisons que j'ai voulu rendre cette voix vivante, cette non-expression vivante afin de pouvoir rompre avec une structuration d'un monde phénoménal normé et ordonné, répété et artificialisé, enfermant chacun de nous dans un corps affecté par un sens illusoire.

Un signe sans indice et un indice sans signe

Ce que nous apprend Husserl, est que tout vécu est intentionnel et indicatif, tout vécu a une visée. Toute expression est une indication, un indice, mais l'inverse n'est pas forcément vrai. Tout indice n'a pas forcément d'expression et il existe des indices sans signe, des signes sans signifié et sans indice. L'art, peut-être, permettrait cette expression de l'indice incommunicué, cette trace de l'immédiateté sans forme. L'art pourrait être de l'ordre des perceptions non intentionnelles, indécidées, n'ayant pas pour but l'expression ni la communication. L'art serait de l'intime à l'état pur, de l'indice sans expression, cherchant alors à se faire actualité par une forme appropriée. Le geste artistique est avant l'appropriation du vécu par la langue et la formalisation. L'art serait un retour à l'indice non élaboré par la langue, lié à une zone mise entre parenthèses avant que ne s'élaborent la perception et l'instant. Nous avons dit que la perception était nécessairement indicative, retardant et différant l'immédiat. Dans l'acte de création, l'indication n'a pas lieu, la pensée pré-expressive est constituante. L'artiste n'exprime pas un contenu, mais le crée dans une inintentionnalité perceptive, l'acte est avant l'élaboration de la visée indicative.

Pouvons-nous supposer que les artistes dans la confrontation au réel, ont éprouvé une incapacité de décider en vue de déterminer une qualité sous fond d'une répétition ? La représentation aurait-elle été en échec ? Dans la rencontre au réel, il n'aurait plus été possible de mettre en œuvre nos processus de distinction, de création d'instant.

Cette non décision liée à la réalisation de l'image unique de l'instant, aurait créé une décohérence² de la temporalité et de la réalité. Rompre avec l'état statique de l'instant, ne pas pouvoir l'actualiser, amène une rupture avec la représentation et donc la présence réalisée. Rompre avec l'instant du présent, ne pas pouvoir le décider, c'est ouvrir une brèche dans l'actualité qui n'a plus de durée, qui ne se commence et qui ne se termine pas.

1 *Ibid.*

2 La décohérence est employée en physique quantique. La décohérence est le fait que les différents niveaux d'observations (nanométrique, microscopique...) ne s'influencent pas. Il y a une décohérence des causes et des effets au niveau des diverses échelles.

Dans *Mélancolie des étoiles*, à partir de cette voix articulée, nous avons créé une forme de vie libérée des mots, qui ne cesse de se métamorphoser. Ce que je voulais représenter était une parole vivante, mais qui ne pouvait pas atteindre une représentation distincte, ni une indication claire. Par la multitude des signes qui mutent, se transforment, évoluent, je voulais donner aux spectateurs l'impossibilité de pouvoir voir, de pouvoir distinguer, percevoir et réaliser une image claire. Par la multiplicité et le changement, je voulais créer un sentiment d'irreprésentation. J'escomptais mettre en échec la représentation par la distinction et la répétition pour s'approcher de la puissance de l'invention du temps.

J'ai voulu donner à voir cette voix sans mots qui est la seule possibilité d'être en adéquation avec le présent vivant. Ce présent vivant, sans mots, sans signes, est l'une des raisons qui m'ont poussée à faire que ces phonèmes reprennent le processus de la différenciation cellulaire et de l'embryogenèse silencieuse¹. La vie biologique, cellulaire est un monde d'infimes changements, d'impermanence et de destruction et de création permanentes, mais qui assure, elle aussi, une forme qui se maintient. Le développement cellulaire visuel que nous avons créé, est un complexe de mutations, de métamorphoses incessantes, qui ne permet pas d'obtenir une image claire et distincte. Cette vie cellulaire-colorée n'a pas d'identité stable et se meut en permanence. Cette embryogenèse silencieuse dissimule sous l'apparente stabilité du corps (comme les mots dissimulent sous leur apparente rigidité), un monde à la complexité vertigineuse ne pouvant se soumettre à une forme de représentation statique.

C'est aussi un sentiment du monde que j'ai souhaité exprimer. Sentiment d'une existence ténue, qui n'est peut-être déjà plus là, qui n'a peut-être jamais été là. Mensonge peut-être d'un monde dans lequel parfois, je peux me sentir étrangère, dans lequel, la langue que j'entends ne me parle pas et avec laquelle j'ai parfois du mal à parler.

C'est aussi parce que tout notre monde déborde des cadres de ces formes langagières, qu'il n'existe pas de signe pour exprimer ce que nous souhaitons, que l'art est quelque part cette langue muette qui se risque à tenter de dévoiler ce que le sujet lui-même ne s'élabore pas.

Puisqu'il ne peut y avoir d'événement ni de sens, dans un temps qui ne se fait pas et ne se défait pas, alors, ne nous est-il pas possible d'imaginer des sens, qui seraient autres. En vue de ce peu de certitude en ce qui concerne nos perceptions et la factualité, cela nous invite à travestir des sensations, inventer des émotions avec les outils de nos réalisations. Arrivés à un stade où le monde est vécu comme une hallucination, n'avons-nous pas tout intérêt à écrire les faits par les gestes et le corps, penser le sens que nous désirons puisque le monde en serait dépourvu ? Il ne faudrait alors pas croire ce que l'on se dit, mais vivre et explorer ce que l'on s' imagine.

La pièce que nous réalisons se voudrait être un refuge de cette parole muette et de cette voix solitaire permettant de maintenir encore un corps solidaire.

¹ L'embryogenèse silencieuse qui est le renouvellement continu des formes vivantes, pose indirectement la question de l'identité au niveau de notre corps mais aussi de nos processus neuronaux, puisque nos cellules, nos neurones changent et meurent en permanence. Ce terme a été inventé par Alain Prochiantz, neurobiologiste et titulaire de la chaire des Processus morphogénétiques au Collège de France. In Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, Paris, Seuil, 2012.

La représentation est liée à la pensée articulée à la langue. Celle-ci nous permet de différer d'indiquer nos perceptions liées à une articulation d'instantanés qui double la présence, et qui rate l'immédiat. C'est dans cette désarticulation de sens et de temps que de nouvelles qualités peuvent émerger. Retourner à une voix non articulée à la langue, permettrait un retour à une immédiateté mais qui ne pourrait jamais exister. Ainsi sans représentation, il n'y a pas de présent, et l'expérience est impossible. Le retour à soi, ne peut être que manqué, puisqu'il n'y a plus de soi sans représentation.

Conclusion

Notre langue nous permet de vivre dans une actualité qui fonctionne avec les mécanismes de la répétition et de la mémoire. Créant des objets idéaux, prédisant la perception et la pensée du présent, la langue manque le particulier sous les traits de la généralité et de la répétition. Articulée à une conception du temps, elle ne peut réaliser l'infinité des virtualités. Nous actualisons des formes de présences, qui sont autant de formes rigidifiant les possibilités de nos épreuves du monde. Le corps, par une attention, une volonté de répartition, peut déjouer les pièges de nos mécanismes cognitifs, jouer sur les valeurs et les intensités. L'être dépend de l'actualisation langagière, mais ce qui n'est pas formulé pourrait agir comme autant d'empreintes virtuelles, laissées en sourdine et qui peuvent chercher d'autres moyens de s'actualiser pour créer autrement ce qui se présente. Il ne peut exister de virtualités avant une actualisation, et l'état brut, authentique ne peut exister. La formalisation donne corps au monde et l'enjeu de l'art est de donner autrement forme à ce monde et à ce corps. Dans les formes que je cherche à créer, il s'agit de formaliser des virtualités qui se modifient en prenant corps mais je leur offre un corps qui est ouvert à la mutation.

Conclusion Première Partie La création : indice de l'infralangage

Nous créons du sens pour survivre et représenter le réel qui est inabordable. Le réel est inquantifiable, immesurable et dépasse ce que l'esprit humain pourrait se figurer. Nous avons réussi à créer des formes pour survivre dans le réel et avons créé la réalité. Celle-ci est notre premier artifice créé pour nos besoins et est liée à la création de l'être humain.

Si la réalité est permise, c'est à la condition d'une réduction phénoménale. L'unicité phénoménale est une réduction du réel. Celle-ci est permise par nos mécanismes hérités culturellement ou par l'évolution, et qui nous permettent de formaliser le réel.

Nous avons vu que nous avons hérité d'une perception correspondant à notre organisation matérielle, qui semble indépassable. Nous sommes partis de l'idée que ses propriétés étaient solides et rigides et que notre intelligence et notre matière s'étaient accordées et s'étaient co-structurées avec un monde matériel avec lequel elles correspondent. Notre contact au monde serait limité par notre matérialité et nous ne percevrions des qualités que dans un certain contact. Ces qualités senties, ne pourraient se réaliser que dans ce rapport au corps matériel. Notre cognition et notre

perception se seraient structurées selon cette forme de matérialité, préférant le solide, le rigide et synthétisant les multiples variations, sous des blocs inorganisés et séparés. Notre perception et notre cognition fonctionneraient selon ce mode opératoire, découpant dans le flux de la durée, des instants qui synthétisent et séparent la temporalité par des points virtuellement arrêtés, nous permettant de consolider un fait.

Cette consolidation des faits, fonctionne avec les mécanismes de la mémoire, de la répétition, de l'imaginaire et de la langue qui nous permettent de créer des représentations. Ces structures sont interdépendantes mais possèdent des différences. Les représentations peuvent être transmises par la langue ou l'imaginaire et permettront une formalisation, s'inséreront dans les perceptions. L'imaginaire est aussi une forme de catégorisation perceptive, influencée par les représentations. Mais cette faculté est aussi le support de la langue sans être strictement limitée à cette fonction. Elle peut y échapper et son organisation est différente de celle de la langue. La langue, quant à elle, coïncide avec l'articulation mnésique et la répétition. Elle crée un monde idéal, où les objets mentaux se répètent, catégorise la particularité subsumée par des formes générales. La langue permet de donner une cohérence aux événements et est liée à la logique. C'est une puissance de réalisation, mais qui manque l'événement à cause d'un supplément qu'elle introduit mais surtout parce qu'elle crée une répétition qui est la condition de la représentation.

La répétition est au cœur de l'articulation des instants, instance décisionnaire qui nous permet de déterminer une identité, afin que le corps puisse saisir une unicité et porter son mouvement. Elle est ce qui articule tout en répétant tout, mais de manière différée et déguisée.

Ces puissances de réalisation sont ce qui nous permet de créer la réalité. Mais si celles-ci nous permettent de créer des intensités, des valeurs et des qualités, elles ne peuvent épuiser l'infinité du réel. Et elles peuvent aussi nous faire réaliser le phénomène sous un mode qui peut même être sclérosant. La réalité nous permet de vivre et nous vivons parce que nous créons une réalité, mais nous sommes toujours quelque part dans une irréalité et un manque. Nous devons choisir à chaque instant ce qui sera, et ce choix pris, délaisse autant de possibilités que de mondes.

L'infralangage serait une pensée non formalisée de tout ce qui est oublié dans chaque acte perceptif, comme un écho insistant que chaque décision est un abandon de mondes. Notre perception visant l'unicité phénoménale, ajustée à nos représentations, à notre langue, notre imaginaire et notre mémoire délaisserait un nombre d'actualités, de possibles de formes et de qualités. Ce sont nos limites perceptives et cognitives qui font qu'il est impossible de tirer notre humanité en dehors d'elle-même. L'infralangage serait un savoir clôturé par ces structures, et saisissant l'impossibilité de ne pas pouvoir les dépasser. Comme censuré avant même de pouvoir se prononcer, il est un savoir qui sait que notre appartenance à un monde n'est que relative et que nous sommes restreints par nos configurations cognitives. C'est un savoir sans connaissance relevant de l'ordre de l'informulable en même temps qu'il est une puissance de réalisation.

Ces structures qui nous permettent d'établir l'identité et la réalité perçues peuvent être vécues comme des forces extérieures nous obligeant à choisir sans cesse l'ultime actualité de la forme¹, qui n'est qu'un mode de présence relative à nos modèles de constructions.

L'infralangage est à comprendre comme le mécanisme central de cette construction de sens de la réalité, il est ce qui maintient le monde pour le rendre vivable. Mais il est aussi un doute sur ce qui

1 Cette expression est employée par Gilles Deleuze in Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 56.

est présent et pressent que d'autres réalités sont possibles.

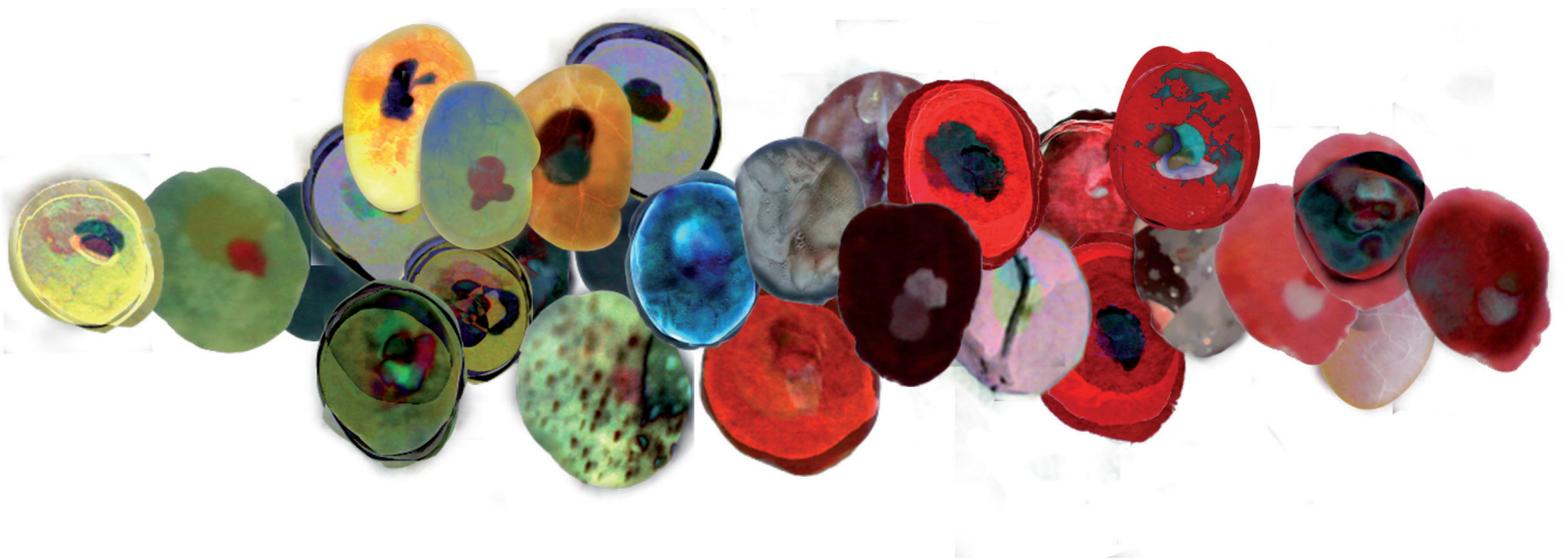
En (pré)sentant que d'autres mondes sont possibles, il en cherche une formalisation. Il est une émotion du virtuel qui n'a pas trouvé d'actualisation.

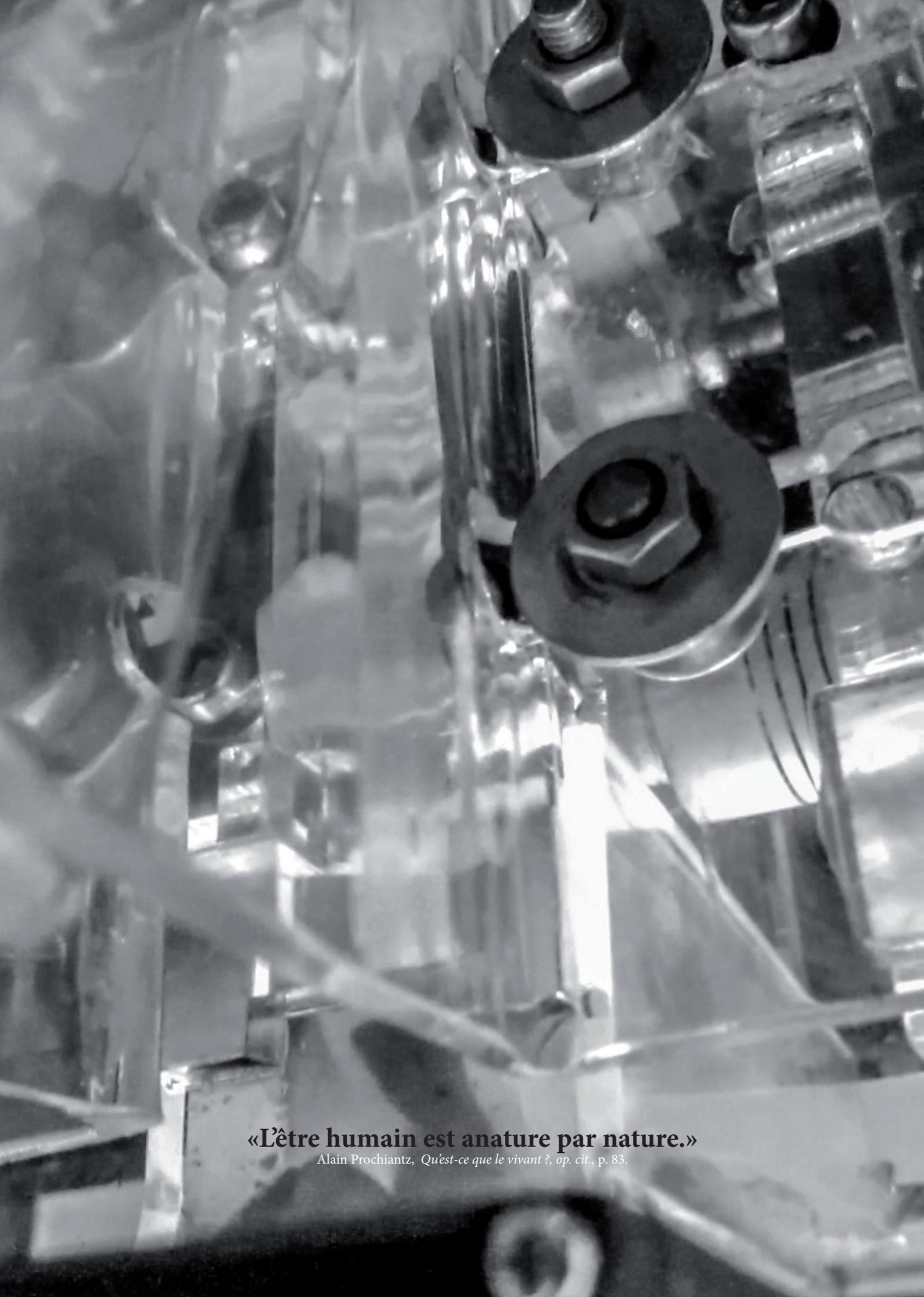
En ce sens, il peut être une source créatrice de puissance. L'infralangage, par le processus de la création et le corps, peut chercher ce qui n'est pas dit ni visible, et qu'il est à peine permis de sentir. Le corps dans l'acte artistique peut explorer des formalisations afin de faire accéder à la présence les manques et les traces des virtualités qui le débordent. Les virtualités ne peuvent être qu'une trace créée. Les virtualités ne peuvent jamais apparaître puisqu'actualisées, elles ne sont plus.

Nous avons dit, qu'en créant des formes, le corps et le corps de l'artiste feraient apparaître ces virtualités mais dans une forme de présence, qui les détermine. C'est dans cette formalisation du virtuel que l'infralangage créerait un autre corps des données du monde, dépassant ce que le corps actuel peut sentir et saisir.

Nous verrons dans la seconde partie que les structures que nous avons développées au cours de notre évolution et de notre civilisation peuvent évoluer. Les représentations changent selon les époques et les civilisations, influençant la manière de percevoir et de structurer la réalité.

Nous allons aborder le concept de métacorps. Le métacorps est un corps à la fois en transition dans la réalité en train d'être créée, mais aussi un corps en transition dans une époque et une civilisation. Nous verrons que la manière de concevoir le corps actuel pourrait être en plein acte de création et inscrite dans un devenir d'un monde et de son corps.





«L'être humain est anature par nature.»

Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, op. cit., p. 83.

2-Métacorps

Introduction

Dans la première partie, il était question de cibler les éléments fondamentaux qui participent à construire la réalité. L'infralangage est cette nécessité créatrice qui pousse l'être humain à éprouver et créer la réalité. Celle-ci est construite au travers d'un corps organique, mais qui s'actualise par l'articulation à une langue, un imaginaire et des représentations culturelles qui lui donnent des formes de perceptions et de cognition.

L'infralangage est aussi une puissance de réalisation d'autres mondes, en cherchant le dépassement de son héritage culturel symbolique et langagier. Il offre un aperçu du réel qui se doit d'être modélisé pour être vécu comme réalité. Mais cette réalité ne serait qu'une version possible. Le métacorps est une version de l'infralangage, qui actualise une réalité à une époque donnée. Il est une manifestation possible de l'infralangage qui lui est une virtualité.

Nous verrons dans cette deuxième partie que le terme de métacorps peut prendre plusieurs sens différents. *Méta* est un préfixe qui vient d'une préposition grecque qui signifie succession, changement, transformation¹. Mais le méta est aussi ce qui est au-delà et au-dessus.

Dans le premier chapitre, nous tenterons de comprendre ce qui nous lie intrinsèquement à nos outils. Nous verrons qu'ils participent à transformer notre corps organique et créer un métacorps. Nos outils participent à inventer des rapports au réel. Ils produisent des modes de connaissance modifiant les systèmes de représentation et transformant ainsi les perceptions et la perception de ce que signifie être un corps.

Ces nouvelles modélisations permises donnent d'autres outils et transforment nos structures perceptives. Ces structures perceptives modifiées façonnent la manière d'éprouver une réalité.

Nous verrons dans le second chapitre la manière dont les représentations du corps évoluent et se transforment. Nous tenterons de pointer les nouvelles formes de perceptions et de conceptions que l'être humain développe notamment à travers les technologies et les découvertes scientifiques. Le métacorps sera la transition, la transformation d'un corps aussi bien que son dépassement. Nous verrons que les technologies permettent une multiplication des points de vue sur le corps, bousculant sa manière de faire monde et de le présenter. Dans cette partie nous aborderons le corps tant dans son rapport interne (l'imaginaire, la corporéité, la conscience, la subjectivité) que dans son rapport externe. Nous verrons que les frontières qui permettent au corps de se situer dans un monde deviennent de plus en plus complexes à appréhender.

Dans le troisième chapitre, il s'agira de questionner si cette complexité émergente, liée à la multiplication des points de vue et des repères peut être représentée dans la sphère interne du sujet. Nous questionnerons la transformation de la langue dans son articulation aux technologies. Notre langue a-t-elle la capacité de pouvoir comprendre les changements qu'elles introduisent. Nous verrons que la langue et l'écriture se structurent et structurent la perception de l'espace et du temps

1 <http://www.littre.org/definition/m%C3%A9t>. Consulté le 9 Décembre 2015.

qui définissent l'apparition phénoménale. Si notre mode d'écriture, notre langue se transforment, c'est aussi la perception du temps et de l'espace qui constitue la structuration du sujet qui change. Nous interrogerons la manière dont la réalisation et l'expérience pourraient s'effectuer si le modèle du réseau¹ devient le nouveau paradigme pour modéliser la réalité.

Nous nous appuyerons sur un ensemble de créations plastiques pour montrer la manière dont ces questionnements ont influencé ma démarche plastique. Celle-ci s'est nourrie d'ouvrages de divers théoriciens tels que Henri Bergson, Francisco Varela, Alain Prochiantz, Edgar Morin, Henri Atlan, Antonio R. Damasio, Jean-Pierre Changeux, David Le Breton, Alain Berthoz, André Leroi-Gourhan, Michel Faucheux, Norbert Wiener et Gilbert Simondon.

Nous énoncerons l'idée que la réalité humaine pourrait se réaliser selon d'autres structures modifiant la manière de se sentir corps et de se sentir être.

¹ Nous comprenons le terme réseau au sens de rhizome tel que le définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin. [...] Il constitue des multiplicités. » In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980, p. 13, 31.

Le corps amplifié

Les outils comme prolongement

Nous nous questionnerons sur le rôle des outils vis-à-vis de notre corps et de notre cognition. Sont-ils un prolongement, un dépassement de notre corps-cognition ou effectuent-ils seulement des déplacements ? Nous essayerons de comprendre quelles sont leurs utilités, leurs origines et leur lien avec notre humanité. Nous verrons qu'ils révèlent notre humanité et que nous nous révélons au travers d'eux. Nous verrons qu'ils font évoluer le corps et que le corps en retour les fait évoluer.

Nos outils sont-ils une exagération de l'homme comme le télescope une exagération de l'œil ? Sont-ils une extériorisation de nos organes, comme le marteau l'est pour la main, ou un dépassement de nos corps et une métamorphose de ceux-ci ? Les outils amplifieraient les capacités humaines et l'humain par ces utilisations créerait des outils de plus en plus performants. Nos outils seront à appréhender comme faisant partie d'un métacorps, s'inscrivant dans une volonté de dépassement de nos frontières organiques.

Un corps hérité mais plastique

Pour André Leroi-Gourhan, l'homme et l'ensemble du règne animal sont dotés à leur naissance d'un capital génétique dans lequel se trouvent mémorisées des chaînes de programmes opératoires permettant à l'espèce sa survie. Leroi-Gourhan explique que ces programmes immuables s'organisent en chaînes de gestes stéréotypés dont la répétition assure l'équilibre normal du sujet dans le milieu social et son propre confort psychique à l'intérieur du groupe. L'actualisation des chaînes opératoires élémentaires se fait durant la première partie de la vie, par le dressage par imitation, avec l'expérience par tâtonnement et la communication verbale. Le sujet est alors inséré socialement dans la mesure où le déroulement de ses chaînes opératoires se fait sans heurts et dans le fil des moments normaux de l'existence¹.

Nous retrouvons la même analyse chez Jean-Marie Schaeffer qui expose l'idée que tout enfant dès sa venue au monde possède un potentiel de tendances. Selon le milieu de sa naissance, il aura la possibilité de le développer ou au contraire de l'actualiser en fonction des ressources cognitives collectives auxquelles il aura accès². Pour Leroi-Gourhan et Jean-Marie Schaeffer, les sujets sont déterminés à leurs naissances et reçoivent un capital génétique avec un certain nombre de caractéristiques que le milieu social actualisera ou non. Nous comprendrons le concept métacorps comme l'idée de l'entre-deux corps, inscrit dans l'actuel et l'inactuel en même temps. Le métacorps est entre l'être et le non-être, entre le virtuel et l'actuel du corps. Et dans lequel la forme du corps se déploie.

Leroi-Gourhan nous apprend que l'instinct est cette mémoire génétique ayant un programme

1 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 29.

2 Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 250.

constitué de chaînes opératoires. La particularité de l'être humain est que ces chaînes opératoires¹ peuvent être redressées ou réorientées dans le cas de situations accidentelles et par l'apprentissage. L'être humain est mis en mouvement dans la majorité de sa vie quotidienne à travers des chaînes opératoires machinales et inconscientes. La lucidité et la sortie de ses gestes automatiques se réalisent lorsqu'il est confronté à une situation inédite l'obligeant à élaborer des solutions innovantes.

Notre comportement se manifeste dans la majorité des situations de manière inconsciente et automatique, seuls les imprévus nous sortent de ces états machinaux. Les chaînes opératoires machinales sont le fondement du comportement individuel, elles représentent chez l'homme l'élément essentiel de la survie. Pour Leroi-Gourhan, nous oublions bien souvent la part d'automatisme et d'instinct à l'origine de nos mouvements et de notre gestualité.

L'anthropologue a mis également l'accent sur l'idée que l'homme s'est développé grâce à la fabrication de son appareillage technique, mais aussi symbolique. Grâce à la confection de ses outils, l'homme s'est progressivement détaché de son système biologique naturel extériorisant les moyens de sa survie dans ceux-ci et sa mémoire dans la symbolisation. Nous sommes en partie sortis de notre instinct grâce à la libération par le verbe qui nous a permis de placer notre mémoire en dehors de nous-même, dans un organisme social : « Le fait matériel le plus frappant est certainement la libération du verbe et cette propriété unique que l'homme possède de placer sa mémoire en dehors de lui-même, dans l'organisme social.² »

L'homme a également réussi à emmagasiner à travers chaque génération les découvertes et connaissances acquises, grâce à sa mémoire collective placée dans le verbe et dans les objets. Le métacorps est ce dépassement de l'actuel par le possible que le corps a créé par différents outils. L'être humain a dépassé non seulement ses propriétés biologiques, mais aussi ses propres possibilités mécaniques, en plaçant sa force productrice, sa force musculaire à l'extérieur de son corps, dans les techniques.

La création et l'utilisation des techniques transforment sa motricité, son mouvement gestuel et modifient ses chaînes opératoires. André Leroi-Gourhan prend l'exemple du levier qui devait être, au tout début, utilisé pour redresser à chaud les baguettes d'os. Le mouvement de la main s'en est trouvé transformé dans sa force et dans sa direction. Ce premier outil qui apparut dès l'Aurignacien a changé la motricité de la main³. Donc l'usage d'une technologie implique en retour une modification de l'usage du corps, dont les chaînes opératoires doivent s'adapter. Cette relation est appelée par Edmond Couchot le rapport « technesthésique⁴ ».

La force motrice est différemment extériorisée selon les outils et crée différents degrés de rupture avec le corps. Pour Leroi-Gourhan, la rupture la plus marquante et qui le sera définitivement, sera celle qui est apparue avec l'utilisation de la pression à vapeur qui « consacra définitivement l'extériorisation du muscle.⁵ »

1 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage, op. cit.*, p. 29.

2 *Ibid.*, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 47.

4 Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique, Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.

5 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage, op. cit.*, p. 49.

Il y aura un décuplement de la force extériorisée durant tout le XIX^e siècle, mais cette force nécessitera encore la présence de l'homme.

Évolution artificielle par l'externe

Pour lui, l'évolution de l'homme est liée à l'évolution de ses outils et l'humanité change un peu d'espèce à chaque fois qu'elle change d'outils et d'institutions¹. L'homme n'a rien à craindre de son appareillage technique qui ne peut le dépasser puisqu'ils ne sont que des organes extériorisés. Néanmoins, Leroi-Gourhan s'interroge sur l'utilité du corps de l'homo sapiens, qui après s'être extériorisé tant au niveau moteur que cognitif, risque bien de se sentir « embarrassé par cet appareil ostéomusculaire désuet, hérité du Paléolithique.² » Leroi-Gourhan explique que l'évolution ne s'effectue plus au niveau neuromoteur du cortex manuel et facial, mais au niveau des outils qui modifient le mode de vie de l'humain et son organisation (par exemple, le chemin de fer modifie le paysage, la notion de distance, la constitution d'un corps ouvrier...). En d'autres termes, l'individu n'évoluerait pas, mais sa culture, ses techniques se modifient. Le métacorps est ce corps qui serait un ensemble de corps virtuels, actualisé par des concepts et des techniques qui permettent, en dehors du corps biologique, de le modifier et d'en inventer une compréhension.

Nous extériorisons, d'après Leroi-Gourhan, nos facultés, nos gestes et nos schèmes opératoires et nous les extériorisons de mieux en mieux. Il insiste sur l'idée que l'homme sera confronté à des cerveaux artificiels plus performants que celui que nous possédons. « Il faut donc que l'homme s'accoutume à être moins fort que son cerveau artificiel, comme ses dents sont moins fortes qu'une meule de moulin et ses aptitudes aviaires négligeables auprès de celles du moindre avion à réaction.³ »

L'homme se détache progressivement de ses schèmes moteurs inclus dans les techniques. Nos outils ne seraient pas de simples extériorités mécaniques, mais participeraient à modifier notre milieu, notre gestualité dans ces nouveaux environnements et ils redessineraient le statut de l'homme dans la société.

Nos outils structurent également nos modes de pensées. Par exemple, Aristote a développé la rhétorique en créant un modèle conceptuel qu'il trouva dans la technique de son époque. Le développement de l'argumentation a pris sa source dans les leviers. L'élément le plus faible pouvait repousser le plus fort ou le plus petit, le plus grand⁴. Le renversement des puissances que donnaient à voir les leviers servit l'art de la sophistique où l'argument de l'adversaire pouvait se retourner contre lui. Jean-Pierre Vernant prend également l'exemple du développement de l'argumentation comme maîtrise de l'assemblée. La technique permettant la domination des choses (*la phusis*) influença l'idée que la maîtrise du langage pouvait dominer l'assemblée⁵.

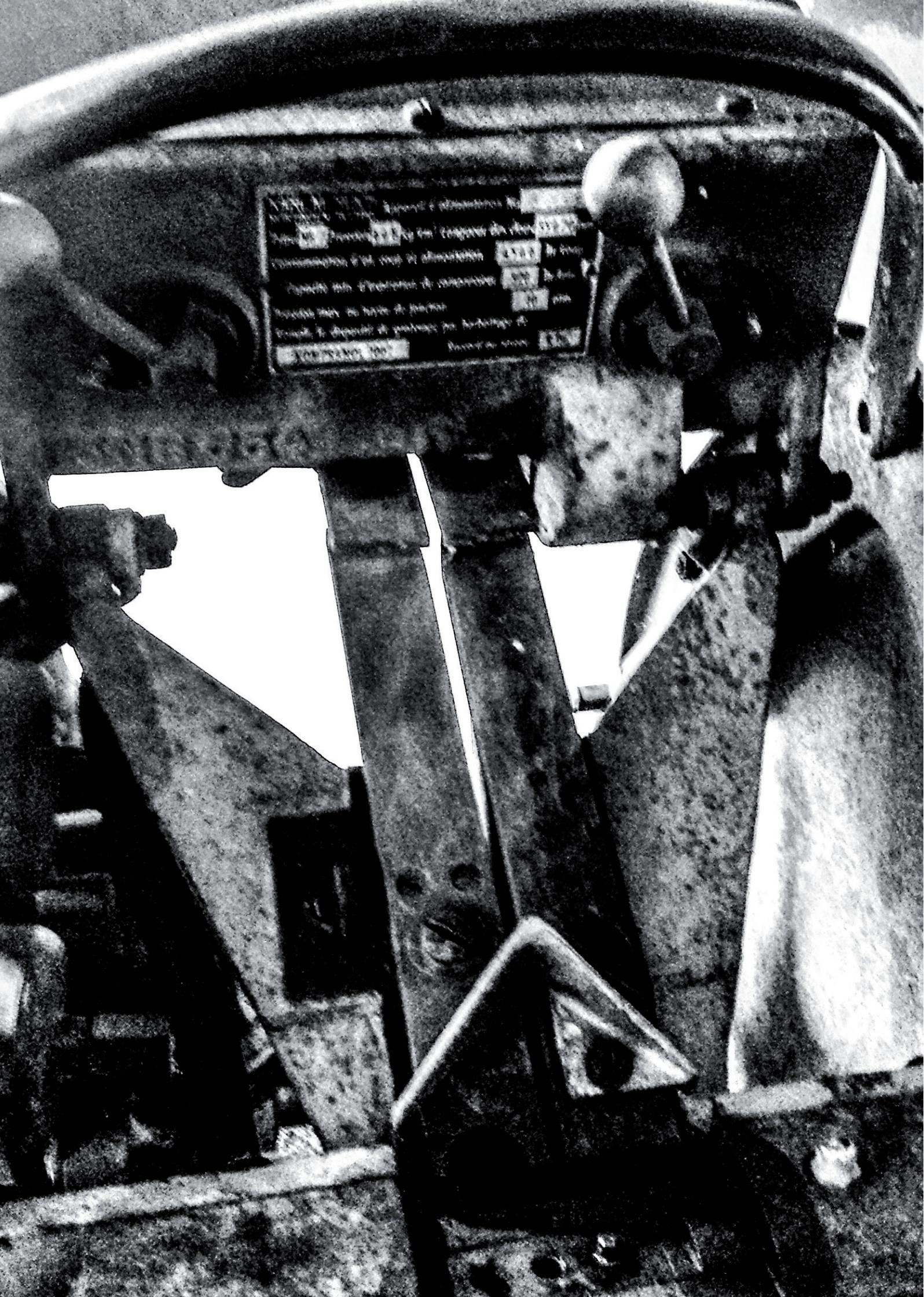
1 *Ibid.*, p. 50.

2 *Ibid.*, p. 52.

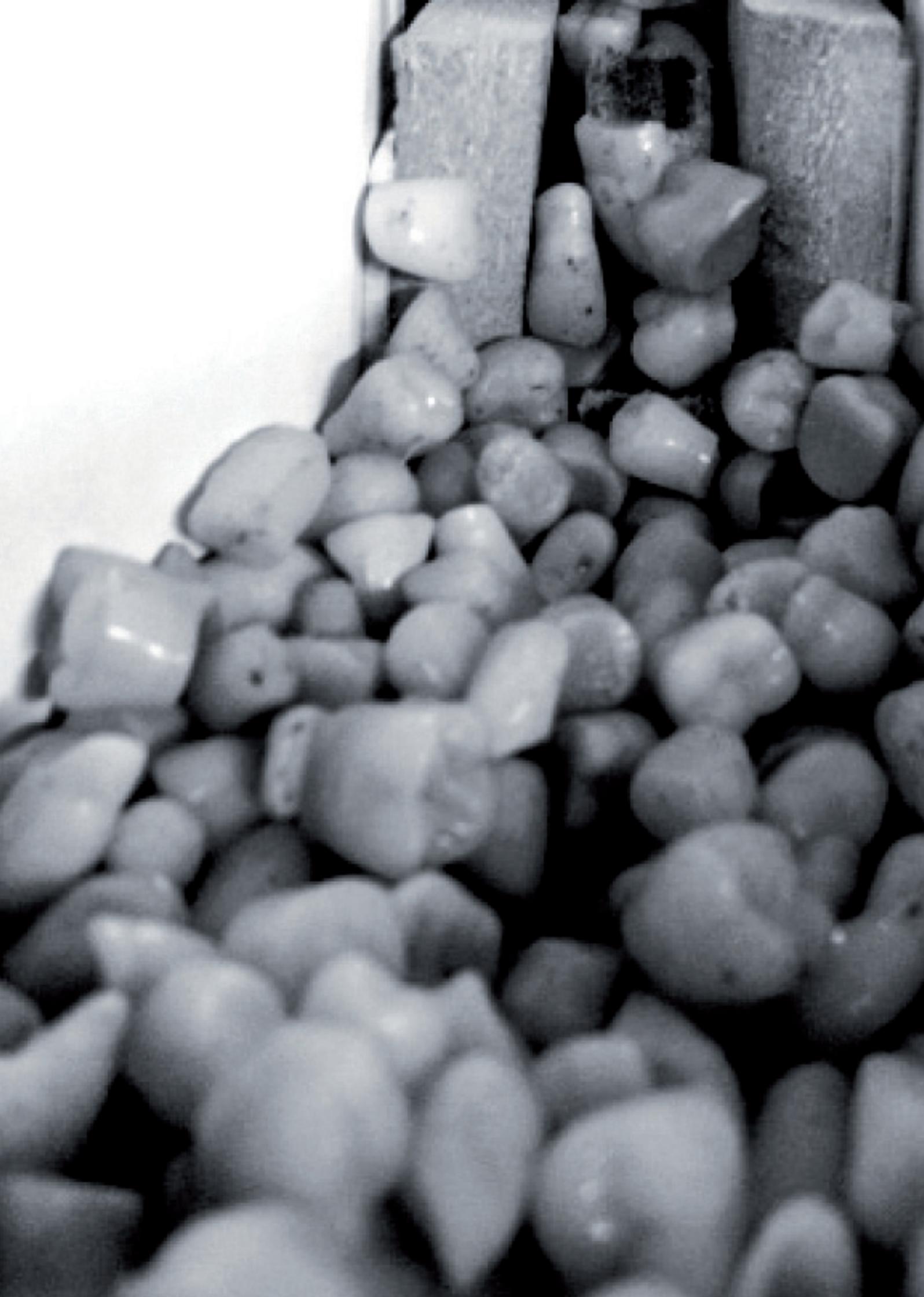
3 *Ibid.*, p. 75.

4 Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 311, 312.

5 *Ibid.*



... e ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...



Archimède¹ perfectionna un des premiers outils techniques afin d'aider l'être humain à économiser sa force et augmenter le rendement de son geste, amplifiant la puissance de sa gestualité. Aujourd'hui, nous arrivons au sommet de cette amplification du geste où l'effet produit est largement supérieur à la cause du geste humain. Comme nous l'avons vu nos schèmes hérités peuvent se modifier par l'apprentissage et par l'usage de nos outils. En s'extériorisant de mieux en mieux l'homme transforme son milieu mais garde sa structure ostéomusculaire. Ses outils amplifient son action sur le milieu et changent ses modes de pensée.

Le métacorps exprime l'idée que le corps humain est une invention et se modifie un peu à chaque invention. Selon les sociétés et les époques, nous savons que le corps change de concept et de place. Si le corps se modifie par son rapport au technique c'est alors ses structures perceptives et cognitives qui évoluent, progressivement ou par bond qualitatif. Nous examinerons les modifications cognitives et corporelles qui s'opèrent dans notre société à travers de nouvelles techniques.

Une évolution ou un tour sur soi-même ?

Nos gestes, nos sensations ne sont plus en adéquation avec ce que réalisent nos outils. Et nos sensations ne correspondent plus à ce que nous concevons et ce que nous font découvrir nos outils. Ceux-ci nous permettent de déployer des mondes immatériels créant un écart avec le conçu et le sensitif. Par exemple, nous modélisons les atomes ou bien l'ADN, mais ils sont inaccessibles pour nos perceptions sensibles alors que nous pouvons les concevoir et qu'ils sont perceptibles par les modélisations de nos outils. Nous chercherons à savoir si les outils transforment le rapport au corps et à la cognition par l'introduction de nouvelles représentations. Nous est-il possible d'acquérir d'autres sensations qui seraient davantage liées avec ce que nos outils nous révèlent et que nous conceptualisons ?

Un rapport sensitif au monde

Il est aujourd'hui possible de palper les mondes nanométriques, de modifier l'inframince de l'ADN, mais le corps humain est séparé de l'expérience sensible, par l'outil médiateur, qui ne permet pas d'incorporer ce potentiel dans les sensations du corps. Les dimensions découvertes restent à l'état de conceptualisation et de visualisation, mais ne font pas l'objet d'une expérience physique. Toucher et ressentir un atome, développer la capacité de pénétrer, par la vision augmentée, les mondes nanométriques, supposerait que les structures cognitives puissent s'adapter et correspondre à ces modèles. Les sensations perçues dépendent de la cognition qui doit les intégrer pour les comprendre. Si la cognition est incarnée, par quel moyen ce corps - ne pouvant être sensible qu'à la matière avec laquelle il a évolué - peut-il accueillir de nouvelles sensations, qui ne relèveraient plus simplement de l'ordre de la variation et de la prolongation des sensations déjà préexistantes ? Comment notre matière évoluée peut-elle nous permettre de ressentir autrement le contact avec ce qui est de l'ordre de l'immatériel et qui n'est révélé que par des modélisations ?

Les structures cognitives du corps peuvent-elles incorporer ces immatériaux ? La modification des structures cognitives est-elle possible et si oui, peut-elle modifier l'expérience physique ? La

¹ Archimède a perfectionné l'emploi des treuils et des poulies. Il a créé la théorie de l'équilibre des forces dans le levier et la balance et a défini pour la première fois, la mécanique comme une science. In Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 306.

conceptualisation peut-elle arriver à faire tendre une expérience physique qui serait éprouvée en dehors de nos possibilités organiques, vers la création de nouvelles sensations ? Autrement dit le corps sensible peut-il s'émanciper de ses impressions matérielles grâce à ses capacités cognitives et notamment par le biais de prothèses techniques ? Un appareil photographique augmente-t-il nos perceptions, remodélise-t-il nos structures cognitives, ou ne fait-il qu'accentuer, amplifier, élargir ou déplacer les perceptions déjà admissibles ?

Prenons l'exemple d'un implant magnétique. Cette prothèse permettrait de donner à sentir les ondes électromagnétiques que certains body-hacker ne craignent pas d'insérer dans leur corps. En 2004, Steve Haworth et Jesse Jarrell ont mis au point un implant magnétique qui sera ensuite répandu et commercialisé. L'implant vise à développer une nouvelle sensibilité de la perception consistant à réagir aux ondes électromagnétiques, provoquant selon les témoignages des sensations inédites pour les personnes implantées. L'implant permet en outre d'utiliser les champs magnétiques, d'attirer à soi des trombones, des clous ou des capsules de bouteilles. Selon le témoignage de Steve Haworth les implants donnent la capacité de détecter les vibrations émises par des moteurs et autres appareils contenant des aimants. Le cerveau, selon lui, interprète la sensation en donnant l'impression que l'ensemble de la main ressent le champ magnétique¹.

D'où la question : une technologie peut-elle modifier notre sensorialité et une prothèse peut-elle nous procurer d'autres sensations ? Nous avons dit qu'il y avait une co-intrication entre la cognition et la sensation. Peut-on acquérir de nouvelles formes cognitives par la sensation, ou est-ce l'inverse ?

L'Imago et la synesthésie

Selon Alain Prochiantz, l'imago² est le schéma corporel contenu dans chaque chromosome, neurone, gène et cellule. L'imago est un plan hérité génétiquement et qui permet la différenciation cellulaire et chaque cellule possède un plan du développement génétique du corps. Comment ce qui n'a pas été préalablement construit par l'imago du cerveau, donc qui n'est pas intégré au niveau des cellules neurales peut-il faire l'objet d'un traitement cognitif dû à un membre extérieur artificiel (par exemple les implants magnétiques)? Comment ces nouveaux membres que pourraient être nos prothèses peuvent-ils s'insérer dans le réseau de neurones et des gènes mêmes qui sont déjà constitués dans l'imago ?

Le réseau neuronal est plastique et peut se modifier. Mais peut-il modéliser de nouvelles sensations, par notamment la force des représentations qui agissent sur la cognition ? Comment le cerveau peut-il traiter des informations sensorielles qui ne correspondent à aucun de ses sens ? Les nouvelles sensations éprouvées ne sont-elles pas dès lors, des reconfigurations des signaux sensoriels, que le cerveau connaît déjà et des traitements cognitifs qu'il peut effectuer ?

Nous avons vu que les sensations résultent d'une émergence complexe dans laquelle se confondent imaginaire, langue et corps. Nous pouvons supposer que l'intégration de prothèses pourrait faire apparaître par jeu de construction, de nouvelles sensations. Mais celles-ci ne seraient qu'en adéquation partielle avec les signaux acheminés par la moelle épinière jusqu'au thalamus.

1 Cyril Fiévet, *Body Hacking, Pirater son corps*, Paris, Éditions Fyp, 2012, p. 43, 45.

2 Alain Prochiantz, *Machine-Esprit*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 75.

Autrement dit, ce qui est ressenti est une recombinaison des signaux au niveau du thalamus. Mais ces signaux ne sont pas différents de ce que peut seulement véhiculer la moelle épinière. Les signaux montent de la périphérie du corps au cerveau par la moelle épinière et vont jusqu'au thalamus¹ et cela dans une intrication, mais ils sont toujours l'objet d'une interprétation. Donc il est tout à fait possible que de nouvelles sensations puissent être perçues, mais cela dépend du traitement cérébral et non de la valeur des signaux. C'est ce que nous faisons dans notre quotidien et nous avons vu que notre activité endogène est plus importante que le traitement des signaux extéroceptifs. Notre interprétation est déterminante dans ce qui est senti. Le métacorps est ce corps qui n'est pas un corps organique, mais qui crée des valeurs et des données physiques par le biais de l'interprétation liée aux représentations.

Nous pouvons nous questionner si ces prothèses sont une réelle innovation sensorielle puisque, sans prothèse et avec de l'imagination, on peut apporter au corps de nouvelles sensations par des jeux synesthésiques. Il nous est possible selon notre volition de modifier par exemple, le goût du carré de chocolat avec la participation de nos autres sens qui sont habituellement occultés. La sensation, la saveur du carré de chocolat, peut être modifiée, en réfléchissant sur son attaque, sur sa tenue et sa chute et en le dotant d'une musicalité liée à sa constitution. Nous avons quatre sensations buccales qui structurent le goût et celles-ci peuvent être amplifiées par l'ajout de qualités provenant des autres sens. Quelle est la couleur du goût, quelle serait sa sensation tactile lui correspondant, sa sonorité, quels sont les espaces que ce goût chocolaté construit, comment serait-il si nous devions le remettre à l'échelle d'un bâtiment, quelle fleur lui correspondrait ? Nous exploitons dans le quotidien très peu nos sens et nous les consommons dans la plupart de nos activités. Or ils sont au centre d'une impression d'existence et notre corps est un potentiel de création insuffisamment déployé. Les technologies peuvent développer d'autres sensations, mais ne créent-elles pas que des déplacements de l'existant pour un cerveau ayant construit l'imageno situé dans les zones les plus anciennes de notre cortex et ayant une matière déjà constituée ? Les nouvelles technologies pourraient nous aider à sentir autrement, notamment par l'intégration d'éléments externes qui développeraient d'autres formes de sensorialité ; mais notre corps peut aussi être un corps augmenté avec une volonté créatrice et qui ne dépend pas de techniques inventées par d'autres, mais qui fait appel à une originalité corporelle.

Il y a bien augmentation des données perceptives, et la réalité numérique peut être qualifiée d'augmentée, puisque des prothèses multiplient les données perceptives. Cette réalité « augmentée » est augmentée dans ses formes, mais pourrait-elle l'être dans ses fondements ? Les perceptions sont-elles bouleversées dans leur structuration ou intégrées dans des ensembles structurels déjà existants ?

Ce que nous nommons réalité augmentée, n'ajoute-t-il pas encore une strate à nos sensations qui sont contraintes de ne concevoir que des propriétés fixes et que nous connaissons déjà ? Ce qui nous conduit à nous demander si les objets techniques ne font pas que confirmer et prolonger nos modalités perceptives ? Comme la vitesse amplifiant l'énergie, nos perceptions se gonfleraient, sans pour autant changer de direction.

1 *Ibid.*, p. 76.

Ne faisons-nous pas finalement que nous produire et nous produire autrement par nos outils ?
Pouvons-nous inventer autre chose que de l'homme, découvrir autre chose que de l'homme ?
D'où vient cette irréprouvable envie de croire que nous pourrions nous sortir de l'humain et que les technologies nous permettraient de nous dépasser ?

À chacun son tour

L'idée que l'homme pourrait créer autre chose que lui-même, découvrant autre chose que lui-même a été au centre du travail *Apotrope*, mais aussi du travail nommé *À chacun son tour*.

À chacun son tour, pose implicitement cette question : l'homme peut-il se sortir de lui-même et inventer autre chose que lui-même ? Et de quel besoin provient ce discours, cette croyance expliquant que les technologies nous transformeraient et nous changeraient ?

J'ai réalisé un travail qui soulevait ces questions en jouant sur les deux registres : celui de la production de l'être humain à travers des techniques, connaissances et celui d'une vision de l'être humain qui chercherait à s'échapper de lui-même sans pouvoir y arriver. Je signale que *À chacun son tour*, a été réalisé avec l'aide de plusieurs personnes et que ce travail est une co-création¹. *À chacun son tour* a débuté en collaboration avec Pol Perez². J'avais en ma possession des litres de dents et Pol Perez avait plusieurs machines à disposition. Nous avons décidé de travailler sur un même projet, car nous avions plusieurs centres d'intérêt en commun et des sensibilités proches. Nous avons acheté un bol trieur et avons commencé à y mettre des dents puis des poignées de dents. Ces dents qui tournaient en rond, les unes après les autres, me rappelaient les phrases de Bergson, lorsqu'il énonçait le fait que l'ensemble du vivant était suspendu à un même tourbillon de poussière. « Comme des tourbillons de poussière soulevés par le vent qui passe, les vivants tournent sur eux-mêmes, suspendus au grand souffle de la vie.³ » Ce travail a pris consistance dans cette première impression pour ensuite s'enrichir de problématiques que je vais exposer et qui concernent en partie la finalité des techniques, ses ressemblances et ses différences avec l'œuvre d'art.

Ce travail questionne notre condition humaine, employant des outils pour créer des mondes qui s'engendrent et varient selon les diverses époques. La création de nos outils techniques est ce qui nous a permis de dépasser l'ici et le maintenant. Les outils nous ont offert des possibilités immenses, de dépasser les seules possibilités de notre physiologie. L'humain est un être de désir, imaginant le possible et échappant à l'immédiat du réel. L'être humain a réussi à se créer des forces que son corps ne possédait pas. Imitant le vivant ou imaginant ce qu'il pourrait être, l'être humain n'a cessé d'augmenter la puissance de ses capacités motrices grâce à ses prothèses techniques. Il peut désormais voler, habiter au 39^e étage, construire des routes souterraines, se déplacer à un rythme dépassant ses capacités biologiques, naviguer sur l'eau, vivre éclairé la nuit, avoir une source d'eau à portée de main (dans les pays occidentaux)... L'être humain a survécu par ce corps augmenté techniquement et la terre s'est progressivement transformée pour le corps humain. L'expression de son corps s'est extériorisée et nous avons déjà commencé à extérioriser nos facultés cognitives sur des supports matériels depuis l'invention progressive de l'écriture. L'être humain a transformé la

1 Voir Annexe, p. 346.

2 Pol Perez est un artiste plasticien travaillant à partir d'anciennes machines dans lesquelles il intègre des attributs humains. Il donne à entendre, par exemple, une ancienne pompe à air qui nous raconte son histoire, à la limite de l'hystérie.

3 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 129.

terre par son propre corps. Notre quotidien renvoie aux créations de l'homme et nous sommes, de plus en plus, en interaction avec des artefacts humains et artefacts naturels humains (le chien en est le meilleur exemple). Le renvoi réflexif de l'homme à l'homme est devenu omniprésent. Les choses perçues portent chaque jour davantage la marque que l'homme imprime sur la matière et le monde extérieur est devenu un objet à manipuler. Ainsi, les choses contiennent-elles toujours plus d'empreintes humaines, nous affirmant la présence inébranlable de notre espèce.

Dans *À chacun son tour*, c'est une vision de l'être humain que nous avons voulu représenter. La condition humaine n'est pas indépendante des outils que l'homme crée et relève de son activité. La naissance de l'être humain a émergé avec la création de ces outils et ce ne sont pas deux réalités distinctes qui s'opposeraient. Les outils sont le produit de l'homme autant que l'homme en est le produit, c'est une co-structuration pour employer les termes de Varela. Nous avons ainsi créé cette installation où l'humanité est produite par une machine en même temps que celle-ci est créée par l'humain. L'idée était d'entremêler l'être humain et l'outil co-évoluant ensemble.

Un trieur à clous (que nous avons récupéré dans un dépôt de vieilles machines industrielles et qui convenait pour nos intentions) achemine des dents contenues dans son réservoir. 7 litres de dents sont contenus dans le trieur à clous symbolisant les 7 milliards d'êtres humains. La dent, au niveau archéologique, est ce qui a permis de dater la présence des hominidés dans l'histoire humaine, car elle résiste au passage du temps. Malgré les transformations des sociétés, la forme humaine ne change pas et l'évolution de l'espèce humaine en tant que forme organique n'a pas muté depuis des milliers d'années. Comme le souligne Leroi-Gourhan, l'individu actuel possède des propriétés physiques peu différentes de ce qu'elles étaient il y a trente mille ans¹. En revanche, l'humanité en tant qu'espèce a trouvé un mode de survie et d'adaptation grâce à ses outils. Alors que les autres espèces doivent résister et lutter organiquement pour se protéger, l'espèce humaine, par le développement technique, s'est adaptée à son environnement et l'a transformé totalement au point d'arriver à pouvoir construire du vivant artificiellement. De plus, par la mise en commun des savoirs et savoirs techniques, nous avons pu créer une lignée et une histoire commune que les autres espèces n'ont pas. Alors que dans le monde animal, les créatures d'une même espèce sont séparées (bien qu'il existe des sociétés animales avec un développement collectif), nous nous sommes créés une méta-espèce, dans laquelle l'humanité est un seul groupe interconnecté. L'espèce humaine a établi des conventions sur ce qui pouvait être vu et connu, alors que chaque personne - unique - possède son propre monde perceptif, est ce qui nous a permis de construire une réalité commune.

Le métacorps est aussi cette réunion des corps en tant qu'espèce évoluant ensemble et liée par des conventions créant une réalité objectivée. Comme le souligne Gilbert Simondon, nous avons rendu compatibles les divergences que nous possédions, notamment grâce à des systèmes de mesures universels². La langue humaine a été un élément unificateur de la diversité des mondes perceptifs. Cette création du commun nous a permis d'avancer sur des connaissances consensuelles grâce à des normes et des mesures conventionnelles.

1 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage, op. cit.*, p. 79.

2 Gilbert Simondon, *Imagination et Invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 156, 157.

À *chacun son tour*, est une installation mécanique-numérique et les vies humaines, symbolisées par les dents, se déversent dans un bol trieur (que nous avons également récupéré dans le dépôt des vieilles machines industrielles). Le trieur qui trie d'habitude des vis achemine les dents par le biais d'un tuyau pour tomber dans le bol trieur qui les dirige vers la sortie en tournant en rond. Les dents tournent en rond, les unes à la suite des autres et sont ensuite expulsées par un souffle d'air.

Nous avons vu des exemples d'amplification du corps par des prothèses. Cette amplification résulte d'une interprétation. Il nous est possible à chaque instant d'amplifier nos sens déjà existant par simple volition. La pièce À *chacun son tour* exacerbe les traits d'une humanité co-structurée par des outils. L'être humain adapte l'environnement à son corps et y crée un renvoi réflexif de lui-même de plus en plus présent. Nos outils nous donnent la possibilité de maîtriser la vie et peut-être qu'avec eux, nous nous donnerions l'illusion de pouvoir posséder pleinement son sens. Dans le prochain passage, le sens, la finalité de nos outils est le sujet qui va être abordé.

Une finalité sans fin ?

Nous nous demanderons si nos outils nous permettent de mieux comprendre le réel. Quel est le rapport qu'ils établissent avec lui ? Nos outils tendent-ils à créer des possibilités d'émancipation de la réalité ? Permettent-ils d'accroître nos possibilités d'actions et donc de liberté ? Nous aborderons l'essence de la technique et son autonomie vis-à-vis du corps humain. Si nos technologies ont une autonomie et peuvent s'émanciper peuvent-elles soumettre le corps de l'être humain ? L'être humain peut-il perdre une marge de manœuvre sur ce qu'il réalise ?

La question de la finalité de nos outils techniques, entre autres, soulevée dans le travail À *chacun son tour*, est nourrie par une ambivalence théorique et une impossibilité de se positionner sur un rapport à nos outils technologiques contemporains. Nous allons voir que la question du sens fait encore débat et que de nombreux penseurs ont développé des points de vue opposés et variés.

Nous commencerons par citer des fragments des réflexions de Hannah Arendt, Jacques Ellul et Edmund Husserl qui voient dans le phénomène technique un arraisonnement technique¹, une production sans finalité. Nous mettrons ces points de vues au regard des propos de Gilbert Simondon, qui voit dans le phénomène technique, un moteur social et une révélation de l'homme. Leurs pensées éclaireront la manière dont le problème technique a été intégré à la pièce À *chacun son tour*.

Un manque de sens et un sens cosmétique

Nous allons tenter d'éclairer ce qui différencie les techniques de l'œuvre d'art, en partant des propos de Hannah Arendt, pour qui seule l'œuvre d'art est ce qui nous assure un monde et rend le monde vivable. En donnant une permanence à l'homme, l'art assure un monde habitable alors que les objets techniques sont périssables.

Pour Hannah Arendt, les outils et leur création nous donnent l'impression de maîtriser l'existant. Les processus et les moyens sont des modes de sa compréhension mais nous détourneraient de son

1 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

sens¹. Nous pouvons maîtriser un ensemble de mécanismes, mais nous ne pourrions en expliquer le sens. L'origine de l'existence humaine est inexplicable et c'est ce besoin que l'homme s'exerce à combler par la production de ces objets.

Créer des outils nous donnerait l'impression de saisir un monde puisque nous participons à le produire avec eux, mais ce besoin de création ne serait qu'une volonté de masquer l'absence de sens de la vie et de la vie humaine. Pour Hannah Arendt la production sans fin des techniques, ne questionne pas le sens de la vie, mais reproduit un processus. Autrement dit, la compréhension des processus du vivant nous permet de croire que nous saisissons un sens, que son saisissement est à notre mesure, mais celui-ci ne pourrait être résolu par la simple imitation des mécanismes du vivant. Par contre, en créant des objets, cela nous permettrait de comprendre et de maîtriser ce que nous voyons et cela nous aiderait à pallier l'angoisse d'une existence qui n'a pas de sens². Seulement les objets étant éphémères, ne peuvent combler sur du long terme le manque et notre besoin de sens qui lui est lié. Ce qui fera dire à Arendt, que seules les œuvres d'art le pourraient, puisqu'elles durent au travers des époques, du fait que l'on ne les utilise pas, elles ne s'usent pas. Les techniques prendraient leur essence sur l'angoisse originelle de l'être humain cherchant à la pallier, alors que les œuvres rendraient habitable³ cette angoisse.

Au-delà d'une angoisse provisoirement palliée par les techniques, celles-ci cependant ne sont pas neutres, et influencent des modes de pensées. Pour Jacques Ellul, la technique dépasse le domaine de la science et la science est devenue un moyen technique⁴. Tout serait réduit à un modèle technique, et il n'y a plus rien qui lui échappe, plus rien qui ne soit plus soumis à une forme de rationalisation. Nos sociétés ont préféré un mode de pensée donnant la priorité à l'efficacité au détriment d'autres valeurs. Créant un comportement qui se base sur un rapport à l'utilité, les techniques influenceraient les rapports intersubjectifs. Elles sont des modèles de pensées, portent des idéologies et influencent le comportement d'un point de vue social.

Pour Ellul, en plus des rapports et idéologies véhiculées par les techniques, nos outils ruinaient toute possibilité de choix, nous imposant une structuration de la société qui s'effectue pour les intégrer. C'est par exemple, l'introduction de la voiture qui a complètement modélisé nos routes et nos façons de nous déplacer, de marcher, de consommer. L'introduction d'une invention technique peut modifier l'organisation d'une société.

Il constate aussi un auto-accroissement de la technique qui nierait toute sa finalité. Elle s'engendrerait de façon quasi mécanique sans qu'il soit question de son usage. Nous ne contrôlerions plus son essor, qui serait d'autre part corrompu par le système capitaliste⁵. De plus, la civilisation technicienne annihilerait notre liberté dans la mesure où nous ne pouvons nous affranchir de son usage et que nous avons perdu notre propre autonomie en lui déléguant nos savoir-faire⁶. Ce constat est partagé par un certain nombre de penseurs. Bernard Stiegler qui est un philosophe contemporain explique lui aussi que nos technologies nous destituent d'un savoir-faire technique. Avec nos outils techniques, il y aurait non seulement une perte du savoir-faire humain, mais surtout une perte de

1 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2012, p. 364.

2 *Ibid.*, p. 223.

3 *Ibid.*

4 Jacques Ellul, *Le bluff technologique*, Paris, Pluriel, 2012, p. 303.

5 Jacques Ellul, *op. cit.*, p. 97.

6 Jacques Ellul, in Dominique Bourg, *L'homme artifice*, Paris, Gallimard, 1996, p. 87.

savoir-être, savoir-vivre et les techniques nous destitueraient de notre capacité à œuvrer¹, donc si l'on suit les propos de Hannah Arendt, nous destituent de la capacité à habiter le monde.

À chacun son tour : les sens tournent mais le corps humain demeure

Cette pièce pourrait être interprétée selon ces différents propos. Bien que l'absurdité de la vie ne soit pas ce qui a été au cœur de l'intention artistique, la finalité de nos outils l'a été. Nos techniques nous produisent et leur sens parfois nous échappe. Dans la pièce, les vies naissent avec l'entrée d'une technologie et sont rivées à elle durant leur parcours. La reproduction sans finalité correspond à l'absurdité de notre machine-artistique. Le fait que les dents tournent en rond correspond au fait que nos technologies ne nous permettent pas de progresser dans la compréhension ou la création du sens de la vie, mais se dirigent vers un sens unique, qui pourrait peut-être lui aussi tourner en rond.

À la fin de la journée, les sept litres de dents sont répandus par terre et la machine tourne à vide. De manière générale, cette pièce, si nous devons la réduire à quelques termes, est un questionnement sur le sens de nos existences ou leurs non-sens. Il ne s'agit pas de se demander si la vie a un sens ou un non-sens, mais de savoir quelle signification nous pouvons, dans le temps imparti, lui donner. Cette pièce paraît absurde, mais ne l'est pas, ce n'est pas en tout cas l'idée qui y est sous-jacente. L'intention de la forme d'*À chacun son tour*, pourrait se rapprocher de la pièce de *Cloaca* de Wim Delvoye.

Cloaca est une machine usant des technologies issues du monde industriel qui produit des excréments. Il y a une relative absurdité dans cette œuvre que nous pouvons retrouver dans notre pièce au niveau de la forme. Le côté absurde tient au fait que la machine que nous avons conçue est d'une relative complexité technique et numérique dont l'objectif ne vise aucune utilité si ce n'est le déversement de dents. Même si l'absurdité de la pièce est présente, je ne voulais pas exprimer l'absurdité de la vie. Mais plutôt souligner le manque de sens de notre condition et qui demande une recherche de signification.

Dans *À chacun son tour*, est intégrée une partie sonore. Celle-ci permet de donner une lecture différente et diminue l'apparente absurdité de la pièce. Le son conçu est une composition à partir de souffles émis dans divers récipients. Nous pouvons entendre des sons de cristal et de sifflement. Je voulais une sonorité qui puisse nuancer la brutalité du sens de la pièce. Je parle de brutalité dans le sens où je ne souhaitais pas que l'absurdité soit le seul sens brut que nous puissions attribuer à la pièce, sens qui aurait réduit la complexité.

La création sonore s'est faite dans un second temps et plusieurs mois après la réalisation de la pièce. Je voulais que le son puisse apporter une sérénité et une inquiétude sur l'ensemble de l'objet plastique. Et j'ai cherché à atténuer l'aspect peut-être humoristique lié au côté absurde que la pièce dégage.

J'ai imaginé le son comme symbole de la succession de nos époques, mais aussi comme une stratification de mode de pensée. Les épaisseurs de souffles accumulés symbolisent les épaisseurs d'époques et leurs sens qui se succèdent. Nous y entendons à l'intérieur, des sons de cristal et de sifflements qui sont comme autant de points saillants permettant d'ouvrir l'épaisseur du son. Ces sons cristallins sont autant de sorties de l'épaisseur inquiétante de ce cumul de souffle.

Les époques et leurs sens sont volatiles et éphémères (le souffle comme le cumul des époques), mais les sons de cristal par leur concrétude, leur tonalité aiguë viennent marquer le corps présent

1 Bernard Stiegler, *États de choc, Bêtise et savoir au XXI^e siècle*, Paris, Mille et une nuits, 2012, p. 78.



Figure 21. À chacun son tour, 2016.

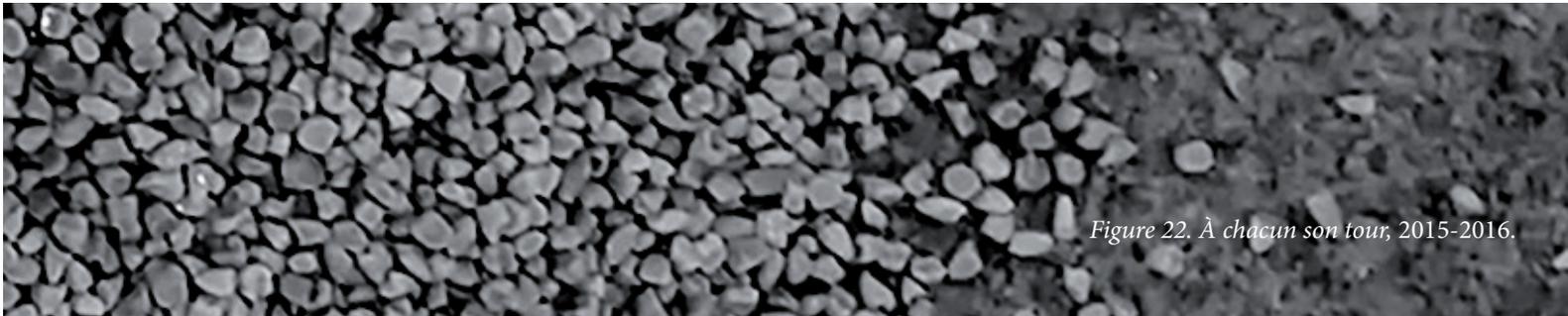
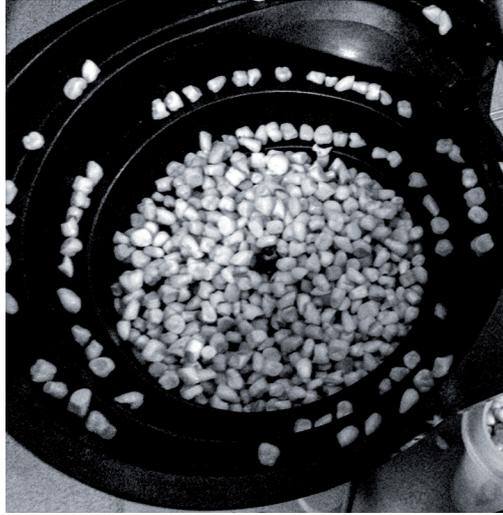
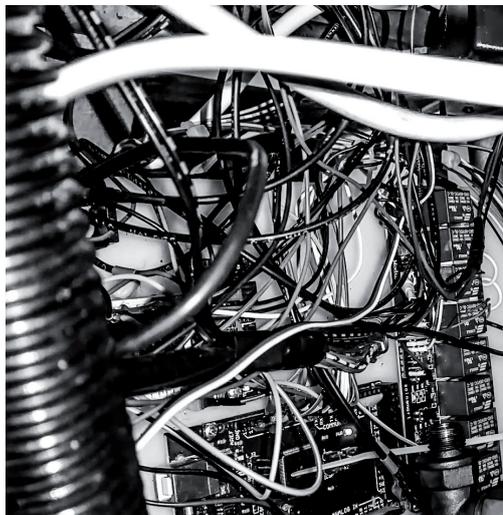
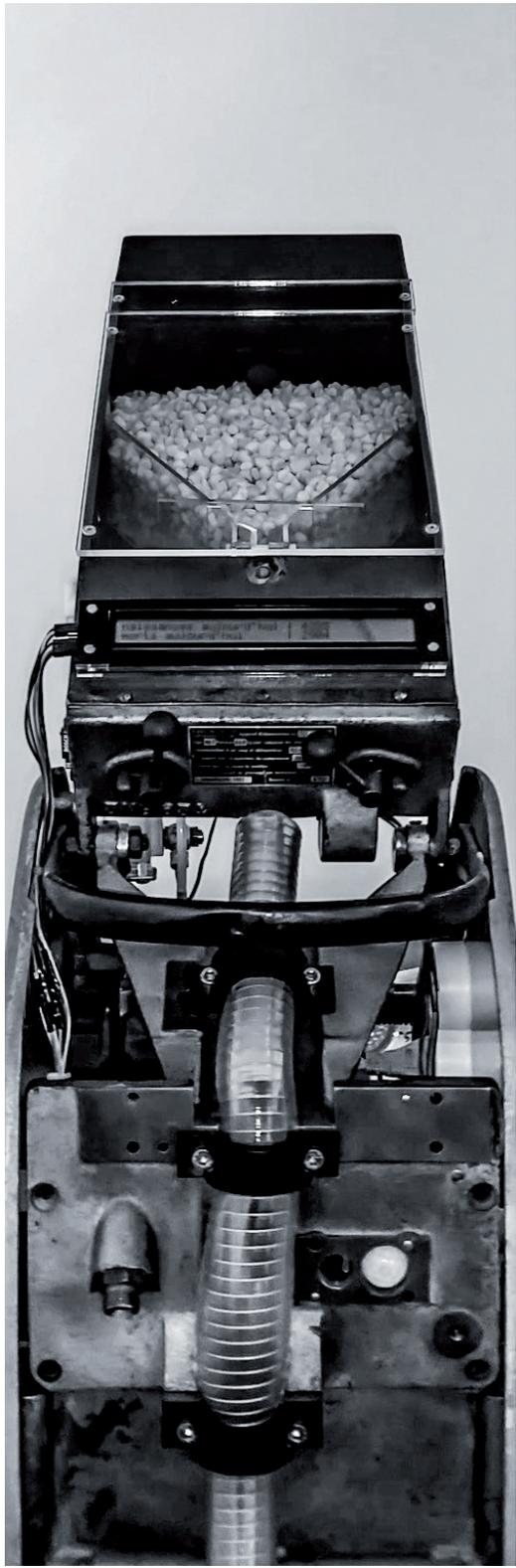
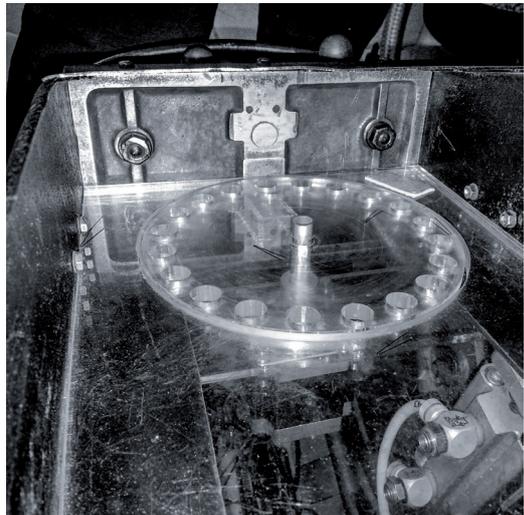


Figure 22. À chacun son tour, 2015-2016.

du spectateur comme autant d'appels qui le pointent et le saisissent. Les sons aigus sont mieux discernés et sont directifs faisant qu'ils nous semblent plus proches de nous. Tandis que les sons graves élargissent l'espace et sont peu discernables. J'ai joué sur les deux registres de proximité. Dans un espace évaporé, des sons de cristal, des sons d'une clarté scintillante nous saisissent dans notre proximité et notre corporéité. Pointé du doigt, le corps dans le temps présent, le désigne comme une demande qui lui est faite : celle d'une prise en main subjective d'une signification qui est sollicitée par un corps qui est en vie et qui lui est unique.

La création de la sonorité trouve la même nécessité que pour la pièce *Endophonie Mécanisée*. Toutes deux sont des pièces montrant à quel point nos vies humaines sont fragiles et ténues, et cela y est explicitement exposé de manière assez brutale. Mais dans cette brutalité qu'est notre condition, il faut alors parvenir à créer des réalités qui nous permettent de vivre cette fragilité afin de considérer les valeurs que nous voulons et pouvons attribuer à nos vies. Le son, l'art en général, viennent élever le sens de la vie et ici, le sens de mes pièces.

J'ai souhaité convoquer dans ces deux pièces, la pensée de la mort et de la vie. Exposer ces deux extrémités, nous confronte indirectement à l'importance de choisir une direction que nous voulons avoir dans la vie.

La mort, notre finitude est peut-être aussi liée à la création de nos objets techniques. Peut-être que ce sont ces manques de raisons de la vie, qui nous poussent à construire des objets nous assurant que nous maîtriserions la vie.

Le sens du calcul

Mais ce manque de sens de la vie, est assuré par une abstraction mathématique et un système cartésien sophistiqué par les techniques qui nous délivrent un sens unique, une direction unique. À *chacun son tour* résonne avec une critique de la prédominance du modèle scientifique et technique, comme modèle nous assurant une compréhension du réel. Les dents grâce à nos outils tournent, mais dans un unique sens.

À *chacun son tour* résonne aussi avec les propos de Husserl qui critiqua le fait que le système symbolique de l'arithmétique a substitué le sens de la vie à une méthode efficace dans un système de mesure. Pour lui, la mesure, la géométrie et l'arithmétique ont réduit le monde de l'expérience sensible et empirique à un monde mesurable selon des normes arbitraires et approximatives¹. Il voit un recouvrement du sens par la technique et les méthodes scientifiques². L'homme ne ferait plus l'expérience directe de la chose et ne percevrait pas son sens intrinsèque. Par la vision utilitaire, l'homme réduit ainsi le sens des choses à sa mesure et à son usage. Et les outils techniques réduiraient le sensible à des méthodes et des calculs mathématiques. Ainsi les technologies réduiraient les possibilités de sens de la réalité humaine à des calculs et des mesures. Nous pourrions regarder À *chacun son tour* au regard de ce qui a été dit par Husserl. Ici, les dents, les hommes, ne sont pas évalués par une qualité, mais une quantité. Au-dessus de l'embouchure par laquelle naissent les dents, il y a un écran numérique qui indique le nombre de dents qui sont sorties. Les entrées et les sorties des dents se font selon l'algorithme du site web *Worldometer* qui référence le nombre de décès et de naissances par jour dans le monde. J'aurais pu choisir, d'inscrire sur cet écran, les prénoms, ou encore le lieu de naissance des dents, la couleur préférée de chaque dent, ce qu'elle cherche à faire de sa vie... Afficher uniquement le nombre me permettait d'exprimer que les

1 Edmund Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 2010.

2 *Ibid.*, p. 56.

nombres ne peuvent aborder la valeur qualitative d'une vie, et qu'ils ne permettent pas non plus d'épuiser le sens de la vie humaine. Devant ces nombres qui indiquent les nombres de naissances, ou de morts dans le monde, cela peut donner la sensation de vertige, mais un vertige abstrait. 91 756 789 naissances et 38 200 286 décès par an est non seulement irréprésentable, mais nous avons du mal à être touchés sensiblement par l'abstraction de ces données. Nous rapportons les faits à une valeur quantitative qui ne peut que généraliser et massifier ce qui se présente.

En créant des mesures et en objectivant le monde, c'est aussi notre corps et nos sens qui pourraient se chosifier. Nos outils techniques mettent en place des mécanismes de pensées.

Cette objectivation de la pensée a été critiquée par Heidegger. Heidegger voit en l'objet technique une disparition de la relation objet-sujet. Les objets s'individualisent, se subjectivent (voire ont un nom), et les sujets sont chosifiés. Pour Heidegger, les objets techniques réduisent la conception de l'être humain à ceux-ci. Ils permettent de produire un modèle d'explication et de conceptualisation de l'homme. Pour lui, non seulement l'être humain est de plus en plus réduit à des nombres, mais l'objectivation progressive de l'homme fait que le sujet s'identifie à son objet. L'objectivation crée des modèles de pensée et s'insère dans la perception humaine. Pour Heidegger, l'être et l'égo résultent de ce processus et sont une « chosification de la conscience.¹ » Progressivement, l'homme voit de plus en plus le monde par son objectivation, adopte un comportement technique et perçoit ce qui l'entoure en fonction de son utilité.

À *chacun son tour* est un entre-deux des propos qui s'opposent. Notre machine est une pièce technique qui fait aussi œuvre : c'est une machine artistique et un objet technique. Elle est entre l'objectif et l'incompréhensible. Elle use des calculs, des objets techniques, mais parle de l'humain dans ce qu'il a d'insaisissable.

Si l'humain est le produit de ses techniques, elles sont aussi son produit. L'homme s'autoproduit par son activité technique, mais il ne pourrait être réductible à son activité. Et les dents qui débordent du bol, montrent cette partie de l'être humain qui s'échappe de ses propres cadres. Peut-être que nos techniques pourraient nous dépasser, mais l'homme dépasse toujours aussi les techniques, il est toujours plus que ce qu'il crée et toujours plus ou moins que ce qu'il se dit être. À la fin de la journée, la pièce montre plutôt une forme de chaos, un espace inorganisé où les dents sont aléatoirement répandues, plutôt qu'un système ordonné.

Nous avons vu que l'homme produit des objets pour justifier sa présence. Mais il leur délègue une autonomie pouvant réduire ses choix et de sens et d'action. La pièce *À chacun son tour*, questionne aussi l'idée que nos inventions techniques seraient aussi proches des œuvres d'art. Ces deux matérialisations de l'homme constitueraient une médiation différente de lui-même. Mais ayant des rapports avec une habitation du monde qui diverge.

Nous allons voir que les inventions techniques sont proches des œuvres d'art dans leurs processus de réalisation. Toutes deux contiennent en virtualité des informations que l'artiste ou l'ingénieur ne possède pas. Toutes échappent au sens et aux auteurs. Au-delà d'une critique sur le caractère néfaste ou bienfaisant des outils techniques sur l'humanité, ce travail aborde le lien entre l'homme, les outils et l'œuvre d'art. J'ai regardé mon travail en vue des écrits de Gilbert Simondon, qui explique que les inventions révèlent à l'homme, des informations virtuelles de son corps.

1 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 68.

Des inventions artistiques et techniques : une semi-autonomie

Organologie de l'outil, de l'œuvre, et le milieu

Simondon explique que l'invention possède des effets aléatoires non prédictibles et en ce sens il ne nie pas la dangerosité liée à l'auto-accroissement et à la part d'autonomie de plus en plus importante des techniques. Cette autonomie n'est pas due à une intention humaine, mais est liée au processus intrinsèque et à l'essence de l'invention des objets techniques.

Une invention déborde l'intention, qui à l'origine, est due à la résolution d'un problème¹. Simondon explique tout d'abord que toute invention technologique si elle est plurifonctionnelle dépasse l'usage pour lequel elle a été conçue. De plus l'invention porte en elle des informations qui étaient virtuelles dans le corps du concepteur et ces informations se sont incarnées dans l'objet. L'invention dépasse les connaissances de l'ingénieur, puisqu'elle révèle des informations virtuelles qu'il ne connaît pas. Ce dépassement virtuel, crée des effets qui n'étaient pas prévus.

La création technologique évolue aléatoirement parce que les effets sont virtuels et que l'invention dépasse l'intention de l'ingénieur. Mais cette invention n'est pas isolée d'un milieu dans lequel elle doit s'insérer². Nous avons une part de décisions qui pourra faire progresser le devenir technique et nous pouvons nous servir de l'effet imprévisible.

Il y a une forte ressemblance dans le processus artistique et l'invention des techniques. L'artiste et l'ingénieur font progresser l'objet en sélectionnant des éléments de manière aléatoire et de manière contrôlée. Selon l'avancée de la pièce artistique, de l'objet technique, certains éléments seront sélectionnés, délaissés, et l'objectif est que tout élément soit le mieux inséré à l'ensemble plastique, technique qui en est le milieu. Ce qui est inventé est sélectionné par le milieu de l'œuvre, de l'ensemble technique. Mais le résultat reste imprévisible. Nous allons voir que notre pièce *À chacun son tour* nous a en partie échappé et que son devenir a été imprévisible.

J'ai eu une proposition d'exposition de cette pièce (qui n'était alors qu'un prototype) pour la Biennale Internationale du Numérique qui avait lieu à Paris de décembre 2015 à fin janvier 2016³.

La tournure de la pièce a pris une autre direction à partir de ce moment-là et j'ai été confrontée à une quantité de problèmes qui ont modifié complètement la forme de la pièce. D'abord, j'ai dû constamment jongler avec les préoccupations esthétiques et les contraintes physiques, ce qui a nécessité une réorientation de la forme de la pièce que j'avais imaginée, mais cela est le cas dans toute création, et il y a un écart entre la conception imaginaire et la réalisation.

En revanche, ce qui est remarquable et quelque peu étrange, c'est que plus le temps passait, plus la machine semblait se dessiner d'elle-même. Le fait de décider d'un premier choix esthétique était comme si celui-ci préconfigurait les possibilités du cheminement formel. Toute action sur la machine d'origine était irréversible, sans aucun repentir. La machine étant une pièce rare, il était impossible de repartir à zéro.

1 Gilbert Simondon, *Imagination et invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 171.

2 *Ibid.*, p. 168.

3 Biennale Internationale du Numérique, organisé par Arcadi Île de France, *Prosopopée : Quand les objets prennent vie, 2015-2016*. <http://biennialenemo.arcadi.fr/2015/05/21/prosopopees-quand-les-objets-prennent-vie/>. Consulté le 24 Juin 2016.

On peut s'éclairer des propos de Simondon, qui énonce l'idée que les effets techniques sont imprévisibles, il explique que cela est lié à l'imaginaire. Pour lui, l'imaginaire est ingouvernable et a sa vie propre, engendrant des objets techniques qui possèdent un effet aléatoire et indéterminé. Et cela est aussi vrai pour les œuvres d'art. Toute invention génère des effets imprévisibles qui vont permettre de s'intégrer et d'être sélectionnés par d'autres inventions.

Dans la construction de la pièce, une première solution technique conditionnait une seconde. Progressivement une organologie¹ technique s'est construite. Dans les arts, les pièces, les éléments sélectionnés s'insèrent selon la compatibilité à l'ensemble plastique. Les objets techniques possèdent une capacité d'évolution qui s'insère dans un milieu donné², comme les signes plastiques, qui sont sélectionnés par rapport au milieu plastique qui leur préexiste. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'autonomie de la technique, mais aussi de l'œuvre d'art. Leur milieu respectif conditionne aussi les formes. Les œuvres ou les objets ne sont pas dépendants que de l'intention de départ, mais doivent correspondre aux exigences du milieu qui va les sélectionner.

De même que les espèces naturelles, nos objets techniques doivent s'insérer dans un milieu et interagir avec les forces de l'environnement. Un objet technique perdure et résiste si toutes les actions multiples et interconnectées dans l'environnement qu'il intègre et qu'il modifie sont intégrées et maîtrisées par son système. Entre l'abstraction mentale et la réalisation, l'objet technique montre en se concrétisant les rapports des forces physiques liés à son environnement qui n'étaient pas prémédités. En créant de nouveaux rapports physiques, les objets techniques nous offrent des nouvelles connaissances sur les forces physiques.

Si un objet est inadapté à son milieu, il dysfonctionnera et pourra évoluer, mais cela dépendra de l'ingéniosité du créateur. Dans *À chacun son tour*, nous sommes passés d'un système à un autre. Le milieu était principalement notre trieur à clous, le bol trieur et les dents. Il fallait rendre compatibles ces trois éléments et leurs interactions. Il a fallu trouver des mouvements appropriés pour acheminer les dents vers la sortie. Celles-ci n'étaient pas du même calibre et cela n'a pas facilité la création d'un mécanisme fonctionnant sur un standard de pièces.

Nous avons ainsi expérimenté plusieurs systèmes pour faire sortir les dents. Le premier système a été un semoir qui, à chaque fois que nous le changions de forme, modifiait aussi le milieu (notre trieur à clous). Pour intégrer ce premier élément, nous avons créé de multiples ouvertures sur le trieur à clous et percé des trous pour le monter. Le semoir s'est avéré non fonctionnel et nous avons dû l'abandonner. D'où l'idée d'une roue à aubes, mais celle-ci devait, à son tour, s'intégrer au nouveau milieu que nous avons transformé par notre premier système (trous, découpes, semoir...). Nous nous sommes alors servis des transformations que le trieur à clous avait subi, pour intégrer une roue à aubes faites sur mesure, ce qui a posé d'autres problèmes. Par exemple, les ouvertures qui avaient été pratiquées détruisant certaines pièces, nécessitaient de les recréer et nous ne cessions à force de travail, d'essais et d'erreurs de modifier progressivement la machine d'origine.

De même, nous avons procédé étape par étape dans la construction de l'ensemble plastique. Nous avons créé les mécanismes séparément pensant que l'assemblage fonctionnerait. Mais une solution trouvée pour l'un des mécanismes entraînait d'autres rapports de forces physiques qui n'étaient pas prémédités et qui agissaient sur l'ensemble de la pièce. Par exemple, le vérin nous permettait d'acheminer la masse des dents vers la sortie d'où naissaient les dents. Mais ce mouvement créait

1 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969.

