

VUES & DONNÉES
(CATALOGUE II)

Cet ouvrage est le deuxième catalogue de la deuxième exposition *Vues & données* qui a eu lieu du 20 septembre au 15 décembre 2024 au Confort Moderne à Poitiers.

L'exposition a été produite par Photo Elysée Lausanne & Manuel Sigrist puis par le Confort Moderne Poitiers & Madeleine Mathé.

Cet ouvrage est issu du projet de recherche *Vues & données* (2020-2023) dirigé par Aurélie Pétreil (HEAD – Genève) & Fabien Vallos (ENSP – Arles).

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre d'un projet pédagogique avec les élèves du Laboratoire Fig du Master de l'ENSP à Arles & du Master CCC de la HEAD – Genève.

Ce projet a bénéficié du soutien de l'Institut de recherche en art et design (IRAD) de la HEAD – Genève & du Fonds stratégique de la HES-SO.

Cet ouvrage a été réalisé grâce au soutien de l'ENSP (École nationale supérieure de la photographie) de Arles.

VUES & DONNÉES (CATALOGUE II)

20-9-2024 – 15-12-2024



Cet ouvrage est le catalogue de *Vues & données II*
d'Aurélie PÉTREL & Fabien VALLOS.

Cet ouvrage est conçu & coordonné par Fabien VALLOS
Raphaël LODS (assistant) & Doriane BELLET (maquette).

L'exposition rassemble 10 œuvres historiques, 6 objets,
10 séries d'Aurélie PÉTREL, 1 structure de Dieudonné
CARTIER, 1 œuvre de Fabien VALLOS et plus de 100
commentaires.

Avec Adam BAILLON, Doriane BELLET,
Cécile BLAQUE, Simon BOUILLÈRE, Sarah BOURGET,
Francesco CANOVA, Lucas CHARLIER,
Zayan DELBAUCHE, Antonio DEL VECCHIO,
Valentin DEROM, Davide FECAROTTI, Salome GAËTA,
Margot GUILLERMO, Tarek HADDAD,
Gaspard LABASTIE, Alionor LA BESSE KOTOFF,
Antonin LANGLINAY, Adrien LIMOUSIN,
Raphaël LODS, Gabrielle LUBLINER, Nicolas MARBEAU,
Arthur MORIN, Lila NIEL, Romain PETON
& Mark POHODIN.

[A] introduction

[B] restitution du colloque *Vues & données II* donné le
28 mars 2024 à Photo Elysée à Lausanne

[C] ajouts de commentaires (pour l'exposition *Vues
& données II* au Confort Moderne à Poitiers)

[D] images des expositions de Lausanne et de Poitiers.

[A]

Introduction

×

×

×

×

« Car du pays de l'oubli souffle une tempête.
Étudier c'est chevaucher contre cette tempête ».
Walter Benjamin « Franz Kafka' »

Ce livre est le catalogue d'une exposition. L'exposition est la restitution d'une recherche sur la problématique des données. La saturation des données produit une crise qui nous rend à l'incapacité de recevoir le donné et à l'incapacité d'une lecture des codes et de leurs relations.

L'exposition et le catalogue fonctionnent ensemble. Ils réunissent deux modalités de réponses à nos recherches : la position d'Aurélie Pétreil dont l'œuvre ne cesse de pointer la nécessité des différences de points de vue et la position de Fabien Vallos dont le travail ne cesse de rappeler la nécessité de la lecture combinatoire.

×

×

Pour cela nous avons rassemblé dix œuvres historiques et six objets qui nous permettent de montrer cette crise des données. À cela s'ajoute une dizaine de séries d'œuvres d'Aurélie Pétreil et le travail de Fabien Vallos sur le catalogue et le commissariat. Pour assembler et combiner ces éléments nous avons demandé à l'artiste Dieudonné

1. W. BENJAMIN, in *Œuvres*, vol. 2, p. 450. Cette citation m'a été rappelée par Raphaël Lods : voir le commentaire 078 (*sur l'oubli*) in catalogue I.

Cartier de produire une structure d'exposition et de lecture : elle est une manière de montrer des œuvres et de disposer à la lecture.

Ce projet a servi de modèle pour un processus pédagogique avec des étudiants et des étudiantes en Master à l'Ensp d'Arles et à la Head de Genève. Puisque les manières de voir et de lire sont les fondations de ce projet, nous les avons invités à produire du commentaire à partir de ce qu'ils voyaient et lisaient. Plus d'une centaine de commentaires ont produits : ils sont lisibles comme cartels et dans le catalogue. Un colloque a été réalisé le 28 mars 2024.

Ce projet est un **dispositif conceptuel** en tant que réponse à la question des données par des modalités de regard et de lecture.

Ce projet est un **dispositif curatorial** en tant que manière de proposer des modalités de lectures combinatoires.

Ce projet est un **dispositif artistique** en tant que combinatoire de quatre modalités plastiques et théoriques : la question du point de vue, celle de la lecture, celle d'une structure de monstration et celle des commentaires.

Ce projet est un **dispositif théorique** comme affirmation que la combinatoire est un processus plastique.

Ce projet est un **dispositif politique** comme affirmation de l'urgence de la lecture contre les dispositifs culturels et industriels.

Cette exposition est un manifeste pour la plasticité et la lecture.

[B]

Colloque

donné le 28 mars 2024

Photo Elysée Lausanne

Conférence 01 – **Julie Martin**

Conférence 02 – **Pierre-Damien Huyghe**

Conférence 03 – **Federica Martini**

Conférence 04 – **Francesco Canova** ×

Conférence 05 – **Raphaël Lods**

Conférence 06 – **Lila Niel**

Conférence 07 – **Adrien Limousin**

Conférence 08 – **Salomé Gaëta**

Conférence 09 – **Gaspard Labastie**

Conférence 10 – **Antonin Langlinay**

×

×

01 – **Julie MARTIN**

×

**Braver les biais idéologiques et algorithmiques.
Guimbi Sankara contre Charles Archinard**

Les relations entre vues et données sont particulièrement déployées au sein des générateurs d'images comme Midjourney, Dall-e ou Crayon qui se sont popularisés depuis 2022. Ces logiciels produisent des images à partir d'informations fournies en entrée, qui peuvent être de diverses natures, telles que des données alphanumériques, des instructions de programmation, des images, etc. Le processus d'entraînement de ces programmes recourt à une collection d'images étiquetées de diverses manières et classées en catégories. Lorsque l'utilisateur·rice saisit un prompt, les programmes génèrent des agencements inédits de pixels en s'appuyant sur la façon dont les pixels s'ordonnent statistiquement au sein de la multitude d'images réunies et identifiées dans leur base de données.

×

Entre ces deux étapes, celle de l'entraînement et celle de la production, les images sont traduites en données numériques dont on peine encore à livrer une description ou une représentation visuelle efficace.

Avec les générateurs d'images se rassemble donc ce qui ne s'est jamais tenu devant un appareil photographique ni nulle part ailleurs. Pourtant, certaines des représentations élaborées peuvent posséder les caractéristiques esthétiques

d'une photographie, son apparence, cet air de constituer «un certificat de présence¹» pour reprendre les mots de Roland Barthes. Ces images possèdent ainsi la capacité de dissimuler leur véritable nature, induisant les spectateur·rices en erreur et ravivant l'anxiété récurrente face aux photographies trompeuses. De plus, ces logiciels semblent pouvoir progressivement remplacer certaines activités humaines, alimentant ainsi l'inquiétude d'une substitution du vivant par des robots. ×

Plutôt que de nourrir ces discours, certains artistes ont choisi de se saisir de ces technologies pour élaborer des contre-récits et contribuer à bâtir d'autres imaginaires. Il ne faudrait pas pour autant réduire la problématique de la portée des technologies, en particulier des médias technologiques, aux usages vertueux ou non des utilisateur·rices. Déjà en 1964, Marshall McLuhan avait recours à cette anecdote :

Il y a quelques années, à l'Université Notre-Dame, qui venait de lui décerner un titre honorifique, le général David Sarnoff tint les propos suivants : «Nous sommes trop portés à faire de nos instruments technologiques les boucs émissaires des fautes de ceux qui s'en servent. Les réalisations de la science moderne ne sont pas bonnes ou pernicieuses en soi : c'est l'usage que l'on en fait qui en détermine la valeur.»

Voilà bien la voix du somnambulisme courant. Imaginons que l'on déclare : «La tarte aux pommes n'est pas soit bonne ou mauvaise : c'est ce que l'on en fait qui en détermine la valeur.» Ou encore : «Le virus de la petite vérole n'est pas en soi bon ou mauvais : c'est la façon dont on s'en sert qui en détermine la valeur.» ×

Ou, plus justement : «Les armes à feu ne sont pas bonnes ou mauvaises en soi : c'est l'usage qui en est fait qui en détermine la valeur.» En somme, si les balles atteignent les bonnes victimes

1. Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p.135.

elles sont bonnes. Si le tube-écran projette les munitions qu'il faut aux gens qu'il faut, il est acceptable.

Je ne suis pas de mauvaise foi. Il n'y a rien dans les propos de Sarnoff qui résiste à l'analyse, parce que leur auteur ne tient pas compte de la nature des média, de tous et de chacun des média².

Le théoricien des médias affirmait ainsi un effet des médias au-delà de leur usage quand bien même celui-ci serait irréprochable. ×

Il n'est pas plus question ici de recourir à l'art pour pacifier les effets des nouvelles technologies. L'histoire nous a démontré qu'il est désormais impossible de douter de leur efficacité pour maintenir et amplifier le capitalisme contemporain, les logiques de surveillance et de contrôle des corps³. De nombreuses manifestations artistiques ont témoigné de l'engagement et de la vivacité des artistes pour dénoncer ces systèmes⁴. La détention des technologies de

2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias: Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Seuil, 1968 [1964], p.29.

3. Olivier Aïm a notamment contribué à diffuser en France les *Surveillance Studies*, un domaine interdisciplinaire de recherche qui examine les pratiques de surveillance dans la société contemporaine. Voir Olivier Aïm, *Les théories de la surveillance*.

Du panoptique aux Surveillance Studies, Armand Colin, 2020.

4. À titre d'exemple : la Tate Modern à Londres proposait du 28 mai au 3 octobre 2010 l'exposition *Exposed, Voyeurism, Surveillance and the Camera*. Le Mois de la photo présenté du 5 septembre au 5 octobre 2013 à Montréal était intitulé *Drone : l'image automatisée*. ×

Du 1^{er} juin au 31 juillet 2016, le festival 50JPG à Genève était dédié aux systèmes de contrôle optiques sous le titre *Camera (auto) contrôle*. Charlotte Cotton a commissarié la première exposition de l'ICP Museum *Public, Private, Secret* présentée du 23 juin 2016 au 8 janvier 2017. *Watched! Surveillance, Art & Photography* a été présenté à la C/O Berlin Foundation du 18 février au 23 avril 2017. *Surveillance Index* présentait au Bal à Paris du 10 au 27 janvier 2018 une collection de livres de photographie constituée par l'américain

reconnaissance et de génération d'images par un groupe réduit d'entreprises et l'opacité maintenue sur les contenus des corpus, la provenance des images et les modalités d'entraînement ajoutent des raisons de s'inquiéter. Cet article propose ainsi d'ouvrir d'autres perspectives en s'intéressant aux usages de l'IA générative dans le champ de l'art et à ses relations aux cultures visuelles, matérielles et mentales.

À ce titre, le travail réalisé par Seumboy Vrainom :€ semble particulièrement exemplaire. L'artiste est à l'origine de la chaîne YouTube *Histoires crépues*⁵ sur laquelle il cherche à restituer les histoires coloniales invisibilisées derrière les récits dominants. Parallèlement, il réalise diverses images avec Midjourney, qu'il partage sur son compte Instagram ou présente dans des espaces artistiques⁶. L'une d'entre elles, une image en noir et blanc montre une femme noire assenant un coup de poing à un jeune homme blanc [Image 1]. Cet article dévoile les premiers résultats obtenus par l'artiste et montre que ceux-ci ont d'abord été conformes aux archives visuelles existantes et aux représentations dominantes. Puis il dépeint la manière dont l'artiste, en affinant le prompt, parvient à produire l'image analysée pour dépasser les représentations établies et les cadres conventionnels ouvrant la voie à de nouveaux récits et de nouveaux imaginaires.

×

×

Une base de données comme archive des représentations dominantes

Dans une vidéo partagée sur son compte Instagram⁷, l'artiste livre les étapes de production de l'image au moyen de Midjourney. Il révèle les premiers mots saisis dans le prompt : «femme africaine combat un colon français» [Image 2].

×

Les quatre propositions obtenues sont des portraits de femmes noires, seules, des guerrières, parées selon un imaginaire qui doit plus à l'exotisation hollywoodienne qu'à une étude des traditions vestimentaires [Image 3]. L'artiste lui-même évoque le Wakanda, le royaume fictif dont provient le personnage Black Panther de l'univers Marvel.

Pour déssexualiser la représentation, Seumboy Vrainom :€ précise, dans sa demande, l'âge de la femme : 50 ans⁸. Bien qu'aucun indice ne permette de les localiser chronologiquement et géographiquement, ces représentations semblent plus conformes à l'idée que nous nous faisons habituellement de la réalité historique [Image 4]. Toutefois, aucune figure d'homme blanc ne se dessine dans cette composition visuelle. Le prompt est à nouveau modifié pour que les images incluent le second personnage. Quand celui-ci est finalement représenté, il n'est pas blanc, mais noir [Image 5]. Midjourney semble ne pouvoir engendrer qu'une bataille entre deux personnes de même couleur. L'artiste insiste en précisant la couleur blonde de la chevelure. Face à l'homme blanc obtenu, la femme ne mène pas le combat, comme si la confrontation entre un homme et une femme n'était concevable par Midjourney

×

Mark Ghuneim, qui explore «notre âge d'or de la surveillance».

5. <https://www.youtube.com/channel/UCVuMMUfqEI448VKb-kpuNPHQ> (consulté le 23 avril 2023).

6. Il a par exemple présenté une série de ces images dans l'exposition *Il manque des images pour s'en rappeler* à la Fondation du doute à Blois du 5 octobre au 8 octobre 2023.

7. <https://www.instagram.com/p/CxN1jAltr4T> (consulté le 6 mars 2024)

8. Nous supposons que la dimension âgiste de cette précision est ironique.

qu'à la condition de préserver la suprématie masculine [Image 6].

Ces premiers résultats manifestent la difficulté pour la technologie de constituer ce qui n'existe pas, du moins pas de manière significative, au sein de son corpus visuel. En effet, dans le cas des générateurs d'images, ladite intelligence artificielle est entraînée à reconnaître des images associées à des étiquettes supposées les décrire, puis à créer de nouvelles représentations à partir de ce qui apparaît statistiquement dans cette base de données de référence. Cette impossibilité à produire l'image d'une femme noire dominant un homme blanc est fort révélatrice et témoigne de la dimension subjective et idéologique de la base de données, et ce à deux égards. Premièrement, celle-ci constitue une archive des représentations visuelles existante et en reprend les manques et les orientations. Deuxièmement, images et étiquettes sont associées au sein de la base de données pour permettre l'entraînement selon des logiques d'associations tout aussi biaisées.

En 2018, l'artiste et chercheuse Joy Buolamwini révélait les façons dont l'IA identifiait avec difficulté les images de femmes noires. Dans une conférence slamée, intitulée *Ain't I a woman?*, l'artiste expliquait avoir soumis des portraits de femmes noires à des logiciels de reconnaissance faciale de grandes entreprises technologiques comme IBM, Google, Microsoft, ou encore Amazon. Elle mettait en lumière les difficultés rencontrées par ces logiciels pour interpréter les images de femmes à la peau foncée et pour les classer de manière correcte, principalement en raison de leur sous-représentation dans les ensembles de données utilisés pour entraîner la technologie. Même des images bien connues d'Afro-Américaines telles que Michelle Obama, Serena Williams et Oprah Winfrey, largement diffusées en ligne, étaient sujettes à des erreurs d'identification. L'artiste examinait ainsi les préjugés raciaux

et de genre qui influent sur la reconnaissance faciale, illustrant la façon dont la technologie est imprégnée par des schémas de visibilité préexistants et qu'elle perpétue.

L'artiste Trevor Paglen et la chercheuse Kate Crawford ont également mis au jour les biais idéologiques qui infiltrent l'interprétation automatique des images à travers la relation texte et image. En 2018, en analysant ImageNet, l'un des ensembles de données d'images étiquetées le plus utilisé pour l'apprentissage automatique, ils concluent que :

cette architecture complexe d'images de personnes réelles, souvent étiquetées de manière offensante [...] fournit un exemple puissant et important des complexités et des dangers de la classification humaine, et du spectre glissant entre des étiquettes supposées non problématiques comme «trompettiste» ou «joueur de tennis», et des concepts comme «handicapé», «mulâtre» ou «plouc». Indépendamment de la neutralité supposée d'une catégorie particulière, la sélection d'images biaise le sens d'une manière qui est sexuée, racialisée, validiste et âgiste⁹.

