

# Vers différents régimes de présence ?

Raphaële Jeune

Dans un article intitulé *The Terror of Total Dasein*<sup>1</sup>, l'artiste activiste allemande Hito Steyerl prend acte de l'avènement d'une nouvelle « économie de la présence » dans le champ de l'art contemporain. La « présence physique », qui consiste à être là « en personne » ou « en chair et en os » (Husserl), s'annonce comme production de valeur en lieu et place de la production d'objets. Dans une société de plus en plus discrétisée et quantifiée par la médiation d'outils technologiques de communication et de connaissance, cette présence « invoque la promesse d'une communication non médiatisée, de l'éclat d'une existence décomplexée, d'une expérience relativement désaliénée et d'une rencontre authentique entre humains ». Toutes dispositions qui relèvent de nos devenirs de sujets et dont nos prothèses numériques sont censées nous éloigner. « Cela implique que non seulement l'artiste est présent, mais aussi les autres, quels qu'en soient le sens et les bénéfices. La présence s'affirme comme le gage d'une discussion, d'un échange, d'une com-

munication prétendument vraie : le happening, l'événement, le vivant, la chose véritable. » Elle fait l'objet d'un « culte » que l'accélération et la fragmentation de nos emplois du temps, et la faille grandissante entre notre existence noétique et notre corporalité rendent nécessaire pour maintenir l'illusion d'une intégrité de notre être et de nos relations sociales.

## Dispositifs de présence

À partir d'exemples de ce que nous appellerons ici des *dispositifs de présence* (de coprésence, pour donner raison à Steyerl) créés par des artistes contemporains comme Marina Abramović, Pierre Huyghe, Adva Zakai et François Deck, nous allons interroger ce qui dans cette présence est mis en opposition avec nos ubiquités numériques, quitte à déceler quelque paradoxe (Abramović), ou bien au contraire, ce qui porte les indices d'une évolution possible de la présence et de la perception de soi avec la transformation computationnelle de notre subjectivité, que l'artiste les formule consciemment ou non, sans que cette subjectivité s'en trouve pour autant réifiée par la technique. Le terme

de *dispositif* est utilisé ici plutôt dans son sens barthésien d'agencement d'éléments interconnectés en vue d'une expérience que dans son acception foucauldienne d'outil de contrôle.

En premier lieu, il nous faut clarifier ce que le terme de « présence » recoupe à la lueur des exemples traités. Les dispositifs en question se caractérisent par le fait que la coprésence de l'artiste (et/ou de ses interprètes) et des spectateurs dans ce qu'elle a de plus physique (des corps ensemble, ici et maintenant), fonde l'œuvre, qui ne lui préexiste pas. Performances, *conversation pieces*, ou formats de rencontre inédits, ces dispositifs sont des *situations* agencées comme des articulations fluctuantes entre des éléments « en présence », des processus de subjectivation ouverts et imprévisibles, plutôt que des formes données d'emblée comme des structures unifiées.

Les éléments de ces situations restent principalement les personnes humaines elles-mêmes : leur temps, leur corps, leur regard, leurs affects, leur parole, leurs actes. Si objets il y a, ils fournissent une géographie ou un décor à l'être ensemble, mais ne constituent pas l'œuvre en soi. Dans tous les cas, il s'agit véritablement d'intensifier ce qui est là, dans l'ouverture à l'inconnu de l'instant présent, en-deçà du traditionnel rapport de contemplation de l'œuvre par le spectateur.

Pour certaines des œuvres (Abramović, Deck), la « chose véritable » évoquée par Steyerl résulterait d'un engagement corps et âme dans les développements imprévisibles de la présence immédiate, qui signerait l'authenticité de l'expérience vécue. Mais de quelle authenticité s'agit-il ? Une révélation de soi-même ? La perception d'une relation nouvelle et créatrice avec toutes choses ? Le sentiment vivifiant d'être à découvert, vulnérable aux aspérités rencontrées, à ses propres fixations et insuffisances ?

Dans les œuvres analysées, cette chose adviendrait au sujet dès lors qu'il affleure à la surface de son propre devenir, au contact immédiat de tout autre devenir, touchant à et touché par une forme d'originarité vitale (la « nature première » de l'homme chez Lukàcs), que son existence égotique (la « seconde nature » de l'homme, naturellement réifiante chez le même Lukàcs, l'« attitude naturelle » chez Husserl) ne cesse ordinairement de masquer – et que les médiations numériques ubiquitaires dissoudraient dans une virtualité désincarnée.

Mais nous allons voir que, d'une œuvre à l'autre, d'une part, il n'est pas toujours question de soumission à un système de valorisation économique comme le voudrait Steyerl, et d'autre part, il est nécessaire de pousser plus avant la réflexion en n'opposant pas simplement présence corporelle et absence numérique, afin de tenter de dégager l'hypothèse d'une présence par-delà les découpages entre nature et artifice, organique et numérique, corporalité immédiate et médiation technologique.