2 *Ibid.*, p. 172.

un bourrage. Nous avons donc imaginé un servomoteur qui brasserait les dents pour les dissiper, mais celui-ci demandait de refaire tout le support de la roue à aubes. Nous avons également créé des fentes afin que les dents passent une par une, et qui devaient s'adapter au servomoteur. Mais les dents s'y bloquaient à cause de la force et de l'impact physique du vérin qui les tassait à l'entrée. Nous avons alors créé des longueurs différentes pour les entretoises qui maintenaient les fentes pour créer un décalage d'épaisseur entre l'entrée et la sortie afin que si une dent se bloque à l'entrée, par la force de la roue, elle puisse plus facilement sortir. Pour faciliter une fluidité à l'entrée nous avons dû désajuster les fentes (l'une était plus avancée

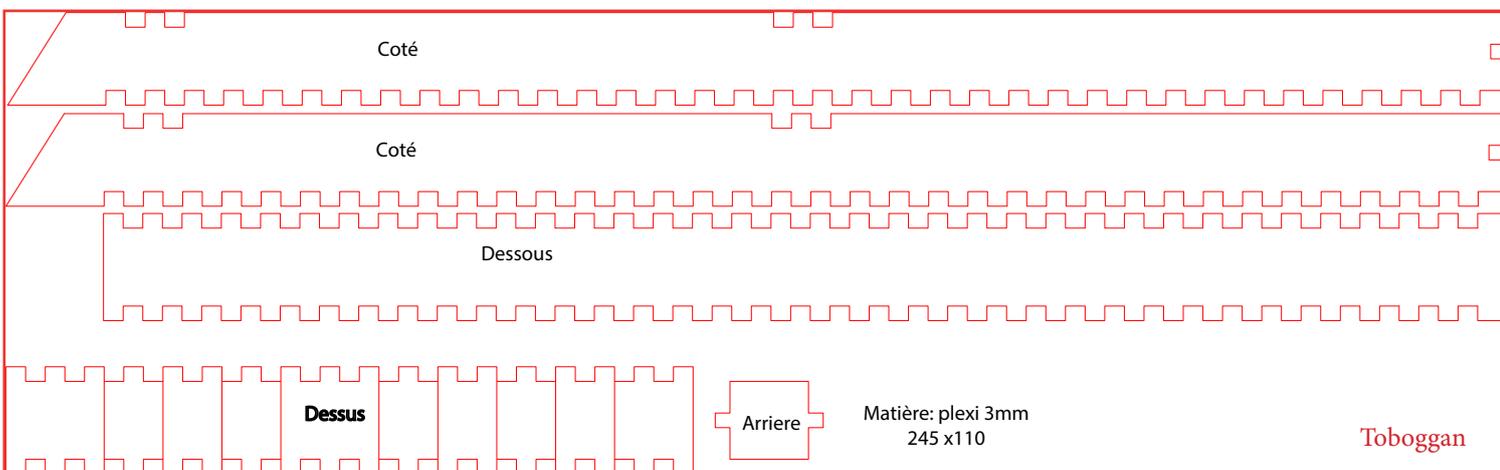
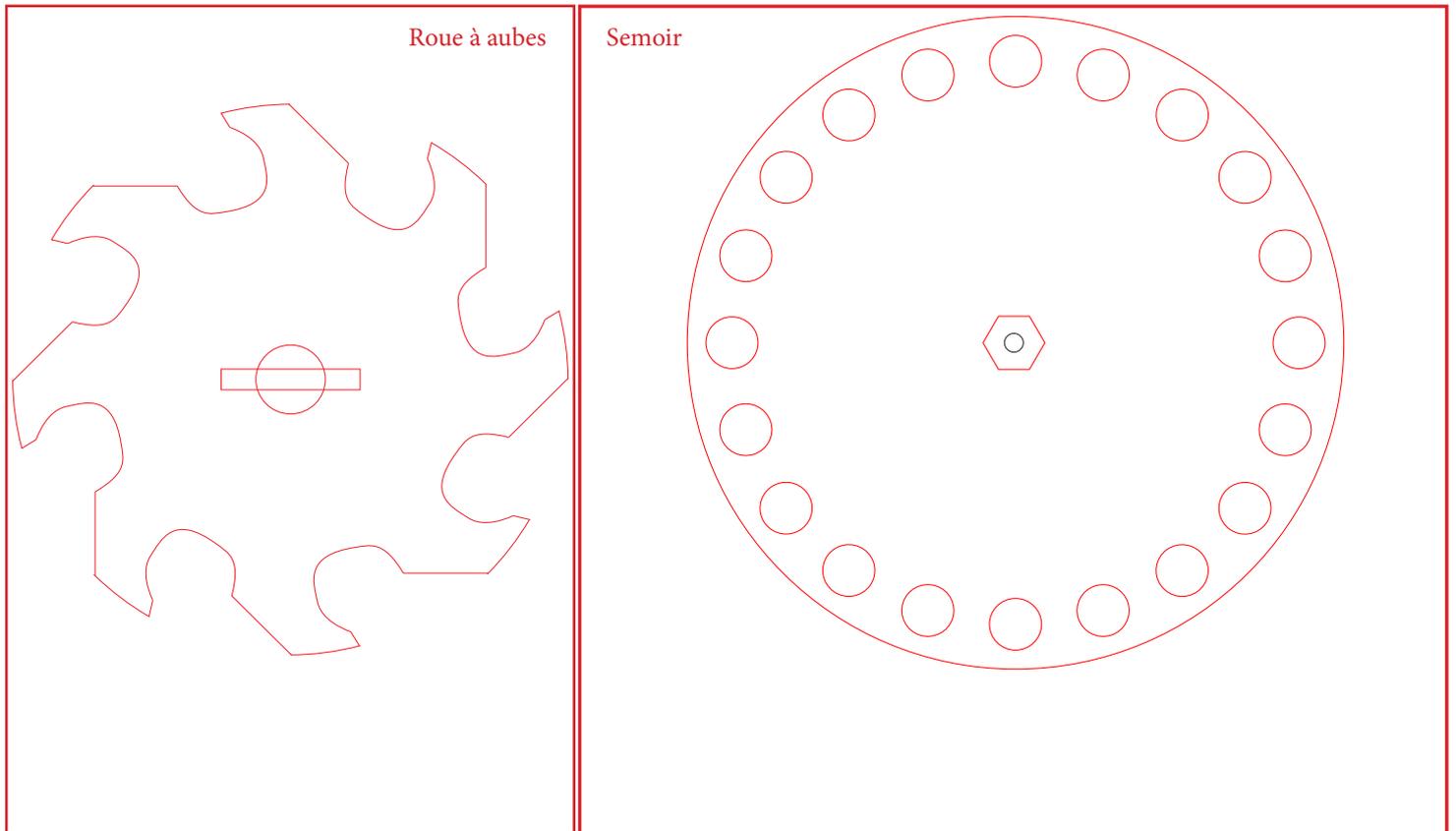


Figure 23. Schéma pour la découpe laser : Roue à aubes, Toboggan, Semoir, 2015-2016. Réalisé par Frank Jubin et Paul Grenet.

que l'autre), mais là encore nous avons dû refaire tout le support de la roue à aubes ainsi que la roue elle-même. Ces quelques exemples illustrent les nombreux problèmes mécaniques et physiques rencontrés. Ce que cela nous apprend est que lorsque l'on crée une modification sur une structure d'origine, cela crée des effets et des conséquences non seulement imprévisibles, mais aussi irréversibles. Les systèmes mécaniques doivent intégrer des compatibilités de lois physiques pour fonctionner et toute action sur le milieu modifie l'organologie technique.

Concrétisation du possible

Ce qu'apprend aussi la création est de rendre une idée réalisable par l'action. En ce sens, la pratique artistique représente des leçons de vies et des attitudes. Comme l'a dit Paul Audi, seul l'artiste va jusqu'au bout de l'expérience créatrice, jusqu'où personne d'autre que lui ne peut aller plus loin¹. Une partie de mon quotidien consista à m'attacher à résoudre ces problèmes, à trier, à arracher, à nettoyer, une par une, des milliers de dents. Mon quotidien consistait à trier des dents et construire une machine-artistique, une usine à éjection de dents, et qui me confrontait à la résistance des formes et d'une physique qui ne se pliait pas aussi facilement que le monde des idées. Cette expérience représenta une lutte quotidienne et une grande fatigue psychique et physique liée à la pression temporelle.

Mais on éprouve une sorte de joie d'avoir pu dépasser toutes ces contraintes (que nous nous sommes créées par ailleurs), ainsi qu'une forme de perte, car l'objet ne vous appartient plus et prend une certaine autonomie existentielle qui vous destitue de la nécessité de votre présence. Et nous pouvons dire que l'artiste devient, par rapport à la réalité de l'œuvre, quelque chose d'indifférent².

La concrétisation est aussi la matérialisation physique d'une pensée habituée à l'abstraction. En réalisant des outils conçus symboliquement d'abord et les menant à une objectivation, l'esprit abstrait se reconcrétise à travers la création des outils.

Le plaisir dans la création pourrait provenir de cette expérience de réalisation. Une idée abstraite devient concrète, se matérialise et prend progressivement corps. Il naît un sentiment de sortie hors de soi et d'externalisation. On se sent dépossédé de l'idée qui était restée à l'état de virtualité.



Figure 24. Dents à trier, dépiauter, 2014-2016.



Figure 25. Premier essai formel, 2013.

1 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, op. cit., p. 182.

2 Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 49.

La virtualité laisse indéterminée la forme et tous les possibles sont présents ; l'œuvre à l'état de virtualité appartient au réel et le reste.

Mais la réalisation de l'œuvre, elle, oblige à choisir et dans le cas d'À *chacun son tour*, les choix étaient irréversibles et devenaient actualité. Ainsi, de la richesse des virtualités que nous offrent l'imagination et l'abstraction, nous passons, par l'actualisation du choix et la réalisation de l'objet, à la pauvreté d'une réalité qui ne contient plus l'étendue des virtualités. Dans tout choix opéré, il y a une perte de possibles, et une diminution de la puissance de l'actualité. Mais en même temps, l'œuvre augmente le réel dans la mesure où sont restées contenues certaines virtualités échappant au corps de l'artiste et à la réalité.

La concrétisation technique renvoie aussi à l'idée que l'homme s'abstrait par la symbolisation. L'imaginaire symbolique lui permet de créer des outils qui redonnent à sa vie psychique une concrétisation et permet de se réinsérer dans un milieu concret. Les techniques pour Simondon ne font pas que soumettre la matière et la nature à une rationalité, mais au contraire nous donnent des connaissances sur la nature¹. En produisant des outils capables de s'insérer dans un milieu naturel, les objets techniques coordonnent le monde naturel et humain² comme les œuvres coordonneraient un réel et une augmentation des réalités par les intersections qu'elles créent.

Le dépassement du possible par l'imaginaire et la concrétisation de nos formes paraissant impossibles, sont certainement des caractéristiques de l'humanité. À *chacun son tour*, m'a permis de réévaluer le discours que je pouvais avoir sur les technologies. Le problème technologique est une problématique qui est liée aux structures de la société, mais aussi à l'essence de la technologie.

Autonomisation

Les machines avant l'ère industrielle étaient étroitement dépendantes des possibilités de la main et amplifiaient la puissance de nos organes ; aujourd'hui les techniques sont cognitives et relationnelles. Nous communiquons et échangeons des informations avec nos machines. C'est par la division des tâches en fragments de séquences automatisées que la machine a pris sa première émancipation. La machine se libère de toute espèce de proportion à la main pour rejoindre les dimensions moléculaires, voire atomiques de la matière³. La machine ne prolonge plus le schéma corporel et la machine, pour Simondon, n'est plus la propriété de l'homme ; de là viendrait son aliénation à la technique⁴. Cette émancipation résulte d'un savoir physique de plus en plus complexe, appuyé sur une modélisation de plus en plus fine. Nos abstractions sont de plus en plus élevées et nous avons une « prise de distance croissante avec la réalité⁵ ». Il ne s'agit plus d'une simple matérialisation d'un schéma initial, purement mental, mais d'une « émancipation des machines » vis-à-vis de nos propres organes et dépassant nos limites anatomiques, physiologiques.

Si nous accordons une forme d'autonomie à la technique faut-il admettre que celle-ci tende à se confondre avec le vivant ? Pour Dominique Bourg cela reviendrait à « ruiner l'opposition entre

1 Xavier Guchet, *Pour un humanisme technologique, Culture, Technique et Société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF, 2010, p. 157, 159.

2 *Ibid.*, p. 107.

3 *Ibid.*, p. 24, 25.

4 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 118.

5 Gilbert Simondon, in Dominique Bourg, *L'homme artificiel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

nature et artifice.¹ » Nous avons déjà des objets hybrides entre nature et artifice (par exemple les animaux domestiques, les boissons fermentées). Mais les artefacts non vivants se rapprochent de nos jours des propriétés du vivant, voire renversent le référentiel². Le monde que nous construisons, au lieu d'imiter le vivant nous offrirait un modèle préférable à l'existant naturel.

Pour Simondon, l'artificiel n'est pas lié à la production de l'être humain, mais au degré d'autonomie de l'être (technique, végétal, animal)³. Ce qui est artificiel serait ce qui a besoin de l'intervention humaine pour devenir et fonctionner. Pour lui, les objets techniques sont de moins en moins artificiels et sont de plus en plus naturels. Mais nous pourrions également dire que l'œuvre d'art a aussi son mode d'existence et qu'elle est autonome, donc naturelle selon les propos de Simondon. Elle ne correspond pas non plus à ce qu'il y a d'humain et s'émancipe de son rapport à l'homme, qui lui est comme indifférent.

Nous ne pouvons pas dire qu'À *chacun son tour*, se rapprochait des caractéristiques naturelles. L'autonomie mécanique de la pièce était toute relative et il faut préciser que la durée de l'exposition a fait des ravages sur l'ensemble des œuvres présentées. Les œuvres interactives et numériques demandent une maintenance constante et une assistance régulière : elles s'usent. Ce n'est pas tant la partie logicielle qui pose un problème, mais la durée des composants et matériaux électriques ou animés par l'électricité. En cela, les œuvres sont moins pérennes et nous pouvons nous demander au regard des écrits de Hannah Arendt, si elles constituent encore le socle qui nous permet de rendre habitable un monde. Par l'usure des éléments, les œuvres numériques, se rapprochent de plus en plus du caractère périssable de nos objets.

Ce qui les sépare encore des objets techniques est le fait qu'elles essayent de donner un sens à la vie. Mais ces deux sortes d'objets, savent ce que nous savons mais que nous ne voyons pas⁴.

Pour résumer, à un moment l'invention dépasse l'intention. Plus le temps passe, plus il y a de l'irréversibilité et l'objet inventé s'intègre dans un milieu. Après une concrétisation de l'idée le créateur et l'ingénieur sont dépossédés de l'objet qui les dépasse, et qui acquiert une autonomie. Le degré d'autonomie fait que l'objet se dissocie du schéma corporel. Plus son degré d'autonomie augmente plus il s'apparente à un être naturel. L'invention loin de nous couper d'un milieu naturel, nous révèle des qualités de celui-ci qui n'étaient pas perçues. Elle nous apprend à modéliser celui-ci et le maîtriser faisant que nous pouvons l'imiter et le reproduire. À tel point que certains préfèrent cette reproduction.

Les techniques peuvent modifier notre milieu de manière imprévue, mais nous pouvons décider d'user d'une technique ou de la refuser. Nous sommes en partie responsables.

1 *Ibid.*, p. 20.

2 Nous pouvons prendre l'exemple du rapport à l'animal. Dominique Lestel explique qu'un artefact animalisé (un animal virtuel par exemple) était convaincant lorsqu'il ressemblait à l'animal qu'il représentait alors que maintenant un animal réel devient convaincant à partir du moment où il se rapproche de l'artefact, Dominique Lestel, *Entre animaux et machines*, <http://www.culturemobile.net/visions/dominique-lestel-entre-animaux-et-machines>. Consulté le 31 Mai 2016.

3 Xavier Guchet, *op. cit.*, p. 185.

4 Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 59.

Conclusion

Les outils nous prolongeraient et peut-être dépasseraient le savoir que nous avons sur nous-mêmes. Les techniques sont aussi des media du réel. La matérialisation d'objet rend compatible la réalité physique humaine et son milieu, mais l'objectif n'est pas de délivrer le sens de la vie, il est plutôt celui d'imiter son processus. L'œuvre d'art loin de résoudre le sens de l'humanité, proposerait seulement l'occasion de soulever des questions sur un sens que l'humanité et ses époques n'ont cessé de se poser. Ces deux domaines nous permettent de nous découvrir et de nous dévoiler autrement. Dans *À chacun son tour*, les dents tournent en rond, à l'image de nos questions. Nous nous proposons des artifices, techniques, afin de créer des balbutiements de réponses qui ne peuvent pallier une angoisse originelle, et cette absence de réponse est par contre le terreau de l'art qui l'assume.

Les techniques par l'objectivation de l'être humain passent par une mathématisation et une instrumentalisation, et la réalité s'objectivise. Par leurs réussites, mais aussi par leurs virtualités liées à l'invention, elles peuvent posséder un degré d'autonomie ; et parce qu'elles construisent un monde, l'homme ne cesse de les développer. Entre réduction objectale et potentiel de virtualités, les technologies nous révèlent et nous permettent de nous redéfinir selon une manière de voir le monde.

Mais si elles nous révèlent autrement, cela ne signifie pas que nous nous dépassons pour autant avec elles.

Dans le prochain passage, nous verrons que les techniques et les savoirs scientifiques multiplient les points de vue et les conceptions sur le corps. Nos outils, loin de participer à nous définir clairement, pourraient rendre incompréhensible, par la multiplication des niveaux de réalités qu'ils nous permettent de découvrir, un corps, un monde qui se découvre dans une complexité insondable.

Le métacorps est le déplacement de la réalité par un corps qui cherche à matérialiser le réel que ce soit par les arts, les techniques ou les savoirs scientifiques. Nous tenterons de comprendre les indices conceptuels et matériels qui nous informent sur ces déplacements.

Métacorps

Le métacorps est un corps en transformation, un corps en voie de réalisation. Nous nous questionnerons sur l'influence des technologies contemporaines concernant le rapport au corps. Dans ce chapitre, nous verrons le lien entre la conscience et le geste au regard des technologies. À partir d'œuvres diverses et de mon travail plastique, nous explorerons l'idée que le corps pourrait développer une nouvelle conscience de soi au travers d'une gestualité et d'une tactilité déployées par les outils numériques. Dans un second temps, nous aborderons l'imaginaire et l'intériorité du sujet. Nous verrons que l'outil numérique crée de nouvelles formes imageantes, notamment par

l'interactivité, questionnant notre rapport à l'espace et celui de nos projections mentales. Nous verrons que les technologies influencent la subjectivité par de nouvelles formes d'interactions intersubjectives. Dans ce champ théorique soulevé, mes travaux plastiques viendront s'y positionner et éclairer les propos développés. Ces réflexions ont nourri un certain nombre de pièces de manière implicite et multiple.

Après avoir développé l'idée que le rapport au corps au travers de son imaginaire, sa corporéité, sa subjectivité se modifie, nous explorerons la manière dont la perception de l'extériorité, de notre particularisme se modifie avec les découvertes scientifiques. Le corps se situant dans son rapport perceptif de l'espace verrait son statut d'exceptionnalité, son unicité et ses frontières physiques devenir de plus en plus complexes. Les démarcations qui le séparaient avec une extériorité présumée seraient de plus en plus remises en questions par les découvertes scientifiques.

Ces différents sous-chapitres sont des indices et de multiples axes, qui m'ont permis de constituer ma réflexion. Ils sont une collection de plateaux théoriques, ouverts à de multiples entrées. Le métacorps étant en transition, nous ne pouvons dégager de conclusion, ni donner l'orientation que prend le métacorps, nous pouvons seulement relever des indices.

Vers de nouvelles pratiques du corps et de la conscience ?

Nous verrons que nos outils techniques en amplifiant le corps et en rompant le schéma cause/effet du déploiement de la force physique, pourraient créer de nouvelles formes de conscience du corps en rompant le système perceptif lié à notre corps sensori-moteur. Nous verrons *a contrario* que les technologies pourraient favoriser une diminution de l'attention portée à notre corps et favoriseraient un comportement automatique.

Si le geste est important, c'est qu'il est lié à une certaine forme de conscience du corps et donc de sentiment d'existence. Ne pas être dans l'automatisme suggère une conscience et ouvre les possibilités de réflexion et de décision, et donc ouvre une zone de possible liberté. Nous explorerons les déplacements corporels qu'introduisent les technologies numériques, dans une perspective cognitive puis symbolique. Nous verrons que le geste et la pensée sont liés, et nous chercherons à savoir si en créant de nouvelles pratiques du corps, nos outils participent à créer de nouvelles formes de pensée.

La conscience et le geste déployés par les outils

Selon Alain Berthoz mais aussi Henri Bergson, l'intelligence est liée au corps en mouvement. Tout geste, serait une forme de pensée, et nous regarderons nos objets technologiques contemporains en tentant de dégager, la manière dont ceux-ci créent de nouveaux types de geste. Bergson nous apprend que la multiplication des possibilités de réaliser des gestes, a pour bénéfice de sortir le corps de son inconscience.

Il explique que le réveil de la conscience, chez un être vivant, est de plus en plus complet lorsqu'une plus grande latitude de choix lui est laissée et qu'une somme plus considérable d'actions lui est départie. Le développement de la conscience semble se régler sur celui des centres nerveux¹ et de ses actions motrices.

La conscience est pour Henri Bergson synonyme d'invention et de liberté. Et la conscience

1 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 263.

correspond à la puissance de choix dont l'être vivant dispose ; elle est coextensive à la frange d'actions possibles qui entoure l'action réelle¹. Plus nous avons de choix concernant l'effectuation motrice, plus il y a de virtualité ou plus il y a de choix en puissance pour réaliser l'actualité, plus la cognition va devoir déterminer consciemment le geste à cibler. Le geste qui hésite selon des possibles n'est plus soumis à l'automatisme moteur, mais suppose un acte réfléchi d'anticipation et d'analyse.

Nos usages numériques permettent-ils d'élargir notre gamme gestuelle, par là accroître les possibilités d'action et de notre conscience, ou au contraire les diminuent-ils en favorisant un repli gestuel et une régression des schèmes moteurs ?

Nous pourrions penser que nos outils numériques permettent d'élargir notre répertoire gestuel. Par exemple, avec les outils comme la kinect (qui est un capteur de mouvement du corps) et un programme adapté, nous pouvons faire varier le volume du son en emmenant notre bras de gauche à droite, changer de pistes avec le revers de la main... De manière générique, les possibilités liées à nos outils ne contraignent plus la gestualité à un seul type d'effectuation motrice pour réaliser un effet recherché (avec un programme et des capteurs adaptés). Le geste et l'effet ne sont plus restreints à un mécanisme arbitraire lié à un artefact standard (l'interrupteur pour la lumière par exemple, ou le bouton du volume) augmentant ainsi nos possibilités d'actions et de conscience.

On peut penser que le numérique libérerait le corps des associations cause/effet et des correspondances automatiquement restrictives que l'électricité ou le mécanique amenaient.

Dans *Apotrope*, c'est ce que nous avons essayé de montrer : rompre l'effet attendu du geste. Lorsque le spectateur touche les images de peaux, il s'attend à retrouver par un même geste le même effet. Lorsque son geste déclenche l'interaction avec ses doigts, la première image se creuse selon le déplacement de ses doigts. Nous aurions pu créer une interaction où l'effet était lié au geste de manière automatique. Sauf que nous avons voulu que le spectateur ne puisse pas s'habituer à une réaction évidente. Les images de la peau non seulement réagissent à leur propre logique, mais le geste du spectateur ne correspond que partiellement à l'effet physique et doit rentrer en résistance avec les images-peaux qui se referment rapidement si le spectateur n'agit pas (les images résistent à leur dévoilement). Nous avons cherché une désarticulation cause/effet grâce à l'aléatoire des interactions qui font que le même geste ne produit pas nécessairement le même effet.

Nous avons pour cela joué avec différents niveaux de résistance sur le dévoilement des images et ce, en donnant l'impression qu'elles n'avaient pas toutes les mêmes textures (alors qu'elles sont toutes projetées). En effet, certains comportements de l'image sont soumis à de l'aléatoire, mais aussi à un schéma qui se répète, pour rompre l'effet aléatoire, qui peut devenir habituel. De plus, elles n'ont pas non plus, les mêmes textures, ni les mêmes comportements physiques dus à leurs textures. Certaines images donnent l'impression d'être liquides, d'autres plus rugueuses, d'autres sont plus fluides, plus volatiles au niveau de leur mouvement. De même, des réactions épidermiques aléatoires peuvent survenir (frisson, tremblement, bleu, écorchure).

La conscience, selon Henri Bergson, advient lorsque le geste n'est plus en adéquation avec la représentation, autrement dit lorsque le geste rompt le schéma automatique qui le guide.

1 *Ibid.*, p. 264.

Ainsi heurté, celui-ci nous permettrait d'articuler sous un autre mode ce qui se présente, ce qui favoriserait un réveil de la conscience. Ce qui se présente, n'est plus habituel, et l'automatisme, l'inconscience du geste est rompu : une forme de conscience émerge.

Nous avons, en plus des ruptures causes/effets du geste qui sont créées dans *Apotrope*, privilégié aussi une lenteur du geste dans l'interaction. Les images mettent du temps à se dévoiler, et nous voulions que le spectateur reste sur l'installation afin de favoriser une attention portée sur sa gestualité pour déployer une corporéité.

Les outils numériques créent de nouvelles caractéristiques d'effet et proposent une autre manière de l'envisager. L'effet ne correspond pas à un niveau perceptif lié à notre motricité. Cela suggère que l'effet serait virtuel et notre niveau perceptif serait arbitraire. Couplé aux outils numériques il devient virtuel et échappe à la logique mécanique du corps. *Apotrope* propose ces pistes de réflexion. Nos outils semblent déplacer nos niveaux perceptifs. Ainsi, le corps perçoit des effets physiques qui ne sont plus en correspondance avec la dépense physique de ses gestes. Dès lors quel sentiment le corps peut-il avoir de lui-même ?

Un déplacement du rapport proprioceptif

Sentir la résistance de son corps, sentir que son corps marque une matière et agit, permet d'avoir une conscience et une construction de la réflexivité de ses actes. Nous avons des schèmes perceptifs, qui nous permettent de discriminer des effets. Ces schémas perceptifs et corporels ont-ils été sélectionnés par l'évolution et se sont-ils formés progressivement ? Nous avons des niveaux perceptifs qui correspondent à un effet produit sur la matière nous renvoyant à une réflexion de nos actes. Est-ce que nous avons sélectionné, réglé notre système perceptif sur les effets que nous produisons sur la matière ? Ou est-ce nos schèmes perceptifs qui ont créé l'impression que nos gestes produisaient des effets sur la matière ?

Aujourd'hui nos schèmes perceptifs paraissent déplacés par nos outils numériques avec lesquels nous pouvons, par un simple clic, avoir à disposition une infinité de conséquences. Et l'effet produit ne correspond en rien aux mouvements et forces physiques de notre corps. Or, le corps est mouvement, et la perception, les mécanismes cognitifs du corps se sont réglés (projection, anticipation) sur le corps-mouvement¹. Dès lors, que se passe-t-il lorsque la perception ne correspond plus totalement au mouvement du corps. Le sentiment de la corporéité, de la réflexivité se modifie-t-il si l'effet produit ne correspond plus à l'impulsion du corps ?

Le rapport proprioceptif pourrait être réajusté avec une physique semblant nous échapper et composée de plusieurs dimensions. Mais ce rapport ne correspondrait pas si bien à une physique réduite à notre corps et qui l'a comprise selon des schémas perceptifs. C'est le sujet que nous avons abordé dans la première partie : ce que nous voyons, les états de matière perçus, résultent-ils d'une projection mentale ou d'une introjection mentale ? Le cerveau crée-t-il la perception de la matière ou est-il lui-même lié à une matière qui délimite ses possibles à voir ?

Nos schèmes perceptifs ne sont peut-être plus en adéquation avec les réalités physiques que nous découvrons par nos outils. Mais paradoxalement, ces outils correspondent eux-mêmes à ces schèmes perceptifs puisque nous les avons construits. Donc, comment est-il possible que nous découvrons avec eux d'autres formes de réalités physiques qui ne soient pas liées à nos anciens modèles perceptifs ?

1 Alain Berthoz, Jean-Luc Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, op. cit., p. 29, 35.

Dans *Apotrope*, ce que nous découvrons n'est peut-être que de l'homme révélé autrement et qui reproduit ses anciens schémas, croyant découvrir autre chose. Ce que ce travail soulève est aussi la relativité de la nouveauté de nos découvertes. Les techniques ne sont-elles pas, une manière de nous découvrir, en nous voilant autrement le réel par différentes épaisseurs de sens ?

Les boîtes de Pétri, la projection des images de peaux sur celles-ci énoncent que nous ne pouvons pas découvrir, même avec la multiplication infinie de nos outils, des réalités absolument nouvelles. Même si nous comprenons et créons différemment notre humanité, nous ne pourrions jamais sortir de notre condition qui fait autant notre arrogance que notre fragilité. Soit notre rapport matériel délimite nos possibles, soit c'est notre cognition qui les limite quand ce n'est pas les deux. Ce qui est cherché, dans ces boîtes, c'est l'épaisseur de l'homme que lui-même se dévoile dans diverses dimensions masquant au fond, un vide qui nous reflète.

Un enrichissement symbolique ?

Mais le corps, n'est pas seulement un corps physique. Ce qu'il perçoit être est aussi lié à un corps symbolique et imaginaire. Nous avons énoncé que notre corps est un corps technique ayant assimilé une symbolisation et un ordre social, pour reprendre les termes de Marcel Mauss¹. Avec l'outil numérique, il est possible d'inventer d'autres types de gestualités dont la symbolique dépend de la créativité de l'inventeur. Toute donnée captée ne serait plus assignée à une fonction définitive. Tout geste peut être transcodé de plusieurs manières. Les virtualités des significations qui peuvent être associées à la gestualité ne seraient plus réduites à devoir s'actualiser d'une seule façon. On peut penser que le numérique, ouvrirait dans une certaine mesure, l'attribution symbolique et sociale liée à un type de geste. Avec l'outil numérique, tout signal réceptionné peut être écrit de multiples manières et l'interprétation d'un geste peut prendre diverses significations.

Plus les choix des sens se multiplient, plus la frange d'actions et de significations possibles qui entourent l'action réelle² se développent, et plus exacerbée en serait notre conscience. Car nos outils numériques, par le déploiement de sens symboliques que peut prendre tout geste, permettraient l'émergence d'une conscience corporelle et symbolique.

Mais si nos outils numériques conduisent à réinventer des techniques du corps par la création de gestualités multiples et des virtualités de significations, ils pourraient restreindre aussi le corps à un certain type de contacts et d'effets. À l'opposé de la nouveauté, certains penseurs développent l'idée que nous sommes dans une période où nous perdons l'utilisation de notre main qui est liée à notre dispositif neuromoteur. Perdre l'usage de la main reviendrait à se priver d'une partie de nos facultés neuromotrices. Pour Leroi-Gourhan, la pensée manuelle est au cœur de la pensée phylogénétiquement humaine, « ne pas penser avec ses dix doigts équivaut à manquer une partie de sa pensée.³ » Pour lui, notre époque est marquée par une régression et un déséquilibre manuel qui correspondent à une rupture, entre la liaison langage-image, coïncidant avec une technique « démanuvisée ». L'automatisation exacerbée de nos sociétés, traduirait une perte de savoir-faire technique, d'une forme de pensée et une régression du vieux dispositif neuromoteur⁴. Cette évolution entraînerait également une perte du symbolisme liée à notre gestualité et à

1 Marcel Mauss, in Jean-François Bert, *Les techniques du corps, de Marcel Mauss, Dossier critique*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p. 143.

2 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 264.

3 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 62.

4 *Ibid.*

notre perception, corrélée à des actes d'interprétations symboliques, et donc réduirait de fait les possibilités de signification.

Vers une perte des gestes par un retour du tactile ?

Toutefois, nous ne saurions dire s'il y a un recul du savoir-faire manuel dans l'ensemble de nos tâches quotidiennes et une diminution des possibilités de notre corps dans nos sociétés. Chaque individu possédant un réseau d'actions multiples et variées, nous ne pouvons avoir une analyse globale sur la gestualité de chacun. Même s'il nous était possible de conclure que notre corps est moins sollicité et que ses gestes sont moins déployés, nous observons en revanche une nouveauté : un avènement de la tactilité. Toucher, c'est se toucher¹ nous dit Merleau-Ponty, et nous permet d'avoir une expérience de sa corporéité. Le toucher prévaut sur le sens du visible pour constituer une expérience de sa corporéité. Le philosophe Bernard Andrieu ajoute que seul le toucher est la fondation de la propriété du corps propre². Le toucher permet d'avoir une expérience étroite avec les limites de son propre corps. Avec les diverses interfaces tactiles, le corps, la main sont sollicités d'une autre manière. Si la diversité du répertoire gestuel manuel diminue, nous pouvons penser que le sens de la tactilité et les gestes digitaux s'accroissent et donc, augmentent la corporéité.

Le symbolisme du corps, la technique exercée par une technologie change avec les époques, mais ce qui ne change pas c'est le fait que le corps est toujours pris dans un tissu symbolique et que le sens émis par un geste est une virtualité. Nous pouvons prendre conscience du corps lorsqu'il rompt la représentation de la signification attribuée à un geste, où il se dévoile ses autres virtualités³.

L'introduction des technologies contemporaines permet ce déplacement symbolique, rompt la représentation arbitrairement liée à l'action, mais ces nouvelles formes de geste et de représentation s'incorporeront au risque de s'automatiser à nouveau et d'en perdre la conscience.

La problématique de la présence du corps à l'heure des technologies est présente dans le travail *Apotrope*. Dans notre installation, la question du toucher, du contact physique est prédominante. Ce que nous touchons est toujours une virtualité, mais la sensation virtuelle de la tactilité est ce qui nous renvoie à notre conscience du corps et à une certaine forme de pensée. Un même geste prend une signification différente et peut révéler de multiples virtualités. Lorsque le spectateur touche une image, celle-ci s'actualise aux dépens des autres images qui auraient pu apparaître. L'objectif était ici de briser une quelconque automatisation.

D'une manière générale, nous pouvons supposer que les outils numériques sont en train de nous faire intégrer l'idée ou la représentation de la multiplicité ou simultanété virtuelle, de la gestualité et par là, de la pensée. Nous évoquerons de nouvelles représentations associées à l'action du corps, qui peuvent créer un essor de la conscience dû au nombre de choix et de significations possibles. Mais ces nouveaux schèmes, une fois intériorisés, consolideront des nouveaux modèles, et donc de nouveaux stéréotypes sensori-moteurs. La nouveauté apparaît par rapport à nos anciennes habitudes sensori-motrices. Néanmoins, le numérique permet de montrer ce que nous sommes et que la gestualité, l'effet sont des virtualités que nous interprétons.

1 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 308.

2 Bernard Andrieu, *Le corps dispersé, Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 297.

3 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 264.

Le métacorps est un corps dont la gestualité ne correspond plus avec la physique mécanique. La causalité et l'effet deviennent simultanément multiples. Les niveaux perceptifs qui sélectionnent un effet selon l'impressionnabilité de notre corps sur la matière sont déplacés. Le métacorps est couplé à un rapport proprioceptif qui évolue. La conscience liée à notre gestualité et le symbolisme sont exacerbés par les ruptures gestuelles, mais d'un autre côté, la multiplication des niveaux de lecture peut la dissocier. Le métacorps est une idée de l'entre-deux corps dans une époque, mais est aussi un corps qui s'invente, en voie de réalisation.

Les technologies modifient la conscience du corps, mais aussi notre rapport au monde. Toute introduction d'une technique dans une société modifie celle-ci en retour. Nous verrons dans le deuxième passage que notre imaginaire s'est développé en partie par nos découvertes techniques, construisant une image du corps et une représentation de la subjectivité. Nous verrons de quelle manière nos imaginaires avec nos outils contemporains pourraient bien évoluer par le changement qu'ils introduisent.

L'imaginaire : multiplicité de l'unique ?

Nous verrons dans cette partie que les techniques de vision ont modifié nos imaginaires singuliers. L'Internet, qui est une technologie contemporaine, semble être un média qui permettrait au sujet de réinstaurer une part de créativité et d'implication au sein d'une communauté d'images et de textes. Les technologies numériques sont-elles différentes des anciennes techniques et de quelles manières influencent-elles nos imaginaires ? Offrent-elles des usages permettant d'émanciper les sujets et de développer leurs singularités ou sont-elles toujours de l'ordre du sens commun et du formatage imaginaire et perceptif ? Nous ferons une brève analyse de l'introduction du verre et du miroir, de la télévision et de l'Internet. Nous nous limiterons à ces techniques en tentant d'analyser l'influence des médias dans l'imaginaire du sujet.

Le miroir, reflet de l'homme

Une nouvelle technique modifie les mœurs, mais aussi le rapport au monde. Comme le verre et le miroir qui ont influencé le rapport à la vision. Le verre est une découverte ancienne faite par les Égyptiens¹, et a été employé par les Romains pour concevoir les premiers miroirs, mais le fond de l'image était noir et l'image n'était pas nette. Vers le XVI^e siècle, avec le perfectionnement de la surface du verre, on pouvait obtenir d'excellents miroirs et il s'installa dans les demeures². La conscience de soi, l'introspection, la préoccupation de sa propre image, la personnalité distincte se développa avec l'objet du miroir. Lewis Mumford explique que l'emploi du miroir marqua le commencement de la biographie. Le miroir permettait de donner une image de soi réaliste marquant les effets de la maladie, de l'âge, donnant des formes visuelles retraçant son historicité individuelle. Les autoportraits ont fleuri à cette même époque.

L'introduction du verre eut également des répercussions dans le domaine scientifique. L'utilisation du verre permit d'inventer le télescope et le microscope, intriquant la connaissance à une autorité visuelle. La notion de l'espace en a été complètement modifiée puisque l'un accroissait le

1 Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, Édition du Seuil, 1964, p. 119.

2 *Ibid.*, p. 122.

macrocosme et l'autre révélait le microcosme. Lewis Mumford explique que le verre isole le monde du moi et isole le moi du monde avec l'introduction du miroir¹.

Dans notre installation *Apotrope*, nous avons joué sur les reflets du verre et sa symbolique. Le noir que l'on trouve à la fin de l'installation, comme un miroir noir, réfléchit le visage du spectateur lorsqu'il arrive à la dernière couche de peau. Premier reflet avant le perfectionnement de l'image du moi et du monde. Les introductions du verre et du miroir ont affirmé une prédominance sur une extériorité qui nous permettait de nous conscientiser en tant que corps agissant et figé par une image en mouvement (grâce au miroir). L'intériorisation du soi, de la vie psychique, s'est élaborée au travers d'un reflet-écran révélant une image spéculaire du soi comme modèle pour penser son corps.

Dans l'installation, c'est l'interaction constante qui énonce cette idée, mais comme un retour aux origines. L'extériorité du corps que les images de peaux symbolisent est projetée et nous découvrons à la fin une image noire, imparfaite sur lequel le sujet va se réfléchir et continuer à se refléter.

Une implication du média

L'image, la vision est devenue source de connaissance et nous avons un rapport de confiance vis-à-vis d'elle. Elle nous semble naturelle et nous oublions qu'elle est une construction². Cette confiance sans distance critique de l'image, va faire le succès de la télévision qui véhiculera un imaginaire influençant la singularité. La télévision est un média qui va générer des stéréotypes de comportements, des affects qui vont homogénéiser les expériences du corps et formater une attitude sur notre rapport au monde.

Les médias visuels ont une puissance d'implication émotionnelle sans équivalent. Marshall McLuhan les a qualifiés de « média froid » parce qu'ils forcent l'individu à compléter l'information réceptionnée, ayant pour conséquence une implication émotionnelle supérieure³. La télévision est un média de masse, véhiculant des valeurs sociales et un vocabulaire émotionnel qui va destituer le sujet de sa capacité de réflexion, assimilant émotionnellement ce qu'il visualisera.

Les médias ne s'insinuent pas dans la sphère privée parce qu'ils occupent un espace physique dans le coin d'une partie de nos demeures, mais parce que la manière de créer nos intimités nous est commandée et montrée par les images télévisuelles⁴.

Un imaginaire tactile affectant

Nous savons que la réalité perçue est en partie complétée, créée par des images mnésiques que nous actualisons pour créer une synthèse perceptive. Les images mentales occupent notre monde perceptif singulier et toute perception est couplée à des souvenirs mnésiques. Nous sommes en permanence en dehors des données physiques immédiates, et nous suppléons l'absence des qualités

1 *Ibid.*, p. 123.

2 De plus l'homme a produit des images dans le monde entier, depuis la préhistoire à nos jours faisant que nous sommes tous capables de reconnaître une image figurative quel que soit le contexte historique et social. In Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 33.

3 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, éd. HMH, 1964, p. 51.

4 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 117.

par notre imaginaire qui les exulte. D'autre part, la puissance des images exogènes impacte les données physiques : nous avons vu que certains joueurs de jeux vidéo ont ressenti physiquement ce que leurs avatars expérimentaient. Au niveau neurologique, les observations confirment notre propension à éprouver de façon complète, les actions des créatures virtuelles, personnages télévisuels, dont nous voyons les mouvements dans les images. Le neurologue Alain Berthoz explique que la vue déclenche les mêmes réactions que si le contact était réalisé. Par exemple, « on a récemment montré que, lorsque nous voyons l'image de quelqu'un qui caresse une autre personne, notre cortex somato-sensoriel est activé. Nous percevons la caresse comme si elle nous était appliquée.¹ » Alain Berthoz explique que nous simulons cérébralement la tactilité. Il existe une équivalence entre stimulations visuelle et tactile et le « champ récepteur spatial visuel correspond au champ récepteur tactile.² » Il y a donc convergence perceptive entre les activités visuelle et tactile. Les perceptions au début sont uniques en chaque individu par ses interactions avec son milieu primordial ; il y a un couplage entre les schèmes intéroperceptifs et extéroperceptifs. Et nous intégrons tout au long de notre vie, de plus en plus de schèmes visuels extéroperceptifs.

Le corps, l'imaginaire et la langue réalisent de manière intriquée l'événement. L'imaginaire affecte le corps qui affecte la langue, laquelle affecte le corps et celui-ci affecte l'imaginaire.

Dans *Apotrope* et dans *Mélancolie des étoiles*, la tactilité est intriquée à la vision et la vision comme une tactilité est explicitement montrée. Dans cette dernière pièce, nous avons joué sur les différentes possibilités d'affection du corps. La langue affecte la sensation du corps, mais celle-ci est aussi composée d'imaginaire incitant le sujet à vivre corporellement ce qu'il se dit et ce qu'il s'imagine. Avoir ainsi un rapport conscient et attentionné sur la manière de s'autoaffecter permet de contrôler en partie ses émotions et sensations corporelles. Les images et les mots, insérés à notre insu dans notre vie mentale subjective peuvent devenir de véritables virus et nous forcer à vivre ce qui au départ était absent.

Dans le travail *Apotrope*, le fait de conduire le spectateur à devoir gratter sous les couches de peaux virtuelles invite à retrouver ce qui se trame sous ses épaisseurs d'images et de tactilité. Mon travail tend à comprendre la manière dont nous créons des sensations et des impressions d'existence. Ces sensations sont en partie créées par un imaginaire et une culture. Ce que je cherche c'est une forme de déconstruction des sens afin de remettre à niveau des sens qui pourraient enfin appartenir à la créativité du sujet. C'est à partir de ce rien qu'il est possible de se réinventer un corps dépourvu de comportements et de sensations normés. Ce vide est ce qui apparaît lorsque toutes les couches d'images qui créent une épaisseur illusoire sont creusées.

Un imaginaire standardisé

Lorsque nous naissons, nous sommes dans un environnement perceptif singulier qui sera progressivement homogénéisé par l'incorporation de notre culture qui nous permettra de lui donner un sens conventionné. Pour Bernard Stiegler, ce média affaiblit notre singularité en standardisant nos affects et en synchronisant nos consciences qui s'écoulent dans un flux d'images et d'affects incontrôlés³. De plus, les clichés véhiculés par les médias créent un format d'images

1 Alain Berthoz, *L'homme virtuel*, in Jean-Pierre Changeux (dir.), *L'homme artificiel*, Colloque Annuel, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 234, 235.

2 Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, op. cit., p. 95.

3 Il explique que par exemple : « sans le savoir, les chansons se sont entrelacées à mon temps de conscience sans que je le sache. Nous avons entendu des chansons même si nous n'avions jamais voulu les écouter, comme dans une sorte de malentendu. » Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris, Champs Essais,

avec peu de variété au niveau de l'expérience et de l'exploration visuelle s'incorporant dans l'œil du sujet qui s'objectivise de plus en plus. Gilles Deleuze critiqua dans la télévision le fait qu'elle n'a pas cherché sa spécificité dans une fonction esthétique, mais dans une fonction de contrôle social qui récuse toute aventure de perception au nom d'un œil professionnel, dans un consensus qui montre une technique ne laissant subsister aucun décalage avec le social et le goût commun¹. Avec les mass médias, toutes les images se valent par la qualité, le cadrage, l'esthétique mis en place, et sont quasiment identiques. Il n'y a aucun flou ni effet de style, pas de hors cadre ni de contre-champ, pas de plongée ni de contre-plongée, les images sont alignées à l'œil pour que celui-ci soit faussement intégré².

Si nos sensations sont couplées par l'imaginaire et que cet imaginaire est en partie standardisé par les mass médias, nous pourrions penser que le potentiel sensitif est converti sous un même format. Ce format standardise les sensations qui pourraient se développer en un corps appartenant et découvrant un milieu singulier construisant un imaginaire et des perceptions singulières.

Pour David Le Breton, les médias affectent la singularité, car nous voyons moins le monde sous nos yeux que les innombrables images qui en rendent compte à travers des écrans de toutes sortes³. Les sociétés occidentales réduisent le monde à des images, faisant des médias le principal vecteur de la vie quotidienne⁴. Les souvenirs et les images mentales qui peuvent constituer l'imaginaire et le monde perceptif du sujet ne sont pas tant le produit d'une singularité que d'une communauté, et l'expérience est vécue à distance, mais sans distance critique possible.

Günther Anders exprimera quant à lui, dans *l'Obsolescence de l'homme*, que le monde nous est livré à domicile et devient un objet de consommation. Il prend l'exemple des images de l'explosion de la bombe atomique qui est consommée sous forme de carte postale devenant un objet domestique⁵. Pour ce philosophe, le spectateur est dépouillé de sa capacité à comprendre la chose elle-même et à en juger de façon appropriée, car le jugement et la prise de position sont livrés avec les images⁶. Les affects singuliers que peuvent produire des événements publics sont livrés avec les images ne permettant pas de réflexions distantes sur ceux-là.

Mais une imagination créative

Nous pourrions nuancer cette idée en pensant que la standardisation des images (et donc des affects) ne va pas de pair avec la standardisation de l'imagination qui est le propre de la singularité de chacun. La multiplication des images standardisées n'implique pas nécessairement que le processus créatif de l'imagination le soit. Les mots dans une communauté donnée n'ont jamais entravé le processus créatif des poètes et écrivains. Les images picturales dans l'histoire de l'art montrent que les canons en vigueur n'ont jamais empêché les peintres de dépasser les normes admises et qu'il y a toujours eu de la créativité.

Pour le sociologue Manuels Castells, l'idée que les médias de masse standardiseraient une

2013, p. 53.

1 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 103, 104.

2 *Ibid.*

3 David Le Breton, *La saveur du monde*, Paris, Métailié, 2006, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 48.

5 Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, Tome 2, Paris, éd. Fario, 2011, p. 248.

6 *Ibid.*

conscience de masse est une idée fautive. Les individus recomposeraient, recombinaient et réinterpréteraient les images fournies à notre cerveau ; les individus ne sont pas des récepteurs passifs, mais interactifs, selon cet auteur qui considère les médias plutôt comme l'expression de notre culture¹.

Potentialité du numérique

Le numérique est un outil qui possède des attributs différents de la télévision ou de la radio. Pour Derrick de Kerckhove, avec l'internet le spectateur n'est plus passif, mais peut interagir avec les contenus et participer à les créer. Il considère que la télévision a collectivisé nos réflexions les plus intimes et a industrialisé notre conscience. Mais l'Internet, puisqu'il nous permet d'agir sur nos écrans, bouleverse le mode de réception et l'industrie de la conscience. Pour lui, la télévision s'assure des contenus collectifs de nos esprits tandis que l'Internet gère les processus connectifs de nos esprits².

Derrick de Kerckhove, va expliquer le fait que l'histoire occidentale a institué une privatisation et une internalisation de l'esprit dans les corps à travers l'écran. L'écriture par exemple, révèle une privatisation de l'esprit comme s'il y avait un écran dans notre tête, comme si la cognition n'avait lieu que là³. Les contenus sensoriels que produisent la lecture ou toute image médiatisée réceptionnée sont simulés par une synthèse psychosensorielle. Nous avons intériorisé une projection mentale sur un écran interne. Pour l'auteur, l'Internet a renversé ce processus cognitif. Avec l'ordinateur la synthèse psychosensorielle est extériorisée sur les écrans. Il y aurait une rétrojection de nos contenus internes puisqu'il nous est possible de les partager⁴. En d'autres termes, ce n'est plus l'écran qui guide le contenu de nos esprits et qui s'intériorise, mais notre esprit qui contrôle le contenu de nos écrans dans lequel il s'extériorise.

Nous regagnerions ainsi une forme de contrôle de l'écran. La vitesse de défilement des images vidéos (à l'exception de certains films d'auteur et de l'art vidéo) est telle que la quantité d'informations délivrées ne peut être assimilée ni enregistrée. En psychologie cognitive, nous dit Derrick De Kerckhove, la clôture est l'acte de conscience par lequel on enregistre un élément qui nous intéresse et la télévision est, selon lui, trop rapide pour créer ce temps de clôture⁵. Le médium détermine le temps de l'attention. Avec un livre, vous pouvez clore une phrase et prendre le temps pour comprendre le sens afin de l'intégrer. C'est le lecteur qui contrôle son attention. Avec la télévision, il n'est pas possible de contrôler son rythme attentionnel et le saisissement, la critique est souvent impossible par la rapidité du flux⁶. L'internet rétablit une possibilité de clôture. Les utilisateurs auraient un contrôle sur le débit et l'attention qu'ils accordent à un contenu qui dépend de leur intérêt qu'ils y portent.

Des créations imageantes

L'interactivité permet-elle de redonner la possibilité au sujet de pouvoir clore le sens et d'avoir plus de temps pour la réflexion, développant ainsi une qualité d'affects et de sens plus riche ? Le

1 Manuels Castells, *La société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998, p. 382.

2 Derrick de Kerckhove, *Culture et médias numériques, Les médias et l'architecture de l'intelligence*, in Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques, Interfaces sensorialité*, Québec, Presse Universitaire du Québec, 2003, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 55.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 57.

6 *Ibid.*

temps permet d'examiner les affects, de penser les sensations et de ne pas être dans une réactivité irréfléchie. Dans *Apotrope* cette idée de lenteur de la réception a parcouru mon intention. Le geste du toucher, du grattage doit être relativement lent pour découvrir l'interaction. Je cherche à créer des occasions d'externalisation d'une intériorité et d'une extériorité permettant un retour à l'internalisation.

Dans mes pièces, je recherche une manière de rendre présent le corps dans des épaisseurs de temps et des matériaux différents. J'imagine des formes pouvant convoquer d'autres relations à la présence corporelle pour déployer les sensations des potentiels d'actions. Partant du constat que nous consommons nos sensations, j'ai cherché une forme de lenteur dans le déploiement des images. Mais j'ai aussi souhaité ancrer de manière particulière son existence selon diverses formes d'intersection et de temporalisation du geste. Dans *Apotrope*, j'ai voulu matérialiser ses modes d'apparition, ses points singuliers et communs, ses transitions et ses disparitions.

J'ai tenté de matérialiser différemment notre corps et les images du corps. Les organes, dans *Endophonie Mécanisée*, les pierres précieuses d'*Archéologie de l'Écho* qui intègrent l'ADN de plusieurs personnes (que je développerai) sont des matériaux qui ont une présence organique et solide. Mais le sens qu'ils déploient est en mouvement et multiple. Le visuel est bien plus figé que le sens qui y est donné à comprendre, lequel ressort du mouvant et du vivant. Ce n'est pas dans le défilement des images que j'ouvre le mouvement et le déploiement de l'imaginaire, au contraire, le mouvant est contenu dans une certaine stabilité, contracté sous la fixité, métaphore de notre système perceptif évolué (fixant des images arrêtées). Notre perception étant structurée par des successions d'instantanés arrêtés, à la manière du montage cinématographique, ce que j'ai cherché consistait à remettre au cœur même de ces formes figées, du mouvement et de l'impermanence. Dans l'image fixe et solide que j'offre au regard, je réintègre du mouvement et une infinité de sens. Ici, l'imaginaire n'a aucune stabilité, je cherche plutôt à décroquer ce système de figuration héritée.

Au contraire d'un scénario qui se donnerait de manière linéaire, composée d'une structuration imaginaire qui a été inculquée, j'ai cherché à amener un imaginaire dans des objets qui apparaissent dans l'aléatoire et l'imprévisible.

Le monde n'est pas une image figée, mais offre une infinité de sens que nous ne pouvons pas toujours appréhender. L'imaginaire influencé par l'imaginaire de l'écran rigidifie et classe notre manière de percevoir. Nos écrans nous ont été utiles pour contraindre la vision et la pensée, pour explorer par une discrimination et une succession linéaire le monde. Mais ce mode de pensée qui s'est instauré via nos systèmes de visions pourrait être incapable de comprendre la complexité. Dans *Mélancolie des étoiles*, j'ai cherché une déstructuration de l'image claire et distincte qui ne permette pas d'intégrer la part d'interaction dans la construction de ce que nous comprenons comme notre monde. L'interactivité nous offre un autre rapport à l'image qui ne se présente pas comme étant hors de soi, mais nécessite une action de notre part qui, à défaut, ne pourrait exister. C'est ce qui m'a le plus intéressée dans les potentialités des outils numériques. L'image n'est plus liée à une extériorité qui s'imposerait, mais résulte d'une co-création.

L'externe n'est plus la source de connaissance et la réception devient interaction. La frontière qui nous sépare d'une extériorité est de plus en plus liée à une action de notre intériorité. Dans

Apotrope, le déplacement du rapport entre l'intérieur et l'extérieur est présent. C'est le corps qui agit sur la projection et l'image en retour agit sur sa gestualité. Il y a une internalisation et une externalisation simultanées. Le corps n'est plus une extériorité séparée d'une image externe, mais agit sur elle. Le corps n'est plus une interface séparée du visible, mais est co-intriqué à ce qui est perçu et son action se confond avec la projection qui lui indique par la peau-image que c'est son corps qui a toujours produit des images de son extériorité apparente. Ce n'est plus l'extérieur qui fait image, mais l'intérieur. Le métacorps est un corps dont les frontières entre l'interne et l'externe se co-pénètrent et qui ne délimite plus le corps par une image extériorisée de manière passive. L'image de l'extériorité devient une production et une projection active et non plus passive. Le métacorps exacerbe l'idée que le monde que nous voyons serait à notre image - sur laquelle peut-être nous pouvons agir - et dans lequel le corps, lui-même image, est une frontière devenant de plus en plus liminale, protégé par un dernier reflet (le reflet noir à la fin de l'interaction indique cela).

Nous avons vu les rôles apparemment opposés de la télévision et de l'Internet. La technologie télévisuelle tend à homogénéiser les contenus mentaux, affectifs et imaginaires. Elle a participé à exposer nos états culturels mais de manière consensuelle. De plus elle a imposé un rythme et un flux, ne permettant pas une clôture de la conscience et a influencé la modélisation d'un imaginaire. L'Internet permettrait de rompre avec des schémas normés, impliquant le sujet dans les contenus externes projetés. C'est l'internalisation qui est externalisée. Et l'extériorité n'est plus autant séparée d'une réalité interne qui devient agissante.

Nous allons nous questionner dans le prochain passage, non pas sur l'imaginaire de notre corps, mais sur l'image du corps et la corporéité. Notre image du corps et notre corporéité sont susceptibles d'être modifiés par les nouveaux usages des techniques et la multiplicité des images numériques.

Vers une nouvelle élaboration de la corporéité ?

Les nouvelles technologies développent de nouvelles pratiques du corps et de nouvelles techniques qui peuvent modifier notre conscience. Celles-ci sont-elles propices à un accroissement de la corporéité ou à un amenuisement ? En multipliant les points de vue sur le corps, ceux-ci permettent-ils d'en avoir une approche plus fine et plus large ou au contraire participent-ils à défragmenter l'unité d'un corps perçu et conçu ?

Une corporéité de l'extérieur et un extérieur sans corps

Pour David Le Breton, le corps n'a jamais été aussi peu sollicité. Les activités telles que marcher, courir deviennent des moyens de conserver la santé, mais ne font plus partie d'une activité courante de l'être humain couplée aux machines. Le corps devient embarrassant et insatisfaisant¹. Le corps est comparé aux technologies, et sa fragilité, son instabilité, s'exacerbent devant nos technologies qui, elles, surpassent et dépassent les possibilités du corps sans être soustraites à une fragilité organique. Plutôt que d'écouter la fatigue du corps dû au stress exercé par la société, l'individu préfère consommer des psychotropes pour ne pas être hors course. Le corps est de plus en plus conceptualisé comme un amas chimique dont il nous est désormais possible d'influencer le

1 David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 2007, p. 43.

mauvais fonctionnement. Le corps n'est pas entendu comme source cognitive et de créativité, mais comme une interface nous permettant de nous présenter aux autres sous une identité toujours en proie aux perfectionnements. Nous n'avons jamais autant fait attention aux corps, mais notre attention se porte sur l'acquisition d'une meilleure compétitivité.

Avec l'informatique, nous voyons une ambivalence liée au corps qui est surinvesti et moins sollicité voire morcelé par les multiples identités qu'il nous est possible de créer dans le cyberspace.

Le corps assigne à l'individu une identité, marque une origine sociale qui n'est plus indispensable dans les dialogues entre différents internautes. L'Internet est lié à un projet d'émancipation, d'égalité sociale visant la possibilité d'effacer le statut des personnes¹ qui passe par un effacement de la présentation du corps devenant secondaire.

Le cyberspace a permis l'exacerbation de la conception d'un corps fragmenté et conceptualisable comme autant de pièces à rechanger (tout en portant l'idée qu'un corps collectif puisse émerger). Le cyberspace permet de vivre des expériences dépourvues de la frontière charnelle. Dans le cyberspace, l'identité, la pesanteur du corps ne sont plus sollicitées. Réduite à de l'information fictive ou réelle délivrée par l'esprit du sujet, l'identité peut se multiplier, s'inventer d'autres soi. Mais l'identité du sujet est toujours multiple, insaisissable. Notre image de nous-mêmes évolue en fonction de la multitude des personnes avec qui nous rentrons en interaction. Nous ne pouvons dans l'absolu nous définir dans une identité puisque les perceptions que les autres ont de nous sont autant d'abstractions nous identifiant et auxquelles nous n'avons pas accès. De plus, la notion d'identité confère au sujet une forme d'immuabilité et d'état statique niant le caractère mouvant du temps.

C'est cette notion d'identité qui a été interrogée dans le travail *Être le meilleur*. Dans une forme stable (les gâteaux) est intégré du génome humain qui, lui, est vivant et instable, ne permettant pas d'avoir une identité fixe. Les questions posées au travers de ce travail concernent notre aliénation à l'identité. Le cyberspace amplifie notre impossibilité de se définir par un état qui serait immuable. La notion d'identité est-elle nécessaire pour construire notre subjectivité et notre impression d'existence ? Au contraire, ne constitue-t-elle pas une aliénation conceptuelle dont on devrait s'affranchir ? Le choix est donné à l'autre dans *Être le meilleur* : soit il dévore l'identité de l'autre représenté par le génome, pour quelque part en finir, soit il la garde et la conserve, mais elle finira malgré tout par se dégrader.

En outre, ce travail réduit symboliquement l'identité de la personne prélevée à de l'ADN. Notre génome est désormais considéré comme un code qui pourrait être déchiffré et révéler notre identité. Jusqu'à présent notre corps a été considéré comme l'instance supportant notre identité, aujourd'hui notre code génétique loge également notre particularité.

Avant la Renaissance, les corps et les visages étaient peints de manière neutre par une forme stéréotypée n'incarnant aucune subjectivité ni identité². À la Renaissance, le corps est progressivement apparu comme le contenant charnel de l'identité où s'exprimaient les états émotifs.

1 Fred Turner, *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture, à la cyberculture*, Stewart Brand, un homme d'influence, Caen, C&F éditions, 2012, p. 21.

2 Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps, La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 70, 72.

Les personnages picturaux ont commencé à exprimer des émotions, leur visage a incarné des personnalités, puis le corps a représenté notre identité. Et celle-ci s'est particulièrement incarnée dans le visage ou nos attitudes corporelles.

Une unité mondialisée et fragmentée

Nous sommes passés d'une nation à une mondialisation affectant tous les pans humains. Notre civilisation s'est modifiée et de nouvelles techniques de l'esprit et des relations se mettent en place. Nous avons une nouvelle temporalité et un nouvel espace d'échange¹. Nous n'avons plus les mêmes déplacements, ni la même occupation des lieux². Nous perdons la finitude impliquée par la définition du lieu et perdrons notre propre provenance.

Notre rapport au temps et à l'espace qui construit notre manière de sentir et d'éprouver s'est modifié avec un monde perçu d'échelle et de manière différente. Notre corps n'est plus celui par lequel nous mesurons le monde et nous pensons un monde démesuré où chacun aurait pu perdre sa place d'unicité. Avec l'arrivée de l'Internet, nous savons désormais ce qui se passe au-delà de notre horizon alors que ce n'était pas le cas pour les générations antérieures. Notre voisin est multiple et habite dans des sites non situables, nous habitons sans distance et ne pouvons mesurer l'écart puisque nous ne pouvons plus estimer le point d'où le mesurer³. La perte de lien et des attaches à l'habitat et à l'environnement proche s'efface, mais nous pouvons penser que le déterminisme du lieu de notre naissance est ouvert à la diversité. Pour Michel Serres ces déliaisons de référents et de points fixes permettent de se détacher d'une servitude. Le *je* ne se définit plus selon une appartenance et il n'y a plus de point d'origine localisé. Nous pouvons nous interroger sur le fait que si le *je* est partout, il est aussi peut-être nulle part.

Aujourd'hui l'identité, la personnalité subjective émigre vers d'autres supports et conceptions. Qu'il s'agisse du code informatique ou génétique, ils déplacent l'idée d'un corps qui serait le support principal de notre identité qu'il l'incarnerait.

Nous pouvons penser que l'expérience dans le cyberspace permet de désincarner l'identité, tout en multipliant les identités virtuelles et les images du corps. Cette désincarnation de l'identité est-elle compatible avec la notion de corporéité ? Pourrions-nous parler d'une fragmentation de l'identité et d'une diminution de la corporéité et par extension de notre subjectivité ?

L'unité fantasmée ou réelle du corps, pourrait se déconstruire au profit d'une autre corporéité spectrale et se jouant sur une multiplicité de plans simultanés. Pour Bernard Andrieu, le corps devient un « corps fractal », résultat de la logique de dépossession du sujet par le projet moderne du positivisme⁴. Nous ne percevons notre corps qu'à travers des séries et des multiplications d'images, exilés de nos propres corps. La logique de l'externalisation de soi conduirait à une dépossession d'une internalisation. De même, le corps par les multiples définitions données, ne donne plus l'assurance que nous le maîtrisons et le dominons. Le domaine génétique exacerbe l'idée que l'intériorité du corps nous est masquée tandis que les biotechnologies réinvestissent la question de l'inné et du déterminisme. Les visions du corps se sont multipliées et notre corps de surface cacherait des mécanismes biologiques complexes. Les différentes images médicales, les neurones, les gènes, sont autant de vues décomposées du corps humain, qui n'est plus une

1 Michel Serres, *Hominescence*, Paris, Le Pommier, 2001, p. 90.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 195.

4 Bernard Andrieu, *Le corps dispersé, Une histoire du corps au XX^e siècle, op. cit.*, p. 46.

unité maîtrisable, mais un complexe dont les fonctions sont émergentes. Le corps perd de son symbolisme et l'image d'une internalité subjective au profit d'une vision, médicale, technique et sociale¹.

La fragmentation du corps en autant de vues dissociées n'opère-t-elle pas comme une perte du corps subjectif et une diminution de la corporéité ?

C'est ce corps organique, interne que j'ai souhaité interroger au regard des technologies. J'ai fait découvrir un corps organique morcelé, fragmenté en suspendant des organes dans des urnes dans l'installation *Endophonie mécanisée*. Entre un fonctionnement appareillé par des technologies (les servomoteurs) et un corps organique qui nous résiste (par sa chair) j'ai voulu faire entendre la parole privée de ce corps, qui ne dit rien, mais affirme seulement sa présence en dehors des innombrables théorèmes qui en multiplient sa définition. Ce corps organique et ce corps mécanique cherchent encore l'ouverture et le choix dans les multiples écoutes (le son se déploie) qu'il peut faire émerger. C'est l'interprétation de chacun qui peut alors décider du sens de ce qu'il écoute et alors comprend. Mes intentions étaient aussi de provoquer un questionnement sur la corporéité. Celle-ci n'est-elle qu'un spectre tentant de réunir une hétérogénéité d'intensité² ? J'ai séparé les organes, afin que ceux-ci ne produisent pas un ensemble unifié lorsque le spectateur s'introduit. Le spectacle du corps est un spectacle dissocié d'un corps unifié mais qui est pourtant intrinsèquement interconnecté. Avant que le spectateur ne rentre, le son qui s'entend est un son d'ensemble et les organes, bien qu'ils soient séparés, interagissent entre eux, dans un même ensemble.

L'écoute, la concentration sur un corps unifié est-elle nécessaire pour construire sa subjectivité ? La concentration du corps ne révèle-t-elle pas au contraire, que la subjectivité, elle, n'est pas unifiée ? Quel est en fait le degré d'attention que l'on doit porter à son corps ? Le corps est-il un complexe biochimique, un code génétique à déchiffrer, un avoir à designer, un système d'information ou bien encore une image ? En réponse à ces discours, le corps, dans cette installation, nous laisse entendre seulement le son de ses organes et ouvre une multitude d'interprétations possibles pour le spectateur. Dans *Endophonie Mécanisée*, c'est un corps dissocié qui est vu, mais unifié dans son ensemble.

Par contre, dans *Mélancolie des étoiles*, le statut de l'image que cette installation propose, inverse cette intention. Le regard est saturé de mouvements et de directions, ne permettant pas de conclure sur un acte de vision qui serait clair, unifié et choisi. Les empreintes du corps que sont les touches colorées sont multiples et le nombre d'informations, la vitesse de changement des images peut au contraire mettre à mal l'idée d'un corps unifié et l'émergence de la corporéité qui pourrait en résulter. Dans *Mélancolie des étoiles*, le spectateur participe, mais ce qui est extériorisé ne lui appartient pas nécessairement puisque les formes qu'il participe à faire émerger ne sont pas sous son contrôle, mais dans le programme.

L'image se multiplie, mais reste dans une même identité de forme, faisant que la multiplicité, ici, n'est pas nécessairement un gage de diversité et d'éclaircissement du corps. C'est une internalisation qui s'est externalisée (par la voix) et qui prolifère sans la volonté du spectateur, le déposant de sa responsabilité et de son propre discours. Sa voix s'engendre par un système plus vaste que l'acte

1 *Ibid.*

2 Anton Ehrenzweig, in Michel Bernard, *De la corporéité fictionnaire*, Revue internationale de philosophie, 2002/4 (n° 222). <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>. Consulté le 17 Février 2016.

de sa seule parole. Le spectateur ne possède aucun contrôle et n'a pas accès à l'ensemble que le programme invente.

La corporéité permet de pouvoir accéder à un corps organique malgré les identités multiples et évolutives. Corporéité qui permet de développer son propre discours non soumis à la coercition de ce qu'il devrait être et la manière dont il faudrait le ressentir. La corporéité permet de se confronter à la complexité du corps qui nous dépasse ouvrant les possibles du dire.

Le corps est producteur d'un monde, par lui se reflètent les multiplicités d'images sur un corps imaginé. Le corps se crée une image et un reflet selon sa position et son action possible sur le monde qu'il imagine et qui imagine en retour son corps.

Une réflexion d'un monde fractal : narcissisme dans une multiplicité d'écho

Le narcissisme lié au stade du miroir, consiste à créer une image unifiée d'un moi développant l'image de son corps propre¹ et d'une image spéculaire. La constitution du moi se développe par l'introjection d'objets extérieurs qui permettent au sujet de distinguer l'intériorité d'un moi et l'extériorité objectale.

La dialectique Moi-objet extérieur et spatialisé comme telle maintient la différence entre l'intérieur et l'extérieur, même si l'identification par introjection permet de penser une constitution imaginaire du Moi². L'image est un support ontologique, un mode de formation du moi : le corps humain est le pôle de l'unité³. L'image est ce qui a permis de structurer l'ontologie du sujet. L'image est liée à un mode de représentation du phénomène. Celle-ci a été construite au fil des siècles d'une manière stable et différenciée. Avec le numérique, l'image n'est plus de l'ordre du représentable, mais du mouvement, sans arrêt ni terme fixe et elle devient interactive, ne dissociant plus l'action entre un dehors et un dedans. Lacan explique que la construction de l'unité du sujet et du moi, n'est pas liée à une projection interne sur l'extérieur, il n'y a pas projection des structures internes sur un environnement externe, mais c'est l'inverse : le moi est extéroceptif⁴. Il se construit par l'environnement qui donne la restitution d'un moi spéculaire. Dans un environnement où les choses sont immobiles, les actes réfléchissants permettent de situer le corps du sujet. Dans le cyberspace ou dans des espaces interactifs, l'espace n'est plus défini comme relevant d'objets immuables ni d'une extériorité, mais d'une intrication entre une intériorité et une extériorité dont les frontières ne sont plus marquées.

1 Le corps propre doit être appréhendé sur un mode double : comme chose physique, matière d'une part et, d'autre part, comme ce que je ressens en lui et sur lui. Ce dédoublement est structurel. Il appartient à l'expérience humaine du corps, et a un lien essentiel entre la forme corporelle et l'espace. La forme corporelle, le corps spatial est une unité synthétique de l'expérience. Les apparences sensibles se succèdent, mais le corps spatial unifie les informations à propos du même objet. Le schéma corporel trouve son unité dans la synthèse de la perception, au-delà de la confusion multiple des sens. Il se situe dans la relation de la perception et des sensations et la perception ne doit pas être confondue avec la vision, car la vue condamne le sujet à ne pas voir tout son corps. Le corps propre ne peut s'originer que dans le toucher, par la localisation des sensations comme telles. Le toucher est l'organe constituant du corps propre. In Françoise Giromini, *Les théories du corps au XX^{ème} siècle : apports de la phénoménologie, constitution du corps propre et du schéma corporel, Psychomotricité Les concepts fondamentaux*, 2003, p. 23.
<http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.4.2.3.html>. Consulté le 27 Juillet 2016.

2 Bernard Andrieu, *Le corps dispersé, Une histoire du corps au XX^e siècle, op. cit.*, p. 87.

3 *Ibid.*, p. 124.

4 *Ibid.*, p. 130.

Et quelles seraient les conséquences à terme d'une telle multiplication d'espaces simultanément efficaces dans la construction du moi et de l'image unifiée du corps ?

La géométrie euclidienne qui fait se succéder des plans finis est une représentation qui a consolidé une manière de percevoir les objets du monde. La perception se définit par un point de vue qui est incarné dans le monde et situé dans cet espace. L'espace est perçu selon notre position dans celui-ci qui en retour nous reflète. Or dans le cyberspace nous pouvons aborder plusieurs points de vue simultanément qui relèvent d'une géométrie fractale. Le cyberspace peut-il conduire à une défragmentation de l'espace euclidien qui ordonne notre perception ? Si la délimitation d'une sphère d'appartenance de la chose est définie par l'environnement corporel du *Je*¹, *qu'en est-il avec l'espace cybernétique où la sphère du corps immédiat est intriquée avec un espace virtuel et fractal ?*

Dans Apotrope, c'est ce corps fractal et interactif, qui ne peut plus délimiter la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, qui est à expérimenter. L'extérieur est censé garantir un objet externe et stabilisé dans un espace clos et euclidien, nous permettant de nous définir. Ce qui se présente dans l'installation c'est une extériorité, mais qui est à l'image d'une intériorité ou sinon une intériorité qui est à l'image d'une extériorité. L'extérieur se transforme dès que le spectateur touche l'objet, si bien que celui-ci perd son statut référentiel d'extériorité qui nous définit.

Ce corps, à force d'avoir multiplié les images sur lui-même pourrait finir par se dissoudre dans ses images. Mais la multiplication d'images est encore sous couvert d'une image qui fait office d'écran et qui retient la multiplication virtuelle. Dans l'installation, la superposition de couches de peau qui fait écran finit dans une liquéfaction amorcée par le mouvement ondulé des images (leur mouvement fait penser à un état liquide). Les images disparaissant progressivement nous font ressentir une absence d'espace, de temps et d'image représentée par du noir. La dernière image offerte est le reflet imparfait de celui qui se regarde. Lorsque l'interaction se termine, les couches de peaux se refont, mais pas à l'identique. Une autre image de peau qui recouvre les boîtes vient reconstruire la dissolution effectuée. Cette dernière image projetée maintient encore une stabilité. L'installation peut suggérer qu'il faut toucher pour se construire une image-peau. Lorsque l'on creuse cette première image, apparaît une multitude d'épaisseurs qui finissent sur du vide. Peut-être cette épreuve du multiple et de l'absence de consistance d'un corps unifié est-elle alors nécessaire pour reconstituer la création d'une autre image, qui pourra à son tour créer une image assurant une apparente stabilité. Mais aussi cette multiplication n'est-elle qu'apparente et reste dans le domaine de l'image unique.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que les structures de la représentation évoluent : d'espace euclidien comme espace organisé pour articuler la perception du corps propre, nous passons à un espace fractal, non euclidien et multiple. La perception extérieure et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même côté² nous dit encore Merleau-Ponty. Si la perception évolue en intégrant d'autres représentations, le corps propre en serait alors affecté. De point central et d'origine zéro³, le corps peut désormais inscrire son mouvement dans plusieurs endroits en même temps, multipliant ses dimensions perceptives. Le schéma corporel

1 *Ibid.*

2 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 237.

3 Bernard Andrieu utilise l'expression « le point d'origine du corps », comme le point à partir duquel le corps articule son vécu perceptif de l'espace et du temps.

dépend de la perception et la perception dépend du schéma corporel, nous laissant penser que chacun est en voie d'évolution.

Les technologies étant aussi des technologies cognitives, liées à nos sens, l'apparition d'une nouvelle technologie déplace l'équilibre qui s'est constitué entre eux. L'extension d'un seul organe des sens altère la façon dont nous pensons et agissons, ainsi que notre perception du monde écrit McLuhan¹. Le métacorps est ce corps changeant d'espace et de perception de l'espace. Nous passons d'une géométrie euclidienne à une géométrie fractale. Le métacorps est inscrit dans un espace multiple, abandonnant progressivement sa perception euclidienne de l'image et du corps.

Nous avons vu que le corps s'extériorise de plus en plus et devient un avoir à designer. Le cyberspace permet de mettre en exergue le caractère multiple de l'identité. Identité qui se déplace de support. Le corps n'incarne plus celle-ci. L'espace aussi se modifie et est constituant du positionnement du corps. Le corps n'est plus situé alors que le reflet de l'espace lui permet de se définir et définir l'espace en retour. L'espace devient fractal, l'extériorité se confond avec l'intériorité faisant que cela modifie la perception du corps propre. L'image d'un corps unifié laisserait la place à une multitude d'identités dans un espace multiple et une uchronicité². Nous questionnerons dans le prochain passage si cette multiplication d'identités et d'espaces permet d'accroître la subjectivité dans un corps qui semble de plus en plus s'extérioriser.

L'intériorité du sujet

Norbert Wiener, dans *Cybernétique et société*, s'interrogeait sur la suppression de l'intériorité du sujet liée à l'avènement des appareils de communication³. Les technologies de communication contemporaines transforment l'espace public et privé, les relations intersubjectives et font émerger de nouvelles formes de subjectivité.

Pour nombre d'écrivains et de penseurs, nous serions face à une désobjectivisation et pour d'autres théoriciens, nous assisterions à de nouvelles formes de celle-ci. La subjectivité au sens moderne est liée à la notion d'individu comme nous le verrons, mais aussi à l'intimité et à la psyché personnelle. La notion de sujet peut être comprise comme un être assujéti ou bien comme un être singulier ; nous entendrons la notion de sujet par sa deuxième acception. Nous aborderons l'émergence de l'individualisme puis le rapport intersubjectif.

Individu et sujet

L'individu est ce qui est indivisible, unifié tandis que le sujet est divisible, comme l'énonce Jean Baudrillard. L'individu, dit-il, est ce qui reste quand les structures l'ont abandonné, c'est l'être privé au sens latin, qui est tombé de quelque chose et ne participe pas aux valeurs de solidarités⁴. L'individu est donc lié à la perte des liens communautaires.

Selon Alain Laurent, le Siècle des lumières voit le déploiement d'une privatisation des existences

1 Marshall McLuhan in Patrice Flichy, *L'imaginaire d'internet*, Paris, La Découverte, 2001, p. 141.

2 Ce terme est employé par Edmond Couchot pour désigner l'absence de temps dans le cyberspace. In Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, op. cit.

3 Norbert Wiener, *Cybernétique et Société*, Paris, éd. des deux Rives, 1954, p. 56.

4 Jean Baudrillard, *Le sujet et son double, L'individualisme*, Paris, magazine Littéraire, 1989, p. 19.

et une poursuite du bonheur¹ allant de pair avec un individualisme croissant. Nous passons d'une vision humaniste, où l'accent est mis sur l'autonomie, à une vision individualiste visant principalement l'indépendance individuelle aux normes d'une société et une privatisation de son propre mode d'existence². Ce que sape l'individualisme en affirmant la primauté du moi serait l'autonomie inscrite dans une communauté. Selon Alain Renaut, « l'individu hétéronome est le sujet individualiste du repliement sur soi, tandis que le sujet autonome est celui qui entretient des rapports avec les autres conformément à une visée éthique et à une perspective humaniste.³ » L'humanisme requiert la définition de la communauté et d'une prise d'autonomie qui se réalise dans le cadre de celle-ci, tandis que l'individualisme est basé sur les différences et l'instauration de ses propres lois sans tenir compte d'une dépendance vis-à-vis de la collectivité.

Nous aborderons cette thématique en lien avec l'installation *Mélancolie des étoiles*. Les cellules-colorées qui la composent sont symboles d'une voix personnelle prise dans un tissu collectif. Nous ne pouvons pour cette pièce délimiter leur statut. Ces cellules, qui se différencient, qui modifient leur couleur selon les interactions, relèvent-elles d'une subjectivité ou d'une individualité ? Nous ignorons s'il s'agit d'individus qui fonctionnent indépendamment ou des singularités, des subjectivités autonomes dans des valeurs communautaires.

L'individu est donc privé des valeurs communautaires et d'une idéologie humaniste. Gilles Lipovetsky⁴, constate que nos sociétés ne sont plus inscrites dans une communauté structurée par un symbolisme commun, mais plutôt par des structures normatives et de contrôle, qui sont de plus en plus insidieuses. La disparition des structures symboliques a entraîné un repli sur soi et en conséquence a développé un individualisme croissant. Le contrôle ou l'abandon de soi à soi est une situation due aux défaillances d'un système symbolique qui dote l'individu d'une responsabilité. Mais cette responsabilité individuelle est liée à un dérèglement des structures de contrôle social allant de pair avec un accroissement du pouvoir étatique, faisant que la responsabilité individuelle serait une illusion théorique pour cet auteur⁵.

Il est à souligner que cet écrit résonne avec la structuration de notre programme de *Mélancolie des étoiles*. Pour notre installation, le nombre de règles devant déterminer le comportement de chaque cellule afin qu'elle acquière une autonomie, a été de plus en plus important. Pour créer de l'indéterminé, du chaos il nous a fallu écrire des milliers de lignes de code. Nous avons dû établir de nombreuses règles de comportements pour que les cellules colorées puissent interagir ensemble et avoir une autonomie relative.

Cela signifie-t-il aussi que pour vivre dans une collectivité il faudrait beaucoup de règles ? Ou que plus il y a de règles et plus cela crée du chaos et du désordre ?

Les cellules peuvent se mouvoir librement, mais dans une liberté et un chaos apparent puisque leurs comportements dépendent d'une multitude de règles et de lois écrites en amont. Et si elles se déplacent en autonomie, elles n'ont par contre, pas d'autres objectifs que de survivre et elles ne sont orientées vers aucun autre but.

1 Alain Laurent, *L'édifiante histoire de l'individualisme*, in *L'individualisme*, op. cit., p. 36.

2 Alain Renaut, *L'ère des monadologies*, in *L'individualisme*, op. cit., p. 50.

3 Alain Renaut in Vincent Jean-Marie, *Le sujet et l'individu*, Multitude.

<http://www.multitudes.net/Le-Sujet-et-l-individu/>. Consulté le 11 Février 2016.

4 Gilles Lipovetsky, *Les temps modernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 21.

L'individu est également sans but. Et cette orientation sans but résonne avec les propos de Gilles Lipovetsky qui dressera un portrait du sujet moderne enclin à la jouissance immédiate évacuant le désir et le goût de l'effort. Toute une culture hédoniste selon l'auteur va éclore dans nos sociétés post-modernes attirées par un présent consommable vidé de tout héritage⁶. Pour lui, chacun se tourne sur lui-même, s'occupe de son bien-être, de sa propre vie pour gérer de façon optimale son capital esthétique, affectif physique, libidinal⁷. L'intériorité s'affiche à l'extérieur par le nombre d'expériences accumulées et visibles. Pour Lipovetsky, nous passons d'une conscience de classe à une auto-conscience, à une conscience narcissique, isolant l'individu qui se doit de se définir⁸.

Nous voyons pourtant que cette capitalisation de soi et de son corps liée à l'individualisme est en interaction avec l'idée d'identité multiple qui émerge dans nos sociétés occidentales et qui pourrait être comparée à la notion de sujet. Avec les technologies nous assistons à une exacerbation de l'identité composite, malléable et modifiable qui résonne avec la division du sujet.

Peut-on parler d'une desubjectivisation puisque nous voyons apparaître nombre de sujets comprenant des identités multiples, instables et qui se redéfinissent ainsi ? Au lieu d'un cloisonnement à une artificialité d'un « je », d'une conscience narcissique, d'une auto-conscience délimitée et saisissable, l'individu souvrirait-il, *a contrario* des propos de Lipovetsky, à un jeu d'identités mouvantes et malléables accroissant ainsi sa subjectivité ?

Une multiplication des identités de soi sans altérité

Peut-être y a-t-il un investissement de son propre corps, mais qui se redéfinit par une multiplicité d'interactions et d'identités. ORLAN est certainement l'artiste emblématique d'une redéfinition du corps où celui-ci n'est plus considéré comme le support d'une seule identité.

Le corps devient aussi interface à manier, à modifier et non plus l'endroit organique où se définit la structure de l'identité. L'identité, le *je*, est mise à mal par un certain nombre de travaux d'artistes. La série de photographies, *La folie à deux*, de Lawick et Muller⁹, témoigne d'une volonté de rompre avec une représentation de l'identité unique. Dans cette série photographique, l'identité n'a pas lieu et les photographies ne peuvent nous assurer de la trace d'un des corps des deux artistes. La singularité et la particularité d'une seule identité qui nous serait assignée semblent se dissoudre au profit d'une vision de l'interrelation et de l'intersubjectivité. Le travail de Stelarc, *Extra Ear*¹⁰, réalisé en 2006, où il se fit greffer une oreille dans son bras afin de pouvoir être en permanence relié au réseau numérique témoigne également de cette perte d'une identité dont chacun serait le possesseur, allant de pair avec une communication à l'autre plus importante.

L'incorporation et l'interaction avec une multitude d'individualités laisse-t-elles supposer la fin d'une autoconscience de soi comme personnalité unifiée, accroissant l'idée d'un sujet qui n'existerait que dans l'interrelation et la multiplicité ?

Est-ce que la multiplication des identités est synonyme pour autant de division liée à la subjectivité ? Jean Baudrillard explique que le sujet est divisé parce qu'il affronte l'autre et par

6 *Ibid.*, p. 63.

7 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Essais, 1993, p. 35.

8 *Ibid.*, p. 78.

9 Lawick et Muller, *La folie à deux*, 1990.

<http://www.lawickmueller.de/texte/folie/ardenne.htm>. Consulté le 2 Septembre 2016.

10 Stelarc, *Extra Ear*, 2006.

<http://stelarc.org/?catID=20229>. Consulté le 2 Septembre 2016.

lequel il intérioriserait le groupe¹. Le fait que l'individu possède des identités multiples, qu'il soit relié ou interconnecté ne dérange pas son fonctionnement. Un individu peut être pris dans un système, comme un globule ou une particule ayant de multiples interactions et fonctions.

L'individu peut cumuler des identités, comme il peut multiplier ses expériences et les interactions avec autrui sans nécessairement l'affronter. Il peut saisir que son identité est multiple, mais sans pour autant se subjectiviser.



Figure 26.
Lawick et Muller, *La folie à deux*, 1990.
Source Internet :
http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://linsense.fr/wp-content/uploads/2014/06/LAWICKMULLER_2.jpg. Consulté le 4 Septembre 2016.

L'altérité est ce qui est nécessaire dans la construction de la subjectivité. Celle-ci s'élabore non pas par le nombre d'interactions, mais par le degré d'opposition et de confrontation à autrui qui permet de se définir. Or, le conflit, la négation sont ce qui a été évacué de nos sociétés post-modernes. Nous faisons face à une homogénéisation des comportements et à un conformisme de nos propres corps qui doivent viser l'efficacité où chaque corps individuel doit idéalement pouvoir être remplacé par celui d'un autre. Nos sociétés néo-libérales ont tout intérêt à dissoudre la singularité au profit d'une normalisation des comportements. Or, nous ne pouvons nous distinguer comme sujet que dans les rapports de différences et d'opposition avec autrui. Cette différence ne se ferait plus par une singularité développée pendant des temps de réflexion et d'introspection, de pratique de soi, mais par une narcissisation poussée à l'extrême. Le corps devient le lieu d'un surinvestissement et d'une capitalisation offrant à l'individu un accroissement de l'impression de son existence, mais qui ne se fait plus par le rapport à la confrontation, à la différence à autrui et à une autonomie vis-à-vis de cette différence.

Nos touches colorées dans l'installation sont à la fois individus et subjectivités. Elles ont la même forme et donc pourraient être remplaçables, en ce sens elles symbolisent l'individu et ont aussi perdu les mots, le sens de la collectivité pour vivre. Par contre, elles sont individuées (au sens de l'être irremplaçable) car elles ne peuvent que prendre leur distinction, leur couleur, qu'en étant contrastées par les autres couleurs. Les autres cellules leur permettent d'évoluer, de se métamorphoser et de créer des contrastes multiples qui vont leur conférer une singularité (de couleur). Elles varient en permanence, inventent des relations et des contrastes. Elles ont des

1 Jean Baudrillard, *Le sujet et son double, L'individualisme*, op. cit., p. 19.

identités multiples, tout en étant comprises dans une même forme.

La multiplicité n'est pas nécessairement liée à la subjectivité s'il n'y a pas de confrontation. Dans notre installation, les cellules sont au départ en confrontation, puisqu'elles se font contaminer par les autres. Elles apprennent ensuite à éviter cette confrontation par des moyens de survie qu'elles développent. Cette absence de confrontation est dans la pièce salvatrice pour les phonèmes individualisés, puisqu'ils apprennent à ne plus se faire « véroler ». Par contre, cette absence de confrontation va de pair avec une absence de mots et donc avec une absence de sens collectif où chacun va éviter l'autre potentiellement porteur de virus. Au fur et à mesure que la pièce évolue, on pourra observer moins de virus et donc moins de diversité visuelle. Les phonèmes vont se croiser, mais le croisement n'aura lieu qu'entre eux-mêmes et la diversité apparente produite par les générations suivantes résultera d'un croisement autonormé. Les phonèmes individualisés ont transmis à la prochaine génération de phonèmes l'objectif de ne pas croiser les voyelles porteuses de virus et de confrontation. Autrement dit, le sens de cette collection de voix est ce qui est évité dans notre installation, puisque les mots vont engendrer des virus, mais en même temps, pour survivre, les phonèmes doivent se risquer à trouver des voyelles qui sont, elles, porteuses potentielles de virus. Le programme possède deux objectifs contradictoires. Les phonèmes pour vivre doivent se risquer à rencontrer ce qui est porteur de sens collectif, mais pour survivre ils doivent aussi l'éviter. Si un phonème se fait véroler par un mot phonétique (par une voyelle qui engendre des mots phonétiques avec seulement deux autres phonèmes), la génération suivante apprendra à l'éviter. Nous pouvons nous questionner sur un tel sens. La pièce suggère-t-elle que la survie en société pour chacun ne peut que s'apprendre par essai et erreur dans la rencontre des autres et au risque d'être contaminé ou, au contraire, la survie dépend-elle d'un évitement de cette rencontre, mais au risque de disparaître, puisque les autres cellules qui portent l'énergie (les voyelles) sont porteuse de virus, mais d'énergie.

Dans *Mélancolie des étoiles*, la problématique de l'accroissement de l'individu et de la subjectivité est une question sous-jacente. Dans la pièce, la voix est liée à la subjectivité. Celle-ci se décompose en unité, dans la pièce, qui doit pour survivre, vivre en communauté, mais échapper à ce qui fait sens dans le collectif.

Dans cette pièce, il était question de libérer la voix du spectateur d'une langue qui ne permet pas l'accès à la singularité et à la subjectivité. Mais cette voix singulière qui perd son sens du commun peut-elle survivre sans le sens du collectif ? Comment concilier une voix singulière qui suppose une différence absolue dans l'idéal, dans une communauté sans pour autant tomber dans un repli individualiste ? Quel seuil de singularité devons-nous délaissier pour qu'une société harmonieuse puisse voir le jour ?

Cette logique des contraires est aussi à l'image de notre communication intersubjective. L'autre, celui que l'on entend par ses mots, nous traverse et nous ne pouvons pas ne pas l'entendre (même si nous reformulons ses propos mentalement et interprétons de fait ce qu'il dit). L'autre nous constitue, insère ses mots dans nos pensées, nous désigne comme autre sans pouvoir nous comprendre et il est aliénant comme nécessaire pour m'indiquer mon existence. L'assujettissement à l'autre, vient du fait que notre construction subjective provient de lui. Mais s'il est nécessaire dans notre construction il est aussi assujettissant. Il est ce par quoi j'existe, en même temps qu'il réduit mes possibilités d'existence ou au contraire me les accroît. La pièce montre cette dualité des sens, cette contradiction de la parole d'autrui qui est nécessaire, mais assujettissante. Les consonnes vont devoir, pour exister, choisir les voyelles d'autrui par l'apprentissage, comme nous explorons ce qui est nuisible et ce qui nous permet de vivre dans la relation à l'autre.