Dans ce système d'identification des humains depuis leur apparence visuelle, la relation entre les images et les étiquettes qui leur sont attachées rappellent, selon Crawford et Paglen, la physiognomonie. Selon cette pseudo science, l'examen attentif de l'apparence physique d'un individu, en particulier des traits de son visage, peut fournir une indication sur son caractère ou sa personnalité. Pareillement à la physiognomonie, l'IA suppose qu'il est possible d'encoder une identité comme un ensemble de caractéristiques visuelles évidentes et statiques.

9. Trevor Paglen & Kate Crawford, *Excavating AI*, 2019 disponible sur : <https://excavating.ai> (consulté le 24 mai 2022) [trad. de l'autrice]. ImageNet est une base de données d'images annotées, destinée à entraîner des algorithmes d'apprentissage artificiel.

Les premières étapes de travail de Seumboy Vrainom :€ confortent l'idée que les images passées au prisme d'opérations numériques réalisées par une technologie sont pétries des subjectivités humaines. L'IA est façonnée par l'expérience des êtres et la façon en retour : en tant que média, elle est à la fois symptôme et incubateur de nos idéologies. Nourrie par les archives visuelles existantes le générateur d'image ne peut, dans un premier temps, que × réitérer les représentations déjà-là.

La question devient alors : en tant que fait culturel, l'IA pourrait-elle contribuer à une vie émancipée des individus, ou au moins en ce qui concerne les générateurs d'images proposer des représentations alternatives à celles qui confortent les mécanismes de domination? C'est à cette question que s'emploie à répondre Seumboy Vrainom :€.

De nouvelles images pour de nouveaux imaginaires

L'artiste affine le prompt jusqu'à obtenir la représentation qui le satisfait. L'image produite n'est alors pas livrée seule, mais dans un contexte iconotextuel qui mentionne l'utilisation du générateur d'image. L'artiste ne cherche pas à duper le-a spectateur-trice en lui laissant penser qu'il s'agit d'un enregistrement d'une scène historique. Le régime de croyance invoqué, la feintise, est clair. D'ailleurs, à bien y regarder, l'image ne ressemble pas tout à fait à une photographie, notamment en raison de la texture lisse des matières et de menus détails × comme le vêtement de l'homme qui semble fusionner avec sa peau. Il est pourtant crucial dans le cas de cette image d'être tout près d'une photographie pour être «presque» un document et favoriser un récit sur le réel, le choix du noir et blanc donnant au spectateur une impression d'historicité.

La construction d'une image fictionnelle à des fins documentaires n'est pas nouvelle. Dès 1863, pendant la

guerre de Sécession, Timothy O'Sullivan mettait en scène les corps des soldats tués pour créer sa photographie intitulée *A Harvest of Death*. Plus récemment en 1992, Jeff Wall faisait nous seulement poser ses personnages pour concevoir *Dead Troop Walk*, mais il agençait aussi plusieurs clichés en une unique photographie, grâce aux moyens numériques alors naissant. Tout en n'étant pas une photographie, l'image × de Seumboy Vrainom :€ s'inscrit dans une histoire plus large d'une articulation entre fiction et documentaire.

De façon plus spécifique, l'artiste adopte la logique de la contrefactualisation. Dans leur article intitulé «Sortir du paradigme de la copie», consacré aux IA, Antonio Somaini et Gregory Chatonsky écrivent qu'

[à] partir d'un héritage, on peut non seulement créer du nouveau, comme on le faisait habituellement, mais encore replonger dans le passé en le rendant possible, c'est-à-dire en en créant des versions alternatives. La contrefactualisation est sans doute le nouveau mode historique de la culture dans l'espace latent. Nous pouvons revenir sur les traces du passé en les créant, en les réinventant, imaginer les archives qui précisément nous manquent parce qu'elles proviennent d'histoires minoritaires, invisibilisées ou détruites¹⁰.

En histoire, la contrefactualisation examine des scénarios alternatifs et les conséquences hypothétiques de ces changements. Les historien·nes peuvent y avoir recours pour stimuler la réflexion et explorer de nouvelles perspectives.

× Selon, Antonio Somaini et Gregory Chatonsky, cette méthodologie trouve une possibilité de réalisation privilégiée au cœur de l'espace latent, c'est-à-dire au sein

10. Antonio Somaini et Gregory Chatonsky, «Sortir du paradigme de la copie», *AOC media - Analyse Opinion Critique*, 23 janvier 2024. En ligne <https://aoc.media/opinion/2024/01/23/sortir-du-paradigme-de-la-copie/> (consulté le 6 mars 2024).

du milieu des images compressées sous formes numériques entre le moment du codage et celui du décodage.

Inspirés par des figures réelles, les personnages de Guimbi Sankara et Charles Archinard, tel que les nomme l'artiste, prennent place dans cette réinvention narrative. Guimbi Sankara, en évoquant Guimbi Ouattara, une cheffe militaire burkinabé du XIX^e siècle et la militante écologiste Blandine Sankara, symbolise la force et la persévérance des femmes noires engagées dans la lutte pour l'émancipation. Quant à Charles Archinard, il incarne la domination masculine blanche en faisant allusion à Charles Mangin et Louis Archinard, tous deux généraux de l'armée coloniale française.

Même s'il a existé des pratiques de résistance par l'image, les photographies et représentations visuelles de la colonisation ont largement été façonnées par le regard des colons eux-mêmes, offrant une perspective orientée de la réalité. Daniel Foliard a montré dans son ouvrage intitulé *Combattre, punir, photographier* le rôle crucial de la photographie dans l'expansion européenne :

Dans une situation de conquête ou d'exploration, c'est-à-dire dans un contexte où [un] individu arrive dans un territoire étranger pour en acquérir une connaissance ou pour le dominer, l'acte photographique prend une dimension singulière. Il peut être en soi un geste de domination, une force en action qui s'inscrit dans la continuité de formes de contraintes, notamment physiques. L'appareil photographique n'est pas un objet neutre, son utilisation n'est jamais passive. En apparaissant entre les mains de conquérants, ou de ceux qui préparent leur avancée, il devient un élément de suggestion, et un outil qui participe de l'exercice de la violence et le structure¹¹.

11. Daniel Foliard, *Combattre, punir, photographier: Empires coloniaux, 1890-1914*, La Découverte, 2020, p. 51.

L'historien poursuit son travail en révélant que la photographie coloniale a participé à la construction des récits impériaux à la fin du XIX^e siècle, notamment en façonnant l'image d'un corps ennemi. Les exécutions capitales ont par exemple fait l'objet de clichés populaires qui ont rejoint les albums des voyageurs européens. L'image produite par Seumboy Vrainom :€ comble donc un manque au sein de l'iconographie coloniale. Elle offre une narration alternative au discours dominant, en mettant en lumière l'émancipation des femmes racisées en tant que résultat direct de leur propre résistance et non pas une libération consentie par des hommes blancs.

L'opposition se matérialise ici par *uppercut* du poing droit, dont la violence au regard des abominations coloniales est somme toute relative. Toutefois, le choix de ce geste ne peut se suffire de cette simple relativisation et appelle à une analyse plus approfondie. Dans son ouvrage *Se défendre : une philosophie de la violence*, Elsa Dorlin explore les rapports complexes entre droit, violence et construction sociale des identités¹². Elle remet en question les conceptions traditionnelles de la légitime défense, en montrant que celle-ci est souvent fondée sur des normes sexistes et racistes, puisque la possibilité de se défendre a traditionnellement été accordée à la minorité dominante plutôt qu'aux subalternes¹³. Pourtant, la résistance des corps dominés existe et la philosophe a recours au concept d'autodéfense pour décrire les pratiques subalternes d'opposition à la violence hégémonique. Elle montre que l'autodéfense est une condition par laquelle peut advenir un sujet politique révolutionnaire. Guimbi Sankara qui

12. Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, La Découverte, 2017.

13. Le droit de porter une arme a par exemple tracé une ligne de démarcation entre ceux qui jouissent du droit de disposer de leur corps et celles et ceux qui n'en jouissent pas.

frappe l'officier Charles Archinard est la visualisation de cette possibilité d'autodéfense, historiquement empêchée, réprimée et invisibilisée.

L'opportunité offerte par les IA à l'art, de créer des images inédites depuis des images existantes est décrite par le chercheur et artiste Lev Manovich :

Les artistes modernes souhaitaient s'éloigner de l'art classique et de ses caractéristiques déterminantes [...]. En d'autres termes, leur art était fondé sur un rejet fondamental de tout ce qui l'avait précédé (du moins en théorie, comme l'expriment leurs manifestes). Les réseaux neuronaux sont formés de manière inverse, en apprenant de la culture historique et de l'art créé jusqu'à présent. Un réseau neuronal est analogue à un artiste très conservateur qui étudie dans le « méta musée sans mur » qui abrite de l'art historique. Mais nous savons tous que la théorie et la pratique de l'art ne sont pas la même chose. Les artistes modernes n'ont pas complètement rejeté le passé et tout ce qui les a précédés. Au contraire, l'art moderne s'est développé en réinterprétant et en copiant des images et des formes issues d'anciennes traditions artistiques [...]. Ainsi, les artistes n'ont rejeté que les paradigmes dominants du grand art de l'époque, l'art réaliste et l'art de salon, mais pas le reste de l'histoire de l'art de l'humanité. [...] En ce qui concerne l'IA artistique, nous ne devrions pas être aveuglés par la manière dont ces systèmes sont entraînés. Oui, les réseaux neuronaux artificiels sont formés sur des objets d'art et de culture humaine créés antérieurement. Cependant, leurs nouveaux produits ne sont pas des répliques mécaniques ou des simulations de ce qui a déjà été créé. À mon avis, il s'agit souvent d'artefacts culturels véritablement nouveaux, au contenu, à l'esthétique ou au style inédits. Bien entendu, le simple fait d'être nouveau ne rend pas automatiquement quelque chose intéressant ou significatif sur le plan culturel ou social¹⁴.

14. Lev Manovich, « Chapter 5 – AI image and Generative Media: Notes on Ongoing Revolution », 23 avril 2020 [trad. de l'auteur]. En ligne sur <http://manovich.net/index.php/projects/artifi->

Lev Manovich produit ici une comparaison enthousiaste, entre l'histoire de l'art et l'intelligence artificielle. L'art, même celui qui prétendait faire table rase du passé, s'est développé en réinterprétant des images et des pratiques artistiques précédentes. De la même façon, l'IA se nourrit des formes visuelles antérieures pour en produire de nouvelles. Manovich omet toutefois que les générateurs d'images, dans leur état d'existence actuelle, produisent des images sur les sollicitations d'un tiers dont les modalités d'intervention sont déterminantes comme en témoigne l'expérience livrée par Seumboy Vrainom :€. Sans une entremise singulière, les images produites restent stéréotypées. C'est ce que rappellent Antonio Somaini et Gregory Chatonsky :

En effet, si souvent les imaginations artificielles viennent confirmer les préjugés qu'on a dessus, préjugés qui passent allégrement de la statistique à la moyenne esthétique, c'est sans doute que la plupart de ses utilisateurs ne font que la tester sans connaissance artistique en croyant qu'un prompt est de quelque manière de la télépathie et permet de visualiser ce qu'on a déjà en tête. [...] D'un point de vue artistique, il s'agit plutôt par les prompts, du code ou tout autre moyen, d'explorer de façon intensive l'espace latent de manière expérimentale et non instrumentale : de dériver plutôt que de conquérir [...] ¹⁵

Les deux auteurs en appellent à un usage expérimental de l'IA qui rappelle la distinction opérée au sein des technologies entre les dispositifs et les appareils¹⁶, par Pierre-Damien Huyghe¹⁷. Alors que les dispositifs conditionnent

cial-aesthetics (consulté le 6 mars 2024).

15. A. Somaini et G. Chatonsky, « Sortir du paradigme de la copie », *art. cit.*

16. L'auteur s'appuie sur la définition accordée au terme de *dispositif* par Michel Foucault puis par Giorgio Agamben.

17. Pierre-Damien Huyghe, *L'Art au temps des appareils*, L'Harmattan, 2006.

la subjectivité de l'opérateur·trice en limitant et en anticipant ses choix, les appareils laissent la place à des possibles, des improvisations ou des expérimentations. Par son utilisation de Midjourney, Seumboy Vrainom :€ fait glisser le générateur d'images du statut de dispositif à celui d'appareil. Il passe de l'emploi, qui met en souffrance la subjectivation de l'opérateur·trice en imposant usages et résultat, à l'exercice, qui, en poussant la machine, autorise × l'autonomie du sujet.

L'image produite par Seumboy Vrainom :€ s'affirme comme une représentation fabriquée de toute pièce qui emprunte les caractéristiques visuelles de la photographie pour livrer une réflexion sur le réel et ses techniques de représentation. L'artiste adopte un positionnement critique en révélant la façon dont les technologies sont à la fois les symptômes et les catalyseurs de la pensée dominante. Il explore aussi le potentiel de ces technologies, sous l'action d'usages non prévus par le programme, pour fournir des représentations inédites et ce faisant participer à façonner de nouveaux imaginaires. L'analyse ne visait pas seulement à tirer ces deux constats, il s'agissait plutôt de discerner deux degrés d'utilisation des générateurs d'images.

Plus, largement cet examen invite à penser notre rapport contemporain aux représentations mentales et matérielles. Les liens entre l'image et les données textuelles, entre le visible et le dicible n'ont cessé d'être questionnés : que × l'image soit le résultat d'un programme textuel religieux dans l'histoire picturale occidentale, que le texte se fasse image au sein des pratiques artistiques conceptuelles, que des querelles éclatent sur la légitimité des photographies face aux paroles, que des théoricien·es valorisent le rôle de la légende ou que d'autres déplacent la méthodologique de l'analyse

du texte sur l'image. Aujourd'hui, les générateurs d'images réajustent une fois de plus la relation texte-image puisqu'un texte écrit dans le langage « naturel » peut provoquer la création automatique d'une image.

D'autre part, jusqu'à récemment, les modes de production des images apparaissaient à la surface de celles-ci. À l'exception des expérimentations artistiques qui cherchaient justement × à se jouer des médiums, nous étions généralement capables d'identifier visuellement si une image avait été créée au moyen d'un crayon, d'un pinceau, ou d'un appareil photographique. La nature numérique des images a progressivement réduit cette possibilité depuis les années 1990. Dans le cas des photographies corrigées numériquement, nous sommes devenues incapables d'identifier la modification (à moins d'être face à une mauvaise retouche). Cette disparition du visible de la technique s'est radicalisée avec l'invention des images produites par des générateurs. En effet, les images générées numériquement ressemblent à s'y méprendre à des photographies, alors que d'un point de vue technique elles sont créées selon d'autres logiques qui articulent dessin et langage.

L'arrivée des générateurs d'image semble alors nous enjoindre à renouer avec le paradigme indiciel pour à nouveau opérer une distinction au sein des images et cerner la spécificité de la photographie vis-à-vis des autres représentations. Rosalind Krauss, Philippe Dubois écrivaient dans les années 1980-1990, que la photographie serait, × parmi les images, celle qui relève d'une empreinte directe du réel. Plutôt que de retourner à cette approche ontologique, focalisée sur l'essence de la photographie, il me semble nécessaire de maintenir l'intérêt sur les usages, les contextes, les récits. L'approche pragmatique invite en effet à discerner parmi les images, la photographie comme celle qui entretient un lien de référentialité avec le réel qu'il s'agisse de sa fabrication, mais surtout des intentions qui la sous-

tendent, des cadres de sa réception, de son milieu de création et de circulation. C'est peut-être à cette condition que nous pourrions rester capables de penser ce que nous avons devant les yeux. C'est peut-être à cette condition que nous pourrions tenter de nous soustraire à l'aliénation au sens marxiste du terme, autrement dit c'est peut-être à cette condition que nous pourrions essayer d'échapper à la réification engendrée par la dépossession des moyens de production, \times dépossession qui ne se pose plus aujourd'hui seulement en termes de jouissance matérielle, mais surtout en termes de jouissance cognitive.



\times

[Image1]
Guimbi Sankara qui frappe le jeune officier colonial Charles Archinard, image produite par Seumboy Vrainom:€ avec Midjourney, 28 juin 2023.





[Image2 à Image7]
Photogramme d'une vidéo partagée sur le compte Instagram de Seumboy Vrainom : €, 15 septembre 2023.