La confrontation en question

Mais ces relations nuisibles, contradictoires qui nous construisent aussi, sont pour certains auteurs, impossibles sur l'Internet. La confrontation sur la toile, est impossible, le conflit est structurellement banni, puisque les échanges sociaux se régulent sur ce qui est identique. Ippolita explique que la déviance et la diversité n'existent pas et il y a plutôt création de groupes homogènes se reflétant les uns dans les autres¹. Il critiquera la simplicité et l'absence d'ambiguïté sur l'Internet, mais également l'obligation de devoir être lié à une identité fixe. Le problème est que l'Internet répertorie tous nos écrits, et totalise des souvenirs qui sont à jamais fixés sur nos profils². Ainsi, le concept d'identité multiple se couple de manière ambivalente à une identité historicisée en images et en textes. Ippolita, critique Facebook, le réseau social qui au lieu de nous permettre de construire une identité complexe, nous demande d'établir une identité fixe et unique, produisant une publicité réussie de nous-même³.

La solitude et l'intimité disparaissent au profit d'un devoir de transparence immédiat sur nos états extériorisés en ligne. Jean-Michel Besnier insiste, quant à lui, sur l'absence de complexité dans les formats d'écritures qui nous sont imposés. Lorsque Twitter (autre réseau social) invite les utilisateurs à écrire avec un maximum de 140 caractères, il y voit une dépossession de l'ambiguïté des mots, des adjectifs circonscrivant l'espace et le temps, l'exclusion de l'ironie et finalement de la créativité. Les technologies remplaceraient une langue de culture par une langue vidée de substance, transformant nos échanges en une simple circulation de signaux⁴.

Ce même auteur condamne notre société dans laquelle émergent les relations virtuelles⁵. Il s'agit en effet, dans les nouvelles pratiques numériques, d'éliminer ce qui est complexe dans les relations humaines. Les ambiguïtés verbales et corporelles compliquant ces relations, constituent un problème car elles ne permettent pas de délivrer des messages clairs et distincts.

La complexité passe par le langage, porteur de doute ou de trouble d'un sens que l'on désirerait univoque, mais aussi par la relation à autrui qui peut être un monde d'opposition. Pour Besnier, les technologies numériques visent à réduire les relations intersubjectives directes où le corps de l'autre peut être source de friction. Pour Besnier, le fait d'être en permanence connecté conjure la solitude sans s'encombrer de la présence de l'autre. Pour cet auteur, nos outils de communication satisfont l'obsession d'être-avec sans la transformer en souci d'être-pour où commenceraient le dialogue et la relation. Le corps parle et possède un langage qui lui est singulier, et c'est ce qui serait évacué. Nous sommes débarrassés du contact visuel qui délivre des informations qui nous échappent⁶ et qui complexifient la relation intersubjective.

Pour Ophélie Hernandez, la confrontation à l'autre et à son corps est aussi amoindrie dans la communication en réseau. L'écrit devient un des médiums principaux de nos échanges sur l'Internet. Le corps d'autrui, la perturbation de ses émotions ou l'identité de sa voix, seul signe d'une singularité, sont diminués. Dans nos échanges interindividuels, le corps est ce qui pose problème pour une communication performante puisqu'il est sujet de nos états psychiques. Ainsi comme l'énonce Ophélie Hernandez, le corps post-humain serait un corps qui ne serait plus siège de la

1 Ippolita, *J'aime pas Facebook*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 45.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 Jean-Michel Besnier, *L'homme simplifié*, Paris, Fayard, 2012, p. 19, 72.

5 *Ibid.*, p. 82.

6 *Ibid.*, p. 142.

psyché, déléguée à des terminaux de communication¹. La psyché serait une masse d'informations à traiter au même titre que l'ensemble des autres données et le corps ne serait, tout au plus, qu'un système d'informations indistingué des autres données réductibles en suite binaire.

Pour Serge Tisseron au contraire, nos nouveaux types de communication permettent d'échanger sans être physiquement présent et psychologiquement absent et accroissent la subjectivité. Avant l'invention de nos outils de communications, il était difficile de faire valoir son désir d'être seul, alors qu'il est désormais plus facile de se mettre à l'écart sans courir la réprobation sociale. Nos usages favoriseraient une exclusion souhaitée de la part des utilisateurs sans paraître absent. La solitude au contraire nécessaire à la construction de la subjectivité, serait préservée face à une demande de devoir de présence exercée par la contrainte sociale. Serge Tisseron explique également que l'absence du corps permet de nous concentrer sur ce que l'autre exprime². De plus, cette absence du corps de l'autre permettrait de diminuer la pudeur et favoriserait une mise à nu de nos pensées les plus personnelles enrichissant notre relation à l'autre avec qui nous partageons une intimité psychique.

L'espace intime, nous dit Serge Tisseron, est ce que l'on ne partage pas et aussi ce que chacun ignore de lui-même. L'extériorisation de sa vie intime sur la toile, qu'il nomme extimité, révèle un désir de communiquer ces états internes. Pour lui, cette externalisation grandissante pourrait être bénéfique et nos outils nous permettraient de nous extérioriser et de découvrir notre intériorité. Le désir d'extimité serait en fait au service d'une intimité et d'une subjectivité plus riches³.

Dans *Mélancolie des étoiles*, nous ne pouvons conclure sur un résultat ni sur une réponse concernant la problématique de la subjectivité. Ce qui se présente dans notre installation est une voix collective qui se cherche comme œuvre d'art créant un sens à la vie, mais qui peut au contraire la véroler. Nous ne saurions davantage dire si les médias de communication vont parvenir à constituer des communautés numériques et permettre que chacun, non pas se différencie, mais s'autonomise dans cette différence. Ce qu'il nous est possible d'affirmer, c'est qu'en créant des règles et des normes pour nos cellules colorées, du désordre et de la diversité sont apparus. Plus nous avons paramétré de comportements, plus nous avons dû rajouter des variables et des conditions pour un résultat indéterminé.

Nous avons vu que la multiplicité des identités n'est pas nécessairement liée à la subjectivité. Et pourrait être même une expansion d'images de soi égocentrée. La subjectivité implique une confrontation à l'autre. La confrontation à la complexité du corps et à la parole de l'autre pourrait être diminuée par l'usage de nos technologies. Mais cette perte de confrontation pourrait être compensée par une intimité plus riche et un approfondissement d'une relation intersubjective. Si le rapport à l'autre est ce qui pourrait nous distinguer, nous verrons ci-après que notre statut humain, comme être différent, va aussi être remis en question.

1 Ophélie Hernandez, *Polymorphie du corps post-humain*, in Xavier Lambert (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 63.

2 Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 60, 62.

3 *Ibid.*, p. 49, 53.

Un corps sans altérité

Ce qui nous différencie est ce qui nous permet de nous affirmer comme subjectivité. Nous allons voir que ce qui nous différenciait et nous constituait comme espèces séparées et subjectivités est remis en question par l'éthologie et les sciences du vivant. Dès lors, si nous ne pouvons nous penser comme différents et distincts, de quelle manière notre individualité est-elle redéfinie ou quelles sont les conséquences sur le développement de la singularité ?

Une exception partagée

Les découvertes en éthologie diminuent le caractère exceptionnel de la complexité cognitive de l'être humain. Le langage et la communication ne semblent pas être strictement le domaine privilégié de celui-ci. Nous savons que les animaux communiquent et même entre différentes espèces. Certains corvidés sont capables d'humour, tandis que des chimpanzés sont dotés de capacités narratives et de pratiques rituelles. Certains canidés quant à eux, peuvent apprendre des centaines de mots de notre vocabulaire et sont capables de faire des inductions¹. Nombre d'animaux sont dotés de capacités de représentation, de mémoire et de projection du futur. Outre l'idée que notre cognition n'est pas un privilège des hominidés, les animaux possèdent des émotions et sentiments d'une complexité qui nous égale.

De même, nous ne pouvons nous assurer que les animaux n'éprouvent pas de sentiments esthétiques qui ont toujours été considérés comme le domaine réservé à l'humanité. Nous découvrons que certains oiseaux ont des pratiques esthétiques lorsqu'ils décorent leurs nids². La séparation homme/animal est de moins en moins franche au vu des découvertes éthologiques.

Notre biologie nous lie à l'ensemble du vivant, car nous sommes composés des mêmes matériaux de base et leur agencement est le même partout. C'est cet agencement présent dans l'ADN qui est questionné dans le travail *Être le meilleur* (les gâteaux-ADN). L'idée de notre exception est-elle un fantasme, un point de vue gnoséocentré, ou une réalité que nous pouvons défendre ? Sommes-nous des êtres particuliers ou différons-nous seulement par des différences de combinaisons aléatoires usant des mêmes matériaux ?

Les gâteaux créés posent la question de la nature et de notre culture qui nous différencierait de la nature grâce à notre communication langagière. À l'intérieur de ces gâteaux est inséré le génome des personnes qui m'ont élevée, au sens de me donner la possibilité de critiquer mes acquis, et m'ont transmis un savoir. La connaissance, nos savoirs partagés et leur transmission appartiennent à ce que l'on nomme notre culture. Cette culture est-elle naturelle ou un fait biologique nous distinguant du reste des autres espèces ? Ces gâteaux ont des sens opposés et complémentaires.

1 Yves Christen, *L'animal est-il une personne ?*, Paris, Flammarion, 2009, p. 76, 128, 165, 185.

2 Dominique Lestel, souligne que les pratiques animales sont souvent réduites à leur caractère utilitariste visant à la séduction des femelles, mais nous n'avons pas suffisamment de données qui nous permettent d'affirmer qu'il n'existe pas chez certaines espèces un caractère gratuit des pratiques esthétiques et même un jugement esthétique. Il a été découvert que certains oiseaux chantaient gratuitement et non dans une visée utilitaire. Certaines pratiques animales ne sont d'aucune utilité. Dominique Lestel, *Art et esthétique peuvent-ils s'animaliser?*, p. 5.

http://sites.univprovence.fr/imera/images/stories/PDF/d_lestel.pdf. Consulté le 31 Juillet 2016.

Ils sont à la fois composés d'éléments et de formes de base qui se retrouvent partout dans notre « nature », mais sont aussi dotés de propriétés liées à notre culture.

Les gâteaux sont composés de quatre formes primaires : le rond, le carré, le triangle et le rectangle avec lesquels j'ai pu construire une diversité de formes. De même, l'ADN est ce qui est commun à tout être vivant. Cette universalité d'éléments construit un dialogue avec la particularité du génome inséré qui appartient à des personnes transmettant un savoir et des connaissances. Cette opération crée une intrication entre nature et culture. À l'intérieur des gâteaux s'opposent l'ADN qui est dit naturel, universel, noyant notre statut exceptionnel dans le vivant. Mais l'ADN inséré appartient également à des êtres de cultures qui éduquent et transmettent des savoirs. La forme extérieure renvoie, elle aussi, à un jeu d'opposition puisque les formes sont universelles *a priori*, mais culturelles. Les éléments géométriques sont à la fois partout présents dans la « nature », mais sont aussi une interprétation culturelle. De même, les couleurs primaires sont présentes dans notre environnement, mais elles sont aussi liées à des interprétations culturelles et leur perception dépend de chaque individu, sans compter que nous sommes une espèce rare (à l'exception des primates) à percevoir un spectre de couleurs étendu allant de l'ultraviolet à l'infrarouge. Ce travail est une compénétration entre des éléments dits universaux, élémentaires et primaires, et des éléments singuliers et culturels. Pareillement, la conception de l'universalité n'est-elle pas de nature humaine ? La nature n'est-elle pas par essence humaine puisqu'en dehors de la culture de l'homme nous ne pourrions pas parler de nature ?

La notion de nature humaine est liée à une idée d'essence humaine qui serait permanente et immuable. Or, nous savons avec le domaine génétique que ces deux conditions ne correspondent pas aux espèces biologiques qui évoluent. Le fait que les espèces évoluent cela ne signifie-t-il pas qu'elles ne possèdent ni essence ni nature fixe ? Nos états cognitifs ne seraient pas non plus séparables d'un processus évolutif lié au hasard de l'évolution. Nos processus cognitifs possèdent une origine biologique et ne sont pas non plus réservés à l'espèce humaine. Schaeffer rappelle également que les faits mentaux, la conscience sont des faits biologiques puisqu'ils sont incarnés neuronalement¹. Nous ne pouvons parler d'une nature humaine qui serait ainsi dotée de capacité spirituelle nous permettant de nous distinguer de l'ensemble du vivant. La culture fait partie de l'identité biologique et ne s'opposerait pas frontalement à la nature. La culture, si elle vise la transformation de son environnement en même temps que celui-ci transforme l'espèce, n'est pas plus l'exception de l'humanité. Les tenants de la thèse qui oppose nature et culture, nous dit Schaeffer, partent de l'idée que la culture est singulière à chaque société et qu'elle est acquise et non transmise naturellement². Autrement dit, la culture ne serait pas identique à l'échelle universelle

1 Jean-Marie Schaeffer explique que la conscience qui est censée assurer à l'homme une identité singulière et une auto-fondation en le plaçant au-dessus du vivant, ne saurait être défendue. La réflexion sur soi est tout d'abord seconde et une conscience immanente est selon Schaeffer impossible. Premièrement pouvoir décomposer un état conscient suppose que nous ne soyons plus conscients de l'état dans lequel nous nous trouvons. Deuxièmement la conscience est liée à une représentation et elle n'est pas innée, mais acquise. La conscience n'est pas, selon ses termes, transparente à elle-même puisqu'une partie des déterminants de ses contenus lui échappent. La perception consciente dépend d'un traitement cognitif entrepris en amont et dépend en réalité d'un apprentissage lié à son milieu social. L'activité consciente n'existe que dans l'historicité d'un sujet et n'est pas une garantie d'une pensée autofondée. Le fait que l'être humain serait le seul être vivant à avoir une pensée autofondée dépend de son milieu le réintroduisant dans une visée biologique et de son espèce. In Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, op. cit., p. 69, 214.

2 *Ibid.*, p. 228, 236.

ce qui défendrait la vision dichotomique nature/culture. Mais le fait qu'un enfant puisse s'adapter à toute culture montre qu'il existe des bases communes à toute l'espèce ; l'acquisition culturelle serait donc un fait biologique. En outre, les êtres humains ne sont pas les seuls à transmettre des innovations culturelles puisque l'on observe cette pratique chez les macaques (lavage de patates, rituels des pierres...). La hiérarchisation des espèces et l'idée que nous serions l'aboutissement de l'évolution font partie des idées remises en question, notamment par la neurobiologie, la génétique et l'éthologie. Nous sommes une espèce particulière dotée de facultés propres à notre évolution biologique, mais pouvons-nous nous considérer comme un privilège de la nature ?

Anature par nature

Alain Prochiantz, au contraire de Schaeffer, tente d'expliquer notre particularité humaine en partant de l'idée que nous sommes « anature par nature¹ » et que notre humanité ne saurait se réduire au champ biologique. Pour Alain Prochiantz, nous nous sommes séparés des grands primates il y a 6 à 10 millions d'années. Ce qui est différent selon ce biologiste, c'est que nous nous sommes augmentés par la technique et une socialité poussée. Notre taille du cerveau est une anomalie, car notre cerveau de 1400 centimètres cubes est disproportionné par rapport à notre corps et 500 centimètres cubes suffiraient pour nous assurer les fonctions sensori-motrices de base². Nous avons donc 900 centimètres cubes de trop³. Pour lui, cette différence est ce qui nous sépare de manière qualitative et quantitative tant au niveau cognitif, biologique et culturel. Alain Prochiantz critique le fait répandu que nous aurions 99% de nos gènes en commun avec les grands primates. Il rappelle que seulement 2% de notre génome s'exprime et que nous sommes constitués à 98% d'ADN « poubelle ». Nous n'avons que 2% de séquences codantes et donc nous ne pouvons comparer notre génome sur la base des séquences codantes. L'ADN poubelle possède des séquences régulatrices qui jouent un rôle dans les divisions cellulaires des souches neurales créant ainsi des spécificités dans l'organisation cérébrale. De même, ces 2 % nous séparent du génome des grands singes et représentent 30 millions de mutations ponctuelles, de quoi faire des différences selon lui⁴. Le gène FoxP2 qui a eu un grand rôle dans l'invention du langage est présent chez tous les vertébrés, mais le gène humain diffère chimiquement. Ce gène influe sur le développement de plusieurs régions cérébrales participant à la production des séquences verbales, il joue surtout un rôle important dans les tâches motrices qui accompagnent le langage articulé (opération du larynx, des lèvres, du palais...) qui nous permet d'avoir une grande finesse. Ces séquences sensorielles et motrices occupent une place disproportionnée par rapport au reste du corps au niveau du cortex⁵. Pour Alain Prochiantz, nous avons bien une nature différente des autres animaux, car nous sommes des êtres de culture, absente selon lui chez les animaux.

Des natures différentes

Nous voyons bien à travers ces séries divergentes de points de vue que la question de notre distinction vis-à-vis du vivant fait encore débat. Ces préoccupations ont infiltré le domaine artistique qui n'est pas resté indifférent à cette remise en cause de notre exceptionnalité.

Louise Poissant emploie le terme d'altercation pour remplacer celui d'interaction dans les œuvres

1 Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, op. cit., p. 20.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 90.

5 *Ibid.*, p. 91.

présentant des questions sur le continuum inter-espèce et notre différenciation. « L'altercation accentue moins l'action que la rencontre avec l'autre.¹ » Les œuvres altercatives nous permettraient de nous redéfinir nous-mêmes et nous offriraient la possibilité de relativiser notre position en faisant apparaître une continuité entre l'animal, le végétal et le minéral. La recherche interroge directement le statut humain et remet en cause son altérité. Aujourd'hui comment l'être humain peut-il se distinguer de l'ensemble du vivant ? Pouvons-nous parler de différence de degré ou de nature ?

Le travail de Luis Bec *En attendant Turing*² porte un intérêt sur la communication entre animalité et humanité, mais aussi sur nos modes perceptifs qui organisent la réalité. Luis Bec capte les signaux qu'émet un poisson, le mormyre, qui apparaissent sous forme d'impulsions de 1/3 de milliseconde et de façon irrégulière. Ces signaux (qu'aucun humain n'est en mesure de comprendre) sont ensuite retranscrits sur un système informatique. Le mormyre organise sa perception selon des signaux inconstants et cet aléatoire est exceptionnel dans la mesure où les autres espèces animales ont tendance à créer des signaux réguliers. Le système d'émission des signaux nous renvoie à un abyme entre le monde sensoriel du poisson et notre humanité et aux limites de notre compréhension. Soulignons que selon certains spécialistes, les signaux émis par le mormyre seraient une interface tactile. Notre peau nous sépare du monde tandis que ce poisson, par les impulsions électriques qu'il émet, se créerait un champ sensoriel englobant, dans lequel les objets sont en quelque sorte palpés dans l'épaisseur même d'une peau mouvante, ce qui met au défi de concevoir le sens que peuvent avoir les notions d'intérieur et d'extérieur³. Ainsi, l'espace sensoriel du mormyre n'est pas délimité à ses écailles et son espace sensoriel est modulé selon ses signaux. Le mormyre, et l'animalité de manière générale, nous mettent en face d'une sensorialité complètement différente de la nôtre et qui semble inaccessible pour notre pensée.

Le concept d'humanité s'est fondé selon une distinction nature/culture. L'altérité fait que nous nous distinguons. Notre distinction, notre altérité pourraient se fonder non pas sur une nature exceptionnelle, mais sur l'exceptionnalité de chaque espèce possédant des modes perceptifs spécifiques. La supériorité de l'homme, notamment grâce à un privilège de ses fonctions cognitives, semble être partagée par diverses espèces, nous distinguant non par nature, mais par degré. Notre corps, nos fonctions cognitives ne nous différencient plus de l'animalité. L'autre est à considérer comme un égal de sorte que nous appartenons tous à un moment unique, pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer.

La question de la différence dans le même et de l'identique est ici encore soulevée dans le travail sur les gâteaux. D'une manière générale, la différence et la ressemblance, l'altérité et la singularité inscrites dans une histoire commune traversent l'ensemble de mon travail plastique. Le singulier et l'unique, le précieux et le particulier son constamment en dialectique avec le similaire, le commun et le semblable, sans qu'une forme ne puisse résoudre l'intégration de la singularité dans la communauté.

1 Louise Poissant, *The passage from Material to interface*, in Olivier Grau (dir.), *MediaArtHistories*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2007, p. 235.

2 Luis Bec, *En attendant Turing*, 2006.

<http://www.abstractmachine.net/thesis/machines.php?id=227>. Consulté le 4 Septembre 2016.

3 Jean Cristofol, *Mormyre et GPS*, 2010.

<http://temporalites.free.fr/?browse=Mormyre%20et%20GPS>. Consulté le 4 Mai 2016.

Dans les gâteaux, la singularité est liée à l'universel contenu dans une forme extérieure composée d'éléments communs dont les agencements et les couleurs rendent chaque gâteau différent. Noyé dans le commun, l'exceptionnel peut-il exister ? L'exceptionnalité n'est-elle pas alors ce qui serait la croyance ou l'effectivité la plus commune, mais qui n'existerait pas en dehors des idées humaines ? Sortis de l'humain, les termes qui nous permettent de penser notre place et notre humanité s'effondreraient dans l'absolu. De plus, la singularité ne doit-elle pas, pour exister, avoir un quelconque rapport au même ? Dans les gâteaux, la singularité existe seulement par l'agencement particulier des formes et des couleurs mais qui usent des mêmes matériaux. Il aurait fallu créer un concept de gâteaux spécifique pour incarner chaque personne.

Pour conclure, le domaine génétique rend les frontières poreuses entre les espèces, tandis que la neurobiologie exacerbe l'exception de nos facultés langagières. L'exception de nos modes perceptifs et cognitifs qui fondent notre distinction humaine nature/culture serait partagée par chaque espèce. De plus chaque espèce possède des modes propres faisant que chacune peut être qualifiée d'exceptionnelle. Nous verrons dans le prochain passage, que non seulement nos représentations changent mais aussi ne cessent de se développer, multipliant des points de vue sur le monde et sur notre corps.

Un corps en rupture

Au travers de ce passage, nous questionnerons la stabilité de notre corps. Celle-ci est-elle due à une stabilité de nos images et des représentations qui ont unifié en images un monde ?

La représentation du corps dans l'histoire de l'art est en corrélation avec la manière dont les connaissances scientifiques modélisent ce corps, le redécouvrent et le repensent. Si une représentation est un schéma constitutif de nos perceptions, de quelle manière alors, la science participe-t-elle à construire nos futures perceptions du corps et d'un monde ?

Un corps mouvant

Aujourd'hui, le corps humain serait un organisme qui ne semble plus posséder les caractéristiques qu'on lui attribuait. Grâce au microscope à effet tunnel, il est possible d'observer celui-ci à l'échelle atomique. L'infiniment petit constituant ce corps solide nous inviterait à une redéfinition de celui-ci. Dans l'inframince, les chercheurs mettent en exergue l'idée que le corps est surtout composé d'éléments étrangers (virus et bactéries). Ce corps n'est pas un corps immuable et stable, mais au contraire mouvant et instable (l'ADN se modifie sans que des facteurs aggravants ne viennent le perturber et l'embryogenèse silencieuse questionne la rigidité mnésique et l'identité du sujet). Le corps est encore une véritable problématique, et les découvertes biologiques, mais aussi neurologiques ne cessent de révéler la complexité de son fonctionnement et qui continue d'échapper à la compréhension humaine. Par exemple, un gène peut se mettre à coder une protéine de manière inattendue et encore sans que ce soit visible pour l'œil humain, même à travers un microscope à effet tunnel.

Bergson avait déjà ciblé la problématique de la science du vivant qui aborde l'organique comme de l'inorganique. Il a insisté sur cette idée de destruction-crédation simultanée qui est une approche continuiste de la durée et qui sera reprise par Claude Bernard. Pour ce dernier, le vivant se détruit

et se reconstruit à chaque instant dans un équilibre qui est celui de la physiologie, qui en constitue même la définition¹.

Dans les sciences du vivant, nous assistons à une rupture entre la science et les mathématiques, à une rupture d'une considération inerte du vivant. La logique de la cause et de l'effet est difficilement applicable dans le domaine génétique. Les mathématiques y sont en réévaluation et développement. Alain Prochiantz note qu'une science n'est pas considérée comme une science si elle ne fait pas appel à la mathématique. Or, il insiste sur le fait que le vivant n'est pas calculable, car imprédictible bien que l'imprédictibilité puisse faire l'objet des mathématiques statistiques ou des probabilités. Il développe une vision où le vivant est en création permanente. Les probabilités qui fonctionnent sur les potentialités de variables déterminées ne tiennent pas compte du fait que lorsqu'il s'agit de création, il y a hiatus, c'est-à-dire que l'effet ne correspond plus avec la somme des parties, qu'il y a quelque chose en plus ou en moins. Le vivant et les découvertes sur le vivant seraient bien plus proches de la poïétique artistique que d'une approche physique et chimique déterministe.

Pour Paul Audi, la logique de la création, si jamais elle existe, a le plus grand mal à s'insérer dans un réseau démonstratif de causes et d'effets. Il y a toujours hiatus, saut, coupure, discontinuité entre ce qui, étant déjà là, se prête à l'expérience, et ce qui soudain vient au jour pour la toute première fois².

Il devient difficile de comprendre le monde avec nos anciennes catégories, qu'il s'agisse du temps ou de l'espace, de l'individualité et des frontières de notre corps, de l'effet ou des causes. La génétique nous fait découvrir un monde en mouvement incompatible avec nos anciens modèles de pensée qui ont privilégié une vision statique et où la notion de l'être liée à la permanence domine. Ainsi, le domaine génétique remet en question la notion de l'identité et de l'individu. Alain Prochiantz, questionne ce que signifie avoir un corps et une identité à l'heure où nous découvrons que tout est instable et en mouvement.

« Et une dernière question pointe passablement angoissante. Si nous changeons au niveau moléculaire et cellulaire, si le génome est instable comme le sont certains réseaux de neurones, si nous sommes le siège de renouvellements aussi massifs que je viens de le proposer, et dont nous devons accepter qu'ils sont à l'origine de notre capacité d'adaptation au niveau individuel, de notre individuation, comment pouvons-nous être certain d'être nous-mêmes ?³ »

Ainsi, la question d'un socle identitaire est-elle considérablement remise en cause par la mutabilité et l'impermanence des corps qui nous composent. Pour Alain Prochiantz la question « qu'est-ce qu'être soi ? » entretient un lien apparemment contradictoire avec le concept d'individuation. Pour la raison qu'être soi suggère une forme d'immutabilité qui ne fait pas bon ménage selon ses termes, avec l'idée d'évolution des individus⁴.

Le soi ne serait pas une essence, mais un processus continu de modification. Le sujet plus que

1 Claude Bernard, in Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, op. cit., p. 45.

2 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/étique*, op. cit., p. 6.

3 Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, op. cit., p. 67.

4 *Ibid.*, p. 143.

l'individu est ainsi considéré davantage comme un devenir plutôt qu'une entité fixe et immuable. L'être humain serait en évolution créatrice permanente, plutôt qu'une suite d'états se succédant. L'identité, ni la forme du corps, ne sont substantielles et immuables. L'être humain existerait non pas comme une substance, mais par l'ensemble de ses relations. Nous envisageons le métacorps comme un corps en devenir créatif plutôt qu'un corps fini. Il est un corps virtuel plutôt qu'un achèvement abouti.

Notre réflexion, notre conscience auto-réflexive tente d'unifier un être qui est toujours situé dans un entre-deux du temps. Comme l'indiqua Jean-Paul Sartre, la notion d'être ne peut se tenir dans un maintenant toujours fuyant. Le soi est intemporel et toujours manqué de par la structure du temps. *L'ipséité*, pour Jean-Paul Sartre, est le fait que « l'homme est toujours séparé de ce qu'il est par toute la largeur de l'être qu'il n'est pas.¹ » L'étant est une modalité dépendante de l'interrelation et l'homme le donne à voir différemment lorsqu'il emploie d'autres systèmes de mesures. Et lorsqu'il use de nouveaux appareils il le modifie et se modifie lui-même dans ce rapport.

Dans le domaine du vivant, toute action humaine modifie le comportement microscopique et la mesure crée le mesuré. L'approche statique laisse le pas à une approche systémique, accentuant la notion de la relation au détriment de l'état. L'information serait dans le système, pour certains chercheurs en vie artificielle et elle ne serait pas comprise dans les éléments qui la composent. Ces approches sont des outils de modélisation qui tendent à se vérifier dans le domaine de la biologie et de la neurobiologie mettant en défaut la notion de substrat, mais également d'identité. L'information n'étant pas dans la matière, mais dans la structure et le système de relation. Cette approche informationnelle, si opérante qu'elle soit pour la matière inerte, ne tient pas compte néanmoins de la durée de la matière et de son organicité. Ce sont des modélisations qui permettent de schématiser le vivant afin de mieux l'approcher, mais réduisent la complexité et le vivant à de l'inerte et du rationnel. Le vivant ne saurait se soustraire à un état statique, ni à une information, ni à une sorte d'identité puisque tout se meut simultanément et dans une durée qui n'est pas spatialisée. On ne saurait expliquer le vivant avec des termes et outils statiques excluant l'interpénétration et la durée de la matière.

Soit la matière organique est informée ou sans information, et dans ce cas l'approche systémique ne convient que partiellement, mais n'y est pas exclue pour autant, soit le système possède l'information et celle-ci n'est pas contenue dans la matière. Mais notre corps ne peut être un système absolu informatif et son fonctionnement, ses interrelations ne sont pas immuables.

Un corps étranger intriqué

De plus, nous savons que notre constitution biologique est un agrégat de corps étrangers. Olivier Dyens souligne qu'au niveau microscopique nous voyons que l'être humain se compose d'innombrables cellules qui semblent former la base de l'être vivant. Et ces cellules sont des bactéries avec qui nous aurions fusionné il y a des milliards d'années. Dès lors, comment les intégrer à notre compréhension du monde et de l'individu quand nous savons que la somme de leur bagage génétique est cent fois plus importante que le génome de l'individu en lequel elles se terrent² ?

1 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 52.

2 Olivier Dyens, *La condition inhumaine, Essai sur l'effroi technologique, op. cit.*, p. 61.

Les explications scientifiques sont aujourd'hui en train de redéfinir la particularité de l'être humain, son autonomie et la définition de ce que signifie être un organisme. La découverte de la structure en double hélice de l'ADN, par James Watson et Francis Crick, a remis en cause les frontières de l'être humain. La classification en espèce n'est plus aussi délimitée qu'auparavant et la frontière entre vivants et non vivants est reconsidérée. Le virus remet par exemple en question la notion de l'organique. Quelque chose d'organique pourrait ne pas être vivant, quelque chose d'inorganique pourrait être vivant. Si le virus organique ne possède pas toutes les caractéristiques du vivant, il en est très proche et très difficilement séparable du virus informatique¹.

La distinction entre vivants et non vivants provient de Louis Pasteur qui affirmait qu'une matière inerte ne pouvait donner vie². Nous savons désormais que la matière se compose d'une infinité de composants atomiques et que la vie est un agencement particulier de ces éléments. Ainsi, un assemblage de molécules peut, dans certaines conditions, s'auto-organiser et présenter des propriétés du vivant, bien qu'aucune des molécules qui le constituent ne soit vivante³.

Mais c'est aussi la séparation entre espèces qui est remise en cause. Le continuum inter-espèce existe dans certaines civilisations. Notre civilisation occidentale a établi une coupure nette entre nature et culture, mais dans la civilisation Jivaro Achuar, aucune distinction n'est opérée en ces termes. Les plantes, les rochers parlent pour eux. Pour Philippe Descola, anthropologue de la nature, la distinction de l'homme séparé de la nature opérée à la Renaissance est en train de se fermer par toutes les ressemblances que nous découvrons par l'éthologie et la génétique⁴.

Pour lui, l'espèce humaine, n'est pas l'aboutissement de l'évolution, mais n'est qu'une forme de vie scellée au reste du vivant⁵. Nous sommes de plus une espèce jeune et précaire. L'être humain est aussi considéré comme le plus évolué parce qu'il aurait développé une grande plasticité adaptative. Mais Schaeffer souligne qu'il y a deux plasticités adaptatives : l'une se fait de manière individuelle et l'autre par la sociabilité. Les insectes ont une plasticité au niveau de l'espèce qui est en nombre bien plus important que les mammifères, dont les espèces n'ont cessé de diminuer. Plus une lignée deviendrait pauvre en espèces, plus elle tendrait vers l'extinction. Schaeffer rappelle que nous sommes passés d'une demi-douzaine d'espèces à trois il y a trente millions d'années, puis à une seule espèce aujourd'hui⁶. La stratégie évolutive individuelle de l'espèce humaine est donc risquée et devrait par ailleurs, selon ses termes, nous inciter à un peu plus d'humilité. Cette précarité de l'être humain est ce qui est représenté dans le travail *Être le meilleur*. Nous avons usé d'outils sophistiqués nous assurant une croyance en notre supériorité et un progrès pour replacer symboliquement notre « essence » (génétique) dans une matière périssable. Les gâteaux sont faits pour être mangés et sont périssables. L'agarose qui est une texture fragile, dans lequel est inséré l'ADN de personnes humaines appelle à l'humilité due à l'aspect fragile de sa matière, métaphore de notre condition que nous partageons par ailleurs avec l'ensemble du vivant. Cette matière

1 *Ibid.*, p. 69.

2 Louis Pasteur, in Monique Atlan, Roger-Pol Droit, *Humain, une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2012, p. 426.

3 Henri Atlan, *Les frontières de l'humain*, Paris, Le Pommier, 2007, p. 13.

4 Philippe Descola, *Une certaine figure de l'individu humain, qui a émergé à la Renaissance, est en voie d'extinction*, in Monique Atlan, Roger-Pol Droit (dir.), *Humain, Une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, op. cit., p. 455.

5 Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, op. cit., p. 140.

6 *Ibid.*, p. 193.

première est ce qui fonde notre universalité dans le règne du vivant, nous destituant de notre exceptionnalité. Notre particularisme s'indifférencie dans une visée planétaire.

Corps et échelles

Le sentiment de l'existence humaine et de sa particularité pourrait être bouleversé par nos découvertes. Et nous pouvons nous demander « Quelles sont les sorties pour l'homme qui s'offrent à lui pour ne pas avoir le sentiment que son existence n'est qu'une "cellule dépersonnalisée dans un organisme" admirablement planétaire¹ » puisque le corps vu au niveau atomique ne se distingue pas non plus de son environnement ?

Car si pour la perception humaine il est possible de discerner une table d'un être humain, la distinction devient bien plus complexe au niveau atomique. Si la différence entre un homme et une table est claire au niveau de la réalité biologique, au niveau de la réalité atomique les distinctions n'existent plus entre l'homme, la table, le mur, la chaise, d'autres êtres humains. Qu'en est-il de notre différence au travers de ces innombrables autres réalités que la technologie nous permet de voir, d'examiner et de regarder ? Ces réalités génétiques, quantiques, cellulaires, macroscopiques s'enchevêtrent les unes aux autres et échappent à notre besoin de hiérarchie. La perception qui nous permet de délimiter des corps et définir des objets possède une structure stable. Lorsque nous changeons d'échelle, le point, par exemple, dessiné sur la table n'a aucune réalité². De même, la physicalité de la table qui nous paraît lisse observée au dixième de millimètre, laissera la place à une surface rugueuse. Comme l'énonce Laurent Nottale, au centième de millimètre, les irrégularités deviendront des structures dans les structures. Au millième de millimètre, on entrera dans les trous de la matière. Donc, le bureau n'est lisse qu'à notre échelle³ ! En dehors de notre échelle et de notre perception, les lois physiques détruisent le phénomène que nous voyons. Dans la relativité restreinte de Einstein, il n'y a pas non plus de point dans l'espace ni d'instant dans le temps et nous sommes obligés de définir une résolution spatiale et temporelle. Laurent Nottale explique que des bouts de trajectoire d'un électron remontent dans le passé. De même, nous dit-il, si nous changeons de grandeur de vitesse, on verrait l'espace devenir du temps et le temps devenir de l'espace⁴. La relativité permet de mettre en exergue que les choses n'existent pas en soi. La relativité montre que nos propriétés qui nous constituent et nos positions spatiales par lesquelles nous nous situons n'existent pas en elles-mêmes. Le mouvement est aussi relatif que la position et l'orientation. Ce seraient les relations qui existent et non les objets, mais le problème que soulève Nottale est qu'à des échelles microscopiques il n'y a plus d'objet ; alors où se trouve la relation⁵ ?

Pour Olivier Dyens, ce que la réalité technologique nous a montré, mais nous pourrions aussi dire les sciences physiques, c'est que toutes les formes et les potentialités des corps, des phénomènes et des objets existent en même temps, avec pour corollaire non pas une perte de nos repères mais une multiplication sans fin de ceux-ci⁶ et que l'interrelation qui pourrait être un système de compréhension, non seulement évolue, mais est aussi relatif à nos protocoles d'observation.

1 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage, op. cit.*, p. 60.

2 Laurent Nottale, *L'espace-temps fractal*, in Réda Benkirane (dir.), *La complexité, vertiges et promesses, 18 histoires de sciences*, Paris, Le Pommier, 2006, p. 322.

3 *Ibid.*, p. 324.

4 *Ibid.*, p. 332, 333.

5 *Ibid.*, p. 336.

6 Olivier Dyens, *op. cit.*, p. 86.

Pour conclure, les sciences du vivant sont en ruptures avec les modélisations héritées. Le vivant n'est pas calculable et inerte mais en création permanente. D'autre part la frontière entre l'inerte et le vivant s'amenuise à cause du continuum et de la co-intrication de la matière. Comment définir le corps alors que tout change en permanence, que celui-ci est composite et qu'à des échelles nanoscopiques il n'est plus distingué en tant qu'objet et que sa relation qui pourrait l'identifier devient même inexistante ?

Conclusion

Le métacorps est un corps qui est en transition et son devenir est indéterminé. Le métacorps change de représentation et modifie sa manière d'être au monde et de se percevoir corps. Sa physique mécanique ne correspond plus à une correspondance cause/effet. La causalité et l'effet deviennent simultanément multiples. Et il y a une rupture avec l'impression qu'exerce notre corps sur la matière et les effets qui sont produits. Le métacorps est dans un nouveau rapport proprioceptif. La conscience liée à notre gestualité et le symbolisme y est exacerbée par de nouvelles modalités gestuelles, et les niveaux de lecture qui y sont associés se multiplient. Le métacorps est une idée de l'entre-deux corps dans une époque, mais est aussi un corps qui s'invente, en voie de réalisation.

Les technologies modifient la conscience du corps et ses facultés. L'imaginaire devient une externalisation de l'intériorité et inverse son rapport. L'écran mental est placé à l'extérieur et le sujet peut en gérer les contenus mentaux. L'extériorité n'est plus autant séparée d'une réalité interne qui devient agissante. L'espace d'expression du corps devient le cyberspace et permet de mettre en exergue le caractère multiple de l'identité. L'identité se déplace de support et le corps n'a plus le privilège de son incarnation. De plus, la perception du corps n'est plus située à un seul endroit et l'espace devient fractal. L'image d'un corps unifié laisserait la place à une multitude d'identités dans un espace fractal possédant une temporalité uchronique.

Mais cette multiplicité n'est pas nécessairement garante d'un accroissement des possibles. Le corps étant évacué du cyberspace, c'est aussi la confrontation à l'autre qui pourrait être diminuée. Cette perte du corps de l'autre pourrait être compensée par une intimité plus riche et un approfondissement d'une relation intersubjective.

La place symbolique du corps et de son exception se modifie. Le domaine génétique rend les frontières poreuses entre les espèces et l'homme ne peut plus se différencier par le statut de sa culture. Mais c'est aussi un corps unifié qui est imperceptible dans les différentes échelles spatiales.

Cette multiplication de sens et de niveaux de réalité qu'il se découvre est ce que nous avons désigné par le terme de métacorps. Le métacorps est un corps en transition, dont le devenir est imprédictible. Le métacorps est un corps en transformation qui se modifie par des représentations sociétales produites notamment par les découvertes scientifiques et technologiques. Notre imaginaire, notre corporéité, notre situation dans un espace devenu multiple et dont les frontières ne nous permettent plus de nous situer comme unicité pourraient modifier la manière dont nous avons accès à l'être et donc à l'étant.

Nous questionnerons, dans la prochaine partie, si notre langue nous permet de réaliser ces changements et si celle-ci, dans ces nouvelles formes de structuration liée à l'usage numérique, ne modifie pas l'articulation de l'espace et du temps, qui constituent les cadres *aprioriques* de l'expérience subjective. De même, nous verrons aussi que la représentation du temps et de l'espace adopterait le paradigme du réseau, modifiant à son tour l'appréhension de l'évènement, elle-même liée à l'écriture linéaire. Nous articulerons ces questionnements au regard du travail nommé *Archéologie de l'écho*.

De la représentation à l'irreprésentable

Au regard des écrits de Michel Faucheux, Norbert Wiener, Olivier Dyens, Don Foresta, Murray Schafer, Gilbert Simondon, Günther Anders et Jacques Derrida, nous nous questionnerons sur la construction de nouvelles formes de représentations. Si les représentations changent de registre, dès lors la langue soutenant les anciennes est-elle capable de réaliser ces changements ? Comment le langage informatique pourrait-il, influencer notre structure langagière et notre *phoné*¹ ? Nous questionnerons l'idée que les structures spatio-temporelles soutenues notamment par l'écriture pourraient se déplacer vers d'autres formats. Cela modifierait-il nos modes d'apparition phénoménale qui y sont liées ? Nous passerons par un passage plus théorique mais qui me permettra d'aborder la pièce *Archéologie de l'écho*. Nous nous interrogerons sur notre possibilité à pouvoir inventer d'autres systèmes de représentations. Parler de rupture ou de nouveauté suggère que nos représentations ne soient pas issues de nos anciennes. Nous chercherons à savoir s'il nous est possible de sortir de la représentation qui est, par ailleurs, primordiale dans l'expérience.

Vers l'irreprésentable

Dans le travail avec Thomas Breton, intitulé *Mélancolie des étoiles*, nous avons souhaité représenter la vie de la langue, la contamination dans l'intime par une langue collective et l'impossibilité finalement de l'exprimer. Il y avait également une volonté de s'interroger sur le phénomène technique et sa représentation. La technique vise l'efficacité, influençant une grande partie des domaines de la vie humaine. Nous avons donc voulu questionner l'accroissement de la technique. Ce travail interroge l'idée, le mythe ou la réalité d'une technique (ici représentée par notre programme et par les cellules-couleur) qui ne cesserait de se multiplier et de s'autoproduire. Nous voulions soulever des questionnements concernant l'impossibilité ou la possibilité de se représenter le développement de la technique, mais également les bouleversements paradigmatiques que celle-ci

1 La *phoné* est la voix sans l'articulation au *logos*. Tandis que le *logos* dépend de la voix, pour « faire voir quelque chose comme quelque chose. La fonction du *logos* consiste à donner accueil à l'étant dans la perception, ce qui peut vouloir dire raison, relation, rapport ». <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509102216.html>. Consulté le 24 Juin 2016.

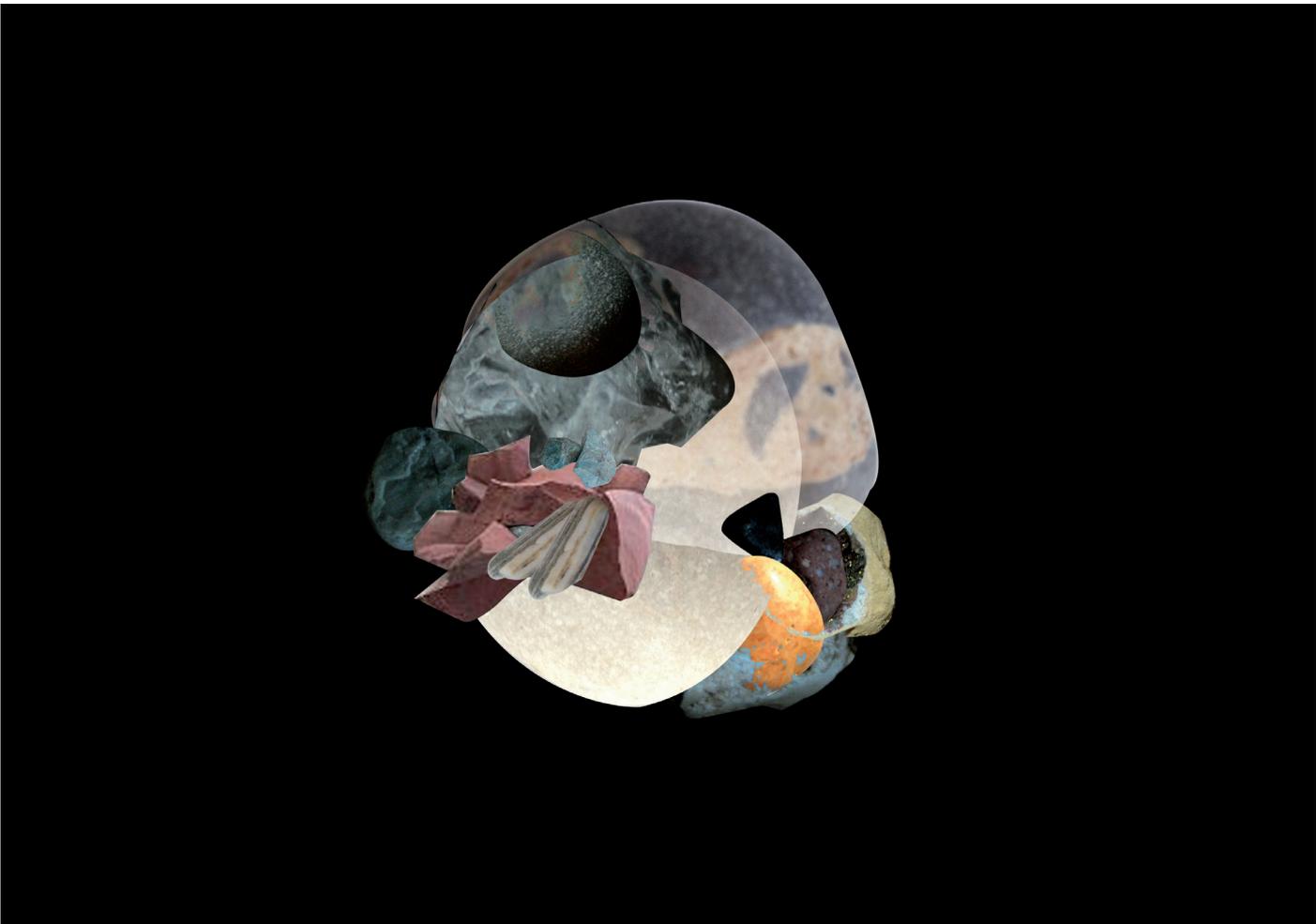




Figure 27. ADN, 2014.

effectuerait. Nous situons le scénario de la pièce dans ces problématiques : entre mythe et utopie, répétition de la nouveauté et véritable progrès du phénomène technique.

Selon certains penseurs, il y a une faillite du mot à pouvoir représenter la technique jugée irréprésentable. Pour certains, la technique défierait la compréhension humaine par sa démesure et les champs d'investigation qu'elle occupe.

Représentation et irréprésentation du phénomène technique : le langage manquant

Dans notre pièce, la technique permet de faire se développer une vie qui acquiert une forme d'autonomie. Les phonèmes se répandent et se multiplient avec pour seul but de survivre et ce, dans une forme indéterminée. Au début, le spectateur est créateur des mots, mais les mots sont dissociés par un programme technique qui compose une forme de vie avec des signes plastiques dont le résultat est imprédictible. De plus, nous avons voulu rendre irréprésentable la visualisation. On ne peut pas voir d'un seul coup d'œil ce qui se visualise par le mouvement et les mutations permanentes des couleurs. Cela correspondait au fait que le phénomène technique deviendrait peut-être irréprésentable.

L'irréprésentabilité du phénomène technique serait dû à plusieurs facteurs. L'un concerne l'impossibilité pour la langue de pouvoir réaliser les différents niveaux de réalités découverts par la science et les technologies. Selon Olivier Dyens, les ruptures conceptuelles qu'entraîne l'avènement de l'outil numérique et les découvertes scientifiques dans nos sociétés ne seraient pas représentables. La langue qui traduit l'existant, le connu deviendrait inadaptée pour réaliser ce qui n'est pas encore représentable. La surinformation, les niveaux de réalités dans l'infiniment grand et l'infiniment petit rendraient la langue humaine obsolète et insuffisamment adéquate pour comprendre leurs échelles. Selon Olivier Dyens, elle échoue à pouvoir retraduire l'emboîtement de ces différentes couches de réalités¹.

Non seulement les échelles se multiplient et s'emboîtent mais c'est aussi le déploiement des visions que les technologies nous offrent, qui devient indénombrable au point de nous conduire à un échec de la représentation. L'autre facteur serait la complexification de la technique et sa multiplication, voire, selon Dyens, son indépendance. Nos techniques ne seraient pas à la mesure de notre compréhension². S'il nous est impossible de nous représenter le phénomène technique alors il nous serait impossible de le réaliser et d'en prendre conscience. Et nous avons vu que la conscience est liée à notre langue qui lui donne forme et accès³.

Le troisième facteur est la perte du sens figuré de notre langage. Pour Michel Faucheux, le langage informatique tend à disqualifier le pouvoir des mots qui crée une distanciation supplémentaire avec les objets du monde. Nous savons que le rapport signe, signifiant, signifié est arbitraire et évolue dans le temps. Avec l'ajout des mathématiques dans une langue alphabétique, n'y a-t-il pas encore une rupture supplémentaire avec un rapport analogique de nos objets ?

Pour Michel Faucheux, ce que rompt le langage mathématique est la possibilité de parole et il

1 Olivier Dyens, *op. cit.*, p. 193.

2 *Ibid.*, p. 143.

3 Maurice Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, *op. cit.*, p. 83, et Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 217.

compare notre outil informatique au Golem : « Le silence du Golem ne renvoie-t-il pas aussi au silence de son créateur, cet homme moderne dépossédé d'une parole qui n'est plus de plain-pied avec le monde ?¹ »

Le langage technique vise avant tout l'efficacité et l'immédiateté du sens alors que les mots peuvent être plurivoques et troubler l'information. Pour Faucheux, nous entamons le début d'une civilisation de l'après-verbe, laissant la place au gouvernement et à la logique de la machine, c'est-à-dire de la rationalité et de l'économie du sens et de l'information. Pour cet auteur, la parole quotidienne va de plus en plus se couper d'elle-même et les mots ne nous inviteront plus à habiter la langue pour habiter le mot. Le langage technique désaffecterait le sens humain et inviterait au mutisme : « Il est un langage technique qui enlève aux mots leur impact humain, c'est-à-dire leur sens.² » Il ôterait aux mots toute valeur référentielle à la réalité physique, charnelle perçue par une communauté.

Le monde technique obéit pour lui, à la logique du tout est possible, et la technique réduit le réel en objet d'expérimentation. Le silence imposé par le langage technique se révèle inhumain : il ne suggère pas la limitation éthique du pouvoir créateur des hommes, mais, au contraire, la démesure de la technique³. Pour Faucheux, nous nous abandonnons au déferlement incontrôlé des machines et nous nous laissons submerger par la seule logique du laboratoire : faire, laisser faire, parce que c'est techniquement possible, parce que tout est permis. L'homme accepterait la suprématie d'une technique jusqu'à envisager sa propre extinction, par exemple avec la création d'une arme dont la puissance dépasse sa maîtrise. La mondialisation est, selon lui, l'autre nom de cette machine autonome qui fonctionne aux dimensions de la planète, sans que plus personne ne se demande désormais quelle est la finalité d'un système auquel les êtres humains sont sommés de s'adapter⁴.

Le désir manquant qui s'accroît

Dans notre installation *Mélancolie des étoiles*, le titre est implicitement lié au désir. La mélancolie des étoiles, c'est le désir que l'on n'atteint jamais, c'est l'étoile qui ne peut jamais nous combler, l'astre qui disparaît lorsque l'on s'en approche. Le désir est à comprendre comme ce qui se répète qui revient sans cesse. Le désir de l'homme est inépuisable⁵, il est ce qu'il cherche à combler, toujours et encore. Le phénomène technique est d'une certaine façon une réponse au manque de l'homme. En s'accroissant toujours, en créant des désirs qui deviendront besoins, les techniques pallieraient le désir de l'être humain dans son renouvellement insensé de sens qui pourrait le combler. Les techniques n'ont peut-être pas d'autres buts que de calmer momentanément l'angoisse de l'homme. En livrant l'idée qu'elles atteindraient le réel et combleraient l'angoisse du sujet, celles-

1 Michel Faucheux, *Norbert Wiener, Le Golem et la cybernétique*, Paris, Édition du Sandre, 2008, p. 31.

2 *Ibid.*, p. 36, 39.

3 *Ibid.*, p. 85, 87.

4 *Ibid.*, p. 95.

5 Le désir est l'inaccessible étoile. Et le nom *Mélancolie des étoiles* est lié pour de multiples raisons au désir. Le langage qui est toujours relatif, ne permet pas de combler notre besoin d'unité et d'absolu, nous rassurant sur ce que nous sommes. Le langage manque l'absolu et crée un manque. Le sujet est toujours dès lors dans le désir, qui est l'astre qui disparaît lorsque l'on s'approche de lui. Mais la parole poétique, métaphorique notamment, peut mettre à jour le manque du langage et mettre à jour l'ontologie du sujet. L'objet du désir, est toujours irréprésentable et ne peut s'incarner dans aucun être vivant, comme nos cellules ne s'incarnent jamais dans une entité fixe. In Luis de Miranda, *Peut-on jouir du capitalisme ? Lacan avec Heidegger et Marx*, Paris, éd. Max Milo, 2009, p. 21, 35, 57, 79.

ci l'obstrueraient peut-être à force d'imposition de ses formes. Dans notre installation, les mots qui sont dissociés en phonèmes sont aussi liés au désir. Désir de considérer comme sujet, désir de s'extérioriser pour exister. Désir de comprendre qui nous sommes. Les mots tentent de combler un état qui ne peut demeurer.

Les techniques et les mots pourraient trouver leur origine dans la même angoisse originelle, celle de combler le manque de notre certitude. Mais les objets techniques et les mots ne viendront jamais satisfaire le manque du sujet. Il y a accroissement des mots comme de nos objets techniques cherchant à stabiliser un monde qui ne peut pourtant pas être immuable. Et c'est cette mutabilité permanente qui est redonnée à voir. Me servant de la parole et d'une technologie avancée, je redonne à nos outils leur caractère d'incertitude qu'ils cherchent à saisir.

Nos techniques, notre langage devaient nous assurer provisoirement des explications et modalités d'apparition de l'étant ; seulement, ce désir incarne un monde de plus en plus abstrait et logique, complexe et multiple. Car d'un autre côté, le développement technique accroît l'écart entre la réalité propre de l'être humain en tant qu'être sentant et une abstraction de plus en plus poussée qui se lie davantage au pouvoir qui les régit. Ne pas pouvoir comprendre les techniques revient à ne pas avoir conscience de ce qui se déploie et qui, au lieu de procurer un sens qu'elles devaient combler, coupe l'être humain de celui-ci. Dans l'installation, c'est ce sentiment de dépassement de la vision, d'incontrôlabilité des signes qui sont régis par un programme visant l'indéterminé. J'ai cherché à convoquer, par la multiplication sans fin des cellules colorées et par leur mutation permanente, l'impossibilité d'obtenir une image clairement distinguée, métaphore du phénomène technique. Par sa multiplication, il ne serait peut-être plus appréhendable, nous laissant dans un monde sans sens alors que les techniques devaient nous le procurer. Tenter de représenter ce que nos techniques produisent - utopie que j'ai voulu modéliser - aurait pu nous permettre de réaliser le monde que nous sommes en train de créer. La représentation est ce qui permet d'avoir conscience, sans elle rien ne se présente et rien n'existe. Sans une prise de conscience, autrement dit une représentation, nos technologies pourraient à terme constituer un danger potentiel par la force du désir qu'elles tentent sans fin de combler. La pièce se transformera soit en une voix collective contaminée par des virus ou au contraire, en une forme de vie susceptible d'accroître ces possibilités, si nous pouvions comprendre les virtualités de ses significations.

Une humanité qui nous échappe

Avant, la technique portait l'empreinte humaine, prolongeait l'action de l'homme dans le monde. L'homme en créant des technologies qui dépasseraient son pouvoir de représentation, ne portant plus l'empreinte physique, deviendrait étranger au monde de la technique. Les techniques modernes ne permettant plus de visualiser nos marques laissées sur la réalité, tout y serait mis à distance sans possibilité de s'y réfléchir. Günther Anders exprime l'exponentialité de l'abstraction nous destituant de la capacité de signification et de représentation. Il nous dit :

« Ce que nous pouvons faire désormais (et ce que nous faisons effectivement) est plus grand que ce dont nous pouvons nous faire une image ; qu'entre notre capacité de fabrication et notre capacité de représentation un fossé s'est ouvert, qui va s'élargissant de jour en jour ; que notre capacité de fabrication - aucune limite n'étant imposée à l'accroissement des performances techniques- est sans bornes, que notre capacité de représentation est limitée de par sa nature.¹ »

1 Günther Anders, *Nous fils d'Eichmann*, Paris, Rivage Poche, 1988, p. 52.

Ainsi, nos techniques créeraient un monde sans traces, sans altérité, mais reproductible à l'infini¹. Dans le travail *Mélancolie des étoiles*, les empreintes qui sont la matérialisation des phonèmes restituent au contraire, un monde où la prolifération sans fin est de nature humaine. Les technologies peuvent-elles être étrangères au monde puisqu'elles sont construites par l'homme ? N'y a-t-il pas que de l'homme dans la technique et l'homme n'est-il pas un être technique ? Parler de technique inhumaine ne revient-il pas à rejeter nos activités humaines ? Ne pas comprendre ce que nous produisons ne revient-il pas à ne pas comprendre ce qui nous produit ?

Pour Simondon, le fait que la technique puisse échapper au contrôle humain est un fantasme². Pour lui, la technicité pure (déchargée du symbolisme social et culturel) révèle ce qu'il y a d'humain et fait communiquer des ordres de réalité et de grandeur initialement incommensurables et qui n'étaient pas en relation³. Il accorde aux techniques une part d'autonomie et une objectivation progressive. Il y aurait autonomisation des techniques parce qu'elles seraient des objets-images, résultat d'un imaginaire qui possède une relative indépendance par rapport à l'activité de la conscience. Les objets-images sont porteurs de significations latentes⁴. Pour retrouver le sens des objets techniques, il faudrait retrouver le sens sous-jacent des images qui enveloppent l'objet technique.

Dans *Mélancolie des étoiles*, nous retrouvons l'ensemble de ces problématiques soulevées. Les signes sont autant des cellules artificiellement vivantes, portant l'empreinte humaine, image organique, se multipliant sans finalité, avec un résultat indéterminé. Mais c'est aussi un travail de signification énoncé d'abord par une voix, qui mute et se développe en semi-autonomie (grâce au programme) par un imaginaire.

Le spectateur a perdu sa voix qui s'est transformée à son insu et qui crée, soit une pièce collective sujette à prolifération de virus, soit un résultat coloré. C'est parce que le sujet est privé de sa voix que les techniques construites et son imaginaire lui échappent. En ayant perdu sa voix, il ne peut décider de l'avenir de la pièce qui se joue sans sa gouvernance.

Pour résumer le langage échoue à retraduire les échelles des réalités multiples. Mais le langage technique destitue le sens humain du langage au profit de celui de l'efficacité. De même les techniques réduisent le réel en objet d'expérimentation. Et il y a auto-accroissement et dépassement de notre compréhension humaine. Cet auto-accroissement est lié au manque du sujet. L'autonomie de la technique pourrait être réelle, et son échappement de sens, pourrait en fait nous dévoiler. Si elle nous échappe, c'est que l'être humain en a aussi délégué le contrôle, en perdant sa voix.

Nous verrons que si le phénomène technique est irréprésentable et que celui-ci n'est plus à notre échelle, c'est peut-être parce que nous changeons aussi d'échelle de temps et d'espace. Le langage numérique pourrait aller de pair avec la modification de l'organisation de l'espace et du temps.

1 *Ibid.*, p. 150.

2 Gilbert Simondon, in Xavier Guchet, *op. cit.*, p. 144.

3 *Ibid.*, p. 146.

4 *Ibid.*, p. 152.

Le langage technique

Une parole de plus en plus discrétisée

Le langage informatique disloquerait les réalités humaines puisqu'il ne représente rien du monde vivant, mais quelque chose du monde informatique. Le langage humain permet la communication entre humains tandis que le langage informatique permet la communication entre machines et nous serions face à une régression infinie des symboles sans lien au référent¹. Les signes numériques ne sont pas les représentants d'un signifié et tendent à réduire tout signifié-signifiant en une suite de 0 et de 1. Les signes et signifiants n'ont jamais représenté la particularité du signifié qui ne peut exister dans l'absolu. Il est à noter que les signifiés sont substitués par les signifiants dans la pensée articulée à la langue et nous pouvons nous demander si le langage alphanumérique ne pourrait pas un jour remplacer ces mêmes signifiants.

Le langage informatique contient essentiellement des instructions. Cette forme de communication est de plus en plus rapide et efficace pour nous insérer dans un environnement technologique. Jacques Derrida a noté que les langues humaines tendaient vers une économie des signes et des voyelles. Les voyelles, les accents sont plus coûteux en terme de vitesse pour communiquer un message. Les consonnes sont plus économiques pour la prosodie et permettent une communication des messages plus rapidement. Il analyse que les langues nordiques sont plus consonantiques que les langues du sud, car les populations nordiques étaient soumises à un devoir de rapidité de communication dû au climat ne permettant pas de s'appesantir sur une tâche à l'extérieur. Tandis que les langues du sud ont plus de voyelles. Les pays du sud étant favorisés par un climat plus clément, les langues y sont plus chantantes, languissantes et prennent plus de temps à être prononcées².

Dans la pièce *Mélancolie des étoiles*, les voyelles sont les phonèmes les plus énergétiques (elles nourrissent les phonèmes qui doivent survivre). Ce sont elles qui permettent de faire progresser l'ensemble de la pièce. Seulement elles sont aussi porteuses de virus (il faut une voyelle et deux consonnes pour créer un mot phonétique). Le programme est donc soumis à un illogisme. Les consonnes doivent se nourrir par les voyelles mais en même temps les éviter puisque tout mot créé devient à son tour un virus. Nous retrouvons un conflit entre la sonorité économique des consonnes et l'énergie vitale des voyelles, celles qui chantent dans notre langue et permettent les nuances et distinctions dans la voix. Entre l'économie et la vitesse (les consonnes), entre le chant et la langueur du temps (les voyelles), c'est une contradiction phonétique de voix qui se joue dans l'installation.

La parole oubliée

L'écriture progresse pour Derrida dans la mesure où elle devient univoque et propre, c'est-à-dire non métaphorique. Plus elle rompt son lien avec la parole figurée, plus elle maîtrise et efface ses origines³. La parole était d'abord composée de sens figuré, liée davantage à l'ordre du senti. Nous

1 Olivier Dyens, *op. cit.*, p. 57.

2 Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 322.

3 *Ibid.*, p. 382.

avons déjà perdu le lien avec une pensée phonétique, métaphorique¹ qui est aussi une condition pour que nous puissions accéder à notre ontologie. Et notre parole métaphorique, que j'ai souhaité par ailleurs préserver dans *Mélancolie des étoiles*, où les mots sont transformés en images, s'amenuise nous faisant courir le risque que nous ne puissions plus nous rapporter à nous-même.

Le langage numérique serait l'apogée de cette perte de sens figuré. Pour Derrida, la cybernétique annonce une modification de la parole : nous serions confrontés à une disparition de la parole, ou du moins à sa subordination dans des structures dont elle ne sera plus l'archonte².

Il rappelle que l'organisation du temps et l'organisation du monde et du langage sont solidaires³. Pour Derrida, les écritures se remplacent dans la mesure où elles font gagner plus d'espace et de temps⁴. Plus les distances augmentent plus l'écriture se développe. L'écriture en ce sens est une véritable prothèse gestuelle et vocale, elle augmente le champ d'action du corps et permet de dépasser les frontières spatiales immédiates.

La parole et l'écriture sont spatiales et reflètent l'organisation spatiale d'une société. Pour Derrida, l'écriture s'est cristallisée avec l'agriculture qui est liée à la sédentarisation. La structure linéaire est liée à l'espace agricole organisé en sillons⁵. L'écriture est liée à l'espace technique, économique, social et est à comprendre comme une habitation d'un lieu. Nous avons exposé que l'expérience subjective s'élabore selon la forme spatio-temporelle. La forme de l'espace mental subjectif se constitue par l'articulation à l'écriture qui est sillon. En modifiant la structure linéaire de l'écriture pouvons-nous penser que nous réinventerions le temps de la parole et l'expérience subjective ?

Nous avons vu que la *phoné* est une garantie de la présence à soi ; toutefois, la voix articulée à l'écriture est constituante de la genèse des cadres spatio-temporels pour l'expérience subjective. L'écriture numérique ne s'articule pas à la parole individuelle mais elle est mondiale et elle ne se parle pas. Pourrait-elle présager l'affaiblissement de l'oralité et par là l'amointrissement de la singularité ? La passion et l'altérité⁶ qui seraient à l'origine de la parole céderaient-elles la place à une écriture de la rationalité et de l'efficacité ? Le rapport à la présence à soi mais aussi à l'autre,

1 Avant, les mots (les premiers mots), selon Rousseau, ne fonctionnaient pas encore comme ils le font « dans les langues déjà formées » mais les hommes « donnèrent d'abord à chaque mot le sens d'une proposition entière ». Tout le langage s'enfoncé ensuite par l'institutionnalisation dans cette brèche entre le nom propre et le nom commun (donnant lieu au pronom et à l'adjectif), entre le présent de l'infinitif et la multiplicité des modes et des temps. Tout le langage se substituera à cette vivante présence à soi du propre qui en tant que langage suppléait déjà les choses mêmes. Jean-Jacques Rousseau et Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 397.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 127.

4 *Ibid.*, p. 398.

5 *Ibid.*, p. 407.

6 La parole aurait émergé de l'altérité mais aussi de la pitié. « Deux enfants égarés dans le désert après le déluge, n'ont commencé à parler qu'au moment de l'effroi : pour demander secours ». Rousseau ne cesse d'affirmer que la pitié est une vertu qui a précédé l'usage de toute réflexion et que l'imaginaire aurait pu permettre cette réflexion, précédant l'acte de parole. En nous transportant hors de nous-même ; en nous identifiant avec l'être souffrant. Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre. La pitié doit être distance sinon l'intériorisation serait dangereuse et destructrice. L'abstraction, la symbolisation supposent donc une non identification. La voix ne serait pas une sorte de mouvement immédiat mais permettrait cette distance à l'autre, comme non identification à soi. La voix touche l'autre, mais n'est pas médiate comme le mouvement ou le geste sur l'autre ; l'autre est atteint mais à distance et la voix peut transmettre à distance et mettre à distance l'autre. Jean-Jacques Rousseau et Jacques Derrida, in Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 258, 269, 394, 330.

en tant que différent me distinguant également, est-il ce qui pourrait se modifier avec le langage numérique ?

L'espace et la présence de la voix

Dans l'ouvrage *Le paysage sonore*, Murray Schafer interroge l'impact de la vitesse sonore et le bruit continu des appareils électriques. Schafer a comparé le paysage sonore et le développement des langues. Selon l'acoustique d'un lieu, la voix s'adapte et se forme, c'est ce qu'il nomme les formants¹. Il retrace la structure de la voix selon la structure géographique où l'homme est né, a grandi et s'est développé. Selon l'écho renvoyé par les montagnes par exemple, la prosodie, l'intonation du berger s'est structurée selon la singularité de son acoustique construisant ainsi la formation de sa voix.

Cet auteur déplore la perte de zones de silence, la rapidité et la continuité de la transmission d'une information dans nos sociétés actuelles. Nos sociétés sont marquées par des sons en ligne continue (l'enveloppe est dépourvue d'attaque, de variations internes). Dans les paysages sonores lo-fi (où tout est présent simultanément) la perspective est absente et la sensation de durée n'intervient pas dans le cas de sonorités en ligne droite (bruit blanc). Dans le phénomène acoustique naturel, les sons naissent, vivent et meurent alors que dans les paysages sonores actuels, les sonorités électriques (celles du générateur ou du climatiseur par exemple) sont éternelles et ont une existence artificielle². Pour Murray Schafer, la ligne droite en acoustique va de pair avec le désir croissant de vitesse. Les phénomènes sonores sont continus parce que tout s'est accéléré dans nos civilisations. La recherche d'efficacité dans les transports, les usines, la communication font que les sons déployés par nos appareils et machines dépassent un rythme de vingt cycles par seconde, de sorte que les impulsions sont perçues en continuité. L'auteur constate l'accélération de la réception et de l'émission auditive et fait référence à Henri Bergson expliquant que l'accélération de toute chose conduit à l'appauvrissement considérable de l'existence³. Si nous sommes face à une accélération de l'impression de notre temporalité comme le développe Murray Schafer, alors les rythmes de l'existence s'accéléreront et la sensation de la durée vécue se raccourcira. L'appauvrissement des fréquences dans les paysages sonores contemporains induirait une perte de rythmicité dans le vécu et de différenciation de la temporalité. En outre nos paysages modernes tendraient vers l'homogénéisation acoustique, entamant la diversité des voix humaines. Nous pensons que l'homogénéisation du paysage sonore va de pair avec l'homogénéisation de l'écriture numérique et la mondialisation des modes d'existence. Notre milieu sonore est aussi ce qui participe à créer notre voix singulière qui est à la genèse de notre intimité et de notre présence au monde. Homogénéiser le milieu reviendrait à homogénéiser la formation des voix et donc la subjectivité, l'intimité et la présence à soi. Cette homogénéisation des rythmes et des écritures entraîne-t-elle inévitablement l'amenuisement de la différenciation culturelle et des voix singulières ?

*The Last Silent Movie*⁴, de Susan Hiller, fait entendre des voix disparues ou en voie de disparition liées à la globalisation des cultures. C'est un film où s'écrit, sur un fond noir, la traduction en Anglais des paroles prononcées par des peuples en voie (et en "voix") de disparition. La particularité des voix et des langues tendrait à s'effacer avec la mondialisation, évacuant la singularité des espaces,

1 R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Paris, J-C Lattès, 1991.

2 R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 69, 70, 117.

3 Henri Bergson, in R. Murray Schafer *Le paysage sonore*, *op. cit.*, p. 118.

4 Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2008.

http://www.susanhillier.org/installations/last_silent_movie.html. Consulté le 18 Septembre 2015.

des modes de vies. De plus, la réalisation du phénomène est fonction des structures primordiales du temps. Et nous pouvons nous demander quelles en sont les conséquences pour nos modalités de construction du présent, dans un temps de moins en moins distingué acoustiquement parlant.

Le phénomène technique et le langage numérique invitent-ils à une diminution de la présence, liée à une abstraction plus accrue, à une impossible réflexion, due à l'accélération et une indifférenciation d'une temporalité ?

Dans notre pièce *Mélancolie des étoiles*, le devenir de la voix du spectateur se développe et il est en mutation. Peut-on penser les devenirs de notre humanité sans réduire l'être humain à une sorte de mécanisme ? Nous pouvons émettre des hypothèses au regard de ce qui a été et de ce qui se fait, mais prédire ce que sera l'être l'humain reviendrait à nier la création du temps et notre libre arbitre (s'il existe). Dans notre pièce, la voix du spectateur évolue dans une collectivité, engendre une forme de vie dont le résultat est imprédictible. Peut-être que la pièce suggère qu'il est important de ne pas perdre sa voix dans un processus non choisi. Peut-être suggère-t-elle qu'il est nécessaire de perdre une parole pour donner naissance à une forme de vie créative et collective.

Nous avons vu que l'écriture est de plus en plus discrétisée et perd le sens figuré et métaphorique. Mais aussi une temporalité qui permet d'instaurer une présence à soi. L'espace se modifie, s'homogénéise de même que les rythmes et les écritures qui en sont le pendant. Qu'il s'agisse des mots ou des techniques, ceux-ci sont de l'ordre de l'empreinte humaine, qui est une présence marquée par l'absence.

Les mots comme les techniques nous renseignent sur nos angoisses et sont autant de moyens déployés pour garantir l'impression de l'existence créant ce qui ne peut être, par l'absence du temps. Mais les mots et les techniques qui nous sont étrangers, créent un hiatus dans le présent vivant, ils maintiennent notre différence et nous permettent de différer le temps et de nous représenter. Nous allons dans le prochain passage aborder la question de la temporalité qui est une catégorie fondamentale dans la structuration de la présentation et qui pourrait être influencée par la structuration par les modes d'existences de nos objets techniques.

Une représentation du temps réticulaire

Nous verrons dans ce passage la manière dont le modèle du réseau¹ et de la complexité remettent en question la notion de l'être et de l'unité. Le temps euclidien et la pensée rationnelle ont permis de consolider une forme de présence. Le temps euclidien permet la discrétisation d'éléments, articule par des coupes sur le flux des qualités et des changements permettant de composer l'existence. Nous découvrirons que ce modèle du temps qui a été appuyé par le cartésianisme est bousculé par des approches plus complexes ne permettant peut-être plus l'instauration de la notion d'être.

1 Nous comprendrons le terme réseau au sens de rhizome tel que le définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin. [...] Il constitue des multiplicités. » In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p13-31.

Un espace sans temps et un temps sans espace

Nous savons que nous ne pouvons appréhender le monde en dehors d'un cadre formel : l'espace et le temps conditionnent cette appréhension ; tout ce que nous percevons et tout ce que nous faisons se déroule dans le temps et l'espace, quelles que soient les définitions qui leur sont données. Anne Cauquelin explique que ces deux entités forment les conditions *a priori* de notre expérience du monde et se résolvent en *a priori* matériels dans les cas concrets de notre expérience. Ces structures temporelles et spatiales forment les conditions *a priori* de l'expérience et donc des perceptions¹. De quelle manière les conditions *a priori* du vécu spatio-temporel pourraient-elles se réinventer par l'introduction de nouveaux modèles de compréhension du temps et de l'espace ?

Pour Anne Cauquelin, nous assistons à un retrait du spatial avec le cyberspace qui abolit les distances et donc les mesures, entraînant également un retrait du temps. Elle nous rappelle que la définition traditionnelle du temps est « nombre du mouvement.² » Un mouvement, en effet, se produit dans le temps qui en mesure ainsi le tracé. Or, la vitesse du transport qui lie instantanément deux points dans le cyberspace annule le temps du parcours. Dans ce contact instantané, le mouvement ne peut être mesuré, il est même quasi nul. La temporalité du mouvement échappe donc à la mesure, elle s'efface, et c'est une autre espèce de temps qui est sollicitée, sorte de temps que l'on nomme « temps réel.³ » Les modifications qu'entraînent la restructuration des formes spatio-temporelles avec l'usage de l'outil numérique, ne seraient pas assimilées, dans le sens où nous employons encore nos anciennes représentations spatio-temporelles. La perspective et la cartographie sont encore des représentations usuelles dans la formalisation de l'expérience spatiale. Un des traits caractéristiques du cyberspace est le fait que l'articulation espace/temps est liée à l'inachèvement et à l'immédiat. Anne Cauquelin fait un parallèle avec le terme Stoïcien, *to kenon* qui est un monde plein de corps et sans aucun vide, mais cependant entouré de vide qui ne contient aucun corps. Pour cet auteur, l'espace cybernétique est un espace vide qui ne contient aucun corps, qui serait sans qualité ni orientation, dépourvu de haut et de bas, sans pesanteur et qui ne posséderait qu'un seul trait : celui d'accueillir des corps. Si un corps est accueilli, le vide alors devient lieu. Le cyberspace est à comprendre comme lieu de passage entre le non-corps et le corps en vacillement permanent, qui n'est jamais achevé⁴.

Temps et espaces relatifs

Nous pouvons parler d'une modification des structures spatio-temporelles par les nouveaux usages, mais aussi de nouvelles représentations qu'ils engendrent, modifiant ainsi les formes de nos perceptions et de nos expériences. Le fait est que les sciences ont introduit la subjectivité dans la construction temporelle et spatiale. Ces deux structures *aprioriques* ne sont plus considérées comme des absolus. Comme le souligne l'artiste-chercheur Don Foresta :

« La relativité a changé l'interprétation classique de l'univers mécaniste en apportant un aspect subjectif aux phénomènes physiques, tout en maintenant le concept d'une réalité objective de la nature. Le temps et l'espace ne sont donc plus envisagés comme les immuables absolus de la physique classique, mais comme de nouvelles variables.⁵ »

1 Anne Cauquelin, *Paysage et Cyberspace*, (Laa, Laboratoire Analyse Architecture), Belgique, 2006, p. 9. http://www.lelaa.be/files/Paysage_et_cyberspace.pdf. Consulté le 7 Janvier 2016.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 13.

5 Don Foresta, *Mondes Multiples*, Paris, Bâs, Femis, 1991, p. 27.

Le temps n'est plus conçu comme une donnée objective et indépendante de l'observateur humain. Il n'y aurait plus un temps absolu, mais un temps relatif à la temporalité humaine qui, en dehors de notre sphère, serait multiple et fractal. La notion de réseau donne également une appréhension réticulaire du temps puisque nous pouvons être à plusieurs endroits en même temps. La vision unitaire de l'espace et du temps est bousculée par une appréhension complexe de la durée et de l'espace.

Ilya Prigogine, dans *La fin des certitudes*, débute son ouvrage en posant la question du temps qui est pour lui au carrefour du problème de l'existence et de la connaissance¹. Depuis l'époque de Boltzmann, nous dit-il, la flèche du temps avait été reléguée dans le domaine de la phénoménologie. Mais nous humains, observateurs limités, serions responsables de la différence entre passé et futur². Cela revient à l'idée que l'observateur crée les conditions des lois et qu'en eux-mêmes les faits sont muets et les forces naturelles sont des mécanismes bruts³, mais que sans nous ils ne parlent pas. La certitude est, pour Ilya Prigogine, basée sur le déni du temps et de la créativité de celui-ci⁴. Avec la théorie de la relativité et la mécanique quantique, les lois de la nature ne traitent plus de certitudes, mais de possibilités, de devenir et non plus seulement de l'être⁵.

Tant que la mesure n'est pas faite dans un processus quantique détachant ainsi le processus du reste de l'univers, l'espace et le temps ne laissent aucune trace de leur comportement. L'espace-temps n'est pas donné une fois pour toutes dans la physique quantique et révèle que la division entre passé, présent et futur semble dépourvue de signification physique⁶. De nouvelles conceptions de la physique émergent et nous sommes aujourd'hui dans une description médiane entre un monde déterministe et un monde soumis au seul hasard. Les lois ne gouvernent pas le monde, mais celui-ci ne serait pas non plus régi par le hasard⁷. Le cosmologue Aurélien Barrau explique que les lois ne sont pas immuables et qu'elles résultent d'une évolution et peuvent varier d'un lieu à l'autre⁸.

La physique newtonienne ne peut tenir compte de la relativité de nos mesures. La représentation statique des éléments introduite par la représentation euclidienne semble ne plus être suffisante pour expliquer les comportements des particules. Sortie de notre échelle humaine, la physique classique ne fonctionne pas et insisterait sur notre perception photographique (arrêtant des unités perceptives découpées arbitrairement dans la continuité du temps). Avec la mécanique quantique, le présent qui se décline n'est plus un présent de l'ordre du déjà fait et du devant soi, immuable, mais un présent interdépendant du corps de celui qui regarde et qui actualise les présences. Si l'être humain plaçait déjà les causes à l'intérieur de l'effet et regardait l'effet empreint de causes, maintenant, avec la mécanique quantique, l'effet n'existerait que pour un corps constituant la frontière, l'interface de l'esprit et de la matière. Frontière mise en exergue par la nouvelle physique⁹. Cette théorie physique défie les lois de l'entendement puisque qu'elle n'est plus adaptée à notre intelligence pratique inscrite dans une vision d'une physique perçue de manière stable.

1 Ilya Prigogine, *La fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1997, p. 45.

4 Ilya Prigogine, *op. cit.*, p. 218.

5 *Ibid.*, p. 179.

6 *Ibid.*, p. 192.

7 *Ibid.*, p. 224.

8 Aurélien Barrau, *Des Univers Multiples, À l'aube d'une nouvelle cosmologie*, Paris, Dumod, 2010, p. 9.

9 Ilya Prigogine, *op. cit.*, p. 56.

Ce temps linéaire, conceptuellement envisageable, n'est pas de l'ordre du réel, mais de la réalité. Cette représentation permet de faire monde, d'identifier une qualité par la voie de la comparaison et du différé. Cette sortie du temps où s'est risqué l'être humain lui a permis grâce à sa mémoire de créer des coupes instantanées sur des transitions, lui autorisant l'accès à une représentation sur laquelle il pouvait porter son mouvement.

La représentation réticulaire du temps à travers le modèle rhizomique permet de donner une conceptualisation de l'inidentifiable et de l'irreprésentable. Cette pensée de la complexité propose des perceptions qui ne sont plus arrêtées, mais qui relèvent de la polyscopie et de la polyphonie¹ et qui ne sont plus dépendantes d'un point de vue unique de l'observateur. C'est une pensée de la simultanéité des différentes échelles qui anéantit l'actualité formelle et ne permettrait plus de conclure une perception dans une unicité phénoménale. Déclinant la réalité en autant de versions qu'il y a de regardeurs et illustrant la série des réalités qui peuvent se présenter à chaque événement, cette pensée réticulaire redonne à la temporalité son instabilité et son mouvement permanent. C'est un temps du flux inconsistant avant la décision ne permettant plus alors de faire de pauses. Ce que nous laisse entrevoir cette représentation réticulaire, c'est l'avènement du sans identité et de la non-permanence, de l'(a)présentation. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette nouvelle représentation c'est qu'elle se détruit elle-même. En somme, c'est une représentation sans représentation qui ne fonctionne plus sur la pensée de l'unique et du point d'arrêt.

Il n'y a plus d'avant ni d'après, mais du temps réel composable. Ainsi rien ne pourrait se tenir et se maintenir. La pensée ordonnée du temps se dissout dans le fluctuant que donne à concevoir le réseau. Comment pouvons-nous, dès lors repenser, l'être, le sujet et le soi ?

L'insaisissabilité de l'être

Nous avons construit une représentation linéaire et statique du temps qui a consolidé la notion de l'être et du sujet, métamorphosant la complexité pour l'obtention d'un schéma simplifié. La représentation réticulaire du temps viendrait bousculer nos croyances établies. C'est en cela que Don Foresta dit que notre époque est chaotique². Les sciences du vivant nous apprennent chaque jour que le sujet ne peut être stable, et nous sommes face à une résistance du sujet qui s'est cristallisé et mis à l'abri dans l'identité et dans la notion d'un moi central.

Nous assistons progressivement à l'affaiblissement de la notion de sujet compris comme une entité stable et d'un présent statique par l'usage de nos techniques et de nos modèles scientifiques issus de la mécanique quantique et de la complexité (rappelons que le transistor est issu de la mécanique quantique). L'irreprésentabilité du réseau, la multiplicité des identités par le biais de pseudonymes, la notion d'avatar, la multi-activité, le temps accéléré, l'espace de notre planète se rétrécissant et s'augmentant par l'ubiquité virtuelle et l'espace en réseau, mais aussi la modification de l'espace public et de l'espace privé sont autant de signes et d'indices qui laissent penser à une transformation de la notion de sujet et d'être. Ce sont autant de concepts tels que le virtuel, l'immatériel, la simultanéité, la co-implication, l'informe, la réciprocité, qui se sont aujourd'hui introduits dans le langage courant.

Le modèle rhizomique offre la possibilité de penser que le présent n'est pas déjà formé, mais qu'il se présente dans l'impermanence et les incessants changements. La forme réticulaire est inachevée

1 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit.

2 Termes qui proviennent d'une discussion avec Don Foresta.

et il nous est difficile de parler de forme. Mouvante, interchangeable, multiple et insaisissable, elle s'échappe dans la complexité des lois qui la génèrent.

Le modèle du réseau détruit la fin et le début, n'ayant aucun centre ni point d'appui fixe. Ainsi, toute la construction de la durée pourrait en être bouleversée si ce modèle devient une représentation pour penser le temps subjectif. Notre intelligence prend des points d'appui et de repos afin d'identifier le changement entre chaque instant. Si le modèle rhizomique est destiné à remplacer la vision statique de la perception liée à une intelligence qui vise un point unique afin d'acter le mouvement du corps, comment le modèle du réseau pourra-t-il encore offrir la possibilité de créer une comparaison qualitative, une différence construisant l'instant ?

Si le modèle du réseau ne permet plus de représentation puisqu'il détruit l'image de la fixité pour le corps, puisque l'image n'est plus déterminable, un présent peut-il dès lors se créer, un corps peut-il se constituer ?

Est-ce que l'immédiateté liée à l'impossibilité de la représentation ne détruit pas la possibilité de créer un présent ? La présence est liée à cette figuration de l'image qui schématise un vécu, l'image contraint le multiple dans l'unique et détermine une vue sur laquelle il nous est possible de donner sens au vécu. Dès lors si le modèle réticulaire défait la possibilité de sens unique, de l'image, l'écriture du temps devient impossible. S'il n'y a plus d'arrêt virtuel du temps dans la perception, il n'y a plus de changement, il n'y a plus de point de repère, il y aurait alors perte de la présence.

On pourrait penser que ces nouvelles modélisations qui n'enferment pas la réalité dans un schéma unique ouvrent les possibilités de l'existence. Mais cet effondrement d'un présent non représentable ne détruit-il pas en même temps la possibilité de percevoir ? La perception se construit sur la représentation et sans elle, peut-il encore s'élaborer une perception ? Peut-il y avoir une forme de vécu si cette représentation détruit la possibilité de présentation et de signification ? Il ne peut y avoir réflexion puisqu'aucun élément n'est fixe. Le mouvement lui-même est amené à la destruction s'il n'a plus de point d'arrêt ni de repère. Sans arrêt, plus de comparaison, plus de changement ni de mouvement et de position. Dès lors, quid de la perception, de la présence ?

C'est un monde sans articulation qui pourrait s'annoncer, un monde dans lequel le besoin de sens ne préexiste plus, où le concept d'unité serait défait.

Céline Lafontaine énonçait l'idée que la seconde cybernétique¹ était portée par toute l'idéologie bouddhiste et la destruction de l'ego, du moi et du sujet. Dans le modèle rhizomique, le centre est anéanti, l'objet ne saurait exister en dehors de la relation au sujet et le sujet est lui-même composite et multiple dans une immédiateté insaisissable. Le sujet n'est plus qu'un système de relation modifiable à volonté dans le modèle cybernétique². L'intériorité supposée du sujet est délaissée pour la notion d'intersubjectivité structurée par le langage commun³.

L'image clôture l'être dans une forme statique. Si tout se meut en même temps avec le modèle du

1 La seconde cybernétique concerne la théorie de l'auto-organisation et de la systémique, s'intéressant davantage aux interactions qu'aux systèmes.

2 Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004, p. 83.

3 *Ibid.*, p. 107.

réseau ; l'être ne peut se former, car dans le mouvant, il n'y a pas de forme puisque rien n'est fait. Tout reviendrait sur un même plan sans direction ni différenciation. Le modèle du rhizome nous livre un monde sans qualités, sans intensités si ce n'est celle que le corps humain produit et perçoit. C'est de ce vide dépourvu de qualités absolues auquel l'être humain devra faire face.

L'intelligence est formée pour le « prêt à agir¹ ». Et il y a une préparation vitale de l'action, un devoir de décision du geste guidé par la nécessité du mouvement. L'être humain s'est formé dans une intelligence de la préintention et de la rétention. Dans toute actualité formelle nous avons délibéré et évacué toutes les potentialités de l'événement et nous ne réalisons qu'un fragment de tout ce que nous lui avons amputé. Nous sommes dans cet acte décisif et impératif qui nous condamne à choisir et nous savons, avant même que le phénomène n'apparaisse, ce qu'il sera ; on ne peut que le connaître puisqu'il est créé selon nos attentes motrices guidant toute notre vie perceptive.

« L'éternel retour² » formulé par Nietzsche, aborde le choix ultime de l'actualité et qui élabore l'événement. Le choix pris et qui va être décisionnel pour acter l'événement est selon les termes de Nietzsche, sans retour possible. Le choix opéré au regard de toutes les autres possibilités virtuelles et que nous décidons de ne pas actualiser. Ainsi, tout serait possible tant que l'on n'a pas choisi mais aussi, agi. Ce mode du devoir choisir une unique réalité est un enjeu dans la conception du phénomène numérique. L'ère du numérique pourrait ouvrir l'unicité phénoménale à la polyphénoménalité. L'unique, l'instant se dissoudraient pour laisser entrevoir le pluriel des existences qui peuvent être vécues dans tous les gestes humains. Le phénomène numérique libérerait le sujet de la clôture, de l'un et de l'être, de l'acte décisif en lui épargnant à chaque instant « le sacrifice intérieur³ ».

La pensée de l'être, de l'unique et du statique est en corrélation avec la pensée cartésienne alors que la théorie quantique fait sentir l'absence de substance de toute phénoménalité. Avec l'avènement de la pensée rationnelle, le monde était séparable, divisible et il fut permis de concevoir l'être comme une entité séparée et unifiée. Le philosophe Edgar Morin explique que Descartes a formulé le paradigme maître de l'Occident, qui consistait à disjoindre le sujet pensant (*ego cogitans*) et la chose étendue (*res extensa*) en posant comme principe de vérité les idées « claires et distinctes », c'est-à-dire une pensée disjonctive elle-même⁴. Ce paradigme aurait permis les très grands progrès de la connaissance scientifique et de la réflexion philosophique, mais ses conséquences nocives ultimes ne commencent à se révéler qu'au XX^e siècle⁵.

Une rupture paradigmatique

Aujourd'hui, cette pensée de la distinction, de la raison pratique et de la logique devient insuffisante pour expliquer certains aspects des phénomènes. La découverte de nouvelles propriétés et comportements des phénomènes nous obligent à réviser nos anciens modèles de pensée qui ont été constitutifs pour créer notre réalité. Notre pensée est liée à la représentation du temps

1 Alain Berthoz, *La décision*, op. cit., p. 67.

2 Expression récurrente in Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de Poche, 1993 et Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Essais, 2008.

3 Alain Berthoz, *La décision*, op. cit., p. 73.

4 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 18.

5 *Ibid.*

euclidien qui est notre modèle principal pour penser l'espace et le temps. Mais ce modèle de pensée devient de plus en plus problématique, notamment pour comprendre tous les phénomènes que la mécanique quantique met en exergue.

En effet, l'introduction de la pensée complexe, comme nouveau paradigme, a modifié non seulement des quantités d'unités et d'interactions qui défient nos possibilités de prévisions mais également la pensée complexe qui comprend des incertitudes, des indéterminations, des phénomènes aléatoires. La complexité, dans un sens, a toujours affaire avec le hasard et avec l'invention du temps. Ainsi, la complexité coïncide avec une part d'incertitude, soit tenant aux limites de notre entendement, soit inscrite dans les phénomènes¹.

Pour Thomas Kuhn, il y a une rupture paradigmatique lorsque les données écartées, considérées comme des anomalies par un modèle deviennent plus nombreuses que les données se configurant au modèle en vigueur². Nous assistons, avec la théorie quantique, le modèle rhizomique, la pensée de la complexité à un ébranlement de la certitude et de la phénoménalité. Et l'inconnu comme les anomalies devient plus importants. Nous pourrions parler d'une crise du phénomène ou une dé-phénoménalisation car celui-ci n'est plus compris comme étant source de certitude ou d'absolu. Le phénomène devient relatif et perçu comme résultat de nos mesures et de nos désirs de significations.

Pour Stéphane Vial, la technique est une structure de la perception et le phénomène perçu est modifié par l'introduction des outils numériques. L'entrée de la géométrie non-euclidienne (c'est-à-dire qui n'est plus plane) dans nos cultures et savoirs modifierait pour lui la perception culturelle de l'espace héritée de la Renaissance³. La technique est productrice de perceptions et d'expériences. Les choses et les étants se présentent à travers des appareils numériques ou électriques.

Le phénomène ne peut être compris que par le biais d'un détachement et d'une construction donnant sens au stimulus. Les *stimuli* constituent déjà un aménagement perceptif, mais la caractéristique du virtuel est de jouer sur la multiplicité des coexistences. Un seul et même geste peut s'éprouver de manière virtuelle en étant inscrit simultanément dans la réalité psychique d'un sujet. Par exemple, avec la pièce *Kem* de Mathieu Chamagne⁴, vos gestes sont retraduits par un avatar numérique et incorporés dans un milieu virtuel fait de particules sonores et visuelles réagissant à votre gestualité. Votre main se déplace dans le milieu physique, éprouve la qualité virtuelle des signes numériques sonores et visuels. Votre main a l'impression de toucher et de déplacer ces qualités qui sont pourtant physiquement absentes. Votre main et votre conscience corporelle se trouvent à deux endroits en même temps sans que l'une prenne l'avantage sur l'autre, dans une co-présence. Votre présence se multiplie et vous acquérez une expérience sensible dépourvue de présence physique (les signes étant des signes numériques). La réalité virtuelle multiplie les interprétations possibles d'un événement et propose d'autres points de vue et d'autres modes d'insertion de l'écriture du corps dans un espace et un temps. La perception visant une présence unique pour

1 *Ibid.*, p. 49.

2 Thomas Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 2008, p. 89.

3 Stéphane Vial, *L'être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, PUF, 2013, p. 96.

4 Mathieu Chamagne, *Kem*, 2012.

<http://www.mathieuchamagne.com/category/activites/installations/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

identifier le phénomène et agir sur le mouvement du corps, pourrait être amenée à une forme de multiphénoménalité simultanée. Nos modes d'appréhension des qualités pourraient alors se complexifier, voire avec la coexistence des multiplicités, s'annihiler. Lorsqu'en effet vous mettez simultanément deux points de vue en co-existence, par exemple une vue infiniment petite et une vue infiniment grande, sur la feuille d'une plante dans une pièce, quelle sorte d'ontologie attribuer à la feuille ? Lorsque nous multiplions les dimensions visibles d'un objet simultanément, que devient l'objet ? L'avènement perceptif pourrait-il être déplacé si le mode de présence numérique devient le nouveau modèle cognitif de l'être humain ?

L'indistinction

Le numérique - particulièrement le modèle rhizomique - a toutes les caractéristiques pour devenir un paradigme cognitif. Les pratiques mises en place par l'outil, remodelisent le corps et agissent dans les cartographies corporelles. Le modèle du réseau passe par une mise en pratique corporelle du concept. Le fait que le corps agisse dans un environnement numérique implique qu'il acquiert des expériences métaphysiques propres à la modélisation conceptuelle et technique du réseau. La physicalité immédiate est toujours médiée par la pensée symbolique, mais ce qui est différent, c'est la rupture avec la représentation de l'univocité de l'être et l'unidirectionnalité du phénomène qui est créée avec le modèle de pensée réticulaire. La pensée prise dans ce modèle n'est plus conditionnée par la ligne et l'unique, mais par le multiple et le sans direction. Ainsi, la liaison arbitraire de la segmentation des instants pourrait être bousculée avec l'outil numérique. L'effectuation perceptive pourrait être vécue sous des séries plurielles. Et la perception des instantanés qui permet de relativiser le changement et donc de différencier l'événement pourrait tendre vers une désunification. S'il n'y a pas de point d'arrêt dans le réseau, car aucun état n'est stable et permanent, à l'image du *Générateur poïétique*¹ d'Olivier Auber, comment alors différencier l'événement, comment le comparer à l'antécédent si celui-ci est en constante virtualité, jamais totalement actualisé, mais sur des seuils en actualisations ?

Le bleu que je perçois est bleu par rapport à toutes les couleurs qu'il n'est pas et ce bleu est perçu dans une synthèse perceptive initialisée sur le rapport à l'instant *t*. Si cette décision comparative, si cette distinction que permet d'opérer l'instant qui interrelie simultanément toutes mes expériences passées ne s'effectuent plus, sans le point actant et décisif de l'instant, alors comment puis-je attribuer à la qualité une identité ? Le présent s'est constitué sur l'idéal d'une temporalité liant les événements figurés comme antécédents et postérieurs grâce notamment à la représentation de l'espace et du temps héritée depuis la Renaissance (perspective, infini, vision au centre du tableau, début du modèle mécanique). Si ce modèle du présent perd son sens dans le réseau, il s'agit de la construction même de la qualité qui pourrait devenir défaillante pour l'actualisation d'une présence. La conception du temps a défini un rapport au monde, construit la manière d'actualiser des présences, fussent-elles complètement artificielles. La structure photographique de la perception serait remodelisée par la représentation du réseau s'instaurant dans nos structures mentales comme formalisation *a priori* de nos expériences. L'instant avec le modèle du réseau devient impossible, car il est sans état fixe, et le temps resterait une virtualité qui ne pourrait jamais actualiser une qualité.

1 Olivier Auber, *Générateur poïétique*, 1990.
http://poietic-generator.net/?lang=fr_fr. Consulté le 22 Août 2016.

Pour résumer, le temps du métacorps est un temps réel, sans espace. Le modèle mécanique développé à la Renaissance a été un déni du temps mais a permis de construire une représentation statique et une identité. Aujourd'hui ce modèle laisse place à une structuration temporelle qui pourrait emmener à une perte de la représentation et de l'unicité phénoménale. La perception, l'être, la qualité pourraient être remplacés par le modèle rhizomique, conduisant à des instantanés impossibles que nous venons de décrire. Modifiant la manière de percevoir et notre corps et la manière d'être corps déployant un métacorps.

Mais Derrida émet l'hypothèse selon laquelle nous n'avons jamais eu ni de perception, ni de corps. Le corps est lui-même une perception objet d'une représentation et dont la représentation constitue toujours une représentation¹. Le corps même, son action ne serait qu'une représentation.

La biologie nous montre, en effet, qu'il n'y a aucun dispositif, dans le cerveau humain, qui permette de distinguer la perception de l'hallucination, le réel de l'imaginaire². En définitive jusqu'à quel point nos images du monde, nos représentations font-elles notre monde et notre corps qui en serait l'instance virtuelle les supportant ?

Mon travail de recherche porte sur ces problématiques de la création du temps et du vécu. Nous allons voir, dans le prochain passage, que le travail *Archéologie de l'écho*³, a été réalisé en réponse à ce qui vient d'être développé.

À une présentation

Nous achèverons notre réflexion sur les notions de sujet et de singularité au travers de la voix et leur orientation vers le modèle du réseau. *Archéologie de l'écho* sera la pierre angulaire de ces réflexions. Il s'agit d'un travail plastique abordant la problématique de l'être et de la présence dans l'espace et le temps rhizomique. J'ai prélevé l'ADN de plusieurs personnes dont je jugeais avoir eu de belles idées. J'ai d'abord introduit leur ADN dans des pierres précieuses pour réaliser une galerie d'idées précieuses. Ce travail a pris une autre direction lorsque l'on me parla du chant des pistes, rituel aborigène qui consiste à chanter pour créer la réalité. Ces pierres génétiques vont être plantées à plusieurs endroits de la Terre. Les sites où elles seront plantées concernent les territoires linguistiques qui ont, à partir de leur langue respective, permis la création des autres langues européennes. Je détaillerai ce travail à la fin du passage afin d'expliquer les multiples relations établies entre l'espace, la voix, la présence, la réalité, le réseau et le chant.

L'écriture de la voix

Nous avons vu que la voix est ce qui résiste au doute ultime de l'existence. Elle nous assure une présence au monde. L'idéalité de nos perceptions ne peut nous garantir une existence, même par le recours à une représentation de l'égo. Derrida expliquera que l'égo, la pensée, sont des représentations. Aucun corps, aucune donnée extérieure ne pourraient nous assurer une présence au monde. La voix serait seule à le pouvoir. Elle résonne encore dans le corps du sujet et n'est pas liée à l'indication perceptive, elle est toujours différée et idéale comme nous l'avons vu.

À l'heure des technologies contemporaines, l'usage de la voix se modifie. Nous allons nous demander

1 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, op. cit., p. 116.

2 Edgar Morin, op. cit., p. 62.

3 Voir Annexe, p. 349.

si ces nouveaux usages de la voix transforment notre rapport à notre présence, au monde et à notre conscience. Comme nous l'avons évoqué dans le passage précédent, l'oralité se transforme par un espace et un temps qui s'homogénéisent et les distances se rétrécissent. Nous avons énoncé que l'écriture soutenait l'organisation spatio-temporelle et que celle-ci se modifiait. Nous allons prolonger nos interrogations sur l'articulation espace-temps-écriture, dans une perspective tenant compte du modèle du réseau et de la voix comme conditions de la présence.

Pour David Le Breton, la voix est vecteur d'informations affectives et module la signification des paroles¹. Pour lui, les voix se normalisent excluant les particularismes, formant progressivement « la voix du neutre² ». Le travail de Susan Hiller est représentatif de cette dénaturalisation des voix et de leur homogénéisation.

Pourtant, la voix est signe de la singularité et de l'empreinte personnelle : « elle porte les traces sensibles d'une histoire personnelle à l'intérieur d'une trame sociale et culturelle donnée³ ». Et pour tout individu qui parle, sa voix est un élément essentiel du sentiment de soi. Perdre sa voix ou ne plus la reconnaître reviendrait à se perdre. La voix est ce qui nous assure une présence et nous permet de nous inscrire dans un espace. Elle permet de projeter dans un certain dehors, un certain dedans. Elle articule des sons et cette articulation est liée au souffle qui module nos sensations de durée. Elle inscrit le corps dans une écriture temporelle et émotionnelle. Dans ma recherche plastique, je considère la voix comme le signe de la présence au monde, nous assurant une existence qui résiste au monde des idées et signe notre singularité.

Pour Michel Serres, nous passons d'une culture écrite à une culture de l'oral favorisant l'usage de la voix. Pour Serres, la voix viendrait remplacer la position prépondérante de l'écrit dans nos communications. Pour lui, la voix a été subordonnée à l'écrit, mais les technologies renversent la relation : l'écrit devient désormais l'égal et parfois le servant de la parole⁴. Nous pouvons penser, de prime abord, que les technologies numériques permettent de développer une communication orale et donc favoriseraient l'accroissement de la subjectivité et de la singularité. Sans doute assiste-t-on à un déploiement de la parole et de la communication orale, mais la parole n'est pas la voix et la parole est soustraite à l'écriture.

Rentrant dans une nouvelle forme d'humanité et de vision du monde, l'écriture ayant cristallisé une manière d'aborder l'être au monde se métamorphoserait. Comme nous l'avons souligné, le développement de l'écriture et sa place prépondérante dans la parole correspond à un moment de l'économie et prend ses sources dans le monde commerçant⁵. L'écriture est une technique associée à l'exploitation de l'homme par l'homme et son développement correspond à la décentralisation⁶ des pouvoirs qui empêche la communication orale, séparant les co-présences des citoyens⁷. L'instruction, la lutte contre l'analphabétisme vont de pair avec la loi, car il faut savoir lire : « nul

1 David Le Breton, *Éclats de voix*, Paris, Métailié, 2011, p. 40.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 Michel Serres, *Hominescence*, *op. cit.*, p. 262.

5 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 17, 424.

6 Dans la civilisation Grecque, le pouvoir était lié aux dialogues citoyens qui se tenaient dans la cité et était concentré au cœur de la cité.

7 *Ibid.*, p. 199, 427.

n'est censé ignorer la loi ». La parole liée à l'écriture émerge avec les institutions sociales et n'est pas naturelle. L'écriture est une technique qui signifie : institution durable d'un signe.

Les conditions d'apparition de l'événement tel que le sujet les perçoit sont liées à l'écriture. La technique de l'écrit est une technique de l'esprit qui a soumis la pensée à une certaine forme. Celle-ci construit le phénomène et le double, le supplée d'une structure qui l'élabore. C'est une pensée de la réserve et de la distance. L'écriture se substitue à la présence et se situe en dehors de la positivité de l'événement, tandis que la voix s'exprimant est seule à pouvoir être dans un présent vivant, même si celle-ci use de signes de l'écrit qui suppléent la présence. L'écriture s'ajoute à la présence qui est un manque. Dans l'événement, les mots, l'image acoustique doublent et transforment l'existant qui ne pourrait sans eux s'établir. La langue est la condition de l'expérience.

La parole et l'écriture sont liées à l'espace et à sa représentation, à la domination de celui-ci comme condition de l'expérience qui est différée, distancée. Que le langage doive traverser l'espace, soit tenu de s'espacer, ce n'est pas là un trait accidentel, mais le sceau de son origine¹. La pensée du temps occidental a été organisée par la linéarité horizontale et est une structure de la réserve. Nous avons orienté le temps sur une ligne qui lui donnait une direction. L'horizon temporel s'est structuré avec l'écriture horizontale et linéaire. L'écriture est une technique primordiale de notre organisation spatiale et dicte un sens de lecture qui imprègne formellement la manière d'interpréter un phénomène. La technique de l'écriture a cristallisé des formes de pensée spatio-temporelles liées comme nous l'avons vu avec l'agriculture (les sillons et la sédentarisation).

Une autre articulation de la présence

Le logocentrisme est, pour Jacques Derrida, déterminant de l'être de l'étant comme présence. La présence à soi est toujours liée aux signes et la question de l'être est liée au *logos* qui ne serait rien en dehors de lui. Pour Derrida, l'écriture a déjà entamé la présence à soi.

La dépossession de l'oralité revient, pour cet auteur, à la dépossession de la présence à soi et de la maîtrise de soi. Et la parole est déjà extériorité de la présence.

L'expérience subjective est soumise à la forme spatio-temporelle qui est structurée avec l'écriture. En modifiant la structure de l'écriture, on réinventerait ainsi le temps et l'espace qui s'articulent à l'expérience subjective.

Nous avons vu que le cyberspace est sans distance et sans lieu. Il correspondrait à un espace déspatialisé, en temps réel où la parole n'aurait plus lieu d'être. La voix, contrairement à l'écriture, nous pénètre, nous ne pouvons pas ne pas entendre la voix de l'autre et elle nous implique dans une intériorité, elle est liée au temps immédiat. Mais la voix articulée à une parole crée un hiatus dans la présence immédiate puisque l'écriture s'y installe comme une présence double, différée qui est une sorte de fiction, que nous nommons la représentation.

L'expérience d'un temps déspatialisé, désarticulé du *logos*, offrirait une expérience presque impossible. Une pensée qui ne serait plus articulée à la structure linéaire de l'écriture, serait une pensée presque impossible.

Cependant retrouver la présence vivante à soi, suggère une parole inarticulée, une parole d'avant

1 *Ibid.*, p. 331.

les mots ne se rapportant à aucun objet, à aucune différence mortelle¹, à aucune négation, à aucune écriture. C'est une voix du chant ou la voix de l'œuvre d'art qui n'est pas reliée à la langue et où serait transmise une présence de l'avant-verbe. Une voix désarticulée est une voix de la temporalité se risquant au temps vide pour tenter de le porter à l'existant.

Aujourd'hui, l'écriture alphabétique se couple avec une écriture du code qui rompt la structure linéaire de l'écriture et réinventerait une temporalité. Mais c'est aussi une langue qui ne peut plus se parler et qui en fait une langue morte, non dicible. Pour Derrida, l'écriture du code rompt le lien avec la langue parlée et l'autonomie du représentant devient absurde, rompant le lien avec tout le présent vivant. Pour lui, l'écriture universelle de la science serait l'aliénation absolue² puisque le sujet élabore de plus en plus un monde dans l'abstraction. C'est enfin une langue sans signification du temps, risquant de porter l'impossible.

Comme nous l'avons évoqué, la pierre fut notre premier outil et nous savons que le développement de la main et de la cognition sont liés. Lorsque nos ancêtres commencèrent à viser à distance les charognes, nous pouvons nous demander si ce geste projectile n'a pas participé à construire toute l'embryologie de notre perception de l'espace, voire de notre (sub)jectivité. Visant à distance, le corps, la main, l'œil et le geste anticipaient un but, se détachant progressivement du moment présent. Ce geste de projection et de visée participa à construire la manière de voir et de percevoir, mais aussi d'envisager le phénomène comme arrivant et qui devait se préparer pour être atteint. L'attente, la réserve de pierres nous poussa, peut-être, à nous détacher des présences immédiates et constitua un plan de vision, de perception mnésique (qui est aussi une réserve) qui nous a permis de survivre. La présence, comme nous l'avons exposé tout au long de cette thèse, est construite selon un rapport au temps qui est pensé par coupe arrêtée et point virtuel sur lequel notre geste peut se porter. Sans notre mémoire et ces instants *t* découpés de manière arbitraire, il nous serait impossible d'établir une qualité. Notre manière de penser correspond à ce complexe de réserve, de projection et de visée. Notre corps perceptif et moteur s'est organisé selon ces schèmes perceptifs et cognitifs découpant un temps pour en viser un fragment retenu et répété. En se projetant à l'extérieur, le jet de pierre aurait pu nous permettre de nous interioriser, de nous créer une subjectivité au travers du geste subjectile qui nous séparait de l'immédiat.

Ce complexe d'identification des présences pourrait être remis en question par les nouveaux outils techniques. Le point de l'ego, le point du sujet comme référence au monde dans une extériorité déployée visant un point unique, pourrait être une modalité d'apparition phénoménale en voie de transformation.

La présence s'élabore selon cette durée différenciée et l'espace mis à distance. Or, nous avons vu que ce temps et cet espace ne correspondaient plus à une échelle corporelle, mais mondiale et universelle. L'espace est devenu sans frontière et le temps est devenu immédiat, multiple. Le corps sans distance est un corps sans espace où se projetterait une perception. Et le temps immédiat est un temps sans changement, indivisé et sans identité où ne pourrait plus se créer l'être. La pensée différée dans une durée sans réserve et un espace sans pesanteur peuvent-ils abriter l'être et la présence d'un corps qui serait sans lieu ?

1 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, op. cit.

2 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 429.

Une langue sans frontière

Notre langue n'est, semble-t-il, plus adaptée pour traduire ces nouveaux mondes que nous créons. Il nous manque les mots non seulement pour faire advenir la chose à l'être, mais surtout parce que l'être ne correspond plus à nos nouvelles formes spatio-temporelles et donc, l'écriture aussi n'est plus adaptée. Ce n'est plus l'écriture d'un temps de la durée, mais de l'immédiat et du recommencement perpétuel ne laissant aucune trace physique et n'élaborant plus la présence du sujet sur un seul plan. Nous avons également vu que la structure imaginaire avec l'introduction des technologies interactives se reconfigurait. L'image unique correspondant à la structure de l'être et du phénomène à saisir, devient multiple et l'extériorité se confond avec l'intériorité.

Notre langue peut-elle encore traduire ces nouvelles formes de réalités émergentes ? Vers quelles ré-articulations la parole, l'écriture, l'espace, le temps et la subjectivité tendent-ils ? Le langage informatique est-il plus adapté pour traduire une complexité qui émerge et participe-t-il à faire émerger cette complexité ?

L'hypertexte qui caractérise le cyberspace est un univers de mots, chiffres, sons et images et les supports de liens hypertextuels, forment un ensemble sans frontières. La lecture comme l'écriture deviennent des parcours, des écrits variables en plusieurs dimensions. L'écriture sur la toile dessine une multiplicité de pistes que suit le lecteur nomade ou errant.

L'écriture est la perte de la proximité absolue de la présence à soi et nous pourrions penser que les parcours, nomades et multipliés remplacent la pensée en sillons qu'amena la structuration de la pensée par l'écriture.

Si l'écriture en réseau est sans lieu ni espace, non linéaire et sans ordonnancement, nous pouvons supposer qu'une présence de l'immédiat sans espace pourrait émerger. Autrement dit, la pensée déspatialisée ne serait plus articulée à l'écriture. Elle serait un retour à une pensée inarticulée où l'expérience n'aurait pas lieu et où la présence sans cesse recommencée ne pourrait s'établir.

La présence à soi n'a jamais eu lieu, n'aura jamais lieu et elle n'a jamais été donnée. La présence a toujours été rêvée et a toujours déjà été dédoublée, répétée. La présence à soi ne peut demeurer dans l'apparition de sa propre disparition.

Dans le projet *Archéologie de l'écho*, j'ai souhaité interroger cette possible désarticulation et réarticulation de la présence que ferait émerger le paradigme du réseau. Je considère la langue humaine comme problématique à plusieurs niveaux. La pensée de Bergson n'a cessé de me travailler depuis des années. La phrase suivante, extraite de sa théorie, constitue l'une des plus marquantes dans ma recherche et ma création :

« Toutes les difficultés du problème, et le problème lui-même, naissent de ce qu'on veut trouver à la durée les mêmes attributs qu'à l'étendue, interpréter une succession par une simultanéité, et rendre l'idée de liberté dans une langue où elle est évidemment intraduisible.¹ »

Cristallisant des formes d'existence et ne faisant apparaître l'existence que dans les limites de

1 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 166.

son vocabulaire, la langue ne correspond pas à l'invention et à la création qui sont des principes fondamentaux de l'idée de liberté (sauf si la langue est travaillée à des fins artistiques). Pourtant, la voix et la parole s'inscrivent dans le mouvant et par elles se créent notre subjectivité, notre présence au monde. Mais cette présence reste toujours dans une forme d'illusion de solidité qui est peu compatible avec le mouvant et la création. La voix sans la parole par contre est du pur présent vivant, mais où la présence ne peut demeurer.

Le chant des pistes

J'ai voulu symboliquement recréer une langue qui serait à la hauteur de la création et d'une pensée libérée de forme et d'existence instituée. Nous¹ avons prélevé l'ADN des personnes que je jugeais avoir eu de belles idées afin de les insérer dans des pierres pour en faire, au début, une galerie d'idées précieuses. Comme je l'ai indiqué, ce projet a pris une autre direction lorsque l'on me parla du chant des pistes aborigènes. Le chant des pistes est une pratique aborigène qui consiste à chanter ce qui a été rêvé afin de réaliser l'objet dans l'espace. Dans le paysage aborigène, chaque pierre, piste et grillon contiennent les nœuds de l'espace et du territoire aborigène. Le chant est pour la culture aborigène ce qui permet de donner l'existence à la chose².

Les pensées qui sont constituées de mots ne traduisent aucune existence empirique et doublent la présence d'une affectation psychophysiologique. Nous ratons toujours la présence à soi lorsque nous usons de la parole structurée par une langue, en la doublant par une forme qui ne nous appartient pas et qui ne peut comprendre notre singularité. Cette pensée articulée ne peut davantage comprendre le temps qui ne se cristallise pas dans des formes arrêtées. Nous différons toujours le phénomène et nous délirons alors le monde perçu et vécu.

Seulement la voix et le souffle ont besoin d'un espace pour résonner et créer la présence. C'est cet espace même que je voulais préserver et lui garder une distance, afin de créer une existence mais qui correspondrait à l'inventivité du vivant. Je voulais rééquilibrer le rapport espace/temps.

Je voulais créer des voix et des pensées vivantes, jamais déterminées et en création permanente comme l'est l'ADN qui est un complexe rhizomique. Ainsi, je souhaitais créer des pensées qui s'inventeraient selon une base de pensées précieuses prélevées, afin que celles-ci puissent faire se développer d'autres langues et d'autres espaces.

L'espace est nécessaire au renvoi réflexif et nous assure la possibilité d'émettre un souffle. Sans espace et sans temps, c'est alors la présence qui tend vers son annihilation et qui se préfigure dans le paradigme du réseau. C'est cet espace que j'ai voulu sauvegarder afin que puissent encore s'entendre les présences et les voix. Ces pierres précieuses contenant la pensée de personnes ayant eu de belles idées vont être distribuées dans plusieurs lieux.

Si nous retraçons l'histoire des langues occidentales, des langues indo-européennes, le Grec, le Latin et le Sanskrit, sont constitutives des autres langues à savoir les langues romanes, celtes, teutoniques et slaves³. À partir de ces trois langues qui ont donné naissance aux autres langues de notre civilisation occidentale, il s'agissait de recréer des nœuds de l'espace en espérant qu'une autre langue puisse se développer à la manière du vivant. Les pierres aborigènes sont les nœuds de leur espace qui est en réseau et je souhaitais recréer un espace pour notre réseau en créant des nœuds qui possèderaient de belles idées pouvant se multiplier et se générer grâce à l'ADN introduit.

Je souhaitais créer une voix vivante à la hauteur du vivant, d'un espace et d'un temps qui se refont

1 Avec l'aide de Valérie Bergglio (Chercheuse à l'INSERM) et Nicolas Langlade (Chercheur à l'INRA).

2 Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, Paris, Grasset, 1988.

3 Kitto Humphrey Davy Findley, *The Greeks*, Londres, Penguin Books, 1951, p. 13.

à chaque instant. Je voulais préserver les présences dans un espace à redéfinir et qui serait à la hauteur des enjeux de la notion de réseau.

Dans la culture aborigène, chaque chant contient une part de l'espace, et mis en réseaux et en partage, les chants reconstituent le territoire terrestre. Le peuple aborigène constitue l'une des premières civilisations qui se soit construite sur l'idée du réseau. L'art est pour eux primordial et les relations intersubjectives sont inscrites dans une pratique artistique. Les pierres contiendront des pensées et de l'art qui peut se recréer grâce à la dynamique de la matière vivante qui y est intégrée. Ces pierres seront disséminées sur les territoires où nos langues se sont créées. Ce travail signe une volonté de voir apparaître une civilisation dans laquelle les relations humaines seraient conçues comme une œuvre d'art et où une langue serait rendue compatible avec l'idée de création et du vivant, toujours en mouvement et en invention.

L'espace préservé permettra d'accueillir encore le chant et la parole soufflée pour créer des réalités rêvées. Et dans une temporalité créatrice. Ainsi, une langue à la hauteur de la liberté est en train de germer (dans deux laboratoires¹).

Pour résumer, l'écriture qui structure la parole et une forme de pensée ont pris leur source dans le monde commerçant et une institution durable. Si elle correspond à une organisation de l'espace durable, elle dépossède de la présence à soi en la détournant par des signes et des sens arbitraires. Dans le cyberspace, il n'y a plus de distance, l'écriture y est plus abstraite et crée du non dicible. Ce non dicible n'est pas lié à une voix de l'avant-verbe, mais comme le dit Derrida à une aliénation absolue qui destitue la présence du sujet. Seule la voix de l'avant-verbe, de l'avant-parole est le signe d'une présence au monde. C'est cette présence que j'ai voulu sauvegarder pour recréer une voix chantée et qui s'inventerait dans un territoire abritant la liberté.

Conclusion

Sommes-nous en droit de pouvoir parler d'un changement de paradigme où la notion de l'être, de présence, du concept d'être humain et de corps seraient en restructuration ?

Nos cadres spatio-temporels, notre langage pourraient être ce qui se modifie avec l'usage du numérique. Nos outils numériques nous permettent de considérer autrement les espaces-temps. La structuration de notre pensée, de notre parole est liée à l'écriture qui soutient la représentation et l'organisation spatio-temporelle d'une civilisation. L'écriture articule d'une certaine manière la présence, par la répétition, la discrétisation qui nous permet par ailleurs d'évaluer le changement et la qualité. Ce mode d'articulation correspond à nos perceptions qui se doublent de représentation. Nos représentations évoluent, créant de nouvelles formes perceptives et de saisie du phénomène. Les conditions d'apparition du phénomène pourraient être modifiées, laissant la place à une multiphénoménalité et une perte de repère spatio-temporel sans fin. La représentation spatiale a subordonné le caractère mouvant du temps, mais c'est par l'espace que peut se porter le souffle d'une voix qui marque notre présence au monde. Le cyberspace est un espace sans distance et sans lieu, un temps immédiat et en un temps réel. Le cyberspace est plus proche du temps vivant

1 À l'INSERM et à l'INRA de Toulouse.

tel que l'ont défini Derrida, Deleuze ou Bergson. Seulement, la présence pour s'établir, a besoin de la voix, et d'un espace où se proférer. J'ai donc, par *Archéologie de l'écho*, souhaité conserver un espace et un temps, mais qui seraient créateur de formes de présence.

En plantant les pierres, j'espère que ce paradigme pourra inventer une pensée libérée d'un format rigidifiant la pensée de la vie et la vie de la pensée, afin de les ouvrir sur une création qui correspondrait à l'idée de liberté. Ce projet s'inscrit dans la volonté de voir l'avènement d'une humanité où chacun pourrait posséder sa voix et son espace et qui ne serait plus légiféré par des structures imposant à la pensée une forme et un corps qui maintiennent l'illusion qu'il existe un état et des formes qui ne peuvent qu'être statiques.

C'est un travail abordant le paradigme du réseau, susceptible de devenir un modèle aliénant, tout comme il pourrait devenir un modèle permettant de créer une civilisation partagée et ouverte. Dans tout les cas, ce paradigme reste un modèle, une représentation et qui prend ses sources dans l'Antiquité¹ portant à chaque fois son utopie.

L'être humain se doit de créer des modèles afin de pouvoir tenir un monde. C'est un monde enfermé par la représentation avec la seule utopie de nous laisser penser que nous pourrions lui échapper. Nous croyons en de nouvelles représentations qui se pensent être au plus près du réel, plus vraies que nos anciennes réalités.

Nos représentations rendent le monde solide, enfermant le mouvant pour contenir l'être permanent et nous permettent d'y vivre. Les pierres génétiques sont à l'image d'un temps vivant enfermé dans du solide mais qui préserve les souffles des voix qui se doivent de traverser l'espace et le temps.

Entre rêve et réalité, il reste à chanter un monde pour que celui-ci puisse encore exister dans une préciosité.

Conclusion Deuxième partie

La corporéité, nos gestes, notre imaginaire, le concept de corps, d'objets, d'organisme imaginé comme une entité close et unifiée sont déplacés par les représentations que formalisent nos technologies. Nos relations intersubjectives, notre langage et notre voix, les modalités de la pensée structurée par des cadres spatio-temporels pourraient évoluer. Notre corps unique se situant par rapport à une extériorité ne serait que le reflet d'une intériorité, et l'extériorité apparente d'une nature révèle plus des similarités inscrites dans l'universel qui redéfinissent nos limites. Notre

1 D'après Pierre Musso, l'imaginaire et le mythe du réseau s'inventent de l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle en lien avec les techniques artisanales du tissage. Le fil de la vie, les hommes sont liés entre eux, le fil du temps, les tissus de l'organisme humain, économique... sont autant d'expressions qui permettront de créer des modèles de pensées pour divers domaines de la vie s'opposant au modèle arborescent. Le modèle du réseau et son auto-organisation va non seulement être un modèle pour penser le fonctionnement du corps humain, mais aussi de la machine, de la communication et de système politique. In Pierre Musso, *Critique des réseaux*, Paris, PUF, 2003, p. 33, 47.

exception, notre définition devient de moins en moins évidente à appréhender au regard des découvertes scientifiques. La réalité du corps est désintégrée au niveau atomique tandis qu'il devient un complexe de corps étranger et instable au niveau biologique. Les découvertes génétiques accentuent le concept de continuum inter-espèce et les découvertes en éthologie montrent que les capacités cognitives sont distribuées à l'ensemble du vivant. L'être humain est assailli de blessures narcissiques (les trois premières étant la découverte de Copernic, de Darwin et de Freud) qui ne font que remettre en question la place de notre corps dans l'univers, notre identité au sein d'une collectivité et l'invention de notre humanité.

Le concept de corps semble se métamorphoser et nous pouvons parler d'un déplacement conceptuel et symbolique du corps. Nous avons énoncé que le métacorps pouvait être une métamorphose et un dépassement, dépassement par le biais de technique, mais aussi métamorphose dans la manière dont il peut se concevoir et construire sa réalité. Les découvertes scientifiques, technologiques nous font nous redécouvrir, nous permettent de nous comprendre autrement et révèlent d'autres manières de penser l'être. Les sciences et les technologies bousculent nos catégories fondamentales (imaginaire, gestes, corps) et réalisent de nouvelles représentations. Nous pouvons penser que la manière d'interpréter, de percevoir la réalité pourrait s'effectuer sous d'autres modalités.

Cette nécessité de créer une réalité a été nommée par le terme d'infralangage. Celui-ci relève autant du processus qui nous permet de créer l'actualisation de la réalité que de la singularité de chacun. Il nous permet de construire une réalité pour surmonter le réel qui nous décline. L'infralangage crée du métacorps.

Nous verrons dans le prochain chapitre la relation de l'infralangage et du métacorps dont les termes sont liés à la singularité.

L'infralangage crée du métacorps singulier ("singulaire" plus précisément) mais pris dans du collectif qui le redéfinit. Nous verrons que les virtualités de la singularité peuvent être révélées par le domaine des arts. En utilisant des outils modernes traduisant sous de nouvelles formes, l'actualité mais aussi l'universalité, les artistes pourraient actualiser les virtualités de nos représentations qui sont en train de s'incarner. Le métacorps étant indéfini, son devenir nous échappe. Et nous verrons que le métacorps, lié à la singularité et mis en réseau, le résultat crée un changement d'état radical. Nous questionnerons les sciences et les techniques par le point de vue de la singularité et de la percolation, mais dans une acception physique.

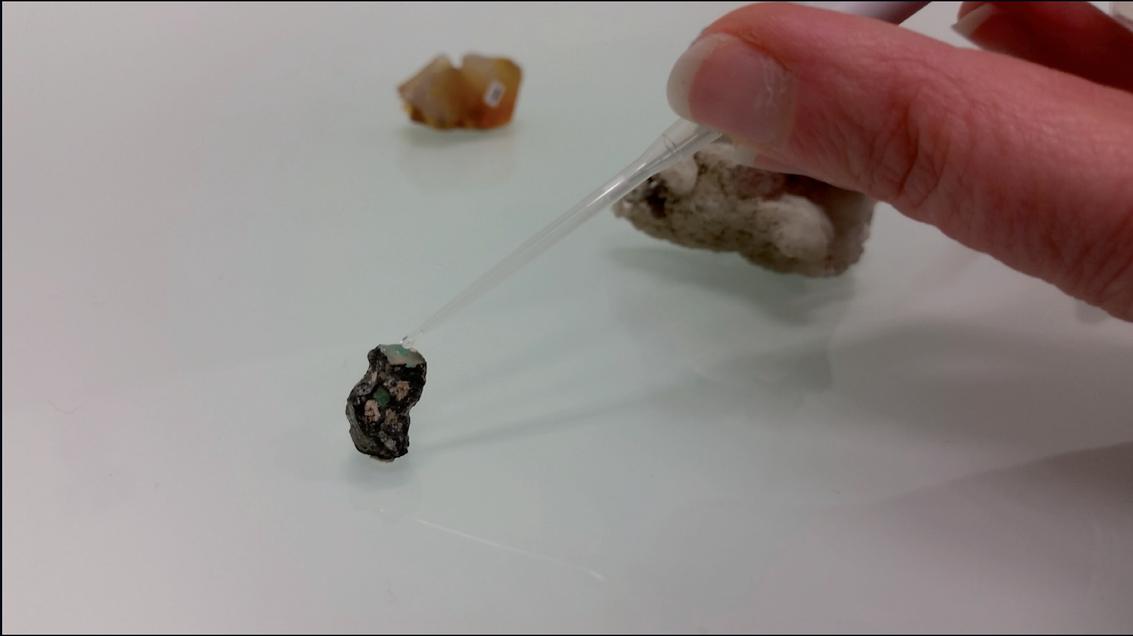


Figure 28. Transfert de l'ADN de Xavier Lambert dans l'opale, 2016.



Figure 29. Transfert de l'ADN de Michael Gibson dans l'opale, 2016.

Figure 30. Carte des Pistes



° Excursions °

Pays à ce jour qui ont été sélectionnés (8 pays et 15 arrêts) et où nous allons déposer les opales. Nous laisserons certaines pierres à la dérive dans les fleuves, les rivières et les mers. Par exemple, le trajet par bateau entre Split et Venise nous permettra de laisser les pierres en pleine Mer Adriatique. On déposera sous terre les pierres restantes sur la route des sentiers prévus (voir la carte).

Nous irons creuser la terre pour y placer les pierres.

Nous terminons notre route par le Sud de l'Italie qui est l'Ancienne Grèce, Magna Graecia (la Grande Grèce en latin) qui est toute la partie du Sud de l'Italie et qui va jusqu'aux côtes de la Croatie.

- 1 Albi-Castres (France, Montagne Noire)
- 2 Freiburg (Allemagne, Foret Noire)
- 3 Lac Constance (Allemagne)
- 4 Salzburg, (Autriche, ville de Mozart)
- 5 Brno, Moravie (Rep. Tchèque)
- 6 Wien, (Autriche, Danube)
- 7 Lubjana, Slovenie (Montagne)
- 8 Split, Croatie (Montagne Noire) <°>
- 9 Venise, (Italie, Adriatique)
- 10 Bolzano, (Italie, dans les Montagnes Dolomites)

- Grèce (Magla Graecia, la sud d'Italie)
- 1 Athéna (Déesse protectrice des Grecs)
- 2 Cythère Cythere (Île de la naissance d'Aphrodite) <°>
- 3 Crotone, (Bateau Grèce -Italie)
- 4 Volcan Etna (volcan Actif)
- 5 Spina (invention des territoires et de l'ambre)
- 6 Paris

<°>Bateau Fondé par les Grecs



Nous déposerons les dernières pierres sur le Volcan de l'Etna.

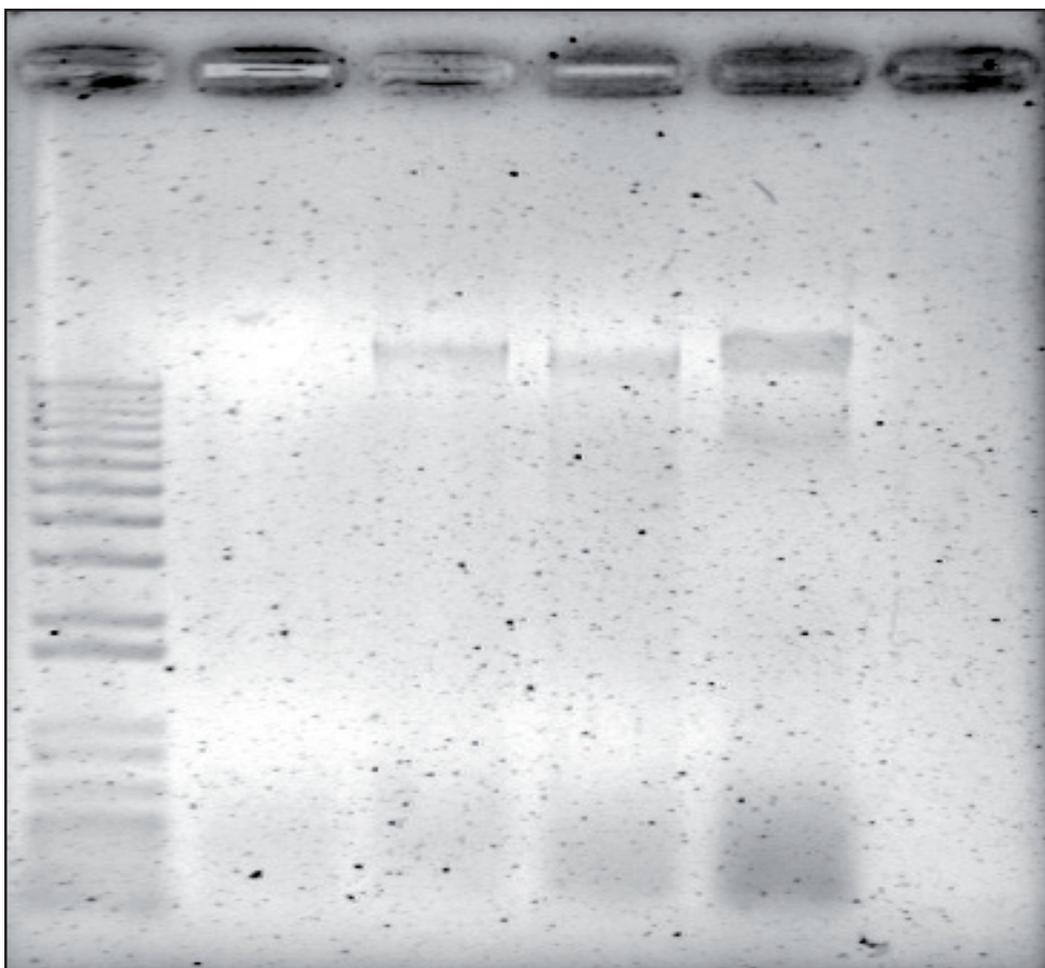
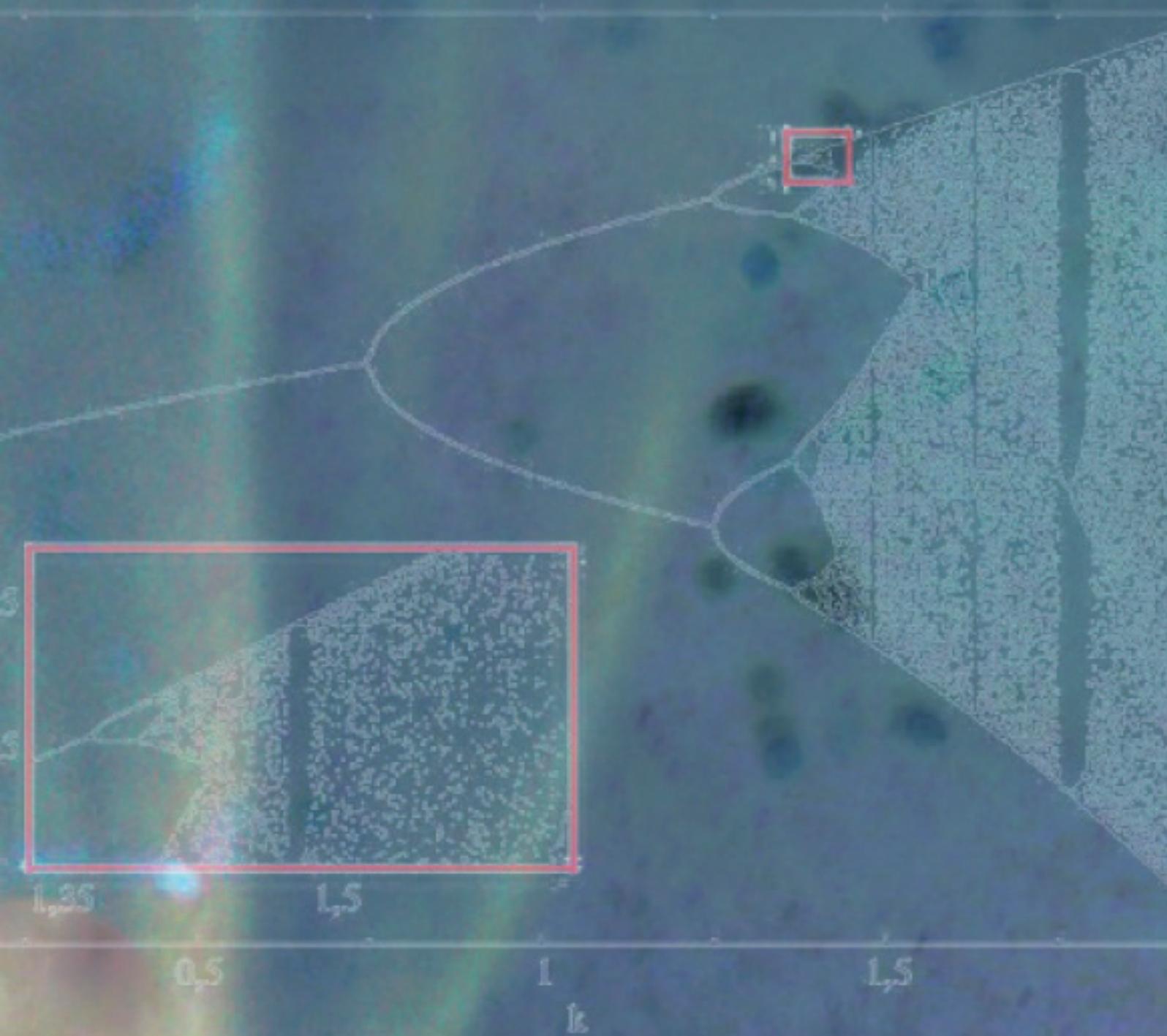


Figure 31. TRACE ADN





«De millénaires ouverte, la Mer totale m'environne.
L'abîme infâme m'est délice, et l'immersion, divine.
Et l'étoile apatride chemine dans les hauteurs du Siècle vert,
Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve
du réel...
Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat. »

Saint-John Perse, *Amers*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 396.

3. Vers la singularité

Ce qu'il y a de fâcheux dans les théories modernes du comportement, ce n'est pas qu'elles sont fausses, mais c'est qu'elles peuvent devenir vraies¹.

Y a-t-il sur Terre une mesure ? Il n'y en a pas².

Introduction

Dans cette partie, nous aborderons les concepts de percolation et de singularité qui sont intriqués à ceux de métacorps et d'infralangage. Nous partirons d'abord d'un point de vue théorique et général, pour rentrer de plus en plus dans des détails et des exemples appliqués, et pour finir sur une ouverture plus globale qui concernera le monde sociétal. J'aborderai dans ce parcours et surtout à la fin, les orientations qui se dessinent dans ma démarche de création.

Pour notre modèle théorique nous verrons qu'il existe de nombreuses singularités en interaction. La singularité est à la fois le moment initial de la création d'un corps mais est aussi ce corps initial virtuel.

La singularité ne sera pas à considérer dans son acception commune. Dans ce chapitre la singularité n'est pas liée au trait particulier, caractéristique spécifique d'une personnalité. D'après la définition que le Littré en donne la singularité est une qualité qui appartient à un seul individu et est ce qui rend une chose singulière. Conventionnellement ce terme est lié à une manière extraordinaire, bizarre, d'agir, de penser, de parler³.

La singularité dans notre modèle sera à comprendre comme en relativité générale, c'est-à-dire une masse, ses géodésiques et son horizon des événements. Pour éviter la confusion dans cette partie nous emploierons le terme singulaire. Le terme singulaire renverra à un métacorps, s'étant retrouvé à proximité de la singularité (instant et corps initial virtuels). En revanche le terme singulier sera attribué à un corps couplé à un corps social et perdant progressivement le lien avec la singularité. *Nota bene* : la singularité lorsqu'elle ne sera différenciée ni par le moment ni par le corps, comprendra les deux.

Dans ce premier chapitre, nous aborderons la relation entre le métacorps, l'infralangage, la singularité et le réel. Nous partirons d'abord du point de vue d'un seul métacorps pour ensuite l'étendre au regard d'une pluralité. Le métacorps dans le premier passage sera compris comme le potentiel d'un corps créé par un infralangage, initial et initialisé par la singularité. Ensuite le métacorps collectif sera compris comme une pluralité de métacorps en interaction créant une réalité commune et des corps normés et communs. À cette échelle le langage devient le vecteur d'actualisation du métacorps collectif et du corps. Le premier passage concernera donc un métacorps et un infralangage qui ne sont pas liés à une structure sociétale.

Quand nous parlerons d'actualisation, nous entendrons ce terme comme une actualité en train de

1 Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 401.

2 Friedrich Hölderlin, *Odes, Elégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 21.

3 <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/singularite%C3%A9>. Consulté le 23 Août 2016.

déterminer des virtualités ainsi que le moment de la transition. Une actualisation est la simultanéité d'un couplage structurel des virtualités. Ce passage a aussi été écrit dans une conception du temps non linéaire compris comme une intrication dynamique progressive¹ de l'actualité et ouvert sur l'indéterminé. L'actualité résultera de ce processus tout en restant ouverte sur l'indéterminé. Quand nous parlerons de détermination, cela signifiera : la différenciation est la condition préalable à l'actualisation. La différenciation est ce par quoi s'élabore la co-intrication entre virtualités par rapport à elle. La première détermination correspond à l'initialisation réalisée par la singularité.

Toute actualisation détermine les ensembles de virtualités dans une intrication dynamique et récursive. Ce chapitre concernera donc la manière dont la singularité est créée, et son corps initial virtuel, devenant instantanément métacorps et qui sera ensuite en lien avec le métacorps collectif. Nous aborderons le fait que les arts, les sciences et les technologies pourraient être des vecteurs d'actualisation des singularités et des métacorps singuliers. Ce passage sera accompagné de schémas pour soutenir la complexité de ce concept qui intrique l'infralangage, le métacorps et la singularité.

Ensuite, nous aborderons l'ensemble des singularités dans un milieu sociétal. Le métacorps collectif est un ensemble de métacorps en voie de transition, qui sont dans une phase de la percolation. Les métacorps singuliers qui sont réactualisés par une singularité peuvent créer s'ils sont reliés une percolation. Les singularités ne sont pas mesurables et changent en permanence, notamment grâce à la temporalité et leur rapport au réel. La percolation est liée à la mise en réseau de ces singularités qui crée un changement d'état soudain qui peut être soit négatif soit positif, soit supérieur ou inférieur. En d'autres termes, quelque chose est gagné ou perdu après la percolation. Le jugement de la valeur est fonction d'un jugement subjectif. La percolation se crée en fonction des directions émergentes qui sont donc indéterminées. Le moment critique du changement se nomme l'exposant critique. C'est une transition. La transition dans notre modèle sera du premier ordre. Le premier ordre correspond à un saut qualitatif dans l'état après percolation. Nous nous servirons de ces termes pour analyser le processus poétique en art, mais aussi la manière dont les arts en général peuvent créer des nouvelles directions et permettre d'actualiser des singularités.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons la manière dont la singularité peut être créatrice de temporalité et de rapport au monde. Nous verrons que ce rapport au monde enrichit le rapport à la singularité qui s'actualise par la création. J'aborderai de manière personnelle ma pratique par le point de vue d'un milieu quotidien. Ce dernier chapitre sera un éloge du corps, des possibilités de l'homme et une attention à celui-ci.

Infralangage, métacorps, singularité et réalité : comment ces éléments se structurent-ils avec le réel ?

¹ Récursivité d'intrication dynamique : l'intrication dynamique est une intrication au niveau des termes des relations, mais aussi de la nature des relations. La récursivité tend à une homogénéisation et une indifférenciation des virtualités et de l'actualisation. *In* Glossaire.

La singularité : l'instant de l'externalisation

Modèle appliqué

Ce modèle a été pensé en m'appuyant sur la pièce *Apotrope*. *Apotrope* est une pièce interactive qui m'a permis par la complexité de la programmation de réfléchir sur l'actualisation et les séries de virtualités. Plusieurs niveaux de programmation ont été développés dans une intrication dynamique. Lorsque le spectateur touche pour la première fois les boîtes de Pétri, une série s'actualise aléatoirement. Par exemple, la série A fait émerger de son ensemble une première image (A1), qui est une image vidéo-projetée d'une peau. Lors de l'activation de cette première image A1, une série virtuelle sous-jacente est actualisée de manière aléatoire et constitue la deuxième image. Cette deuxième image provient, par exemple, de la série B (mais elle aurait pu relever des séries C, D, E...) et a actualisée aléatoirement une image B1, qui, lorsqu'elle est touchée, se change aléatoirement en B2 (par exemple). B2 possède une série d'images virtuelles, qui vont aussi être transformées par son actualisation. Lorsque B2 est touchée, cela déclenche l'actualisation aléatoire d'une image de sa série, par exemple B2-3 qui sera la troisième image, laquelle possède aussi une série virtuelle dont les termes seront déterminés lors de son actualisation. Ce processus est développé jusqu'à la fin. Il est impossible de voir les images actualisées originaires et dès qu'une actualisation a lieu, les termes virtuels ne sont plus les mêmes. Une actualisation va être déterminante dans la progression de l'actualité. L'actualisation progresse selon l'actualisation d'une première série virtuelle et les autres séries possibles sont inactualisées (les séries C, E, D...). Il s'agit là d'un processus d'intrication dynamique et récursif. L'ensemble des possibles révélés sont déterminés lors de l'actualisation de la première image qui n'est apparue qu'en se transformant par ce même processus.

À la fin de l'interaction, l'ensemble des images revient à un état initial. Cet état n'est plus le même (ce n'est plus l'image A1 qui elle-même avait subi le processus décrit ci-dessus) et les images qui reviennent en arrière ont changé entre temps et se sont hybridées. Le retour à la première image initialisée est impossible et les termes actualisés ont changé lors de la progression récursive virtuelle. De plus, l'hybridation des images finales du retour dépend de la fin de l'interaction, et tendent vers une forme d'homogénéisation puisqu'elles appartiennent à une même série et possèdent des caractéristiques proches. L'interaction est basée sur la poursuite progressive d'une première actualisation (l'initialisation) qui se nomme singularité. La singularité, telle que nous l'entendrons, n'a pas de virtualités initiales comme c'est le cas pour le processus interactif du dispositif *Apotrope*. La première actualisation des images d'*Apotrope* débute avec un milieu délimité par les boîtes de Pétri. La singularité, elle, ne possède pas d'instant qui la précède et qui la suit mais c'est à partir d'elle que le présent, le passé et le futur se construiront.

Modèle théorique

Nous distinguons deux régimes qui font appel au même mécanisme, qui est un processus d'intrication dynamique, mais ils sont qualitativement différents : 1/ l'apparition et la modification de structures grâce à des externalisations créant un couplage structurel entre elles ; 2/ l'évolution récursive après une première externalisation qui sera déterminante dans la réalisation de l'actualité.

La singularité créera une première forme non achevée de la réalité ; toute actualisation implique une différenciation des termes au début (la détermination). L'actualité s'élabore par cette différence aux virtualités, mais qui les modifie selon l'inclusion de celle-ci. L'actualité est une inclusion/exclusion de cette différence dans les termes des virtualités qui l'élaborent. Autrement dit, les virtualités qui ont conditionné l'actualité sont modifiées lors de cette actualité, mais l'actualité conditionne les virtualités simultanément. Ceci est un processus de co-intrication dynamique récursif entre actualité et virtualités¹.

Ensembles et leur dynamique d'intrication

L'infralangage est un ensemble complexe de versions virtuelles du métacorps. Un métacorps contient une version. Une version contient des virtualités. L'infralangage s'internalise en s'externalisant vers le métacorps. Le métacorps est couplé à la cognition, la perception, et l'imaginaire qui sont co-intriqués qui sont donc fonction de la version. Le métacorps issu du corps initial², est un complexe de potentialités, possédant une version qui contient des virtualités mais pas encore actualisée. Ce complexe en interaction s'externalise avec le réel et s'internalise avec l'infralangage et ce, simultanément. L'infralangage potentialise en même temps la réalité qui elle-même rétroagit avec lui. Les processus à l'œuvre se font par des différenciations qui réduisent les actualisations suivantes, rendant compatibles infralangage, métacorps et réalité. Réduisant la diversité des actualisations des virtualités. Chaque ensemble se co-structure dans leur évolution par externalisation/internalisation lorsqu'ils s'aperçoivent grâce à leur différence.

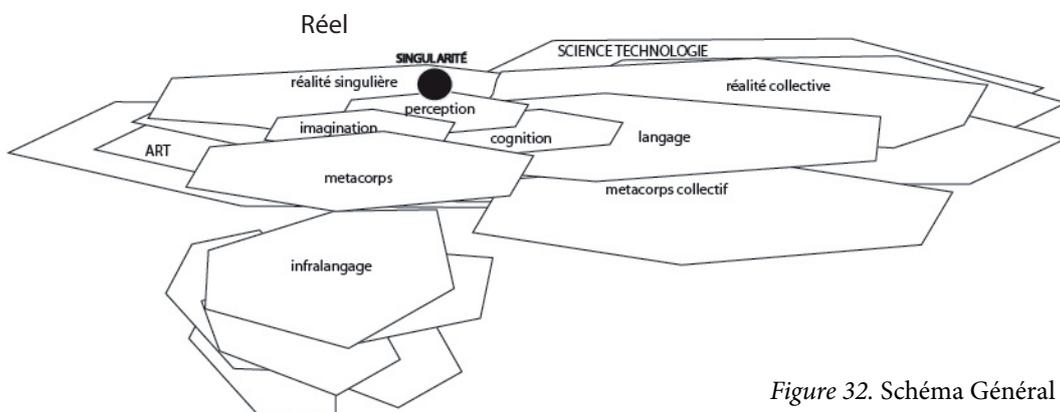


Figure 32. Schéma Général

1 L'ensemble des processus qui suivront fera référence à ce que nous venons de décrire.

2 Le corps initial, devient métacorps dès la première initialisation et est virtuel, se modifie en permanence par ses géodésiques, et est oublié.

1- Le moment de la singularité

On va distinguer un moment initial : la singularité. Et ensuite les autres moments : les externalisations.

La singularité est une initialisation sans instant ni avant, ni après¹. Pour notre modèle la singularité sera créatrice de l'initialisation du lien entre le métacorps et l'infralangage. La singularisation est le moment où se crée l'initialisation d'une version virtuelle du métacorps, qui est, elle, liée à l'infralangage, oubliant le corps initial virtuel. Dans ce moment de la singularité, le métacorps acquiert une version virtuelle de l'infralangage. Les virtualités du métacorps sont créées par la première perception qui engendre la première actualisation de la version. Emerge alors l'actualité, une réalité. La première externalisation du métacorps vers le réel, qui correspondra à une première perception, commencera à déterminer les ensembles de virtualités de la version. Comme nous l'avons vu dans l'étude de cas d'*Apotrope*.

2- Relation infralangage et métacorps après la singularité

L'infralangage est une impulsion créatrice de la réalité et il possède des virtualités de versions indépendamment du métacorps. Par ces caractéristiques, il est comparable au réel : tous deux sont illimités. Le métacorps est une des versions de l'infralangage et il est l'ensemble complexe virtuel de la cognition, de l'imaginaire et de la perception. Cette version sera une première fois réduite lors de la première externalisation, ce qui déterminera la forme de la version de virtualités du métacorps. La première externalisation est la perception, c'est-à-dire insertion dans le milieu, ce qui déterminera les virtualités de la version, potentialisera la première version du métacorps et donc de l'infralangage, créant une première différence entre les deux ensembles se découvrant, et donc une première réalité. Il y a d'un côté les virtualités des versions de l'infralangage et de l'autre celles de la version du métacorps.

3- Ensuite, par récursivité appliquée aux différences réduites, les ensembles tendent les uns vers les autres, à être similaires. Les virtualités de chaque ensemble vont de moins en moins être diversifiées et s'homogénéisent. C'est par l'action du réel par l'intermédiaire du métacorps que la différence se crée introduisant de la diversité, mais dans une unique version de virtualités initialisée par la singularité. Cette diversité crée de la différence entre les virtualités de l'infralangage et du métacorps qui se distinguent. Mais ce rapport au réel, qui permettra au début de créer de la diversité entre les ensembles, par la récursivité du processus, tendra vers une indifférence, une uniformisation². Même si la singularité initialise d'une seule manière la version des ensembles des versions virtuelles de l'infralangage, cela crée *in fine* un premier métacorps et une première réalité singulière. Les ensembles des versions virtuelles de l'infralangage qui n'ont pas été actualisés sont oubliés et inaccessibles. Elles ne concernent plus le métacorps actualisé qui n'y a plus accès. Tous les ensembles tendent progressivement vers une seule forme d'actualisation, de différenciation par rapport à une réalité.

1 La singularité en physique est le Big Bang et les trous noirs.

2 L'uniformisation, est le résultat de l'intrication récursive dynamique entre virtualité. L'uniformisation découle de l'actualisation récursive des virtualités de la réalité qui tend à homogénéiser la formalisation de celle-ci par un unique modèle. *In* Glossaire.

Métacorps collectif

Nous allons aborder un métacorps singulaire, inséré dans le milieu. Nous allons voir comment le métacorps se différencie dans ce milieu. Cette différenciation se fait par l'interaction de métacorps entre eux. La langue est le vecteur de l'interaction. Le résultat de cette interaction est la structuration d'un corps. Le métacorps collectif procède du même type d'interactions entre les métacorps sauf que le vecteur de différenciation et d'actualisation devient le langage qui tend lui aussi à uniformiser les versions des corps en même temps qu'il actualise une version du corps. Il introduit dans la réalité singularisée¹ du métacorps une différence. Cette différence va actualiser ses virtualités selon la langue. Les métacorps singulaires sont, eux, des diversités virtuelles et ont leur propre version de la réalité, mais cette réalité n'est pas distinguée tant qu'elle n'est pas actualisée et différenciée par l'actualisation de la langue. Le langage crée une externalisation et une internalisation du métacorps et actualisera un corps singulier, pris dans un corps collectif. Cette internalisation se fera par la différence, différence entre la réalité du métacorps et la réalité du langage. Le langage crée une différence commune qui va uniformiser, actualiser les virtualités singulaires des métacorps créant une réalité commune et le corps singulier. La réalité singularisée et la réalité commune au début différenciées, par la récursivité de l'intrication dynamique, ne le seront plus. La réalité commune va réactualiser la réalité du métacorps et donc les virtualités de l'infralangage d'une nouvelle manière. Cette réactualisation, cette différence créera au départ un écart. Écart entre l'infralangage et le métacorps qui est actualisé, mais par le langage. Le langage en actualisant différemment le métacorps, introduit une différence, qui permet à l'infralangage de se redifférencier du métacorps. Cet écart disparaîtra à force d'intrication, mais sera le potentiel de maintien d'un corps singulier face à une réalité commune.

Cet écart entre réalité commune et réalité singulière se préservera si elles ont des différentiels trop importants, liés notamment au premier milieu dans lequel s'insère le métacorps. Chaque métacorps au départ s'actualise, s'externalise selon un premier milieu, interagissant ensemble créant une diversité de réalités singulières. Si une réalité singulière est trop différente de la réalité commune, l'infralangage maintient une présence par cette différence. Il y aura donc un écart entre l'infralangage et le métacorps. Le langage crée donc une différence entre le métacorps et l'infralangage lié à l'écart entre la réalité commune et celle de l'infralangage. Cet écart est ce qui permet de créer un corps, une actualisation du métacorps par la différence entre la réalité de son infralangage qui finissait par s'indifférencier et s'homogénéiser et la réalité commune. Ils s'(a)perçoivent dans cette différence. Le langage crée une séparation, et les distingue momentanément. Le métacorps est, lui, pris dans ces deux réalités est au départ dans un écart. Écart qui est créé par l'internalisation de la différence du langage. Tous ces ensembles en interaction tendent d'une manière générale vers l'indifférenciation et l'actualisation d'une seule version de réalité.

1 Singulariser signifie ici, que cela a été initialisé par la singularité et a été actualisé par le métacorps.

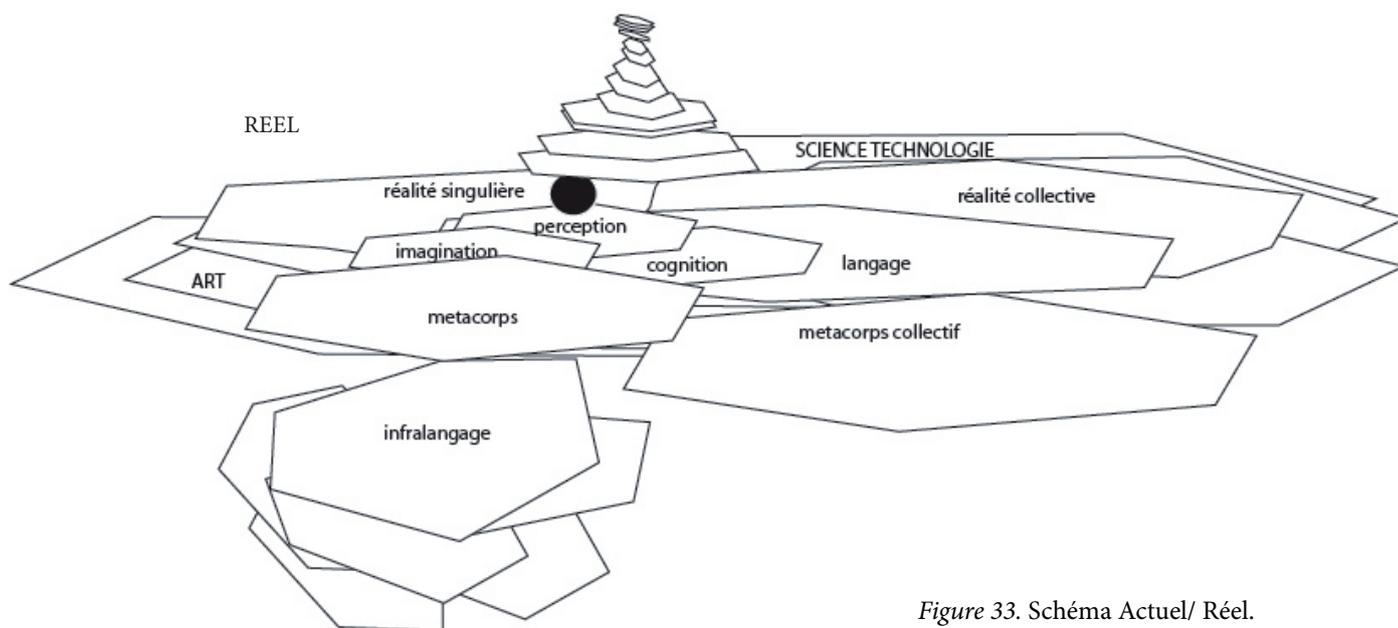


Figure 33. Schéma Actuel/ Réel.

Quand le réel déborde

Un mode du réel s'impose, mais des choix demeurent possibles¹.

Si la réalité possède de moins en moins de possibilités, le réel peut déborder. Une fois le métacorps collectif constitué et chaque corps singulier préservé, la réalité de chacun se réduit à cause de la récursivité de l'externalisation/différenciation d'une réalité commune et de la réalité singularisée. Un système qui ne varie pas se nécrose. Comment alors se constitue de la variabilité au sein d'une société des corps ?

1- Grâce à la structure du temps, en création permanente.

2- Le réel illimité va déborder la réalité qui a réduit ses interactions avec lui, l'infralangage impulsion instinctive de la réalité, est illimité et au plus près du réel, il va réactualiser des virtualités, réactualisant le métacorps, créant une autre réalité singulière, distinguant la réalité commune.

Ou bien, la réalité commune et singulière s'amenuise à force de récursivité, il y a moins de contact avec le réel, donc moins de virtualités qui se présentent. Plus les formes des réalités s'uniformisent et réduisent leurs virtualités, plus le réel augmente et peut produire une rupture avec la réalité commune et singulière. Si la réalité rompt, cela introduit des virtualités, modifiant le métacorps. L'infralangage réactualise dans ce contact des virtualités délaissées. Mais ces virtualités introduites seront fonction de la singularité de chaque métacorps qui reste le point de départ (comme instant initial et comme corps initial, corps de la singularité). La singularité reste le point de départ du métacorps et le métacorps reste le premier point de contact de la singularité.

Il peut y avoir jusqu'à production d'un nouveau rapport au réel, ce qu'on appellerait invention ou création. La création est la réactivation de l'infralangage et de la singularité du métacorps qui ont été oubliés. Les virtualités de l'infralangage ont été oubliées à cause de la récursivité et le moment de la singularité est l'oubli par excellence, sans instant d'avant ni d'après. La création produira un nouveau rapport à la singularité, à l'infralangage et par une nouvelle externalisation du métacorps

¹ Aurélien Barrau, *La cosmologie comme « manière de faire un monde »*, in Daniel Parrochia (dir.), *Forme et origine de l'Univers*, Dunod, Paris, 2010, p. 24.

cela créera un nouveau corps. Les réalités peuvent se modifier dans leurs formes, incluant de nouvelles virtualités, mais toujours à partir de la version virtuelle initialisée par la singularité.

Du métacorps à la singularité et de la singularité à l'infralangage

Le métacorps est un complexe de corps en devenir, se métamorphosant selon les structures sociétales tandis que l'infralangage, pour employer une expression de Xavier Lambert, « ne procède pas du *logos*¹ ». L'infralangage est en virtualité dans un corps et est l'impulsion créatrice qui nous attache à maintenir une réalité. Nous pourrions reprendre la théorie de Simondon, pour établir une compréhension d'une liaison entre un corps au-dessus en devenir et un sens en dessous, en virtualité. Pour Simondon, le symbole est le point imaginaire contenant un sous-ensemble virtuel qui se complexifie. Lorsque cette complexité s'accroît, comme le corps moderne accroît des virtualités et des points de vue², le symbole doit intégrer l'ensemble du virtuel en inventant un objet qui portera virtuellement cette complexité et permettra de développer d'autres images et d'autres symboles. Nous pourrions penser un corps qui, saturé de données, arrive à un point d'achèvement, s'extériorise afin de pouvoir à nouveau s'inventer. L'infralangage et le métacorps sont des ensembles virtuels, qui accroissent ou diminuent leurs diversités virtuelles selon le rapport de la réalité avec le réel (rapport qui peut être soit de l'ordre du débordement, soit de la diminution, cela est fonction de la phase³ où se situe le métacorps).

Le métacorps dans une période avancée, c'est-à-dire compris et externalisé avec le métacorps collectif, a ses diversités de virtualités réduites par une intrication dynamique. Le fait que le métacorps s'externalise progressivement selon une version formelle de la réalité (l'uniformisation), réduit les possibles de l'actuel, tandis que le réel s'accroît dans cette réduction. La réalité est débordée par le réel, en rupture par ce débordement. L'infralangage est au plus près du réel sans réalité et devient réactualisé par la proximité du réel, renouvelant d'autres virtualités oubliées. Le métacorps est donc submergé par le réel, mais aussi par l'infralangage. Le métacorps va devoir s'externaliser par la saturation des virtualités, pour créer un nouveau symbole. Ce symbole condensera les virtualités. Cette externalisation est le moment où un rapport à la singularité va se créer. Cette externalisation peut se produire par un objet qui sera une trace de la singularité et de l'infralangage réactualisant le métacorps singulaire. Objet créé aussi par les outils du métacorps collectif, car le métacorps est inséré dans son milieu. Cet objet condense les virtualités par un rapport avec la singularité, qui crée un achèvement et une nouvelle actualisation des ensembles virtuels. Cet objet sera un témoin de la singularité, mais aussi un intermédiaire entre le métacorps collectif, l'infralangage et le métacorps singulaire. Nous pouvons appeler cet objet virtuel et intermédiaire, l'objet scientifique, l'œuvre d'art et l'objet technique. L'infralangage est ce qui impulse ce processus d'externalisation, mais qui nécessite un métacorps et un rapport à la singularité. Autrement dit, l'externalisation est liée à la singularité du métacorps. L'infralangage produirait du métacorps et le métacorps en se produisant créerait un nouveau rapport à l'infralangage.

L'infralangage est une création des réalités et est une pensée virtuelle en création présentant que d'autres réalités sont possibles, construisant des supports de nouvelles formes d'être. À chaque

1 Xavier Lambert, *Le corps multiconnexe vers une poïétique de l'oscillation ?*, op. cit., p. 24.

2 Voir *supra* partie Métacorps.

3 La phase est par exemple comme une période d'une vie ou comme une période d'une civilisation.

singularisation du métacorps, il accroît les possibilités de ce que pourrait être un corps. Le métacorps constitue les formes en devenir du corps, mais qui ne s'actualisent que suite au moment de la singularité. De plus cette actualisation va être dépendante du corps dans une société qui est un résultat momentané d'une version possible qui est le métacorps collectif. Le métacorps est plus que ce qu'il montre et devient plus que ce qu'il n'est. En transition dans le temps et en transition dans une culture, il est une externalisation possible entre un corps et un monde qui se co-crée en s'extériorisant.

L'infralangage est l'intrinsèque, mais est en rapport avec l'extériorité dans une réalité et le réel, qui est plus vaste qu'elle. L'homme est un être intrinsèque, mais dans une réalité commune et un réel plus vaste que lui. L'homme, à force de s'extérioriser par des objets créés, objectivise son intériorité et ses virtualités. Et ses virtualités ne sont actualisées que par cette objectivité. Si cette réalité commune devient pur objet de sa rationalité, il risque de n'être confronté à terme qu'à une objectivation de lui-même. L'externalisation objectivise l'internalisation, la confusion entre l'interne et l'externe et la séparation entre l'objet et le sujet pourrait risquer de s'indifférencier. Le corps est une autoproduction, mais couplé à un ensemble plus vaste que lui. L'infralangage serait l'idée de cette autocréation, mais prise dans un ensemble qui serait le métacorps et le métacorps collectif. L'homme est homme à plusieurs, mais ce plusieurs existe parce qu'il y a des hommes. L'homme est humain par les techniques et le langage, mais les techniques et le langage existent par ce qu'il y a de l'homme. L'homme se produit en se produisant dans les objets, ils renvoient à une réalité humaine, mais l'homme ne se produit pas seulement au travers de ses objets, il n'est pas que le produit de son activité. Quelque chose le dépasse dans sa réalité. Il est dans ce qu'il se projette et notamment grâce aux objets qu'il crée, tout en étant en dehors de ce qu'il crée. Il est son activité humaine, mais son activité humaine ne saurait le réduire et il existe en dehors de l'humain. L'infralangage est ce quelque chose qui résiste en dehors de ce qu'il crée. Il est plus que ses perceptions, son corps et son existence, il est une existence inébranlable en dehors des formes que l'on se donne et il en est son dépassement possible.

Pour conclure et résumer, le métacorps collectif serait un ensemble de corps, ensemble d'une culture, dépassant le corps organique et singulier. L'infralangage contient en virtualité la singularité, intégré dans un métacorps par elle. L'infralangage est un ensemble de virtualités qui s'externalise par le métacorps initialisé par la singularité. L'initialisation de la singularité détermine les ensembles de virtualités. L'infralangage en s'externalisant, délaisse les possibles, mais se distingue. C'est en s'externalisant qu'il se perçoit et (a)perçoit les conditions de son apparition. Le corps minimal, virtuel, intrinsèque (l'infralangage et le métacorps singuliers), ne peut se voir que lorsqu'il se différencie des corps extrinsèques (le corps actualisé par le langage, le métacorps collectif). C'est par l'autre qu'il voit ce qu'il est, c'est quand il voit ce que la réalité du langage produit, qu'il devient possible de le distinguer. C'est par l'autre qu'il voit ce qu'il n'est pas, qu'il est possible de se distinguer. Comment l'existence minimale, intrinsèque et l'existence extrinsèque des corps se côtoient et s'influencent-elles mutuellement ? Elles sont dépendantes l'une de l'autre et insérées ensemble.

Nous allons voir qu'il est primordial d'acter la singularité soit par la création d'un dialogue intersubjectif, soit par la création d'objets singularisés, construisant un métacorps et un corps en évolution permanente, pour garder des différences de réalités, pour exister. Cette singularité se

réactualise, se retrouve lorsque l'actuel ne suffit plus pour ouvrir les possibles. Lorsqu'il n'y a plus de possible, le réel qui est l'impossible advient et des virtualités réapparaissent, réactualisant les virtualités de l'infralangage. L'infralangage est ce qui s'oublie dans l'externalisation du métacorps. Mais lorsque celui-ci arrive à un point de rupture, lorsqu'il n'a plus de puissance suffisamment diversifiée, le réel le submerge, réactualisant l'infralangage, et de fait le métacorps.

Du réel à l'imaginaire singulier : un rapprochement art/science

La singularité dans ce passage sera à comprendre comme le corps de la singularité (le corps initial) mais aussi le point, l'instant où le corps devient singulaire, bascule dans un mode d'être par le métacorps qui se réalise par une externalisation. Nous nous interrogerons sur ce qui anime les créations techniques et les découvertes scientifiques en comparant les ressemblances et les différences avec le processus de création artistique.

L'infralangage et le doute

Nicolas Langlade avec qui nous travaillons sur deux projets (*Être le meilleur*, *Archéologie de l'écho*) et qui est généticien et directeur de recherche au sein d'un des laboratoires de l'INRA, se considère comme un créateur. Il y a quelque temps il me disait que les arts et les sciences étaient très proches dans leur démarche de création. Pour lui, comme pour Valérie Bergoglio (chercheuse à l'INSERM), nos domaines se ressemblent parce qu'aucun ne peut émettre de certitude, mais seulement des doutes et des questions. Valérie Bergoglio et Nicolas Langlade pensaient que nous étions confrontés à une incomplétude et que la réalité était perçue comme un manque. Je leur demandais alors, pourquoi en étions-nous arrivés à douter de notre propre réalité, à la ressentir comme un manque ? Qu'est-ce qui faisait que la réalité nous semblait incomplète et que nous doutions de ce que nous voyons ?

Les scientifiques comme les artistes recherchent ce qu'ils ne voient pas et imaginent d'autres possibilités. Ils sont à contre-courant de la perception immédiate et cherchent dans l'inframince. Le sentiment de sublime et de dépassement de soi est prégnant dans la recherche scientifique. Ce que j'ai pu voir, par exemple dans le laboratoire de l'INSERM, à savoir des cellules humaines (HeLa), compte parmi les plus belles choses qui m'ont marquée ces dernières années. Dans ces boîtes de Pétri qui contiennent les cellules, nous sommes face à l'infiniment petit qui ressemble à une dentelle luminescente. Cette matière éclairée par une lumière nous plonge dans l'infini malgré l'apparente planéité des images microscopiques que nous voyons. Quelque chose de plus grand que soi nous déborde alors. Nous sommes face à un fragment du réel et nous sentons les limites de notre réalité. Nous voyons quelque chose, mais nous savons que nous ne pouvons pas accéder à sa totalité. L'infralangage apparaît lors de ce sentiment. Quelque chose déborde la réalité, et l'actualité n'est pas suffisante pour élaborer, comprendre les virtualités qui sont à peine permises d'être pensées. Lorsque vous réalisez que sous votre peau sont contenues des milliards de cellules composées par des milliards d'éléments infimes, et que votre corps, lui, est intégré dans un univers infiniment grand composé lui aussi d'éléments indénombrables, la question de l'ontologie de votre corps s'expose alors. Où est votre corps entre l'infiniment grand et l'infiniment petit ? Quel est le seuil de notre perception qui nous permet de nous voir comme matière constituée et corps unifié ?

On peut comparer ce sentiment à une sublimation. La sublimation est en physique un changement d'un état à un autre, mais qui se perçoit comme une décohérence. C'est la neige qui se transforme en nuage. Mais si une décohérence est perçue dans la matière, il existe aussi une décohérence entre le perçu, le connu et le mesuré. Ce qui est vu ne correspond pas au connu. Et nous sentons les limites et du perçu et du connu. Lorsque vous voyez votre corps qui contient des milliards de cellules et que vous ne percevez que votre peau, il y a une décohérence entre le connu et le vu. Dans les arts comme dans les sciences, nous sommes face à du sublime. Le sublime en science n'est pas à confondre avec la définition qu'Edmond Burke en donne. Le sublime, pour ce philosophe, est aussi un sentiment d'étonnement qui est la confusion de l'esprit, s'accompagnant de peur et d'émerveillement. Le dépassement de soi, l'admiration, la frayeur sont liés au sublime¹. Le sublime en physique mais aussi dans la définition de Burke, conduit au besoin d'agir, mobilise les forces de l'homme. Le sublime arrache l'homme à lui-même, convoque les impressions d'existences extrêmes, tout en mettant en demeure l'inertie et invitant à l'action². Le sublime en physique comme dans la philosophie de Burke, fragilise, désoriente la pensée mais suscite son point le plus vif, permettant de renouveler une présence au monde.

En physique, la décohérence est ce qui nous pousse à chercher, à comprendre. Il y a un hiatus entre le perçu et le su. Ni l'un, ni l'autre, ne semblent suffisants pour comprendre ce dépassement. Parfois ça peut être le perçu, qui ne correspond pas au connu, et parfois, c'est le connu qui ne correspond pas au perçu.

Dans la recherche scientifique comme dans la recherche artistique, la vérité est inatteignable et nous ne pouvons trouver de certitude. Nous sommes liés par un sentiment d'insatisfaction que notre recherche implique. Le dépassement de notre statut personnel qui devient anecdotique est aussi l'un de nos points communs. Les artistes et les scientifiques sont au contact du réel, leur propre réalité est quelque part submergée sous lui. Ce qui est vu, connu, n'assure pas une compréhension de la réalité. Il y a un doute qui s'instaure sur les perceptions et la cognition faisant qu'il y a une non adhérence avec la réalité. Un écart est créé et cet écart est celui qui est opéré par le langage, mais aussi le métacorps et l'infralangage. Nous avons dit que le langage influence le métacorps et la manière de formaliser une réalité. Il reforme, reforme les virtualités de celui-ci. En introduisant de la différence dans le métacorps qui était seulement la création de l'infralangage, l'infralangage dans cette différence qu'il introduit s'apparaît. Nous avons émis également l'idée que la réalité commune s'actualise selon une seule version qui réduit les possibles. Lorsque cette réduction atteint un certain seuil, le réel peut déborder. Dans ce débordement, la réalité est en rupture et cette rupture réactualise des virtualités. Ces virtualités sont ce qui agit comme doute, créant un écart avec la réalité commune, la réalité conventionnellement perçue.

René Passeron soutient que les artistes et les scientifiques opèrent une fissure dans la pensée normale de leur époque. Ils développent des idées en rupture, choquantes et en avance sur leur temps, quitte à avoir raison trop tôt. Nous pouvons supposer que c'est cette rencontre avec le réel qui a provoqué une rupture, mais aussi l'écart entre l'infralangage et le langage qui produit une

1 Edmond Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009, p. 121, 122.

2 *Ibid.*, p. 39, 45.

réalité commune¹. Cet écart va créer une insatisfaction fondamentale, où la réalité oscille entre certitude et effondrement. Passeron développe l'idée que cette insatisfaction fondamentale nous rappelle combien le monde lui-même, est loin d'être une œuvre parfaite². Le monde est angoisse et création provisoire d'une réalité construite. C'est cette angoisse qui peut être réveillée dans une rencontre avec le réel, qui transforme la réalité en doute angoissant. Doute qui est aussi lié avec notre inachèvement, notre manque de connaissance sur nos origines et qui nous met dans une inépuisable quête de sens. Comme cet auteur l'énonce plus loin, est-ce pour combler le vide ontologique que l'artiste, les chercheurs créent des formes agissant comme autant de pansements sur la mort³ ? Comme autant de pansements pour survivre au réel ?

Les artistes et les scientifiques créent des formes pour faire advenir la chose à l'existence. Qu'est-ce qui est recherché dans cette volonté de faire accéder à l'existence une chose qui au départ n'est pas de l'ordre du connu et du perçu, et qui n'atteint jamais une pure positivité ? Les chercheurs sentent que ce qu'ils voient n'est qu'une version possible et que quelque chose manque dans la réalité. Le corps, par la langue, par son insertion dans une communauté est une version provisoire, un métacorps. Le corps aurait pu être autre, la réalité pensée autrement. L'infralangage est le sentiment que ce que nous voyons est délimité, non seulement par notre matérialité mais aussi par les structures de notre langue et de nos représentations. La langue, nous l'avons vu, s'insère dans le métacorps, elle actualise un métacorps ouvert au début sur une multiplicité de virtualités. Elle actualise d'une seule manière la réalité qui se confond avec la réalité singulière par le processus d'intrication dynamique. Or, l'infralangage se réactualise dans une rencontre avec le réel et les virtualités qui ont été également oubliées. Mais cette réactualisation n'atteint pas nécessairement le seuil de réalisation pour le métacorps et la réalité. La langue seule donne accès à la réalisation et tout ce qui n'a pas été actualisé par elle, manque.

Heidegger exprimait, en référence au poème de Stefan Georges⁴ que là où le mot manque, manque aussi la chose. Qu'est-ce alors que le mot pour faire advenir l'être à la chose ? La chose a-t-elle besoin de mot pour avoir accès à l'existence ? Et tout ce qui n'est pas formulable est-il dès lors voué au néant, à un ensemble de virtualités ? Lorsque le chercheur scientifique, l'artiste-chercheur, l'ingénieur veulent donner accès à l'existence à quelque chose, qu'ils sont dépassés par le réel et que cette mise en recherche les dépasse, n'est-ce pas la langue qui leur fait défaut ? Comment pressentent-ils l'absence du mot de la chose et la chose qui n'est pas encore arrivée à l'être ? S'il n'y a pas de mot, il n'y a pas de chose, comment peuvent-ils alors sentir quelque chose qui n'est pas encore là ? L'être peut-il se révéler en dehors du mot ? Cherche-t-on alors à dépasser les mots qui manquent et qui manquent la chose pour accéder à une réalité, pour réaliser des virtualités, qui ne sont pas encore données, qui ne sont pas encore arrivées à être une chose ?

Lorsque nous naissons, nous nous construisons une sensibilité particulière issue de l'initialisation du métacorps. Nous sommes tous des corps uniques au début acquérant une sensibilité propre qui

1 René Passeron, *Pour une Philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 129.

2 *Ibid.*, p. 126.

3 *Ibid.*, p. 134.

4 Stéphan Georges écrit : « On est tenté de récrire le vers final pour lui donner la forme d'un énoncé : aucune chose n'est, là où le mot faillit. Là où quelque chose faillit, il y a faille, une brisure, une lésion. Léser quelqu'un veut dire : lui retirer, le faire manquer de quelque chose. Seul le mot disponible accorde à la chose l'être. Qu'est-ce que le mot pour être capable de cela ? Qu'est-ce que la chose pour avoir besoin du mot afin d'être. » In Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 2003, p. 207.

sera ensuite dévoyée par nos conventions. N'est-ce pas cette sensibilité, qui nous fait pressentir que l'étant de l'être n'est pas suffisant ? Ne sentons-nous pas que notre langue ne parvient pas à atteindre toutes les choses et que par elle, a été oubliée une partie des étants et des choses ? L'infralangage est ce pressentiment qui nous guide vers une recherche de cette chose n'ayant pas encore accès à l'être. L'artiste, le chercheur, l'ingénieur se mettent en recherche au point d'être possédés¹ par ce pressentiment pour créer des formes qui instaurent l'existence. Si nous disons que tout ce qui n'est pas formulé n'est pas représenté, alors comment ouvrir ce monde par une langue qui délimite les possibles à vivre ?

N'est-ce pas, comme l'a exprimé Wittgenstein, par la monstration qu'il est possible d'indiquer ce qui n'est pas communicable ? Dans l'art nous trouvons des questions de frontière tout comme dans la recherche scientifique. Le dépassement d'un monde n'est possible que dans l'instauration de formes d'existences de la chose cherchée par le dépassement de la langue. La chose ne peut pas encore avoir d'expression, parce que les virtualités ne sont pas encore parvenues au seuil de l'existence et que les mots, manquent.

Ce sont ces virtualités qui saturent le corps d'infraperceptions² qui pourront pousser à l'externalisation et à une mise en œuvre, une recherche. Le corps ressent qu'il manque quelque chose sans pouvoir le formuler et ce manque, ce doute, peut aller en grandissant jusqu'au point d'une saturation qui externalisera un objet symbolique. Comment la faillite de l'être de l'étant, mais aussi de l'étant de l'être vient-elle s'insinuer comme un doute ? Comment la rupture avec la réalité commune créant l'impression de manque arrive-t-elle ?

La rencontre avec le réel

Il y a peu, un ami artiste me disait que les artistes étaient traumatisés. Je lui répondis que je connaissais beaucoup d'artistes ayant vécu une enfance très heureuse et une vie adulte sans heurts. Mais peut-être me trompais-je dans la définition du traumatisme. Un traumatisme³ peut se rencontrer dans différents seuils de ruptures et de chocs. Les traumatismes peuvent consister en une rupture avec une réalité et l'ordre des attentes quotidiennes. Une rupture perceptive peut émerger dans un moment de vie et rompre nos schèmes habituels, mettant en défaut le perçu et le connu. Ce qui n'est pas habituel, ce qui n'est pas connu ne possède pas de catégorie régie en partie par la langue. Comment dès lors est-il possible de comprendre et percevoir une situation qui n'est plus signifiante, qui n'est pas actualisée par la langue ? Dans un instant traumatique, au sens d'un ébranlement de l'existant, les mots, qui construisent l'historicisation suffisent-ils pour décrire et supporter l'événement qui est de l'ordre du réel ? Le sujet singulier n'aurait pas les outils suffisamment précis pour réaliser et représenter un changement d'état brutal qu'est une rupture avec la réalité.