× **Le commode est pervers**

Ce que nous appelons aujourd'hui «données» sont en réalité des informations que des outils électroniquement gérés sont capables de produire depuis leur utilisation et de destiner à un autre outillage qui les stocke. Des bases sont dites avoir été à cette fin constituées qui n'ont rien de métaphysique mais sont au contraire des constructions tout à fait matérielles. La fonction de ces bases, c'est de faire minerai de ce qui autrement se disséminerait. C'est-à-dire ne ferait pas semence. Ou se perdrait sans rien produire. Ce point est important. Au fondement de l'économie des données se niche une certaine idée de la fourniture en «biens». Cette idée est la même qui a permis, il y a longtemps, la construction de mines afin d'extraire du fond des sols des substances fossiles plus ou moins agrégées par la nature. La différence tient précisément au mode d'existence du fossile concerné. Tandis que les mines d'autrefois mettaient à exploitation et profit des données de nature, celles d'aujourd'hui sont, si j'ose dire, de second degré : elles sont techniquement constituées. Plus précisément, elles concernent les traces produites lors du fonctionnement de la sorte de prothèses dont nous ne nous passons plus pour vivre la vie d'aujourd'hui. Que sont ces prothèses? *A priori* des artefacts utiles mais finalement (c'est là ce que je voudrais montrer) des artefacts pervers dans leur utilité même.

Le propre de ce qui est utile, seulement utile, vraiment utile, c'est de n'être pas nécessaire. D'une utilité qui se tient dans son registre, nous sommes susceptibles d'avoir usage non pas toujours mais, précisément, lorsque c'est utile. Dans les autres moments, nous la laissons de côté. Elle est alors comme l'inutile dont nous n'avons par définition pas de raison de nous servir. Ainsi y a-t-il une parenté pas assez relevée sinon tout à fait entre l'utile et l'inutile, du moins entre l'utile et le non utilisé. Au demeurant, la vie humaine considérée d'un point de vue historique est faite d'objets qui, pour la plupart, ont eu leur utilité et l'ont finalement perdue. Chaque génération s'entoure d'équipements qui lui semblent indispensables ou inévitables mais qu'une suivante cependant abandonnera. Ainsi le nombre est-il grand des équipements dont nos ancêtres s'entouraient et qui ne font plus partie de nos existences. Reste que, si l'on change l'échelle d'observation et si, au lieu de considérer la longue durée on regarde ce qui se passe au niveau de quelques générations seulement, ce qui est anthropologiquement de l'ordre essentiellement passer des utilités peut être historiquement vécu comme nécessaire. Ce «comme nécessaire» désigne des équipements et des usages dont la présence en l'état paraît inévitable. Elle ne l'est pourtant que pour un certain temps et sous certaines conditions. La question est de repérer la configuration de pensée grâce, si j'ose dire, à laquelle nous sommes conduits à porter sur l'utile le regard excessif et louche que je m'efforce de décrire.

Si pareille question peut faire enjeu, c'est parce que nous sommes en mesure de penser, aujourd'hui sans doute plus que jamais, que si tous les outillages dont l'humanité est capable de se doter peuvent être dits des «biens», tous ces biens ne sont pas, si j'ose dire encore, pour le mieux. À certains d'entre eux (je vais reprendre ici des catégories proposées par Aristote au moment de définir les raisons de la politique), il est possible d'objecter finalement, après expérience, qu'ils

sont nuisibles dans leur nature même et/ou injustes dans leur organisation. La tendance de ces objections, c'est de poser comme bon à éviter tel ou tel outillage. Elles impliquent donc fondamentalement une judicieuse compréhension de l'utile. Ma thèse est que si elles échouent, si elles ne parviennent pas à convaincre, c'est parce que cette compréhension même est, aura été battue en brèche par un autre mode de pensée.

× À la contingence profonde des utilités dont je viens de soutenir la notion, se sont opposées dans l'histoire une conception, une idée, une perspective et, finalement, une règle de conduite différentes.

Pour ma part, c'est avec ce genre de considération en tête que je lis un certain nombre de textes, tous de la même époque, qui est celle de l'*Encyclopédie*. Ces textes ne sont pas nécessairement de la même opinion. Mais leur jeu, leur débat interne s'est globalement soldé au bénéfice d'une conception qui embarrasse aujourd'hui notre compréhension de l'utile. Je trouve d'un côté, en substance chez Rousseau, l'idée que si les utilités ne versaient pas dans la commodité, si donc leur usage demeurerait en quelque point mal commode, nous ne nous ferions pas d'illusion sur leur statut. Mais les hommes des Lumières ont en définitive préféré penser à l'inverse. Ils ont prononcé, ils ont glissé dans nos esprits des phrases dont je pense sinon qu'elles configurent tout à fait nos pensées, du moins qu'elles nous restent en mémoire comme des évidences dont nous n'interrogeons pas assez ce qu'elles nous signifient. De quoi s'agit-il? De ceci que, dans leurs propos, le mot «utile» aura été associé, et même lié, et même noué, à ceux «d'avantage» et de «profit».

× Regardons en ce sens ce qu'écrit Diderot à l'entrée «avantage» de l'*Encyclopédie*, entrée significativement complétée de deux autres termes : «profit» et «utilité» (je note au passage que le même enchaînement lexical est repris à l'entrée «utilité», entrée en fait triple à son tour

puisqu'elle est présentée avec ce que le texte définit comme ses «synonymes» : «profit» et «avantage») :

AVANTAGE, *profit, utilité*, Grammaire : termes relatifs au bien-être que nous tirons des choses extérieures. L'*avantage* naît de la commodité ; le *profit*, du gain ; & l'*utilité*, du service. Ce livre m'est *utile* ; ces leçons me sont *profitables* : son commerce m'est *avantageux* : fuyez les gens qui cherchent en tout leur *avantage*, qui ne songent qu'à leur *profit*, & qui ne sont d'aucune *utilité* aux autres. ×

Pareil propos me semble extraordinairement ambigu. Dit-il que pour être utile aux autres il ne faut en rien penser à l'avantage et au profit, et que l'utilité est par conséquent vouée à se produire à l'exclusion des ces deux dernières valeurs ? Non, il ne le dit pas. La seule position qu'il exclut, c'est qu'il puisse y avoir avantage et profit (ou commodité et gain) sans utilité (ou service). Il s'agit bien là, entre avantage, profit et utilité ou, cela revient au même dans le texte considéré, entre commodité, gain et service, de modalités supposées complémentaires du «bien-être tiré des choses extérieures».

C'est où nous en sommes avec l'économie des données. Cette économie implique la commodité et le gain *dans* le service, *dans* l'utilité. Et sans doute n'est-elle pas la première à l'envisager puisque, comme nous venons de voir, on pensait déjà à ce genre de position pratique en un siècle où les éléments proprement techniques sans lesquels elle ne fonctionnerait pas n'avaient pas encore été inventés. Mais, et c'est ce que je voudrais à présent faire plus particulièrement penser, elle le fait comme jamais. Pour être plus précis : elle le fait d'une manière singulièrement perverse. ×

Pervertir, c'est tourner, retourner, mettre sens dessus dessous. C'est à mon sens une bonne question que se demander, devant quelque objet technique que ce soit, ce qui est dessus et ce qui est dessous ou quels sont, en d'autres termes, les effets de surface : s'y affranchit-il quelque chose

de la réalité fonctionnelle de l'objet en question ou bien, au contraire, cette réalité est-elle soustraite à l'approche, que cette approche tienne au regard ou au toucher ?

Autrefois, les choses étaient simples : toute la fonctionnalité du marteau est exposée dans son allure même. L'affaire devient plus compliquée, mais demeure accessible, quand dans son fonctionnement d'usage l'objet implique un moteur. Ainsi l'arc et la montre à ressort (je choisis ces exemples à la suite de Simondon) sont-ils faits de pièces exposables. La conséquence en est que la mentalité technique propre à la conception de ces objets et celle de leur usage ne sont pas divergentes. Avec l'automobile, un pas est franchi car cet objet n'est pas, n'est plus simplement, mais doublement fonctionnel. Je peux le décrire comme rendant à chaque moment de son fonctionnement deux services. D'un côté, il permet de se déplacer non sans commodités, de l'autre il rentabilise toute une industrie productrice d'énergie, naguère celle du pétrole, aujourd'hui celle aussi de l'électricité. Reste que ces deux services sont complémentaires : l'un suit techniquement de l'autre et cette relation se concrétise formellement dans l'objet même, lequel est doté d'un réservoir ou d'une batterie qui matérialisent sur lui, là où il est, la dépendance de sa fonction d'usage – de sa commodité – à l'égard de sa fonction économiquement avantageuse ou profitable.

Pareille complémentarité est-elle encore de mise avec les objets technologiques sans lesquels l'économie des données ne fonctionnerait pas ? Ce n'est pas que les fonctions en jeu dans ces objets soient devenues indépendantes les unes des autres, c'est qu'elles ne se réalisent pas dans le même lieu et que l'ordre de leur dépendance est pervers. Les machines que nous avons sous les yeux et dans les mains sont comme les automobiles en ce sens qu'elles branchent leur fonction d'usage – leur commodité, laquelle

est bien réelle – sur un dispositif lui-même économique de fourniture d'énergie, mais elles en diffèrent en ce sens que cet assemblage n'épuise pas leur fonctionnalité. Une troisième fonction, celle de pouvoir en quelque sorte faire remonter ce que le langage désormais courant appelle des « données » mais qui sont en fait bien davantage des prises sur ou depuis l'usage, s'implique, c'est-à-dire se plie, se niche, au sein de ce premier ensemble fonctionnel. C'est là un phénomène ×
nouveau qui pose aux formateurs – aux travailleurs de la forme – un problème redoutable. Comme l'appareillage global finit de se réaliser dans un endroit, le *data center*, qui n'est pas celui de l'objet tel que pris en main, que peut signifier l'idée de le former, je veux dire de lui donner une présence formelle ?

Si pareille question a une réponse, je ne l'ai pas. Je suggère seulement deux choses. La première, c'est de regarder du côté d'opérations qui connaissent un essor remarquable depuis qu'il y a industrie et économie des data, celles de la cartographie. Tout ce qui peut rendre aperceptible le fait que les traces de nos usages sont enregistrables et, en effet, enregistrées *à priori* dans le sens de ce que je viens d'appeler formation. Mais, seconde suggestion, il ne serait sans doute pas vain, il est même aussi utile, c'est-à-dire possible, que nous ne fassions pas de la commodité un principe incontestable de l'usage. Ce que vise cette suggestion dans le contexte actuel, c'est le fait que les appareillages qui facilitent le déploiement de l'économie des données sont ×
accommodés d'avance à cette économie. Ils nous arrivent en main disposés par et pour elle, avec tout ce qui lui convient à elle en matière de systèmes d'exploitation (voilà d'ailleurs une dénomination qui ne mériterait pas moins de débat que celle de donnée) et d'applications *ready-made*. Certes, ces pratiques sont confortables. Mais leur conduite et leur menée en l'état ne sont pas nécessaires techniquement.

Si elles nous le semblent, c'est en partie parce que, héritiers des Encyclopédistes dans notre propre conception de l'utile, sûrs nous-mêmes de profiter pour nous-mêmes de services avantageux quand nous manipulons nos terminaux mobiles, nous nous tenons dans le rôle d'usagers satisfaits de ne pas avoir ou plutôt de ne pas se sentir le besoin d'avoir une mentalité technique au fait de ce qui nous advient. Ce ×
faisant, nous nous dispensons d'avoir à ajuster, pour reprendre la formule lue tout à l'heure chez Diderot, le « bien-être des choses extérieures » à d'autres fins que le profit. Ce que l'idéologie du service dans laquelle nous nous tenons nous fait manquer, c'est de nous désirer nous-mêmes comme des ajusteurs. Je prends ce dernier mot – « ajusteur » – en me souvenant qu'il a désigné un métier et qu'y résonne aussi l'idée de justesse. Il s'agit, il s'agirait de « faire juste » ou de « mettre en accord ». Ces expressions sont verbales, elles nomment des activités fines, précises, attentives, toutes tournées vers l'objet, toutes supposant une connaissance pratique de cet objet. La commodité, le gain, le profit vont à l'inverse. C'est tout le problème.

×

×

×

Ce que les données exposent¹

En 2021, les expositions *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* (Meterhuis on the Westergasterrein, Amsterdam) et *Information (Today)* (Kunsthalle Basel) renouent avec la perception contemporaine de la « dataification », de la surcharge d'informations et de l'accès critique à celles-ci à travers la reconstitution de deux projets curatoriaux historiques². *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* revisite l'exposition d'une soixantaine de « data portraits » présentés sous le commissariat de l'universitaire, sociologue et activiste W.E.B. Du Bois à Paris en 1900³. *Information (Today)*, quant à elle, interroge la pertinence contemporaine et l'actualisation des propos d'*Information* (1970, MoMA, New York), une exposition collective qui fait état des lieux des tendances

×

×

1. Ce texte émane du projet de recherche « Data Shows » de la HEAD - Genève, Hes-so, en cours de développement en collaboration avec le professeur Paul Goodwin, directeur de TrAIN - Research centre for transnational art, identity and nation, UAL, Londres.

2. *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* (The House of Illustration, Londres, 8 novembre 2019 – 1^{er} mars 2020; Meterhuis on the Westergasterrein, Amsterdam, 10 novembre – 29 décembre 2021), commissariat : Paul Goodwin; *Information (Today)* (Kunsthalle Basel, 25 juin – 10 octobre 2021), commissariat : Elena Filipovic.

3. Whitney Battle-Baptiste & Britt Rusert, dir., *W.E.B. Du Bois's Data Portraits: Visualizing Black America*, New York : Princeton Architectural Press, 2018.

internationales émergentes dans un contexte profondément affecté par les nouveaux imaginaires médiatiques. Les deux expositions ont été conçues à des époques de bouleversements sociétal et technologique et témoignent de la nécessité de renouer les langages visuels faisant recours à l'exactitude réelle ou supposée des données. Tant les «data portraits» de W.E.B. Du Bois qu'*Information* au MoMA interrogent la cohabitation paradoxale entre la «confiance» dans la capacité abstraite des chiffres à raconter la vie publique et l'invitation à considérer leur visualisation telle qu'une production esthétique qui contient ses propres codes⁴. Il s'agit, dans les deux expositions, de considérer que les façons dont nous représentons la réalité par les données affectent notre perception et les processus qui nous gouvernent.

Si l'année 1970, marquée par l'exposition *Information* au MoMA, est moins surprenante dans une chronologie consacrée aux approches esthétiques aux données, l'année 1900, avec les infographies que W.E.B. Du Bois utilise pour raconter la vie communautés afro-américaines aux États-Unis quelques trente-cinq ans après l'abolition de l'esclavage, apparaît plus inattendue. Ce compte rendu de l'histoire récente s'illustrait par des camemberts aux tonalités pop et des graphiques aux couleurs audaces en phase avec les langages émergents de l'abstraction picturale au début du XX^e siècle. Des spirales et des cartographies élégamment dessinées au crayon et rehaussées à l'aquarelle révèlent une stratégie visuelle captivante, capable de communiquer au-delà de l'abstraction des chiffres. L'énoncé curatoriale de Du Bois précisait cet objectif : «En entrant [dans le Pavillon de l'économie sociale], on découvre une exposition qui, plus

que les autres dans le bâtiment, est sociologique au sens large du terme, c'est-à-dire qu'elle tente de donner, sous une forme aussi systématique et compacte que possible, l'histoire et la condition actuelle d'un grand groupe d'êtres humains.»⁵

L'accrochage fonctionnait ainsi tel qu'un acte d'«imagerie sociologique»⁶, dont le dispositif s'approchait du principe spatial de la *wunderkammer*. Les photographies d'archive montrent que les dessins étaient situés dans la partie centrale du mur, à hauteur des yeux, avec en dessous une sélection d'environ trois-cents livres rangée dans une étagère. Dans la partie supérieure du mur et entre les cadres pivotants de la partie centrale, des photos en noir et blanc et des portraits contribuaient à incarner les informations et donner un visage aux statistiques communiquées. Les «portraits de données» étaient donc encadrés, de manière presque forensique, par des photographies et des textes qui transformaient le *display* en situation d'étude et site de production de la pensée.

La notion d'exposition de recherche et conceptuelle, dont disposera Kynaston McShine pour *Information* en 1970, fait encore défaut à Du Bois en 1900. L'exposition universelle, notamment en raison de son gigantisme, fonctionne au début du XX^e siècle comme un site d'archivage du présent et une caisse de résonance médiatique dont l'ambition est de façonner la manière de voir le monde pour les années à venir⁷. Dans ce contexte, l'argumentaire sociologique et visuel mis en place par Du Bois pour déconstruire les positions racistes de la suprématie blanche contraste fortement avec l'idéologie coloniale qui imprègne

4. Sabina Leonelli, «What Counts as Scientific Data? A Relational Framework», *Philosophy of Science*, n°82, 2015; Johanna Drucker, *Visualisation : l'interprétation modélisante*, Éditions B42, 2020.

5. Battle-Baptiste et Rusert, 2018, p. 25.

6. *Ibidem*.

7. Alexander Geppert, dir. «Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: spazi, organizzazione, rappresentazioni», *Memoria e Ricerca : Rivista di storia contemporanea*, Milan, Franco Angeli, n°17, 2004.

l'exposition parisienne de 1900, rendant accessible à un large public des données scientifiques dissonantes et invisibilisés dans les récits dominants.