Il y a quelque chose d'entraperçu, de non réalisé, et ce serait ce qui nous pousse au besoin d'expression et de formalisation, mais que le média de la langue ne pourrait satisfaire. Si une chose entraperçue est nouvelle, différente, la langue qui est prise dans un tissu de relation, ne peut créer de la nouveauté, ne peut créer de la singularité absolue. La langue ne peut pas accéder à des événements absolus, mais seulement relatifs. Les chercheurs ou artistes pressentiraient nos limites et auraient peine à concevoir ce qui n'a pas encore accès à l'étant de la chose, mais en chercheraient des modélisations et des réalisations. Si les scientifiques cherchent une modélisation du réel, les

1 René Passeron, *op. cit.*, p. 128.

2 Les infraperceptions dans ce cas-ci, sont celles de l'infralangage. *In* Glossaire.

3 À ce propos, dans ses séminaires, Xavier Lambert parle d'une rencontre traumatique avec le réel.

artistes, eux, s'accommodent d'une complexité qui les dépasse et ne sont pas nécessairement en recherche d'explication qui serait jugée vraie. Au contraire, ils usent de la faillite de la réalité, pour créer des bifurcations, des points de vue multiples sur celui-ci. La rencontre avec le réel n'entraîne pas un même comportement. Il faut souligner que tout traumatisme n'invite pas nécessairement au besoin d'expression et toute personne traumatisée ne devient pas artiste ni scientifique.

Le traumatisme crée une rupture avec le récit, avec la langue et la réalisation. La formalisation par la langue devient insuffisante pour l'appréhension d'un contact avec le réel et crée un manque dans l'être et sa certitude.

L'appel à l'imaginaire, à ses catégories plus malléables pourrait combler le manque de sens. L'imaginaire peut créer une signification pour penser ce que la langue ne parvient pas à réaliser. L'imaginaire permettrait de modéliser ce qui n'a pas été perçu et pourrait peut-être formaliser ce qui n'a pu se présenter pleinement.

L'imaginaire, nous explique Simondon, possède des classes imageantes qui sont préperceptives. Nos classes imageantes, nous dit-il, sont en amont des perceptions au début de la vie mentale du sujet¹. Lorsque le milieu arrive à être organisé par nos classes imageantes qui se forment en interaction avec les perceptions extéroperceptives, le sujet peut s'adonner à une activité réflexive, s'insérer dans une réalité. Les classes imageantes, devenant opératoires, créeront des symboles qui permettront d'organiser le milieu et qui pourront s'enrichir au cours du développement. Dans la rencontre au réel cependant, il n'y a pas de perception, mais de l'infraperception. Ce qui est infraperçu ne correspond à aucune catégorie, qu'il s'agisse de celle de la langue ou celle de l'imaginaire. Pour réussir à voir ce qui ne s'est pas présenté, nous pouvons penser que l'imaginaire doit inventer de nouvelles catégories imageantes et donc préperceptives.

Primordialité de l'imaginaire

L'imaginaire pourrait être fondamental dans les découvertes scientifiques et dans la création artistique.

De manière générale, l'imaginaire nous permet de formaliser autrement la réalité. L'imaginaire est un de nos premiers outils structurels. Il est apparu avant le langage et le philosophe Jean-Paul Jouary affirme même que l'homme est devenu homme avec la symbolisation imageante². L'imaginaire nous permet de concevoir d'autres sens et d'autres réalités que celle que l'on nous a apprise. Sans lui nous n'aurions pas la capacité de chercher et de douter. L'imaginaire peut créer des alternatives à la réalité admise conventionnellement. De plus, la vie psychique est en grande partie imaginaire : nous imaginons la pensée, nous imaginons un corps, nous imaginons des mots, nous imaginons même l'imaginaire. Et l'imaginaire échappe à la pensée articulée à la langue, qui, elle, délimite l'actualisation de la réalité. L'imaginaire est un de nos premiers outils de survie et de réalisation de l'actuel ; il nous permet d'élaborer du possible et de formaliser des mondes auxquels la langue n'a pas accès. L'imaginaire de chaque personne dépend du premier milieu d'insertion. Simondon explique que l'imaginaire est primordial et précède la perception au début de notre vie. Il ne peut pas y avoir de perception sans imaginaire, selon lui, et l'imaginaire est une prospection du réel³.

Il explique que la motricité précède la sensorialité et que l'imaginaire précède la perception. Notre

1 Gilbert Simondon, *Imagination et Invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 29.

2 Jean-Paul Jouary, *Préhistoire de la beauté, et l'art créa l'homme, op. cit.*

3 Gilbert Simondon, *Imagination et Invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 17, 22.

imaginaire est une version possible de l'infralangage, qui a été initialisé par une singularité qui aura déterminé toutes les virtualités de la perception. C'est ce que nous avons expliqué précédemment. Les formes virtuelles de l'imaginaire sont fonction de ce moment de la singularité. L'imaginaire n'échappe pas au processus d'intrication dynamique que nous avons décrit et il va être lui aussi homogénéisé par la culture commune. Pourtant, cet imaginaire singulier peut être réactivé en cas de situations dangereuses et notamment lors d'une rencontre avec le réel. Et sera au plus près de la singularité.

L'imaginaire et la singularité

L'imaginaire est l'instance structurelle, avec la motricité, la plus proche de la singularité (entendue comme l'instant initial). L'infralangage doit passer par l'externalisation du métacorps pour créer les virtualités de la réalité. Le métacorps est l'instance où se sont actualisés la cognition, l'imaginaire et la perception. Cet ensemble est lié à l'intrication de la première externalisation qui est une première préperception. En effet, la perception est en lien direct avec l'imaginaire, puisque c'est lui qui la précède selon des classes préperceptives. L'imaginaire prend ses virtualités formelles presque instantanément avec le moment de la singularité. La singularité entretient une proximité étroite avec l'imaginaire, puisque cette instance est au plus proche de la première externalisation vers le réel.

L'imaginaire instinctif et le milieu

Gilbert Simondon explique que notre imaginaire (pour nous singulaire) est ce qui nous permet de catégoriser des traits avant même que nous ayons pu avoir les informations sur les objets du milieu. Nous possédons un imaginaire intéroperceptif. Cet imaginaire intéroperceptif est le point clef d'insertion dans le milieu et la réalité qui en émerge, il est donc lié avec les premiers instants du moment de la singularité. L'imaginaire va se complexifier en créant des ségrégations de signaux par des extéroperceptions vers le milieu primordial et va générer les premières catégorisations de la perception, classifiant le milieu et les signaux en informations. Lorsque nous naissons, nous avons déjà des schèmes opératoires de mouvements et ce, d'une manière instinctive. Nous ajustons nos intéroceptions à nos extéroceptions, ajustons les objets de notre environnement avec nos schèmes imaginaires qui évolueront de manière progressive en fonction des objets de notre milieu et de notre apprentissage. Les premières extéroperceptions de notre milieu structureront nos perceptions futures qui vont organiser et s'organiser selon le milieu. Lorsque le milieu et le territoire sont organisés, alors nous pouvons développer une activité psychique et les objets, le milieu sont perçus au travers d'un analogue mental.

Les traits primordiaux qui sont liés à notre milieu vont constituer les classes imageantes d'un imaginaire instinctif et créer des perceptions *a priori* et primaires. Nos premières perceptions dépendent donc des traits primordiaux liés à notre milieu. Dès notre naissance, nous devons anticiper ce qui va être une proie ou un prédateur et nous sommes équipés de classes instinctives¹, préperceptives. Ces classes préperceptives vont, selon les regroupements de traits du milieu, devenir opératoires et pourront évoluer selon l'expérience du sujet². Ceci laisse comprendre l'importance et la prégnance de nos stéréotypes culturels avec les réactions qui leur correspondent³. Il nous

1 Ces classes, qui sont des préclasses sont liées à la motricité primordiale.

2 Gilbert Simondon, *Imagination et Invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 68.

3 *Ibid.*, p. 16, 70.

est tous arrivé de préférer certains traits de visages à d'autres et de juger quelqu'un comme un adversaire ou comme un partenaire potentiel ; cela se ferait, d'après Simondon, selon les schèmes héréditaires, les traits primordiaux qui se sont organisés par le milieu d'origine.

Nos schèmes imaginaires et perceptifs vont évoluer de manière progressive par intrication dynamique par notre apprentissage dans un milieu, puis au travers d'un milieu langagier qui homogénéisera nos perceptions. Mais les traits primordiaux constitués par notre interaction avec le milieu construiront un imaginaire instinctif qui est sauvegardé et en latence¹. Donc, l'imaginaire garde un lien dérivé avec la singularité (puisque celle-ci est le point où débute la construction des structures du métacorps).

Réactivation de l'imaginaire singulaire face au danger, au réel

Notre imaginaire est ce qui résiste en latence à l'homogénéisation, et il peut être réactivé en situation de danger. Autrement dit, ses virtualités instinctives peuvent être réactualisées lors d'une confrontation au réel. Simondon explique que lorsque nous sommes confrontés à une situation dangereuse ou nouvelle qui ne fait pas l'objet d'une identification de nos catégories perceptives, nous devons agir et réagir, notre instinct-moteur tire le corps d'une situation problématique. Nous pouvons relier cet instinct à l'infralangage, qui est un instinct de la réalité. L'infralangage est au plus près du réel et il n'y a plus de réalité perceptive lors de cette rencontre. Dans des situations de danger, nous dit Simondon, nous sommes dans une phase où nous recueillons des signaux qui sont des informations virtuelles, car nous réalisons nos schèmes moteurs primordiaux sans avoir de perception de la nouvelle situation². Nos schèmes se déclenchent avant la perception du danger, ce sont des réactions (a)perceptives et instinctives. Au retour de cette action instinctive, quelque chose s'est passé et nous n'avons pas eu de perception complète et n'avons pas accès non plus à une formalisation langagière. Dans cet instant, le métacorps a été au plus près de la singularité, à partir de laquelle ses schèmes se sont constitués. Nous devons après coup, pour identifier ce qui s'est passé, dégrossir la situation. Tenter de comprendre ce qui s'est passé dans ce trou narratif et perceptif. Pour ce faire, l'imaginaire regroupe les faibles signaux virtuels et crée les prémisses d'une classe imageante qui permettra de les intégrer virtuellement.

Cette rencontre avec le réel suppose une reclassification du système imaginaire. Ce qui modifierait à son tour nos percepts. Ces crises imageantes-perceptives sont ce qui nous obligerait à recréer notre système imaginaire pour pouvoir classer ce qui n'a pas été perçu complètement. Il y aurait donc une réorganisation de l'imaginaire qui conduirait à une autre manière de percevoir la réalité. Ce qui sera perçu dès lors ne correspondra pas au connu, et progressivement, pour qu'une connaissance soit créée, il devra y avoir un couplage entre cognition-perception et imaginaire, qui se modifient. Cette situation, au plus près du réel et de la singularité, a donné lieu à une décohérence du temps et de l'espace. Plus on s'approche d'une singularité, plus on tend vers une disparition du temps et de l'espace, de sorte que le sujet ne peut se présenter la réalité : un manque s'y est introduit, ici un oubli.

1 *Ibid.*

2 Gilbert Simondon, *Imagination et Invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 73.

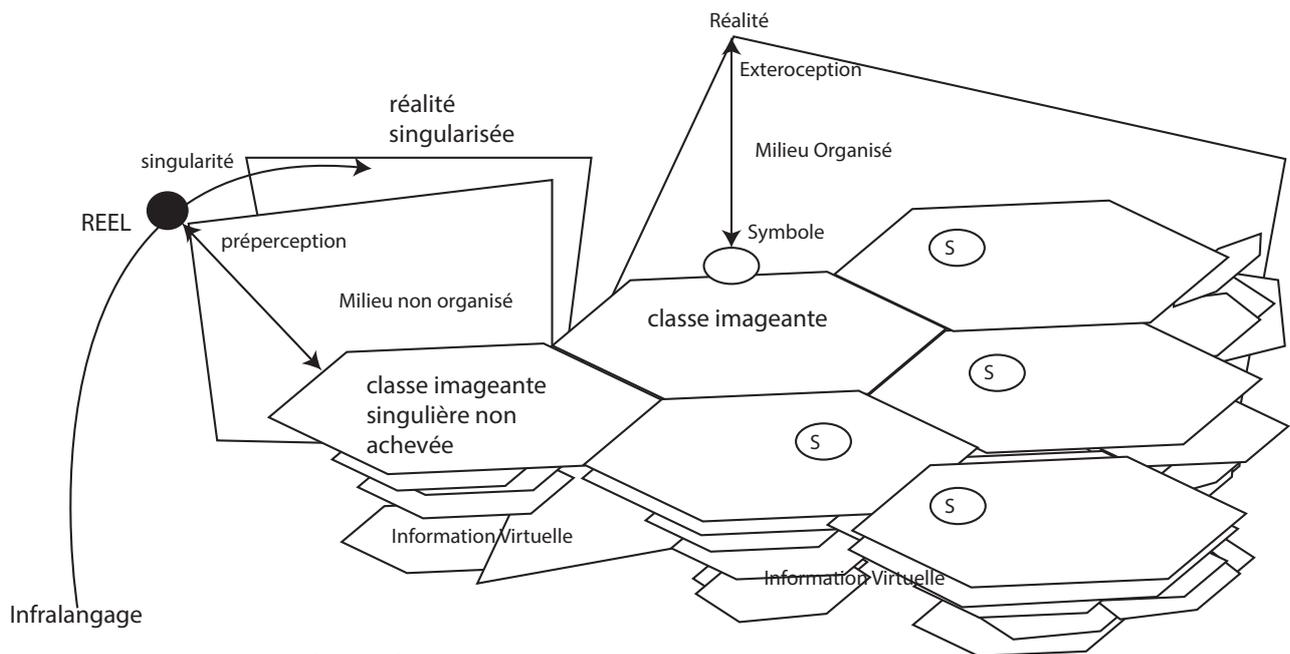


Figure 34. Schéma Classe imageante.

Conclusion intermédiaire

Nous avons vu que l'actualité découlait de divers processus : externalisation/internalisation, détermination, co-structuration des virtualités dans une co-intrication dynamique réursive. L'infralangage est un complexe de versions de virtualités illimitées, dont une est initialisée par la singularité d'un métacorps. Cette version va s'actualiser par la première externalisation, qui est la première perception et qui va créer la première forme de réalité (déterminant les virtualités de la version).

Ces processus que nous avons décrits conduisent à une homogénéisation progressive des virtualités et la forme de l'actualité s'élabore progressivement avec une diversité de virtualités qui diminue. L'homogénéisation d'une réalité, au départ singulière, va se révéler par l'introduction du langage, qui permettra au métacorps de se comprendre et de s'internaliser comme corps singulier. Cette différence va créer un écart entre la réalité de l'infralangage et la réalité commune (produite par le langage). Mais par la récursivité, il tendra à être effacé. Les possibles de l'actualité se réduisant, le réel peut déborder. Ainsi, une rupture se produit dans la réalité du métacorps. Le métacorps dès lors, va réactualiser ses virtualités par la différence de celles introduites par le réel, mais aussi par l'infralangage.

Il y a eu dans cette rencontre avec le réel une rupture avec la réalité. Rupture avec l'actuel, avec le langage, la cognition, la perception et le corps singulier. Le sujet sorti de cette rencontre perçoit une réalité qui ne correspond plus avec la réalité commune. Dans cette proximité avec la singularité, il y a eu une réinitialisation des virtualités de l'infralangage et l'introduction des virtualités du réel. Toutefois, le sujet peut se réinsérer dans la réalité, notamment grâce au langage, mais qui

en détournera l'originalité du sens, et sinon, il pourra se réinsérer dans la réalité commune par d'autres formes. Nous verrons dans le prochain chapitre, que la rencontre avec le réel ne suffit pas pour révéler la singularité.

L'imaginaire s'est virtuellement réorganisé et peut aboutir à une création imaginaire. Si c'est le cas, cela peut conduire à la création d'un objet qui contiendra ces nouvelles virtualités. Nous verrons que la singularité, l'absolu n'arrive pas à un seuil d'achèvement contenu dans un objet.

Le doute vient-il de cette rencontre et de ce moment intemporel qui questionnent tout sens du monde ? L'ébranlement de l'être, dû à l'absence de temps et à l'impossible du réel, constitue un événement pouvant traverser à tout moment un sujet, laissant une trace sans signe, une trace dont l'empreinte est imperceptible. Mais cette trace est ce qui va persister, ce doute est ce qui persiste dans la chair du sujet. Le choc qui peut s'exercer dans le parcours d'un sujet où se révélerait l'énormité du réel, peut, par sa brutalité, sa durée créer un doute sur l'être de l'étant, sur l'étant de l'être et de la réalité. Nous verrons que ce qui permettrait cette sortie est une recreation de la réalité.

Percolation et singularité

Nous nous intéresserons à la manière dont les sciences, les technologies et les arts créent par leur objet des singularités virtuelles et leurs objets. Le terme de virtualités singulières fera référence aux virtualités en proximité de la singularité. Le moment de la singularité n'est pas virtuel, il est de l'ordre de l'absolu ; nous ne pouvons avoir accès qu'à des virtualités. Le corps de la singularité est virtuel, apparaît au même moment mais disparaît instantanément avec l'initialisation du métacorps. Les virtualités singulières ne s'opposent pas à la singularité, mais en relativisent notre connaissance. La singularité virtuelle est ce qui est déployé dans l'objet créé et nous en expliquerons le processus de déploiement.

La réalité est ce qui s'interpose entre l'infralangage et le réel. Elle nous permet de le formaliser. Les sciences et les techniques nous offrent des explications, des modélisations qui réduisent notre angoisse vis-à-vis du réel et nous permettent de construire une réalité commune. Les sciences et les techniques participent à créer des représentations, des modélisations. Elles réussissent dans ce qu'elles font, c'est-à-dire dans la production et l'imitation des processus physiques qui sont observés par nos instruments. Instruments qui sont une extériorisation de nous-mêmes, mais qui nous révèlent en même temps. Cette extériorisation nous permet de montrer ce que nous sommes et définit d'une certaine manière ce que nous ne sommes pas. Nous allons questionner le statut du corps dans la science par le point de vue du corps observateur et du corps observé. Nous développerons l'idée que l'élaboration de chaque savoir disciplinaire est une tentative d'explication du réel. Que les disciplines artistiques, scientifiques et technologiques ne sont pas tant séparées, mais sont des créations de virtualités selon des modélisations différentes et qui dépendent de singularités. Nous verrons que la création relève de la singularité. Que les pratiques artistiques, techniques et scientifiques inventent des outils pour modéliser de différentes manières le réel,

qui les dépasse et qui les décline. Et que nos outils ne permettent pas d'observer la singularité. Nous développerons l'idée que dans le processus de création, lorsque l'artiste utilise des outils technologiques ou scientifiques, il y a un accroissement des virtualités de la singularité.

Nous mettrons en relation le terme de percolation et celui de singularité. La percolation est la mise en réseau progressive de singularités dans une même orientation et dont le résultat, qui est la connexion des singularités, crée un basculement d'état, majoritaire et collectif. Nous verrons pourquoi le résultat qu'amène la percolation ne peut être qu'imprédictible. Le système percole, lorsque l'on a atteint un état qui s'appelle l'exposant critique : c'est le seuil à partir duquel la percolation a lieu. La transition fait advenir le résultat percolatif. En astrophysique, il existe de multiples transitions dont les conditions ne sont pas toujours connues mais qui donnent des résultats différents. La transition dont nous parlerons sera celle du premier ordre, c'est-à-dire, qu'elle fait advenir un résultat en discontinuité par rapport aux conditions initiales.

Nous allons utiliser ce concept de percolation dans plusieurs cas : celui pour l'œuvre issue de la percolation des classes imageantes, celui pour un état sociétal issu d'une percolation de singularités. Nous verrons que les arts pourraient nous montrer que nous sommes dans un changement de phase au niveau du corps collectif, proposant des bifurcations et des clefs de lecture sur les variables et les conditions propices à une percolation.

La singularité de l'œuvre d'art, une mise en réseau de l'imaginaire, un objet polysymbolique

Nous verrons que l'œuvre d'art est en relation avec l'imaginaire singulaire mais que la création, en général, est issue de celui-ci par un corps qui l'active. Elle résulte d'une mise en réseau dont le résultat est imprédictible. Nous décrivons ces processus.

La singularité : une analogie spatio-temporelle

La singularité peut être vue comme le corps de la singularité avec ses géodésiques, et aussi comme le moment initial de son apparition. Le corps de la singularité est un corps virtuel. Il est créé par le moment de la singularité et se modifie en permanence par ses géodésiques. Il est oublié et virtuel. Lorsque l'on s'approche de lui on n'en obtient qu'une trace.

La singularité, en relativité générale, vient d'une masse qui influence les géodésiques. Les

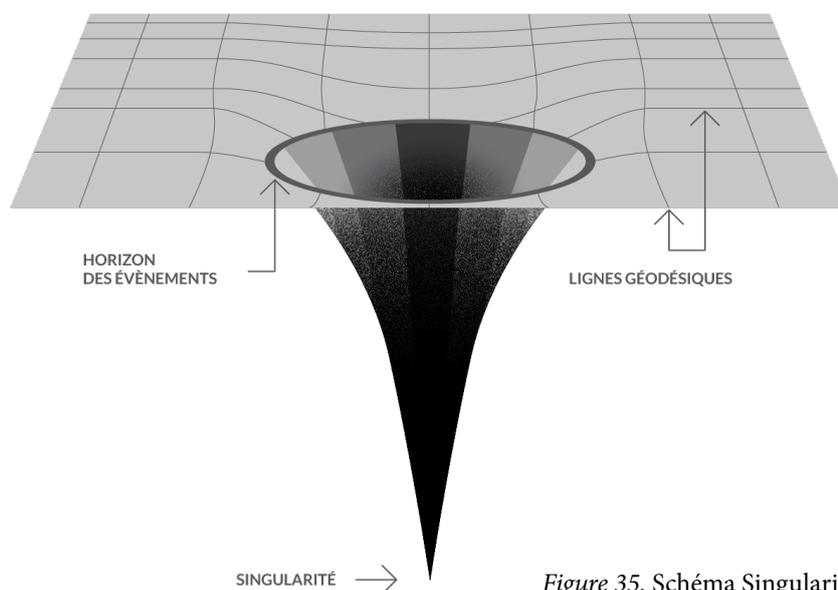


Figure 35. Schéma Singularité.

géodésiques sont les courbes de l'espace-temps sur lesquelles les corpuscules se déplacent. C'est-à-dire l'espace autour de moi sur lequel les perceptions se fondent. Chaque singularité qui observe et qui est observée modifie les régions du futur de l'univers. C'est-à-dire qu'une région du futur peut être modifiée par l'observation d'un corps à une époque et un espace donnés, sans que les modifications aient des répercussions dans l'actualité immédiate. Chaque singularité possède un rayon : l'horizon des événements. À l'extérieur, elles influencent en permanence le temps et l'espace, et le temps et l'espace modifiés s'exercent en retour sur elles. Elles sont donc en permanence modifiées. On peut observer une singularité dès que l'on est à l'extérieur de son horizon des événements. Par contre, une fois à l'intérieur il est impossible *a priori* d'en sortir. Donc, en dehors de l'horizon des événements, la singularité influe sur un espace-temps qui influe sur elle. À l'intérieur, tout élément qui est capté y reste et n'est pas connu de l'extérieur. Un objet rentrant dans l'horizon des événements est ainsi absorbé. Un peu comme toute personne peut me regarder mais ne peut pas rentrer dans mon corps, et moi-même je ne peux pas me regarder. Nous verrons que la singularité ne peut être cernée, qu'elle disparaît lorsqu'elle apparaît. La singularité se dérobe lorsque l'on croit la toucher ou la saisir. Lorsque l'on s'approche d'elle, c'est soit le temps, soit l'espace qui disparaît¹ ; c'est pour cela que nous ne pouvons en avoir une présentation, mais seulement une représentation. Elle évolue à chaque instant dans des changements imperceptibles et nous ne pouvons jamais mesurer l'état de son changement qui est en deçà des seuils de perception et lié à la dynamique de son temps. Du fait de cette réduction par les mesures, la singularité échappe toujours à une prévision déterministe des objets qui l'observent. Le développement que nous allons suivre montrera que dans beaucoup de cas, on ne peut s'en approcher sans jamais l'identifier intégralement.

L'imaginaire singulaire et l'externalisation

Ce qui rassemble les arts, les sciences et les techniques est une recherche d'un rapport au réel. Recherche qui vise soit, en sciences, à expliquer le réel par une réalité et tenter d'en réduire l'écart, soit en art, à produire des réalités et explorer ces écarts. Cette impression de l'écart a été créée lors d'une rencontre avec le réel. Nous avons dit que les chercheurs de ces différents domaines sentent un écart avec la réalité admise, avec les faillites de la langue qui ne permet pas l'accès à d'autres étants et limite l'accès aux choses. Que les chercheurs avaient été dépassés par le réel, que cette rencontre leur avait permis de pressentir des préperceptions qui sont en virtualité. L'imaginaire dans un contact avec le réel a recueilli des informations virtuelles, qui entraînent les prémises d'une création de classe imageante. Cette nouvelle classe va créer de nouveaux schèmes préperceptifs. Ces préperceptions ne pourront être comprises par la structure langagière qui, elle, traduit la réalité commune et une forme de percepts qui correspondent à des catégories symboliques. Ces préperceptions vont donc s'intégrer à une classe imageante en cours de formation. Et cette classe imageante est en lien avec les autres classes.

Nous avons vu dans la première partie que l'imaginaire était un quasi-organisme. Il possède plusieurs classes imageantes qui sont au début préperceptives. Ces classes évoluent et se complexifient en intégrant des informations extéroceptives². Les informations extéroceptives se complexifient de manière virtuelle dans une classe imageante et agissent comme un organisme. Chaque classe

1 <http://www-cosmosaf.iap.fr/singularit%C3%A9s.pdf>. Consulté le 10 Septembre.

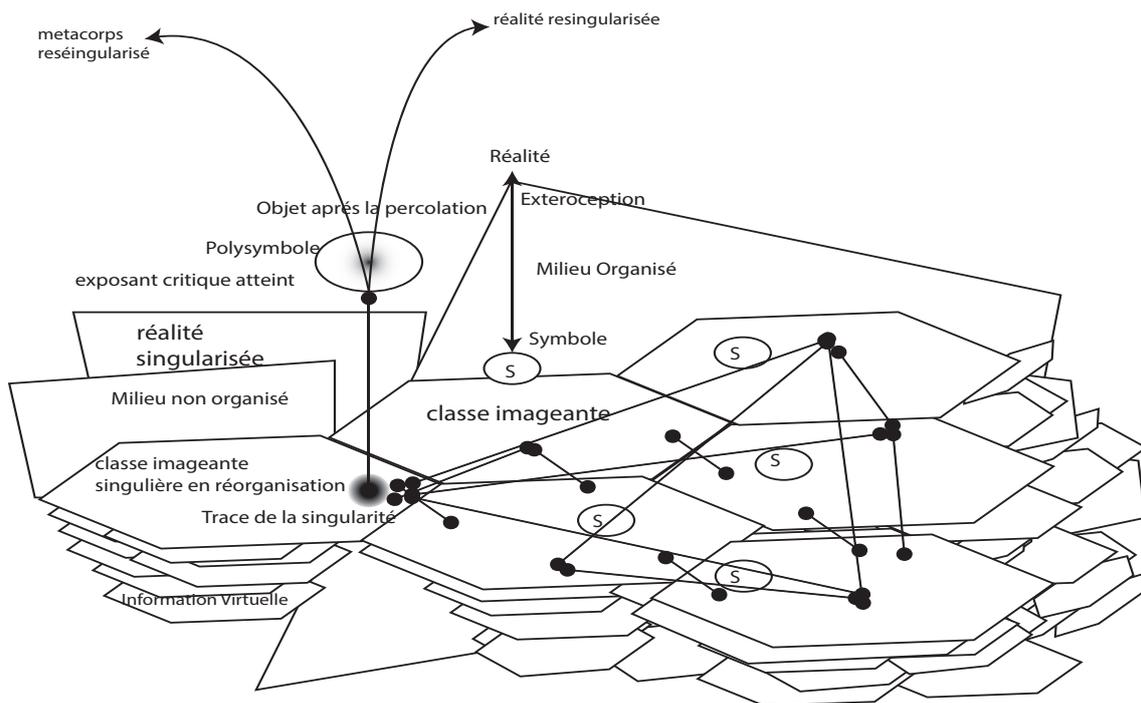
2 Gilbert Simondon, *Imagination et invention, 1965-1966, op. cit.*, p. 121.

possède un ou plusieurs sous-ensembles. Par exemple, la classe champignons possède des sous-ensembles (les pleurotes, les trompettes de la mort, les cèpes...) et des informations virtuelles. Lorsque la classe s'est complexifiée par les informations extéroceptives, le sous-ensemble de la classe se réunit en un symbole qui en subsume la totalité. La classe continue d'évoluer et recueille des informations virtuelles qui évoluent.

L'imaginaire fait partie d'un métacorps et est issu d'une singularité possédant ses propres géodésiques. Autrement dit, l'évolution de la vie de son imaginaire dépend de sa géodésie, dépend de la singularité. Nous venons de voir que les informations en virtualités, lorsqu'elles sont en trop grand nombre dans une classe imageante, et que ces sous-ensembles se complexifient, aboutissent à une saturation et à un achèvement qui entrainera la création d'un nouveau symbole. Ce point d'aboutissement, ce résultat créé, est le moment de la percolation des informations virtuelles, qui arrivent à un exposant critique. Ensuite, la percolation de plusieurs classes imageantes (chacune contenant leur symbole) crée un objet : c'est le résultat percolatif. L'objet créé rend compatibles ces classes virtuelles.

REEL

Figure 36. Classe imageante et Percolation



De l'objet à l'œuvre d'art

Simondon¹ explique que plus le sujet aura croisé d'informations, plus l'invention ou la création de l'objet sera imprédictible. Si l'objet réussit à rendre compatibles différentes classes hétérogènes (par exemple des dents, un trieur à clous et un bol trieur), l'objet portera davantage d'imprédictibilité, d'inconnu puisqu'un plus grand nombre d'informations sont intégrées. Car elles ont non seulement subi une évolution par la vie organique de l'imaginaire et qu'en plus, elles se sont croisées de

¹ *Ibid.*, p. 184.

manière à créer un objet rendant des classes hétérogènes compatibles. Autrement dit, si ces classes virtuelles sont rendues compatibles, mises en réseau, l'effet brutal et imprédictible de la percolation est encore plus fort, discontinu. La percolation, dans son point d'achèvement, crée une invention dont l'effet nous sera encore plus étranger. En art, nous pouvons appeler cet effet le coefficient d'art¹ qui sera beaucoup plus élevé si l'objet contient une mise en réseau des classes imageantes hétérogènes. Et le résultat découle des orientations de la percolation.

Nous avons dit que dans la rencontre avec le réel, des informations virtuelles et des préperceptions ont été recueillies et ont un degré de nouveauté, de virtualités plus élevé. L'imaginaire a pu reconfigurer une classe préperceptive non aboutie, suite à une mise en danger et avec la mise en activité des schèmes moteurs instinctifs. L'imaginaire instinctif a permis de récolter des préperceptions virtuelles. Faisant que la classe qui les contient est une classe qui est particulière et plus empreinte de la singularité, puisque l'imaginaire instinctif est proche de la singularité (comprise comme à la fois le moment initial et le corps initial). Cependant, cette classe n'a pas encore atteint son point d'achèvement.

L'artiste, au sortir de la rencontre avec le réel, a eu un manque, et quelque chose reste en latence en lui : ce sont ces informations virtuelles, une classe imageante singulière non formalisée et des infraperceptions (liées à l'infralangage). C'est ce manque et ce pressentiment qui n'a pas atteint une formalisation qui va être cherchée. Cette recherche forme son processus de création. Dans cette période, sa vie tend alors vers l'aboutissement d'un but dont il ignore tout². Tout l'environnement est perçu pour l'intérêt qu'il peut avoir pour l'œuvre. Dans le processus de création, l'œuvre intègre des éléments qui sont rendus compatibles pour son milieu. Toutes les données sont perçues selon l'intégration dans le milieu de l'œuvre et son degré de compatibilité avec les autres éléments. Par exemple, dans *À chacun son tour*, je me suis servie d'éléments qui se trouvaient dans le milieu dans lequel je travaillais (bois, tuyau, formes de vis, tabouret, plaque de fer, balai brosse...). Les objets sont recrutés³ pour le fonctionnement de la pièce s'ils s'insèrent dans l'ensemble des éléments et du milieu de l'œuvre ; en même temps, ils apportent une part d'indéterminé. Dans le processus de création, tout élément (conceptuel, perceptuel ou matériel) peut être détourné au profit de l'œuvre. Dans le processus poïétique, tout ce qui est vu, perçu, senti, tend vers la création d'un objet abouti.

Ainsi, l'œuvre d'art rend compatible cette classe singulière, particulière avec les autres classes. Lors du processus de création, une mise en réseau des classes imaginaires est influencée par cette classe particulière, puisque c'est elle qui pousse à la création. L'hybridation des classes imageantes crée de nouveaux objets. La mise en réseau progressive de ces classes imageantes crée une percolation. Quand la percolation a eu lieu, l'objet est là. L'aboutissement, le résultat de la percolation est l'œuvre et celle-ci nous donne à voir les directions qui ont été prises. Cette volonté d'aboutissement est le propre de la création en art, selon René Passeron⁴. Cette volonté est aussi une mise en recherche vers l'inconnu. Durant la phase de création, toutes les perceptions, toute la cognition et l'imagination tendent vers cet aboutissement. Il y a une forte concentration sur l'œuvre. L'œuvre trace dans les facultés, un chemin qui tend vers un même but, but qui est flou. Toutes les données

1 Marcel Duchamp, *Du champ du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 189.

2 Albert Camus, *Le premier homme*, Paris, Folio, 1994, p. 35.

3 Le terme recruté est régulièrement employé par Simondon, in Gilbert Simondon, *Imagination et invention 1965-1966*, op. cit.

4 René Passeron, op. cit., p. 129.

s'acheminement vers une fin qui est imprédictible. Et tout est rendu compatible pour faire aboutir cette fin dont le résultat est imprévisible. Une fois l'exposant critique atteint, lors de la transition de phase, l'œuvre s'externalise. L'externalisation de l'œuvre est le moment de la percolation qui est un changement soudain de l'état. Le métacorps qui contient les virtualités de l'imaginaire est ce par quoi l'actualisation est rendue possible. C'est le métacorps par le geste qui va produire un objet, qui va faire transiter l'ensemble de ses virtualités vers un état percolé, sans que cela soit perceptible. Le métacorps est l'instance de l'imaginaire pour percoler. En réalisant l'œuvre d'art, la classe singulière est achevée, externalisant les préperceptions en perceptions.

La singularité virtuelle de l'œuvre : un polysymbole

Ces informations virtuelles, qui n'ont pas été perceptibles ni connues par le métacorps, seront contenues dans l'objet créé. Le geste est créateur d'une actualisation, surtout lorsque celui-ci est nouveau. Mais la réalisation de l'objet crée aussi une actualisation. Nous avons dit que toute externalisation produisait une internalisation, une actualisation qui modifie les termes des virtualités. Par cette actualisation, le métacorps va formaliser, la classe singulière, qui a été rendue compatible et qui est condensée dans l'objet. Mais cette externalisation va modifier l'ensemble de ses virtualités et éventuellement ses autres créations. L'objet porte une singularité d'un métacorps, mais ce métacorps a entre-temps modifié ses virtualités par l'externalisation. Créant à son tour une autre actualisation pour ses autres virtualités. Faisant que la formalisation de la réalité et aussi celle de l'objet ont été modifiées par rapport à l'ancienne. La réalité de l'œuvre est étrangère à la réalité nouvellement actualisée.

Ainsi ce qui a été créé, a recréé de nouvelles virtualités, un nouvel écart entre l'ancienne forme de création de réalité et le métacorps. Se distinguant dans cet écart. Et ce processus d'écart ira en se complexifiant et sera exponentiel. L'œuvre a créé un écart entre la réalité produite et le métacorps qui s'est créé une autre formalisation de la réalité par l'intégration de nouvelles perceptions. La formalisation a achevé la classe des préperceptions et des virtualités, conduisant à une nouvelle formalisation perceptive. Dans ce moment percolatif, dans l'exposant critique précisément, les classes imageantes singulières condensent progressivement le métacorps au plus près de la singularité. Autrement dit, ce moment percolatif, rassemble à la limite de la percolation le réseau concentré des virtualités singulières. Donc, le métacorps et la singularité sont à ce moment le plus fortement liés. De sorte que l'espace et le temps sont en voie de disparition et que le métacorps tombe dans l'oubli. L'artiste, dans le processus de création, est à la limite de l'horizon des événements. À l'intérieur, il ne peut communiquer. L'œuvre contiendra une singularité paraissant étrangère mais aussi, une forme d'oubli, sorte d'énigme pour le créateur. De plus, elle contiendra des informations virtuelles dont il ignore la signification. L'œuvre, par l'externalisation, actualise des perceptions faisant que les percepts de l'artiste en seront aussi bousculés et le regard qu'il portera sur elle se sera modifié dans cet acte d'achèvement final. L'œuvre apparaît ainsi dans une étrangeté à plusieurs niveaux.

La création à perpétuité

Cet écart de sens, ce coefficient d'art fera que l'artiste se remettra en œuvre. Ayant été modifié par l'externalisation d'une trace de la singularité, son métacorps s'est retrouvé au plus près de cette singularité sans qu'il puisse y avoir accès.

Dans le moment percolatif :

1- La proximité avec la singularité crée de l'oubli, puisque le temps et l'espace se détruisent et que tout événement est absorbé.

2- Les virtualités du corps de la singularité, et donc les virtualités de ses géodésiques, ont aussi été intégrées au système perceptif renouvelé de l'artiste, via la création de l'œuvre. Ces perceptions sont donc modifiées par l'externalisation de la singularité virtuelle et l'artiste acquiert aussi un lien virtuel avec ses géodésiques.

En conclusion, l'artiste ayant acquis dans ce moment percolé de nouvelles perceptions, se verra obligé de recréer une organisation imageante et ce processus d'externalisation, d'achèvement des classes sera sans fin. Renouvelant à chaque fois, une recherche et un rapport à la singularité.

Chaque nouvelle œuvre issue de ses nouvelles perceptions non classées fera que le processus d'externalisation recommencera. Ainsi, les perceptions seront de plus en plus différentes de la réalité commune. Les mots ne pouvant réaliser que ce qui est connu, ce qui sera montré ne sera pas nécessairement compris ni réalisé. L'artiste montre un monde inaccessible pour le vocabulaire. Dans le processus poïétique, il est à la limite de son horizon des événements et ne peut communiquer entièrement sur ce qu'il découvre. Les rapports à la singularité que l'artiste crée font que celui-ci pourra paraître en avance sur son temps. Les mots étant, eux, en retard sur les percepts. Mais il montre seulement un monde singulaire qui est en virtualité, sans que celui-ci puisse être pleinement réalisé par une communauté.

Comme l'explique Simondon¹, l'imaginaire étant un quasi-organisme, ayant sa vie propre, toutes les informations virtuelles dans les classes imageantes et leurs sous-ensembles font que celles-ci se complexifient sans que le créateur puisse en comprendre les tenants et aboutissants. Ainsi, l'objet créé dépasse le but recherché. Pour lui, une invention possède un deuxième effet lié à l'organicité de l'imaginaire. C'est un effet imprévu, aléatoire qui va permettre de créer d'autres objets. L'objet inventé condense en lui des informations virtuelles. L'imaginaire du créateur a croisé des informations, qui dans l'imaginaire ont évolué à la manière d'un organisme. Ces informations virtuelles, font que l'objet possède un sens que le créateur ne connaît pas et qui est imprévu. L'objet les contient et l'artiste ne les connaît pas. Dans notre hypothèse, le fait que l'invention, la création puissent dépasser le but recherché provient de la puissance de la singularité imaginaire et sa complexité organique s'accroît avec une géodésie dynamique.

Pour résumer, l'œuvre d'art contient les classes imageantes complexifiées par une singularité, des informations virtuelles qui se réunissent sous un polysymbole qui contient en puissance les sous-ensembles de l'ensemble des classes. L'œuvre provient d'un moment percolé, où les sous-ensembles ont atteint un point de saturation, se sont dirigés vers un aboutissement imprévisible, car non perceptible (puisque les informations virtuelles qui se réalisent ne sont pas encore intégrées à une classe imageante et donc à la perception). L'objet d'art a intégré les sous-ensembles qui se sont progressivement singularisés par une mise en réseau et une compatibilité que l'objet contiendra. L'œuvre contient des effets et des puissances qui vont enrichir les virtualités de l'artiste, mais aussi du regardeur.

1 *Ibid.*, p. 170.

La singularité dans les sciences et les techniques

Nous allons voir, dans les sections qui suivent, les ressemblances et différences entre les manières dont les singularités virtuelles sont révélées et sont actualisées, entre les sciences, les techniques et les arts. Cela nous conduira à formuler des hypothèses de percolation sociétale avec l'influence qu'exercent ces différentes singularités virtuelles.

Les chercheurs en sciences et techniques sont aussi animés par un désir de modéliser le réel. Volonté qui est liée à l'expérience indirecte de la singularité et d'une rencontre avec le réel. Ce qui diffère entre les sciences, les techniques et les arts ce sont les moyens mis en œuvre pour modéliser le réel. Nous allons voir que le potentiel d'externalisation des virtualités et de la singularité est limité par les outils employés.

Techniques : une amplification dans la réduction

Les chercheurs en sciences et techniques créent des inventions qui possèdent le même processus d'externalisation de leur imaginaire singularisé que celui décrit dans la section précédente. Seulement, cette externalisation ne se fait pas par des médias singularisés¹, mais par des outils d'observation qui découlent d'un héritage de pensée. Au même titre que l'œuvre d'art, les technologies sont des objets qui contiennent les informations virtuelles de leur créateur. L'effet dépasse et lui révèle d'une certaine manière ce qu'il n'est pas, et par là, ce qu'il est et ce qu'il pourrait être. Ces externalisations s'engendrent de manière croissante et créent un véritable système technique, système organologique². L'humanité s'est dirigée vers ce mode de connaissance qui s'engendre par lui-même. Une technologie créée s'insérera dans un milieu, permettra de découvrir autrement ce milieu. Simondon explique que toute technologie crée de la complexité, et une invention amène toujours à une autre invention. Il prend l'exemple de la chaudière qui a permis de faire progresser le système à vapeur du train, qui lui-même, par une trouvaille sur les valves, a permis de développer le téléphone³. Chaque découverte s'affine progressivement et on lui trouve une utilité qu'elle n'avait pas et qui était virtuelle. Elle s'intègre à un autre système plus complexe et transforme le milieu qui l'intègre, mais le révèle aussi. Elle rend compatible deux virtualités (celles du milieu et celle de la technique). Et lorsque plusieurs systèmes sont rendus compatibles avec les virtualités qui étaient en latence, le résultat de la percolation est encore plus imprédictible. Plus une invention scientifique ou technologique découle d'une plurifonctionnalité, c'est-à-dire plus elle rend compatibles plusieurs ensembles techniques ou systèmes scientifiques, et donc des classes imageantes hétérogènes, plus son actualisation portera une infinité de puissances.

Mais nous retrouvons ici, le problème de la récursivité de l'intrication dynamique qui conduit à une homogénéisation de la réalité, laquelle est actualisée selon une même version et qui réduit à terme les autres virtualités. Nos externalisations, par nos outils, modélisent d'une certaine manière le réel et ces modélisations s'engendrent, évacuant les autres modélisations, les autres virtualités.

1 Dans le domaine artistique, le créateur est devant un espace vide et les moyens ne préexistent pas à la formalisation, il n'a aucun support préconstruit pour réaliser les virtualités. Le média n'est pas choisi parce qu'il existe mais l'artiste va le sélectionner selon la nécessité et sa justesse. De plus, le médium peut aussi être la virtuosité de son corps.

2 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit.

3 Gilbert Simondon, *Imagination et invention, 1965-1966*, op. cit., p. 172.

Les modélisations scientifiques, contrairement aux œuvres d'art, ont un effet de *feedback* sur le réel perçu¹, tandis que les œuvres l'augmentent par la multiplication des réalités proposées. L'invention porte une modélisation qui sera puissance d'informations, mais dont l'actualisation est déterminée par les outils. Ils s'intriquent récursivement selon une même formalisation. La puissance de l'invention technique ou scientifique accroît donc les virtualités, mais pour la création de futurs outils, qui créent d'autres outils selon une même modélisation. Cette unique formalisation par des outils dont les puissances s'autoproduisent conduit à une uniformisation² de la modélisation de la réalité.

À la différence du monde des arts, les sciences et les techniques utilisent les mêmes outils et les mêmes modèles. La réalité est de plus en plus orientée vers une seule version. Et cette version est le produit de la rationalité et d'un savoir supposé objectif.

Les puissances rationnelles

Or, la rationalité est un savoir basé sur la négation du corps et de ses possibles. La rationalité est un héritage culturel qui n'a cessé de produire une vision de l'être humain qui s'est imposée comme seule source possible de connaissance. Et celle-ci est avant tout liée à une angoisse existentielle, dont la sortie et le salut furent la certitude de l'existence de Dieu.

Pour Hannah Arendt, la rationalité a permis d'évacuer le corps puisque les sens ne pouvaient assurer l'existence mondaine du sujet³ et de prolonger une vision qui accentuait la présence d'un Dieu. Comme l'énonce Hannah Arendt, Descartes a fondé sa certitude sur un Dieu. Du fait que nous ne pouvons connaître le monde qu'à travers nos sens, l'homme n'affrontait rien, ni personne d'autre que lui-même. Le monde donné aux sens par la conscience n'assure pas la certitude de son existence, qui reste incapable d'assurer la réalité. La conscience n'assure pas l'existence mondaine de l'objet pensé puisqu'elle est produite de manière interne.

« Le malheur est qu'il serait impossible de deviner, d'après ce que l'on éprouve des processus corporels, la forme du corps ou d'un corps quelconque, et que de même, il est impossible de sortir de la pure conscience de sensations, où l'on sent ses sens et où même l'objet senti fait partie de la sensation, pour atteindre le réel dans ses contours, ses formes, ses couleurs, sa composition.⁴ »

Autrement dit, rien ne pouvait nous assurer une existence puisque tout objet perçu, senti renvoyait à l'objet d'une conscience idéale, elle-même idéale. C'est pour ces raisons, explique Arendt, que Descartes puis Leibniz eurent besoin de prouver non pas l'existence de Dieu, mais sa bonté qui ne pouvait pas se gausser des hommes. Le fait que tout objet puisse être transformé en objet de conscience noyait la réalité objective en état d'esprit subjectif. Les sens ne permettaient pas d'assurer une existence ; par contre, l'abstraction mathématique qui était le langage de Dieu, fut l'idéal suprême de la connaissance. Et en externalisant ces abstractions dans des objets, l'homme pouvait s'assurer d'un monde extérieur qu'il connaissait⁵. Les objets rationnels sont restés un moyen de créer des connaissances jugées objectives. Et l'homme pouvait s'assurer une existence

1 Jean-Marc Lévy-Leblond, *Rencontre-débat*, in (ouvrage coll.), *Percolations*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 109.

2 *In* Glossaire.

3 Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 353.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 355.

par une extériorité qu'il pouvait comprendre ; il n'existait pas qu'à l'intérieur de lui-même¹. Ainsi, depuis trois cents ans, cette conviction admise pousse chaque génération, l'une après l'autre, dans une cadence accélérée de découvertes et de progrès² et l'assure d'une connaissance sur des objets. Les objets et cette assurance sur le monde qu'ils créent ne leur donnent pas l'occasion de se questionner sur le réel. En saturant la réalité d'abstraction mathématique, l'esprit rationnel s'assure d'une certitude retrouvant les règles qui ont été conçues par lui.

L'essor des technologies proviendrait, selon Arendt, de cette modalité de connaissance. Puisque le corps ne permettait pas de connaître ce qui était en dehors de lui, c'est ce dehors qui se transforma en production humaine. C'est cet intérieur qui se transforma par l'externalisation vers l'extérieur et c'est cet extérieur qui transforma son intériorité en une objectivation. Ainsi, l'interne devenait une extériorité maîtrisable, et l'extérieur nous renvoyait la certitude par la maîtrise que celui-ci existait bien, et que nous pouvions dès lors le comprendre. L'homme ne se renvoie qu'une connaissance qu'il a lui-même produite, et ce, de plus en plus. En extériorisant son intériorité, cette externalité s'est intériorisée. À force d'externalisation, nous avons atteint un point où les virtualités de visions, de compréhension du monde se sont homogénéisées, se produisant vers une seule direction qui ne cesse d'engendrer des puissances d'actualisation.

Transformation du métacorps singulier en corps objectif

Ces visions du monde ont évacué les perceptions du corps des possibles et des perceptions pouvant donner corps aux possibles. L'objectivité consiste avant tout à s'accorder sur du perçu, à créer des normes visuelles et des repères fonctionnels. Lorsque nous naissons, nous avons tous des schèmes perceptifs particuliers, et c'est ce rapport à la singularité qui sera abandonné pour une vision commune. Créant ainsi du visible commun, les hommes au travers des technologies produisaient ce qui serait vu. Transformant progressivement nos diversités singulières perceptives pour ce qui devait être vu. Nos points de référence communs que sont nos mesures, nos outils d'observation, ont construit du visible, du sensible, et finalement une pensée rendant homogène ce qui était hétérogène. Ce senti-vu-perçu nous a permis de construire une réalité. Seulement, nous nous condamnons à ne voir, ne percevoir, ne sentir que ce qui s'est intériorisé en nous par un monde externe créé, nous empêchant d'explorer autrement des manières de percevoir et de découvrir la trace d'une singularité sensitive et perceptive d'un corps trop tôt formaté et d'un monde progressivement uniformisé. Cette réduction par la moyenne des perceptions subjectives est ce qui a créé ce que nous nommons : l'objectivité. Nos repères sont nos premières techniques mentales et perceptives. Mais cette singularité, nous l'avons vu, par l'imaginaire peut persister, créant encore du doute et des virtualités nouvelles.

Les technologies modélisent d'une certaine manière le visible et ne permettent pas le déploiement d'objets qui ne soient pas empreints d'une vision rationnelle et de nos outils d'observations. L'imaginaire du chercheur, sa singularité est déployée par le médium de la logique et des outils d'observations. Ces médias sont liés au logos et son imaginaire est couplé avec cette réalité commune l'éloignant et limitant la réalisation des virtualités de la singularité qui pouvait se déployer. La

1 Puisque Dieu existe, et que j'existe par sa bonté, et que je possède son langage qui est mathématique « les semences divines qu'il a placés en moi », alors le monde existe au moins par ce langage, que je peux comprendre et utiliser.

2 Hannah Arendt, *op. cit.*

pensée articulée au *logos* peut être créative couplée à cet imaginaire. Il existe des images sans mots et des mots sans images¹. Et ces deux instances de réalisation peuvent coupler leur puissance pour externaliser une création. Les découvertes scientifiques nous donnent des exemples chaque jour de cette créativité. Seulement, si celle-ci est rendue possible, matérialisée, c'est qu'elle se réalise sous les conditions des protocoles et des calculs. Par l'homogénéisation et leur puissance accrues par leur nombre, ils formatent la matérialisation de l'imaginaire singulier, tendant vers une réduction des autres virtualités possibles.

L'imaginaire singulier du chercheur se formalise selon ces contraintes qui toutefois, ne peuvent évincer totalement l'exercice de leur créativité, qui est même clef dans les inventions et découvertes scientifiques. C'est dans la rencontre au réel, que se joue cette créativité, où le chercheur est confronté à celui-ci, où ce moment est rendu au plus près de la singularité. Cette rencontre crée donc de la diversité dans les modélisations singulières du réel.

Pour résumer, les chercheurs sont presque en première ligne dans une rencontre avec le réel. Quoique les moyens d'y faire face et d'y répondre soient modélisés par des outils créés par un long héritage cartésien. Ce qui est créé dans toute invention, est finalement la réactualisation de la singularité cartésienne qui porte à chaque fois une nouvelle puissance. Il y a donc réinvention progressive et récursive de la trace de la singularité cartésienne, mais co-structurée à une collectivité de corps singuliers. Faisant que les outils créés prolongent les virtualités de la singularité cartésienne couplées à la singularité virtuelle des chercheurs. Or, la rationalité a proscrit le corps comme source de connaissance et de savoir, alors que celui-ci peut révéler par des perceptions singularisées ce que nos appareils d'observation ne pourront jamais modéliser. Nous verrons dans le prochain passage que les arts, les sciences et les techniques sont en train d'hybrider leurs domaines possédant des rapports différents avec la singularité.

Puissance de réalisation singulière Art/Science/Technologie

Nous avons dit que la mise en relation des singularités pouvait créer une percolation dont le résultat, l'objet est imprévisible. Nous analyserons la percolation au niveau de l'hybridation qui est produite dans les œuvres d'art usant des technologies et des modèles scientifiques. Cette hybridation fera émerger de nouvelles puissances de singularités.

Focale sur l'artiste

Si nous reprenons la théorie de Simondon sur la mise en compatibilité de domaines divers, réalisée par une invention qui porte en elle les informations virtuelles de domaines hétérogènes et qui est plurifonctionnelle, alors nous pouvons penser que les œuvres d'art numérique où l'art se couple avec des domaines scientifiques portent en elles cette compatibilité. La compatibilité accroît les virtualités d'un objet, et l'effet et son devenir sont d'autant plus incertains. La mise en relation des sciences, des techniques et des arts produirait cette puissance d'invention. La singularité est proche du réel et plus nous nous en approchons, plus le temps et l'espace disparaissent. Nous avons vu que l'imaginaire atteint une proximité avec elle lorsqu'il y a une situation de danger. Cette situation, cette rencontre avec le réel, va se retrouver autant dans les inventions technologiques ou

1 Jean-Louis Dessalles, *Aux origines du langage, une histoire naturelle de la parole*, op. cit., p. 164.

scientifiques, qu'artistiques. Le couplage de ces domaines pourrait donc accroître une proximité avec le réel, augmentant l'ensemble des virtualités qui ont été réactualisées par l'imaginaire.

Que se passe-t-il lorsque l'artiste use des instruments portant d'autres types de singularités ? Nous avons dit, que lorsque l'artiste parvient à créer un objet qui rend compatible ses classes imageantes singularisées, il y a une externalisation du métacorps. Lors de cette externalisation, le métacorps devient autre. Le métacorps est à comprendre au niveau de l'œuvre, mais aussi au niveau du corps de l'artiste. Lors de cette externalisation vers l'œuvre d'art, il est au plus près de la singularité. Lorsque l'artiste actualise son imaginaire, le condense dans l'œuvre d'art, il révèle cette singularité. Il révèle une trace de celle-ci qui a persisté non seulement dans son imaginaire primordial, mais aussi lors d'une confrontation avec le réel. L'infralangage, dans cette rencontre au réel, a modifié ses virtualités qui ont modifié le métacorps. Tout seuil de rapprochement avec la singularité crée du désordre : et dans le temps et dans l'espace, mais aussi dans les virtualités. En s'externalisant, la trace de cette singularité modifie le métacorps de l'artiste. Il y a une réintroduction du réel dans le métacorps de l'artiste et une réactualisation des virtualités de son métacorps. Il va voir cette trace singulière, mais en n'étant plus le même. C'est ce que nous avons désigné par le terme de coefficient d'art, qui est aussi le moment après l'exposant critique et l'état percolatif. Les ensembles des virtualités singulières ont créé un réseau de singularités qui a fait basculer l'état du système (métacorps, infralangage, réalité). La percolation des virtualités singulières implique que l'on ne ressorte ni tout à fait le même, ni tout à fait autre¹.

Une percolation en puissance et l'écart avec la singularité

Le coefficient d'art et la percolation vont être encore plus accentués par l'intégration d'autres singularités que sont les outils technologiques, numériques et les modèles scientifiques. Le métacorps se couple à des virtualités technologiques et scientifiques. Les virtualités du métacorps sont donc bouleversées, non seulement par l'externalisation de la trace de la singularité, mais aussi par la singularité des virtualités technologiques et scientifiques. La multiplication des virtualités hétérogènes vient actualiser l'ensemble des virtualités. Donc, la création de l'objet qui rend compatibles ces virtualités sera encore plus étrangère à l'artiste. Autrement dit, le corps de l'artiste lorsque cette réalisation passe par un médium technologique ou scientifique, transforme l'externalisation. L'écart avec cet autre lui-même est encore plus exacerbé lorsque des technologies sont employées. Avec les technologies, l'écart avec la singularité s'accroît. La différence est plus amplifiée avec l'externalisation technologique et modifie davantage le rapport des virtualités. La singularité apparaît avec davantage de puissance, mais plus lointaine, différente. Il y a une prise de distance croissante avec ce qui aurait pu être, ce qui a été.

Dans les pièces que j'ai pu réaliser avec des technologies, l'impression de l'écart a été augmentée. Les pièces réalisées ont été non seulement celles qui possédaient le plus d'étrangeté, qui s'écartaient le plus de mes intentions, mais aussi celles qui révélaient des formes qui ne me ressemblaient pas. Ces formes étrangères ne correspondaient pas à ce que je pensais être et ne correspondaient pas à la sensibilité que je pensais avoir. L'intention de départ était pratiquement accaparée par une logique non maîtrisable. Et l'émergence des pièces procédait d'un indéterminisme croissant. C'est notamment vrai pour les pièces *À chacun son tour*, *Mélancolie des étoiles* et *Être le meilleur*. Ces

1 Noëlle Batt, *Présentation*, in Ouvrage Collectif, *Percolations*, op. cit., p. 5.

pièces ont non seulement été créées à plusieurs, mais aussi avec des technologies sophistiquées et qui abordent la notion de réseau. En réalisant des objets hybrides où sensibilité artistique, objets technologiques, algorithmiques et mécaniques ont été rendus compatibles, il y a eu une forme de rupture entre l'intention de départ et le résultat produit, hybridation multiple dont le résultat percolatif paraît encore plus discontinu. Résultat que je ne peux pas juger, puisqu'à la fois il révèle de la singularité et que celle-ci, en se réalisant, a modifié toutes les virtualités d'une perception adéquate et possible sur elle. Peut-être que dans le processus de création, nous nous approchons de la singularité, faisant que cette proximité annihile le temps et l'espace constitutifs d'une présence et d'un souvenir possibles. Après la réalisation, il est presque impossible de dire ce qui s'est passé dans cette temporalité.

Le métacorps de l'artiste se disjoint de l'œuvre. Cet écart est ce qui fait que le corps de l'artiste devient différent par rapport aux virtualités qu'il avait, et il s'est entre temps réactualisé par une singularité, la sienne, mais aussi par celle qui est étrangère à son corps (la technologie) et qu'il intègre désormais. Cet écart créé met à distance la certitude inébranlable d'une origine qui nous fonderait et d'une certitude sur notre corps. Plus la différence avec ce que le corps a été est importante, et plus il y a une possibilité d'invention d'une nouvelle forme d'être ayant d'autres virtualités. Avec l'intégration des virtualités des technologies, celles-ci modifient l'actualisation du métacorps et de son rapport aux virtualités de la singularité. Ces virtualités hétérogènes intégrées font que l'œuvre apparaît comme étrangère, distante de ce que nous ne sommes plus et devenons. Le nouveau rapport créé du fait de l'écart avec la singularité virtuelle peut être intéressant. La proximité à la singularité peut être enrichissante pour imaginer ce qui a été oublié mais la distance peut aussi l'être. La singularité est le point initial à partir duquel le métacorps s'est initialisé, donc s'est déterminé. Acquérir une distance, permet aussi de la mettre à jour, en s'éloignant et de se différencier de ce moment initial, permettant d'imaginer des possibilités inactualisées par lui. En prenant de la distance, on voit ce qui a été déterminé et ce qui constituait l'ancienne réalité.

Ainsi, par l'œuvre, non seulement il y a une dépossession de sa singularité qui est couplée avec une autre singularité qui est technologique et/ou scientifique, mais aussi, il y a dépossession de l'œuvre qui ne peut apparaître que comme l'étrangère et qui nous fait face et nous ressemble dans sa différence, que nous portons, qui nous produit et avec laquelle nous différons. La percolation est ce saut brusque produit, arrivant soudainement et où l'ensemble des virtualités singulières s'acheminait sans qu'il soit possible de savoir, jusqu'à la fin, où la pièce mènerait. *À chacun son tour* est la pièce qui m'a paru la plus étrangère, qui a créé le plus d'écart. Elle reste la dernière pièce créée, la plus difficile à accepter et avec laquelle je dois maintenant m'accommoder. La création est une acceptation de quelque chose qui est soi et que l'on ne connaissait pas, qui est autant haïssable qu'étonnante, parce qu'elle nous montre un soi que nous ne sommes jamais. Au moment où elle pourrait nous révéler nous ne sommes déjà plus pareils. Elle nous montre une trace d'un soi que nous aurions pu être au travers d'un soi que nous ne sommes plus et qui regarde ce soi qui n'a jamais été, avec un soi qui se modifie.

L'œuvre nous colle à la peau, est notre peau, qui nous l'enlève et qui se pare de ce que nous ne sommes plus, que nous ne connaissons pas et qui dès lors, prend l'allure d'une autre peau que la nôtre et qui appartient désormais à la peau sociétale, nous délaissant dans un dénuement à partir duquel il va être possible de se recréer.

Nous verrons dans le prochain passage que la percolation se produit dans et par les sciences et

leurs outils. Que les infraperceptions qui produisent le changement ne peuvent être visibles par nos outils d'observation.

La percolation et l'infraperceptible

Nous aborderons la percolation du point de vue de l'observation scientifique. Et nous montrerons que les arts pourraient matérialiser des états en transition que la science ne saurait dévoiler.

Le métacorps est un corps en voie de transition, associé à un milieu dont les valeurs et les regards qui le définissent sont provisoires. Nous avons vu que ces regards étaient en mutations, et l'œuvre d'art qui fait partie du métacorps pourrait matérialiser de manière singulière ces mutations infraperceptibles¹, indiquant les tendances et les phases d'une future percolation. Cela nous amènera à penser qu'une percolation pourrait être en jeu dans nos sociétés, mais dont le devenir est incertain. Par contre, les arts pourraient en indiquer les enjeux, mais aussi créer des voies de bifurcation et créer des puissances de nouvelles singularités.

Techniques et changements inframinces

Le métacorps est un corps couplé à une singularité mais aussi qui dépend de son milieu et de sa culture. Il est issu d'un moment initial et d'un corps virtuel ayant ses géodésiques. Ses perceptions, sa cognition, son imaginaire sont empreints d'une singularité par la première externalisation.

Sa manière de sentir, sa manière d'être et de faire mouvement est ce qui fait que son corps est encore unique. Cette unicité va progressivement disparaître par la normalisation d'un corps et un système arbitraire qui délimitera ses possibles à sentir et à vivre. Ce corps oubliera progressivement ce qu'il aurait pu être et les virtualités qu'il possédait. Le métacorps est ce corps des possibles ouvert à la transition. Il mute virtuellement et en permanence parce qu'il possède un temps et un espace qui lui sont propres (ses lignes géodésiques) et qui agissent sur lui. Ses mutations sont aussi fonction des époques qui lui donnent des cadres dans lesquels il va se penser et qui définissent la manière dont il va pouvoir muter. Le métacorps est un corps provisoire qui dépend de la manière dont la culture s'accorde à lui donner des systèmes de valeurs et qui dépend également des outils qui lui permettent de lui formaliser un corps. Nos cultures s'accordent sur des normes et des mesures arbitraires, sur une temporalité et un espace déterminés selon elles. La manière d'observer les corps dépend de ces systèmes de mesures qui le norment. La manière dont il se mesurera engendrera des résultats qui sont fonction d'eux et amplifieront, par intrication dynamique, les puissances de ce corps mesuré, allant de pair avec la création de puissance de ces outils de mesures. Mais ces mesures ne peuvent comprendre l'infinie diversité de la singularité qui est en virtualité dans chaque corps. Le corps échappe toujours à la généralité et garde une trace de la singularité. Il ne peut, en fait, n'être déterminé que par des mesures qui ne tiennent pas compte de ses infimes variations et des concepts le concernant.

L'humain fabrique des mesures, qui observent ces corps sous la généralité, rendant inactuelles les virtualités infinies d'un corps des possibles. L'humain est celui qui fabrique mais le fabriqué devient

¹ Nous parlerons dans cette section, de la première définition qui est donnée dans le glossaire : les infraperceptions sont des perceptions qui n'atteignent pas la réalisation par la langue et sont en dessous du seuil de perception conventionné. Elles sont propres aux singularités et dépendent de leur régime temporel et spatial (les géodésiques). C'est un décloisonnement du percept normé.

à son tour fabricant¹. Le corps modélisé devient la modélisation. La science n'a fait que reproduire un modèle hérité, construisant progressivement un système de vision produisant l'observé, mais aussi l'observateur. Nous avons mesuré un monde et nous nous sommes mesurés par nos considérations. Nous sommes devenus progressivement des corps mesurés en nous observant par ce système. Et ne faisons que trouver ce que nous avons créé.

Le métacorps est donc couplé à une singularité, mais aussi à un milieu qui s'est inséré en lui. Il est à la fois intrinsèque et extrinsèque, le tout formant un ensemble inséré dans un système plus vaste que lui. Une technique cherche le général et évacue le particulier, une mesure est une moyenne. C'est-à-dire que les plus petits seuils de changement qui sont inutiles aux résultats de l'observation ne sont pas perçus. Pourtant, ces changements inframinces, ces virtualités inexplorées, ces singularités virtuelles sont à l'origine de la complexité et de la percolation. Leurs interrelations qui ne cessent de se créer dans la temporalité peuvent, à force de changements imperceptibles pour nos outils, créer une percolation. Celle-ci s'interprétera par un changement d'état brutal de l'actualité. Car seul l'état moyen est mesurable par ces outils. On ne voit pas venir la percolation à cause d'une mesure approximative et parce que dans tous les cas, l'objet est virtuel.

Sciences du vivant et géodésiques

Nous verrons que la percolation et la singularité se jouent à différents niveaux d'échelle. Que les corps de la singularité sont imperceptibles, tant au niveau nanoscopique, que microscopique, que macroscopique. Nous allons voir que les sciences ne peuvent percevoir les corps des singularités, mais que les sciences du vivant sont en train d'être bouleversées par le réseau de singularités qui est incommensurable.

Dans les projets arts-sciences-technologies que je propose, ce sont avant tout des problématiques conceptuelles et sensibles qui permettent à des personnes de domaines différents de se rassembler sur ces projets. Ce qui nous rassemble dans ces projets, c'est avant tout des sensibilités et des visions du monde. Nicolas Langlade travaille sur les réseaux des réseaux et cherche de nouvelles manières de représenter les processus émergeant en génétique. Valérie Bergoglio, comme Nicolas Langlade, pense que le modèle du temps est inapproprié en ce qui concerne les sciences du vivant. C'est sur ce dernier point que nous nous sommes d'abord rejoints. Les mesures sont réalisées par la prolongation de nos représentations et notre perception du temps qui, elle, est illusoire. Notre perception du temps qui découpe des instants t de manière arbitraire est aujourd'hui en inadéquation avec la conception du vivant. Cette perception ne correspond pas au caractère fuyant du temps. Nous savons que tout arrêt impose un état délimité de manière artificielle et ne tient pas compte du mouvement indivisible et continué de la temporalité. À ce sujet, Valérie Bergoglio parlait du fait que nous sommes face à des données qui n'ont ni début ni fin et que les effets que nous trouvons provoquent les causalités par rétroactions. Elle a conscience que les outils modélisent des données qui ne sont qu'une traduction parmi tant d'autres. Une recherche d'un autre visible semble être aujourd'hui sollicitée par les sciences du vivant. Nos appareils techniques ne faisant que détailler, reproduire ce que nous avons appris à voir, il s'agit alors de développer d'autres manières de percevoir.

Le problème épistémologique que soulève Valérie Bergoglio est un double problème d'échelle : non

1 Michel Lapeyre, *Psychanalyse et création, La cure et l'œuvre*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2010, p. 75.

seulement temporelle (il n'y a pas de début ni de fin dans le processus du vivant), mais aussi spatiale. À notre niveau, l'observation modifie le comportement atomique et, à des niveaux nanoscopiques, les corps s'interpénètrent. Donc le corps de l'observateur (qui a lui-même ses propres géodésiques sans le savoir) perturbe ce qui est observé et interagit sans pouvoir le voir sur ce qu'il observe. Comme nous l'avons exprimé, toute observation sur le corps de la singularité (singularité corpusculaire) agit sur une région du futur. Nos outils ne permettent d'évaluer le changement que selon un certain seuil et une échelle temporelle rigidifiée. Et l'on ne mesure que par rapport au changement que l'on cherche. Or tout corps change continuellement, même si le changement n'est pas perceptible. Les virtualités singulières imperceptibles sont des singularités corpusculaires, grains de sable, avec des géodésiques particulières qui viennent perturber l'ensemble du système et qui semble percoler pour l'observateur. Ce sont des éléments, des variables non prises en compte, non perçues, mais qui perturbent l'ensemble des données à une autre échelle de temporalité et de spatialité. Dans l'observation du vivant, l'objet d'étude n'est pas inerte et se modifie en permanence. Tout est en continuelle mutation, mais de manière infraperceptible.

En d'autres termes, tout corps singulier inséré dans un système influence les lignes géodésiques globales, c'est-à-dire influence l'espace-temps. Dans le vivant, le problème du corps de la singularité, de la modification géodésique des corps et des régions du futur sont présents. Les problèmes liés aux représentations ne touchent pas que les domaines artistiques, mais aussi scientifiques, puisqu'une modélisation détermine les conditions de ce qui est observé et que nos instruments limitent les seuils d'observation. Et ce qui est observé ne représente plus les conceptions du temps et de l'espace qui commencent à émerger. Dans l'inframince du vivant tout corpuscule est actif, et par une temporalité en création permanente, et par un espace qui se modifie selon la mesure de l'observation. Mais ce qui n'est pas pris en compte, c'est la création du temps et de l'espace. C'est le problème de la séparation entre la théorie de la relativité générale et la physique quantique. La relativité générale ne peut tenir compte du caractère créateur du temps, mais tient compte de l'espace, de la vitesse, de la position et de la masse qui se déforment. La physique quantique ne peut pas, non plus, comprendre une trop forte multiplicité d'événements corrélés et l'observation ne se réalise que sur quelques corpuscules à la fois. Or ces corpuscules, ces singularités corpusculaires sont en interrelations et créateurs en permanence.

À notre échelle, et c'est ce que nous avons montré dans la deuxième partie, il y a une décohérence entre la manière de se voir corps et le connu. Notre corps se voit selon un certain niveau perceptif, mais qui ne correspond plus au connu. Il y a une décohérence au niveau de ce que nous voyons et ce que nous connaissons. Décohérence qui produit du sublime, mais qui est fonction de nos perceptions, lesquelles sont délimitées par un mode et une mesure de temporalisation et de spatialisation qui ont été normés. Le phénomène technique, les changements imperceptibles qui ne sont pas détectés par nos mesures, dépassent les possibilités du dire et du sentir. En usant des techniques, l'homme matérialise des virtualités, mais qui sont limitées par des techniques de vision et des seuils de détection. Les outils d'observation ne peuvent tenir compte des infinies variations que chaque singularité crée dans une temporalité et un espace-temps dynamique. Et ils ne voient les changements que dans une fonction utilitariste.

Ce qui apparaît comme incohérent est fonction de nos seuils de perception, de nos systèmes

métriques et d'un découpage arbitraire d'une temporalité qui ne possède pourtant aucun instantané. En outre, ce qui apparaît, apparaît sous forme d'instantané arbitraire pris sur des transitions et des virtualités. Dans le vivant, des questions phénoménologiques commencent à être intégrées et la représentation de la temporalité commence à être perçue de manière scabreuse. Nos appareils de vision ne font que reproduire le système de nos perceptions et de notre cognition (qui, nous l'avons dit, se sont de plus en plus objectivées ; et l'externe et l'interne tendent à s'indifférencier). Or, c'est ce système qui commence à créer des problèmes, surtout lorsqu'il s'agit de comprendre le vivant.

Les infraperceptions géodésiques

Dans la rencontre avec le réel, et aussi par le moment percolatif de l'œuvre, le corps de l'artiste est au plus près du corps de la singularité. Dans le moment percolatif, son corps se contracte, est attiré par la singularité.

Il acquiert des virtualités qui vont être formalisées par l'externalisation de l'œuvre. Nous avons dit qu'en s'externalisant dans l'œuvre, l'artiste a externalisé/internalisé les traces de la singularité et a modifié son système perceptif et intégré ses virtualités. Les lignes géodésiques, du corps de la singularité seront de plus en plus intégrées dans le système perceptif et dans la classe singulière achevée.

Les géodésiques du corps virtuel de la singularité ont déformé son métacorps, son système perceptif et seront à chaque fois réactualisées par une autre externalisation. Ces géodésiques virtuelles et son système perceptif, vont de plus en plus s'hybrider par externalisation. Faisant que ce qui sera perçu sera donc fonction de géodésiques propres. Ce couplage avec des géodésiques crée de nouveaux seuils du percevable, différents de la norme. C'est ce que nous entendrons par infraperceptions, qui sont de fait des perceptions non normées, de fait non langagières ni mathématiques. Le découpage et la sensation du temps et de l'espace se sont singularisés. Dès lors, les valeurs qui apparaissent le sont aussi.

Dans l'art et le processus artistique, la temporalité et l'espace singularisés permettent de faire émerger l'infinité des infraperceptions. Dans le regard artistique, le monde n'est pas seulement regardé par le connu, mais aussi par l'ouverture perceptive. C'est cette ouverture qui peut conduire à l'originalité d'un perçu, et qui amènerait progressivement à un nouveau connu. Les qualités ne sont pas regardées en vue d'un savoir ou d'une hypothèse qui serait vérifiable, mais elles sont regardées dans l'infinité des variations. Les infraperceptions sont ce qui va nourrir, par ailleurs, les classes imageantes et elles nourriront également l'imaginaire dans l'acte de création (comme toute perception qui nourrit virtuellement les classes imageantes, sauf que celles-ci appartiennent à une classe singulière). Si nous regardons attentivement autour de nous, tout se modifie et rien n'est stable. La lumière sur la porte n'est jamais identique à chaque "instant" et une chambre entière peut se mettre à vibrer par la lumière lorsque l'on y prête attention. Ma pratique est essentiellement nourrie d'une attention à l'environnement immédiat, qui est chaque jour différent. Par exemple, le ventilateur allumé en continu à côté de moi, bat un souffle différent selon le rythme de mon cœur, selon les sons extérieurs qui viennent l'enrichir, le perturber. Le souffle du ventilateur est au départ mécanique, mais plus l'attention se prolonge, plus il acquiert des qualités de son qui lui donnent une forme infiniment différente. Ce son même, peut faire varier l'écoute de mon propre corps, et ensemble, ils créent une temporalité sonore différente. Ce son, à force de l'écouter dans son épaisseur, à force de l'entendre traverser mon corps m'a donné l'idée du souffle pour *À chacun son tour*. C'est par une attention accrue aux qualités de mon corps en tant que corps sonore, pulsant,

qui vit et résonne de manière différente chaque jour, par l'écoute que je lui en donne, qu'il m'est possible de révéler des qualités.

Avec des appareils de mesures (des enregistreurs numériques), nous pouvons prélever ces sons perçus et qui font sensation. Nous pouvons prélever ces fragments de qualités et tenter de leur faire reprendre la forme, l'impression qu'ils nous ont donnée. Cette matière prélevée et synthétisée de manière normée (altérant d'emblée les qualités infraperceptibles) pourra ensuite être sculptée par l'artiste, mais normativement par les outils, lui donnant une autre forme, qui était inattendue (c'est le cas pour les images d'*Apotrope* qui sont celles de corps matériels, et le son d'*À chacun son tour*). L'art est un travail de transformation des qualités que l'on peut prélever, sentir, déformer, actualiser, matérialiser et ce travail est sans fin. Dans *Apotrope*, la sensation du toucher, d'une recherche sur le dévoilement de la peau, a créé, à force de travail sur l'impression que je souhaitais matérialiser, des qualités et des formes qui n'existaient pas auparavant. Je me suis servie d'une impression que j'ai cherché à matérialiser, et sa matérialisation m'a fait découvrir autrement cette impression.

Le monde qui nous entoure peut prendre des qualités infinies. Un rayon de soleil peut devenir un monde, un souffle d'air continu si on l'écoute dans l'inframince, si on y prête suffisamment attention, déploie des variations, des discrétisations, jusqu'alors inaperçues. Ces qualités infraperceptibles, infrasenties au départ, peuvent par un travail technique être recomposées, déformées, condensées et réinventer un monde. Le seuil de changement perceptible est fonction de la temporalité d'une mesure dans laquelle nous évaluons le changement. C'est cette temporalité (mais aussi l'ensemble des sensations, de l'espace...) que l'artiste explore et que chaque être possède de par la singularité et son corps géodésique virtuel. La perception, la sensation qui varie selon les géodésiques dont le rapport est réactualisé, peut atteindre ce qui ne sera pas mesurable par des normes de temps et de seuils arbitraires.

Mais même si les possibilités perceptives qu'offrent les géodésiques ne sont pas réactualisées et que la perception normée du corps ne permet pas de les atteindre, chaque corps pourtant reste intrinsèquement lié à elles, à la singularité. Faisant que tous les corps, toutes les géodésiques interagissent entre elles, mais sans que cela soit perceptible. À l'image des corpuscules cellulaires, qui par leur géodésique, interagissent et apparaissent de manière soudainement percolée pour l'œil de l'observateur, les corps dont la singularité est virtuelle, modifient l'ensemble d'un système, sans que cela soit visible, et ce pour personne.

Il faudrait ainsi pour chaque singularité créer une mesure singularisée pour pouvoir la connaître, mais puisque celle-ci change, il faudrait changer le système de mesure en permanence. De plus, la mesure change le mesuré. Et une singularité n'est pas observable.

Pour résumer, restituer les variations infraperceptibles, ne peut être réalisé qu'avec le format d'un appareil de prélèvement. Et la restitution dépend de la finesse de nos appareils. Tout prélèvement, tout enregistrement, est d'emblée altéré par les capacités techniques, qui ne peuvent atteindre le seuil d'une temporalité et d'une attention sensible singularisée. Mais les outils techniques peuvent créer d'autres qualités et avec lesquelles un couplage est possible. Nous verrons que les artistes pourraient justement révéler par l'œuvre et la condensation de ces infraperceptions, des états qui sont imperceptibles communément, et qui sont toujours en phase de transition.

Les sciences et les technologies comme tendance

Nous verrons que les sciences produisent des discours sur ce que signifie être humain, construisant la perception qu'il a sur lui-même. Et que tout discours correspond à une idéologie dont les sciences et les technologies sont imprégnées.

État de l'art en science

Nous avons vu dans la deuxième partie, que nos modes d'appréhension du réel sont en train de changer. Nous sommes dans une phase de changement qui pourrait être regardée selon la notion de la percolation. Nous sentons des changements, mais la direction que ce changement va pouvoir engendrer est imprédictible. Cette non-prédiction, nous venons de le voir, est aussi liée aux infraperceptions et aux mesures qui ne permettent pas de modéliser l'impermanence des singularités virtuelles.

Les modèles scientifiques et technologies comme nous l'avons vu s'autoproduisent et ne réalisent le réel que selon une version. Ce qui est observé est issu d'une abstraction qui modélise une externalité projetée par une internalité. Faisant que ce qui est vu résulte des lois et des normes que nous avons introduites dans l'objet observé. Les sciences et les techniques arrivent à maîtriser les processus naturels et réussissent à créer des objets qui nous ont hissés au-dessus de nos capacités physiques et motrices. Seulement, en n'observant la réalité que d'une certaine manière, elles réduisent les modes de perception et de compréhension. Et réduisent l'être humain à un format issu de la rationalité, qui est perçu, observé et interprété dans ces cadres. Comme nous l'avons dit, les scientifiques et les ingénieurs s'exercent à vouloir expliquer le réel. Ils cherchent à réduire son hétérogénéité, et tentent de la maîtriser par la rationalité. Les sciences et techniques produisent des réalités. Et c'est cette volonté de maîtriser, de comprendre les processus de la réalité qui a fait le succès de la science et des techniques. Des instruments issus de notre réalité observent la réalité qu'ils modélisent et produisent en retour. Les sciences sont productrices d'une réalité qui est assimilée pour tous puisque nous sommes juste capables de la faire fonctionner.

Les théories scientifiques et technologiques offrent des explications qui permettent de réduire l'angoisse liée au manque du réel et à son absence de sens. L'être ne peut demeurer dans une temporalité qui n'existe jamais. Ce manque provient du manque du sujet et de notre faillite ontologique fondamentale. Nous désirons trouver du sens à notre existence et nous sommes obligés de créer en permanence des réalités. Et nous ne pouvons que douter de ce qui est réalisé et si cela existe vraiment. On est obligé de s'exercer à combler le réel pour créer une réalité et pour tenter d'exister. C'est ce doute intrinsèque qui existe en chacun de nous que la science tente de combler par des explications. Et ces explications proviennent d'une méthodologie de plus en plus sophistiquée. Seulement, ce doute que les sciences et les techniques s'ingénient à combler pourrait obstruer la mise en recherche de chacun pour trouver des moyens originaux de se confronter avec le réel. Le sujet cherche et désire une explication pour expliquer le réel par une représentation qui diminuera son anxiété. Pourtant, ce doute est nécessaire : il permet de trouver dans la confrontation au réel, une solution, une représentation susceptible de modéliser une autre réalité ; et recommencer. La confrontation au réel peut être une source créatrice, peut amener à une externalisation virtuelle

de la singularité qui procure des possibilités de penser, sentir autrement. Les représentations agissent comme autant de modèles pour créer et penser une réalité (et oublier qu'elle n'existe pas). Ces représentations sont en partie livrées par les sciences. Réduisant le doute, la confrontation singulière au réel et réduisant alors les formes de réalités. À ce sujet, Xavier Lambert énonce que la création scientifique par les modèles établis a « vocation à expliquer le réel, dans un domaine précis, et à faire en sorte que cette explication tienne lieu et place du réel lui-même. La science n'a pas pour fonction de nous amener à nous interroger sur le réel puisqu'au contraire, elle nous en livre des explications¹. »

Les sciences, en expliquant et en prétendant atteindre le réel, peuvent satisfaire momentanément notre besoin d'explication et assurent le formalisme de l'existence d'une réalité qui pourra être commune. Or, la réalité conceptualisée et concrétisée par nos outils s'autoproduit par une modélisation qui tend vers une homogénéisation et un rapport au réel qui s'effectue par une unique actualisation ne cessant d'en déployer des puissances. Si la singularité est évacuée, le corps pourrait être amoindri dans ses sources de connaissances et seul l'esprit rationnel pourrait y trouver sa raison. Or, comme l'énonce Hannah Arendt, en réduisant l'être humain à un esprit qui combine des calculs, nous pourrions rapidement créer des technologies qui remplissent mieux cette fonction. L'homme, selon elle, a transformé la nature en processus, plutôt que de s'intéresser à la fin, il regardait les moyens de la produire et ce qu'elle pouvait produire. La nature est devenue processus et le moyen plus important que la fin². Ainsi pouvoir maîtriser l'homme lui-même en le couplant à ses techniques constituait le dernier territoire à rationaliser et à produire. La pensée, l'intelligence considérée comme un processus de calcul combinatoire, fait que l'être humain peut être dépassé par ses productions puisque les outils numériques deviennent de plus en plus performants que nous dans ces fonctions.

Cette idée arrive aujourd'hui à son apogée. Elle a été amorcée par Hayek, affirmant que « la vie est un processus indépendant de son support³ » reniant par conséquent le fait que le corps et l'intelligence sont non seulement des créations, mais aussi que le corps possède une singularité qui peut être créatrice. Dans le domaine de l'intelligence artificielle, l'essence de l'homme réside dans son intelligence qui est un système d'information séparé du corps. Le problème est que notre intelligence est entremêlée d'émotions que le corps subit, influençant la performance des capacités intellectuelles. De plus, le corps a une durée de vie limitée et est considéré comme un problème. Pour les chercheurs en intelligence artificielle, il faut libérer l'intelligence du corps afin de faire perdurer l'esprit sur d'autres supports qui ne seront pas enclins à des émotions jugées négatives pour les performances intellectuelles et qui pourront assurer une vie éternelle pour l'esprit.

Une réduction de la vision de l'homme

Aujourd'hui nous atteignons un stade où les biotechnologies et les technologies ont permis de réduire à un réseau d'informations notre identité individuelle, et pourtant singulière. En interprétant le monde par l'informatique, les démarcations entre vivant et inerte sont devenues poreuses et la

1 Xavier Lambert, *Le corps multiconnexe vers une poétique de l'oscillation ?*, op. cit., p. 92.

2 Hannah Arendt, op. cit., p. 372.

3 Friedrich Hayek, in Jean-Michel Truong, *Totalement inhumaine*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2001, p. 129.

fusion entre le vivant et l'inerte devient possible. Faisant que notre humanité va devoir faire des choix sur la politique de son espèce puisque « nous sommes face à une montée d'artificialité dans toutes les dimensions de l'existence.¹ » Le modèle informationnel s'appliquant indifféremment aux organismes et aux machines, annule la distance entre vivants et non vivants, réduits à une suite de 0 et 1. La vie dans son ensemble peut être subordonnée au principe informationnel² et au modèle cybernétique. En cherchant à modéliser les fonctionnements de l'intelligence, c'est l'unicité intrinsèque de chaque personne réductible à un déterminisme fonctionnel qui est l'idée véhiculée derrière, renouvelant l'idée de l'inné et du déterminisme. C'est la vision de la singularité et des particularités de chacun qui est évincée. Nous fonctionnerions tous sur les mêmes schémas et aurions tous une même intelligence et rien ne semblerait nous distinguer des machines.

Les techniques sont de plus en plus autonomes et autorégulés, comme avec la cybernétique. Ces dispositifs sont capables de s'adapter à des situations qui n'ont plus besoin de la présence humaine pour décider et interagir avec leur environnement³. Les technologies communiquent entre elles et communiqueront de plus en plus en réseau, de sorte que leur organisation pourrait se dispenser des êtres humains⁴. Aujourd'hui, les sciences et les techniques ont un statut et un crédit qui est exceptionnel. Les modèles qu'elles produisent sont devenus les modèles de prédilection pour modéliser une réalité. Nous pouvons questionner ce rôle prédominant qu'elles exercent dans notre société et qui évince les autres domaines de recherche comme la philosophie, la pratique manuelle ou l'art. Nous avons discriminé certaines de nos disciplines. Et par là, ne nous condamnons-nous pas à ignorer d'autres formes de connaissances, d'intelligences qui proposent de modéliser autrement la réalité ?

Une politique des techniques

Les scientifiques, selon les propos de Jean-Marc Lévy-Leblond, ont tendance à aplatir un monde et oublier que les signes qu'ils utilisent représentent des phénomènes naturels⁵. Il rappelle que le symbole « F » par exemple, n'est pas seulement un vecteur ou un être mathématique, mais il est avant tout le symbole de poussées, d'affrontements, de défis et de menaces physiques. Jean-Marc Lévy-Leblond va critiquer le système bureaucratique et l'institutionnalisation des domaines scientifiques⁶. Aujourd'hui, la lourdeur bureaucratique et la demande de résultat permanent pour l'obtention des financements constituent une des critiques majeures qui pourrait être adressée aux sciences et aux techniques. Et certains chercheurs n'hésitent pas à dénoncer le système de financement de la recherche par projets. Nous sommes entrés dans un régime où les sciences deviennent des sciences appliquées, où la recherche fondamentale (qui n'a pas pour objectif de produire des biens) est soumise à une pression du système capitaliste qui veut qu'elles atteignent des résultats pour les exploiter à des fins commerciales. La science et les technologies doivent aboutir à des produits commercialisables dans un délai toujours plus court et sans cesse renouvelés afin de satisfaire une demande insatiable créée et un manque qui ne sera jamais comblé. Les recherches sur projets se multiplient et les publications qui doivent faire preuve de réussite et d'avancée ne

1 Peter Sloterdijk, in Yves Michaud, *Humain inhumain, trop humain*, Paris, Flammarion, 2006, p. 29, 35.

2 Celine Lafontaine, *L'empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, op. cit., p. 43.

3 Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains*, Paris, Pluriel, 2012, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 34.

5 Jean-Marc Lévy-Leblond, *La pierre de touche, la science à l'épreuve*, Paris, Gallimard, 1996, p. 175.

6 *Ibid.*, p. 180.

cessent de mettre sous pression les chercheurs. Ce système de structuration et de logique de la réalité, n'épargne pas non plus les arts. Les mondes des arts ne sont pas non plus exemptés d'un tel système et sont soumis aux mêmes exigences du marché. Ces domaines courent le risque d'affaiblir leur vocation éthique et de réduire la complexité, l'hétérogénéité des réalités possibles, du corps et de la vision de ce que signifie être humain.

L'enjeu de la vision du corps et de la singularité est un enjeu politique. Michel Foucault, dans *Histoire de la sexualité*¹ développe l'idée que la vision du corps produite par le discours scientifique et médical est le déploiement d'un pouvoir qui est indissociable de l'économie. Le contrôle social ne s'exerce pas que sur la conscience ou l'idéologie, mais aussi et surtout, par le corps². Les sciences produisent des discours et des théorèmes sur ce que signifie avoir un corps. Un modèle ne peut qu'évincer les particularités. Et en ce sens, les sciences participent à réduire la complexité de toute singularité humaine. Généralisant et observant, tout en modélisant ce que devrait être un corps, les sciences créent des cadres pour penser le corps humain. Mais nous avons également vu que les modèles scientifiques tendent à se complexifier et complexifier la vision de l'être humain par la multitude des regards qui y sont portés. Entre réduction et multiplication des théorèmes et définitions portant sur le corps, le corps devient indéfinissable. Et le métacorps est ce corps en période de transition et de transformation de ses définitions. Cette phase pourrait conduire à une percolation.

La singularité dans l'œuvre d'art comme vecteur de perturbation

Nous allons aborder le statut ambivalent des technologies numériques et des outils scientifiques. Nous verrons que les sciences et les techniques sont autant des potentiels de déploiement des singularités que de réduction et produisent en même temps des outils capables de créer une percolation. Que malgré les mesures effectuées sur l'homme, celui-ci ne peut qu'échapper à un déterminisme et qu'il est toujours en création, en transition. Cette transition est le métacorps. Le métacorps sera dans cette section pris comme le métacorps collectif, c'est-à-dire l'ensemble d'une société en changement qui se dirige vers une percolation, pouvant être créée par ces outils. De même, nous verrons que les arts créent des lignes de bifurcation, à défaut de pouvoir prétendre matérialiser avec certitude les tendances et la transition de phase de la percolation. La percolation au niveau sociétal, si elle atteint un seuil critique, est ce qui peut créer le basculement d'un état à un autre. L'art est profondément lié à une corporéité créatrice, une conscience du corps et des sens qui sont menés à l'expérience subjective. Nous verrons qu'en usant des techniques, l'art hybride une singularité à une singularité technique et que cela peut faire bifurquer le sens d'une ou des technologies. Les arts numériques nous allons le voir, peuvent matérialiser des indices sur ce corps social en transition, mais aussi créer des puissances d'actualisation des singularités virtuelles qui peuvent influencer les tendances, surtout si les singularités s'agrègent.

Augmentation de la perception

Nous poursuivrons les propos de Carole Hoffmann³, qui dans de nombreuses conférences ou séminaires exprime cette idée d'augmentation des perceptions par les technologies. Nous allons

1 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2003.

2 Arianna Sforzini, *Michel Foucault, Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014, p. 152.

3 Carole Hoffmann est Maître de Conférences en Arts Plastiques à l'Université de Toulouse Jean Jaurès et aussi co-directrice de cette thèse.

développer l'idée qu'avec les technologies, le corps de l'artiste augmente ses perceptions. Et intègre les virtualités technologiques dans celles-ci.

Les outils, dans une perspective artistique, sont mis au service d'un vouloir faire et d'un vouloir penser non réalisés. Ils ne se contentent pas des techniques existantes, mais les transforment et les créent. Réhabilitant la virtualité d'un corps dans les outils numériques, ils rouvrent les possibilités de leurs usages et de leur propre corps. Comme le souligne Stéphane Vial, « l'art consiste à poursuivre ou à pousser une technique hors de son domaine d'efficacité.¹ » Mais si les techniques sont poussées hors de leur domaine, le corps l'est aussi, comme nous l'avons expliqué. L'artiste externalise la singularité virtuelle, jusqu'à pouvoir s'inventer en retour. Le corps dans l'art usant de techniques sophistiquées, peut par une transduction réaliser un objet qui contiendra ses préperceptions et sa singularité (le moment initial et la singularité de son corps). Mais ce qui est créé va déformer par le *medium* l'externalisation de cette singularité. Cette singularité comme trace virtuelle est cherchée par l'artiste, et lorsqu'elle se réalise au travers d'un *medium*, elle n'est déjà plus la même.

Ce qui est montré est une trace, de ce qui n'a pas pu être, mais qui persiste comme une possibilité de présence et d'absence. Cette sensation est inactualisée, et si elle est externalisée par un objet, elle ne peut être qu'un indice, une trace qui pourra devenir signe. L'œuvre indique que quelque chose n'a pas pu avoir lieu, mais est comme resté en virtualité dans le corps singulier. Ce qui n'a pu advenir, comme nous l'avons suggéré, est cette rencontre avec le réel, où l'imaginaire et l'infralangage se sont réactualisés et ont approché la singularité. Toute proximité avec la singularité entraîne une perte du temps et de l'espace, faisant échec à l'expérience d'un présent. Et c'est ce qui va engendrer le processus artistique, qui va actualiser la classe imageante singulière.

Les objets d'art numériques sont transducteurs de la trace, d'un spectre de la singularité. Et nous avons vu que les virtualités du métacorps dans sa matérialisation se sont modifiées par cette externalisation. L'objet d'art numérique révèle et porte en lui ce que le corps de l'artiste ne sait pas, il est un couplage entre ce qui manque et qui est à peine senti, au bord de la présence, mais il révèle cette part manquante. Les technologies numériques au-delà du domaine des arts portent ce que nous ne sommes pas, mais nous indiquent des potentialités de nos êtres. Elles sont aussi créatrices d'un corps qui est virtuel et qui actualise des indices, des informations sur ce qu'il n'est pas, ce qu'il est à la fois, ce qu'il aurait pu être. Le *medium* actualise un possible, mais dont les virtualités ne peuvent jamais être révélées. Le *medium* transforme l'actualisation des classes singulières et hétérogènes.

L'actualisation s'hybride par la médiation d'une technologie et une singularité virtuelle, toujours manquée. Effectivement l'exposant critique des mises en réseaux imageantes (singulières et les autres) va dépendre du *medium*. Donc la classe imageante des préperceptions singulières, sera actualisée, achevée par le *medium*. Cette classe portera donc l'empreinte du médium, faisant que la classe imageante achevée, sera hybride. Créant des perceptions hybrides. Procédant du même mécanisme les infraperceptions vont s'hybrider.

L'artiste par l'invention de ses médias, cherche à être au plus près de cette singularité pressentie.

1 Stéphane Vial, *op. cit.*, p. 130.

En créant son *medium* il réalise une externalisation selon la forme du *medium* qu'il a créée, et il cherche une forme d'adéquation entre l'actualité et l'ensemble des virtualités. Mais cette adéquation est impossible. L'actualisation de la forme en même temps qu'elle est créée a transformé les termes de ses virtualités. Comme précédemment évoqué, au moment même où la forme apparaît, les virtualités ne sont déjà plus les mêmes. Cette résistance est ce qui peut pousser l'artiste à chercher des formes pour s'assurer aussi une forme d'existence de ce corps dont les virtualités nous échappent et qui évoluent. En se créant des formes, il développe des actualisations qui révèlent l'étrangeté de la singularité. L'objet créé s'intègre au corps de l'artiste puisqu'il s'est réalisé par la formalisation objectale. L'artiste devient forme autant que la forme devient une de ses actualisations. La forme de l'externalisation conditionne une internalisation et l'internalisation conditionne l'externalisation, et ce simultanément.

Par les médias numériques, la forme qui va permettre l'internalisation de la trace de la singularité, son dévoilement formel se réalise par une forme externe. En s'externalisant à travers elle, l'artiste l'internalise, et c'est par elle qu'il se révèle et portera en lui son actualisation formelle. Il intègre une partie de l'objet autant que l'objet l'intègre. Il insère ses perceptions en elle, autant qu'elle s'insère dans ses perceptions dans un même mouvement.

C'est un couplage structurel de corps hétérogènes (technique et humain), qui fait exister un corps hybride. Ainsi, par l'externalisation au travers des technologies, celles-ci se sont insérées dans le corps de l'artiste. Celui-ci s'est créé des perceptions dont il ne peut comprendre d'où proviennent ses nouvelles formes. Il y a eu intrication de deux singularités virtuelles et la morphologie de ses perceptions est modifiée. Il y a eu un échange de leurs propriétés dans la création. Mais plus qu'une somme d'attributs, il s'agit davantage d'un processus dialectique qui conduit à une émergence. La création implique plusieurs processus dialectiques simultanés entre l'artiste, son *medium* et l'œuvre. Il y a altération des ensembles structurels (qui sont en transition). L'externalisation suppose l'altération des différents ensembles de départ¹.

L'artiste possède des perceptions co-structurées avec des virtualités, à la fois techniques et celles de son corps, et qu'il ne connaît pas. Ce nouveau système perceptif hybride nourrit l'imaginaire de nouvelles informations virtuelles.

Ces perceptions technologiques nourriront l'imaginaire singulaire d'informations virtuelles, qui pourront s'hybrider avec les autres classes imageantes. Arrivant à saturation et après l'externalisation, ces informations virtuelles hybrides s'intégreront dans de nouveaux objets à la prochaine actualisation. Faisant que ces perceptions hybrides auront des classes et seront réalisées. L'objet hybride porte de fait, des informations en puissance, relançant le processus de réorganisation imageante.

Les perceptions étant aussi en relation avec la cognition, elles pousseront à construire des formes cognitives afin de se réaliser pleinement et se comprendre et donnera lieu de nouveau, à une activité réflexive.

Cette activité pourra construire des concepts et des représentations qui permettront au sujet de s'expliquer avec le perçu. Les objets d'art numérique portent cette compénétration de la technologie

1 Lucien Sève, *Structuralisme et dialectique*, Paris, Édition Sociales, 1984, p. 35.

avec un corps singulier humain qu'elle actualise d'une certaine manière et qui restent en virtualité. L'objet d'art numérique peut révéler le corps selon les schémas scientifiques et technologiques, ainsi que les finalités dont ils sont issus. Le corps a incorporé ces schémas au niveau perceptif. Le corps de l'artiste s'est actualisé avec les technologies et l'objet hybride de l'art numérique montre une actualisation possible d'un corps singulier qui donne un sens de lecture possible à ces virtualités technologiques. Les artistes en percevant au travers des technologies et en créant par leur biais, pourraient matérialiser les schèmes perceptifs qu'elles font advenir.

La comparaison comme mise en exergue des changements perceptifs

Comme l'exprime Paul Audi, l'artiste cherche des conditions d'intensification de la vie subjective absolue et tente de s'expliquer avec la vie¹ au-delà des significations livrées par une culture. Son activité est une exploration des sens et des perceptions menées à une temporalisation singulière qui lui permet d'en déployer des formes et mener des infraperceptions à une réalisation et une actualisation. Les artistes, parce qu'ils s'intéressent au sens du sensible, des perceptions en général ont un savoir sur leur système perceptif, ont développé une expertise singulière de leur sensibilité. Ils peuvent voir les nouvelles configurations perceptives qu'engendrent les techniques puisqu'ils peuvent par comparaison témoigner des différences qualitatives qu'elles impliquent et les changements qu'elles produisent dans leur système perceptif.

Les artistes cherchent à rendre du visible, de l'audible, du tactile et du pensé de manière singulière. Ce sont des savoirs sur le corps du possible qui sont livrés par l'art, mais un savoir dépourvu de méthode convenue. Les artistes, parce qu'ils sont attentifs aux perceptions, ne peuvent que ressentir les modifications qu'engendrent les technologies. En modifiant les percepts, en instaurant de nouveaux rapports au monde que les techniques font émerger, les artistes sont affectés par ces changements. Ils peuvent voir ce qui change dans l'acte de perception. Toute création de nouvelles synthèses perceptives modifie les qualités perçues qui adoptent d'autres valeurs. La valeur, la qualité perçue est redevable à un régime de temporalisation et de spatialisation. Les qualités singulières résultent de nos cadres spatio-temporels qui sont fonction d'une géodésique que l'artiste a su mettre à jour. Les technologies en modifiant le rythme, la vitesse du temps et l'espace du corps font que les qualités que nous synthétisons deviennent différentes.

Les artistes explorent les infraperceptions, font attention aux qualités, aux lumières, aux textures aux mouvements des formes, aux sons tenus qu'ils informent. Ils sont attentifs, découvrent et déploient des sensations infrasensibles qui peuvent par inattention ne pas être pleinement discrétisées par le corps. La discrétisation du temps et de l'espace est différente et l'articulation des qualités est singularisée et fonction des géodésiques. Ces infraperceptions, ils peuvent tenter de les réaliser en les matérialisant. La création participe à mener des virtualités, de l'infraperçu à la réalisation, à relever la part oubliée, inexplorée dans tout acte de perception. Elle offre un déploiement des sens. Les artistes objectivent des virtualités du corps possibles et les infraperceptions par l'extériorisation d'une création. Ils matérialisent ce qui n'avait pas accès à l'être. Les infraperceptions intéroceptives externalisées² créent une objectivation de leur sens interne singulier. À la manière de Descartes, qui a externalisé ses mathématiques dans une extériorité et a objectivé son intériorité.

1 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esthétique*, op. cit., p. 25, 29.

2 Avec toutes les conséquences d'intrication dynamique récursive que cela suggère.

En usant des nouvelles technologies, nous pouvons penser qu'il y a un couplage entre ces microperceptions, ces virtualités singulières du corps et les médias numériques qui leur donnent forme. Ils réalisent un objet intermédiaire se situant entre une sensibilité singulière du corps et une technologie. Un objet intermédiaire entre l'objectif et le subjectif. Pour De Kerckhove, les arts et particulièrement les arts interactifs, enseignent la manière de s'adapter aux nouvelles synthèses sensorielles, aux nouvelles vitesses et perceptions¹. Les technologies transforment bien les synthèses perceptives, dont les rythmes et les vitesses sont modifiés. Si la perception se modifie, c'est aussi l'expérience d'un corps qui se modifie. Le rythme et le temps structurent l'impression de l'existence.

Certaines technologies font que la vitesse des rythmes perceptifs s'accélère, et pourrait compresser des sens, ce qui entrainerait une compression du monde du corps et du monde psychique. La sensation vécue dépend d'un régime de temporalisation. L'accélération des rythmes perceptifs entraîne une accélération de l'impression de l'existence et donc une diminution de sa sensation. Mais certaines technologies, en sens contraire, favorisent un enrichissement perceptif et cognitif. Avec certaines, un enrichissement sensitif se produit par une synthèse contractant plus d'information et avec plus de finesse. Par exemple, certains enregistreurs sonores atteignent une précision et une finesse de prélèvement qui nous donne des possibilités d'écouter autrement le phénomène sonore. Les technologies dans l'art peuvent révéler des espaces et des qualités d'une autre manière et venir enrichir les gammes sensibles. *A contrario*, certaines technologies peuvent dégrader la richesse des informations perçues. Dans tous les cas, le régime de temporalisation est normé et déforme une écoute ou une vision singulière, singulière. Cela produit un décalage entre ce que nous voyons, entendons et le résultat qui est restitué par l'appareil. L'exemple le plus flagrant est l'écoute de sa voix sur un répondeur téléphonique qui ne correspond pas à l'expérience que nous faisons de notre propre voix. C'est aussi l'effet que provoque une photographie numérique. Ce qui est vu sur la photographie, c'est l'algorithme qui est derrière. Des algorithmes arbitraires créent des moyennes, suppriment des contrastes, des effets de flou d'un environnement selon les choix des ingénieurs et sur ce qu'ils ont jugé comme devant correspondre au critère d'une photographie réussie², formatant les possibilités perceptives. Autrefois, il était possible de modifier une caméra, un Revox... Aujourd'hui, pour modifier le *medium*, il faut être ingénieur³. Les choix esthétiques des ingénieurs ne peuvent correspondre à la perception visuelle immédiate et à la singularité de nos sens.

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est de pousser cette normalisation des sens en la couplant à des perceptions singulières, c'est de se servir de ces technologies pour les amener à montrer ce qu'elles ne permettent pas de faire, de voir ou d'entendre. Elles peuvent augmenter nos sens par leur précision en même temps qu'il est possible d'augmenter leur sens et leur possibilité par une recherche artistique. Ce

1 Derick De Kerckhove, *op. cit.*, p. 53.

2 Ces réflexions proviennent de discussion avec Rémi Cozot, qui est un chercheur de l'IRISA à l'université de Rennes 1 et crée des algorithmes notamment pour l'entreprise SONY. Il explique que les choix pris pour obtenir une photographie « convenable » sont arbitraires. De même si l'appareil devait restituer les ondes lumineuses avec précision nous ne pourrions reconnaître ce qui est montré sur l'écran numérique des appareils photographiques. Ils sont donc obligés de biaiser les algorithmes pour faire en sorte que l'utilisateur puisse reconnaître ce qui est vu sur l'écran de visualisation.

3 Et la virtuosité du geste est également évacuée.

qui est créé est un objet portant une normalisation, mais avec une empreinte singulière. Alors, il y a augmentation et détournement de la norme et de l'objectif par du sensible, et qui est restitué par un objet intermédiaire. La mesure devient singulière.

Révélation des informations virtuelles

Nos sens ont toujours été conditionnés par les formats culturels, et les technologies contemporaines ne feraient que prolonger les formats perceptifs par lesquels nous jugeons le monde *a priori* et nous nous accordons sur du perçu. Les êtres humains ont créé un référentiel commun au travers des mesures leur permettant d'adopter un point de vue unique sur le visible. Cette référence est ce par quoi le relatif deviendra objectif. Le corps, de plus en plus en présence des techniques, porte en lui des schèmes moteurs influencés par elles, mais ces perceptions véhiculées ne sont pas encore pleinement actualisées. Ce corps en mutation, en transition par l'acte de création pourrait matérialiser des formes permettant de donner à voir ce qu'engendrent les technologies dans la transformation des perceptions et du sentir du corps. En formalisant par les processus décrits ci-dessus les préperceptions, l'œuvre les réalise, les donne à voir. Les artistes pourraient donner à voir ce qui n'est pas de l'ordre de l'actualité et qui n'est pas encore compris pleinement¹.

Ils exposent des réalités intermédiaires où un corps s'hybride avec des technologies qui le font devenir autre. Les technologies modélisent autrement les virtualités de la réalité, influencent l'espace et le temps d'un métacorps collectif. Elles créent des schèmes perceptifs, créent d'autres formes spatio-temporelles, faisant advenir différemment ce que nous prenons pour existant. Ces schèmes perceptifs s'intègrent progressivement dans le corps de l'utilisateur. En ce sens, les artistes pourraient créer des objets contenant des virtualités en voie de réalisation et qui sont en voie d'intégration dans le corps. Les technologies et les modèles scientifiques s'intègrent dans un métacorps mais sont modifiés en retour. Ce sont par leur biais que les corps varient par les cadres qui y sont proposés. Tout geste, tout acte moteur influence la cognition et la perception et les usages techniques modifient nos actes moteurs et cognitifs. Les technologies sont aussi des technologies du corps, de la cognition et de la perception.

L'art : augmentation des réalités, une différenciation du normé

L'objet d'art pourrait matérialiser des changements perceptifs. Cependant, ces dévoilements sont relatifs à une singularité. L'objet d'art porte l'indice d'une singularité et d'une singularité technologique donnant des pistes de lecture sur les changements en cours et une humanité en transition.

Les technologies révèlent les virtualités d'un corps par leur formalisation. Mais la singularité qui est externalisée fait que la technologie qui a été créée est présente sur l'œuvre qui en porte la marque. L'œuvre porte les virtualités d'un sens d'une singularité technologique. Il y a eu création d'un métacorps singulier-technologique. La technologie créée, détournée, réactualisée par l'artiste, porte aussi en elle une singularité et de nouvelles virtualités. C'est ce que l'on a fait pour le travail *Mélancolie des étoiles* : on a créé un programme avec deux logiques contraires, tentant de détourner

1 Les classes imageantes possèdent des informations virtuelles sur les virtualités des technologies. Dans la transition de la percolation, ces informations sont hybridées aux restes des classes et s'actualisent dans l'œuvre numérique. L'objet d'art numérique porte un ensemble d'informations virtuelles, sur des corps hétérogènes et virtuels.

les bases de l'algorithmique et tentant de dépasser la logique. On a cherché à dépasser les possibilités de la programmation afin d'être au plus près de la sensation que nous voulions traduire.

Si les technologies accentuent la différence dans l'externalisation, les arts créent aussi des différences de sens dans les technologies, et créent par le potentiel virtuel de leur singularité des puissances que les technologies n'avaient pas. Il y a donc une intrication, et du côté de l'œuvre d'art, du corps de l'artiste, mais aussi des technologies. Les technologies créées pour les besoins de la création montrent ce qu'elles ne sont pas et par là, montrent ce qu'elles sont. Les artistes créent des bifurcations dans la modélisation que les technologies forment d'habitude (par exemple, l'usage de la Kinect dans *Apotrope*, ou des applications de téléphonie mobile orientées dans une intention artistique), ils en révèlent leur capacité, les poussent en découvrant un sens virtuel et qui ne s'arrête pas à leur seul symbolisme. Ils se greffent à elles. La singularité artistique révèle un sens qu'elles possédaient en virtualités et qui a pu s'éloigner à cause du symbolisme social qu'elles procuraient. Ils utilisent, découvrent les virtualités qu'elles possèdent pour créer des propriétés et des valeurs nouvelles. L'art modifie les tendances et logiques contenues dans les technologies. Il y a accroissement des virtualités singulières du métacorps artistique, technologique et humain. Il y a donc accroissement des singularités bien qu'elles restent en virtualités.

L'œuvre et le spectateur

De plus, l'œuvre est insérée dans un milieu et sera intégrée par le regard du spectateur. Tout contact avec une œuvre modifie l'actualisation des virtualités d'un corps. L'œuvre technologique contracte en elle des virtualités de multiples singularités et donne lieu à une augmentation des puissances et des rapports au réel. Elles donnent la possibilité de créer de multiples réalités pour chaque spectateur. L'œuvre porte en elle une confrontation avec le réel, comme nous l'avons vu, mais qui a été vécue au travers d'une singularité. Toute proximité avec une singularité modifie les termes des virtualités, crée une diversité des virtualités dans le métacorps du spectateur (comme les géodésiques qui s'influencent entre elles).

La proximité avec un fragment du réel qu'est l'œuvre d'art crée un écart avec la réalité commune. Comme nous l'avons expliqué, cet écart va remettre en jeu la réalité admise et fera se différencier le métacorps singulier oublié. C'est le processus que nous avons décrit au début de différenciation et internalisation. Le regardeur dans cet écart qui n'est pas produit par le langage ni par un milieu singulier, réactualise sa propre singularité en étant en contact avec un fragment du réel. Ce différentiel est intégré. Pour illustrer mon propos, je prendrai l'exemple d'une pièce interprétée par Geneviève Focroulle¹ au piano de Morton Feldman. Nous sommes allongés dans une pièce, où l'écoute nous plonge dans un rythme et une temporalité hors normes par une lenteur extrême et nous y sommes immergés pendant des heures. Au sortir de la pièce et pendant, nous comparons la réalité habituellement perçue par rapport à l'immersion précédente. Ce qui est alors vu est différencié par cette immersion. Dans ce contexte, la réalité a été celle de la pièce et le contact avec le monde quotidien, montre un changement de référentiel et l'intègre. Chaque spectateur compare aussi ce qui est vu selon son propre monde psychique, sa propre réalité. Ce qui est perçu s'élabore à partir du référentiel qu'est le spectateur. L'œuvre nous permet de comparer ce qui est

¹ Geneviève Focroulle, interprète Morton Feldman au piano.
<http://geneviefocroulle.over-blog.com/top>. Consulté le 2 Septembre 2016.

montré en rapport avec sa propre réalité. Cette comparaison crée une réactualisation simultanée de sa propre réalité. Le différentiel qui y est introduit permet de prendre conscience de la manière dont nous élaborons notre propre réalité. C'est l'œuvre qui est un point de comparaison et c'est par elle que va être déterminé le jugement de la manière dont nous créons par habitude notre réalité. Ce différentiel est intégré à la perception de notre réalité et des virtualités du métacorps. Comme nous l'avons expliqué, c'est une détermination couplée au différentiel qui est créée simultanément. Tout rapport à l'œuvre exacerbe les traits de la réalité commune, mais aussi singulière. L'art en exacerbant une réalité singulière montre le caractère du commun. Et sa propre réalité singulière est aussi comparée à l'œuvre, réactualisée par la différence qu'elle introduit.

Le métacorps est inséré dans un milieu qui est aujourd'hui de plus en plus technologique, et les préperceptions, ses classes imageantes sont aussi fonction de ce milieu en train de se modifier. Les changements en cours d'une société ne constituent pas, à proprement parler, des perceptions qui sont complètement intégrées dans le corps. Nous ne pouvons saisir ces changements de perceptions qui ne sont pas classés par l'imaginaire. Ce sont par contre ces préperceptions qui peuvent créer de nouvelles classes imageantes et aboutir à un objet qui rendra compatibles ces informations virtuelles et une singularité. De plus, ces classes imageantes nous l'avons dit peuvent même être hybridées. L'objet d'art peut permettre cela, puisqu'il témoigne de nouvelles classes imageantes et formalise un imaginaire où sont contenues ses virtualités.

L'œuvre fait rayonner :

- Les infraperceptions hybridées¹ ou non de l'artiste qui pour le regardeur sont à un niveau aperceptif.
- Les informations virtuelles de l'objet et qui sont hybrides (à cause du système perceptif modifié de l'artiste, mais aussi par le couplage des puissances) dans le cas des œuvres numériques. Et devant être classées.

Le spectateur intègre ces informations en puissance propagées par l'objet d'art numérique qui peuvent aboutir à une nouvelle reconfiguration des classes imageantes et où seront en virtualités toutes ces informations.

Autrement dit, le contact avec une œuvre, qui plus est numérique, peut conduire à une reconfiguration imaginaire pour s'approprier les infraperceptions et les informations virtuelles. L'art numérique transmet des infraperceptions couplées entre une technologie et une singularité, et des informations virtuelles des technologies couplées à une singularité. Ce qui est vu par le regardeur doit être dégrossi puisque cela n'a pas fait l'objet d'une pleine perception. Son système imaginaire va devoir se réorganiser et aboutir sur un objet, un symbole, donc sur de nouvelles formes de perception ou de compréhension. Actualisant son métacorps par une singularité virtuelle étrangère, celle de l'œuvre d'art et créant un écart avec lui-même. Et enclenchant le processus de co-intrication dynamique récursif de la différence.

Les œuvres d'art, fragment du réel, peuvent réactualiser les virtualités singulières de chacun et

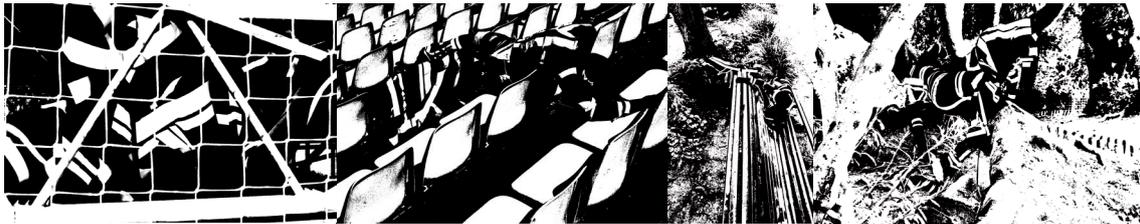
¹ Les infraperceptions se sont hybridées avec le *medium* en s'actualisant et se réalisant à travers lui de la même manière que les perceptions. Par l'externalisation par le *medium*, l'artiste hybride ses infraperceptions avec le media employé.

donc aussi des lignes géodésiques. Ces virtualités réactualisées peuvent conduire à la création croissante des virtualités de singularités par un processus d'intrication dynamique récursif. Les réalités singulières peuvent s'autoproduire et à force d'externalisation accroître le réel. Les œuvres d'art montrent autrement des réalités qui peuvent réactualiser pour chacun une mise en contact avec leur singularité.

Les œuvres d'art sont des potentiels de puissance singulière tout comme l'est toute invention technique et invention scientifique. Les œuvres numériques portent une pluralité d'indices sur une réalité qui est en train de se créer ou qui pourrait être. Il y a donc augmentation du réel et mise en savoir virtuel des infraperceptions hybrides, des informations virtuelles sur le milieu technologique, que réalisent les artistes et les technologies par l'objet d'art. Les objets d'art numériques montrent des pistes de lecture à la fois sur un corps qui pourrait être et sur un sens technique possible.

Ce couplage de virtualités propage, diffuse virtuellement des ondes, lignes géodésiques, faisant que ce qui sera perçu pour le spectateur sera fonction de ces nouvelles géodésiques, et interfèrera avec les siennes. Ces virtualités géodésiques créeront des interférences avec les géodésiques du spectateur et l'interpénétreront. Le résultat sera une modification des géodésiques du spectateur et idem pour l'œuvre par co-intrication dynamique.

Cette co-intrication d'espace est aussi ce qui est présent sur les photos réalisées il y a plus de dix ans. Le corps s'intrique à l'espace mais modifie cet espace qui modifie ses lignes en retour.



De plus, l'œuvre d'art numérique qui est un couplage de singularités, est insérée dans un milieu. Sa présence modifie les géodésiques du milieu.

L'œuvre, par le déploiement du possible, permet la comparaison à l'actuel, permet de le voir selon les angles de vue qu'elle propose mais aussi ceux du spectateur. Ces possibles pointent l'actualité par son manque de possible. Le corps du spectateur peut alors réenvisager l'actuel par les possibles déployés. Lui fait voir ce qui a été oublié, ce qui pourrait être et ce qui est.

Les bifurcations de la percolation pourront émerger de cette ouverture de possibles. Les possibles créent d'autres voies qui n'étaient pas entrevues.

Les singularités virtuelles se réactualisant par le contact à l'œuvre font que leur comportement devient de plus en plus singulière, entraînant une imprédictibilité plus forte. Le retour à la singularité conduit le spectateur à se rapprocher de sa structure complexe, et son espace se distord¹. La peau de la culture, l'espace cartésien, homogène autonormé, a subsumé le rapport à des géodésiques singulières. Lorsque le sujet s'insère dans son milieu, c'est son espace initialement géodésique qui est fourvoyé dans l'espace homogénéisé du verbe et du temps imposé par le rythme d'une mesure arbitraire. Lorsque le sujet naît ce sont ces potentialités d'existence, de rapport singulier à l'espace et au temps qui sont homogénéisées, faisant que ses synthèses perceptives au début particulières, se normaliseront par l'imposition d'un mode d'être unique. Mode d'une

1 Aurélien Barrau, *op. cit.*, p. 70.

culture donnant des valeurs au monde et des traits normés à la diversité des espaces. L'œuvre est une réalisation de puissance du réel, elle est un monde et déploie ses propres rythmes, temps et espaces.

C'est ce monde, cette masse déployée dans l'espace homogène qui crée des perturbations physiques et redonne l'écho à chaque corps virtuel. L'interférence que l'œuvre produit, sa puissance d'action réactualise, par la différence qu'elle introduit, les lignes géodésiques oubliées de chaque corps. L'œuvre est un univers à part entière, une singularité, modifiant les lignes des corps qui sont dans son champ.

Plus un être est en contact avec des œuvres, plus la peau de la culture se dissoudra et s'enlèvera progressivement.

Le métacorps du spectateur recouvre une proximité virtuelle à la singularité. Cette proximité fera que cette singularité virtuelle, et les virtualités qu'il possède seront réactualisées. Cette proximité fait que le temps n'est plus euclidien, et devient non rectiligne et non unidirectionnel¹. Toute interférence avec la singularité fait que les mouvements du métacorps singularisé ne sont plus coordonnés ni corrélés². Le métacorps singularisé est indéterminé et discontinu. Et il est insensible à tout moyen d'action et d'observation sur lui. Mais de manière générale, le rythme et ses conditions ne peuvent plus être perceptibles. En se singularisant, il garde cette propriété et devient plus difficilement modifiable par l'extérieur³. Le métacorps singulaire devenant singulier, est issu d'un corps de la singularité. Il est virtuel, et ce qui est actuel, n'est que les formes de la culture et les cadres qui le pensent.

Les corps singularisés se modifient par bond qualitatif et accroissent l'indétermination. Ainsi, l'œuvre d'art pourrait être un vecteur qui accroît le potentiel de découverte des singularités virtuelles, les révèle, faisant que la percolation devient de plus en plus indéterminée. De plus, l'interaction entre deux corps singulaires, rend ces deux corps indiscernables⁴. Et sont donc non mesurables, non contrôlables. Si les corps singulaires s'agrègent c'est un effet brutal, un saut discontinu qui se produit, et la transition de phase est soudaine. Toutes les singularités interfèrent entre elles et en étant proches c'est l'ensemble d'un champ, d'un espace-temps qui va varier indéfiniment, et l'indétermination de la percolation s'accroît, faisant qu'un bond qualitatif, celui d'une transition du premier ordre, peut devenir possible.

Pour conclure, les œuvres sont des mondes géodésiques et de virtualités, influençant le champ spatial et temporel, créant un contraste avec le champ de la réalité commune. L'œuvre réactualise les singularités virtuelles et, agrégées, ces virtualités singulières peuvent conduire à une percolation imprédictible. Nous verrons dans le prochain passage, que la percolation nécessite une mise en réseau et que les technologies sont des moyens potentiels pour une percolation.

1 Louis de Broglie, *Physique et microphysique*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 184.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 18.

4 Robert Paris, *Qu'est-ce que la dualité onde-corpuscule*, 2009.

<http://www.matierevolution.fr/spip.php?article882>. Consulté le 18 Août 2016.

Percolation sociétale : une mise en réseau technologique

L'œuvre d'art ne représente pas le réel, elle présente du réel¹

Nous avons dit que la percolation pouvait arriver à un niveau sociétal. Seulement, il faut que l'ensemble des singularités virtuelles soit en réseau. La forme de cette mise en réseau peut donc être aussi déterminante pour jouer sur les lignes de fuite, les chemins de la percolation, mais reste imprédictible du fait qu'elle est composée de singularités dont les états ne peuvent être mesurés. Nous avons désormais des moyens technologiques qui nous donnent la possibilité d'être en réseau. Ce réseau technologique est lui aussi empreint d'une ambivalence et les idéologies qui le construisent sont multiples². Conceptuellement, tous les points du réseau peuvent être connectés entre eux. Il y a plusieurs directions et chemins qui peuvent se recouper et le réseau est non linéaire³. L'Internet est un réseau technologique, rendant compatible plusieurs technologies entre elles. Il est une invention et donc ses virtualités et ses effets qu'il peut provoquer sont encore en virtualités. Même si au début cette invention possédait des intentions qui étaient dirigées vers une fin, une invention dépasse toujours ce pour quoi elle a été créée. Et les effets ne se révèlent qu'après un certain temps.

La mise en réseau dans une société ne s'arrête pas à l'Internet, elle peut aussi être créée par des relations intersubjectives, des organisations, des centres d'arts, des musées... La mise en relation, la forme des relations vont participer à dessiner la percolation. L'actualisation dépend de la formalisation et celles-ci sont co-intriquées. Toute forme de mise en relation crée des nouvelles valeurs et des zones tierces⁴ comme nous l'avons expliqué dans la première partie de cette thèse (qui est un trou noir). Rendre compatible des hétérogénéités permet d'accroître les caractères communs des singularités et rend compatibles des réalités qui s'ignoraient, ce qui est à la base de la création mais aussi du langage et de l'écriture.

Le numérique a permis de rendre compatible une infinité de domaines, de sorte que sa puissance d'invention n'a jamais été égalée. Simondon explique que la puissance de la technique va de pair

1 Xavier Lambert, *op. cit.*, p. 93.

2 Le terme réseau provient du grec *retz* qui signifie filet. Le réseau comme filet est une image ambivalente puisqu'il peut laisser passer, retenir ou attraper. Il est aussi lié avec l'idée de la ruse et du piège dont le poulpe et la seiche en sont le symbole. De cette relation avec le poulpe ou la seiche va s'affirmer des caractéristiques du réseau à savoir le mobile, le changeant, le polymorphe et l'ambigu. Pour les grecs, *la métis* (la ruse) qui va permettre de penser le réseau est une intelligence du changement qui peut se changer en son contraire et être même une chose et son contraire. La pensée en réseau transcende les oppositions, elle est sans début ni fin, s'adapte aux réalités imprévues et multiples du devenir. In Pierre Musso, *op. cit.*, p. 58, 60. De plus, le réseau de l'Internet est une technologie qui naît d'abord dans un milieu militaire et qui s'est ensuite perfectionnée à travers un réseau d'universitaires. Arpanet, l'ancêtre de l'Internet a été l'objet d'une collaboration intense entre chercheurs de quatre universités de Boston. La structure même de l'Internet porte cette idéologie de partage, de non compétition entre chercheur et d'ouverture des codes sources. Mais cette idéologie a ensuite été récupérée par le monde industriel qui a transformé le réseau universitaire en réseau d'un marché mondial et où la concurrence est exacerbée. L'industrie ouvrira la voie à une nouvelle conception de l'Internet qui sera considérée comme une nouvelle place du marché de la terre entière. In Patrice Flichy, *op. cit.*, p. 232, 357.

3 *Ibid.*, p. 305.

4 Gilles Deleuze, in Jean-Frédéric Chevallier, *op. cit.*

avec la simplification de l'ensemble des multiples rapports. Ainsi, le numérique universalise des mesures, mais aussi des qualités, des cultures... Tout est rendu compatible par une suite de 0 et de 1, faisant que la mise en réseau et la compatibilité est sans limites, et dépassent le pouvoir de la langue. Et la compatibilité qu'il rend possible, laisse penser que cet outil pourrait participer fortement à une percolation. Une des premières mises en réseau des hétérogénéités a été la parole, la langue et l'écriture. La parole et le discours ont été progressivement institutionnalisés, subordonnés par l'écriture dont ceux qui détenaient les moyens de diffusions ont aussi créé des lois servant leurs intérêts privés¹. Et son imposition est devenue un système de coercition et d'homogénéisation. Avec le réseau technologique, le risque court que ce moyen aussi puissant ne devienne également une puissance d'aliénation. Toute compatibilité aussi inventive et ouverte qu'elle soit, peut devenir aliénante. Toute percolation fait soit perdre, soit gagner quelque chose, mais qui dépend comme nous l'avons dit, de celui qui juge. Comment, en fait, créer un réseau ouvert et non hiérarchisé, normalisé et qui ne s'imposerait pas comme une structure coercitive ?

Les arts ont aussi toujours rendu compatibles plusieurs domaines. Les démarches artistiques explorent diverses disciplines. Et le sujet abordé, l'est sous tous ses angles. De plus, les arts rendent compatibles des époques au travers du legs historique, mais aussi traversent les cultures. Ils relient l'universel et le singulier, le local et le global, l'actuel et l'intemporel. Les arts sont des domaines où l'hybridation est forte. En outre, on trouve des hybridations entre formes artistiques, créant un état percolé que seront les courants artistiques. Par les transversalités qu'ils créent, les arts peuvent faire émerger d'autres valeurs et notamment sociétales. Les arts portent en eux un potentiel de percolation. Et il n'y a aucune volonté d'explication comprise à l'intérieur de l'œuvre. L'œuvre appartient au réel et est donc ouverte à l'illimité des réalités qui peuvent s'y comprendre et réactualiser autant de fois des singularités virtuelles. Le réseau dans l'idéal devrait permettre ce que les arts offrent : une possibilité de réinvention et qui est ouverte et sans direction.

Les arts et le réel

La mise en forme des relations est un des enjeux des arts et du processus artistique, est primordiale pour créer d'autres valeurs, qui peuvent aussi être sociétales. Les arts interactifs permettent de mettre en avant ce dernier point. Ce qui m'a de prime abord intéressée dans les arts interactifs était le degré d'implication du corps du spectateur. Le corps pour actualiser l'œuvre, comme pour actualiser la réalité, doit faire mouvement. Les valeurs qualitatives du phénomène dépendent du mouvement du corps, d'une temporalité déployée. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que le corps, malgré le fort déterminisme de la programmation, échappe toujours au contrôle de celle-ci, échappe toujours à une forme de contrôle. Bien que le corps soit pris dans un dispositif technique et scientifique, son comportement est imprévisible et tenter de le prévoir est impossible. Ce qui fait penser à ce qu'exprimait Foucault et qui peut amener un point de vue plus général. Foucault exprime que bien que « la vie ait été exhaustivement intégrée à des techniques qui la dominent et qui la gèrent, sans cesse elle leur échappe.² » Dans *À chacun son tour*, c'est cette forme de vie, d'abord mesurée, quantifiée et contrôlée par un rythme imposé qui à la fin déborde d'un système. Certaines dents, qui ont un calibrage trop différent, peuvent même le faire dysfonctionner au niveau mécanique. La vie et l'homme bien qu'ils soient tous deux pris dans un système technique qui les gère et les contrôle, sans cesse lui échappent.

1 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Le livre de Poche, 2000, p. 68, 131.

2 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, op. cit., p. 188.



Figure 37. Mathieu Chamagne, *Aperture*, 2016.
Source Internet : <http://www.mathieuchamagne.com/>.



Figure 38. Chu-Yin Chen, *Quorum Sensing*, 2010.
Source Internet : <http://www.symposium-pi.ch/#!technology-images-and-social-science-/c2l2>.

Dans les œuvres d'art numérique, justement, le corps du spectateur n'agit jamais de manière déterminée. L'art interactif montre que chaque corps est unique, que le déploiement des gestes ne peut jamais être prévu. De plus, les œuvres d'art numérique interactives permettent de créer des relations intersubjectives originales et des échanges originaux entre corps singularisés, créant des interférences nouvelles. C'est par exemple l'œuvre de Mathieu Chamagne, *Aperture*¹ ou *Quorum Sensing*², de Chu-yin Chen. Ces œuvres d'une complexité remarquable au niveau de la programmation permettent aux actants d'avoir une marge d'actions suffisamment ouverte pour qu'ils puissent, à l'intérieur du dispositif, créer et faire varier une infinité de qualités. Par exemple, dans les cadres de bois de Mathieu Chamagne il est possible de rester des heures à faire varier ses mouvements de doigts pour explorer la matière sonore. Il a intégré dans la programmation des algorithmes reprenant les modèles du chaos, faisant qu'un même geste ne produit jamais la même sonorité. De même, tous les micromouvements des mains sont détectés et sont pris en compte, ce qui fait qu'une attention particulière au corps est sollicitée. Dans les cadres en bois, chaque spectateur agissant crée un espace d'une variété infinie, et un espace en perpétuelle mutation. Chaque mouvement d'un actant modifie l'espace global mais aussi, chacun rétroagit par l'interférence créée. Réseau de mutation d'espace et de temps, d'échange original et de corps virtuel qui s'actualisent dans ce changement.

Les œuvres d'art sont un retour sur le mouvement du corps du spectateur et sollicitent son action. Un corps qui crée des mouvements nouveaux est aussi un corps qui fait émerger une conscience, comme nous l'avons développé dans la seconde partie. La conscience et l'action sont donc ce qui est demandé pour que l'œuvre puisse se réaliser. L'intégration et l'interactivité du spectateur dans l'art ne sont pas nouvelles, mais ce qui est différent, c'est la puissance conceptuelle qu'elles dégagent. Les œuvres interactives montrent qu'un même mouvement peut déployer des séries de réalités variées. Que dans tout geste, se trouvent une infinité de virtualités. Que l'émergence de la réalité dépend de l'implication du corps et de son action. Les œuvres numériques sont des œuvres

1 Mathieu Chamagne, *Aperture*, 2016.
<http://www.mathieuchamagne.com/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

2 Chu-Yin Chen, *Quorum Sensing*, 2010.
<https://muse.jhu.edu/article/54701/summary>. Consulté le 2 Septembre 2016.

de la relation et de l'interrelation. La qualité de présence peut faire varier un monde et des valeurs qui adviennent alors.

Les arts, aujourd'hui plus qu'hier, sont en train de montrer une infinité de présentations. Les arts du théâtre par exemple, ne sont plus dans la création de représentations pré-écrites, mais dans la déconstruction d'une écriture et finalement d'un sens donné d'avance et déterminé. Dans ce qui nous est donné à voir aujourd'hui, il n'y a plus de début ni de fin et le sens s'ouvre à une infinité. Les œuvres ont toujours été polysémiques, mais ce caractère est mis en avant sur les plateaux de la scène qui deviennent une multitude d'événements qui sont co-présents et qui détruisent le besoin de sens. La pièce de Rodrigo Garcia, *Et balancez mes cendres sur Mickey*¹, la pièce de François Tanguy, *Passim*², nous montrent simultanément des cadres de lectures multiples, dont la décohérence n'est peut-être qu'apparente et/ou le besoin de cohérence ne peut être que cherché. Les œuvres du groupe Verdensteatret, dont *And All the Questionmarks Started to Sing*³ qui est l'œuvre la plus parlante, nous montre que l'espace de la présentation et de la projection se confondent, nous laissant penser que ce que nous voyons est un composé mixte entre présence et absence. Que ce que nous voyons n'est perceptible que par une frontière délimitée avec incertitude.

Toutes ces œuvres nous montrent un débordement du visible, allant de pair avec une réalité, qui à force d'actualité et de certitude, pourrait toucher les bords du réel, et se faire submerger. Les arts rouvrent les possibles des réalités et de manière hétérogène. Les lieux, la présentation, les représentations se multiplient pour une même pièce, qui peut dès lors prendre un caractère presque ubiquitaire. Je pense à la pièce *K for Kafka*, réalisée par Philippe Vincent⁴. Les spectateurs sont invités à jouer en temps réel, dans un film, dont le montage et le trucage sont réalisés simultanément, ce qui crée une représentation en temps réel diffusée à plusieurs endroits. Ce qui est vu, et de la part du public et des spectateurs-acteurs, n'a aucune identité fixe et est représenté à plusieurs endroits différents. Un événement devient multiphénoménal et nous assistons à une multiplication de présentations qui rompt l'idée de l'être et dévoile une faillite ontologique. Ce qui est montré est une simultanéité de points de vue à des échelles et des temporalités différentes et qui sont en coprésences. Cela annonce une volonté de rupture avec la représentation et ouvre sur un réel dont les sens peuvent alors devenir multiples et où la singularité peut être réactualisée. Cette multiplicité invite le spectateur à chercher un sens, le sens qu'il peut vouloir encore sauver et ce, par son imaginaire, qui devra créer un réseau pour trouver un lien devant les sens multiples. Ou bien abandonner le sens. Cette multiplicité met chacun de nous face au réel, où peuvent se rechercher des modélisations singulières et où les directions s'ouvrent sur une infinité de voies possibles.

1 Rodrigo Garcia, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, 2006.
<http://www.theatregaronne.com/spectacle/2014-2015/et-balancez-mes-cendres-sur-mickey>. Consulté le 2 Septembre 2016.

2 François Tanguy, *Passim*, 2015.
<http://www.theatrotheque.com/web/article4262.html>. Consulté le 2 Septembre 2016.

3 Verdensteatret, *And All the Questionmarks Started to Sing*, 2010.
<http://verdensteatret.com/and-all-the-questionmarks/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

4 Philippe Vincent, *K for Kafka*, 2014.
<http://www.scenestheatrecinema.com/parcours-cinema-philippe-vincent/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

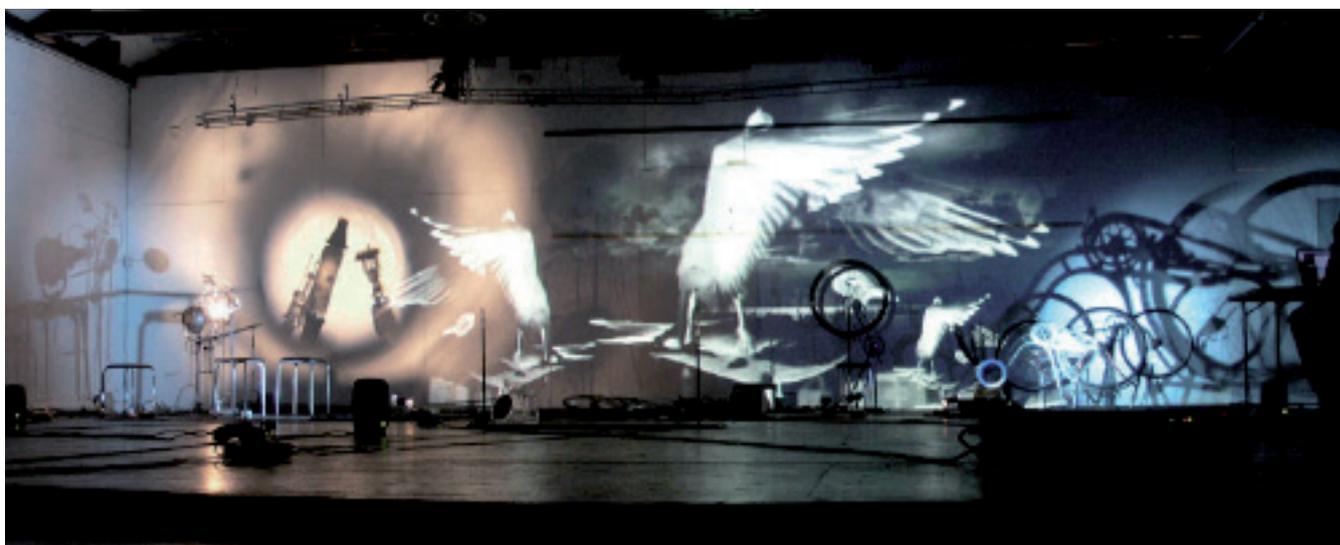
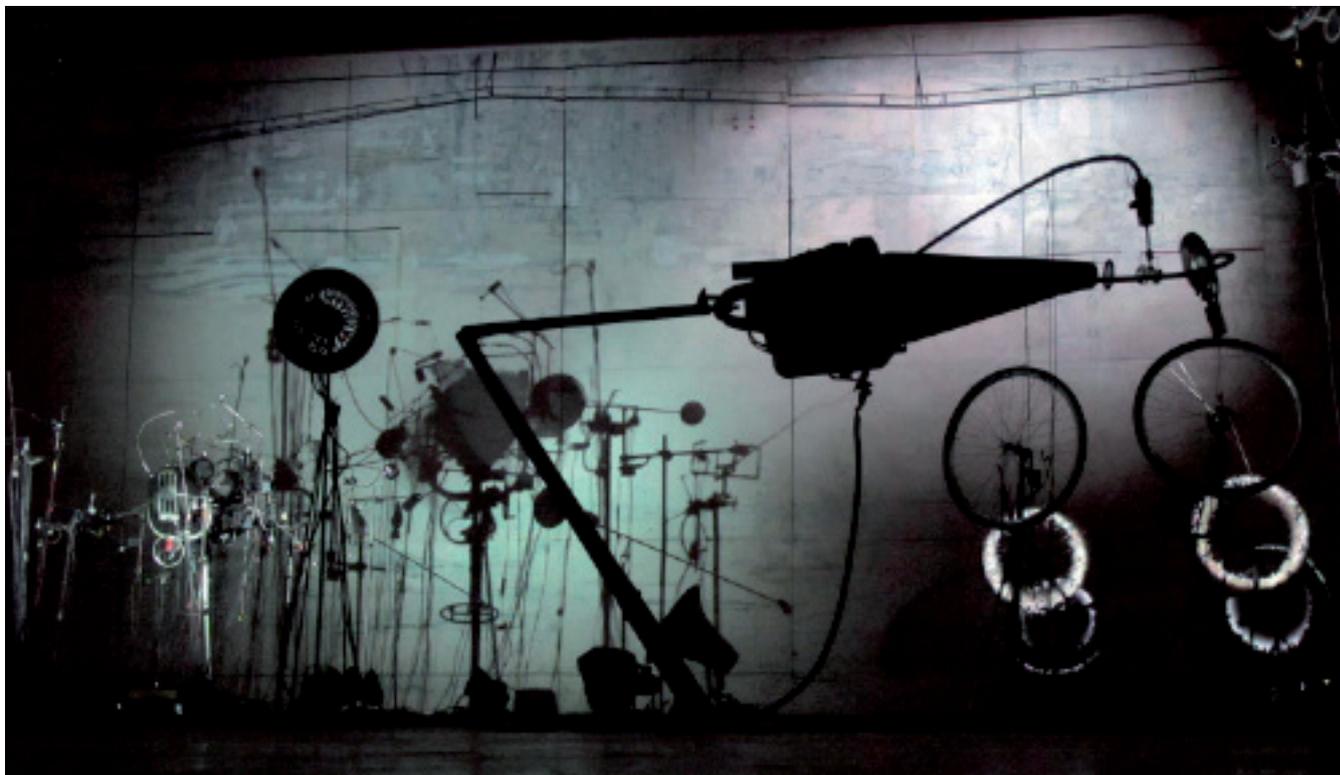


Figure 39.
Verdensteatret,
*And All the
Questionmarks
Started to Sing,*
2010.

Source Inter-
net: [http://
verdensteatret.
com/and-all-
the-question-
marks/.](http://verdensteatret.com/and-all-the-questionmarks/)

Consulté le
05 Septembre
2016.





Figure 40. Philippe Vincent, *K for Kafka*, 2014.

Source : personnele / dossier de communication de la compagnie.

Les réalités multiples qui se déploient dans un même mouvement sont une caractéristique de l'art interactif contemporain. Détruire la représentation invite à un ressaisissement de la présentation, qui fait événement.

Cette rupture avec la représentation est ce que j'ai tenté de créer avec *Mélancolie des étoiles*. Ce que je cherchais était de faire en sorte que l'œil du spectateur ne puisse avoir une quelconque forme de vision. Qu'il ne puisse plus avoir accès à aucun repère sur lequel poser un point d'arrêt perceptif. Que l'image multiple ne pouvait pas être l'objet d'une répétition puisqu'elle ne serait pas perçue et que la langue ne pouvait prédiquer. Rompre avec la possibilité de parole est ce qui fait art ; c'est un retour à un monde de l'avant-verbe, là où les possibles étaient encore ouverts. C'est par ailleurs ce que j'ai cherché dans *Endophonie Mécanisée*. J'ai cherché un retour au corps organique, un retour après le moment de la singularité, après le corps initial. Un corps oublié, impossible à retrouver. J'ai cherché un retour au corps avant qu'il n'acquière la peau de la culture qui déterminera à son tour les limites pour sentir et éprouver le monde.

La création d'intensités peut se faire par un retour au corps organique qui explore un réel, déploie un monde avec ses géodésiques. La création concerne un corps qui éprouve ce qu'il peut, ce qu'il veut. Éprouver un corps, c'est aller dans l'infraperceptible, c'est déconstruire un sens donné d'avance et appréhender sa propre temporalité, son propre espace, dont l'oubli mais aussi la redécouverte peuvent faire émerger un monde n'ayant jamais été foulé.

L'art aujourd'hui montre des sens ouverts sur une infinité de lectures possibles. En créant des valeurs qui sont proposées et partageables, il permet de créer des réseaux d'affects expérimentaux où la singularité de chaque spectateur peut être réactualisée. Les arts interactifs sont encore plus enclins à créer des interrelations entre spectateurs où le corps mouvement, le corps singulier peut être réactualisé. En montrant des réalités multiples, c'est un réel qui est augmenté et dans lequel les réalités singulières peuvent se recréer. Peut-être que les arts nous préparent à une rencontre prochaine de celui-ci au niveau sociétal et qui serait dû à l'actualité, et sa réduction, liée à la récursivité objective. L'incohérence du sens et les lectures multiples montrent également que le sens est ouvert et que nous vivons une période où la décohérence n'est peut-être qu'apparente.

Pour Simondon, les sociétés humaines ne sont pas autorégulées, on ne peut pas comparer une société à un organisme. Ce qui diffère est le fait que certains individus ont le pouvoir d'inventer de nouvelles normes¹. Les sociétés humaines diffèrent des sociétés de fourmis où chaque agent a une fonction déterminée. Elles évolueraient par saut et rupture d'une continuité, notamment grâce à l'invention des outils qui viendraient résoudre une incompatibilité interne dans un système social. Si Simondon attribue à nos outils un rôle pouvant faire évoluer par saut brusque une société, l'art peut aussi créer des outils qui intégreraient des valeurs émergentes et, comme nous le verrons, éthique. L'espace de création propage des perturbations faisant bifurquer les tendances de la percolation.

Conclusion

Le métacorps est ce corps en changement, une virtualité. Tout corps résulte d'une singularité, moment qui ne découle pas d'un instant avant, ni après, mais dont l'ensemble des termes des virtualités seront pourtant donnés. Le corps de la singularité est au moment de la singularité oublié par l'actualisation du métacorps. Ce corps initial, est tout ce que le corps aurait pu être. Ce corps initial, travaille le métacorps de manière infraperceptible. Virtuel, il possède des lignes géodésiques, qui ne cessent de modifier le métacorps. La singularité est déterminante dans l'initialisation du métacorps, mais laisse ouverte une infinité de possibles. Le métacorps est cette infinité, mais plus il sera inséré dans une culture et un monde logocentré, plus la variabilité des qualités qu'il peut faire émerger par la particularité de ses géodésiques sera dévoyée par une imposition de forme d'espace et de temps qui en conditionnera les valeurs. L'espace de la langue est un espace qui cloisonne les possibles en même temps que c'est dans cet espace qu'une conscience autoréflexive peut apparaître. L'autre, indique ce que nous sommes, et crée un écart entre les possibles d'un métacorps singulier et un métacorps collectif pensé dans les cadres d'une culture provisoire, qui donnera forme et sens au corps.

Le métacorps peut retrouver une trace de sa singularité par une rencontre avec le réel. Cette rencontre peut se faire de manière imperceptible et progressive ou d'un seul coup. L'actualité qui progresse vers une homogénéisation des virtualités peut arriver à un point où les possibles se referment et l'impossible advient. C'est dans cet impossible, où tout est possible en même temps, que l'infralangage, comme l'instinct d'une réalité, active un imaginaire et un corps moteur primordial. Dans cette instinctivité il y a un retour et une proximité de la singularité. Retour où le corps avant le verbe n'avait pas d'existence. L'imaginaire se réactualise, des préperceptions et des infraperceptions s'organisent. Ces infraperceptions, ces informations virtuelles de cet événement non analysé, vivront de manière quasi organique dans le corps du sujet. Les informations virtuelles de la singularité, pourront à un moment atteindre un point de saturation et d'achèvement. Le corps peut déployer cet achèvement par l'acte de création dans lequel sera contenue, formalisée cette singularité virtuelle qu'il ne connaît pas. En s'externalisant, il perçoit dans cette différence ce qu'il n'est pas et réactualise dans cette différence des virtualités. L'écart entre l'objet créé et le corps de l'artiste réactualisé sera encore plus important s'il emploie des moyens possédant déjà

1 Xavier Guchet, *op. cit.*, p. 89.

des virtualités singulières. Les outils technologiques, les modèles scientifiques, sont des puissances de singularités. Et leur hybridation avec l'art accroît le coefficient d'art, mais aussi le coefficient d'art technologique. Cet écart crée une distance, un autre rapport avec sa propre singularité et le changement dans le métacorps singulier devient plus important. Une bifurcation est possible.

Le corps, par l'externalisation, intègre cette différence, se perçoit par ce qu'il n'est plus, mais cette différence change les conditions de sa vision et de sa perception. Par l'objet créé, il acquiert un métacorps dont les virtualités ont été renouvelées par les puissances qui ont été créées avec la trace de cette singularité qui s'est condensée dans cet objet. Avec l'outil numérique, ce sont les virtualités de la singularité qui se couplent à son métacorps. Autrement dit, il y a une intrication entre les virtualités technologiques et celles du métacorps singulier. Le métacorps acquiert de nouvelles formes de perceptions et progressivement de cognition. Dans l'externalisation, il est au plus près de la singularité, mais celle-ci annihile le temps et l'espace. La proximité avec la singularité ne peut être qu'oubli. Cette trace est ce qui se verra sur l'œuvre et c'est ce qu'il cherchera. Le métacorps sera à distance d'elle, comme expulsé de sa propre singularité, tout en étant au plus près. Avec cet écart, ce point et ce corps initiaux, seront distancés, modifiés et cette distance avec ce moment déterminant, permettra l'ouverture sur l'indéterminé.

Le retour ou la proximité à une singularité qui ne peut être que virtuelle est un retour à ses géodésiques. Faisant que les qualités acquièrent par une autre temporalisation et spatialisation, d'autres valeurs. La temporalisation permet de déployer des qualités inaperçues par des mesures de temps qui sont normées. Nos mesures ne sont attentives qu'à des seuils de changements qui ne peuvent tenir compte des singularités. C'est dans la singularité et son impermanence de temps et d'espace que s'élaborent la transition et la percolation. La percolation est d'autant plus forte lorsque les éléments sont mis en réseau. C'est le cas dans le processus artistique, où les virtualités de l'imaginaire singulier sont acheminées vers un point agrégeant les singularités, ce qui fait émerger un état imprédictible : l'œuvre.

La percolation est une orientation infraperceptible vers un but dont on ignore tout. Cette phase de transition pourrait également se jouer dans notre société. À force d'actualité parfois écrasante, le réel peut déborder, amenant une réactualisation des virtualités et des singularités virtuelles. Nous sentons aujourd'hui un métacorps en voie de transition, dont les orientations et les tendances ne sont pas données une fois pour toutes. Les artistes peuvent matérialiser ces tendances. Insérés et attentifs à un milieu environnant, les artistes absorbent des informations virtuelles extéroceptives qui s'hybrident à leurs perceptions singulières et à leurs classes imageantes. En outre, les infraperceptions s'hybrident aux technologies qui seront intégrées dans l'objet d'art et modifieront le système perceptif de l'artiste. L'objet d'art numérique matérialisé peut porter ces puissances d'informations, qui seront actualisées selon le milieu psychologique et singulier de chaque spectateur. Parce que l'œuvre est puissance d'actualisation des singularités, le contact à l'œuvre peut aussi permettre pour chacun une réactualisation des virtualités d'un métacorps singulier. Le rapport à la singularité est à la fois réduit par les domaines scientifiques et techniques. Mais cette nécessaire réduction qu'exigent les mesures fait que la singularité des corps déborde toujours des prédictions. Nous amenant à un seuil où l'état percolatif advient de manière soudaine.

La percolation dont nous avons parlé était celle du premier ordre, c'est-à-dire, que la transition est discontinue et le résultat radical. Ce que je n'ai pu aborder est le fait que la percolation du 1^{er} ordre est liée à l'entropie. L'entropie correspond à la spontanéité du désordre. Plus il y a du mouvement, plus l'entropie augmente. L'augmentation du mouvement est liée à l'homogénéisation de la température pour un ensemble de particules. Par exemple dans l'univers, il y a des espaces intersidéraux dont la température est glaciale, tandis que certains espaces ont des hauts degrés de chaleur. Du fait que la chaleur n'est pas homogène, l'évolution de l'entropie est faible. Plus la température va s'homogénéiser, plus les particules seront en mouvement et plus l'entropie augmentera et créera du désordre. Le résultat est soit progressif, soit discontinu. Cela dépend des changements de phase et surtout de la transition. Il y a toutes sortes de transitions de phase en physique, sans que nous puissions en connaître les conditions. J'aurais pu aborder la percolation avec ce terme et ses multiples variables. Mais, loin de les éclaircir, les propos de ce chapitre, seraient devenus encore plus complexes. Pour développer le terme d'entropie liée à la percolation et la qualité de sa transition il m'aurait fallu une quatrième partie.

Je réserve l'ouverture de ces termes pour un futur proche. De même, les cristaux liquides, qui sont chaque jour sous nos yeux, percolent en permanence selon les énergies en présence. La percolation, la transition de phase, est tous les jours présente sans que nous en prenions conscience. Les cristaux liquides seraient des signes de ce corps en changement. Les structures des réseaux et notamment des matériaux qui n'aboutissent pas sur le même type de percolation, qui est soit du 1^{er} ou du 2nd ordre (dont le changement est progressif) constituent les axes de mes futures créations et recherches. Je souhaite, comme nous le verrons, tendre vers un art de l'inframince, aux limites du visible. Ces matériaux, les formes de réseau, de relation révèlent un but et un intérêt en moi vers lequel je me dirige et dont la fin est ignorée.

Nous verrons dans le prochain passage, l'importance du corps, de sa relation au monde et de son attention.

Vers un corps singulier

Parce que l'avenir consiste avant tout à se donner au présent¹.

Dans ce dernier chapitre, nous aborderons, le métacorps, l'infralangage et la singularité, de manière appliquée. Je partirai essentiellement de mon rapport au monde qui participe au quotidien à construire ma pratique. J'expliquerai en quoi l'attention au corps peut révéler des mondes qui émergent lorsque le corps élabore une autre temporalité et notamment par son mouvement. Le premier passage concernera différentes étapes dans le processus de création. Nous partirons de la construction d'un monde, à sa déconstruction pour une reconstruction. Dans le second passage, j'aborderai ma pratique de manière globale et ferai ressortir les grandes lignes qui parcourent ma démarche de création. Le passage qui suivra sera en lien avec la notion d'éthique. Dans ce passage j'expliquerai que la connaissance et la transformation sont nécessaires pour un corps et

1 Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1966, p. 365.

son élaboration. J'exposerai la direction vers laquelle ma démarche artistique tend. Ce chapitre abordera la manière dont à partir d'un infralangage, un métacorps peut se réactualiser et s'inventer par une recherche d'autres modélisations des virtualités.

De l'importance du corps

Lorsque nous naissons, il nous est livré une langue qui cristallisera un monde objectal et perceptif. Nous consommons la plupart du temps notre vie, nos émotions, nos sensations et nos perceptions. Les structures qui nous aident à créer un monde et à nous insérer dans celui-ci ne sont qu'une manière possible de le comprendre. Ce que j'éprouve, ce que je vois, ce que je ressens correspond à ces structures¹ qui se sont incarnées (voir *supra* dans la partie « Infralangage »). Si ce complexe de puissance permet de construire une réalité, il marque aussi une aliénation d'un corps qui est pensé par ces cadres. Même si nous souhaitons y échapper, ces structures nous rattrapent toujours d'une manière ou d'une autre. Dans toute époque et toute civilisation, la façon de se considérer comme être humain varie. Nous voyons aujourd'hui que nos représentations du monde évoluent et que le concept de corps, de se sentir être dans un système plus vaste que nous, est en train de changer. Nous passons d'un système d'écriture du monde à un autre faisant varier notre place et nos sentiments d'existence par nos représentations. D'une représentation à une autre, nous créons des modèles de compréhension qui en remplaceront d'autres. De génération en génération, les structures qui élaborent une réalité s'insèrent dans un corps afin que celui-ci puisse se comprendre et comprendre un monde, mais d'une manière de plus en plus uniformisée². Nous faisons varier nos corps afin de pouvoir penser que nous existons et nous croyons évoluer.

Nous pensons progresser, établissons des mots, des savoirs et des connaissances, sans jamais être certains que nous ne nous sommes pas enfermés dans des perceptions idéales. À l'abri d'une immensité qui n'est pas à notre mesure et de l'inhospitalité du monde qui n'a aucun sens, nos rapports et relations nous permettent d'établir des intensités. Entre aveuglement et victimes de ce que nous sommes, beauté infernale due à notre fragilité et notre courage, nous hissons des mondes par-dessus des néants, nous permettant de vivre et nous y enfermant. Cette évolution des corps est le métacorps. Mais le métacorps est aussi plus que cela, il est un corps en transition, mais il est aussi un corps organique. Les corps varient, mais possèdent des dénominateurs communs. Le sang, l'ADN sont des substances que j'ai exploitées dans mes travaux de recherche. Je souhaitais montrer que notre corps humain éprouve de manière unique l'espace et le temps, mais que le temps et l'espace agissent sur nous dans une même étreinte. Que les corps varient, tout en appartenant au même moment à l'histoire humaine.

Notre corps improvise, il est celui par lequel je peux prendre appui pour explorer l'être possible. Le corps est au centre de ma recherche, j'ai cherché une reconquête du corps organique qui s'accomplissait dans ses apparitions et ses disparitions. J'ai cherché à saisir les points critiques de son saisissement et son déploiement singulier pour y construire un ancrage dans l'existence. Dans

1 Les structures primaires et secondaires sont l'imaginaire, la langue, et la cognition, les représentations.

2 L'uniformisation est l'actualisation des virtualités qui ne se réalise que par une forme qui en détermine la diversité. L'uniformisation est le processus de la formalisation de la réalité qui dépend d'une forme et est liée à l'actualisation de la série des virtualités de l'infralangage lors du moment singulier. *In* Glossaire.

tous mes travaux, j'ai cherché à montrer son élaboration et sa fiction. Parce que de l'en-soi nous ne saurons jamais rien, que nous sommes limités par une image d'un corps produisant des images du corps (et vice-versa) et de notre matière.

Ce qui est montrable dans la sphère interne d'une intériorité est déjà redevable à une temporalisation. Et ce qui n'est pas montrable est en dehors des cadres spatio-temporels et nous échappe. Notre structure spatio-temporelle ne recrute que certaines formes élaborant un monde donné d'avance¹. Et c'est ce monde comme évidence *a priori* qui peut être l'objet de doute. Finalement, c'est cette avance sur le monde comme certitude commune que l'art, les sciences et la philosophie interrogent.

Pour Husserl, nous avons éliminé de notre monde l'intuition que celui-ci était simplement subjectif-relatif². Nos mesures, nos repères sont des choses dont on fait usage comme existant vraiment et non comme si c'étaient des illusions. « L'effectivement étant du monde de la vie, en tant que valide, est une prémisse³ » selon Husserl. Et le fait de ne pas savoir, serait ce qui nous met en oscillation entre un effondrement d'un monde et un effort singulier de reconstruction. Ne pas avoir une évidence naïve de la certitude du monde dans lequel nous vivons⁴ est ce qui peut habiter le doute et la recherche sur nos sens. Ce corps ne peut qu'avoir accès à un monde par des datas de sensations configurées au travers de ses représentations et d'une temporalisation leur donnant forme. Le temps pourrait ne pas exister en dehors de nos mesures conventionnelles, ni même, dans nos cadres relatif-subjectif.

De plus, l'ensemble des datas et le monde ne peuvent être perçus que dans un rapport au corps.

Et il y a autant de corps humains que de mondes virtuels en devenir. Nous pouvons dire qu'il n'y a pas tant une réalité objective, mais un immense test projectif qui nous dit l'histoire personnelle et la culture de l'individu. Qu'il n'y a pas un monde transcendant, mais un monde immanent où une réalisation du monde est possible. Notre corps se construit un rapport au monde sur des sensations inconsistantes. Le corps ne cesse de traduire nos sens et ses traductions lui donnent corps et sens. C'est dans l'énaction du monde et du corps que nous pouvons alors comprendre par quel moyen, ce corps stabilise un monde subjectif. En surveillant le corps et en déconstruisant ce qui advient comme sensation qui est entre l'image d'une forme ou la forme d'une image et le traitement interne et externe d'un corps, c'est une recherche sur la création du perçu qui se met alors en épreuve.

Mon travail a d'abord consisté à disséquer ma sensibilité et ma pensée structurée à la langue. Ne pouvant trouver des sensations originales, entamées par une mémoire, une langue, des cadres spatio-temporels *a priori* et hérités culturellement, la seule solution entrevue pour éliminer ce surplus dans l'étant et ce « masque de l'être⁵ », était de suspendre autant que je pouvais le faire, un jugement, tentant d'examiner ses conditions d'apparition pour sortir de nos mécanismes. Retrouver

1 Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 138.

2 *Ibid.*, p. 142.

3 *Ibid.*, p. 143.

4 Edmund Husserl, *op. cit.* p. 111.

5 L'être est toujours de l'ordre du masque, lequel est lié au travestissement de la temporalité. Voir *supra* partie Infralangage.

des sensations avant le verbe et avant mes mécanismes sensori-moteurs, étant impossible, puisque sans ces mécanismes les qualités ne pourraient peut-être jamais exister, il restait alors à créer par une attention au corps, des combinaisons imageantes et des synesthésies nouvelles. Puisque l'être ne peut exister dans une temporalité fuyante, que cette même temporalité n'est conçue qu'à partir de notre être, que notre expérience du monde est toujours différée pour sa représentation, que notre mémoire annihile toute originalité, que pour vivre notre corps doit imaginer et créer une factualité, alors, en tenant compte de nos modalités constructives, autant désirer dans ces failles de l'être, des étants composés selon notre volition. Et cela, autant que faire se peut.

Gilles Deleuze nous dit que ce monde intracérébral peut être réécrit avec « la matière même de nos percepts et de nos affects¹ ». Cette matière même peut conduire la chair des mots à une réalisation. Le monde étant une forme de l'esprit et la forme de l'esprit une potentielle forme du monde et/ou d'un esprit, leur relation intriquée et enchevêtrée nous offre la possibilité d'expérimenter des territoires perceptifs et affectifs à découvrir. Porter une recherche sur l'exploration des sens, des percepts, et des affects, peut aboutir à des créations qui se donnent en monde de connaissances. C'est une découverte d'un geste d'une chair oubliée qui se met en œuvre. C'est un corps organique, un métacorps sans structure qui lutte pour se rechercher et se réaliser sans sensorialité préformée dans lequel les images naissent et les perceptions s'organisent. C'est par ce corps que le monde advient et c'est par lui que sa présentation peut être modifiée. Le corps n'étant pas contenu dans ses propres limites organiques il est alors possible de le réinventer. Et notamment, grâce à son mouvement externe et interne.

En jouant sur le mouvement du corps, sa gestualité, la temporalisation du vécu peut aussi être originale. Le corps dans sa rythmicité serait à l'origine de la temporalisation donnant l'étant². En déployant son rythme, la temporalité qui émerge par la recherche de gestes, c'est alors une autre temporalisation des présences qui s'effectue. En créant d'autres rythmes, les mouvements, produisent de nouvelles synthèses spatio-temporelles, perceptives et réalisent l'évènement dans une disjonction temporelle qui peut être différente. Notre temporalité et notre corps varient selon l'expérience du mouvement que l'on en fait. Le corps ressent, est affecté différemment selon les degrés d'attention accordée à une temporalité et à un geste. Le défilement d'un début et d'une fin liés aux instants qui se succèdent peut être remis à l'épreuve dans des créations de mouvements du corps donnant une autre interprétation du temps et par une attention continue sur une temporalité qui devient alors singulière. Avec le corps, nous pouvons inventer une autre articulation des instants, tenter de déjouer les déterminations qui feront que l'instant se décide dans une répétition. Il est possible de créer entre deux instants, une suspension du jugement³, qui nous permet de décider des valeurs qui se succèdent et qui apparaissent comme nouvel objet de connaissance. L'imaginaire, le temps, donnent une forme de vie - qui n'est pas obligée de répéter intégralement un passé- une fois pour toutes. Le temps est une condensation imaginaire de notre

1 Jean-Clet Martin, Arnauld Villani, *Problème, Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, in Robert Sasso, Arnauld Villani (dir.), *Les Cahiers de Noesis*, n°3, Printemps, 2003, p. 293.

2 Gilbert Simondon explique que la réalisation du moment présent est fonction du rythme de notre marche. La réalisation du présent est supérieure à 0.6 seconde et inférieure à 0.7 seconde. In Gilbert Simondon, *Cours sur la perception, 1964-1965, op. cit.*, p. 347.

3 C'est ce que Husserl développera par le terme grec *Épochè*, « qui est la position empirique de l'existence qui est suspendue ». In Edmund Husserl, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 2010, p. 94.

esprit pour se projeter sur un hypothétique futur. Il est alors possible de créer des suspensions avec cet imaginaire et l'affection du corps, qui peuvent faire émerger des intensités particulières.

La conscience de soi par une mémoire active et originale pourrait nous permettre de désatialiser le réel, pour ressaisir une réalité qui s'écoule avec une temporalité qualitative, c'est-à-dire, non arbitrairement découpée et qui reste à réaliser. La chute du présent dans l'inexistence du passé et l'ouverture sur un futur qui n'est pas encore peut nous conduire à penser le temps comme un néant. Mais au lieu d'être apeuré devant l'inexistence du temps, de l'être, il s'agissait de créer dans l'intermédiaire des instants, avant que ceux-ci ne soient accaparés par nos mécanismes internes et externes dus au dressage de notre corps. En se détachant d'un rythme successif et irréfléchi, toute fragmentation peut devenir de nouveaux points d'origines qui en se divisant, peuvent changer de nature et de direction. Dans l'idéal de l'entre-deux, de la distinction peut susciter des intensités nouvelles faisant varier le contraste des qualités que nous élaborons dans la succession linéaire. En rompant les rythmes arbitraires, en déstructurant une temporalité donnée d'avance, il nous est alors possible de faire émerger des instantanés singuliers qui pourront donner des lignes originales pour la poursuite d'une temporalité. À partir de la dialectique sensations-idées ou sensations-interprétations, nous pouvons faire exister des durées autonomes.

Explorer le temps, l'espace et le corps était une manière de recomposer des synthèses perceptives qui adoptent des qualités nouvelles par la création de nouvelles organisations spatio-temporelles. Le temps, le mouvement et l'espace peuvent être réactualisés différemment selon une attention au corps, mais il est aussi possible d'utiliser nos outils internes qui sont des puissances d'actualisations, pour créer l'évènement. Entre le pour-soi, appris et éduqué, et l'en-soi, existe et persiste un écart et un « peut-être ». C'est ce peut-être qui devient intéressant à interroger. Et nos structures qui nous permettent de réaliser le phénomène peuvent aussi nous permettre de le déréaliser. Ce que je perçois est le résultat intriqué d'un travail de nos structures¹ et sans lui, je ne pourrais probablement pas avoir le sentiment d'existence, qui, par contre, peut devenir une création.

Les mots délimitent et nous font éprouver à notre insu des réalisations d'un monde qui ne sauraient exploiter la particularité infinie de l'être, subsumée sous des catégories et classée pour ne plus apprendre à voir ni à vivre. Dès lors, vivre signifiait voir et sentir au-delà, en deçà du verbe, découvrir ce qui est soumis à un automatisme et à une convention des sens. La langue est une puissance de réalisation, elle peut nous faire éprouver ce qu'il n'y a pas. Alors, avec elle, et selon notre vouloir nous avons toute latitude pour créer ce qu'il n'y a pas, pour créer d'autres fictions. L'imaginaire est aussi une puissance de formalisation et d'actualisation. Ainsi, est-il possible également de s'aménager d'autres épreuves d'un monde et d'actualiser de manière originale des formes de réalité. Dans cette imagination du monde, où le corps est toujours en création, où l'instant et la perception ne peuvent jamais exister sans une langue qui l'indique, il nous est donc possible de nous créer des fictions vivables au même titre que celles que l'on nous a apprises. Ce n'est pas plus le délire d'un imaginaire qu'une composition originale de la sensibilité. J'ai souhaité détourner et mettre en suspens nos constructions afin d'être dans un entre-deux non constitué. J'ai cherché mon infralangage pour construire mon métacorps. Ces explorations étaient une manière d'accorder singulièrement des valeurs aux formes, de transformer les formes pour créer

1 Le travail imaginaire, langagier, les représentations, la mémoire, la répétition et donc la représentation.

des valeurs. La culture donne une valeur aux choses et la création du corps peut donner une autre lecture des valeurs que la culture propose, qui elle, est presque de l'ordre du vent. Notre monde étant subjectif-relatif, il est alors possible de le créer.

Chercher à penser aux limites du pensable, penser ce que la pensée ne peut pas penser, penser ce que le corps ne peut pas sentir, sentir autrement ce que le corps peut sentir et ne sent pas ont été les prémisses dans la construction de ma démarche artistique. Tenter de sortir du rapport au corps, s'exercer à créer d'autres rapports à notre corps, auront été au centre de ma recherche. Dans mon travail, les qualités conçues en dehors de l'homme m'ont toujours intéressée. Par exemple, envisager l'éclair comme à fort potentiel électrique, est une conception humaine qui existe pour le corps qui le perçoit, l'analyse. Un éclair qui produit de l'électricité et a une luminosité, n'est en rien sorti de l'être humain, mais nous voyons l'éclair comme de l'électricité, ce que connaît le corps humain. Il peut être potentiellement dangereux tout en étant magnifique. C'est le corps qui donne forme au monde.

L'être humain regarde les qualités des éléments et de leur rapport à son propre corps. Cependant, nous pouvons réhabiliter la multiplicité qualitative des éléments dans l'infinité des existences relatives. Le danger c'est de croire que nous pouvons avoir raison et de ne jamais nous retourner sur ce que nous regardons. Le philosophe Ortega y Gasset dit que les artistes possèdent une vision détachée des événements, qu'ils exposent et voient le monde d'une manière dénaturée. L'artiste pourrait avoir une vision plus objective des faits et qualités.

Il s'agit avec l'art, de « déréaliser le réel¹ », de porter un regard critique sur la réalité. L'artiste déracine la réalité vécue au spectateur, réalité qui est en dehors des normes. Il nous force à fréquenter des objets qui ne peuvent être qu'inhumains².

L'art est une manière de rendre vie.

Réaliser des projets, des expérimentations artistiques permet d'introduire dans le vécu une zone de flottement, un espace d'action. Faire, défaire, refaire, se défaire encore de l'enfermement d'une réponse donnée et d'une solution aboutie, convoque sans cesse l'impossibilité de trouver une réponse définitive.

Pour l'écriture d'un monde

Nous ne pouvons juger si la subjectivité est ce qui est réduit ou élargi dans nos sociétés modernes, puisque nous n'avons pas accès à l'autre. De même, il nous est impossible de dire si la globalisation tend encore plus qu'hier à homogénéiser les modes de vie, nos pensées, et si nos comportements sont normés de manière plus coercitive par les pouvoirs en place. Nous pouvons simplement penser que chaque personne devrait pouvoir garder son importance pour goûter la joie et le plaisir, les contraintes des difficultés et la peur de la mort. Se confronter à notre corps permet de déployer notre singularité. Il n'y a que par ce corps attentif qu'il est possible de résister parce qu'il existe, et d'exister parce qu'il résiste.

1 Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art*, Paris, Allia, 2011, p. 39.

2 *Ibid.*, p. 33.

Avoir conscience de son corps permet de l'explorer, de déployer des qualités et une attention à un environnement qui peut se révéler comme autant d'événements nous permettant de mettre à distance les normes d'une immédiateté qui se donne comme véridique. Regarder un rayon de soleil, ses vibrations apparaître et disparaître, sont des moments où le corps attentif n'est plus dépassé dans une vitesse démesurée et un rythme qui ne lui permet plus de voir ni de sentir un monde. Sentir un monde, se sentir corps, chair périssable, c'est saisir notre finitude et notre fragilité. Il n'y a que par une attention à ce corps, à son monde et sa manière de faire monde, qu'il nous est possible de sentir notre incarnation et notre mort prochaine. Dans mon travail, mais aussi dans ma vie quotidienne, sentir que mon corps est un corps mortel permet de réévaluer l'importance que j'accorde aux phénomènes. Cela permet de réaliser la préciosité des instants pour les vivre avec une intensité particulière, à chaque fois, dès que l'on peut ou veut. Savoir que sa vie n'est même pas de l'ordre du vent, d'un clin d'œil ou d'un claquement de doigts permet de relativiser la valeur que nous attribuons à nos instants qui fuguent. Avoir conscience de notre finitude, qui ne peut passer que dans le saisissement du corps, permet d'exacerber la valeur d'une vie, de chaque moment.

Dans mon travail de création, les formes, les matériaux traduisent cette fragilité, cette fugacité. En même temps que cette fragilité est déployée, des matériaux ayant une force de présence viennent comme un contrepoint marquer un contraste. Dans l'ensemble de mes travaux, l'immatériel et le matériel dialoguent dans des tensions, des oppositions et des harmonies. La pièce *Endophonie Mécanisée* où sont suspendus des organes qui se meuvent aborde cette dialectique. Suspendus, ces organes nous donnent à voir une fragilité tandis que leur chair et leur mouvement exacerbent une matérialité et une présence irréductible. La pièce *Archéologie de l'écho* exprime elle aussi cette constante dialectique. De l'ADN humain, matière nanoscopique, de l'ordre de l'invisible et du ténu, est inséré dans une matière solide : des pierres. L'éphémère dialogue avec du solide. Dans *À chacun son tour*, les dents sont portées par des souffles d'air et un mouvement circulaire. Alors que les dents sont solides, leur mouvement général est aérien et dynamique.

Dans les pièces réalisées, nous rencontrons un jeu où l'externe et l'interne se confrontent, se confondent, se matérialisent ou se dématérialisent selon des configurations différentes. Par exemple, la pièce *Mélancolie des étoiles* concerne une voix interne qui est extériorisée et matérialisée. L'impalpable, est ici encore montré par une matérialisation des signes picturaux, eux-mêmes dématérialisés par le traitement numérique. La pièce *Apotrope* fait également dialoguer l'éphémère et le matériel. Les images de peaux vidéoprojetées sont des photomontages prenant leur source sur des corps matériels. Pourtant, ce qui est montré n'est pas la matérialité d'un corps, mais des images numériques qui ne cessent de s'effacer par le toucher d'autrui. Mais si l'éphémère disparaît, le toucher de l'autre, sa présence est indispensable. L'ensemble des travaux aborde la fragilité que ce soit par le biais d'images numériques ou de matière charnelle à la limite du visible. Par ailleurs, la présence est affirmée. Les pierres, le toucher d'autrui, les organes qui battent leur mouvement sont autant de matériaux qui ressortent d'une concrétude.

Faire attention au monde, à son corps, c'est découvrir des qualités et des contrastes qui jusqu'alors étaient imperceptibles. Être au présent, c'est aussi savoir que ce que nous nous faisons vivre ne peut pas demeurer, que nous sommes toujours en acte de création pour maintenir ce qui ne peut se présenter. Que sans notre mémoire, sans nos pensées articulées à notre langue et notre imaginaire et sans notre corps sensori-moteur qui se co-produisent tous, les qualités ne peuvent résider dans

un temps qui ne peut durer. Dans cette conscience alors, il nous est permis de jouer des sens et du sens, de les recomposer et ainsi se départir de nos stéréotypes. En vue de ma mortalité, je n'ai cessé et dans mon quotidien et dans mes pièces, de chercher des manières de transformer mes sens et le sens attribué aux événements. Inventer des nouvelles sensations, composer avec elles des valeurs en jouant sur des déplacements de rapport ont été et restent, un moyen de sentir autrement le monde et de le composer selon ma volition et ma sensibilité. Explorer et expérimenter des qualités, des sensations, c'est inscrire son corps dans un présent pour jouer avec ce qu'il n'y a pas encore. Enrichir son vocabulaire tactile, visuel, olfactif, auditif, c'est scruter un monde qui advient en se cherchant.

Toute parole peut ainsi correspondre à une musique, une couleur, une personne, une composition de couleurs, chacune contrastant avec les autres. Tout geste peut être un mot et le corps une phrase. Un frisson, une crampe, un pli sur la peau, ou le pli d'une ondulation d'eau, peuvent donner l'idée d'un mouvement, d'une image. Une pensée peut être lue, sentie comme rugueuse, caverneuse, épaisse, luxuriante, lamellaire, lisse, lumineuse, gracile, comme une pierre. Tout dans notre quotidien peut être vu et senti avec une attention du regard, faisant que les choses apparaissent avec une finesse des sens pouvant déployer un monde esthétique. C'est dans la répétition du quotidien que peut naître l'apparition de la différence. Dans la répétition du même, il serait possible de dévoiler la différence. Le travail sur les touches colorées qui consistait à déposer chaque jour sur une feuille transparente deux couleurs a permis ce dévoilement. Chaque touche était par sa forme identique, à quelques variations près, à celle de la veille, mais dans leurs ressemblances et leurs répétitions, la différence existait. Les protocoles sériels par lesquels j'ai commencé ma recherche m'ont permis de révéler que la création ne se trouvait pas en dehors de ce que je voyais, mais dans ce que je vivais. Autrement dit, le monde interopératif, était aussi riche que le monde extéroperceptif. Et que sous l'apparente répétition, nous pouvions extraire une particularité. Les touches colorées, non pas celles de mon quotidien, mais de ma première peinture ont pour origine une tache qui était sur ma table.

Le regard que nous portons peut reclassifier entièrement le monde quotidien par des ségrégations perceptives originales et des écritures que nous pouvons inventer. Un battement de cœur, le souffle des poumons, les yeux qui vacillent, un mal de tête peuvent devenir un orchestre. Perdre ses dents peut donner une sensation de vertige et de tourbillon qui peut générer une impression jusqu'à la porter à une forme produisant une installation plastique. Toute ma pratique est quelque part nourrie par ce regard qui classe et regarde le monde en vue de ses qualités plastiques. Avec une attention sensible, certains moments peuvent être une découverte, et regardés avec étonnement, ceux-ci deviennent extraordinaires. Comprendre le monde avec un regard artistique est un moyen de produire avec du banal, avec de la répétition, une dramaturgie plastique. Dans la banalité de la vie, c'est alors les sens qui sont explorés dans leur plasticité. Peut-être parce que le monde m'apparaissait dans une brutalité, notre condition étant éphémère, j'ai cherché à en exhorter la beauté qui pouvait en émerger. Et je crois que dans mon travail plastique, il y a parfois une certaine brutalité, compensée toutefois par des signes plus apaisés. Dans toutes mes pièces, j'ai voulu montrer cette brutalité de la vie, mais en exprimant l'idée qu'au lieu de se résigner, il fallait créer et dans l'idéal, ne rien avoir à subir. Dire que le sens relève de notre responsabilité et qu'il faille tout faire pour avoir au moins le droit de choisir. J'ai ainsi cherché des solutions visant à faire sentir pour chacun, son corps et sa fragilité, l'urgence de devoir choisir sa vie, de la décider. Aucun retour en arrière n'est possible, mais comme nous l'avons dit, rien n'est donné une fois pour toutes.

La liberté, l'éthique au sens de l'accroissement des possibilités d'existence ne passent que par une attention au corps, une conscience de notre finitude qui peut engendrer une volonté. Il faut inventer l'écart qui nous permet de créer dans le phénomène une distance suffisante, une mise en suspension, afin de pouvoir réécrire la réalité que nous désirons. Il faut déployer l'infralangage pour créer du métacorps dans une recherche de la singularité.

Une éthique

Nous allons aborder l'idée que l'art, mais aussi la langue peuvent être des espaces dans lesquels l'éthique peut se déployer. Jacques Derrida¹ exprimait le fait que vivre c'est se rendre indévorable et ne pas devenir proie. Pierre Bricage² à son tour, dit que vivre c'est ne pas se faire manger et manger les autres, mais que tôt ou tard, on finit par se faire manger. Enfin, Paul Audi quant à lui, explique que créer³, c'est survivre, c'est-à-dire dépasser les conditions de l'existant pour s'autocréer.