Soixante-dix ans plus tard, sous la pression des mouvements pour les droits civils et d'un imaginaire marqué par l'«*information turn*», l'exposition *Information* au MoMA intervient sur la manière dont l'information représente un monde qui, comme l'écrivait le critique d'art Lawrence Alloway, semblait «se rétrécir» face à «l'expansion des sensibilités cosmopolites» favorisée par l'élargissement du réseau des technologies de la communication⁸. L'internationalité comprimée de l'exposition universelle de Paris, où Du Bois avait présenté ses «portraits de données», s'étend à grande échelle dans un réseau dense qu'Alloway appelle le «système de l'art». À ce moment-là, c'est la scène artistique elle-même qui, selon Alloway, semble fonctionner comme un système d'information caractérisé par la mobilité et un besoin constant de renseignements. Le dispositif d'exposition s'adapte alors, se dotant des systèmes de feedback qui engagent le public dans des questionnaires gérés par des sculptures cinétiques, ou encore en accueillant des technologies qui produisent et affichent des connaissances alternatives en temps réel. La notion d'«*experimental*», couramment utilisée pour identifier les pratiques artistiques de l'époque, suggère dans ces projets l'image d'une recherche artistique impliquée et, à bien des égards, appliquée à la production de visions alternatives. Cette hypothèse repose sur la conviction que la représentation du monde - par les chiffres, les médias et les institutions culturelles - a un impact réel sur les conditions de vie et que

8. Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 : From Salon to Goldfish Bowl*, New York, New York Graphic Society, p. 38.

cet ordre symbolique est du ressort de l'art, dont la vocation est d'ouvrir des brèches dans les croyances majoritaires et élargir le champ de ce qui est représentable.

À ces questions, l'exposition *Information* répond de manière littérale, en transformant pendant trois mois les salles du MoMA en une *newsroom* éphémère qui reçoit et transmet des protocoles, chiffres, courriers et instructions envoyés par une centaine d'artistes et de collectifs européens, nord-américains et latino-américains. Le choix de parler de l'information à l'échelle 1:1, en la mettant en production, témoigne d'un changement de curseur dans les arts visuels, passant d'une vision essentiellement mathématique de l'information à un accent mis sur le biais qui la traverse lorsqu'elle est élaborée⁹.

Le curateur ouvre l'accrochage avec l'installation *MoMA Poll* de Hans Haacke, deux urnes accueillant un questionnaire adressé au public quant aux actions critiquables du gouverneur Rockefeller, alors que Vito Acconci fait envoyer quotidiennement son courrier au MoMA et associe les gardien-nex du musée à son tri¹⁰. De la transmission simultanée, l'exposition adopte également la temporalité, renonçant à la tentation de réaliser une grande rétrospective muséale pour lui préférer le format d'une enquête esthétique. «Mon essai est dans les salles du musée», explique McShine en introduisant le principe d'un projet curatoriel qui se développe essentiellement in situ, en phase avec le climat de contre-information de son époque, et sa soif de données alternatives. En 2021, le dialogue proposé à Bâle par *Information (Today)* incarnera l'idée de créer un

9. Lindsay Caplan, *Arte Programmata : Freedom, Control, and the Computer in 1960s Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.

10. *Information*, catalogue de l'exposition, sous la direction de Kynaston McShine, New York, MoMA, 1970, p. 111.

espace de contre-information, dans un registre plus sombre, par l'*Autonomy Cube* (2015) de Trevor Paglen, une sculpture dont l'objectif est de contrer la surveillance des données. Avec ses circuits visibles et une transparence matérielle totale, la sculpture produit un point d'accès Wi-Fi intraçable, qui canalise le trafic de l'ensemble de l'institution et de ses visiteurices via Tor, un réseau mondial qui facilite l'anonymisation des données. ×

La circulation, surexposition ou opacité des données constituent un scénario récurrent dans les arts visuels à l'heure où s'intensifie la perception culturelle d'être géré·es et gouverné·es par des chiffres, et cela se répercute sur les scènes artistiques¹¹. Comme l'annonçait Jack Burnham dans les colonnes d'*Artforum*, à la fin des années 1960 l'approche conceptuelle des données considérait que le système artistique avait conservé sa vitalité «en cherchant constamment des données à l'extérieur de lui-même»¹². Cette affirmation peut être lue à deux niveaux : d'une part, elle exprime la perception que la scène artistique fonctionne, comme la réalité contemporaine, comme un système et, d'autre part, elle postule une forme d'indépendance dans son rôle de site de traitement et de configuration de données provenant d'une source extérieure à elle-même.

Ce qui changera dans les positions artistiques sera donc la confiance dans les données et dans la capacité des systèmes de collecte et d'interprétation existants, ou la ×
défiance face notamment à l'alliance entre surveillance et biopolitique. Néanmoins, à côté des positions critiques,

11. Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, dir., *Statactivism : Comment lutter avec des nombres*, La Découverte, 2014.

12. Jack Burnham, «Real Time Systems», *Artforum*, vol. 8, n°1, septembre 1969, p. 50.

rappelle la curatrice Lucy Lippard, la neutralité potentielle des chiffres avait séduit nombre d'artistes et curateurices dans la sphère conceptuelle¹³. Parmi elles, l'artiste Ed Ruscha, auteur en 1971 d'un texte qui prospecte la promesse d'une «dataification» de la réalité comme condition préalable à l'accès à un monde parfaitement mesurable : «Ce serait bien qu'un jour une personne vienne me voir dans la rue et me dise : "Bonjour, je suis l'homme de l'information [The Information Man] et vous n'avez pas prononcé le mot 'votre' depuis 13 minutes - vous n'avez pas prononcé le mot 'éloge' depuis 18 jours, 3 heures et 9 minutes. Vous n'avez pas utilisé le mot 'pétrole' dans votre discours depuis près de quatre mois et demi, mais vous l'avez écrit vendredi soir à 21h35"»¹⁴.

La neutralité des données, déjà contestée dans les années 1960, allait revenir en force à l'aube des Critical Data Studies au début des années 2000, comme le résume Geoffrey Bowker par la célèbre formule «les données brutes sont un oxymore»¹⁵. Les pratiques artistiques et curatoriales des années 1960 et 1970 avaient intériorisé cette nature fabriquée, même si elles conservaient une certaine confiance dans la possibilité de contre-construire, déconstruire ou autoproduire leurs propres données. Autrement dit, on ne remet pas en question l'idée que le monde puisse être

× _____
13. Cornelia Butler, «Women – Concept – Art : Lucy Lippard's Numbers Exhibition», in *idem et al., From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*, Londres, Afterall, 2012, p. 24-31.

14. Ed Ruscha, «The Information Man», 1971, cit. in Joshua Shannon, *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 41.

15. Geoffrey Bowker, *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge, Ma., The MIT Press, 2006.

quantifié, ni les distorsions et exclusions introduites par des outils de mesure standardisés qui promettent de sortir de la subjectivité expressionniste des années 1950, dont on cherchait à se démarquer.

Ainsi, l'une des réponses possibles à la non-neutralité des données est la convocation de celles-ci à se porter garante d'une forme d'objectivité esthétique et à visualiser autrement les expérimentations artistiques exclues par les biais de la critique d'art canonique. C'est le cas de *Numbers*, un projet curatorial de Lucy Lippard conçu comme une exposition en série, itinérante, qui changeait de nom dans chaque ville où elle se tenait, en adoptant comme titre le nombre d'habitantes de la ville. Selon cette logique, *Numbers* devenait 557 087 au pavillon de l'exposition universelle de Seattle en septembre 1969, puis 955 000 à Vancouver en 1970, ou encore 2 972 453 au Centro de Arte y Comunicacion de Buenos Aires en 1971. Le catalogue se présentait comme une collection de fiches d'archives non reliées dont le sens de lecture est décidé par le lecteur de manière non linéaire.

Pour Lucy Lippard, qui avait commencé sa carrière en tant qu'assistante-bibliothécaire au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, l'approche des données permet de se définir dans le projet *Numbers* non pas comme une curatrice, mais comme une « compilatrice »¹⁶.

Lippard refusait de ce fait de se soumettre aux catégories traditionnelles de l'esthétique dominante, qui regroupait les artistes par tendance, médium, nationalité ou thème, et qui imposait en conséquence aux curatrices un rôle interprétatif. La pratique curatoriale s'effectuait sur la base du *survey*, du recensement, ou de l'enquête de terrain, et en ce sens, le projet pouvait devenir

le lieu de *display* des données collectées. On peut voir dans ce choix une position antihiérarchique que Lucy Lippard avait murie dans le contexte de son militantisme féministe et de l'intense activité de contre-information promu par celui-ci. Des initiatives telles que WEB (West-East Bag), que Lippard contribue à fonder en 1971, créent un réseau et un service de communication pour promouvoir le travail des artistes femmes, notamment par le biais de centres de documentations et de bulletins, dans le but d'infiltrer le système en place avec des positions alternatives et dissonantes. L'utilisation des données et des informations répondait donc au désir féministe d'autoreprésentation, comme le témoigne notamment l'usage militant des statistiques dans les années 1970. Par ailleurs, c'est dans le cadre d'une exposition emblématique de la relation entre l'art et la technologie qu'a été enregistré l'un des actes fondateurs du mouvement féministe étasunien. En 1971, le curateur Maurice Tuchman présente l'exposition *Art & Technology* au Los Angeles County Museum of Art, réunissant plus de soixante-dix artistes contemporains et, parmi eux, aucune femme. C'est dans le cadre de la contestation d'*Art & Technology* que le Council of Women Artists a été fondé à Los Angeles (1971) et que le rapport *Sex Differentials in Art Exhibition Reviews : A Statistical Study* a été rédigé.

Sex Differentials... rendait compte d'une étude menée par un collectif féministe bénévole afin de rassembler et analyser des preuves factuelles de l'exclusion systématique d'artistes femmes des institutions artistiques. L'angle choisi est celui de la sous-exposition dans la presse. Selon une démarche proche d'une forme de « *data feminism* » avant la lettre, le rapport a recueilli le nombre de mentions, de lignes et d'images consacrées aux artistes femmes et hommes dans cinq magazines d'art, quatre journaux nationaux et deux

16. Butler, « Women – Concept – Art... », p. 26.

magazines hebdomadaires entre juin 1970 et juin 1971. La couverture du rapport reproduit les calculs, accumulés par colonnes dans des grilles minimalistes dessinées au crayon, que le collectif a réunis autour de l'initiative féministe Tamarind Lithography Workshop à Los Angeles. Le style est celui d'une édition conceptuelle, agrémentée de figures et de graphiques sur près de cent trente pages. Il n'y a cependant pas de détournement dans cette appropriation × esthétique qui reprend le langage institutionnel en vigueur en l'appliquant à des sujets invisibles dans les représentations officielles. À l'heure où la question de l'accessibilité, de l'inclusivité et de la démocratisation du musée étaient remises en question par l'alliance des mouvements pour les droits civils et les scènes artistiques qui s'y impliquent, le rôle de *Sex Differentials...* est donc de souligner la nécessité d'analyser la démographie des artistes qui peuvent ou non exposer et, en corolaire, des publics. Le *MoMA Poll* de Hans Haacke avait déjà joué ce rôle, en produisant un autoportrait du public d'*Information* à travers une simulation de vote assistée par des urnes-sculptures et produisant donc une forme de recensement alternatif qui utilise l'espace d'exposition comme site pour un retour visuel sur une vision alternative de la réalité.

De fait, l'un des corolaires de l'approche esthétique des données est l'idée que l'institution culturelle est un lieu où l'on peut documenter le contemporain en temps réel, × en se démarquant des représentations dominantes. Cette idée a été renforcée en 1972 dans le cadre d'un rapport publié par l'ICOM – International Council of Museums. Le compte rendu faisait état des lieux des enjeux prospectifs du musée d'art contemporain dans la seconde moitié du XX^e siècle à l'issue de l'invitation à un groupe de directeurs d'institutions artistiques. Parmi eux, Pontus Hulten et

Harald Szeemann. À la question comment sera le musée du futur, le groupe d'experts répond qu'il fonctionnera tel qu'un centre d'information, ou une *newsroom* : « Nous préconisons la création d'un système modèle sous la forme d'un vaste laboratoire expérimental, qui pourrait stimuler et tester toutes sortes de situations d'information ; autrement dit, le musée vu comme un centre d'information, comme une × station de télédiffusion »¹⁷.

Comme de nombreux artistes de l'époque, le groupe d'experts partage une inquiétude quant à la désinformation et à la distorsion de la réalité factuelle. On lit dans l'argumentaire qu'avoir accès à une information non déformée est « un besoin primaire », et que cette accessibilité doit être garantie par le musée, vue en l'occurrence comme une centrale de réception, de collecte et de retransmission. Plus loin, on parle dans le rapport de l'ICOM de « raw information », c'est-à-dire d'« information brute », que le musée aurait contribué à décanter par une structure concentrique composée de quatre sphères. Au centre du schéma, on trouve la collection, appelée banque de données (« memory bank ») et défini comme un lieu statique de contemplation. Les trois cercles extérieurs de la structure muséale, en revanche, sont dynamiques. Dans le quatrième cercle, l'information est collectée à l'état brut (« primary information ») avant d'être traitée par les moyens de communication de masse. Le troisième est consacré au × traitement de l'information, tandis que dans le deuxième l'information élaborée devient exposition.

17. Harald Szeemann et *al.*, « Problems of the museum of contemporary art in the West : exchange of views of a group of experts », *Museum*, n°24, 1972, p. 16.

Ce modèle de musée comme *newsroom* n'a jamais été réalisé tel quel, mais il fournit un indice sur le contexte historique dans lequel le traitement des données et leur visualisation deviennent un principe curatorial dans le cadre d'institutions culturelles qui souhaitent enregistrer la réalité factuelle qui les entourent. Déjà en 1968, l'artiste argentin David Lamelas avait créé à la Biennale de Venise un bureau d'information équipé de télécriteurs transmettant en temps réel les dépêches d'agence sur la guerre du Viêt Nam. Et on le voit également dans le catalogue de l'exposition *Information*, où Kynaston McShine reproduit en début de publication une photographie de la marche pour les droits civils et économiques pour les citoyens Afro-Américains du 29 août 1963, à laquelle participent environ 250.000 manifestants¹⁸. Ces manifestants n'apparaissent pas dans les données démographiques des musées de l'époque, mais c'est le public que les artistes qui approchent de manière critique les visualités des données cherchent à convoquer.

× × Voir commentaire 004 (in *Catalogue #1*)

×

×

18. Cette observation sur le lien entre Kynaston McShine et les mouvements des droits civils est de Paul Goodwin, en conversation avec l'auteur, novembre 2023.

×

×

La fin de la donnée

«Héritier des augures et des haruspices, le photographe ne doit-il pas, sur ces images, découvrir la faute et désigner le coupable?¹» Walter Benjamin nous propose une enquête à laquelle nous tenterons de répondre. Nous tâcherons de découvrir cette faute, de désigner ce coupable mais surtout, nous essayerons de comprendre ce que la photographie et l'image viennent faire dans ces premiers éléments de procès.

En novembre 1927, Benjamin écrit une lettre à Scholem. Elle n'a qu'une phrase : «Kafka est l'ange infirmier qui veille à mon chevet. Je lis *Le Procès*». Il glisse dans l'enveloppe² une seconde feuille, dans laquelle il présente «L'Histoire [...] comme un procès dans lequel l'homme, en avocat de la nature muette, porte plainte contre la création et la non-venue du Messie promis»³. La cour convoquent ses témoins, autant d'artistes et de philosophes qui, les uns après les autres, présentent leurs espoirs. Les témoignages ne

×

×

1. Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie» (1931), in *Œuvres, II*, (1972), trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, p. 320.

2. J'adresse mes plus grands remerciements à Kathleen Bastian-Pétrel pour son aide à la compréhension depuis l'original (Walter Benjamin, «*Idee eines Mysteriums*», *Gesammelte Schriften* t. I. 3, p.1153)

3. Benjamin, Walter, *Sur Kafka*, trad. C. David, A. Richter, Nous, , 2015, p. 80

concordent pas, bien qu'ils attestent tous qu'il viendra. Face à cette succession toujours plus longue de plaintes, les jurés angoissent d'être expulsés de leurs bancs et fuient. La voix humaine de la plainte et les témoins se retrouvent seuls, sans aucune instance de jugement entre eux. Le nombre infini de «nouvelles plaintes» et des «nouveaux témoins» est ainsi renvoyée à l'irrésolution de la cour face à la question du messie⁴ et de l'espoir. ×

Il manque, dans cette scène de tribunal, un seul rôle: celui de l'accusé. Mais nous avançons dans notre enquête: le photographe est aux côtés des philosophes et des artistes, leurs charge est établie, le cadre est là: l'espace qui nous préoccupe et qui tiendrait du procès est celui de l'histoire.