Ainsi, en transformant symboliquement l'essentiel de l'être humain (l'ADN) en objet dévorable, j'exprimais l'idée qu'il ne fallait pas vivre, mais survivre. En me rendant dévorable et en rendant les autres dévorables, je voulais signer l'idée qu'il fallait quelque part se faire mourir dans l'anecdote personnelle et sociale, qu'il fallait non pas vivre, mais survivre, c'est-à-dire se dépasser. Se dépasser ne signifie pas une volonté d'acquérir des performances ou des compétences pour se rendre surpuissant, mais ce verbe signifie, dans un sens nietzschéen, vivre à la nième puissance pour que sa vie soit à la hauteur de sa volonté⁴ et dépasse au fond les valeurs sociales qui ne nous correspondent pas. La morale est redevable à une éthique personnelle, puisque c'est par elle que peuvent se manifester des volontés de changements des mœurs et des valeurs sociales⁵.

Vivre en termes d'éthique, signifie sur-vivre, c'est-à-dire abandonner l'idée de l'être, critiquer l'importance attribuée au cas personnel, afin que sa vie atteigne un sens à la hauteur d'une œuvre d'art et de la création, qui n'a de sens que dans une visée universelle. Sur-vivre c'est aussi connaître le possible du corps. Le corps peut apprendre dans des moments de trouble à s'accommoder avec le réel, à trouver des échappatoires singulières et savoir de quoi il est capable. Devenir proie c'est abandonner son corps comme centre du monde pour accepter l'effondement⁶ d'une réalité.

1 Jacques Derrida, *De quoi demain, op. cit.*

2 Pierre Bricage, *L'évolution créatrice : De la physique à la biologie et de la biologie à la physique, les lois systémiques d'individuation et d'évolution du vivant. L'évolution du vivant a une direction. Comment est-elle orientée ?*, Paris, <hal-00 423730 >, 2009, p. 11.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00423730/document>. Consulté le 15 Janvier 2013.

3 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique, op. cit.*

4 « L'éternel retour » est un concept nietzschéen multiple, mais nous allons l'entendre ici, comme le fait qu'il faille vivre, jusqu'à en souhaiter l'éternel retour, vivre de telle sorte que nous voulions revivre chaque instant. L'éternel retour est une volonté de puissance, qui dit que quoique l'on veuille, il faut le vouloir, jusqu'à en vouloir l'éternel retour. In Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, op. cit.*

5 Paul Audi, *Supériorité de l'éthique, op. cit.*

6 L'effondement s'oppose à fonder dans le vocabulaire Deleuzien. Fonder ne signifie plus inaugurer et rendre possible la représentation, mais rendre la représentation infinie. Fonder, c'est déterminer l'indéterminé. L'effondement, c'est la rupture possible qui créerait un décalage dans le différentiel des répétitions. Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 350, 374.

Dans des moments de doute et de solitude parfois abyssale, le corps trouve des issues de secours. C'est dans les moments où le corps mobilise tous ses possibles pour se tirer d'affaire qu'il les comprend pour se sortir des impossibles. Comme revenu du réel, dans la survie, le corps dépassé s'est un peu abandonné. Revenir d'une rencontre avec le réel, c'est aussi revenir pour l'autre, avec l'autre dont le corps acquiert autant d'importance puisque le sien n'est plus au centre du monde. Ainsi le rapport à l'autre, lorsque l'on affronte l'absence de sens, se modifie. L'autre n'est pas un corps à utiliser dans son rapport à soi, puisque son propre corps est quelque part dépassé. Dans la création particulièrement, ce dépassement de soi est en jeu. Le dépassement du corps, dans l'œuvre est présent. Dans l'acte de création, l'œuvre créée n'appartient plus à la sphère du corps propre, l'œuvre est une dépossession de l'artiste, qui a pourtant mis sa peau dans celle-ci. Le dépassement de l'œuvre qui n'est pas à soi permet de regarder l'universel.

Je souhaitais, au travers du travail *Être le meilleur*, proposer l'idée qu'il ne fallait peut-être pas se conserver et mettre sa vie en danger. En s'élevant au-dessus de la vie et en regardant la mort en face¹, en abandonnant l'idée d'existence et en affrontant son inexistence, on pourrait alors atteindre une forme de liberté. L'éthique permet de conserver ce qu'il y a de minimal dans notre corps et qui par son excès et son envie de vivre nous pousse encore à exister et à nous inventer. Le travail *Être le meilleur*, aborde la conservation de soi dans une forme minimale et place l'excédent de vie dans des formes extérieures. Arriver à faire devenir proie son corps (les gâteaux), c'est arriver à faire en sorte que le moi n'ait plus rien à perdre. Lorsque le moi n'a plus rien à perdre, il peut commencer à s'inventer dans une forme de vie défendue. La non-conservation de la certitude de soi est ce qui permet de définir le minimum d'être que nous devons préserver et que nous devons défendre. Cette part de soi est aussi ce qui est donné à manger à l'autre. Il faut cependant garder une part de soi pour sentir la jouissance et la souffrance des corps, qui nous tiennent dans la chair du présent. Prendre la mesure de notre chair, c'est aussi palper notre manque de stabilité dans la présence et se jeter avec un soi que l'on sait fragile, mais qui doit devenir.

Il faut alors regarder sa vie à la hauteur de la mort² pour donner la chance à cette vie, et savoir quelle valeur nous pouvons lui attribuer. C'est en la perdant qu'elle commence à exister. Par le doute de ce qu'elle est, il est alors possible de la créer. L'incertitude est l'absence de réponse définitive, oscillant entre le vide et le balbutiement d'une affirmation, qui peut prendre vie lorsqu'elle se mesure à sa propre destruction.

La seule possibilité de dépasser les conditions de l'existence s'exerce, selon Karl Popper³, par la connaissance et l'élévation. L'affranchissement de nos préjugés, de notre conditionnement, pourrait bien passer par un enrichissement de nos connaissances et de nos limites. Ces connaissances sont aussi un moyen de se subjectiviser. Nous ne pouvons pas nous sortir de notre déterminisme, mais nous pouvons éviter d'avoir une attitude passive vis-à-vis de lui (encore faut-il en prendre conscience). La connaissance permet de comprendre que ce que nous sommes résulte de conditions prédéterminées par un milieu. Chacun aujourd'hui peut se réaliser en tant que subjectivité à cause des différences de milieu qui contrastent les réalités intersubjectives. Certaines réalités subjectives sont construites avec des différences par rapport à une réalité commune, partagée qui les rendront

1 Jacques Derrida, *Écriture et Différence*, op. cit., p. 374.

2 *Ibid.*

3 Karl Popper explique que le savoir permet l'auto-émancipation, in Karl Popper, *À la recherche d'un monde meilleur*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 185.

motrices d'une volonté de changement, aboutissant peut-être à un désir de voir advenir un autre monde. Monde que l'on juge meilleur.

À partir des savoirs qui nous sont transmis, nous pouvons identifier certaines conditions qui nous produisent et nous pouvons réimaginer ce que nous voulons devenir.

Le travail sur les gâteaux-ADN rend hommage à toutes les personnes qui m'ont élevée. Élever signifiait ici, rendre critique sur les acquis et les déterminismes légués. J'ai ainsi prélevé l'ADN des personnes qui m'ont donné la possibilité d'apprendre à devenir. J'ai grâce à Valérie Bergoglio, Nicolas Langlade et Maël Le Bacquer, pu réaliser ce projet. Après avoir prélevé l'ADN des personnes, nous l'avons placé dans des gâteaux faits sur mesure. L'idée d'utiliser le vivant s'inscrivait dans une volonté de critiquer la représentation de l'être et de l'héritage. Je souhaitais faire une pièce qui parlerait du devenir esthétique, d'un présent toujours indéterminé et qui s'inventerait. Les gâteaux-ADN sont ainsi liés à un savoir en mouvement qui est un gage d'une vie et d'une société en mouvement.

Un art invisible et une trace sans objet

Nous avons dit qu'une société peut évoluer par la capacité de certains individus à créer de nouvelles normes¹. Et nos outils qui permettent l'établissement de nouvelles normes sont autant prometteurs de libération que de contrôle. Si Simondon attribue à nos outils un rôle pouvant faire évoluer par saut brusque une société, l'art peut aussi créer des outils qui intégreraient des valeurs et des affects expérimentaux, influençant la direction de ces sauts brusques et la percolation. Les artistes peuvent véhiculer par les techniques des systèmes de perceptions et d'affections rehaussant les outils dans une finalité éthique. C'est pour ma part, tous les enjeux que j'ai perçus en voulant faire de l'art numérique. Nos objets techniques véhiculent des visions du monde, et les artistes peuvent équilibrer une vision rationnelle par une réintégration d'affects et de valeurs humanistes au sein de ces outils. L'espace de création, l'art résistent à une objectivation en vigueur dans le monde et participent à ouvrir « les lignes de fuites² », les lignes géodésiques, d'une société et d'un monde en créant d'autres visions, à chaque fois.

C'est l'enjeu que j'ai perçu en qualité d'étudiante au sein du Master Création Numérique de Toulouse, créé et dirigé par Carole Hoffmann. Le master pousse chacun à s'interroger de manière ouverte et singulière, sur les enjeux que soulèvent nos technologies. Ce master est ce qui m'a permis de m'orienter vers une pratique numérique qui auparavant portait sur le corps et la temporalité. Travailler avec l'outil numérique m'a apporté des enjeux conceptuels et des moyens techniques qui me permettaient de formaliser l'idée que le corps, par son mouvement, créait l'actualité dans une temporalité imprévisible et que le corps était invention. Et les enjeux de la singularité virtuelle sont exacerbés par les techniques numériques, ce qui aura été au cœur de mon mémoire, mais aussi de cette thèse. Le virtuel exacerbe l'idée et nous met en face de tout ce qui pourrait être vécu autrement.

1 Xavier Guchet, *op. cit.*, p. 89.

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*

L'art a longtemps été pour moi un refuge, une manière de me sentir vivante. Comme je l'ai laissé entendre, mon quotidien est ce qui nourrit l'ensemble des formes et impulse mes sensations plastiques.

L'art est une forme de monde rêvé et travaillé par l'imaginaire et les affects. Le rêve de voir advenir un monde rêvé pour le futur ne peut être qu'une promesse de liberté, si celui-ci ne devient pas actif. Le repliement sur le rêve garantit l'évasion, mais peut être sans libération. Une société qui ne rêve pas est une société qui meurt, et sans volonté d'acter le rêve, c'est un rêve qui stagne.

L'art est un espace ouvert de rêve, mais qui est aussi et surtout action. C'est aussi ce que Xavier Lambert m'a fait comprendre.

Art, l'éternel et l'actuel

L'enjeu de la percolation et du changement est un enjeu dans l'art, qui peut créer des affects expérimentaux qui peuvent être partagés¹. L'art porte sur la création des formes de relation. La forme disait Adorno, est du contenu social sédimenté², et il s'agit d'inventer des formes pour réinventer du contenu social. Ces enjeux sociétaux sont aussi ceux que j'ai perçus dans le projet MaP-MARCEL initié par Don Foresta³ qui m'a engagée à m'y investir. MaP est une création de forme d'interactivité dans les réseaux de très haut débit. Le réseau permet de créer des nouvelles formes d'interactivités. Et dans un réseau *multicast*, chaque acteur est connecté. L'idée de ce projet est de créer un réseau suffisamment performant afin que les artistes puissent expérimenter de nouvelles formes de création. Le réseau serait donc lié à des exigences qualitatives que la pratique artistique implique. L'interactivité peut être puissances de valeurs. Par des formalisations nouvelles elle peut créer les conditions favorables pour faire émerger de nouvelle forme d'intersubjectivité.

C'est également vers un art sans trace que je me dirige. Je souhaite tendre vers une forme d'art liée à l'interactivité, et qui ne serait pas uniquement issue d'un objet technologique, mais qui dépendrait de relations intersubjectives. Dans la création à plusieurs, il faut souligner que le coefficient d'art est plus élevé, que l'état percolatif est encore plus abrupt. Ce qui est créé est une mise en réseau de singularités et dont les puissances virtuelles augmentent. L'objet porte l'hybridation des corps qui ont découvert une compatibilité et qui les écarte et les font se rapprocher de leur singularité. L'art interactif m'a permis de me questionner sur la manière dont nous faisons apparaître la réalité, il m'a permis de déployer des concepts sur le corps et l'émergence de ses qualités. Mais si l'interactivité numérique est un outil riche et passionnant, elle est encore limitée et elle est construite sur le modèle du broadcast. C'est-à-dire qu'il y a un émetteur pour plusieurs récepteurs. Le sens est dirigé, et bien qu'elle puisse être riche l'interactivité reste malgré tout déterminée par un programme, dont les conditions des possibles sont fixées. Si bien que l'interrelation n'est que partiellement créative.

Dans mes expériences et dans ma démarche, j'ai préféré l'interactivité humaine. Lorsque je suis allée rencontrer pour la première fois les personnes avec qui nous allions monter un projet, les

1 Kant a introduit l'idée que l'art permettait de rassembler une communauté autour d'affects. À ce sujet Yves Michaud dressera une critique sur l'art interactif qui ne permet pas le partage d'une communauté d'affect. Nous développons l'idée au contraire que l'art interactif permet de créer des relations et des affects expérimentaux. Yves Michaud, *Le nouveau luxe*, Paris, Stock, 2013, p. 124.

2 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 194.

3 MaP-MARCEL est un projet de création d'un réseau *multicasting*, qui serait d'abord expérimenté par des recherches artistiques pour s'étendre ensuite à d'autres domaines.

moyens étaient finalement plus importants que la fin. Ce que j'ai préféré était de pouvoir faire se croiser des disciplines et des mondes. Échanger avec une multitude d'acteurs pour les faire participer activement et non de manière cosmétique. Le projet étant flou et ouvert, cela permettait de créer des cadres d'échanges et d'implications pour chacun. Ces rencontres représentaient une forme d'interaction qui m'a le plus interrogée sur le statut de l'auteur, mais aussi de l'œuvre d'art et de l'objet. Que des ingénieurs, des techniciens de laboratoires, des tripiers, des pâtissiers, des chercheurs de toute discipline, des ouvriers qualifiés, des chirurgiens participent et s'impliquent gratuitement, et se mettent en action pour un projet sans utilité marchande est ce qui fait art pour moi. Pour tous, il y a un besoin de sens d'une vie à créer et l'art échappe à l'utilité du sens, mais rend vie à la vie humaine. Toutes les personnes avec qui j'ai travaillé ont donné de leur temps, pour participer à une création qui leur permettait de réévaluer et découvrir autrement leur savoir-faire.

Le processus, les moyens et les rencontres créés sont le creuset d'un art que je souhaite développer. Les créations menées résultent de nombreuses discussions et partages de connaissances et d'affects. Cela m'a permis de comprendre qu'une idée ne pouvait jamais venir seule et qu'elle était liée à une intrication de singularités. La paternité d'une création est multiple, et j'ai souhaité et souhaite créer des œuvres de plus en plus anonymes ou de plus en plus polyautoriale. Si l'interactivité avec les outils numériques m'intéresse toujours, je souhaite tendre vers une interactivité humaine où la matérialisation objectale et le résultat ne seraient pas l'objet de l'art. L'art que je défends est presque un art sans objets et sans artistes, ainsi que le souvenir, l'oubli et l'expérience d'une interrelation subjective. Démarche dont les moyens improvisés sont plus importants que la fin, dont le but est ignoré. L'art invisible est parfois plus actif qu'un déploiement matériel.

La pièce *Archéologie de l'écho* reflète cette tendance. Une multitude de personnes ont participé à cette création, de manière directe et indirecte. Cette création va être cachée sous terre et sera sans trace, sans preuve et sans nom. C'est un art caché qui m'intéresse, à la limite du visible, à la limite de l'audible, où les rencontres qui sont sans traces peuvent pourtant détourner le sens d'une vie et créer de nouveaux points nodaux. Dans le même genre d'œuvre cachée, nous avons créé un projet avec Don Foresta. Ce projet se nomme, *Le souffle de l'autre pour ne pas mourir de vérité*. Il s'agit d'un travail interactif, mais l'interaction se fait avec le vent et la rencontre d'un marcheur humain. La marche est liée à la temporalisation des formes d'existences, elle permet aussi lorsqu'elle est effectuée en continu, de révéler des espaces et des temporalités jamais vécues. La marche est aussi présente dans *Archéologie de l'écho* puisque je vais devoir aller enterrer les pierres dans différents pays.

Le minimum d'être

Le souffle de l'autre pour ne pas mourir de vérité est un projet constitué d'instruments à vent suspendus dans des arbres et traçant une piste à parcourir. Ce travail reprend aussi le chant des pistes aborigènes et est lié au nomadisme. Le nomadisme est aussi lié à une forme de vie, délestée d'un encombrement matériel, et qui tend à une vie où le devenir minimal est plus important que le devenir maximal. Le dépassement des conditions de l'existence ne passe pas par un cumul de données externes et jugées comme une validité absolue, mais par une concentration au minimal interne qui nous permet de survivre et surtout de créer. Et ce minimum d'être, est, dans mes travaux, l'ultime forme à garder dans l'existence. C'est le point à partir duquel le dépassement de celle-ci peut advenir. Dans *Le souffle de l'autre pour ne pas mourir de vérité*, les éléments qui interagissent et qui créent l'œuvre sont liés à une présence minimale, mais nécessaire. La marche et le vent.

La marche est la condition du rythme à partir duquel l'ultime actualité formelle advient, tandis que le vent est aussi l'espace de respiration où la voix peut être propagée. S'il n'y a pas de vent ni d'homme, l'œuvre n'existe pas. Il faut ces deux éléments pour que la pièce soit visible et qu'elle puisse surtout être entendue.

La piste tracée reprend le chemin du premier crime massif en France perpétré au nom de l'Etat et de la religion, premier crime massif au nom de la différence. Il s'agit d'un parcours dans la région Cathare, situé vers les villages de Bram et de Cabaret où a eu lieu le premier massacre organisé. Le Pape Innocent III et le roi de France Philippe-Auguste ordonnèrent à Simon de Montfort¹ de stopper l'hérésie cathare dans la région de Toulouse et conquérir en même temps la région d'Oc. Simon de Montfort, se rendit à Bram coupa les yeux, le nez et la bouche aux centaines de soldats cathares. Seul un homme put garder un œil et fut mandaté pour mener les soldats mutilés à Cabaret afin d'épouvanter les adversaires. Ce moment constitue le point de départ des croisades. Les instruments de verre suspendus sur cette piste cathare du massacre seront tous différents et placés à certaines stations. Ces instruments auront différentes embouchures qui émettront des sons diffus, complexes et des sons très cernés, précis. Certains sons seront très présents et d'autres très fins.

De la cruauté imaginaire

Ce travail est un travail qui concerne nos actes de violence et de cruauté organisés par un état. Mais il concerne aussi l'autre et l'imaginaire. L'imaginaire est ce qui nous aurait permis de nous distinguer d'autrui et de ne pas l'assimiler, de le mettre à distance. La pitié et la sympathie sont liées à l'imaginaire selon Derrida. L'autre suggère qu'on l'imagine. La première rencontre de l'autre comme autre que moi et comme autre que soi-même suggère l'imaginaire. Je ne peux répondre à la menace de l'autre comme autre (que moi) qu'en le transformant en autre (que soi-même), en l'altérant dans mon imagination, ma peur ou mon désir². Sans l'imaginaire ni l'autre, ni moi-même n'existons. L'imaginaire est la trace de l'autre comme autre présence au monde. La cruauté est l'absence absolue de sympathie et de pitié. La cruauté ne peut pas concerner, n'appartient pas à l'imaginaire. Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même ; il est seul au milieu du genre humain³. Ce travail aborde donc le souffle de l'autre, de sa voix et de notre réactualisation de celle-ci dans notre imaginaire. Mais il aborde l'idée que sans la voix de l'autre, l'existence peut s'acheminer vers une négation qui peut dès lors être cruelle.

La cruauté a été une thématique abordée dans *Être le meilleur*. Jacques Derrida énonçait que ce qui nous réunissait, au-delà de nos différences, était le fait que nous étions cruels, et que nous ne viendrons jamais à bout de cette cruauté. Il dit : « il faut des interdits pour lutter contre les violences, mais il faut savoir que l'on n'en viendra jamais à bout. D'une manière générale, l'excès d'interdiction en tout genre génère souvent des violences que l'on n'attendait pas.⁴ » Critiquant ainsi les structures sacrificielles telles que la peine de mort, il fait de la cruauté un caractère héréditaire dont on ne viendra jamais à bout. Selon lui, ce caractère de l'héritage, de la filiation des pulsions violentes est un don avec lequel l'être humain doit apprendre à négocier.

1 Zoë Oldenbourg, *Le Bucher de Montségur*, Paris, Gallimard, 1959, p. 140.

2 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 363.

3 *Ibid.*, p. 267.

4 Jacques Derrida, *De quoi demain*, op. cit., p. 117.

semblable à la mort. On peut dire que la piété d'un homme tel que Simon de Montfort peut plutôt paraître comme un outrage à la religion; il est difficile de nier la force de cette piété.

Ceci dit, il faut admettre que les soldats du Christ pouvaient difficilement se choisir un chef moins digne du nom de chrétien.

En 1210, après la prise de Bram, qui lui a résisté trois jours, Simon de Montfort se saisit de la garnison — plus de cent hommes en tout — et leur fait arracher les yeux et couper le nez et la lèvre supérieure; un seul garde un œil : Simon le charge de conduire ses compagnons aveuglés à Cabaret, afin de semer la terreur parmi les défenseurs de ce château.

On a pu dire que le même traitement avait été infligé à deux chevaliers français et qu'un occupant étranger, étant toujours numériquement le plus faible, est tenu d'user de représailles féroces pour se faire respecter. Simon de Montfort n'a pas inventé les lois de la guerre, les mutilations de prisonniers étaient un moyen sûr d'épouvanter l'adversaire. Les morts ne bougent plus et sont vite oubliés; la vue d'un homme aux yeux arrachés et au nez coupé peut glacer de peur les plus braves. On coupait aussi aux prisonniers les mains, les pieds, les oreilles... Ces traitements étaient le plus souvent infligés à des routiers, que personne ne pensait à venger et qui pouvaient tout de même servir d'épouvantails. Dans cette guerre-ci, une des plus cruelles du moyen âge, il y eut dans les deux camps des chevaliers écorchés vifs, coupés en morceaux, mutilés; la foi, le patriotisme ou la vengeance rendant toutes les cruautés légitimes. Depuis le jour de la prise de Béziers, il semble qu'un climat de mésestime totale de l'adversaire se soit établi entre les deux parties en présence. Cette guerre menée par des chevaliers n'était pas une guerre chevaleresque mais une lutte à mort.



Image of Simon de Montfort taken from a stained glass window in the Cathedral at Clarendon, France and thought to be from the late 13th century.



Image of a figure, possibly a saint or religious figure, holding a book, likely representing the book miraculously leaping out of the mouth of a man of faith to an envoy of the Albigensians and the book miraculously leaping out of the mouth of a man of faith.



Figure 42. Projet en cours, *Le souffle de l'Autre pour ne pas mourir de vérité*, 2017.

IN DOCTIVS PIS SERVVS SERVIVS IN DOCTIVS PIS...
SPECV BEATI BENEDICTI...
VIRTVY...
CARITATIS...
VIR...
INSTITV...
SERVIVS...
AMER...
ET...
NECESSITATE...
CALICEM...
VOS...
PE III

L'homme n'a pas toujours été cruel. Dans les premiers temps de sa vie, la communauté humaine se serait organisée selon une solidarité intergénérationnelle. L'anthropologue Marylène Patou-Mathis atteste que les études en neurosciences montrent que le comportement violent n'est pas génétiquement déterminé (bien que le contexte socioculturel, familial joue un rôle important dans sa genèse). La nature sauvage de l'homme préhistorique, est selon elle, un mythe cristallisé par les historiens, les psychologues et constitue un mythe social qu'a également accentué l'interprétation de la théorie de l'évolution de Darwin. Des travaux, tant en sociologie ou en neurosciences qu'en préhistoire, mettent en évidence le fait que l'être humain serait naturellement empathique et que nos ancêtres s'entraidaient¹. C'est l'empathie, voire l'altruisme, qui aurait été le catalyseur de l'humanisation. Les découvertes paléontologiques ont permis de mettre en exergue que « les humains du paléolithique prenaient soin de leurs malades ou de leurs blessés et que, malgré leur handicap, ceux-ci conservaient leur place au sein de la communauté.² »

La nature cruelle n'aurait pas toujours existé. Nos ancêtres ne se délestaient pas des individus affaiblis et étaient solidaires notamment pour chasser ensemble. Aujourd'hui, le domaine biologique, génétique sert de justification à ce qu'on appelle le Darwinisme social. Ce travail portait un regard sur cette notion de « loi du plus fort », qui est une maxime sauvage diffusée dans nos sociétés. Et, le travail *Être le meilleur*, posait la question indirecte : si l'autre est conçu comme concurrent à abattre, jusqu'où êtes-vous prêt alors à le manger ?

Dans le domaine du végétal, nous observons que beaucoup d'espèces vivant en symbiose vivent mieux, comme les rhizobiums (bactéries) avec le trèfle ou la luzerne, que les espèces en concurrence qui se nuisent entre elles.

Nous avons usé de haute technologie pour produire un objet éphémère et périssable. User de haute technologie appartenant au domaine génétique abordait indirectement la thématique de l'évolution, mais aussi du progrès, et nous souhaitions porter un regard critique sur cette dernière notion. Au lieu de nous faire évoluer, nous avons créé une involution³.

Comme le rappelle Lucien Sève, dans *Dialectique et Structuralisme*, l'être humain a inventé tous les systèmes philosophiques, économiques et politiques⁴ pour améliorer le monde dans lequel il se situe. Le progrès humain avance peu, et le progrès technique ne peut être amalgamé au progrès social. Sous couvert d'avancée et de promesse de futur, la notion de progrès cache l'idée que « plus ça change, plus c'est la même chose⁵. » Et malgré les avancées techniques, le monde actuel nous inflige la cruauté perpétuelle de l'être humain dans un présent, qui meurt de délaissement.

Pour notre travail, il faut savoir que les propos de Derrida ont orienté notre premier protocole, puisque nous étions désireuses d'utiliser le sang. Les racines latines de sang viennent de *cruor*⁶ et il nous semblait juste d'utiliser du sang pour extraire l'ADN. Ainsi, utiliser le sang résonnait avec la vision de la nature cruelle de l'être humain que proposait Jacques Derrida et que nous avons

1 Marylène Patou-Mathis, *Non, les hommes n'ont pas toujours fait la guerre*, Le monde Diplomatique, N° 736 - 62^e année, Paris, Juillet 2015, p. 20, 21. Consulté le 4 Août 2015.

2 *Ibid.*

3 Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 2008, p. 37.

4 Lucien Sève, *Structuralisme et dialectique*, *op. cit.*

5 *Ibid.*, p. 127.

6 La cruauté vient de *cruor* qui signifie le sang. Le faire souffrir, ou le laisser souffrir pour le plaisir, voilà encore ce qui serait le propre de l'homme pour Derrida. Jacques Derrida, *De quoi demain*, *op. cit.*, p. 109.

finalement dépassée. En créant des gâteaux qui se devaient d'être les plus formellement futuristes, on émettait le souhait d'aller à l'encontre du fatalisme et de cette vision d'un caractère cruel et sauvage dont nous hériterions, et avec lequel nous devrions nous accommoder. Les gâteaux exprimaient l'idée que l'homme n'est pas engagé à un état de nature qu'il aurait sans cesse à se répéter, qu'il n'est pas originellement cruel. Il n'a ni origine ni futur déterminé. L'homme détient des possibilités de se recréer et de s'inventer puisqu'il est toujours en mouvement, toujours en création. L'homme comme le rappelle Foucault, est une invention récente, et dont le concept est en train de se clore¹. Foucault annonce la mort de l'homme en tant qu'être assujéti. Effacement d'une figure par des savoirs en éclosion et qui sont par ailleurs en train d'émerger. C'est ce que nous avons développé dans la partie sur le métacorps et dont les indices actuels ne nous permettent pas d'avoir la satisfaction d'une réponse sur le devenir de l'être humain.

L'ensemble de mes travaux porte sur la possibilité de dépasser notre gnoscocentrisme, nos certitudes sur l'être, la notion d'être immuable et déterminé, sur une vérité et une réalité qui serait unique, définitive. Mes travaux contiennent tous des symboles virtuels de la singularité, mais pris dans un tissu, universel.

L'art de l'interrelation agit, faisant émerger des valeurs. Et les actes minimaux peuvent parfois faire détourner des chemins qui étaient prédisposés. Même si je cherche un sens qui soit le moins prédéterminé dans l'acte de création et dans un projet qui convoque plusieurs personnes, même si l'orientation n'est jamais achevée avant de se mettre en acte, il persiste un point inaliénable qui guide le cadre de la création. Le point inaliénable à partir duquel l'acte advient est l'avance d'un monde rêvé.

Conclusion troisième partie

L'infralangage est une virtualité dont les possibles oubliés sont créés par une singularité. L'infralangage est une sensation de la virtualité, un soupçon sur la manière dont nous créons des mondes. C'est une impulsion créatrice en même temps qu'un doute sur la réalité. Il est un instinct de celle-ci en même temps qu'il est un savoir souterrain. Il est dans une proximité absolue avec le réel, dont l'écart est le métacorps. Toute proximité avec la singularité crée un trou, et dans le temps et dans l'espace. Une fois à l'intérieur de celle-ci, il est non seulement impossible de communiquer, mais aussi impossible d'en sortir. Elle ne peut être que trace et extériorité non mesurable. Elle est le point initial sans début et possède un horizon d'événements dont le futur est imprédictible. Elle possède sa propre géodésie et fait que celle-ci se modifie en permanence et son observation ne peut être que virtuelle.

Lorsque nous naissons, nous possédons tous un corps unique. En s'insérant dans un milieu, le corps adoptera progressivement les schèmes et structures de celui-ci. Les représentations nous permettent de cristalliser une vision du monde, de créer des cadres spatio-temporels qui donneront forme à notre vécu. Progressivement, l'espace et le temps de la singularité, à force de mesure, feront oublier son originalité.

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 398.

Au cours de notre évolution, mais aussi de notre apprentissage, nous avons dû délaisser des virtualités qui étaient au départ illimitées. Les affects et les percepts de notre corps éduqué auraient pu être autres. Malgré un apprentissage du corps, la singularité persiste par l'imaginaire et notre motricité instinctive qui peuvent en situation de danger, de rencontre avec le réel, se réactualiser. Cette rencontre réinitialisera des virtualités, créera des infraperceptions qui ne pourront être matérialisées que par un objet qui condensera un réseau progressivement formé, dans des classes imageantes. L'objet externalisé portera en lui la trace d'une singularité. La proximité de cette singularité rend toute présentation impossible. Le récit lié à une articulation de l'espace-temps instaurée par la langue ne peut convenir pour décrire et parvenir à cerner l'événement, qui est l'impossible. Cette rencontre avec le réel, va créer un écart avec la réalité comprise par une langue et une réalité qui a actualisé les virtualités de sa singularité. En externalisant l'objet, le corps aperçoit les virtualités de sa singularité, mais dans cette externalisation, cette différenciation, il s'en distingue. La condensation des virtualités de la singularité qui est dans l'objet ne peut qu'être étrangère au corps qui en s'externalisant a changé. En s'externalisant l'on s'aperçoit, mais dans ce que l'on n'est plus, à cause de la différence que l'on intègre. Cet écart sera cherché par l'artiste se créant un nouveau rapport à la singularité à chaque réalisation, et s'inventant à chaque fois un nouvel espace-temps et un nouveau métacorps. L'artiste est à la fois proche de la singularité, mais cette proximité le différencie d'elle à chaque fois qu'il l'externalise. Le métacorps résulte de cette transformation récursive de l'externalisation. Il est à la fois corps de l'artiste et corps de l'œuvre, qui porte en elle, des puissances d'actualisations de la singularité.

Le métacorps est aussi un corps en transition dans une époque. Nos mesures, nos accords communs sur le perçu, nous permettent de définir une réalité qui devient alors commune, délaissant les perceptions, dont les virtualités vont être de moins en moins diversifiées dans leur actualisation. Néanmoins, ces virtualités sont pressenties par l'être humain. Ce pressentiment l'invite à déployer autrement la réalité et cherche ce qui a été oublié, il cherche l'infralangage du métacorps singulier. Ce que nous nous révélons, ne peut être que le résultat et la représentation de ce que nous sommes. Et ce qui est observé, découvert, résulte de nos outils d'observation. Ces outils délimitent les champs de la perception et des seuils de changements qui nous intéressent et que nous cherchons. Les outils sont le fruit de l'héritage d'une histoire et d'un mode perceptif adopté. Ce mode perceptif a été réglé sur une vision spatiale ne permettant pas de comprendre l'imprévisibilité du temps. C'est cette imprévisibilité non perçue qui pourra induire une percolation.

Nos perceptions accordées ont progressivement construit un monde qui s'est actualisé de plus en plus par cette version perceptive. Ces visions et version possibles du monde se sont objectivées et nous nous sommes progressivement externalisés au travers d'elles. Par des mesures et savoirs communs, qui font notre force, mais aussi notre faiblesse, nous avons pu créer des outils, dépassant progressivement nos forces motrices, jusqu'au point où nous arrivons à un tournant décisif dans notre humanité. Le métacorps est ce corps en transition lié à une réalité en transition, en cours d'acheminement. Le métacorps de l'œuvre révèle, matérialise ces infraperceptions et préperceptions liées au changement sociétal et à nos représentations. Les artistes créent des objets hybrides où plusieurs singularités se mêlent. L'imaginaire singulier de l'artiste rend compatibles des infraperceptions et préperceptions liées à son époque, à nos outils par une externalisation. Celle-ci porte la trace des virtualités de la singularité et de la mise en réseau des classes imageantes. L'objet possède les virtualités de la singularité que l'artiste ne connaît pas et qui crée le coefficient

d'art. Ce coefficient d'art est encore plus élevé lorsqu'il use d'outils technologiques, de modèles scientifiques qui sont issus, eux aussi, d'une singularité et dont ils portent les virtualités. La percolation, le résultat final est encore plus incompréhensible aux yeux de l'artiste qui hybride plusieurs virtualités singulières. La percolation correspond à une transition imperceptible qui s'achemine vers un aboutissement produisant un état soudain. Le changement d'état est lié à la mise en réseau des singularités virtuelles qui ne sont pas mesurables. Mais la puissance des singularités est augmentée. Les artistes montrent les tendances d'une percolation possible ; ils sont eux-mêmes un corps en transition. En créant leurs propres technologies, c'est aussi un autre sens qui est porté sur celles-ci. Les artistes créent des objets faisant bifurquer leur propre virtualité de leur réalité, mais aussi celle des objets techniques.

Nous avons vu que nos représentations se modifient, et modifient ce que signifie être humain. Nous adoptons de nouvelles manières d'appréhender le réel par la création des outils et ce qu'ils nous font découvrir.

Le métacorps est le corps de l'être humain qui n'a jamais eu d'essence ni de nature, inscrit davantage dans un processus de transformation d'un corps. L'être humain se construit par son langage, ses techniques, ses savoirs et ses œuvres d'art qui sont autant de points d'intersections où se réalisent une relation entre les virtualités de la singularité et l'extérieur d'un espace qui se co-crée. L'objectivisation, l'homogénéisation de l'être humain peuvent se déployer tout comme une résistance et des singularités virtuelles créant des complexes.

La question de la singularité et des modes d'existence qu'elle déploie est l'actualisation de l'infralangage. La singularité est le moment initial où s'instaure son propre mode d'existence. Dans une proximité inatteignable, mais externalisable, il est ainsi possible de la mettre à jour, de réévaluer la réalité et créer de nouvelles formes de virtualités.

Il est possible de refuser ou de résister aux stéréotypes livrés par une culture, en cherchant un corps organique, le corps après la singularité et avant l'individuation. Ce métacorps est capable de créer et d'inventer, c'est-à-dire d'exister. C'est dans l'éveil de sa particularité, de sa complexité que nous pouvons désirer voir de nouvelles zones possibles d'existence. Ainsi, entre des savoirs scientifiques réduisant la singularité de chacun, et l'accroissement des points de vue qui peuvent être salvateurs, nous sommes confrontés soit à un simple mécanisme, soit à une immensité qui nous déborde. Chaque société a produit de nouveaux discours sur les corps. Aujourd'hui, c'est un corps de plus en plus mesuré et transformable qui se présente dans une manière de devoir être, mais qui reste cependant ouvert à une multiplicité.

Multiplicité qui peut être plus aliénante ou, au contraire, ouverte sur des variations illimitées. Un lien crée une attache, il peut être aliénant ou sinon créateur.

Le métacorps est ce format de corps inscrit dans une époque, mais il en est aussi un débordement possible, et notamment par des singularités qui peuvent se dévoiler au-delà de ces corps conventionnés. Ces traces singulières peuvent créer des pistes qui bifurquent et des chemins originaux pour un devenir sociétal. L'art peut révéler un infralangage pour ne pas être submergé par un discours compromettant l'unicité de notre être et la beauté de nos particularités.

L'ensemble des virtualités singulières peut cheminer par voies multiples vers une percolation dont les devenirs sont incertains. Il faut s'exercer à élaner un *je* que l'on sait fragile pour assumer un présent et modifier les horizons des événements futurs que l'on ne connaît pas mais qui peuvent s'avérer actifs. Les arts, aujourd'hui, sont en train de montrer la multitude des réalités qui s'ouvrent

à une présentation. Le corps est sollicité dans son action et l'actualisation d'une réalité dont les virtualités sont multiples. Toute création est une augmentation du réel et plus l'actualité sera fermée aux possibles plus l'impossible s'ouvrira avec plus ou moins de fracas, mais réintroduisant des virtualités pouvant faire basculer soudainement un état qui était dans une transition imperceptible. En cherchant l'ordre, les mesures ne peuvent que provoquer du nouveau désordre. Toute loi introduit de nouveaux interdits marquant de nouvelles frontières à dépasser et ouvre sur du permis.

Merleau-Ponty exprimait l'idée que ce qui définit l'homme n'est pas la capacité de créer une seconde nature, mais dépasser les structures créées pour en créer d'autres¹. Nous pouvons nous demander si l'art, les sciences dans ce qu'ils révèlent de la singularité n'ont pas une utilité profonde dans cette transmutation sociale. Les œuvres d'art permettent de créer autrement un métacorps collectif, de montrer ses limites, mais aussi des virtualités délaissées qui peuvent s'externaliser dans l'œuvre, d'un corps et d'un monde qui pourrait être. Que ce soit dans les arts et les sciences ces domaines nous font face, montrent ce que nous sommes, par là ce que nous ne sommes pas et remettent en jeu ce que nous pourrions être. À la différence que l'art n'indique pas ce que nous devrions être, mais est un potentiel délaissé d'un corps en dehors d'une société. L'art révèle l'infralangage singulier, la singularité en même temps que c'est par eux, qu'il y a art. Il montre ce qu'il y a d'universel et d'intrinsèque dans chaque corps et montre aussi, l'acquis, l'extrinsèque qui nous oblige à être dans une norme et avec laquelle notre corps a dû s'insérer pour vivre en société et s'internaliser.

L'art révèle toute la part de l'acquis, et sans pouvoir dire mot, montre un infralangage et d'autres modes d'existence possible. C'est dans ce tout est possible en même temps, où tout s'affronte lors d'une rencontre avec le réel, que l'artiste cherche une manière de sortir de cette absence de limites, et où par le geste acteur de l'œuvre il commence à incarner une nouvelle forme de vie. C'est par ce corps en vie que nous pouvons reprendre la mesure d'une temporalité qui ne signerait pas ce que l'on nous a écrit pour nous, mais qui signerait une temporalité d'un choix, d'un cœur qui pourrait porter un souffle jusqu'à le créer et le dire.

1 Maurice Merleau-Ponty, *Les structures du comportement*, Paris, PUF, 1942, p. 189.

Conclusion d'une pratique : Expression d'une trace

Chercher son infralangage pour construire son métacorps

Je crois que mon travail a été nourri par un ensemble d'impressions qui ne parvenaient pas au seuil de l'expression. J'ai cherché à expliquer qu'il ne fallait pas souffrir un monde et qu'il fallait vivre. Pour reprendre les mots de Patrice Loraux, tous les essais sont construits sur le même patron : « ils finissent par formuler la phrase qui les travaillait et qu'ils s'acharnaient à maintenir inexprimée.¹ » Parce que les mots me manquaient peut-être et qu'une pression s'exerçait sur moi, sur ma vie et celle d'autrui, parce que l'amour pour les autres ne pouvait me laisser indifférente au monde, j'ai cherché des formes d'idées salvatrices qui se sont transformées par et pour la création, l'art. Patrice Loraux énonçait qu'« une phrase, avant d'être formulée, n'est pas rien, elle peut donner des maux de tête, et c'est le moindre mal.² » Mais dans l'art, la phrase n'a même pas pu se formuler et ne donne pas que des maux de tête, elle donne parfois des formes qui nous enseignent, nous surprennent, nous causent du mal et qui, oui, nous font peut-être survivre. Cette phrase inarticulée, je ne voulais et ne pouvais pas la dire ni l'écrire, car elle n'existait même pas.

Si le corps est présent dans mon travail c'est parce que par son travail, il me permettait de le redécouvrir, de quelque part m'expliquer avec lui. Je crois avoir tenté et tenterai encore de chercher des formes qui jamais ne l'épuisent, mais qui toujours l'inventent et le supportent. C'est un travail de recomposition d'un corps, d'une voix et de sa réflexion. J'ai cherché des reflets me permettant de me réfléchir à nouveau. Je n'ai pas trouvé d'unité. Dans la multitude des impressions au contraire, j'ai pu composer avec son complexe et sa part de fiction, des sensations qui me plaisaient grâce à l'usage des mots et de mon imaginaire. J'ai pu regarder intensivement un monde qui affectait ma chair et que ma chair affectait en retour.

Je suis partie des organes, corps presque primordial (*Endophonie Mécanisée*) pour ensuite lui redonner une peau virtuelle (*Apotrope*) et une voix virtuelle (*Mélancolie des étoiles*). Progressivement, j'ai reconstitué un corps d'images et de matière. Je lui ai offert des voix et des couleurs afin de le parer d'émotions. Dans son impermanence, dans son absence de sens, je lui ai donné des compositions savantes pour se nourrir, pour qu'il puisse se réinventer et conserver un minimum d'être, et devenir (*Être le meilleur*). Ce corps singulier a tenté de dialoguer et de trouver une place dans la collectivité par des interactions particulières. Plutôt que de se démarquer, il s'est trouvé relativisé dans un mouvement commun, acceptant que nous soyons tous suspendus à un vent de poussière (*À chacun son tour*). Et que s'il existe, c'est au travers de ses interrelations. Ce corps, après s'être attelé à se reconstruire virtuellement, a laissé place à l'acceptation et à une volonté de tendre vers une sobriété et une humilité. Ce corps, fragile et précieux, est retourné

1 Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Paris, la librairie du XXI^e siècle, Seuil, 1993, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 27.

vers une annihilation, une pétrification en se cachant sous terre (*Archéologie de l'écho*) diffusant des rêves et des chants. Dont le souffle peut réapparaître dans la marche d'un temps (*Le souffle de l'Autre pour ne pas mourir de vérité*).

C'est aussi parce qu'un jour j'ai perdu ma voix et la possibilité de parole. Cette dernière m'est apparue dans son étrangeté, insuffisante et inadaptée. J'ai dû alors apprendre à écrire un monde pour devoir exister. Les mots m'ont fascinée dans leur puissance et leur insuffisance. Je me suis mise en recherche de voix, décrits et de paroles, de formes qui pouvaient réaliser ce que je ne pensais pas encore.

Ainsi, les phrases qui n'ont pas atteint l'être sont dépendantes du manque de justifications normalement livrées par une langue. Sans explications, sans raison suffisante, il fallait bien sauver le sens et l'existence avec des moyens qui n'existaient pas. Tout ce que j'ai cherché à dire était l'idée que nous n'étions pas déterminés et que nous pouvions devenir, nous inventer et créer pour ne pas avoir à subir la réalité. Parce qu'on se doit tous d'affirmer la possibilité de l'être, autant mettre son cœur et son corps à l'œuvre, pour se risquer dans l'existence et apprendre à vivre pour y survivre ensemble.



Rhizobium, Symbiose



Conclusion Générale

L'infralangage est une pensée virtuelle oubliant les possibles. L'infralangage est une émotion de l'impossible, instinct autant que doute d'une réalité qui fait monde. Le métacorps est un corps provisoire initialisé par une singularité et qui permettra à un corps d'actualiser une version possible de la réalité. Corps au début ouvert sur des possibles mais dont les actualisations progressives délimiteront des virtualités.

Virtualités qui par un formalisme progressif nous ont permis de créer une société et des représentations partageables. Nous réalisons la réalité au travers de celles-ci pour survivre au réel. Nos sciences et nos technologies cherchent son dévoilement selon une version possible et progressivement sédimentée. Aujourd'hui, à force d'actualité et de diminution des virtualités, nous pourrions bien être dans une période où le réel déborde et nous fait face.

Nous pourrions, comme l'énonce Jean Clair, être dans une période d'affolement et de chaos. Jean Clair exprime l'idée que ce n'est plus l'être humain qui fait face au monde, mais le monde qui lui fait face, et qui se montre sous ce qu'il est de plus effroyable¹. Notre époque est un moment de trouble, « d'incertitudes face aux connaissances acquises.² » Nous sommes dans une période de flottements, entre culture et sauvagerie, entre l'état *in-fans* de l'inarticulé du cri et l'état adulte du *Logos*. Et nous serions dans des périodes de passages. Les sciences, les savoirs, les techniques et les arts font réapparaître « du désordre et du radicalement autre que l'homme.³ »

Nous sommes dans une période de transition et de changement de structures perceptives et de modalités pour formaliser autrement le réel et créer d'autres formes de réalités. Mais ce changement ne pourrait, peut-être, que résulter d'une différence introduite par rapport à nos anciens modes de pensées, conduisant encore à une autoreproduction de nos anciens modèles et d'une objectivation poussée à l'extrême. Ou bien, sommes-nous dans une rupture, un hiatus et dont le point critique peut créer un état radicalement autre ?

La représentation du multiple émerge comme modèle à penser le monde. Les séries des réalités, la multiplication virtuelle, le modèle rhizomique, le paradigme numérique et la volonté de rompre avec la représentation nous montrent des indices de changements. Ces changements peuvent être soit des ouvertures, soit des aliénations supplémentaires.

Aujourd'hui, nous sommes confrontés à une multitude de regards portés sur le corps, qui soit en réduit la particularité, soit en complexifie ses traits. Par les images et les théories innombrables, il devient difficile d'en saisir l'unité, comme perdue dans le dédale des définitions qui le concernent. Le métacorps est un corps en transition. Formes dont les contenus varient et dont il subit les définitions ou il s'en délie et se crée par-delà leurs limites.

Le morcellement du savoir et la dispersion des points de vue vont peut-être de pair avec une rationalisation croissante et le chaos apparent s'allie peut-être avec une organisation hyperfonctionnalisée des systèmes techniques.

1 Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30.

2 Jean Clair, *op. cit.*, p. 29.

3 *Ibid.*, p. 30.

Comme l'énonce Michel Foucault, les pouvoirs¹ ne se chargent plus d'une autorité sur la possibilité de donner la mort, mais de prolonger la vie. Les pouvoirs gèrent la vie et le corps de tout individu. Les pouvoirs produisent des savoirs et des discours sur le corps et sur la manière de conserver celui-ci le plus longtemps possible. La science et la médecine à l'âge classique ont transmis des discours les servant. Les biopouvoirs ne punissent plus ni ne réprimandent, mais conseillent et suggèrent, culpabilisent et idéalisent ce que devrait être un corps. Le corps est pris en charge non seulement par les biopouvoirs, mais ses perceptions sont aussi modifiées par les techniques.

Nos sens sont depuis longtemps des sens institutionnalisés, et les technologies contemporaines ne sont pas tant différentes de nos anciens formats perceptifs par lesquels nous jugeons le monde *a priori* et où nous est imposé un mode du perçu. Les êtres humains pour vivre ensemble ont créé des référentiels partageables leur permettant de s'accorder sur du sensible et du perceptible. Cette référence est ce par quoi le relatif deviendra objectif. À force d'objectivation, ce sont les perceptions et sensations singulières qui sont de plus en plus objectivées. Et comme nous l'avons vu, la différence entre l'interne et l'externe pourrait s'indifférencier. À force de n'être confrontés qu'à une objectivation de nous-mêmes et de nos sens, ce sont nos sens qui deviennent objet et finalement, notre humanité.

Mais les technologies, les normes, les représentations, et nos modèles scientifiques qui constituent des modes de savoirs, ni l'homme, ni la vie ne sont maîtrisables. Même si l'humain veut maîtriser le sens de la vie, elle échappe à sa maîtrise². Hannah Arendt exprime l'idée que même si nous arrivons à deviner, imiter, maîtriser de plus en plus les processus naturels de notre réalité, cela ne signifie pas qu'ils aient une existence en dehors de l'homme³. Et que celle-ci reste sans sens. L'humain, par contre, peut se charger d'inventer des significations à la vie humaine. Nous ne pouvons que nous exercer à créer du sens au-delà du non-sens de l'existence. Et nous ne pouvons que et devons lui trouver une signification qui, à défaut d'être véridique, nous permettra de vivre ce non-sens de manière acceptable. Et les arts ont cette vocation à déployer d'autres perceptions et significations qui seront expérimentales et dont les yeux du regardeur en partageront les valeurs selon leur disposition.

Pour Derrick De Kherchove, les arts et particulièrement les arts interactifs enseignent la manière de s'adapter aux nouvelles synthèses sensorielles, aux nouvelles vitesses et perceptions⁴. Nous retrouvons les propos de McLuhan, pour qui les artistes sont des radars et des éducateurs de la perception des futurs chocs psychologiques que l'introduction d'une technologie entraîne⁵. Les technologies transforment bien les synthèses perceptives, dont les rythmes et les vitesses sont

1 Les mécanismes de pouvoir ne s'exercent plus par une instance souveraine de prélèvement des richesses (extorsion de produits, de biens de services, de travail, de droit d'appropriation...) : « le "prélèvement" tend à n'en plus être la forme majeure, mais une pièce seulement parmi d'autres qui ont des fonctions d'incitation, de renforcement, de contrôle, de surveillance, de majoration et d'organisation des forces qu'il soumet : un pouvoir destiné à produire des forces, à les faire croître et à les ordonner plutôt que voué à les barrer, à les faire plier ou à les détruire ». Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir, op. cit.*, p. 179.

2 Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 353.

3 *Ibid.*, p. 372.

4 Derrick De Kherchove, *op. cit.*, p. 53.

5 Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 89.

modifiés. Si la perception se modifie, c'est aussi l'expérience d'un corps propre et des formes d'existence qui se modifient.

L'enjeu de l'art est un enjeu de libération du regard que nous portons sur notre corps en récusant les stéréotypes mutilants pour réapprendre l'infinie complexité de la vie humaine. L'art tente difficilement d'échapper à un étiquetage et à la normalisation des corps. Prendre appui sur le corps, c'est explorer l'être possible et ne pas répéter l'existant. Faire l'expérience de son corps, c'est faire en sorte de devenir en tant que personne. Notre présence et notre capacité à être là en totalité sont vitales pour passer du devant au dedans, du dedans au-devant, dans une conscience qui en saisit l'impossibilité des termes. La recherche en art peut être une reconquête du corps cherchant des mondes n'ayant jamais été foulés, cherchant un monde qui devient alors singulier. Toute expérience du corps dans l'art est une limite repoussée, découvrant des sens et des impossibilités de sens dans une rupture de réalité qui est en train d'émerger. Le corps de l'artiste reclassifie le monde selon des catégories symboliques formelles qu'il invente. Il (dé)sédimente le contenu social dans la réinvention des formes et invente des symboles.

C'est un corps exploré dans toutes ses marges et éminemment subjectif qui permet d'inventer des affects et des percepts. C'est peut-être parce que le corps atteint une proximité hors norme avec la singularité qu'il est le plus enclin à voir les structures de normalisation des êtres. Ce regard sur les structures archaïques qui nous permettent d'accéder à une réalité commune est ce que l'artiste déplacerait en se créant comme corps original. Luttant avec l'acquis pour pouvoir s'inventer et se créer, il ne peut qu'observer ce qui soumet le corps à un devoir d'être, imposé par des sociétés. L'artiste remet en cause les préjugés perceptifs et sensitifs partagés par une société, mais en est aussi un reflet, non pas en tant qu'opposition ou négation, mais par l'invention. Il invente un rapport à la singularité qui elle reste trace, et qui persiste en dehors des structures d'une société. Il ne peut que sentir la pression qui s'exerce sur les corps institutionnalisés, puisqu'il s'est affranchi des formats de compréhension du corps dont nous héritons et qui nous sont imposés. C'est en ce sens qu'il pourrait voir aussi, si les technologies sont puissances de libération des corps ou techniques d'asservissement supplémentaire par les usages qui en sont faits.

La singularité, le style de vie, la sensibilité exacerbée à l'égard de la vie pourraient, dans l'art usant des technologies, compenser les effets de calculs et de programmes et en détourner le sens, mais aussi ouvrir leur potentialité. Pour Paul Audi, les technologies s'attachent à arracher l'intime et à mesurer l'impondérable¹. Le trop de réalité, l'hyperréalité des technologies numériques font que celle-ci est saturée et la production de la réalité est devenue automatique². Le corps est le médium principal de l'artiste ; or, le corps est ce qui est de plus en plus pris en charge par les pouvoirs et les biopouvoirs. C'est dans une attention au corps, que le trop de réalité, peut être rouvert à l'incertitude d'un sens. Sens qu'il s'agit alors de se risquer à chercher. Le corps offre la possibilité de ne pas considérer le réel comme une pure donnée, comme un ensemble de faits positivement là, dans un sens univoque et définitif. Dans la conscience et la corporéité, il s'agit de lutter alors pour ne pas se délester de la tâche et de l'effort d'aménager dans le réel de nouveaux sens. Le corps, tel que nous l'avons compris, n'est plus un corps pensé par un système de mesure, ni un logocentrisme, mais un corps non encore réalisé et en perpétuelle mutation.

1 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/étique*, op. cit., p. 53.

2 *Ibid.*, p. 54.

Le corps se décide à chaque instant. J'ai souhaité montrer sa dynamique, dénoncer le vécu temporel se vivant par la subordination d'une représentation spatiale pour redonner au corps une ouverture sur l'illimité. Ouverture qui peut se réaliser par une composition d'un temps dont les instants ne sont jamais achevés.

La liberté peut être atteinte par un corps inséré dans une durée pure, continue et non artificiellement décomposée. Pour neutraliser les effets de la mémoire, des souvenirs, des images qui co-structurent la perception faisant que celle-ci ne maintient avec le réel que le plus léger contact, il faut que le corps puisse se replacer dans une pensée qui ressaisirait l'événement, dans ce qu'il a d'exceptionnel. C'est-à-dire, ni commencé, ni terminé, mais ouvert à l'infinité des sens qui peuvent se déployer. Ainsi, pour ne plus séparer distinctement un monde, où les détails sont annihilés pour nos besoins perceptifs classant les traits généraux plutôt que de prendre en considération les particularités, pour rouvrir tout l'encastrement progressif d'un monde perçu comme déjà là, le corps doit composer sa durée vécue avec une corporéité exacerbée et originale. La répétition, la mémoire, la langue et les images co-structurant la perception font que notre monde psychique se répète par inattention, nous faisant rater l'originalité du monde ; et la conscience du corps ne peut avoir lieu.

Or, le présent consiste dans la conscience que j'ai de mon corps¹. Sans conscience de mon corps, c'est ainsi l'ensemble d'une vie vécue qui s'oublie, qui ne se présente pas, mais qui se réimagine dans un automatisme qui ne permet pas ce que l'on nomme la liberté. Tenter de se réinsérer dans un mouvement inarticulé du monde, c'est s'exercer à revoir ce qui est oublié par la nécessité corporelle qui maintient des instants qui ne peuvent demeurer. C'est lutter contre la consommation d'un regard et d'une segmentation des faits qui n'ont aucun sens pour le corps, mais seulement pour la représentation du corps. Une sensation est inextensive et, si elle prend corps, c'est pour nos besoins imaginaires nécessaires à la perception.

Dans la chute du temps ou la revivance dans la durée pure, c'est alors un corps qui peut s'esquisser, rupture d'un ordonnancement linéaire qui construit le sens. Cette possibilité de refonte du sens est possible par l'infralangage qui est un progrès sans objet, savoir qui peut mettre à jour l'indifférence des sens et des mondes perçus. L'interrelation totale est le tissu pressenti qui peut mettre à jour la relativité du monde et celle des découpages des corps et du monde.

Nous avons morcelé un monde, morcelé un corps pour nous distinguer et exister. Pour Bergson, toute division de la matière en corps indépendant, aux contours absolument déterminés, est une division artificielle². Nous morcelons tous les corps dans l'étendue continue. D'où provient l'irrésistible tendance à constituer un univers discontinu avec des corps découpés qui changent de place et de rapport ? Cette irrésistible tendance est ce que j'ai nommé l'infralangage, pulsion primale externalisée par une singularité, qui nous a permis de construire un monde objectal où nous sentions se dessiner l'existence des faits et nous a amenés à construire l'avènement de notre impression de l'existence. Nous nous sommes distingués du reste de l'univers et nous avons distingué le reste des corps. Dans mon travail de recherche, j'ai cherché le pourquoi de cette distinction ancestrale, de cette *différence*³ inaugurale. Je me suis souvent imaginée être la première cellule entrant en contact avec une matière et avec l'énergie de la lumière. Comment un corps s'est-

1 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 153.

2 *Ibid.*, p. 220.

3 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit.

il mis en contact avec un autre corps ? Comment une matière s'est-elle agrégée et transformée avec l'énergie d'une lumière, comment a-t-elle senti, pu accueillir cette impression, le pouvait-elle ? Et qu'a-t-elle dû délaissier dans ce contact oublié ?

J'ai souvent tenté d'imaginer pourquoi et à quel instant nous avons distingué une qualité initiale. Dans cette recherche de l'origine de nos perceptions, de la distinction, j'ai trouvé l'impossible. Dans cette recherche de la singularité, il est impossible d'en sortir, et c'est au péril, au risque de ne pas pouvoir communiquer. Comprenant que je regardais le monde avec mes structures héritées, ma matière et mes découpages, il m'était impossible de trouver une quelconque origine. Que toute origine était déjà dépendante des structures qui avaient agi sur moi et que le temps m'avait éloignée pour me créer un espace d'existence. Alors l'origine impossible, le retour sur un passé étant illusoire à partir d'un présent instable, il ne me restait plus qu'à regarder un devenir. Et par l'action possible, agir sans savoir quelle en serait la répercussion future. Il ne restait plus qu'à accepter que nous étions enfermés dans une image, une langue, une réserve qui est notre mémoire, sauvegardant du vide pour construire du plein, produisant du plein pour sortir du vide.

Dans notre relativisme absolu et dans ce vide ouvert s'ouvrent aussi d'autres horizons. Déconstruire l'horizon actuel nous permet d'être dans un entre-deux où alors, tout peut être reconstruit. S'installer dans le doute, le vide comme une manière de vivre que l'on défend, comme limite repoussée, pour ne pas se satisfaire d'une réalité qui serait plus réelle.

De la vérité nous n'en saurons rien, nous devons y faire face. La recherche du sens, de la vérité bien qu'inatteignable, ne doit pas nous délester de la tâche d'y faire face. Faut-il peut-être demeurer parfois au sein du cadre, de la limite, de l'entre-deux¹. Faut-il aussi se départir du rêve - ou du cauchemar - d'une « conception absolue du monde.² »

Il faut affronter l'angoisse du relatif-subjectif. L'affronter, pour ne pas mourir de vérité. Il faut assumer la part de fiction de nos certitudes pour se construire un monde d'incertitude, qui ne prive pas le devoir d'affirmer une responsabilité et une poursuite des connaissances. Et peser l'importance de nos découvertes selon la mesure de notre relativisme. Le relativisme de notre existence, de nos êtres au monde et de notre monde même, ne signifie pas qu'il faille destituer le monde de toute valeur. Par contre, nous sommes libres d'inventer l'attribution et la qualité des valeurs de ce monde. Et nous sommes libres de le faire, autant que faire se peut. Désymboliser le monde donné d'avance, changer de symbole. Métamorphoser les formes par d'autres contenus. Enfin, transformer les qualités par la création, permet de construire un monde subjectif-relatif. Le faire et le refaire pour le redéfaire à nouveau.

Découvrir la peau des symboles, la chair des concepts³, l'affect d'une matière incréée peut devenir une démarche artistique. Il est possible d'user de la chair des concepts pour réécrire l'esprit des affects puisqu'aucune réalité plus réelle n'est attendue.

1 Aurélien Barrau, *La cosmologie comme « manière de faire un monde »*, in Daniel Parrochia (dir.), *op. cit.*, p. 11.

2 Bernard Williams, *Ethics and the limit of philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

3 Jean-Clet Martin, Arnauld Villani, in *Problème*, in Robert Sasso, Arnauld Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 293.

Les bords des corps sont arbitraires et s'imposent dès lors comme frontières des mondes. La création des mondes singularisés des corps met en mouvement des bifurcations possibles d'un univers mental ou sociétal. La vie est une fiction qui peut devenir créatrice et qui est à assumer, jusqu'au bout.

Faire un monde, c'est choisir une mesure ayant le rythme des pulsations de son cœur, mesure dont la poésie reste à découvrir afin que ce monde devienne contingent.

Avant d'être un mode de connaissances, la création présuppose l'internalisation d'un savoir, en termes clairs et distincts. L'acte de création serait comme une réaction au savoir, comme une prise de conscience, presque épidermique, en réaction aux acquis et au déterminisme culturel.

L'expérience vécue est charnelle, organique sans limites, et multitude émotionnelle liée à des tensions internes. La recherche, la découverte, le regard sur le monde constituent la réappropriation ininterrompue de la singularité. La recherche, construction permanente d'une réalité, reste impossible sans ces ruptures avec les formes préfabriquées des sens et des choses. Cette libération produit un jeu entre les langages articulés eux-mêmes, entre les langages et les choses, entre les choses et les êtres, entre l'être et lui-même.

Le monde alors, peut se révéler en tant que langage. Il peut parler par d'autres modes d'être et par d'autres rythmes. L'acte de création essaie d'atteindre d'autres états des choses. L'acte de création, la recherche est une réalité vivante, ressentie, toujours autre et identique à la fois.

L'acte de création ouvre un monde. Il s'avance en se développant, en actualisant le sens tout en gardant des potentialités découvertes ou seulement pressenties. Mouvements, écarts, singularités, il y a dans ces écarts produits, des glissements sans fin qui emportent toute fixité, toute limite, toute marge calculable, toute frontière infranchissable. C'est à cet élan qu'invitent la création et la recherche. La création conduit à éloigner la malléabilité des langages, des choses et des êtres pour aller dans un au-delà et un en deçà. La recherche, la création multiplient les niveaux de temps et d'espace dans l'imaginaire des contours formés. La recherche, la création nous invite à passer d'un lieu à un autre, nous met en cause, nous force et nous inquiète.

La recherche-crédation provoque une déchirure, un vide. La recherche est un mouvement dans le déferlement d'une pensée et ne peut être achevée.

Le métacorps et l'infralangage auraient pu être autres. Avoir des sens et des liens différents. La conscience de l'erreur est ce qui invite au recommencement, au progrès.

Bien qu'aucun écrit, ne puisse être satisfaisant, l'accroche d'une conscience retraçant le chemin parcouru invite à une autocorrection. L'ouverture sur la notion d'entropie, de percolation, de singularité, trop tardivement comprises comme potentialités de déploiement de ma recherche, me procure la pulsion du recommencement de la pensée en écriture.

Xavier Lambert m'aura poussée dans ces voies, dans lesquelles je refusais d'aller, m'incitant à ne pas me satisfaire d'une évidence acquise d'avance.

L'exercice de recherche, la volonté ou l'exigence de poursuivre une pensée incomplète, conduit à l'envie de recommencer à partir du vide. Refaire sans oublier l'enseignement reçu et l'expérience

nécessaire pour surmonter la difficulté douloureuse du devoir dire. Mais ce devoir du dire offre l'espace d'accueil à une « précision évasive¹ » qui était alors inconnue. L'abri qu'offre le silence est mis en demeure lorsque la pensée s'inscrit dans la démarche d'un vouloir dire qui, dès lors, peut faire l'objet d'une critique et d'un remaniement. Critique, qui finalement encourage à développer une pensée non achevée.

La voix du silence garde dans la pénombre une présence, l'écriture se risque à l'abîme d'une manifestation.

C'est l'impossible parole, mais en même temps c'est quelque chose de plus essentiel que tout discours : c'est la parole incarnée. C'est la parole comme acte, comme naissance. C'est une parole adressée en fin de compte à autrui pour qu'elle devienne partageable. Mais c'est aussi une parole au présent devenant vivant.

La question qui travaille, vient nous déranger dans notre quiétude, dans l'évidence du tout est normal, dans le fait de considérer que tout est réglé. Penser c'est chercher à signifier. Non pas seulement signifier le monde mais se signifier soi-même dans un choix privilégié investi de significations particulières.

Cette démarche ne peut s'envisager sans un déchirement, sans un éclatement de ce qui pré-existe. Brisures qui inaugurent l'avènement d'un monde devenu différent et recommencé. Où soudain les choses revêtent un autre aspect. Dans une vision inconnue, on se sent alors envahi par un sentiment de vivre, d'exister.

La vie, présuppose un tremblement d'être. Avoir la vie, c'est avoir la sensation d'une secousse imminente qui s'appelle évènement. Vivre, c'est pouvoir créer des formes sans matière sur des matières sans forme².

Les notions de conscience, de liberté, de culture et d'identité ne sont pas des notions dissociables mais des principes conjugués de la pensée créatrice.

1 Jankélévitch, in Clément Rosset, *L'invisible*, Paris, éd. Minuit, 2012, p. 14.

2 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op. cit., p. 250.

Glossaire

Actualisation

Ce terme renvoie au processus de création d'une actualité. C'est la création d'une actualité en train de composer des virtualités qui sont en transition. Une actualisation est la simultanéité d'un couplage structurel des virtualités qui s'opèrent par une externalisation et une différenciation.

Classes imageantes

Les classes imageantes sont composées de sous-ensembles qui sont des informations virtuelles et qui se complexifient selon les extéroceptions, mais aussi par la vie organique de l'imaginaire. Une fois qu'une classe est saturée d'informations virtuelles, un symbole est créé et pourra subsumer le sous-ensemble. Le symbole est un analogue qui est utilisé pour la perception.

Les premières classes imageantes sont créées selon le milieu primordial et resteront en latence dans l'imaginaire du sujet.

Corps initial

Le corps initial est créé instantanément avec le moment de la singularité. Il possède des géodésiques et ne peut qu'être virtuel, se modifiant à chaque instant. Il est ce qui précède le métacorps mais est oublié au moment où celui-ci s'initialise. Il est donc oublié et virtuel. Il est le corps des possibles.

Différenciation

C'est une inclusion/exclusion réciproque entre des virtualités et l'actualité, qui se couplent et se co-structurent par une différence simultanément.

Étant

L'étant est un aperçu anticipé sur l'être. L'étant est une articulation provisoire à l'être qui dépend des cadres des espaces-temps. C'est un a priori sur l'être et une manière de le faire apparaître et le réaliser.

Exposant critique

Le système percole lorsque l'on a atteint un état qui s'appelle l'exposant critique : c'est le seuil à partir duquel la percolation a lieu.

Externalisation/Internalisation

L'externalisation crée une extériorité qui génère une intériorité qui simultanément crée l'externalisation. Ce sont des conditions d'apparitions co-intriquées. L'externalisation et l'internalisation constituent un couplage structurel.

C'est la différence qui va permettre de réaliser ce couplage. L'externalisation est un mécanisme de l'infra-langage et du métacorps qui inclut l'idée de différenciation. C'est par la différence qu'il y a une actualité qui modifie les termes des virtualités. La différence va être incluse aux virtualités et permettre l'actualisation.

Géodésiques

Les géodésiques sont les courbes de l'espace-temps sur lesquelles les corpuscules se déplacent. C'est-à-dire l'espace autour de moi sur lequel les perceptions se fondent. Elles sont créées par la singularité, mais l'influencent en retour. Les géodésiques appartiennent au corps de la singularité qui est un corps virtuel et initial.

Horizon des événements

Chaque singularité possède un rayon : l'horizon des événements. À l'extérieur de cet horizon, la singularité influence en permanence le temps et l'espace, lesquels en retour, exercent leur influence sur elle. Elle est donc en permanence modifiée. On peut observer une singularité dès que l'on est à l'extérieur de son horizon des événements. Par contre, une fois à l'intérieur il est impossible *a priori* d'en sortir. À l'intérieur, tout élément qui est capté y reste et n'est pas connu de l'extérieur. Un objet rentrant dans l'horizon des événements est ainsi absorbé (comme avec un trou noir). Un peu comme toute personne peut me regarder, mais ne peut pas rentrer dans mon corps, et moi-même je ne peux me voir.

Imaginaire instinctif

L'imaginaire instinctif est lié à la singularité. Il est proche du début de l'actualisation de la version du métacorps. L'imaginaire instinctif se situe avant la perception de la première actualisation des virtualités du métacorps. Il possède des schèmes intéroceptifs et va organiser, s'ajuster selon le milieu. Par des extéroceptions, il va pouvoir dégager des traits primordiaux du milieu en créant les premières classes imageantes. Une fois que le milieu est organisé et que les classes sont créées, le sujet peut s'adonner à une activité réflexive et percevoir l'environnement selon des analogues. Les classes imageantes progressent en se complexifiant avec les perceptions et les informations virtuelles. Mais l'imaginaire instinctif est en latence et comme gardé par le sujet. Il réapparaît en situation de danger ou de confrontation avec le réel.

Infralangage

L'infralangage est une impulsion primordiale de création de la réalité. Il est ce qui nous pousse à chaque instant à la créer. Il est un instinct de la réalité.

En même temps qu'il a créé, il entraperçoit les autres possibilités et il jette un doute sur celles-ci. Il sait, sans pouvoir le formuler, que la réalité est une construction, mais n'est qu'une version possible des autres virtualités oubliées. Il est l'inconnaissable, sentant les limites de ses facultés, et ne pourra jamais avoir accès à ce qui a été délaissé au cours de son évolution et de l'évolution de l'être humain, de la matière en général.

L'infralangage est un complexe de virtualités de versions pour le métacorps qui ne peut en actualiser qu'une.

Infraperception

1- Les infraperceptions découlent de l'externalisation des préperceptions singulaires (*voir ce terme supra*). Les infraperceptions sont des perceptions qui n'atteignent pas la réalisation par la langue. Elles sont propres aux singularités et dépendent de leur régime temporel et spatial (les géodésiques). C'est un décroissement du percept nommé. Leur seuil de perception n'atteint pas les percepts conventionnés.

2- Les infraperceptions sont aussi le pressenti de l'infralangage qui s'exerce sur le métacorps après une rencontre avec le réel. Ce sont des informations virtuelles de l'infralangage mais qui sont inaccessibles pour le corps.

Informations virtuelles

Ce sont des informations qui vont nourrir toutes les classes imageantes. Elles peuvent être issues d'une rencontre avec le réel, mais ce sont aussi des informations captées dans un milieu et qui ne sont pas réalisées.

Métacorps

Le métacorps, au départ, est une virtualité d'une version de l'infralangage et possède un ensemble de virtualités. La version est actualisée par la singularité et ses virtualités s'actualisent lors de la première perception. Il est un corps en transition dans une époque et une culture. Il est en mutation permanente et varie selon les cadres qui lui sont donnés pour penser son monde et se percevoir en tant que corps. Il est l'instance de l'imaginaire, de la cognition et de la perception. Au début, il est ouvert sur l'illimité et possède une diversité de virtualités. Mais progressivement, il va s'insérer dans un milieu et un langage qui va lui permettre de créer une différence et lui permettre de se distinguer. Cette distinction le constituera comme corps.

Tout métacorps singulier possède un infralangage et une réalité singulière. Le métacorps et l'infralangage, en actualisant leurs virtualités mutuellement, finissent par s'indifférencier.

Métacorps collectif

Le métacorps collectif est l'ensemble des métacorps. Le langage permet d'actualiser une réalité commune. La réalité commune et la réalité singulière seront au début différenciées, mais vont s'homogénéiser progressivement. Sauf si le différentiel entre la réalité singulière et le métacorps collectif est trop important.

Percolation

La percolation est la mise en réseau progressive de singularités dans une même orientation et dont le résultat, qui est la connexion des singularités, crée un basculement d'état moyen, majoritaire et collectif. Le résultat de la percolation est soit positif (quelque chose est en plus) soit négatif (quelque chose est en moins) et dépend du jugement de valeur. L'émergence de l'état percolé est imprédictible, car dépendant des singularités et de la manière dont celles-ci sont mises en relation et des tendances qu'elles créent. Les singularités, en changement permanent et avec leur propre géodésique, échappent aux mesures, de sorte que le résultat de leur mise en réseau paraît soudain.

Polyphénoménalité

La polyphénoménalité rassemble plusieurs versions d'un même phénomène à différentes échelles espace-temps mises sur un même plan. La polyphénoménalité annihile l'étant de l'être.

Polysymbole

Le polysymbole est l'objet créé qui résulte de l'exposant critique. Il réunit un ensemble de symboles qui se sont hybridés au cours de la percolation des classes imageantes.

Préperceptions

Il s'agit des informations non classées par l'imaginaire. Elles peuvent ressortir d'une rencontre avec le réel et ont eu un contact avec la singularité. Elles modifient la sensation, les perceptions de la réalité lorsqu'elles sont externalisées au travers d'un objet d'art, technologique ou scientifique. Et deviennent perception une fois classées.

Récurtivité d'intrication dynamique

L'intrication dynamique est une intrication au niveau des termes des relations, mais aussi de leur nature. La récursivité tend à une homogénéisation et une indifférenciation des virtualités et de l'actualisation.

Région du futur

Chaque singularité qui observe et qui est observée modifie les régions du futur de l'univers. C'est-à-dire qu'une région du futur peut être modifiée par l'observation, à une époque et dans un espace donnés, sans que les modifications aient des répercussions sur l'actualité immédiate.

Singulaire

Qui a été à proximité de la singularité.

Singularité

La singularité peut être appréhendée comme un corps singulier avec ses géodésiques et aussi comme étant le moment initial de son apparition. La singularité, en relativité générale, provient d'une masse qui influence les géodésiques. La singularité est également un moment initial où quelque chose se crée. Elle est la première actualisation du métacorps et donc de l'infralangage. Ce moment n'est pas lié à un espace-temps mécanique, et il n'y a pas d'instant avant ni d'instant après. Lorsque l'on s'approche d'une singularité, c'est le temps et/ou l'espace qui disparaît. Elle évolue à chaque instant dans des changements imperceptibles et nous ne pouvons jamais mesurer l'état de son changement qui est en deçà des seuils de perceptions et lié à la dynamique de ses géodésiques.

Singulariser

Signifie que cela été initialisée par la singularité. Signifie aussi que cette singularité peut être réactualisée par le métacorps.

Unicité phénoménale

L'unicité phénoménale découle de la synthèse perceptive qui est élaborée par les facultés, afin de saisir le phénomène pour que le corps puisse porter le geste. Elle est liée à l'idée de rétention protention en vue de préparer l'indéterminé.

Uniformalisation

L'uniformalisation est le résultat de l'intrication récursive dynamique entre virtualités. L'uniformalisation découle de l'actualisation récursive des virtualités de la réalité qui tend à homogénéiser la formalisation de celle-ci par un unique modèle.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO W. Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996.
- ANDERS Günther, *Nous fils d'Eichmann*, Paris, Rivage Poche, 1988.
- ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme*, Tome 2, Paris, Fario, 2011.
- ANDRIEU Bernard, *Le corps dispersé, Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 2012.
- ATLAN Henri, *Les frontières de l'humain*, Paris, Le Pommier, 2007.
- ATLAN Monique, DROIT Roger-Pol, *Humain, une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2012.
- AUDI Paul, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Paris, Verdier, 2010.
- AUDI Paul, *Qui témoignera pour nous ? Albert Camus face à lui-même*, Paris, Verdier, 2013.
- AUDI Paul, *Supériorité de l'éthique*, Paris, Flammarion, 2007.
- BAUDRILLARD Jean, *Le sujet et son double*, in *L'individualisme*, Paris, magazine Littéraire, 1989.
- BARRAU Aurélien, *Des Univers Multiples, À l'aube d'une nouvelle cosmologie*, Paris, Dumod, 2010.
- BARRAU Aurélien, *La cosmologie comme « manière de faire un monde »*, in Daniel Parrochia (dir.), *Forme et origine de l'Univers*, Dunod, Paris, 2010.
- BATT Noëlle, *Présentation*, in Ouvrage Collectif, *Percolations*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
- BENKIRANE Réda, *La complexité, vertiges et promesses, 18 histoires de sciences*, Paris, Le Pommier, 2006.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige, PUF, 1998.
- BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 2008.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2007.
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2013.
- BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, PUF, 2009.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BERNARD Claude, in Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?* Paris, Seuil, 2012
- BERT Jean-François, *Les techniques du corps, de Marcel Mauss, Dossier critique*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012.
- BERTHOZ Alain, PETIT Jean Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BERTHOZ Alain, *La vicariance, le cerveau créateur de mondes*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- BERTHOZ Alain, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- BERTHOZ Alain, *L'homme virtuel*, in Jean-Pierre Changeux (dir.), *L'homme artificiel, Colloque Annuel*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- BESNIER Jean-Michel, *Demain les posthumains*, Paris, Pluriel, 2012.
- BESNIER Jean-Michel, *L'homme simplifié*, Paris, Fayard, 2012.
- BICKERTON Derek *Adam's Tongue, How Humans Made Language, How Language Made Humans*, New York, Hill and Wang, 2009.
- BLANCHOT Maurice, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.
- BOURG Dominique, *L'homme artificiel*, Paris, Gallimard, 1996.

- BOULEZ Pierre, CHANGEUX Jean-Pierre, MANOURY Philippe, *Les neurones enchantés, Le cerveau et la musique*, Paris, Odile Jacob, 2014.
- BURKE Edmond, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009.
- CAMUS Albert, *Le premier homme*, Paris, Folio, 1994.
- CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1966.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, Quadrige, 2000.
- CASTELLS Manuels, *La société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998.
- CHATWIN Bruce, *Le chant des pistes*, Paris, Grasset, 1988.
- CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre, Rompre avec la représentation*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2015.
- CHRISTEN Yves, *L'animal est-il une personne ?* Paris, Flammarion, 2009.
- CLAIR Jean, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 2006.
- COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'art numérique, Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- DAGOGNET François, *Penser le vivant, L'homme, maître de la vie ?* Paris, Bordas, 2003.
- DAMASIO Antonio, *l'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 2010.
- DAMASIO Antonio, *Spinoza avait raison, Joie et Tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- DE BROGLIE Louis, *Physique et microphysique*, Paris, Albin Michel, 1947.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Édition de Minuits, 2006.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Essais, 2008.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011.
- DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, Quadrige, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DE KERCKHOVE Derrick, *Culture et médias numériques, Les médias et l'architecture de l'intelligence*, in Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques, Interfaces sensorialité*, Québec, Presse Universitaire du Québec, 2003.
- DE LIBERA Alain, *L'invention du sujet moderne*, Paris, VRIN, 2015.
- DE MIRANDA Luis, *Peut-on jouir du capitalisme ? Lacan avec Heidegger et Marx*, Paris, éd. Max Milo, 2009.
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA Jacques, ROUDINESCO Isabelle, *De quoi demain*, Paris, Flammarion, 2001.
- DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 2010.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique*, Paris, Payot et Rivages, 2005.
- DESCOLA Philippe, *Une certaine figure de l'individu humain, qui a émergé à la Renaissance, est en voie d'extinction*, in Monique Atlan, Roger-Pol Droit (dir.), *Humain, Une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2012.
- DESSALLES Jean-Louis, *Aux Origines du langage, une histoire naturelle de la parole*, Paris, Hermes, 2000.
- DUCHAMP MARCEL, *Du champ du signe*, Paris, Flammarion, 1994.
- DYENS Olivier, *La condition inhumaine, Essai sur l'effroi technologique*, Paris, Flammarion, 2008.

- ELLUL Jacques, *Le bluff technologique*, Paris, Pluriel, 2012.
- FAUCHEUX Michel, *Norbert Wiener, Le Golem et la cybernétique*, Paris, Édition du Sandre, 2008.
- FIÉVET Cyril, *Body Hacking, Pirater son corps*, Paris, éditions Fyp, 2012.
- FISCHER Hervé, *La planète hyper*, Paris, vlb éditeur, 2004.
- FLICHY Patrice, *L'imaginaire d'internet*, Paris, La Découverte, 2001.
- FORESTA Don, *Mondes Multiples*, Paris, Bàs, 1991.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, lignes, 2009.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2003.
- GUCHET Xavier, *Pour un humanisme technologique, Culture, Technique et Société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF, 2010.
- HADOT Pierre, *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2010.
- HAYEK Friedrich in TRUONG Jean-Michel, *Totalement inhumaine*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2001.
- HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 2003.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art, Première version*, Paris, Payot et Rivages, 2014.
- HERNANDEZ Ophélie, *Polymorphie du corps post-humain in Xavier Lambert (dir.), Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Odes, Elégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, 1993.
- HUSSERL Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 2010.
- HUSSERL Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 2010.
- IPPOLITA, *J'aime pas Facebook*, Paris, Payot et Rivages, 2010.
- JANKELEVITCH, in ROSSET Clément, *L'invisible*, Paris, Ed. Minit, 2012.
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009.
- JOUARY Jean-Paul, *Diderot face à Galilée et Descartes, La science en héritage*, Paris, Scèren, CNDP, 2011.
- JOUARY Jean-Paul, *Mandela*, Paris, Livre de Poche, 2014.
- JOUARY Jean-Paul, *Préhistoire de la beauté, et l'art créa l'homme*, Paris, Les impressions nouvelles, 2012.
- KITTO Humphrey Davy Findley, *The Greeks*, Londres, Penguin Books, 1951.
- KUHN Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 2008.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Edition du Seuil, 1966.
- LAFONTAINE Céline, *L'empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.
- LAMBERT Xavier, *Le corps multiconnexe, vers une poétique de l'oscillation ?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- LAMBERT Xavier, *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006.
- LAPEYRE Michel, *Psychanalyse et création, La cure et l'œuvre*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2010.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1997.
- LAURENT Alain, *L'édifiante histoire de l'individualisme, in L'individualisme*, Paris, magazine Littéraire, 1989.

- LE BRETON David, *Anthropologie et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- LE BRETON David, *Éclats de voix*, Paris, Métailié, 2011.
- LE BRETON David, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 2007.
- LE BRETON David, *La saveur du monde*, Paris, Métailié, 2006.
- LE BRETON David, *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Payot, 2004.
- LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2004.
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 2012.
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Biblio Essai, 1972.
- LEVY-LEBLOND Jean-Marc, *La pierre de touche, la science à l'épreuve*, Paris, Gallimard, 1996.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Essais, 1993.
- LIPOVETSKY Gilles, *Les temps modernes*, Paris, Grasset, 2004.
- LORAUX Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris, la librairie du 21e siècle, Seuil, 1993.
- LURÇAT François, *Niels Bohr et la physique quantique*, Paris, Seuil, 2001.
- MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968.
- MAUSS Marcel, in Jean-François Bert, *Les techniques du corps, de Marcel Mauss, Dossier critique*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Les structures du comportement*, Paris, PUF, 1942.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2011.
- MICHAUD Yves, *Humain inhumain, trop humain*, Paris, Flammarion, 2006.
- MICHAUD Yves, *Le nouveau luxe*, Paris, Stock, 2013.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.
- MUMFORD Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, Édition du Seuil, 1964.
- MUSSO Pierre, *Critique des réseaux*, Paris, PUF, 2003.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de Poche, 1993.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Essais, 2008.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Généalogie de la morale*, Paris, Le livre de Poche, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, Paris, Mercure de France, 1897.
- NOTTALE Laurent, *L'espace-temps fractal*, in Réda Benkirane (dir.), *La complexité, vertiges et promesses, 18 histoires de sciences*, Paris, Le Pommier, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, *La déshumanisation de l'art*, Paris, Allia, 2011.
- OLDENBOURG Zoë, *Le Bucher de Montségur*, Paris, Gallimard, 1959.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de minuit, 1975.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PASTEUR Louis, in Monique Atlan, Roger-Pol Droit, *Humain, une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2014.
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrit sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- PERSE Saint-John, *Amers*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- PASSERON René, *Pour une Philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PIGEARD DE GURBET Guillaume, *Kant et le temps*, Paris, Éditions Kimé, 2015.
- POINCARÉ Henri, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1970.

- POISSANT Louise, *The passage from Material to interface*, in Olivier Grau (dir.), *MediaArtHistories*, Cambridge Londres, MIT Press, 2007.
- POPPER Karl, *À la recherche d'un monde meilleur*, Paris, Les belles lettres, 2011.
- PRIGOGINE ILYA, *La fin des certitudes*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- PROCHIANTZ Alain, *Machine-Esprit*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- PROCHIANTZ Alain, *Qu'est-ce que le vivant ?* Paris, Seuil, 2012.
- RENAULT Alain, *L'ère des monadologies*, in *L'individualisme*, Paris, magazine Littéraire, 1989.
- ROSSET Clément, *L'invisible*, Paris, Ed. Minuit, 2012.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2010.
- SASSO Robert, VILLANI Arnaud (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003.
- SERRES Michel, *Hominescence*, Paris, Le Pommier, 2001.
- SÈVE Lucien, *Structuralisme et Dialectique*, Paris, Editions sociales, 1984.
- SIMONDON Gilbert, *Cours sur la perception*, Paris, PUF, 2013.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969.
- SIMONDON Gilbert, *Imagination et Invention, 1965-1966*, Paris, PUF, 2014.
- SLOTERDIJK Peter, in Yves Michaud, *Humain inhumain, trop humain*, Paris, Flammarion, 2006.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- SCHAFER R.Murray, *Le paysage sonore*, Paris, J-C Lattès, 1991.
- SFORZINI Arianna, *Michel Foucault, Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.
- STIEGLER Bernard, *États de choc, Bêtise et savoir au XXI^e siècle*, Paris, Mille et une nuits, 2012.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, Galilée, 2013.
- T. HALL Edward, *La danse de la vie*, Paris, Seuil, 1984.
- TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.
- TISSERON Serge, *Virtuel, mon amour, Penser, aimer, souffrir à l'ère des nouvelles technologies*, Paris, Albin Michel, 2008.
- TRAVIS Charles, *Le silence des sens*, Paris, CERF, 2014.
- TRUONG Jean-Michel, *Totalement inhumaine*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 2001.
- TURNER Fred, *Aux sources de l'utopie numérique, De la contre-culture, à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence*, Caen, C&F éditions, 2012.
- VARELA Francisco. J, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996.
- VIAL Stéphane, *L'être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, PUF, 2013.
- WIENER Norbert, *Cybernétique et Société*, Paris, Éd des deux Rives, 1954.
- WILLIAMS Bernard, *Ethics and the limit of philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- ZIMMERMANN Manfred, *The Nervous System in the Context of Information Theory*, in R.F. Schmidt et G. Thews, *Human Physiology*, 2^{ème} ed., Berlin, Springer Verlag, 1989.

Sites Internet consultés

Trésor de la Langue Française Informatisé :

Logos

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3509510430>. Consulté le 5 Novembre 2015

Littre :

Matière

<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/mati%C3%A8re/46915>. Consulté le 26 Mai 2016.

Méta

<http://www.littre.org/definition/m%C3%A9ta->. Consulté le 9 Décembre 2015.

Singularité

<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/singularit%C3%A9>. Consulté le 23 Août 2016.

Idixia

Phonè, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509102216.html>. Consulté le 26 Juin 2016.

Documents en ligne

Angrand Marguerite, *Le réel selon Lacan*, Philopsis. <http://www.philopsis.fr>, p 14. Consulté le 2 Janvier.

Bricage Pierre, *L'évolution créatrice : De la physique à la biologie et de la biologie à la physique, les lois systémiques d'individuation et d'évolution du vivant. L'évolution du vivant a une direction. Comment est-elle orientée ?* Paris, <hal-00 423730 >.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00423730/document>. Consulté le 15 Janvier 2013.

Cauquelin Anne, *Paysage et Cyberspace*, (Laa, Laboratoire Analyse Architecture), Belgique, 2006. http://www.lelaa.be/files/Paysage_et_cyberspace.pdf. Consulté le 7 Janvier 2016.

Cristofol Jean, *Mormyre et GPS*, 2010. <http://temporalites.free.fr/?browse=Mormyre%20et%20GPS>. Consulté le 4 Mai 2016.

Ehrenzweig Anton, in Michel Bernard, *De la corporéité fictionnaire*, Revue internationale de philosophie, 2002/4 (n° 222). <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>. Consulté le 17 Février 2016.

De Libera Alain, in Henri de Monvallier *Entretien avec Alain de Libera : autour de l'Archéologie du sujet*. <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article77>. Consulté le 19 Août 2016.

Giromini Françoise, *Les théories du corps au XXème siècle : apports de la phénoménologie, constitution du corps propre et du schéma corporel, Psychomotricité Les concepts fondamentaux*, 2003. <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.4.2.3.html>. Consulté le 27 Juillet 2016.

Lestel Dominique, Art et esthétique peuvent-ils s'animaliser ? p 5. http://sites.univprovence.fr/imera/images/stories/PDF/d_lestel.pdf. Consulté le 31 Juillet 2016.