L'histoire, parlons-en. En grec ancien *historia* [ιστορία] c'est la «recherche, la connaissance acquise par l'enquête, le récit», un terme qui prend sa source dans *hístōr* [ἵστωρ], «qui connaît, qui juge». L'histoire est l'étude et l'écriture des faits passés, elle s'installe et commence par l'invention du système de l'alphabet. Le passage de la préhistoire à l'histoire fluctue donc en fonction des peuples. Pour les Gaulois, l'Antiquité ne commence qu'avec l'arrivée des Romains qui amènent, avec eux, l'écriture.

Sauf que l'écriture commence, elle-aussi, quelque part. Le premier code connu, le jeton, est l'addition répétée d'une unité: il sert à compter des denrées. Le processus se complexifie avec l'industrie et le commerce, en un cylindre sur lequel le code devient abstrait, imprimé; il compte les catégories d'articles, au fil de temps structure ses pictogrammes. Le point de départ de l'écriture est la séparation du concept de nombre de celui du produit ×

4. Weigel, Sigrid, Walter Benjamin. *La créature, le sacré et les images*, (2008), trad. M. Dautrey, Mimésis, 2021, p. 208

enregistré dans une comptabilité⁵. L'histoire commence quand l'humanité se décide à produire pour accumuler⁶.

Pour Rosenzweig, «Le premier homme qui borna une partie du sol terrestre pour en faire sa propriété et celle des siens, inaugura l'histoire universelle⁷.» Le début de l'histoire serait la première borne, la première propriété privée. Par cette borne, cet homme transforme ce qui lui est donné × en de la donnée: de tel coordonnée à tel coordonnée, je règle et j'use.

L'historicité⁸ commence avec la domination d'un territoire par la notation, la transmission de ce territoire et le récit de cette domination et de cette transmission. L'historicité commence avec le capital et le système d'écriture⁹ du capital. L'histoire commence avec la donnée.

N'aurions-nous pas là l'accusé de notre procès? L'histoire du monde est le tribunal du monde¹⁰. Si tout acte devient coupable dès qu'il pénètre dans l'histoire¹¹ et que la donnée est le principe qui se cache derrière l'histoire, alors la donnée est la prévenue accusée d'une faute encore à saisir.

Et c'est à l'image de désigner la faute. La donnée abolit le temps, ou tout du moins y prétend. Elle se veut principe,

5. Schmandt-Besserat, Denise, *La Genèse de l'écriture*, (1992) trad. N. Ferron, éd. Les Belles Lettres, 2022, p. 180-182

6. Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon/Julliard, 1961, Presses Pocker, p. 30-31

× 7. Rosenzweig, Franz, *Globus. Études sur la théorie de l'espace dans l'histoire universelle*, (1917), (Rosenzweig 2003a, p. 37).

8. Nous sommes ici bien proche de ce que Benjamin a appelé *historicisme*.

9. Mittermayer, Catherine, *Enmerkara und der Herr von Arata* (2009), Fribourg : Academic press, cop. 2009

10. Van Reijen, Willem, Van Doorn, Hermann, *Aufenthalte und Passengen. Leben und Werk Walter Benjamin*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2001, p. 147

11. Rosenzweig, Franz, *Briefe*, Berlin, 1935, p. 55

fond, début et recommencement. Elle veut maintenir, faire durer. En figeant l'état du monde, elle veut conserver ce qu'elle a compté, ce qu'elle croit dompter, dans une absolue revendication d'éternité.¹² Entre conservation et renouvellement, elle crée son propre flux, elle fait barrage au fleuve du temps, l'endigüe pour un lac et cache sa violence derrière le masque de l'histoire.

Sauf que l'image décompose et dévoile : la photographie a cette puissance d'être un certificat de présence¹³ autant qu'elle «représente le monde comme il apparaîtra au dernier jour»¹⁴. Elle n'est en aucun cas preuve de vérité mais nous assigne aux gestes les plus intimes et les plus quotidiens. Chaque photographie a cette beauté d'être un plaidoyer pour l'éphémère. Chaque sujet photographié exige quelque chose de nous, «ces visages exigent leurs noms, exigent qu'on ne les oublie pas»¹⁵.

La photographie fait les comptes, dans son aura même incarne l'impossibilité pour le passé et le futur de parfaitement coïncider. Elle sort chaque instant de l'histoire, décompose les agirs dans leur plus grande pauvreté. Il n'y a pas de bien commun, de justification à venir. Chaque instant est jugé en lui-même.

La donnée n'est pas la mesure de la vie, la vraie mesure de la vie est le souvenir¹⁶. La violence¹⁷ d'arrêter le temps et

12. Rosenzweig, Franz, *L'Etoile de la Rédemption*, (1976), Seuil, 2003, p. 460

13. Barthes, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 135

14. Agamben, Giorgio, «Le jour du Jugement», in *Profanations*, Rivages, 2005, p. 21

15. *op. cit.* p. 25

16. Benjamin, Walter, « Entretien avec Brecht », in *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, 1969, p. 137.

17. Rosenzweig, Franz, *L'Etoile de la Rédemption*, (1976), Seuil, 2003,

de refuser au vivant la possibilité du souvenir – donc tout autant de l'oubli – pourrait être la faute et le sujet de la plainte.

L'oubli n'est pas l'abandon, la destruction du souvenir et de la donnée. Aucun souvenir n'est complet, aucune donnée est le réel dans son entièreté. Le dispositif transforme : du vécu à la mémoire, du donné à la donnée. L'oubli, c'est «l'ouverture de la mémoire sur l'agir dans l'instant et la garantie qu'elle ne s'immobilise pas en repli sur l'être, en concentration sur un sujet hanté par la masse énorme du passé qui l'opprime¹⁸.» Se souvenir c'est espérer se souvenir. Se souvenir¹⁹ c'est accepter l'oubli. L'oubli est la vigilance même de la mémoire, sa rédemption, c'est laisser la possibilité du nouveau. Tu ne descendras pas deux fois dans la même eau du fleuve²⁰. «L'acte le plus saint [...] consiste à effacer les [données] du livre de la mémoire²¹.» L'oubli, c'est laisser la place pour un vivant d'advenir.

Notre accusée est donc la donnée, accusée de figer l'histoire, de transformer et d'accumuler ce qui fut de la mémoire. Entendons-nous, l'histoire n'est pas accusée, elle est le procès. L'historien est un acteur de l'enquête. «Rechercher la faute, c'est du même coup donner sens au passé pour comprendre le présent²².» Faire œuvre d'historien ce n'est pas comptabiliser le passé, c'est s'emparer d'un souvenir tel

p. 463-465

18. Bensussan, Gérard, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Librairie philosophique J. Vrin, 2001, p. 63

19. «Is it possible that the antonym of “forgetting” is not “remembering” but justice?» Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: histoire juive et mémoire juive*, p. 117, postface de l'édition état-unienne, *Postscript: Reflections on Forgetting*, Collège de Royaumont, juin 1987

20. Rosenzweig, Franz, *L'Etoile de la Rédemption*, (1976), Seuil, 2003, p. 464

21. Haas, Willy, *Gestalten der Zeit*, Kiepenheuer, 1930, p. 195

22. Hartog, François, *Confrontations avec l'histoire*, Gallimard, 2021, p. 33

qu'il surgit à l'instant du danger²³.

Récapitulons. Dans l'allégorique procès qu'est l'Histoire, la donnée est convoquée, accusée d'accumuler, d'empêcher les morts d'enterrer leurs morts en préservant,²⁴ pourtant, l'absolu paradoxe d'oublier²⁵ leurs noms. "Y aurait-il aujourd'hui plus de morts que les vivants ne peuvent en supporter et qu'il leur faut donc oublier, enterrer, sous peine d'en être malade?"²⁶ La photographie, l'image, × mais surtout la donnée qu'elles dissimulent deviennent autant de preuves apportées à la barre. Ces images sont les preuves infinies du processus de l'Histoire, de cette transformation de vie en données. Ces preuves sont apportées par les photographes dans *Petite histoire de la photographie*, ou dans la lettre à Scholem sous la forme des témoignages en un espoir à venir des écrivains, sculpteurs, musiciens et philosophes.

Nous avons notre accusée. Nous avons notre accusation. Nous avons notre procès. Il nous reste à saisir où sont partis les jurés, la peine et l'espoir de voir, un jour, la fin du litige.

Parce que ces témoignages ne concordent pas, la cour continue les auditions. Les jurés – l'ensemble des vivants, méfiants – angoissent de perdre leurs places, perdent patience et fuient.

Aucun juge n'a prononcé de sentence. Il n'y a donc, pour l'instant, aucun jugement. Sauf qu'un procès coïncide par essence avec son jugement en ce qu'il est censé ×

23. Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 431

24. Hartog, François, *Confrontations avec l'histoire*, Gallimard, 2021, p. 193-200

25. Voir Mate, Reyer, *Mimuit dans l'histoire*. Commentaires sur les thèses de Walter Benjamin «Sur le concept d'histoire», (2006), trad. A. Talbot, éd. Mix., 2009, p. 43

26. Scheinfeigel, Maxime, *Cinéma et magie*, Armand Collin, 2008, p. 140

résoudre la crise. Un procès sans jugement²⁷ est une pure contradiction. Plus absurde encore, l'autorité à même de rendre ce jugement, les jurés, ont déserté.

En Suisse, le code de procédure pénale l'a supprimé depuis 2011. En France, il exerce pleinement la fonction de juge et vote deux fois : sur la culpabilité de l'accusé et, s'il est déclaré coupable, sur la peine. Or, le premier code × civil français, en 1804, formule dans son article 4 que «Le juge qui refusera de juger, sous prétexte du silence, de l'obscurité ou de l'insuffisance de la loi, pourra être poursuivi comme coupable de déni de justice». Le coupable est celui qui se tient dans la faute, la faute est la limitation de la responsabilité et la négligence dans l'exercice d'un comportement dû²⁸.

On attend du juré qu'il se prononce et discerne face aux preuves. S'il décide de fuir, il suspend par son acte toute possibilité de jugement, suspend donc le procès en lui-même en une infinie litanie et se retrouve, en puissance, coupable d'avoir failli à sa tâche. Le procès, sans fin, se déroule alors en dehors du monde et de toute cosmicité. Les vivants ont la responsabilité de se positionner vis-à-vis de la donnée. Il s'agirait de prendre la donnée au jeu et faire les comptes.

Toute la peine est dans le jugement²⁹. À Benjamin de poser la question, en refusant d'y répondre : «La procédure ne constitue-t-elle pas le châtiement?»³⁰

La racine de nos lois est à chercher du côté de Rome. × Une loi y est « parfaite » lorsque ce que la loi défend de faire, s'il est fait, est considéré non seulement comme

27. Voir Agamben, Giorgio, *Pilates et Jésus*, (2013) trad. J. Gayraud, Payot & Rivages, 2014, p. 84

28. Agamben, Giorgio, «La cause et la faute», in *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste* (2017), Seuil, 2018, p. 11-41

29. Satta, Salvatore, *Il mistero del processo*, Adelphi, 1994, p. 26

30. Benjamin, Walter, *Œuvres II*, Gallimard, 2000, p. 437

privé d'effets, mais comme non advenu³¹. Si la donnée est la transformation de ce qui est donné et que nous voulons, dans ce procès, faire les comptes et rendre un jugement; peut-être que la peine réside dans l'annulation pure et simple des effets et de l'advenir de l'accusée. Nous avons ici, peut-être, les prémices de cet espoir en un solde nul comme véritable rédemption et rachat. Nous avons ici, peut-être, un aperçu de cette peine qui ne semble pas prête d'arriver. ×

Mais gardons espoir. L'œuvre devient une plaidoirie; un nouvel espace qui s'ouvre et formule l'espérance folle d'une libération des mythes et des injustices, de la disparition de la domination et de la servitude dans la structure même du social³². L'image est génératrice d'espoir en ce qu'elle opère une conscience de ce qui a été laissé du monde et de ce qui pourrait être retrouvé du monde.

«Il y a assez d'espoir, une quantité infinie d'espoir, mais pas pour nous³³.» Le plaignant et les témoins sont seuls, il n'y a personne pour les entendre: le juge n'est toujours pas arrivé, la cour a fui. Le jugement est suspendu et s'entassent les images, autant de pièces de théâtre où se rejouent, maintenant, l'espoir et la peine.

Qui dit procès dit jugement, qui dit théorie de l'histoire dit fin de l'histoire³⁴, un temps où chaque acte vaut pour lui-même, dans ses conséquences les plus immédiates.³⁵ L'histoire commence par son écriture. Elle se finira quand on arrêtera de l'écrire. L'histoire commence comme elle finit, par la ×

31. Cod. Iust., 1, 14, 5, 1

32. Segré, Ivan, *Judaïsme et révolution*, La fabrique, 2014, p. 29

33. Brod, Max, «*Der Dichter Franz Kafka*», Die Neue Rundschau, 1921 (11^e année), p. 1213

34. Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, 1992, p. 167

35. Jesi, Furio, Sparktakus. *Symbolique de la révolte*, trad. F. Vallos, La Tempête, 2016, p. 101

donnée. Arrivera un temps où cette image de pensée³⁶ de Benjamin n'aura plus lieu d'être, un temps de mémoire, de souvenirs et d'oublis, dans un monde de théorie, de fête³⁷, de spectacle et de recherche³⁸. Les œuvres ne seront plus des plaidoiries mais des odes à cette vie. Ce sera la fin, de l'image et de la donnée. Il ne restera, alors, que l'éphémère.

× Ce qui importe vraiment du passé est ce dont on ne se souvient pas. Le reste, c'est-à-dire ce que la mémoire conserve ou retrouve, est seulement du sédiment³⁹.

36. Benjamin a envoyé son texte joint à sa lettre pour Scholem.

× L'influence de Kafka est explicite, je renvoie à l'étude qu'en a fait Sigrid Weigel dans *Walter Benjamin. La créature, le sacré et les images*, cité plus haut. Deux données qui font que ce texte n'est lisible en français que dans *Sur Kafka* alors qu'il devrait, au vu de son intensité, de son sujet et du propos qui s'est construit ici, avoir sa place aux côtés des thèses sur le concept d'histoire.

37. Pour la fête comme remémoration, voir Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 440 et Rosenzweig, Franz, *L'Étoile de la Rédemption*

38. Voir Vallos, Fabien, *Vues & Données (Essai)*, éd. Mix., 2023, p. 16

39. Jesi, Furio, *Sparktakus. Symbolique de la révolte, op.cit.*, p. 187

×

×

**Sortir de la boîte d'archives :
comment travailler avec des archives vivantes ?**

En tant que jeune chercheur, je réalise actuellement un mémoire sur les archives photographiques de Klonaris/Thomadaki. Lors de la découverte de leur atelier, et lieu d'archivage, *les chuchotements ridant la surface du silence, l'austérité des archivistes et l'odeur des manuscrits* des Archives nationales décrites par Arlette Farge¹ laissent place à de riches discussions avec Katerina Thomadaki. Bien loin de la consultation solitaire aux Archives nationales, Katerina Thomadaki me présente, en tant que productrice de ses archives et artiste, des photographies de vues d'expositions réunies au sein de dossiers et les œuvres présentes dans l'atelier-archive. Dès leur rencontre à Athènes, le duo d'artistes pluridisciplinaires Klonaris/Thomadaki accorde une importance à la documentation de leur travail par la photographie. Maria

×

×

Klonaris et Katerina Thomadaki réalisent l'ensemble des images de leurs expositions qu'elles viennent ensuite trier et organiser au sein de portfolios. L'ensemble, constituant donc un fond d'archives photographiques autoproduites, est conservé dans leur atelier à Paris.

Ces échanges et discussions générés par la consultation de ces archives m'ont fait me questionner sur ma méthodologie

1. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Seuil, 1989, p.66-67.

de travail. Dans le cadre de cette intervention, je vais ainsi essayer de vous partager mes interrogations sur la question de l'archive vivante. Que ce soit en tant que chercheur·ses, artistes, usager·ères d'archives, comment travailler avec des archives encore vivantes? Et qu'est-ce-que cela implique?

En se concentrant sur la définition donnée par Foucault², l'archive peut être considérée comme un système intégrant le lieu conservant les archives, autant que ce qui les organise : les étagères, boîtes, et méthodes de classement, ainsi que le document-archive en lui-même. Le support et le lieu de conservation de l'archive sont ainsi indissociables de la donnée contenue dans l'archive³. Il semble aussi intéressant de noter que ce système peut fonctionner par l'opération de consultation d'archives, se faisant par l'indispensable présence du corps du lecteur·ice. En effet, dans une salle d'archives, la consultation crée une relation, un contact entre le corps et le document par la manipulation, les sensations et l'émotion que cela peut générer.

En considérant l'archive comme système et en mettant au centre l'implication du corps dans la consultation, nos corps peuvent être envisagés comme étant eux-mêmes des systèmes d'archives, et deviennent ainsi des contenants d'archives. Nos corps-contenants⁴ donnent ensuite forme à l'archive par nos gestes, nos paroles. L'archive vivante serait alors cette conception de l'archive comme système sensible⁵ impliquant un corps-contenant donnant une plasticité à la donnée.