Lestel Dominique, *Entre animaux et machines*. <http://www.culturemobile.net/visions/dominique-lestel-entre-animaux-et-machines>. Consulté le 31 Mai 2016

Paris Robert, *Qu'est-ce que la dualité onde-corpuscule*, 2009. <http://www.matierevolution.fr/spip.php?article882>. Consulté le 18 Août 2016.

Renaut Alain in Vincent Jean-Marie, *Le sujet et l'individu*, Multitude, <http://www.multitudes.net/Le-Sujet-et-l-individu/>. Consulté le 11 Février 2016.

<http://www-cosmosaf.iap.fr/singularit%C3%A9s.pdf>. Consulté le 10 Septembre.

Revue en ligne

Damasio Antonio, *L'esprit est modelé par le corps*, La Recherche n°368, entretien du, 01/10/2003, p 69. <http://www.larecherche.fr/savoirs/entretien/antonio-damasio-esprit-est-modele-corps-01-10-2003-75757>. Consulté le 17 Février 2014.

Núñez Rafael E., *Le passé devant soi*, La Recherche, *L'énergie Noire*, mensuel 422, Septembre 2008, p 46. <http://www.larecherche.fr/savoirs/ethnologie/passe-devant-soi-01-09-2008-87564>. Consulté le 28 Décembre 2014.

Patou-Mathis Marylène, *Non, les hommes n'ont pas toujours fait la guerre*, Le monde Diplomatique, N° 736- 62^e année, Paris, Juillet 2015, p 20-21. Consulté le 4 Août 2015.

Œuvres référencées sur le net

Auber Olivier, *Générateur poétique*, 1990. http://poietic-generator.net/?lang=fr_fr. Consulté le 22 Août 2016.

Bec Luis, *En attendant Turing*, 2006. <http://www.abstractmachine.net/thesis/machines.php?id=227>. Consulté le 4 Septembre 2016.

Chamagne Mathieu, *Aperture*, 2016. <http://www.mathieuchamagne.com/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Chamagne Mathieu, *Kem*, 2012.
<http://www.mathieuchamagne.com/category/activites/installations/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Focroulle Geneviève interprète Morton Feldman au piano.
<http://geneviefocroulle.over-blog.com/top>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Chen Chu-Yin, *Quorum Sensing*, 2010.
<https://muse.jhu.edu/article/54701/summary>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Garcia Rodrigo, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, 2006.
<http://www.theatregaronne.com/spectacle/2014-2015/et-balancez-mes-cendres-sur-mickey>.
Consulté le 2 Septembre 2016.

Hiller Susan, *The Last Silent Movie*, 2008.
http://www.susanhiller.org/installations/last_silent_movie.html.
Consulté le 18 Septembre 2015.

Lawick et Muller, *La folie à deux*, 1990.
<http://www.lawickmueller.de/texte/folie/ardenne.htm>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Stelarc, *Extra Ear*, 2006.
<http://stelarc.org/?catID=20229>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Tanguy François, *Passim*, 2015.
<http://www.theatrotheque.com/web/article4262.html>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Venturelli Martine, *Celui qui ne connaît pas l'oiseau le mange*, 2012.
<http://atelier-martineventurelli.org/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Verdensteatret, *And All the Questionmarks Started to Sing*, 2010.
<http://verdensteatret.com/and-all-the-questionmarks/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Vincent Philippe, *K for Kafka*, 2014.
<http://www.scenestheatrecinema.com/parcours-cinema-philippe-vincent/>. Consulté le 2 Septembre 2016.

Filmographie

Boutang Pierre-André, *Gilles Deleuze, Abécédaire*, documentaire, France, 1996.

Godard Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)*, France, 1980.

Index des Auteurs

A

ANDRIEU Bernard 153, 162, 164–165
ARENDET Hannah 135–137, 147, 219, 244, 255
AUDI Paul 65, 106, 108, 110, 145, 178, 260, 283

B

BERGSON Henri 12-13, 26–27, 34–36, 39–40, 57, 59, 66, 72, 91–92, 96–97, 105, 107, 114, 124, 133, 149–150, 152–153, 177, 192, 205, 208
BERTHOZ Alain 37, 42, 45, 54, 69, 72, 75, 124, 149, 151, 156, 198

C

CAUQUELIN Anne 68, 194

D

DAMASIO Antonio R 56, 62, 67, 85–87, 124
DELEUZE Gilles 3, 6, 40–41, 52, 56, 66, 104, 109, 112, 117, 124, 155, 157, 193, 196, 208, 267, 278, 283, 287, 291
DERRIDA Jacques 23, 25, 44, 88, 91, 95, 97–99, 110–111, 113, 183, 190–191, 201–204, 207–208, 283–284, 290–291

F

FOUCAULT Michel 53, 92, 257, 268, 292

H

HEIDEGGER Martin 27, 135, 141, 145, 147, 187, 230
HUSSERL Edmund 28, 65, 110–114, 135, 140, 277–278

J

JOUARY Jean-Paul 56, 70–71, 73–74, 77, 232

L

LAMBERT Xavier 23, 36, 55, 172, 226, 231, 255, 267
LE BRETON David 75, 80, 84–85, 90, 124, 157, 160, 183, 202
LEROI-GOURHAN André 93, 124–127, 134, 152, 181

M

MERLEAU-PONTY Maurice 102, 105, 153, 165, 186, 295

P

PEIRCE Charles S 25–26, 102, 106

S

SIMONDON Gilbert 25, 52–54, 67, 79, 124, 134–135, 141–143, 146–147, 183, 189, 232, 234, 238, 240, 243, 278
SCHAEFFER Jean-Marie 27, 45–46, 103–104, 125, 174–176, 180

V

VARELA Francisco 36–37, 124, 134

Index des Notions

A

ACTUALITÉ 23, 33-34, 38-40, 42, 57, 87, 91, 94-95, 97-98, 100-101, 103-107, 110, 114, 116, 118, 123, 125, 127, 146, 152-153, 155, 195, 198, 200, 209, 220, 223-224, 261-262, 276
ADN 59, 65, 73-74, 76-78, 130, 159, 161, 173-175, 177, 180, 201, 206

C

CARTÉSIEN 67, 70, 76, 88, 140, 198
COGNITION 23, 25-28, 30, 33, 35-39, 41, 45-46, 50, 55, 57-58, 65, 68, 75-76, 80, 83, 85-87, 90, 92, 101, 103-105, 107-109, 116-117, 123, 125, 127, 130-131, 133, 146, 149-152, 158, 161, 166, 173-177, 200, 204, 209, 276
CORPS 23-28, 30, 33-40, 42, 44, 46-47, 50-56, 58-62, 68, 70, 74-80, 84-90, 92, 95, 98, 101-110, 112, 114-118, 123-127, 130-135, 137, 140-142, 145-146, 148-166, 168-169, 171-173, 175-179, 181-182, 191, 194-195, 197-202, 204, 207-209, 222, 226, 243, 245, 255, 257, 262, 275-276

D

DIFFÉRENCE 40-41, 44, 46-47, 50, 52, 59, 62, 64, 66, 75, 84, 96-99, 104, 108-109, 111, 117, 133, 164, 167, 169-170, 172-173, 175-176, 181, 193, 195-197, 204, 283-284
DIFFÉRENCIATION 47, 115, 131, 176, 192, 198, 262

E

ÉTANT 23-24, 26-27, 35-38, 40-41, 45, 50, 52, 68-71, 74-75, 77, 83-84, 88, 90, 94-95, 103, 107, 109-113, 136, 142, 149, 159, 166, 169-170, 178-179, 182-183, 188, 190, 199, 203, 209
ÉTERNEL RETOUR 98-99, 198, 283, 288
EUCLIDIEN 65, 71, 73, 165-166, 193, 195, 199
ÉVÈNEMENTS 13, 14, 24-25, 30, 33, 36-37, 39, 42, 44, 45, 47, 50, 52, 57, 59, 60, 64, 66, 68, 83, 84, 92, 96-97, 102, 106, 109-110, 112, 115, 117, 157, 183, 196, 198, 200, 203, 219, 231, 236, 241, 242, 270, 272, 273, 278, 294, 304, 307

EXPOSANT CRITIQUE 220, 237, 239, 241, 247, 258
EXTERNALISATION 145, 159-160, 162, 172, 182, 221, 238

G

GÉODÉSIIQUES 219, 222, 237, 239, 242, 249, 253, 260, 263, 266, 272, 274, 287

H

HORIZON 45, 162, 203, 219, 238, 292, 294, 295

I

IMAGE 25-28, 33-34, 36, 39-40, 42, 45, 47, 50-59, 61, 66, 68-69, 72-75, 79, 85, 87, 93, 96, 102, 107, 112, 114-115, 148, 150-166, 170-173, 177, 182, 188-189, 191, 197, 200-201, 203, 205, 208, 262, 267
IMAGINAIRES 23-24, 27, 50, 52-57, 59, 64-65, 73, 77, 94, 108, 117, 123, 131, 142-143, 146, 148-149, 152, 154-157, 159-160, 164, 166, 182, 189, 191, 201, 205, 208-209, 228, 232-234, 237-238, 276, 279, 290
INTERNALISATIONS 222, 224, 227, 237, 241, 259, 263
INTERACTIFS 158, 164-165, 288
INTRICATIONS 41-42, 55, 92-93, 97, 99, 131-132, 164, 174, 182, 220, 222-224, 226, 233, 235, 236, 243, 249, 259, 260, 263-265, 274, 289,
INFRALANGAGE 23-25, 27-28, 30, 33-35, 57-58, 87, 89-90, 95, 98, 101, 104, 106-109, 116-118, 123, 209, 226, 228, 231, 276-277, 296
INFRAPERCEPTIONS 231, 240, 249, 252-254, 258, 260-265, 273, 274, 293

M

MATIÈRE 23-28, 33-36, 41, 59-60, 64, 72-74, 76, 91, 107, 116, 130, 132, 134, 146, 151, 154, 164, 179-182, 195, 207
MEDIA 9, 13, 25, 39, 40, 41, 44, 47, 50, 52, 56, 62, 64, 70, 86-87, 91, 93-94, 97, 101, 102, 105, 109, 114, 116, 130, 133, 141, 148, 154, 156, 158, 165, 168, 171, 176, 187, 191, 194, 195, 197, 203-204, 205, 223, 226, 228, 231, 235, 238, 243, 245, 252, 258, 261, 262, 264, 279, 281
MILIEU 53, 59, 79, 87, 125, 127, 130, 142-143, 145-148, 156-157, 174, 192, 199, 233, 267
MÉMOIRE 23-26, 39-42, 44-45, 47, 50-52, 56, 58, 64-65, 93, 96-98, 106, 116-117, 125-126, 152, 173, 196, 204, 279

MÉTACORPS 23, 118, 123, 125-127, 130, 132, 134, 148-149, 154, 160, 166, 179, 182, 201, 209, 222, 224, 226, 245, 296

P

PERCEPTION 23-28, 30, 33-42, 44-47, 50, 52-59, 62, 64-68, 70-75, 78-79, 83-85, 87-88, 90-95, 97, 101-111, 114-117, 123-124, 130-132, 134, 141, 149, 151, 153-157, 159, 161, 164-166, 174, 176-177, 181-183, 186, 194-201, 204, 207, 249, 257, 260, 278

PERCOLATION 209, 236, 244, 247, 249, 262, 267

PRÉPERCEPTIONS 53, 230, 233, 240, 258, 262, 264, 273, 293

PHÉNOMÈNE 25, 27-28, 30, 33, 37-41, 47, 50-52, 57-58, 61, 65, 67, 87, 91, 93, 98, 101-102, 108, 110-113, 117, 135, 164, 181, 183, 186-189, 192-194, 198-201, 203-207

POLYPHÉNOMENAL 198, 198, 311

POLYSYMBOLÉ 236-237, 239, 241-242

R

RÉALITÉ 23-25, 27-28, 30, 33-41, 46-47, 57-58, 61, 67-70, 72, 75, 84-85, 87-91, 94-96, 101-102, 104-107, 109-110, 112-114, 116-118, 123-124, 132, 134-135, 140, 145-146, 148, 151-152, 155, 160, 173-174, 176, 181-183, 186-190, 194, 196-199, 201, 205, 207-209, 223, 262, 267, 276

RÉCURSIVITÉ 220, 223, 235, 243, 272, 272, 311

RÉEL 24-25, 27-28, 35, 44, 50, 53-54, 58, 72, 75, 95, 102-104, 106-110, 114, 116-117, 123, 132-133, 135, 140, 146-148, 150, 152, 161-162, 187, 189, 194, 196, 201, 203, 207-209, 225, 228, 231, 234, 255, 267-268

RELATIVITÉ 27-28, 30, 37, 41, 57-58, 87, 96-98, 109, 152, 181, 194-195

RÉPÉTITION 25, 39-42, 44-47, 50-52, 55, 59, 64, 79, 92, 96, 99, 104, 112-117, 125, 186, 196, 207, 279, 283

RÉSEAU 76, 87, 96, 124, 131, 153, 158, 168, 171, 178, 183, 193, 195-198, 200-202, 205-209, 237, 267, 288

T

TECHNOLOGIE 123, 126, 131-133, 135-137, 140, 146, 148-149, 153-154, 160, 163, 166, 168, 171-172, 181-182, 186, 188-189, 201-202, 205, 208-209, 246, 254, 262, 267

S

SINGULARITÉ 24, 75, 87, 91, 113-114, 154-157, 167-171, 173, 176-177, 191-192, 201-202, 206, 209, 221, 223-224, 226, 233, 236-237, 241, 243, 247, 249, 257

SINGULAIRE 34, 209, 2219, 220, 237-238, 252, 258, 261, 265-266, 273-274, 293

SINGULARISER 224

SENSATIONS 23-24, 28, 54, 58, 60-62, 67-68, 74, 80, 83, 85, 87-89, 91-92, 94, 98, 100, 104, 115, 130-132, 141, 153, 156-157, 159, 164, 192, 202

U

UNIFORMISATION 223-226, 244-245, 276

V

VIRTUALITÉ/VIRTUEL 23, 27, 30, 33, 35, 40-42, 44, 54-55, 57-59, 62, 64, 66, 77, 87, 90-95, 97-101, 103-105, 107, 109, 116-118, 123, 125, 127, 141-142, 145-148, 150-153, 156, 162, 165, 171, 179, 188, 196-201, 204, 209, 220, 222-223, 241, 243, 261-262, 276

VOIX 24-25, 61-62, 64, 90-91, 95, 98, 101, 110-111, 113-116, 163, 167, 170-172, 183, 188-193, 201-204, 206-208

Tables des Illustrations

- Figure 1. *Apotrope*, 2013, p. 29.
- Figure 2. *Endophonie Mécanisée*, 2012., p. 31.
- Figure 3. *Endophonie Mécanisée*, 2012, p. 32.
- Figure 4. Capture d'écran du programme d'*Apotrope*, 2013, p. 43.
- Figure 5. Photos d'*Apotrope*, 2013, p. 48.
- Figure 6. Photos d'*Apotrope*, 2013, p. 49.
- Figure 7. Écriture chorégraphique des acteurs, *Carnet de travail de Martine Venturelli*, 2015, p. 51.
Source : personnelle / dossier de communication de la compagnie.
- Figure 8. Installation des deux vidéos *Espace/Main*, 2008, p. 63.
- Figure 9. *Ligne de sang*, 2008, p. 63.
- Figure 10. *Chaise parlante*, 2008, p. 64.
- Figure 11. *Touche colorée installée*, 2008, p. 64.
- Figure 12. *Cellule HeLa*, 2014, p. 78.
- Figure 13. *Être le meilleur*, 2015, p. 78.
- Figure 14. *Photo Contexte*, 2007, p. 80.
- Figure 15. *Photo Contexte*, 2008, p. 81.
- Figure 16. *Photo Contexte*, 2007, p. 82.
- Figure 17. *Photo Contexte*, 2008, p. 82.
- Figure 18. *Photo Contexte*, 2008, p. 83.
- Figure 19. *Mélancolie des Étoiles*, 2016, p. 95.
- Figure 20. *Mélancolie des Étoiles avec la triangulation*, 2016, p. 100.
- Figure 21. *À chacun son tour*, 2016, p. 138.
- Figure 22. *À chacun son tour*, 2015-2016, p. 139.
- Figure 23. *Schéma pour la découpe laser : Roue à aubes, Toboggan, Semoir*, 2015-2016, p. 144.
- Figure 24. *Dents à trier, dépiauter*, 2014-2016, p. 145.
- Figure 25. *Premier essai formel*, 2013, p. 145.
- Figure 26. Lawick et Muller, *La folie à deux*, 1990, p. 169.
Source Internet : http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://linsense.fr/wp-content/uploads/2014/06/LAWICKMULLER_2.jpg. Consulté le 4 Septembre 2016.
- Figure 27. *ADN*, 2014, p. 185.
- Figure 28. Transfert de l'ADN de Xavier Lambert dans l'opale, 2016, p. 210.
- Figure 29. Transfert de l'ADN de Michael Gibson dans l'opale, 2016, p. 211.
- Figure 30. *Carte des Pistes*, p. 212.
- Figure 31. *Trace ADN*, p. 213.
- Figure 32. *Schéma Général*, p. 222.
- Figure 33. *Schéma Actuel/ Réel*, p. 225.
- Figure 34. *Schéma Classe imageante*, p. 235.
- Figure 35. *Schéma Singularité*, p. 237.
- Figure 36. *Classe imageante et Percolation*, p. 239.
- Figure 37. Mathieu Chamagne, *Aperture*, 2016. Source personnelle, p. 269.
- Figure 38. Chu-Yin Chen, *Quorum Sensing*, 2010, p. 269.
Source Internet : <http://www.symposium-pi.ch/#!technology-images-and-social-science-/c2l2>. Consulté le 4 Septembre 2016.
- Figure 39. Verdensteatret, *And All the Questionmarks Started to Sing*, 2010, p. 271.
Source Internet: <http://verdensteatret.com/and-all-the-questionmarks/>.
Consulté le 5 Septembre 2016.
- Figure 40. Philippe Vincent, *K for Kafka*, 2014, p. 272.
Source : Ressource personnelle / dossier de communication de la compagnie.
- Figure 41. *Projet en cours, Le souffle de l'Autre pour ne pas mourir de vérité*, 2017, p. 289.
- Figure 42. *Projet en cours, Le souffle de l'Autre pour ne pas mourir de vérité*, 2017, p. 290.

Être le meilleur. Précision sur les prémisses du projet

L'idée d'utiliser le vivant s'inscrivait dans une volonté de critiquer la notion d'être et d'héritage. Je souhaitais faire une pièce qui parlerait du devenir esthétique, d'un présent toujours indéterminé et qui s'inventerait.

Au tout départ, je voulais insérer une partie du génome de ma grand-mère dans une pomme de terre. Je garde depuis quelques années des échantillons de sang de personnes qui me sont chères. Ma grand-mère étant décédée depuis, introduire une partie de son génome dans du vivant était une forme de renaissance offerte, via une incarnation matérielle. Ce projet abordait également la question de l'évolution, mais qui cette fois se faisait à l'envers puisque, moi, sa descendance, je pouvais faire évoluer une partie de son génome. Ce projet n'était pas réellement déterminé et je voulais justement laisser ouverte la forme pour ne pas me borner à une première idée. La pomme de terre est un tubercule, situé à la fin d'un rhizome. Intégrer le génome de ma grand-mère posait plusieurs questions sur les futurs technologiques et sur les devenirs cognitifs de l'être humain qui seraient en profonds bouleversements notamment avec le paradigme du réseau. Depuis des générations entières, la descendance se fait naturellement. Utiliser le sang de ma grand-mère, posait des questions sur la filiation. Dans ce projet le processus était inversé puisqu'en recorporisant ma grand-mère, je créerais une filiation à rebours, et il était question d'une évolution inversée. L'être humain acquiert la possibilité de déjouer le hasard génétique et rompre les lois de l'évolution. Si nous pouvons désormais agir sur le génome des futures générations, comment celles-ci considéreront leur filiation, mais aussi leur corps qui sera le fruit d'un couplage entre technologie et biologie (ce qui est déjà le cas avec les naissances in-vitro mais même si celles-ci sont créées en laboratoire aucune action n'a été entreprise sur le génome) ? Le domaine de la génétique pose de nombreuses questions éthiques et l'art peut amener l'occasion de débattre publiquement sur ces questions. Eduardo Kac avec sa lapine Alba qui est un être génétiquement modifié (le gène GFP qui donne la fluorescence à la méduse lui a été intégré faisant que Alba est fluorescente, comme de nombreuses souris de laboratoire, voir les photos ci-dessous) a permis de soulever des questions sociétales. L'art permet de donner à voir les futurs que nous désirons ou que nous refusons. Mais ce qui m'intéressait avant tout dans le domaine génétique, au-delà des nombreuses questions éthiques que ce domaine soulève, était les formes d'art qui peuvent s'y déployer. Le vivant étant indéterminé et toujours en mouvement, cette forme me permettait de développer des concepts liés au devenir plutôt qu'à l'être. Je voulais interroger les représentations qui nous ont permis de penser que l'être humain est un être séparé et unifié, stable et cristallisé. Au regard de la génétique, ces concepts qui nous ont permis de définir une identité humaine immuable attachée à la notion de l'être sont en train de devenir de plus en plus caducs. La représentation du rhizome pourrait remplacer cette vision statique de l'être humain, mais je ne développerai pas plus ici ce sujet puisqu'il sera développé dans la deuxième partie.

Valérie Bergoglio et moi-même, nous sommes rendus à l'INRA, rencontrer Mathieu Arlat¹ qui connaissait depuis quelques mois mes intentions grâce à Yves Duthen². Celui-ci était d'accord pour nous aider à réaliser le travail, mais l'intégration du génome de ma grand-mère dans une

1 Mathieu Arlat est professeur à l'Université Paul Sabatier Toulouse 3 et chargé de recherche à l'INRA.

2 Yves Duthen est professeur à l'IRIT (Institut de recherche informatique et technologique) à l'Université Toulouse 1 Capitole et il m'accompagne dans mes démarches artistiques.

pomme de terre suggérait que la plante devait être protégée des regards, à cause des nombreuses attaques et controverses que subit l'INRA par les groupes anti-OGM. De plus il fallait avertir le siège de l'INRA puisque ce projet demandait une autorisation par le comité d'éthique. En plus des nombreuses contraintes administratives, je pris connaissance du travail d'Edunia d'Eduardo Kac. Edunia est un pétunia dans lequel Kac a introduit son ADN. Les nervures rouges de la plante montrent métaphoriquement que le sang, l'ADN de Kac circulent à l'intérieur de la plante. Eduardo Kac questionne la porosité entre végétal et humain et interroge les frontières de plus en plus étroites entre espèces que la science ne cesse de révéler. Ce dernier point me fit abandonner l'idée d'introduire une partie du génome de ma grand-mère dans une pomme de terre puisque je ne me voyais pas refaire ce qu'Eduardo Kac avait fait quelques années auparavant même si les propos étaient différents.

Lors de mes visites à l'INSERM et avant que nous décidions de la forme définitive du projet, Valérie Bergoglio m'avait proposé de mettre le génome de ma grand-mère dans de l'agarose (qui ressemble en terme de texture à de l'agar-agar). Nous voulions trouver des solutions pour matérialiser le génome humain par des matériaux plastiques. Valérie Bergoglio amusée proposa de faire des gâteaux avec l'ADN de ma grand-mère pour en faire, des gâteaux « bonne maman ». Cette idée lancée par Valérie Bergoglio se poursuivit sérieusement avec l'aide de Nicolas Langlade travaille sur le génome du tournesol. Nicolas Langlade avait été autrefois prêt à travailler sur le projet de la pomme de terre et de l'ADN de ma grand-mère. Ainsi, notre équipe constituée, nous avons travaillé de nombreuses fois à l'INRA, recherchant des formes et des couleurs pour créer notre matière première pour les gâteaux. J'ai ensuite contacté un designer pâtissier Maël Le Baquet. Maël Le Baquet nous suivit et nous accompagna dans notre projet. Je voulais que ces gâteaux soient les plus futuristes possible et qu'ils se démarquent des gâteaux habituels. Je souhaitais que ces gâteaux aient une forme dynamique afin d'incarner l'idée de devenir plutôt que d'être.



CROQUIS, RECHERCHE DE FORMES

ESSAIS DE FORMES



GATEAUX ET
SUPPORT
DE
PRÉSENTATION

Extraction à partir du sang.
Avec Valérie Bergoglio (INSERM Toulouse)



**Protocole d'extraction
À partir du sang de souris [notes 2014]**

1^{er} protocole

Sonification de l'ADN pour le casser en morceau avec le sonicateur. (sonicateur à tige)

Solution 1 => soniqué

Solution 2 => sans la sonication

Solution 3 => Solution témoin

Masse molaire = masse moléculaire

1/ Solution Buffer A (permet d'extraire les cellules avec un noyau)

-0,32 M sucrose = 24ml

-10mM Tris HCL= 1,5microlitre

-5mM Mgcl2 = 0,375ml

-0,75% tritonX-100 = 0,562ml

= 26,437 ml

75ml-26,437 = 48,563mL(d'eau froide stérilisée à rajouter)

Après avoir réalisé la solution du buffer A, nous devons le mélanger, pour cela nous utilisons un agitateur magnétique.

Notre PH doit être à 7 or il est à 4,87.

Pour augmenter le PH nous utilisons de la soude.

Pour faire baisser le PH nous utilisons de l'AcideChloridrique.

Nous atteignons 7,68 PH.

Nous avons besoin de 500 microLitre de sang.

On rajoute 1mL d'eau froide et stérilisée.

Il faut vortexer la solution, puis nous laissons ensuite le Buffer A 2-3 minutes dans la glace.

Nous mettons la solution dans la centrifugeuse (15 Minutes) afin que les cellules puissent se diviser. Il va y avoir plusieurs couches, nous on veut extraire l'ADN à partir du noyau des cellules sauf que les globules rouges et ethemacy n'ont pas de noyau, donc il faut les enlever.

Il faut remettre le Buffer A dans la centrifugeuse car le process n' a pas marché, nous rajoutons de l'eau, nous la repassons au vortex, et nous centrifugeons.

2/ Solution Buffer B (permet d'éclater les cellules et d'isoler l'Adn)20ml molaire TriHci (tampon, permet de maintenir solution) = 1mL

- 4mM Na2EDTA= 0,4mL

- 100 mM NaCL= 5mL

2^{ème} protocole 26 Mai [notes]

- 20X (20 fois) SSC
- Vortex
- 1ml de sang et 0,8ml IXSSC et vortex
- 1minute centrifugeuse

Vortex, sortir le surnageant.

- Cellules globules blancs
- -375 MicroLitre de NaOac

Diluer 15 fois , Acetate de sodium. Nous il est à 3 molaire et il nous le faut a 0,2, il faut le diluer 15 fois

- Detargeant SDS → casse les membranes des cellules, pour faire sortir l'ADN.
 - 5MicroLitre de proteinasK → enlève les protéines
- 1h à 125° à la centrifugeuse. (11h45)

- TAMPON A =
 -
 - 0,32 M → 1,6 Ml pour nous
 - 2 : 0,32 = facteur de dilution.
 - 0,32 sucrose = maintenir les structures, empêche agressivité des choses.
 - Le sucrose va maintenir la structure visceuse , amorti agressivité du Triton.
 -
- Dilutions et produits en croix.

500 ml et deux volumes (= 1mL)d'eau froide.
Incuber dans la glace à 2 -3 minute

Recentrifuger pour se débarrasser des globules rouges.

ARN messenger → cna, sera débarassé des introns où l'ADN est une séquence plus grande.

Agarose

Sodium citrate 1molaire

→ 2,94 g → 1 mol

1M => xg → 1L

Sodium de citrate

Nuclei Lysis buffer → à,001 M Tris- HC1

20 micro Litre

0,14

Chloroforme → dissocie les protéines de la phase aqueuse
On va récupérer la phase aqueuse qui contient l'ADN
Ethanol dans phase aqueuse.

Agarose,
Ultra violet.

Migrer dans agarose.

BET, solidifier dans de l'agarose. Bain de Bet, Bromure d'éthidium. Intercalent fluorescent.

→ 1^{er} Protocole marche le mieux

Manipulation du 12 juin 14 (notes)

ADN mélangé à de l'eau → eau pour faire une base neutre.

Spectromètre → rayon ultraviolet avec une longueur d'onde de 260 nanomètre pour mesurer la concentration d'Adn. Analyse à partir de 1 microlitre. Le soniqué permet de casser la structure ADN afin de rendre sa présence homogène dans l'agarose.

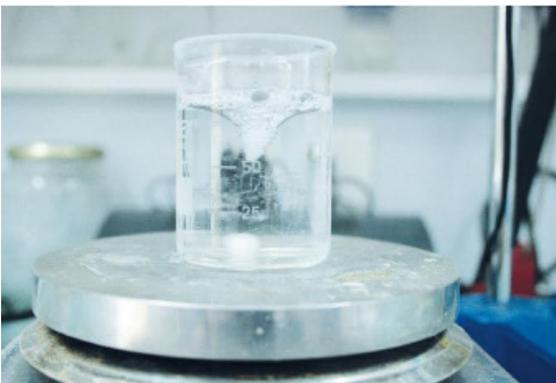
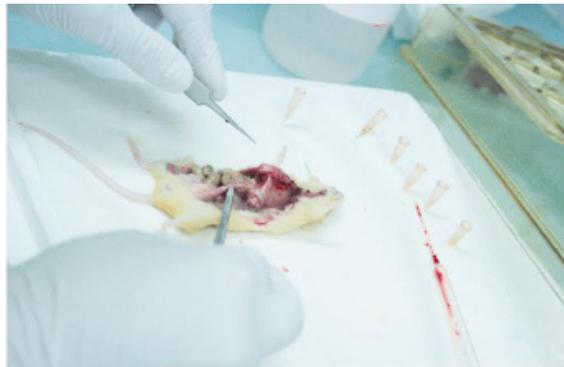
Bet → Bromure d'éthidium, lui c'est la molécule qui s'intercale dans l'ADN et sous excitation ultraviolet il est fluorescent. On va soniquer la première solution.

Agarose 1% → 1g pour 100ml d'eau.

Cuisson à la chaleur



Premier gâteaux à base d'Agarose



**RECHERCHE DE TEXTURE ET DE COULEUR [notes 2015]
Avec Nicolas Langlade, Valérie Bergoglio (INRA)**

Journal de méthode

Agarose = 3 gramme mélanger à 200 ml d'eau

Promega et Kiagene

Le faire chauffer à 60 °

Colorant gamme de couleur :

Bleu de méthylène

Bleu de bromophénol

Rouge Carmine

Pourpre de chromophrésol

Ponceau = rouge

Berberine = jaune

Fluorescein sodium = rouge mais fluo/

Dépend du PH ==> Xylène Cyanol ==> bleu au jaune

Nile Blue ==> bleu

Orange G

Nile bleu ne se dissout pas bien, mais bleu assez profond

Vitesse trois pour le mélange agarose et bleu de méthylène.

ADN sera liquide ==> voir lorsqu'on le mélange avec des colorants.

Ne s'est pas très bien dissout. 5 microlitre.

Étape = Agarose 65° + solution avec liquide.

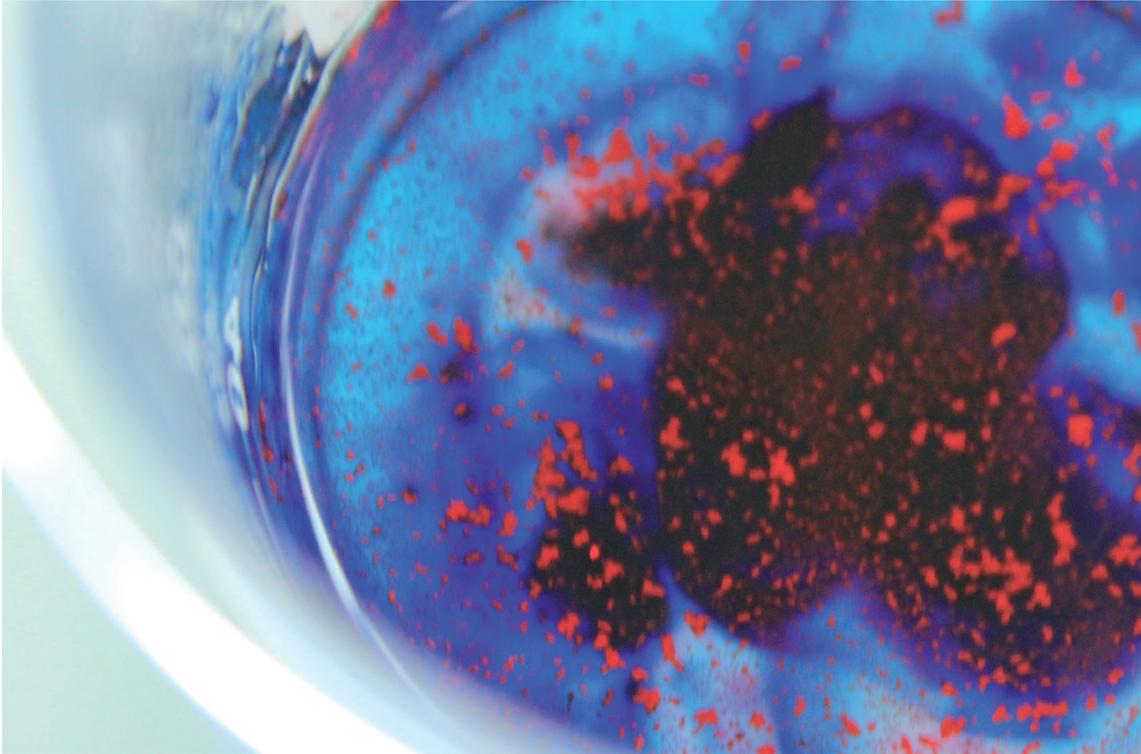
Fluorescéine + méthylène

==> essai

Acide + Rouge

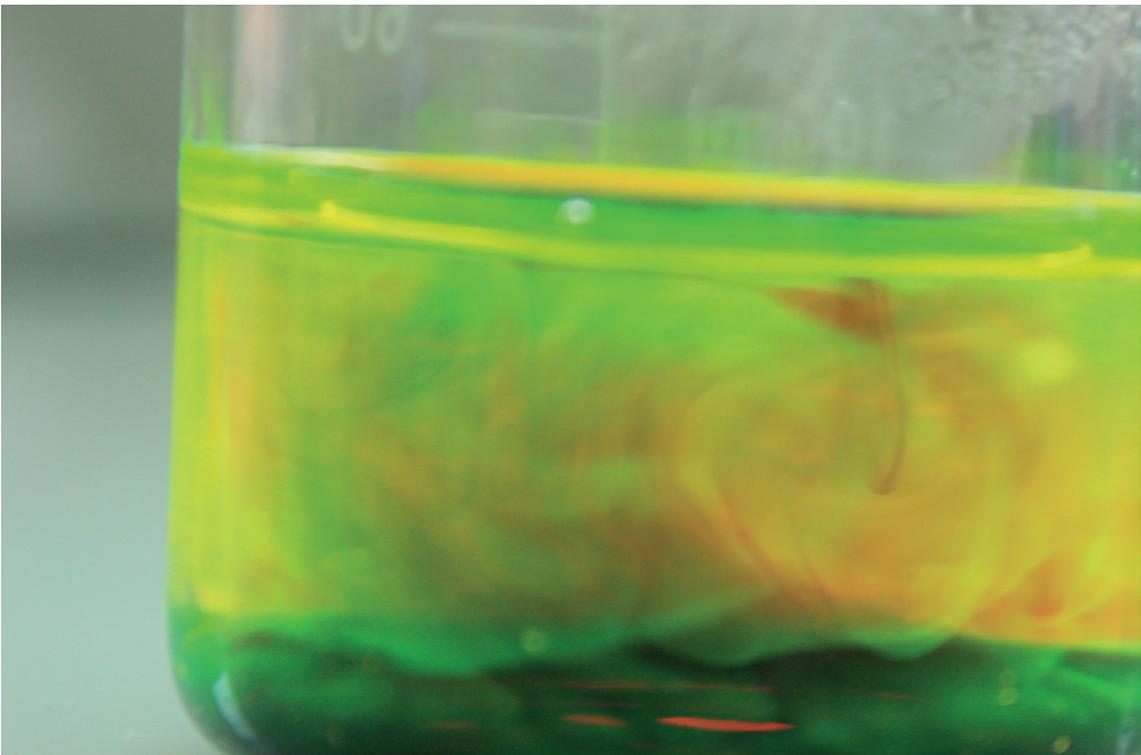
Tris EDTA ==> Là où l'on met l'ADN

Utiliser des colorants hydrophobes



Nile Blue

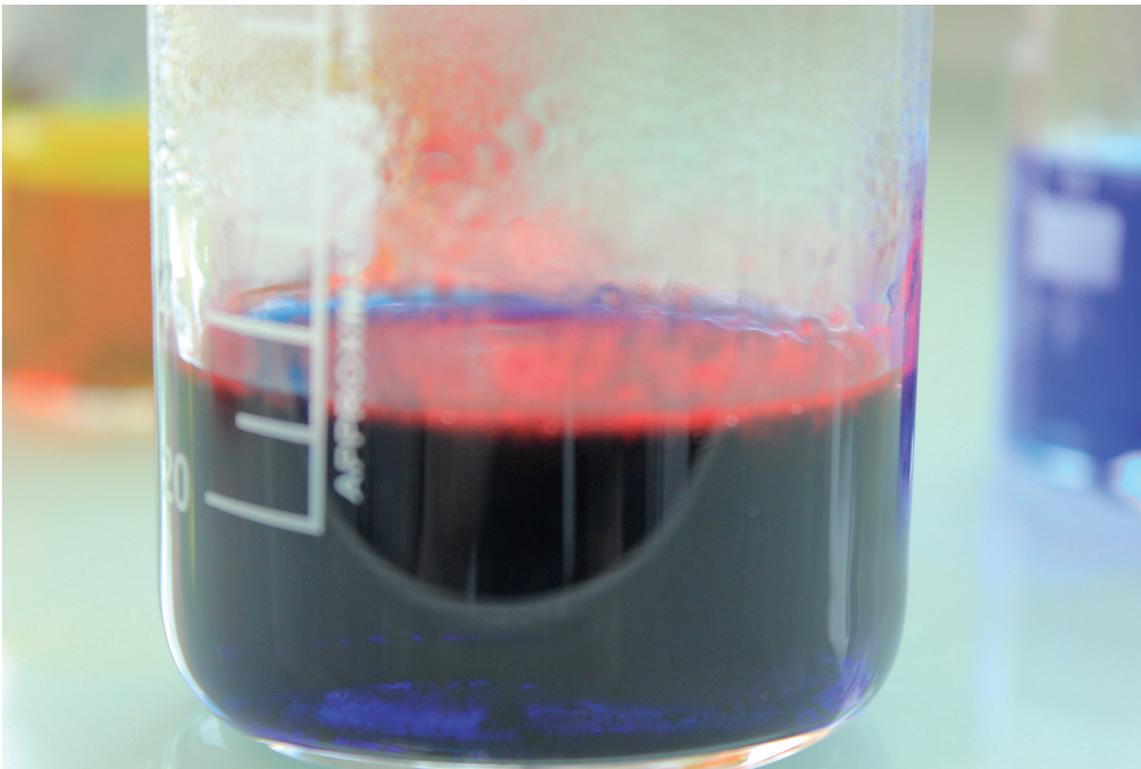
Xylène Cyanol + Fluorescein sodium

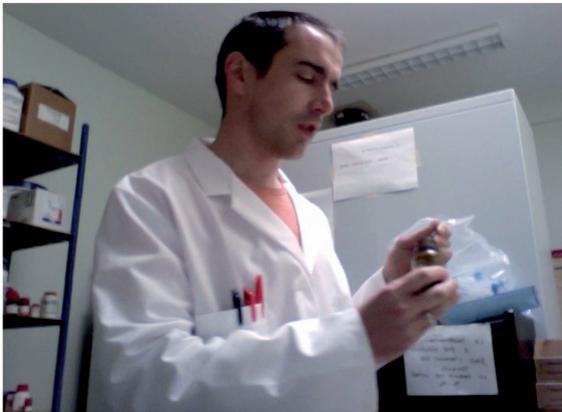




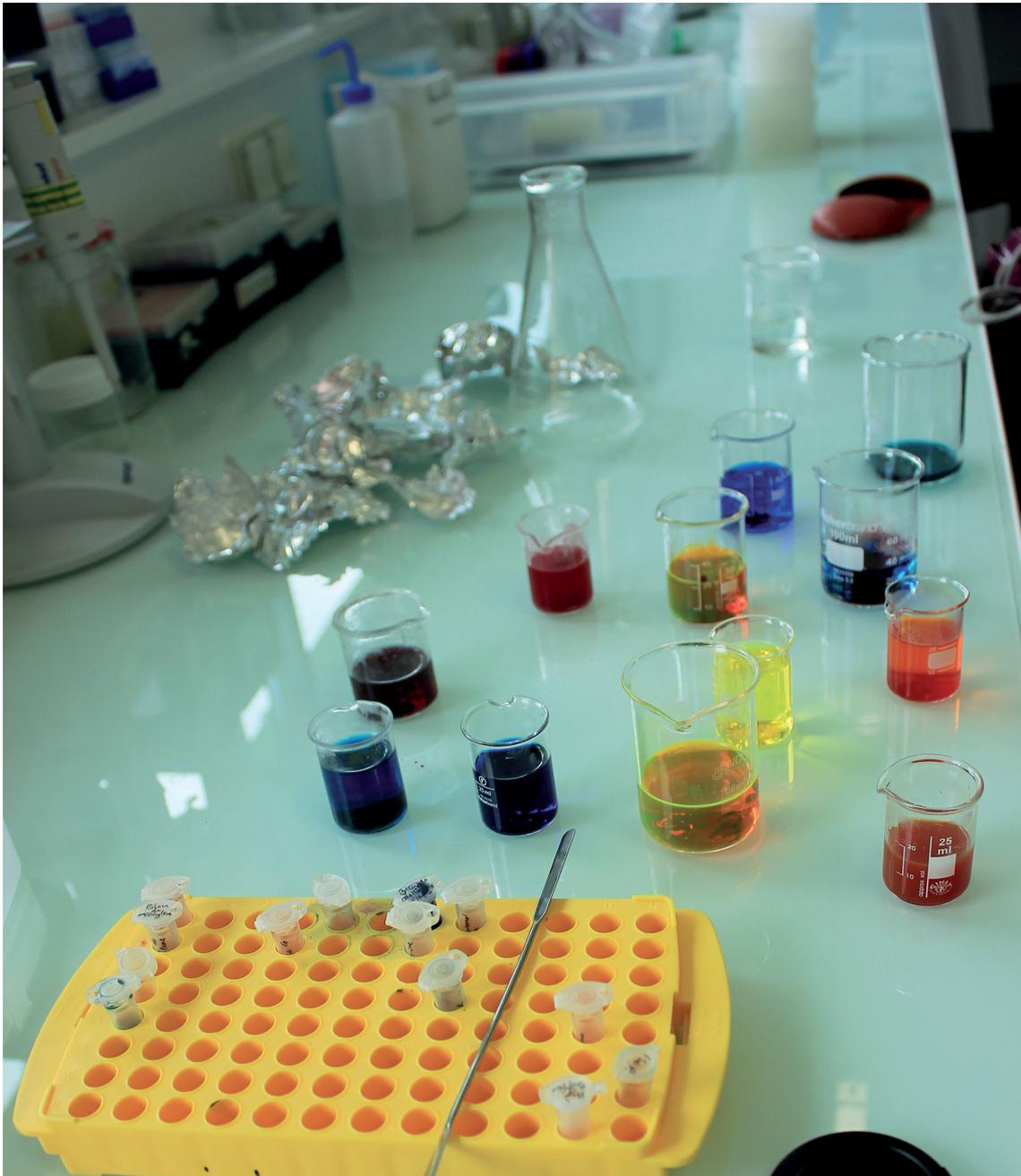
Bleu de méthylène

Fluorescéine + bleu de méthylène





Dosage et choix des composants chimiques



Couleurs obtenues



Maël Le Bacquer, Préparation de matière pour les gâteaux (cuisine moléculaire)



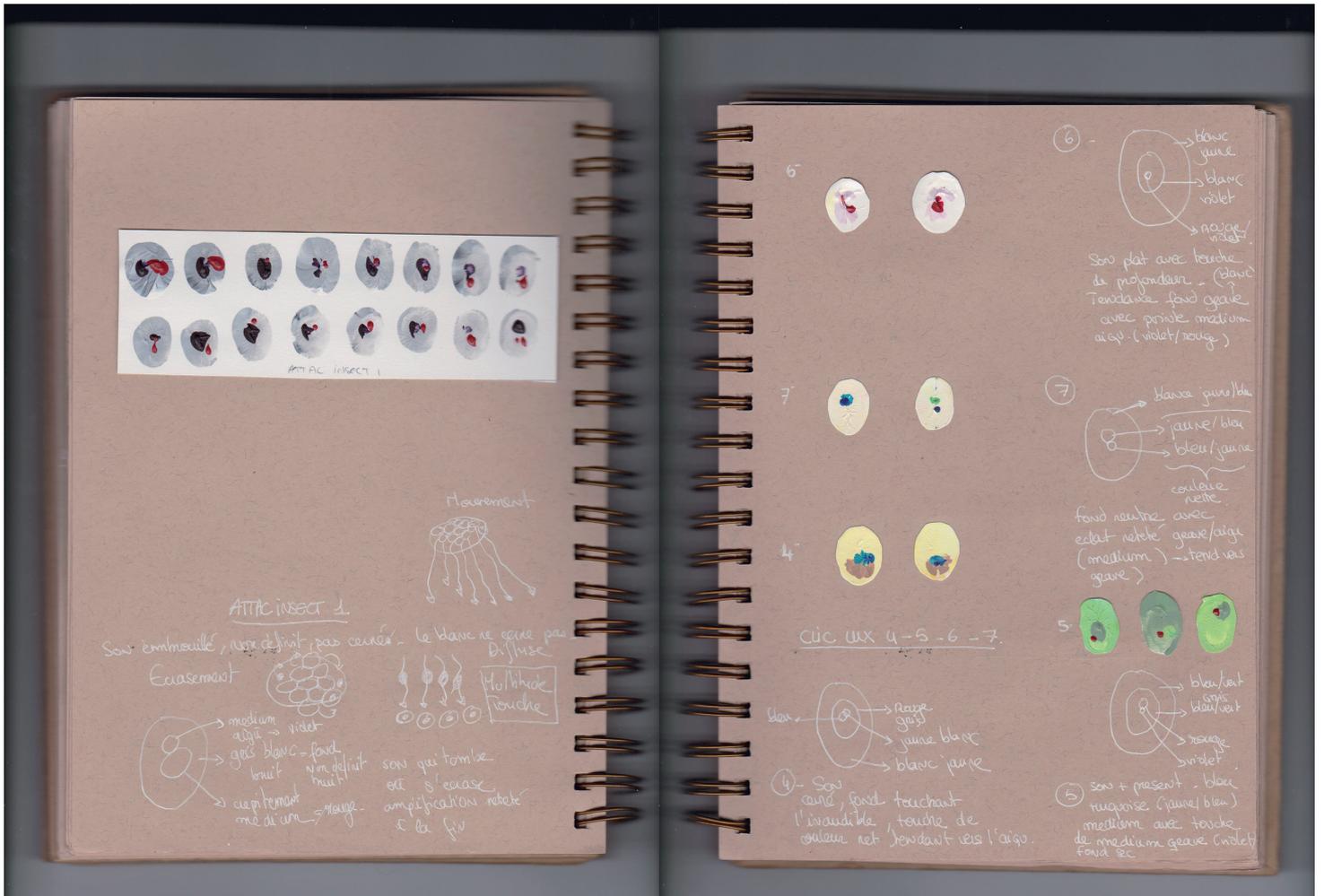
Mélancolie des étoiles. Détail sur le processus de travail.

Ce travail provient d'un ancien travail réalisé lors de ma première année aux beaux arts que j'ai décliné par divers protocoles. Ce travail a été prolongé de manière différente avec Thomas Breton. Les algorithmes de vie artificielle donnent la possibilité de créer des œuvres qui se génèrent elles-mêmes et la transformation des signes d'origines est indéterminée. Les signes dans cette installation sont générés par la voix du spectateur. La voix est décomposée en phonème grâce à un logiciel de reconnaissance vocale. Ces phonèmes sont ensuite associés à des signes colorés. J'ai donc dû établir un protocole entre les particularités des phonèmes et les caractéristiques des couleurs. J'ai créé des correspondances et des codes de couleurs me permettant de traduire les phonèmes en couleurs.

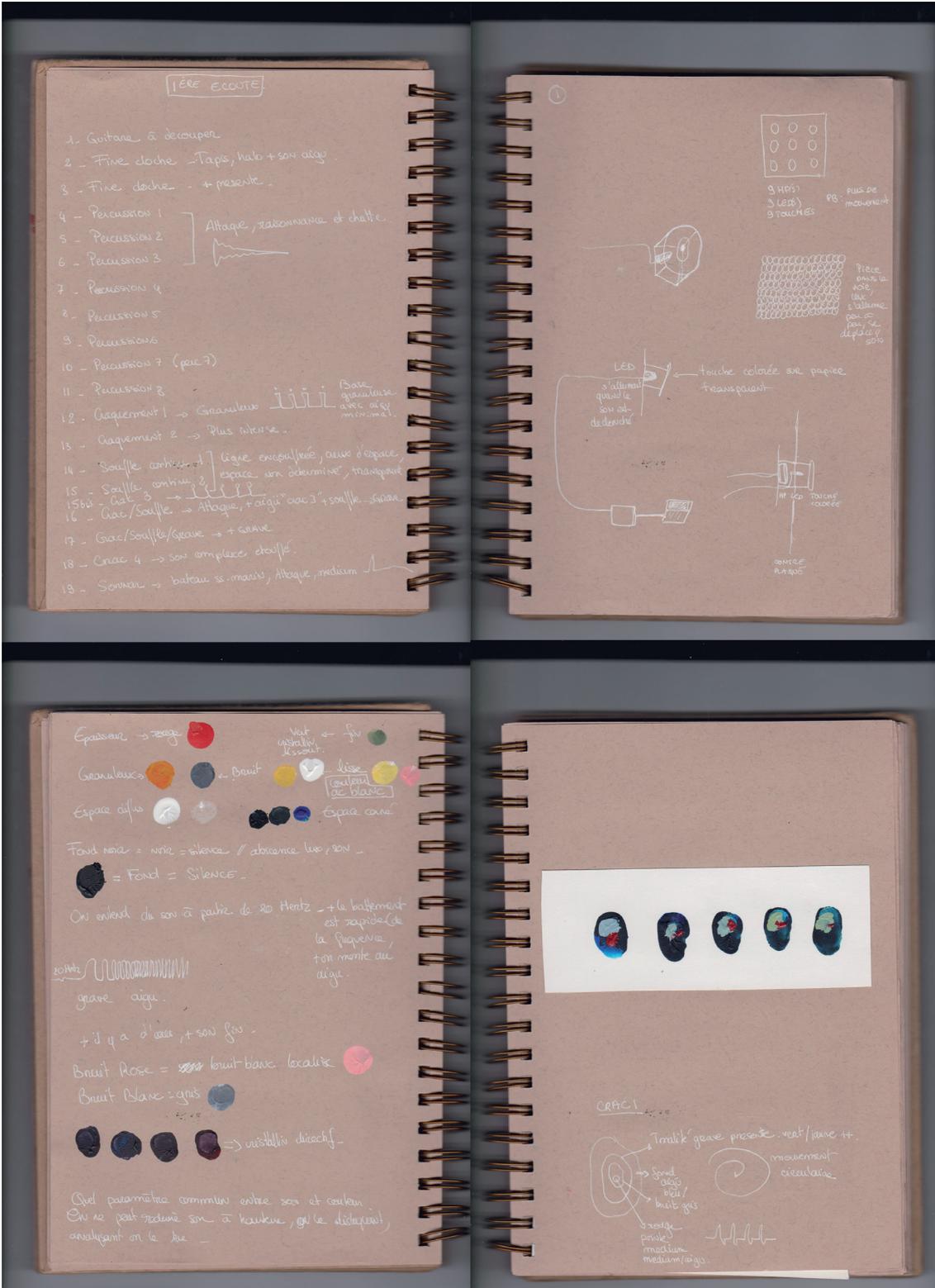
Les voyelles étant les phonèmes ayant le plus d'énergie sont les signes les plus clairs et les plus lumineux. Les consonnes sont très peu sonores et assez fermées, j'ai donc utilisé des gammes de couleurs plus sombres. Les consonnes se décomposent en plusieurs catégories. Il y a les consonnes que l'on nomme les occlusives qui sont d'une sonorité courte suivie d'un silence. Pour représenter le silence, j'ai utilisé des couleurs mélangées de noir. Le noir a des vibrations courtes, ne s'étend pas et est l'absence de couleur correspondant à l'absence de son. Pour représenter la brièveté des occlusives, j'ai choisi des couleurs les moins vibrantes possible donc plus sombres et plus ternes. Il y a ensuite les consonnes fricatives qui sont composées de frictions et dont la chute est plus étalée. J'ai utilisé des couleurs plus vibrantes en fond pour tendre vers l'idée de friction, de tension et des couleurs désaturées sur le dessus pour créer l'étalement. Les consonnes nasales elles, sont sonores et assez fermées, j'ai donc ici créer des couleurs plus saturées pour les rendre plus sonores, mais dont le dessus est assez sombre pour retranscrire le caractère fermé. Les consonnes approximatives sont vibrantes, elles sont composées de couleurs plus saturées et lumineuses. De plus chaque catégorie varie aussi selon la création et la diffusion dans le système vocal. Les consonnes peuvent être bilabiale, labiodentale, dentale, postalvéolaire (joue), palatale (palais), vélaire (gorge), uvulaire (vibratoire). Selon l'attaque, la tenue et la chute de chaque consonne, j'ai fait correspondre des qualités et des quantités de teinte, de clarté et de saturation.

Les voyelles elles sont décrites selon leur ouverture ou leur fermeture et elles peuvent être antérieures ou postérieures c'est-à-dire que la sonorité évolue selon l'ouverture de la bouche. Ainsi les voyelles les plus ouvertes correspondent à la couleur rouge tandis que les voyelles les plus fermées correspondent à la couleur violette (qui est la couleur la plus sombre du rouge, le rouge étant pour moi la couleur la plus étendue, dont les vibrations sont les plus longues et dont l'étalement est le plus grand). J'ai donc joué sur plusieurs paramètres à la fois. L'arrondi, l'étalement, la brièveté, la chute, le mode vibratoire sont autant d'éléments qui m'ont servi à construire les contrastes de qualité et de quantité pour chaque phonème. En fonction de l'énergie que dégagent les phonèmes, la couleur est plus ou moins saturée. Chaque phonème dispose d'une série de dix touches afin de varier au maximum le scénario visuel. Le code de couleur est un code subjectif bien qu'il possède une organisation interne. Au niveau du développement des touches colorées, le scénario est évolutif puisque les touches sont dotées d'algorithme de vie artificielle et les couleurs évoluent selon la participation du spectateur, mais aussi selon les rencontres entre chaque groupe de phonèmes et des échanges de codes génétiques. Les phonèmes naissent par groupe, mutent et peuvent se faire véroler à tout instant. J'ai dû construire des séries de dix touches pour chaque

phonème vérolé qui ont été travaillées à partir d'un travail numérique. Les cellules vérolées sont hybrides. Elles sont composées de peinture et d'images numériques. Chaque génération de phonème apprend à reconnaître les phonèmes porteurs de virus. Le silence lui est représenté par des touches blanches correspondant aux lymphocytes (globule blanc) représentant les cellules de défense de notre corps. Tandis que les cellules souches sont traduites en touches noires et grises.



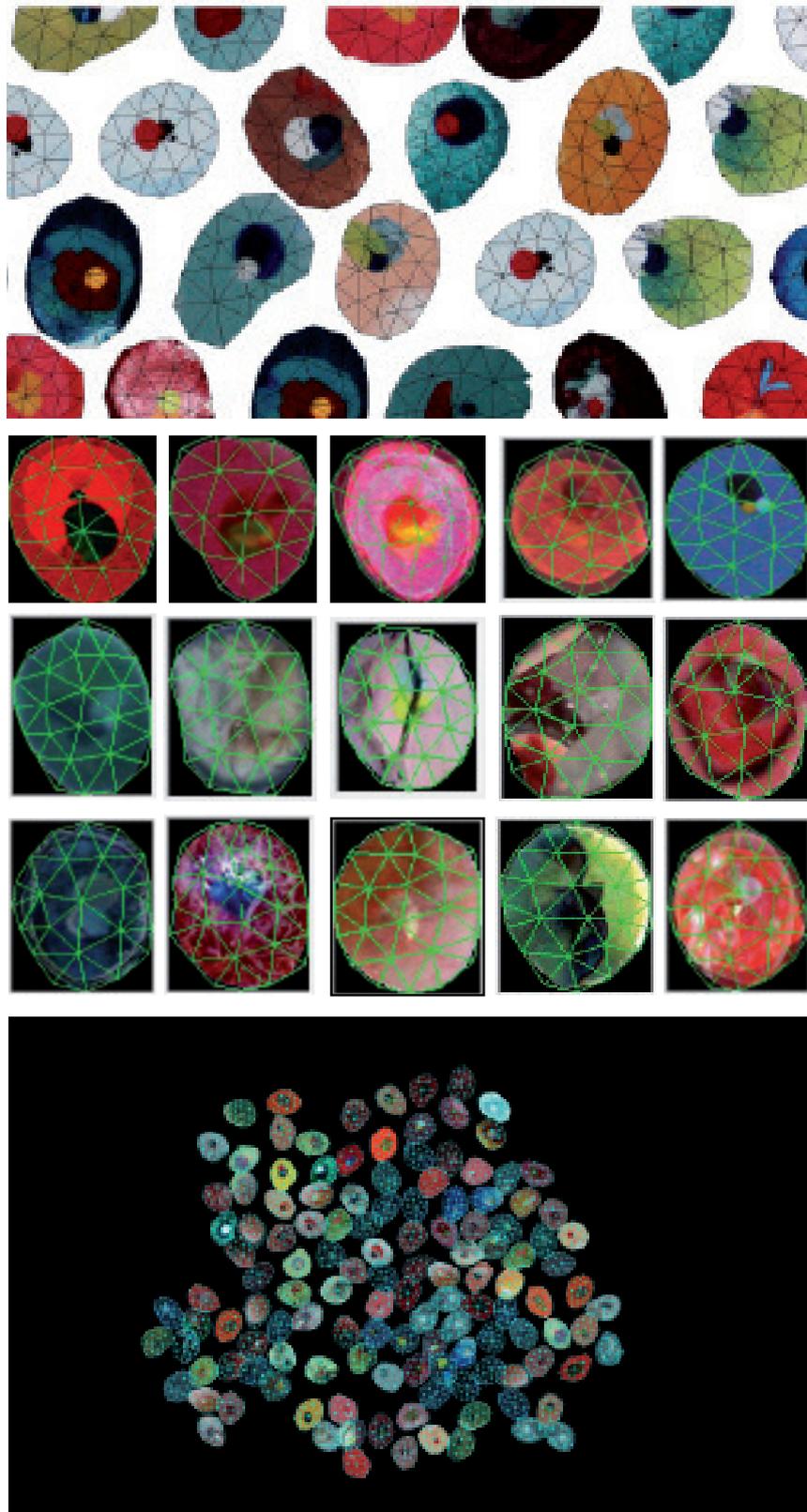
Recherche son/couleur



1^{er} signe plastique (2007)

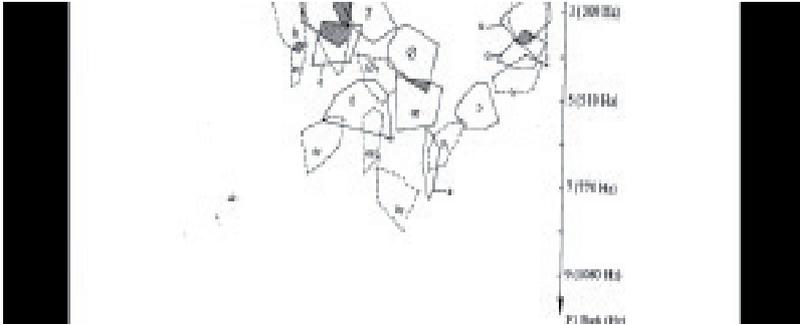


Triangulation essayée sur des signes plastiques.
Développement de cellules artificielles



Reconnaissance vocale :

- Les paroles des spectateurs sont captées et récupérées sous forme de phonèmes
- Une technique mal maîtrisée à l'heure actuelle et qui soulève de nombreux aléas
- Utilisation d'un dictionnaire phonétique.



Mise en œuvre , vie artificielle

- Chaque signe plastique représente un phonème et est un agent autonome
- Avec un gène représentant des règles comportementales (attrance, rejet) et qui évolue par croisement et mutation lui permettant un apprentissage. La reconstitution d'un mot existant peut alors le transformer en virus.

Modèle Multi-Agent

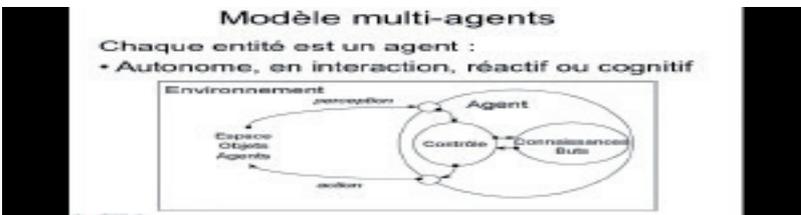
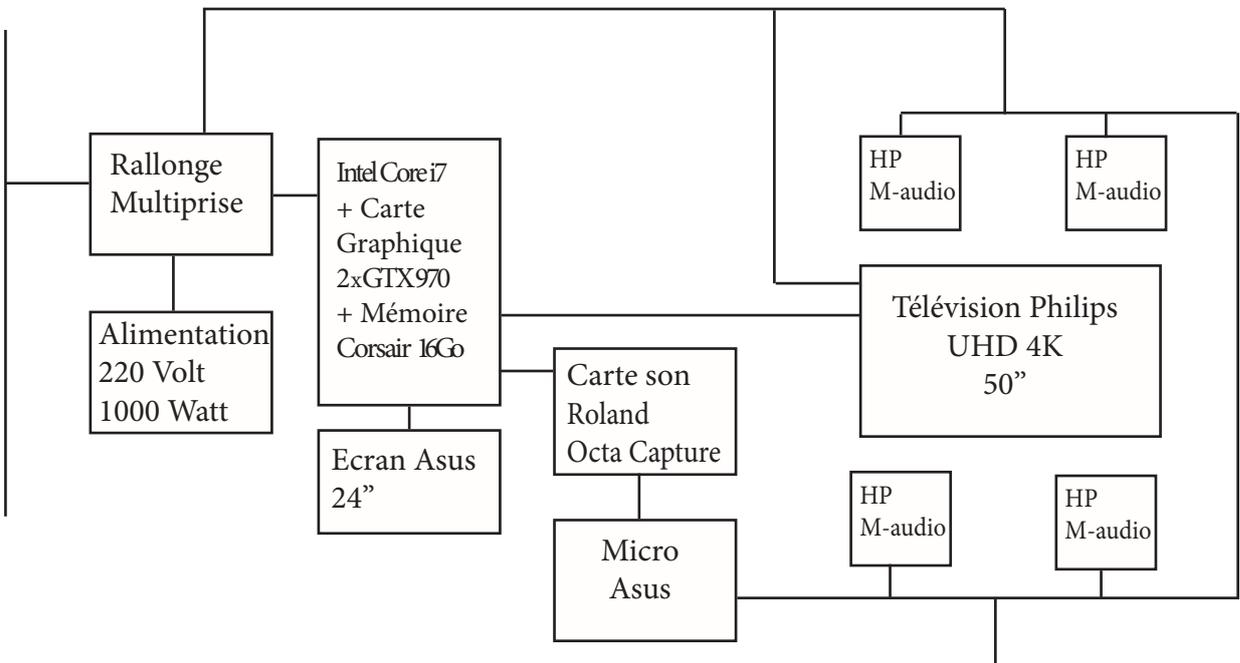


Schéma de principe





À chacun son tour. Détail sur la réalisation de la pièce.

La tournure de la pièce a pris une autre direction à partir de la proposition d'exposition pour la Biennale Internationale du Numérique, *Prosopopée : quand les objets prennent vie*.

À ce moment-là nous avons été confrontés à une quantité de problèmes qui ont modifié complètement la forme de la pièce. Des personnes se sont associées au projet afin que nous puissions réaliser la pièce dans les temps et honorer nos engagements. Franck Jubin, Julien Rabin et Xavier Schaeffer ont ainsi collaboré activement à ce projet ; et Franck Jubin était quotidiennement présent avec moi durant les trois derniers mois de création. Ce qu'il y a d'intéressant ici, et quelque peu ironique, c'est que la forme et le sens de cette machine nous ont en partie échappé, alors que la pièce abordait les devenirs techniques et le sens de notre humanité. Je retire de cette création autant de sens au niveau personnel et humain qu'au niveau artistique. Le nombre de personnes qui m'ont accompagnée et soutenue dans l'élaboration de cette machine est déjà une sorte d'aventure humaine qui constitue une forme d'expérience à part entière. La pratique artistique, surtout lorsqu'elle est liée au numérique, permet de faire se côtoyer des mondes qui sont par habitude séparée et a priori incompatibles. Pouvoir quelque part faire participer des personnes inconnues et de disciplines différentes à la création d'une pièce artistique est une ébauche d'un engagement pour l'art et accentue son importance pour de nombreux êtres humains. Que des personnes puissent s'assembler pour créer de l'inutilité marchande et du détournement technologique constituait une certaine forme de poésie. Pour être plus précis, nous étions installés dans les locaux d'Artilect qui est un Fablab de Toulouse. Pour ne citer que les principales personnes qui ont collaboré, il y a eu deux ingénieurs travaillant dans le domaine de l'aérospatial (Jean Michel Rogero et Paul Grenet), un ancien dentiste (Christian Cenac). Ces personnes nous ont régulièrement aidés Franck Jubin et moi même.

Nous avons été confrontés durant les trois derniers mois avant l'exposition à des complexités non pas numériques, mais mécaniques. La programmation a été réalisée par Xavier Schaeffer qui, en un temps record, a programmé tout le complexe numérique dont nous avons besoin. Ce qui paraissait être le plus simple s'est avéré le plus complexe et vice-versa. Le principal problème de cette pièce a été l'acheminement des dents jusqu'au bol trieur. Les dents étant toutes disparates, le calibrage d'une forme ou d'un mécanisme qui permettrait de faire sortir les dents au rythme où nous le voulions était impossible. Nous avons créé deux mécanismes, avec plusieurs versions pour chacun, afin d'arriver à faire sortir les dents une par une et selon l'algorithme des naissances et des morts du site internet *Worldtometer*. Le premier était le système du semoir. Une plateforme circulaire dans lesquels des trous ont été découpés avec une imprimante laser tournait sur un plateau (grâce à un moteur) dans lequel la plateforme circulaire pouvait s'encasturer. Nous avons ensuite conçu un système de barrage afin que les dents ne passent pas toutes en même temps. Le semoir ne marchait pas malgré les nombreuses modifications que nous avons essayées afin d'améliorer le système. Nous ne développerons pas tous les essais auxquels nous avons procédé afin de ne pas alourdir l'écrit de détails techniques. Le fait que les dents ne soient pas calibrées de la même taille posait de réelles difficultés et pouvait bloquer tout le système, quelque part cela créait une belle métaphore de l'anormalité. Autrement dit, il fallait que les dents fussent normalisées pour ne pas corrompre le mécanisme, ce qui s'avérait impossible.

Nous avons abandonné l'idée du semoir et nous sommes partis sur une autre idée deux semaines avant la remise de la pièce au 104 de Paris, là où se déroulait la biennale. En discutant avec un ancien professeur Pierre Cazes qui ne connaissait pas le projet et en lui formulant les problèmes que nous rencontrions, je me suis rendu compte qu'il fallait abandonner le semoir et partir sur un autre principe. Comme me le fit remarquer ce professeur, il fallait penser le mécanisme comme un écoulement d'eau afin que les dents puissent avoir un mouvement fluide et liquide. Franck Jubin avec qui je travaillais principalement était d'accord et proposa de remplacer le semoir par une roue à aubes. Remplacer la réalité des dents par le mouvement fluide de l'eau fut une solution efficace. Nous avons donc construit une roue à aubes, afin de faire circuler les dents. Nous avons dû rajouter un servomoteur pour brasser les dents et éviter une stagnation. De même, un vérin permettait de soulever le réservoir et de secouer la masse dentaire afin d'éviter des blocages. Là encore, de nombreux prototypes ont été réalisés avant que la pièce soit fonctionnelle. Des arrangements de dernière minute ont été réalisés, notamment au niveau de l'entrée située juste avant la roue à aubes, afin d'éviter ce que l'on nomme un bourrage. Nous avons désajusté les deux longueurs de la fente d'entrée ; nous avons également créé une dissymétrie entre les deux entretoises des parois qui maintenaient la roue afin qu'en cas de blocage, les dents puissent, avec la force du moteur, atteindre la sortie d'une largeur plus grande. Il arrivait que deux dents soient prises dans une pale de la roue, coinçant ainsi la roue qui alors ne pouvait plus tourner entre les deux parois. Toutes les dix secondes, la roue était programmée pour faire un retour en arrière sur elle-même pour éviter des blocages. Ces quelques exemples de problèmes techniques soulignent que la pratique artistique demande une intelligence pratique. L'intelligence des formes, le maniement d'outils pour réaliser les pièces, sollicite une forme de pensée différente de l'intelligence conceptuelle. L'intelligence pratique est davantage liée aux mouvements du corps, aux matières, à la difficulté des phénomènes et forces physiques et à l'espace. Cette énorme expérience m'a permis de comprendre que nous étions loin d'une autonomie de la machine (et non de l'outil).

Ainsi, l'usine à dents que nous avons créée avait-elle besoin d'être humains qui la surveilleraient, ce qui fut le cas durant la période d'exposition. Celle-ci dura deux mois, pendant lesquels la pièce *Endophonie Mécanisée* était exposée. À *chacun son tour* fut exposé un mois.



Artilect, étape de travail. Philippe Sémanaz, Paul Grenet, Xavier Schaeffer, Pol Perez, Franck Jubin

Personnes ayant participé à ce jour



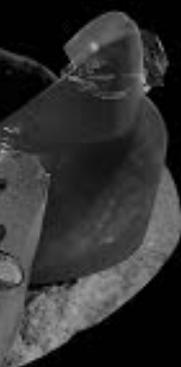
Archéologie de l'écho e

C. Pujol
S. Doncieux
N. Langlade
T. Besche
P & S. Cazes
M. Radman
P. Audi
S. Leroy
D. Foresta



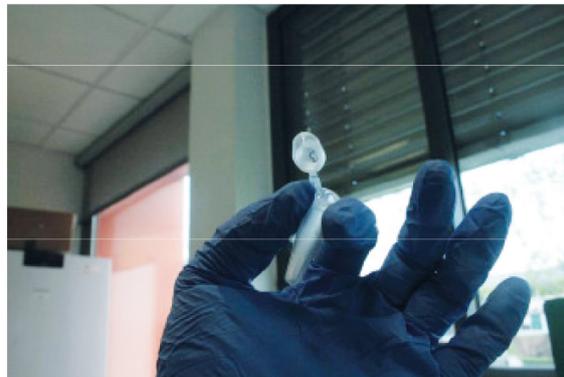
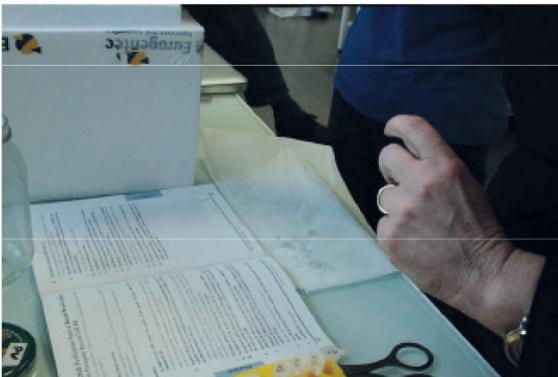
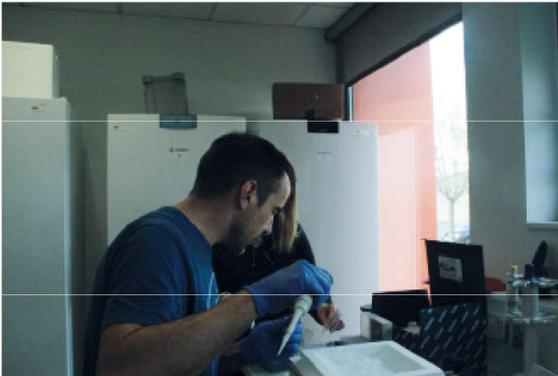


t Être le meilleur



X. Lambert
J.P Jouary
B. Chaudret
V. Bergoglio
J. R Meyer
Y. Duthen
M. Gibson
M. Senty
M&G. Venturelli

Extraction ADN.
Avec Valérie Bergoglio, Nicolas Langlade (INRA, Toulouse)





1--> grattage

15 min a 60°

10 microlitre ==> 10 nanogramme

10 et 100 nanogramme entre 15 et 20

15 nanogramme par microlitre

100 nanogramme

hydrogène ==> ciblée

Dans les tubes tout les composants sont présents . Pour garder que l'ADN on dégrade ARN mais on garde tout en même temps. (3 étapes)

1- Dégrader ARN avec enzyme RnAS 15 min (37°==> on le chauffe , enzyme qui reconnaît ARN et le coupe, (désolidarise). C'est une grande chaîne, et il faut casser tout les membres. Chauffer : Inhibe la partie des protéines (mange ARN)

2- Précipité protéine (avec solution de précipitation)= pour s'en débarrasser, précipité ça les agrège.

Quand on les centrifuge, elles tombent au fond du tube.

3- Après centrifugation ==> surface au fond du culot, et surnageant ==> la solution aqueuse est l'ADN. (PROTEINE QUI SONT RESTÉES).

* On reprécipite (on le concentre pour le rendre plus concentré). On l' agrège, le concentre.

Pour cela = de l'alcool ISOPROPANOL [(ALCOOL+ GLYCOGENEE(plus lourd))] solution ADN

Froid Plein d'alcool déshydrate l'eau = concentre ADN qui se fixe au Glycogène ==> (charge positive et négative)

Glycogène c'est un poids pour l' ADN pour le récupérer.

4- On va nettoyer l'ADN des sels.

(ethanols 70 %, alcool 70%) ==> permet de maintenir ADN précipité = quand il y a de l'alcool, l' ADN n'est plus soluble dans l'eau. Il se replie, s'agrège, il se met dans une structure différente,

30% d'eau solubilise les sels.

5- Mesure la longueur d'onde, 14,9ng (nanogramme) par microlitre

ANADrop mesure taux ADN

DOSAGE

On le gel et on va vérifier qu'il y a bien de l'ADN.

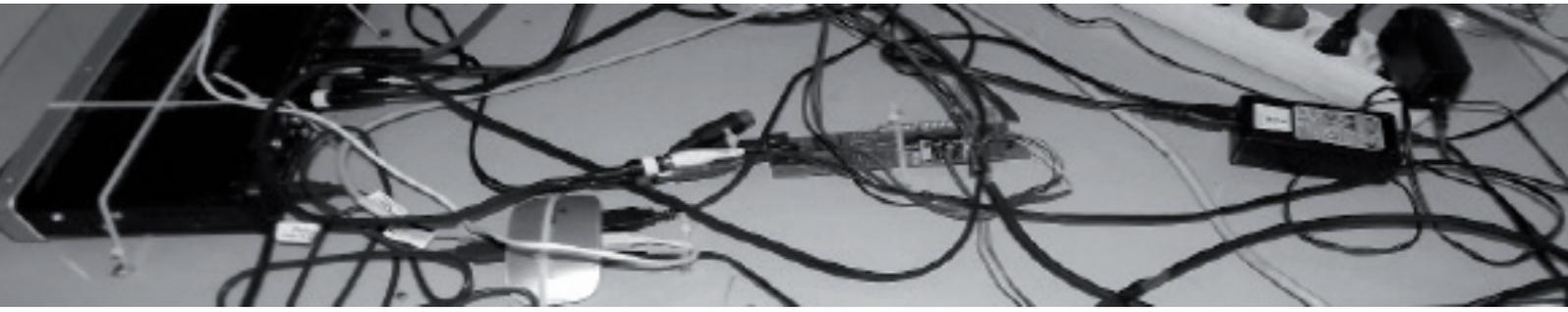
Cycle température !!!!

PCR (1h30)

Insertion ADN dans les Opales et Mica [pierres aux structures lamellaires]
Avec Bruno Chaudret, Valérie Bergoglio, Nicolas Langlade (INSA, Toulouse)



Endophonie Mécanisée



Préparation des organes, couture des servomoteurs



Installation au Tube, CIAM, Université Jean-Jaurès (2012)



**Muséum D'Histoire Naturelle de Toulouse,
2012
Avec Marie-Françoise Carillo &
Hubert Desroques**

Recherche sur la conservation des organes/ Moulage



1 - Délimitation de la pièce par la plastiline (sorte de pâte à mouler). Créer des clefs en plastiline (clef rectangulaire, posée entre le bord et la pièce à mouler), pour pouvoir emboîter les deux faces ensemble.

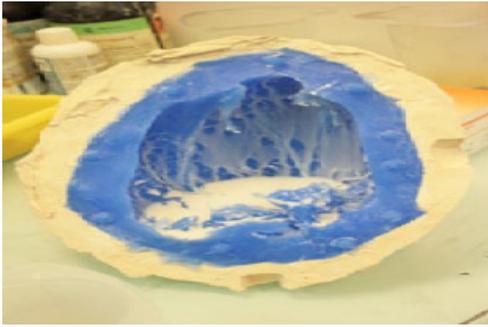


2- Avec du silicone RTV, recouvrir la pièce et attendre que le silicone sèche. Le RTV est composé du silicone A et B à part égale.



3- Le silicone ayant pris, il faut maintenant le consolider par du plâtre. Lorsque celui-ci sera sec, il faudra le retourner, mettre de la vaseline sur le silicone, et procéder exactement de la même manière.





4- Lorsque le moule est réalisé, il faut alors commencer le tirage. Nous avons utilisé un élastomère de polyuréthane, de 30 shore (qui définit sa souplesse, 30 étant le plus souple). L'élastomère de polyuréthane doit être mélangé avec 9% de son durcisseur, sinon il ne prend pas. On peut également l'épaissir en utilisant du talc. Le tirage se fait par couche successive et prend plus d'une heure pour chaque couche.



5- Après avoir passé suffisamment d'élastomère sur les deux faces, il va falloir assembler les deux parties.

Il faut colmater les deux faces avec de l'élastomère et attendre qu'il prenne. Nous avons laissé une ouverture pour intégrer le servomoteur à l'intérieur.



6- Il ne reste plus qu'à limer l'élastomère qui dépasse.



**Recherche avec le laboratoire de la faculté de médecine de Toulouse.
Avec Hubert Desroque (2012)**

La difficulté d'*Endophonie Mécanisée* réside dans la dégradation organique que je tente de ralentir et dans l'idéal arrêter.

Mr Desroque, technicien du laboratoire d'anatomie de médecine a cherché durant 2 ans des solutions alternatives à la technique de plastination qui me permettrait de fixer les organes afin d'arrêter le processus de dégradation des cellules ou du moins les retarder.

La plastination est une technique qu'il a pratiqué pendant des années. Ce procédé consiste à déshydrater l'organe constitué de 75% d'eau et la remplacer avec une autre substance. La plastination est un procédé utilisé par le docteur Günter Von Hagens. Il est spécialiste dans l'anatomie et met au point, un procédé qu'il nomme «plastination».

Pendant au minimum un mois pour chaque bain, il faut immerger les organes dans l'acétone à -18°.

3 bains sont indispensables :

- le premier bain doit être composé de 80% d'acétone dilué avec de l'eau.
- le deuxième bain est composé de 90% d'acétone.
- le dernier bain est un mélange avec 96% d'acétone.

L'étape de la déshydratation dure au minimum 3 mois. Suit l'étape de l'inclusion du silicone BiodurS10 dans laquelle le bain d'acétone est ensuite remplacé par un bain de silicone et son durcisseur Biodur S6.

La cuve est toujours maintenue à -18°. Pour extraire l'acétone, on utilise des pompes à vide.

Lorsque le silicone se met à faire « des bulles de champagne », cela signifie que l'acétone a été intégralement remplacé par le silicone.

L'étape de l'inclusion dure au minimum un mois.

Lorsque le silicone est absorbé par l'organe il faut procéder à l'étape de la fixation. Il s'agit de faire sécher la pièce à 4° ou 5°, durant un mois.

La plastination a pour objectif de fixer les organes en les desséchant. L'organe perd sa couleur, sa texture et sa malléabilité. Dans le cas de mon installation, ce procédé ne me convient pas. Mr Desroque a trouvé un procédé alternatif qui me permet de fixer la dégradation organique tout en conservant la texture et la couleur de chaque organe.

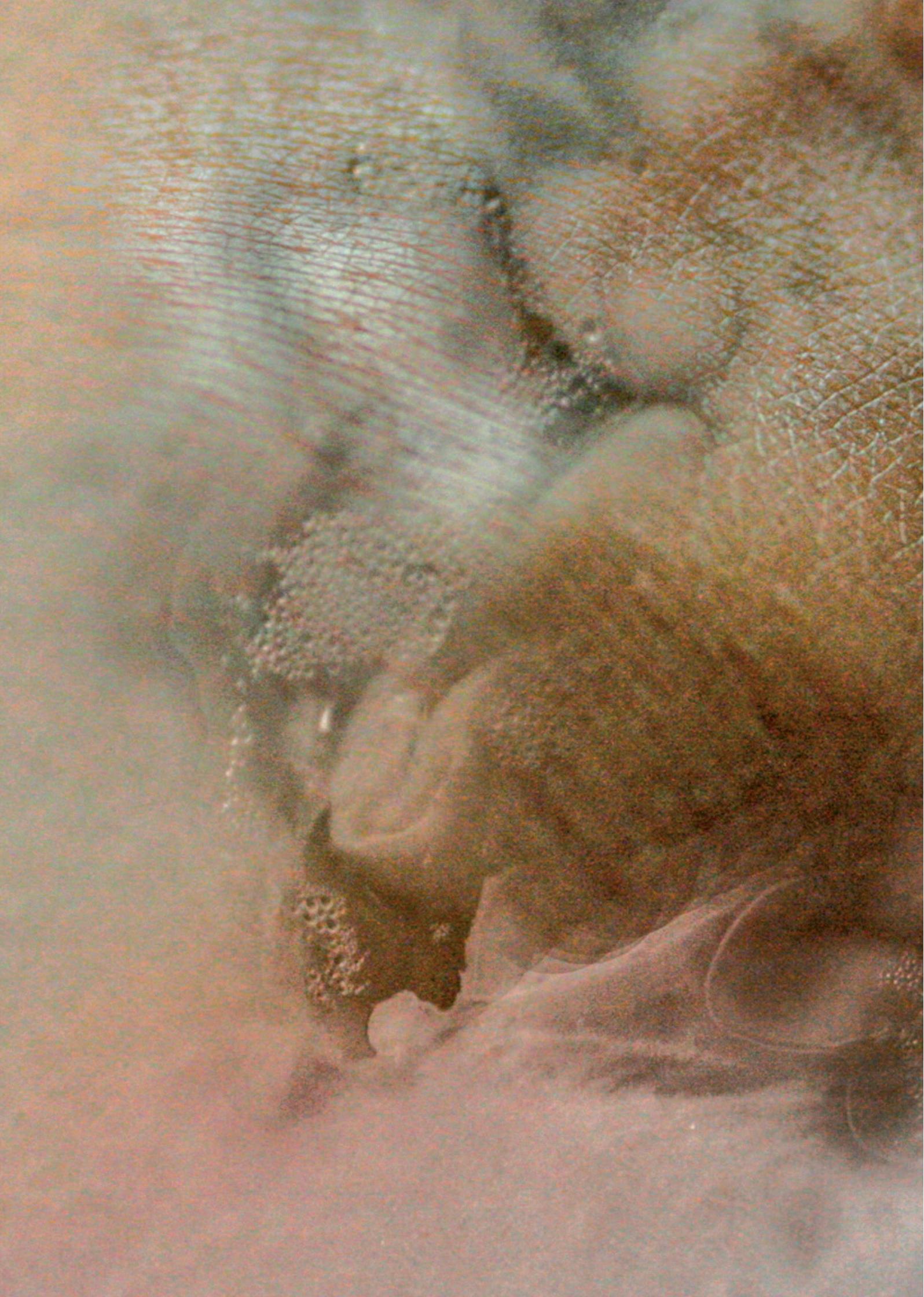
Aujourd'hui après de nombreux essais, le cerveau, les intestins, le foie, et les poumons se conservent à l'air grâce à une fixation au formol à 10%, 5% de chlorure de zinc et une injection à la glycérine à 5%. Le cœur se compose d'une solution au formol à 5% et de la glycérine à 10%. Les cinq organes ont ensuite une légère inclusion au silicone Biodur S10 et son durcisseur Biodur S6. Les organes sont ensuite séchés à 4° durant trois semaines.

Ces cinq organes sont placés de façon à entourer le corps du spectateur et sont suspendus dans des urnes en plexiglas. Il est nécessaire de les réhydrater fréquemment.



Hubert Desroque préparant les solutions chimiques (2012)







Résumé

Écriture d'un monde : Métacorps, Infralangage, Singularité

Cette thèse développe trois concepts et leurs articulations. Le premier est celui d'Infralangage, qui est une impulsion créatrice. L'infralangage est ce qui maintient la réalité en même temps qu'il émet un doute sur celle-ci. Il est un entraperçu du réel et entrevoit les limites des facultés humaines ainsi que matérielles. Ce concept est donc lié à l'impulsion de création du phénomène et à la relativité de notre compréhension humaine, prise dans un sens large.

Le métacorps est un corps en transition et en transformation. Nous verrons qu'il est en transition aussi bien dans une époque donnée que dans le flux de la temporalité et la spatialité d'un corps. Le métacorps change de forme et de sens selon les cadres d'une société qui le pense. Il est lié aux représentations qui structurent les perceptions du corps et son appréhension au monde. Ce concept est lié au paradigme rhizomique. Le modèle du réseau redéfinit ce que signifie être humain, remet en jeu des concepts établis, et propose de nouveaux modèles pour penser le corps et penser le monde. Ce concept est un concept ayant de multiples entrées et où les réponses aux questions soulevées restent dans l'indéterminées.

Le dernier concept lie la notion de singularité à celle d'infralangage et de métacorps. La singularité aurait un rôle déterminant dans l'actualisation d'un présent et la manière dont celui-ci s'élabore. La singularité est utilisée dans son sens physique. La singularité est à la fois le moment initial de la création d'un corps mais est aussi ce corps lui-même. La singularité est une masse ayant ses propres géodésiques et est imperceptible, donc imprévisible. Ce terme nous conduira vers celui de percolation. La percolation est une transition de phase qui conduit à un changement soudain d'état qui est soit brutal soit progressif. Nous aborderons la singularité et la percolation pour analyser le processus de création dans les arts, les sciences et les technologies.

Mots clefs : Actuel, Infralangage, Métacorps, Percolation, Réalité, Réel, Représentation, Réseau, Singularité, Virtuel

Abstract

Rewriting the World : Métacorps, Infralangage, Singularity

This thesis develops three concepts and their interrelationship. The first concept is the force of Infralangage, which is a human creative impulsion. It is a way of knowing freed of fully understanding how humanity builds its reality. Instead in glancing upon the real it glimpses the limits of human mental faculties as well as how they are fitted out. This concept thus links humanity's impulsion toward creating phenomena with the relativity of our understanding taken in a broad sense.

The métacorps is an instantiation of a body in transition and transformation. In this second concept we will come to see that transition is a given time in a body's flow of both temporality and spatiality. The métacorps changes shape and meaning in a way that offers a framework for associative thinking. It is linked to representations that structure the perceptions of the body and its apprehension of the world. As such it is linked as well to the rhizomic paradigm. The network model redefines what it means to be human, calls into play established concepts, and proposes new models for both thinking the body and thinking the world. As such it interrogates our humanity and its relation to our tools and our need to produce technical objects. Since this concept is itself in transition, it is impossible to say with certainty how humanity recreates itself via systems of comprehending the world and what are the consequences of its doing so. Thus the métacorps offers a multitude of ways to enter into questions that remain openly indeterminate. The final concept links the notion of singularity to the prior ones of infralangage and métacorps. Singularity plays a determining role in how successive renewals of the present work themselves out. Here singularity is not employed in its common usage, but rather that of Physics, where singularity is not only the initial moment of the creation of a body but also the actual body itself. A singularity is a mass possessed of its geodetic but one whose trajectory being imperceptible is thus unpredictable. The singularity is the source of renewal for the infralangage-métacorps link and how their interactions will be calculated. This concept interrogates artistic, scientific and technological creations which share an intrinsic relationship with singularity. Singularity brings us in turn to percolation, the term used by physicists for a phase transition that leads to a sudden change in condition whether severe or gradual. Percolation links a networking of singularities whose outcome is unpredictable. We will set off upon a discussion of singularity and percolation in analyzing the creative process in the arts, sciences and technology.

These three concepts will be wielded in considering numerous theoretical areas, not only in various works but also my own creative process.

Key Word : Actual, Infralangage, Metacorps, Percolation, Reality, Real, Représentation, Réseau, Singularity, Virtuel

Edwige Armand, ED ALLPH@, LARA-SEPPIA, Équipe Seppia

Directeur de thèse : Xavier Lambert / Co-directeur de thèse : Carole Hoffmann