En travaillant avec Katerina Thomadaki, c'est bien

2. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.

3. Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Galilée, 1995.

4. L'expression de « corps-contenant » est utilisée pour désigner l'idée qu'un corps contient des archives.

5. Mélissa Bertrand, « Le Corps-Archives dans *TRANS (Més enllà)* de Didier Ruiz », in Rev. Bras. *Estud Presença* 10, 3, 2020, <https://doi.org/10.1590/2237-266096699> (consulté le 20 septembre 2024).

cette conception de l'archive en tant que corps-contenant que j'ai pu ressentir. Ce qui est dit, échangé, questionné pendant nos rencontres à l'atelier prend la forme de discussions libres, et enrichissent mes réflexions en apportant une autre lecture, un autre regard sur mes recherches. Ces discussions peuvent parfois s'apparenter à la méthode de l'entretien sociologique.

En revanche, celui-ci est souvent enregistré, puis conservé par le·a chercheur·se afin de pouvoir réécouter l'échange ultérieurement et saisir ce qui n'apparaissait pas à l'instant présent. Pour ce travail de recherche, j'ai rapidement fait le choix de ne pas enregistrer nos discussions afin de conserver leur spontanéité. En effet, en voulant conserver l'archive vivante ne risque-t-on pas d'épingler les ailes encore vibrantes d'un papillon⁶?

Apportant d'autres informations et un autre point de vue sur une recherche, la voix parlée de l'archive orale est une source essentielle pour compléter des archives écrites. Toutefois, du fait de son enregistrement, elle nous fait oublier le corps de la personne parlant, racontant, ainsi que celui des autres personnes présentes. En pensant l'archive vivante comme corps-contenant, la consultation des données semble ainsi uniquement se faire dans la spontanéité d'une discussion où la voix peut s'entendre tout en laissant la place au corps à travers ses gestes et expressions trahissant des émotions.

Des pratiques de mise en discussion de l'archive existent au sein d'archives communautaires, souvent militantes, comme dans le collectif Mémoire des Sexualités à Marseille qui organise par exemple des traitements de fonds en collectif, ouvert à tous·tes, qu'on soit chercheur·se, artiste, ou usager·ère d'archives. En participant à certains de ces ateliers, j'ai été frappé par ce que la discussion en collectif générerait sur mes propres recherches

6. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, 1989, p.37.

et sur mon rapport à l'archive. Tout d'abord, en sortant de la consultation solitaire, l'archive vivante permet à chacun de prendre conscience du potentiel archivistique de son corps⁷. Ces expériences d'échanges collectifs créent des relations, émotions et réflexions par le partage des données contenues au sein de nos corps et amène ainsi à co-construire d'autres archives. L'opération de sélection inhérente à l'archive ne passe alors plus par les experts de l'archive, nommés archontes par Sam Bourcier⁸, mais par un groupe, une communauté à qui appartiennent ces archives. ×

L'archive vivante amène ainsi à penser de nouvelles méthodologies de recherches permettant aux archivés, créateurs et propriétaires de leurs archives, de se les (ré)approprier pour penser l'Après. De plus, le chercheur ne se place plus à l'extérieur, dans une position se voulant objective, mais accepte la subjectivité de son analyse en s'impliquant dans son sujet par la consultation de ces archives, tout en respectant la parole des archivés. De plus, dans ce système sensible, l'opération de sélection inhérente à la « mise en archive⁹ » se fait au cours de l'échange en collectif entre les corps-archives¹⁰ des personnes présentes.

7. Sam Bourcier, « Les archontes ont du souci à se faire », in *Sociocriticism*, XXXVI, 2020, <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2740> (consulté le 14 février 2024).

8. *Ibidem*.

9. L'expression « mise en archives » empruntée à Yann Potin, est utilisée ici pour désigner le fait de constituer une archive. Contrairement à l'« archivage », la « mise en archives » permet de questionner l'opération de cette constitution comme une construction impliquant donc une sélection. Voir : Yann Potin, « La mise en archives. Histoire anthropologique des pratiques d'archives », in *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences*, 2011, p. 559-560. ×

10. L'expression « Corps-Archives » est empruntée à Mélissa Bertrand, « Le Corps-Archives dans *TRANS (Més enllà)* de Didier

Cependant, il ne s'agit pas ici de nier les apports des archives traditionnelles issues de la « culture de la trace écrite¹¹ » théorisée par Ariella Aïsha Azoulay. Par ce terme, elle met en avant le rapport presque sacré et intouchable que nous entretenons avec une archive écrite ou enregistrée du fait de sa valeur historique. L'idée serait plutôt de cumuler ces sources avec l'archive vivante, et de la considérer × comme un outil sérieux d'étude permettant de croiser plusieurs informations en remettant du sensible et du contemporain au sein de la recherche. Du fait de sa forme non-institutionnalisée, elle permet aussi de donner de la visibilité à des personnes mises de côté par l'histoire¹². Remettre le corps au centre de l'archive par l'actualisation de la parole semble ainsi être un outil pour penser nos présents et futurs, et sortir d'une « temporalité qui valorise l'archive passée et les corps dépassés¹³ ».

Depuis ma posture de chercheur, c'est l'affect, l'émotion générée par la discussion, qui complète mes réflexions. L'archive vivante permet de dépasser la position d'interprète ou de lecteur-ice extérieur-e, pour s'impliquer aussi dans le récit en devenant témoin¹⁴. Par son mouvement permanent et son caractère insaisissable, la discussion autorise à modifier ou compléter des récits et donc à voir ailleurs. Travailler avec une archive encore vivante demande ainsi d'accepter de ne pas pouvoir conserver, contrôler l'ensemble de ces échanges et de ne pas pouvoir les mettre sous verre au risque de ×

Ruiz », ..., *op. cit.*

11. Traduction personnelle de « Paper trail culture », in : Ariella Aïsha Azoulay, *Errata*, brochure de l'exposition, Fundació Antoni-Tàpies, Barcelone, 2019.

12. Sam Bourcier, *Sexpolitiques : Queer Zones 2*, La Fabrique, 2018.

13. Sam Bourcier cité par : Mélissa Bertrand, « Le Corps-Archives dans *TRANS (Més enllà)* de Didier Ruiz », ... *op. cit.*

14. *Ibidem*.

les faire basculer dans un passé, dans un stade mortuaire¹⁵. Cependant, est-ce que l'archive vivante, non-conservable et difficilement contrôlable, peut-elle encore être considérée comme archive ?

Penser le corps comme contenant d'archive nécessite d'accepter de dépendre de ce corps, et donc d'accepter l'oubli. Dans le cadre d'archives plus traditionnelles, Jacques Derrida évoque leur capacité d'autodestruction. La pulsion d'archive nécessite une opération de sélection qui entraîne par conséquence une destruction¹⁶. De ce fait, il faut accepter la disparition de certaines traces pour pouvoir utiliser la donnée contenue dans l'archive, que celle-ci soit au sein d'un corps-contenant ou aux Archives nationales.

La dimension collective et corporelle de l'archive vivante semble permettre de changer notre rapport à la construction du savoir en plus de changer nos méthodologies de recherches. En pensant le corps comme contenant d'archives et en s'extrayant donc du système traditionnel de productions d'archives¹⁷, de nouvelles perspectives et sujets de recherches apparaissent. Notre mémoire devient alors un outil décisif pour restituer le contenu de nos corps-archives, et utiliser ces échanges comme sources fiables pour nos recherches.

Est-ce que l'archive vivante, comme outil, ne permettrait-elle pas de co-construire un travail de recherche en évitant la dépossession, et en comblant les manques des autres modèles de l'archive ?

En guise de conclusion, il me semble alors important de rappeler ces mots de Sam Bourcier :

Nous sommes les archives, nous sommes toutes foyers d'archives. Nous sommes tous possiblement des archivé.e.s archivante.e.s, voire archivante.e.s¹⁸.

15. Sam Bourcier, *Les archontes ont du souci à se faire...*, *op. cit.*

16. Jacques Derrida, *Mal d'archive...*, *op. cit.*

17 «Il me semble que c'est par le biais du corps qu'on peut penser s'extraire de ce système de production d'archive qui ne fait que se retourner contre lui-même. Le corps sur scène, a priori, est ce qui ne se détruit pas, bien qu'il puisse s'altérer», in Mélissa Bertrand, «Le Corps-Archives dans *TRANS (Més enlâ)* de Didier Ruiz», *op. cit.*

18. BOURCIER, *Les archontes ont du souci à se faire...*, *op. cit.*

× × **Co-crédation computationnelle des IA gdnératives :
le cas envisagéd des pensées plasticisées**

À l'heure actuelle, il est déjà possible de constater une omniprésence parfois insoupçonnée de la semi-automatisation opérée par les Intelligences Artificielles de nos actions du quotidien. Qu'il s'agisse de la complétion ou de la rédaction de nos messages et de nos mails, des photos prises avec nos téléphones, de la production et des recommandations Netflix, ou plus globalement du contenu ciblé qui nous est proposé sur Internet pour ne citer qu'eux, il est indéniable que nous sommes rentrés dans une ère de co-production et de co-consommation avec les Intelligences Artificielles, et la place grandissante qu'elles occupent soulève tout un tas de questions. Nous nous focaliserons ici sur leur nature éminemment co-autoriale dans le processus de création, qu'il semble de plus en plus nécessaire de conscientiser, tant

× × les possibilités de s'en extraire s'amenuisent à mesure que ces technologies évoluent. Mais penser que les IA génératives remplaceront intégralement la création humaine reviendrait à leur attribuer une intentionnalité, une faculté dont elles ne sont pas pourvues, et dont il paraît difficilement concevable qu'elles le soient à l'avenir. L'agentivité machinique se limite donc à son opérabilité, là où l'agentivité humaine possède les deux (intentionnalité et opérabilité).

La question est donc de se demander sous quelle forme création humaine et création computationnelle pourraient donc s'articuler à l'avenir ? Et à quel point est-ce que le processus de création peut-il se déléguer et donc s'automatiser ?

Des recherches scientifiques récentes¹ sont parvenues à recréer des images montrées à des participants seulement à partir de la mesure de leur activité cérébrale, en utilisant un modèle d'IA générative. Certaines de ces études ont même réussies à générer les visuels en temps réel², et d'autres s'attèlent déjà à appliquer ce processus de plasticisation aux images mentales³, en mesurant l'activité cérébrale non plus pendant la visualisation de l'image de référence par les participants, mais après, à partir du souvenir qu'ils en ont. Sans s'attarder sur le fonctionnement technique, il est facile d'extrapoler ce mécanisme balbutiant en imaginant un futur dans lequel l'image pensée est fidèlement recréée par l'IA. Nous nous restreindrons à l'exemple de l'image (fixe) mais ce modèle s'applique également à la génération de texte, de son ou de vidéo par la pensée, que je propose de regrouper autour du terme de pensées plasticisées, du fait qu'une plasticisation s'opère lors du déplacement de l'image pensée à l'image générée.

Qu'est-ce que permettrait alors cette nouvelle façon de créer ? En envisageant ce cas de figure futur, nous allons ici tenter d'aborder les questions que cela pourrait soulever :

1. Yu Takagi, Shinji Nishimoto, *High-resolution image reconstruction with latent diffusion models from human brain activity*, bioRxiv 2022.11.18.517004, <https://doi.org/10.1101/2022.11.18.517004>
2. Yohann Benchetrit, Hubert Banville, Jean-Rémi King, *Brain decoding: toward real-time reconstruction of visual perception*, arXiv 2310.19812v3, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2310.19812>
3. Naoko Koide-Majimaa, Kei Majimac, *Mental image reconstruction from human brain activity*, bioRxiv 2023.01.22.525062, <https://doi.org/10.1101/2023.01.22.525062>

Premièrement, une version avancée de cette technologie permettrait de se débarrasser partiellement de la sémantique nécessaire liée à la génération des images, en passant d'une opérabilité sémasiologique *text-to-image* à une opérabilité mentale *thought-to-image*. On ne chercherait plus de formule magique qui nous permettrait de générer l'image voulue, en sachant qu'un même prompt peut nous donner une infinitude de résultats différents, on imaginerait plutôt le visuel souhaité, dans toute sa complexité, en termes de composition, de sujet, de lumière, de couleurs etc, qui serait fidèlement reproduit. Un procédé qui correspondrait ainsi à la façon de penser et de concevoir des créateurs visuels, plutôt que d'essayer d'encoder à tâtons sous forme textuelle le visuel souhaité et sans réellement connaître la façon dont la machine décode celui-ci. L'abandon de la sémantique réduirait aussi grandement les limites et les mauvais usages du langage, qu'Anthony Masure développe⁴, comme la stabilisation opérée par l'apprentissage mécanique des IA ou les biais discriminants du référencement des images.

Deuxièmement, la création ne serait plus nécessairement proactive mais pourrait devenir passive. Créer sans le vouloir, simplement parce que la machine peut décoder en permanence notre activité cérébrale, et ainsi générer en continu et à volonté à partir de l'ensemble des données collectées nécessaires, qu'il s'agisse des images que l'on percevrait le jour, ou celles de nos rêves la nuit. La notion d'intentionnalité mentionnée précédemment, inhérente au processus de création, interviendrait dans un second temps, sous forme curatoriale, au regard de la quantité d'images générées. Dans ce cas, l'agent à l'initiative de la création serait ici machinique.

4. Anthony Masure, *Design sous artifice : la création au risque du machine learning*, HEAD – Genève, 2023

Mais si en imaginant ce modèle de pensées plasticisées nous poussons la réflexion jusqu'au bout, nous ne serions plus les opérateurs dans le processus de création. Nous ne serions plus contraints par les limitations du médium utilisé, ni de la nécessité d'une quelconque maîtrise technique, ni d'être obligé de connaître ses tenants et aboutissants. Nous serions débarrassés de toutes frictions, et ferions face à une délégation de la technique telle qu'elle renverserait l'opérabilité même du processus de création. ×

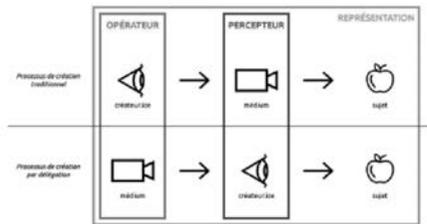


Diagramme de l'opérabilité inversée

Sur ce schéma, il est à noter que le médium n'est plus l'intermédiaire entre le créateur et le sujet, mais garde sa fonction d'intermédiation entre le créateur et la représentation, en l'occurrence dans notre exemple l'image générée. Ce processus de création par délégation n'a en soit rien de nouveau puisque certains artistes délèguent déjà la production de certaines de leurs œuvres, à des assistants et/ou à des machines. Comme l'explique Ileana Parvu⁵, certains considèrent l'interrelation entre penser et faire ×

5. Ileana Parvu, *Faire, faire faire, ne pas faire – Entretiens sur la production de l'art contemporain*, Les Presses du Réel, 2021

comme fondamentale pour une pratique artistique. D'autres comme Lawrence Weiner⁶ estiment qu'une œuvre peut être construite par l'artiste ou par quelqu'un d'autre, mais qu'elle ne dépend aucunement de sa construction : l'œuvre a lieu même si elle n'est pas forcément réalisée.

À cela s'ajoutent les deux façons de créer. La première par le processus axiomatique, où l'exécution de l'œuvre doit s'effectuer du début à la fin sans s'écarter d'un programme initial. La seconde relève du processus heuristique : travailler en l'absence d'un plan préétabli, cheminer, changer d'avis en cours de route, se livrer à des ajustements, notamment à partir des réalités du médium utilisé. Une manière de faire qui semble de prime abord aller à l'encontre du faire faire des pensées plasticisées et de leur fonctionnement irrévocable. Mais rien ne nous empêche d'imaginer des va et vient entre une image générée et une variation de celle-ci, générée elle aussi par la pensée pour ajuster et réajuster la vision du créateur ou de la créatrice. Repenser l'image, au sens propre du terme.

Joseph Kosuth disait «Les éventuelles réalisations matérielles ne sont que des "maquettes", des "approximations visuelles" de ce qui se trouve dans un état de complétude uniquement dans la tête de l'artiste». Est-ce que ces pensées plasticisées permettraient d'atteindre cette complétude? Et si la modernité représente le passage de la représentation la plus fidèle du monde à la représentation de la façon dont nous représentons le monde, n'atteindrons-nous pas la quintessence de la modernité lorsque l'on représentera le plus fidèlement possible la façon dont nous représentons le monde? ×

Mais imaginer une telle technologie nous incombe aussi d'envisager ses potentielles limites et dérives.

6. *Ibidem*.

Un premier point que l'on peut soulever – toujours en extrapolant les technologies que l'on connaît aujourd'hui – c'est le caractère hallucinatoire des IA génératives, qui pourrait subsister. Le fait que des éléments extrinsèques soient convoqués dans l'image finale sans que l'on en est fait la requête pose ici un problème d'autant plus grand qu'il est plus difficile de connaître la présence ou l'absence de ladite requête. Si aujourd'hui regarder le prompt nous permet de facilement savoir si un élément ait été invoqué ou non, il ne nous est pas possible d'accéder aux pensées d'une personne qui aurait généré une image à caractère hallucinatoire. Pire, le créateur ou la créatrice de l'image pourrait elle-même douter de l'origine de l'hallucination présente dans l'image qu'il ou elle a généré. Par extension, l'image générée pourrait, dans ce cas, impacter la pensée, inversant ainsi le sens de la plasticisation.

Et si une image générée est problématique, à qui adviendra la responsabilité? Il semble ici nécessaire de ne pas retomber dans le même amalgame que la photographie avec la réalité en confondant les pensées plasticisées pour des pensées.

Les interférences entre les pensées et leur extension plastique pourraient aussi se manifester par la censure, de différentes natures. Une censure d'autant plus perverse que si le rapprochement précédemment mentionné s'avérait être établi, l'impossibilité de créer certaines images par la pensée permettrait à la censure d'atteindre son effectivité la plus totale à ce jour : impacter directement la pensée, en empêchant n'importe quelle idéologie, croyance ou opinion d'être extériorisée. Un hypersystème de contrôle en sommes, dont les manipulations algorithmiques – actuelles et réelles – des fils d'actualité de nos réseaux sociaux auront pavé le chemin.

La création à partir de ce que nous voyons, entendons, ressentons, goûtons, imaginons pose aussi d'autres questions,

relatives aux droits d'auteur, au secret professionnel, aux accords de non-divulgateur, à notre vie privée et à celle des autres, et j'en passe, par la matérialisation de nos pensées, avec notre consentement ou contre notre gré.

Mais ces pensées plasticisées débloquent également des terrains de création et de créativité jusque là inexplorés et insoupçonnés, dont la première manifestation sera peut être comme palliation à certains handicaps. Bien que nous ayons aujourd'hui abordé la question des pensées plasticisées à travers la génération d'images, ce modèle est également à imaginer pour la génération de texte notamment, et par extension de la parole, sorte de télépathie extériorisée, dont les individus dépourvus de la capacité à s'exprimer oralement pourront bénéficier.

En définitive, de la même manière que les Intelligence Artificielles nous permettent de mieux comprendre nos propres capacités cognitives, ces pensées plasticisées nous permettront sans aucune doute de mieux comprendre nos propres capacités créatives.

×

×

Shibboleth

Aujourd'hui, j'aimerais vous parler de plasticité à partir d'une analyse d'œuvre de l'artiste colombienne Doris Salcedo, intitulée *Shibboleth*. Si la plasticité est une question de chocs, alors il me paraît important de revenir sur le concept de *thauma*. Le *thauma* a pour signification l'étonnement, le saisissement. Il invoque une surabondance des éléments du monde que l'on ne peut contenir, une instabilité.

La violence du choc en tant que *thauma* oblige mon être à rester en mouvement de manière permanente afin de supporter ce qui est en train de se produire. Nous nous retrouvons dans l'incapacité d'atteindre une stabilité et pour tenter de parvenir à une forme d'immuabilité, nous produisons de nouvelles formes qui vont venir actualiser notre rapport au monde, notre propre plasticité. Il est donc question de mouvement et de modes d'intensité. Elle possède un caractère changeant et plus il y a de chocs, plus la plasticité se contracte¹. Cette tension, cette instabilité résonne particulièrement avec une œuvre de Doris Salcedo.

×

×

1. 1 Cette question du mouvement fait intervenir Walter Benjamin lorsqu'il avance le concept d'*aura*. Elle est un mouvement, une motion inséparable du regard en tant qu'émotion. Elle est l'apparition d'un lointain si proche soit-il. Ici la notion de distance est particulièrement importante.

Entre 2007 et 2008, la Tate Modern de Londres accueille *Shibboleth*. Il s'agit d'une fissure, initialement imperceptible, qui progresse et s'approfondit graduellement sur une distance de 167 mètres dans la Turbine Hall. À certains endroits, il est possible de percevoir que les deux parties pourraient se réunir parfaitement sous l'application d'une pression adéquate. Toutefois, à d'autres endroits, des distorsions subtiles dans la formation de la fissure sont observables, suggérant une résistance et un refus de convergence entre les deux côtés, comme si cette faille avait été méticuleusement sculptée. ×

Salcedo aspire à sensibiliser les spectateurs aux mécanismes d'exclusion qui fracturent notre société occidentale. Le choix du béton revêt une grande importance dans cette démarche, puisqu'elle opte pour un matériau non malléable, froid et inquiétant². La crevasse ainsi créée, symbolise la négation de l'autre, une exclusion qui nous place face à une non-plasticité de la pensée, où les voies de l'inclusion sont rigides et dépourvues de flexibilité. La rupture est irréductible, tendant à s'agrandir davantage au fil du temps. Salcedo conceptualise cette installation comme un espace négatif, une zone interstitielle qui maintient une distance absolue.

Un aspect essentiel de cette œuvre réside dans son titre, qui permet une interprétation plus profonde. Le choix du terme hébreu *Shibboleth* souligne la thématique de la négation présente dans l'œuvre, puisqu'il fait référence à un mot utilisé dans l'*Ancien Testament*, relatée dans le livre des Juges 12. Dans ce récit, les Ephraïmites attaquent les Galaadites en supposées représailles d'une agression des Ammonites. Vaincus, les Ephraïmites tentèrent de fuir, mais les Galaadites contrôlaient les gués du Jourdain. Les ×

Ephraïmites essayant de traverser la rivière étaient arrêtés et interrogés sur leur identité. S'ils n'avaient été Ephraïmites, ils étaient soumis à un test linguistique consistant à prononcer le mot *Shibboleth*. Ayant du mal à prononcer le son *sh*, ils prononçaient *Sibboleth*, se trahissant ainsi. Plus de 42 000 d'entre eux furent tués, marquant un tragique massacre fraternel.

- × Il s'agit, avant tout, d'un signe de reconnaissance verbale, il ne révèle pas une signification, mais un trait privilégié à la marge de la langue qui peut signaler une appartenance. Un *Schibboleth* ne devient *Schibboleth* que si on le vocalise. Ces deux tribus descendantes de Joseph sont alors jugés à la lumière de l'instrument le plus immédiat mais aussi le moins maîtrisable : la voix, ancrée dans leur corps avec leurs particularités propres, parlant la même langue, mais ne pouvant dissimuler leur différence. La différence est charnelle. Ce n'est pas un problème de traduction³ qui les divise. Pour ces frères ennemis, les significations du mot *Schibboleth* demeurent similaires : un fleuve, un torrent, un épi. Il ne suffit pas de connaître la prononciation, il faut habiter la langue de façon à pouvoir la prononcer. Le secret réside donc dans le faire, et non dans la seule connaissance, il est irréductible au concept et au savoir. C'est jusque dans le langage qu'il y a une marque, une signature, un repère de commun mais il faut y voir, avant tout, un signe d'exclusion qui anticipe le racisme moderne. C'est dans ce sens que ×
- × Doris Salcedo propose ce titre. Cette violence, autant dans le geste que dans le nom de cette œuvre, résonne avec l'absolue brutalité du refus de l'autre, tel que décrit dans le livre des Juges.

2. Didi-Huberman, George, *La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)*, Ligne, 2000, Éditions Léo Scheer

3. « Tel est l'effet de *shibboleth* : il excède toujours le sens et la pure discursivité du sens. » DERIDA Jacques, *Apories*, 1996, Éditions Gallilée, p.28

À la fin de l'exposition, *Shibboleth* est colmatée, laissant derrière elle une démarcation à peine visible sur le sol, comme une cicatrice. La distance a été comblée mais par un nouveau béton, une matière plus récente. Il subsiste encore une interaction entre la fracture du passé et le maintenant. Cette faille demeure dans la Tate par sa présence discrète et dans sa spectralité⁴.

Afin d'ajouter un axe supplémentaire, j'avancerai la pensée de Jacques Derrida qui utilise également le terme *Shibboleth*, pour le titre de son livre sur la poésie de Paul Celan publié en 1986⁵. Il est question pour lui de penser le poème, la prononciation, l'imprononçable, la singularité, la signature, la marque, l'ici-maintenant. Il établit un parallèle entre la circoncision et la lecture du poème affirmant que tout deux sont une blessure, s'inscrivent douloureusement à même le corps comme une circoncision de la bouche. Il fait le lien avec le double sens du mot *mila* qui signifie à la fois « mot » et « circoncision » en hébreu, se référant à la *brith mila* : l'alliance de la coupure.

Pour continuer avec l'ambiguïté des définitions, Derrida insiste sur la complexité d'un autre mot, celui de partage⁶ qui possède à première vue un double sens. Celui d'une ligne de démarcation, une exclusion, car partager implique de refuser l'autre, celui avec qui on ne partage pas. Dans son deuxième sens, il apporte la marque de ce qui est en commun, l'anneau de l'alliance, la chose partagée qui permet de

4. Colloque *Images & hantises* : nous tenterons de montrer que la surmesure et la surabondance des images et des données sont à l'origine de cette violence spectrale.

5. Jacques Derrida a prononcé le 14 octobre 1984 à Seattle une conférence lors d'un symposium sur Paul Celan (conférence intitulée : *Shibboleth*).

6. Derrida Jacques, *Shibboleth: Pour Paul Celan*, 1986, Éditions Gallilé, p.59 / 111

se reconnaître entre soi. On pourrait différencier ces deux partages à travers le *shibboleth* pour le premier et *symbolon*⁷ (en grec) pour le deuxième qui désigne l'objet que l'on brise et que chacun garde en guise d'objet⁸ de reconnaissance, de reconstitution de l'alliance. Derrida y apporte un troisième sens : le partage des singularités. Un partage qui serait à la fois l'exclusion et l'alliance.

× Là où Salcedo plastifie une crise, souligne un état, raconte une mémoire de l'innommable, de la mort du langage dans le langage lui-même, le travail de Gordon Matta Clark, lui, correspond je pense à ce troisième sens. Je pense ici notamment à *Splitting*⁹, où il effectue une séparation, une faille certes, mais ouvrant sur une position sociale d'une alliance souhaitée. C'est en tranchant l'habitation que l'on peut voir au-delà tout comme une ouverture sur le monde. Dans le travail de Matta Clark, la fissure tend vers une vision positive; elle est censée permettre une circulation comme il l'active avec *FOOD*¹⁰ qui se trouve être sa première expérience de découpe permettant une redéfinition d'un espace et d'introduire une plasticité par le performatif.

Pour finir et dans le contexte du questionnement autour de la donnée, je souhaitais interroger le côté binaire de la donnée afin de le faire résonner avec *Shibboleth*. Tant que *Shibboleth* n'a pas été prononcée, la donnée est acosmique. C'est à partir de

7. Ce qui fait un symbole c'est un retrait dans l'image, un retrait dans le signe et dans la partie absente il va falloir y placer autre chose.

8. Chez les grecs le symbole était une soucoupe en terre cuite avec une fente et avec un ami on cassait en deux la soucoupe et on repartait avec un bout. Dans ce qui manque est remplie la présence de l'ami absent.

9. Cette œuvre datant de 1974 est une déconstruction du numéro 332 Humphrey street dans le New Jersey.

10. Le restaurant *FOOD* ouvre à New York en octobre 1971 au 127 Prince Street, à l'angle de Wooster Street.

sa prononciation seulement que la donnée s'ancre. Soit 0, soit 1, elle ne laisse pas autre chose advenir, le choix est fait. Que se passe-t-il alors si on laisse advenir quelque chose, si on ne tue pas après le *Shibboleth*? Que se passerait si un Éphraïmite prononçait *Shibboleth* correctement? Peut-on parler de la coupure d'Apelle¹¹? Une division dans la division obligeant à penser d'une autre manière la question de l'universel¹² et du particulier, à partir d'un reste qui ne serait pas un résidu mais une capacité à dépasser les différences. Nous pourrions alors nous demander quelle serait la pertinence de cette donnée et questionner sa limite, naissant dans une violence infondée¹³.

×

×

09 - Gaspard LABASTIE

×

Dersou Ouzala, la plasticité de la taïga

Dersou Ouzala (1975) est l'aboutissement d'un projet de longue date d'Akira Kurosawa, celui d'adapter les carnets d'exploration du topographe Vladimir Arseniev à l'écran. Vladimir Arseniev était un topographe appartenant à l'armée impériale russe, qui s'était notamment fait connaître pour son travail sur la Sibérie orientale. Ses carnets forment une trilogie, publiée entre le début des années 1920 et la fin des années 1930, trilogie qui raconte l'amitié de son auteur avec un chasseur autochtone de la taïga, ledit Dersou Ouzala. Pour être précis, Dersou est chasseur golde de Sibérie, golde étant en fait l'ancien nom de l'ethnie mongole hezhen à laquelle il appartient. De ces carnets d'exploration, Kurosawa tire donc un film tourné en décors naturels et qui raconte cette rencontre entre deux hommes, deux être au monde. De façon schématique, on pourrait dire que le film met en scène un choc des cultures, le choc de la rationalité occidentale du scientifique Arseniev d'une part, et de l'animisme du chasseur autochtone Dersou d'autre part.

×

Mais cette opposition me semble recouper une autre distinction, celle que propose Edmund Husserl entre ce qu'il appelle le monde des sciences et le monde de la vie. C'est à ce partage, à la façon dont il est posé comme un problème

11. La coupure d'Apelle ne parvient jamais à l'universel, on perçoit une distance absolue avec l'universalisme moderne.

12. Vallos Fabien, *Vues & données (essai)*, éd. Mix., p. 18

13. Agamben Giorgio, *Le temps qui reste*, éditions Rivages, p.89

par Kurosawa et met en jeu la question de la plasticité que je vais m'intéresser ici. Commençons par la rencontre proprement dite entre Arseniev et Dersou. Arseniev arpente l'Oussouri, région sud de l'Extrême-Orient russe, quand il croise le chemin de Dersou Ouzala, chasseur qui entre dans le film comme une apparition, au beau milieu d'un feu de camp organisé par le bataillon. Les bruits de pas de Dersou, entendus au loin, sont d'abord pris pour ceux d'une bête sauvage. Le malentendu dissipé, Arseniev invite le chasseur à partager leur repas autour du feu, et le bataillon est très vite frappé par la sagacité, par l'intime connaissance de la taïga que manifeste Dersou. Arseniev lui propose donc rapidement de devenir leur guide, ce que Dersou finit par accepter.

Si Dersou se distingue immédiatement comme un observateur hors pair, comme quelqu'un qui sait décrypter les signes de la taïga, le complexe de supériorité des officiers russes et leur mépris amusé pour son rapport animiste au monde pointe parfois dans les dialogues. Je pense par exemple à une scène dans laquelle un des officiers s'étonne de ce que Dersou commente le Soleil, et lui demande s'il sait vraiment ce que c'est, le Soleil. Dersou ironise en disant qu'il le sait comme toute personne capable de lever la tête et de regarder le ciel, ce qui déclenche l'hilarité du bataillon. Cependant, il me semble que derrière la simple bêtise de la remarque de l'officier se joue cette opposition entre le monde de la science, auquel se réfère le russe, et le monde de la vie, celui dans lequel Dersou navigue avec beaucoup plus d'aisance que ceux qu'il guide.

En effet, le Soleil dont parle l'officier est l'étoile centrale du système solaire, une boule composée d'hydrogène et d'hélium, un astre objectivé par les sciences. Le Soleil dont parle Dersou, c'est ce foyer de lumière qui se lève

et se couche à l'horizon, dont l'intensité et les couleurs se métamorphosent au cours du jour, et qui permet ainsi de s'orienter dans la taïga. Les malentendus qui jalonnent le dialogue entre Dersou et les officiers viennent de là, de ce hiatus qui existe entre le monde des idéalités scientifiques et le monde de la vie. Or c'est précisément ce hiatus, voire cette béance, qu'interroge le film de Kurosawa, qu'il pose comme un problème, comme le faisait Husserl dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. En témoigne la citation suivante, dans la traduction de Gérard Granel :

Aussi longtemps que l'ancrage des sciences dans le monde de la vie qu'elle présuppose sans cesse, mais qui n'est pas en un sens leur objet, demeurera obscur, cette présupposition du monde qu'accomplit la science, par le regard scientifique, aura le sens d'une relâche ou d'une fatigue de la raison.

On peut multiplier les exemples qui révèlent cet écart entre les deux mondes : prenons une chose en apparence aussi simple et évidente que la couleur. Une couleur je la vois, je la sens, cela n'est pas mesurable, mais c'est cela qui m'apparaît. À l'inverse, la longueur d'onde, la fréquence sont mesurables, mais n'apparaissent pas. L'intensité d'une couleur est ce qu'on appelle une grandeur intensive, par opposition aux grandeurs extensives, celles qu'on peut mesurer directement.

Les phénomènes intensifs ne se laissent pas mathématiser d'emblée, ainsi pour mesurer l'intensité d'une couleur, il me faudra lui faire correspondre quelque chose qui sera de l'ordre d'une grandeur mesurable, qui s'offrira à une détermination métrique. Mais ce que nous voyons, nous appellerons plutôt la luisance de la couleur, précisément ce que la physique moderne tient pour une réalité subjective. On voit ici le partage qui s'opère entre d'un côté la couleur en tant qu'elle apparaît, et de l'autre la fréquence lumineuse,

la longueur d'onde en tant qu'elle s'offre à une mesure idéale. Se révèle ainsi le caractère ambivalent, à la fois dévoilant et recouvrant, de la connaissance scientifique, la longueur n'onde n'étant plus du tout la luisance, ne rendant pas compte de mon expérience de la couleur. La couleur n'apparaît comme luisance qu'en demeurant dans sa fermeture propre, fermeture qui fait échouer toute tentative calculante de pénétrer en elle. On retrouve donc cette idée de la data × comme occultation telle qu'elle est pensée dans notre exposition et notre colloque, la *data*, la *donnée* en tant qu'elle ne produit pas de monde.

Je ne choisis pas cet exemple de la couleur de façon fortuite, je propose même qu'il guide une brève analyse chromatique du film : ce qu'on remarque d'emblée devant *Dersou Ouzala* c'est l'extraordinaire palette de coloriste de Kurosawa. Dans de nombreuses scènes, ce travail chromatique tire le film vers une forme de fantaisie colorée *a priori* très éloignée de l'austérité du milieu de la taïga et de l'approche ethnographique qu'on pourrait attendre ici. Il me semble que ces débordements colorés viennent ici créer une sympathie au sens étymologique d'«accord», de «participation» au monde de Dersou et de son approche sensible et subjective de la taïga; que la couleur vient ici révéler la vie qui se loge partout dans cet espace qu'on aurait grand tort de réduire à une surface uniformément blanche ou brune, alors qu'il abrite toutes sortes d'hommes, ce qui dans le système × de croyance de Dersou intègre également les animaux et les plantes. On le voit de façon exemplaire avec l'apparition du tigre, que Dersou appelle Amba, esprit de la taïga accompagné de liserés rouges et vibrants qui signalent son caractère fantastique. Par ce traitement, le point de vue du film, s'il reste narrativement celui de Vladimir Arseniev, l'occidental qui se remémore sa rencontre avec Dersou,

ce point de vue me semble contaminé – plastiquement, chromatiquement – par le regard de Dersou, capable de voir dans l'aridité de la taïga plus que n'en perçoit le bataillon, de faire preuve de plasticité.

Cette plasticité est plastique au sens des *arts plastiques*, en cela que Kurosawa travaille l'image comme coloriste, mais elle × est aussi plastique dans le sens qu'on a privilégié durant notre séminaire, en empruntant à Catherine Malabou l'idée de plasticité comme capacité à changer de forme et à générer une *extension*. Ce n'est plus seulement dans le traitement de la couleur, mais dans le contenu dramatique du film que le personnage de Dersou a partie liée avec cette notion. La plasticité est introduite par Dersou chaque fois qu'il interprète des signes et qu'il voit en ces éléments qui peuplent une nature *a priori* hostile des alliés, des outils en puissance, des moyens de faire face, et les utilise très pragmatiquement pour se sortir et sortir ses compagnons de situations périlleuses.

On peut citer deux scènes particulièrement intéressantes à cet égard : la première donne à voir Dersou et le capitaine, égarés sur un lac gelé soudainement balayé par le blizzard, alors que la nuit tombe. Avant même que le capitaine (et avec lui le spectateur) aient le temps de comprendre la finalité de l'opération, Dersou intime à son compagnon × de faucher les herbes hautes de la toundra, qu'ils accumulent, entassent, puis rassemblent en des sortes de meules qui viendront, petit à petit, former la cabane, le refuge dans lequel Dersou et le capitaine pourront passer la nuit et survivre à la tempête. Bien plus tard dans le film, après une dangereuse descente dans des rapides, Dersou pousse le capitaine dans l'eau pour l'obliger à se sauver, car la rivière devient dangereuse et que les chutes d'eau

approchent. Tandis que tout le reste du bataillon est déjà sur la berge, Dersou est contraint d'abandonner le radeau et de s'accrocher à un tronc d'arbre en plein milieu de la rivière. Arséniev lui fait alors de grands signes, lui demande comment l'aider, ce à quoi Dersou répond « coupe un arbre ! ». S'ensuit une scène assez burlesque dans laquelle Arséniev désigne successivement toutes sortes d'arbres le long de la rivière, dont aucun ne reçoit l'approbation de Dersou, avant de trouver, *in extremis*, celui qui pourra servir de perche et de passerelle pour permettre au chasseur golde de retrouver la terre ferme. Dersou est cet homme capable de lire à même l'écorce des plantes, à même la surface des choses, de détecter ce qui en elles pourra se métamorphoser, prendre la forme adéquate, s'étendre vers lui pour le sauver. On voit bien dans de telles situations que le portrait de Kurosawa n'a rien d'une idéalisation naïve du mode de vie autochtone, dans lequel Dersou figurerait une sorte de guide vers un monde magique peuplé d'esprits et de merveilles insoupçonnées du bataillon russe. La plasticité de Dersou est aussi, et le plus souvent, très pragmatique : elle a pour objet la survie.

Ainsi Dersou Ouzala met en échec un modèle scientifique qui lorgnerait vers la *data*, au sens de la production de données rigides, abstraites, fermant un certain accès au réel, contre la plasticité de Dersou qui vient révéler un univers riche de possibles, de transformations, de vies multiples qui ne se cantonnent jamais à la subjectivité rationnelle de l'Occidental.

10 - Antonin LANGLINAY

× **La Maison des feuilles :**
formes talmudiques et architecture hantée

La réflexion proposée aujourd'hui s'énonce à partir de deux choses : l'exemplaire du Talmud (édité à Prague en 1833) présenté dans l'exposition *Vues & données* à Photo Élysée à Lausanne ; ainsi que le roman *La Maison des feuilles*, écrit par Mark Z. Danielewski et publié en 2000 aux États-Unis par Pantheon Books. Je propose d'étudier ce roman à l'aune de certaines idées issues de la pensée juive, notamment la manière de concevoir la divinité, et en prenant comme point de départ l'idée d'une forme talmudique dont s'inspire Danielewski. En effet, l'auteur a déclaré en interview que la forme du Talmud l'avait inspiré :

Il n'était pas rare que je me promène dans la bibliothèque dans l'espoir de trouver un vieux livre différent, et quand je trouvais quelque chose, j'étais au paradis. J'obtiens la même réaction en regardant le Talmud.¹

× Comment cela se concrétise-t-il dans le livre ? Tout d'abord, il faut noter la structure de l'ouvrage que nous tenons dans les mains, réédité en 2022 par Monsieur

1. « Haunted house – an interview with Mark Z. Danielewski », Larry McCaffery & Sinda Gregory, *Critique*, 2003.
(<https://web.archive.org/web/20120602050258/nomadism.org/pdf/mzdinter.pdf>)

Toussaint Louverture, est emboîtée. Nous lisons donc :

1. un récit fait par un tatoueur du nom de Johnny Errand de la découverte

2. d'un texte écrit par un vieil homme aveugle récemment décédé, nommé Zampanò. Cette étude académique porte sur

3. un film documentaire intitulé *The Navidson Record*, réalisé par William Navidson.

Ce texte analytique du film est donc commenté par × le personnage de Johnny Errand, mais aussi par d'autres intervenants non identifiés.

En hébreu, le mot *Talmud* signifie «étude». Dans notre cas, nous avons affaire à une double étude : c'est un commentaire sur un film, mais aussi sur un texte qui étudie ce film. Plastiquement, ces commentaires prennent des formes similaires à celles du Talmud : le texte principal est annoté avec des commentaires qui l'entourent, et dont la police et la couleur varient. Sur certaines pages, l'espace occupé par les commentaires dépasse même le texte originel, celui de Zampanò — comme dans le Talmud, où la Mishna et la Guemara sont très souvent dépassées par les commentaires provenant d'époques diverses. Dans le Talmud et dans *La Maison des feuilles*, le texte devient une matière plastique, qu'on façonne à la manière d'une architecture. Il prend la forme de figures géométriques, de plans d'architecture, ou encore de formes humaines et animales.

Le film documentaire au cœur du récit de Danielewski × est un faux film, qui n'existe pas dans notre réalité. Mais dans la diégèse du livre, il est étudié de manière très sérieuse, presque universitaire, par Zampanò. Ce film prend pour sujet la maison dans laquelle emménage le cinéaste-documentariste William Navidson avec sa famille. Lorsqu'il se rend compte d'une anomalie dans la mesure de la maison – certaines des dimensions intérieures sont plus grandes

que les dimensions extérieures – Navidson commence à filmer et à faire des relevés de ces anomalies. Au sein de la maison apparaissent même de nouvelles pièces, dont un labyrinthe aux dimensions et formes en constante évolution. Ces problèmes de mesure et de commensurabilité de notre monde se retrouvent dans la tradition de la Kabbale². En effet, selon le concept d'*Ein Sof*, Dieu est absolu, infini.

× Si Dieu est partout et tout le temps, comment imaginer la création d'un monde (notre monde), en dehors de lui? Pour que cela ait pu advenir, nous explique le rabbi Isaac Louria, il y a nécessairement eu un retrait de Dieu à l'intérieur de lui-même, pour laisser de l'espace libre : c'est le *tsimtsoum* («contraction» en hébreu)³ :

– Comment Dieu créa-t-il le monde? – Comme un homme qui se concentre et contracte sa respiration, de sorte que le plus petit peut contenir le plus grand⁴

La maison, dans le roman, est pensée comme la question de la création dans la Kabbale. À l'intérieur, une création a lieu pour que le «plus petit» (la maison) accueille «le plus grand» (les pièces). Cette architecture est en modification perpétuelle, car de nouvelles pièces, de nouveaux couloirs apparaissent constamment, et ceux-ci ne cessent de se modifier. Dans cette maison, l'architecture est une forme plastique, non fixe, contrairement à la façon dont on conçoit l'architecture généralement. Dans l'exposition à Lausanne, × cette plasticité architecturale est amenée par la structure en bois construite par l'artiste Dieudonné Cartier qui

2. Tradition ésotérique du judaïsme, prenant ses racines dès l'Antiquité.

3. Sur ce point, lire le commentaire 092 «Sur la création» écrit par Raphaël Lods dans *Vues & Données (Catalogue I)*, éd. Mix., 2024, p. 466.

4. Isaac Louria, cité par Gershom Scholem, *La Kabbale, Le Cerf*, 1998.

rejoue les murs du bâtiment, décalant les objets et œuvres de ces cimaises blanches. Cette structure, nommée *Gestell* («Dispositif», en référence à Heidegger⁵), est faite d'étagères, de tiroirs, de trous et de murs. Elle n'est pas lisse, au contraire : elle a été pensée pour accueillir les objets et œuvres d'art de l'exposition, en leur créant des espaces. Par la structure, «ce qui est montré est la puissance combinatoire incessamment reconduite par les relations entre les objets et les commentaires⁶» nous dit Fabien Vallos, le commissaire de l'exposition. ×

Pour revenir à *La Maison des feuilles*, les habitants de la maison tentent donc de la filmer et d'en faire des relevés, mais ils en sont empêchés par une force mystérieuse. La maison les rejette et les blesse, allant jusqu'à tuer des personnages, et les rushes filmés sont peu exploitables ou compréhensibles. Comment comprendre cela, à l'aune de la pensée juive ? Le personnage du réalisateur, Navidson, dit, dans l'une de ses lettres, qu'il pense que la maison est Dieu. Et lorsqu'il fait analyser des fragments de l'intérieur de la maison par un laboratoire, on lui indique que ces fragments sont plus vieux que la Terre elle-même : il y a ici une question se rapportant à l'origine, à une création originelle. Nous pouvons rapprocher cela de Dieu, dans le livre de l'Exode, qui indique au peuple d'Israël l'impossibilité de le représenter et de le voir : « Tu ne pourras pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre » (Exode 33:20). Si la maison est Dieu, tel qu'il est conçu dans la religion juive, alors cela nous éclaire sur ce caractère destructeur, qui refuse qu'on s'approche d'elle, qui refuse qu'on puisse la connaître, la mesurer, l'étudier. ×

5. *Le Dispositif*, conférence donnée à Brême en 1949 par Martin Heidegger.

6. Commentaire 076, *Vues & données (Catalogue I)*, *op. cit.*, p. 385.

Ainsi, dans le livre de Danielewski, la maison est présentée comme une entité divine et comme un espace sacré. Plus précisément, elle est même désignée comme un espace rituel par le titre donné au livre, par et le fait que la maison se trouve sur la *Succoth Street*. C'est une double référence à une fête juive issue d'un événement de l'Exode, la fête de Soukkot, ou fête des cabanes (les *sukkah*). Ces cabanes sont traditionnellement recouvertes de branches avec des feuilles, et lors de cette fête, les Juifs doivent résider dans une cabane construite pour l'occasion. Cet abri temporaire fait référence aux tentes qui ont abrité le peuple d'Israël dans le désert lors de l'Exode hors d'Égypte. Dans le roman, la fonction d'abri est renversée par la maison qui tue et blesse ses habitants et ses visiteurs.

La question qui se pose à nous est alors celle du sens de cette référence à la fête des cabanes, censée symboliser l'abri, alors que c'est bien l'inverse d'un abri qu'on retrouve dans le roman. Nous proposons que cette inversion découle d'une conception moderne de la maison par Danielewski, qu'il emprunte au cinéma d'horreur et à ses maisons hantées. En effet, le père de Danielewski était cinéaste, mais avant cela il avait été un résistant polonais pendant la Seconde Guerre mondiale, ce qui l'a amené à être interné dans les camps nazis. Danielewski explique comment ce que son père a pu lui raconter — ou omettre — l'a marqué.

×
×
Une grande partie du comportement de mon père a été façonnée lorsqu'il a vu son monde entier anéanti en un clin d'œil. Un jour, il est chez lui et le lendemain, les Allemands entrent et tout est fini, brutalement et délibérément : la famille, les amis, toutes ces choses qui lui avaient donné un sentiment de confort, de sécurité et d'amour. Tous partis.⁷

Dans notre époque moderne, et d'autant plus après la

7. «Haunted house – an interview with Mark Z. Danielewski», Larry McCaffery & Sinda Gregory, *op. cit.*

Seconde Guerre mondiale, qui a engendré des souffrances jusque-là inédites aux populations, il n'y a plus d'abri possible. Ou alors, si nous avons un abri — un abri antiatomique, par exemple, il est plus difficile de s'y sentir en sécurité. D'où, encore, cette structure dans l'exposition, qui permet de créer un abri au sein du musée. Dans le roman, cette «cabane», cette maison, détraque le livre, elle en contamine la forme. La maison devient le livre, et inversement. Jean-Baptiste Carobolante émet une idée similaire dans sa thèse : «La maison hantée, c'est la maison-cinéma elle-même [...] Maison hantée et film ne font qu'un. [...] Une maison que le montage cinématographique disloquerait.⁸»

En ce sens, *La Maison des feuilles* est un roman post-moderne, qui fait la constatation d'une impossibilité de créer du sens – la quête de comprendre le plan et les dimensions de la maison est vaine, dangereuse. Nous sommes face à une impossibilité de créer de la donnée sur la maison. Ce qui nous reste, c'est l'expérience des personnages, ce sont les marques sur leurs corps. Mais quelle expérience peuvent-ils encore raconter? Walter Benjamin, dans *Expérience et pauvreté*, écrit sur la condition moderne : «Le cours de l'expérience a chuté» en parlant des soldats revenant de la guerre de 14-18, désormais «pauvres en expérience⁹». Le père de Danielewski trouvera le même destin, lui qui aura toujours de la peine à transmettre son expérience, notamment à son fils. Dans son texte, Benjamin explique cette condition de l'homme moderne en partant du soldat revenu des tranchées en finissant par analyser l'architecture moderne, majoritairement en verre, d'Adolf Loos et du Corbusier. Il dit que «les choses en verre n'ont pas d'“aura”, ce sont “des

espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces¹⁰», tout comme la maison des feuilles qui se reconfigure chaque fois, peu importe ce que les personnages tentent d'y faire. Cette conception architecturale dont parle Benjamin, c'est encore aujourd'hui celle de nos bâtiments publics, de nos écoles ou de nos espaces muséographiques. D'où, alors, la construction d'un abri dans l'espace d'exposition, pour temporairement y accueillir des objets, et les spectateurs.

8. Jean-Baptiste Carobolante, *L'image spectrale. Allégorie du cinéma de spectre*, éd. Mix., 2023, p. 171.

9. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Payot, 2018.

10. *Ibidem*.

[C]

Commentaires +

x

x

x

x