Tout d'abord, précisons que généralement, les artistes abordés n'utilisent pas les technologies numériques dans leurs œuvres, même s'ils s'y intéressent explicitement comme contexte sociétal de travail ou espace conceptuel. Marina Abramović évoque une situation générale de mal-être, que ses dernières performances participatives invitent à exorciser, à l'instar de *512 Hours* (Serpentine Gallery de Londres, 2015) où les visiteurs devaient laisser leurs smartphones à l'entrée, ou de *Compter le riz*, réalisé en 2014 au Centre d'art contemporain de Genève : « Chaque jour, accaparés par la technologie, nous sommes condamnés à faire mille choses à la fois. Séparer les lentilles du riz et compter celui-ci constitue quelque chose de tellement simple. Cela permet de se concentrer sur une seule action et de garder l'énergie à l'intérieur

<sup>1</sup> <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl>

de soi. Si après quinze minutes vous avez l'impression de devenir fou, continuez, ennuyez-vous jusqu'à parvenir à libérer votre esprit<sup>2</sup>.»

Pierre Huyghe, lui, élabore un univers diffracté et topologique, déserté par la subjectivité individuelle, inspiré du mode de fonctionnement du réseau internet et du *cloud*. Mais il parvient à construire cet univers sans recourir concrètement à la technologie qui s'y rattache. Celle-ci reste à l'état d'évocation à travers des situations événementielles qui engagent dans un même espace-temps des hommes et des femmes, artiste, interprètes et témoins.

Interrogeant le devenir du corps et de la danse dans un monde digitalisé, Adva Zakai parvient à présentifier une subjectivité non-humaine par un texte conçu comme adresse directe au spectateur, *via* un livre et une vidéo-projection, qui intensifie la présence de celui-ci face à la présence-absence de l'artiste.

Pour François Deck et son école erratique, le moment de l'être-ensemble est seul apte à faire œuvre comme micro-espace public, à l'exclusion de tout prolongement par les instruments de communication ubiquitaire. De plus, l'artiste se montre préoccupé par les risques de standardisation de la pensée et le nivellement des singularités par la digitalisation des existences orchestrée par un petit nombre d'acteurs privés surpuissants.

Pour autant, si les dispositifs analysés rassemblent bel et bien des présences physiques dénuées d'outils télétechnologiques – ces présences conditionnant le sens de l'œuvre dans une forme émergente, ici et maintenant – ils ne nous en offrent pas moins l'opportunité d'étudier ce qui en eux permettrait de penser une présence transformatrice à soi et à l'autre, une

vulnérabilité à l'imprévisible de la rencontre, un accès au vivant de l'expérience immédiate et non programmable, dans le cadre même de la computation de nos existences.

Dans les formes de résistance à la quantification du soi et des relations sociales, à la programmation des comportements, à la contraction des temporalités bousculées, à la perte de contrôle sur les traces qu'on laisse, à la disparition du corps organique, qu'est-ce qui doit vraiment sa puissance à la présence corporelle? Quelle est la part irréductible de cette dernière qui, dans le projet d'une émancipation de la subjectivité face aux rapports de pouvoir exercés par les empires du numériques, ne pourrait trouver à se développer dans les procédures computationnelles? Comment penser la présence, dans sa dimension événementielle et son ouverture, dans sa singularité absolue, au sein des réseaux numériques désincarnés?

### De la présence originaire (Husserl) à la non-présence de la trace (Derrida)

Si l'on s'en tient à une « métaphysique de la présence », terme forgé par Jacques Derrida pour désigner la phénoménologie d'Husserl qu'il tentait de déconstruire, la présence caractérise d'abord ce qui est immédiatement et pleinement présent, d'une présence originaire. Elle s'obtient par réduction de l'attention aux phénomènes à l'instant de leur surgissement, qu'Husserl désigne comme « le point-source de la vie, [...] "moi pur", porteur de toute vitalité<sup>3</sup> ». Dans son étude de la phénoménologie husserlienne de l'attention<sup>4</sup>, Nathalie Depraz décrit cette conversion attentionnelle comme

<sup>3</sup> *Husserliana* XXXVIII, n°4, c), p. 389-390, cité par Nathalie Depraz, *Attention et Vigilance*, PUF, Paris, 2015.

<sup>4</sup> Nathalie Depraz, *Attention et Vigilance*, PUF, Paris, 2014.

un acte vivant générant une affection par l'objet, une dynamique du devenir-conscient et un éveil du sujet à lui-même. La présence pleine à soi, comme mouvement de perception originnaire de soi et du monde, se situe du côté du vivant, quand la réflexion, la représentation et l'« idéalité judicative » transforment cet élan en objet, « accomplissement *mort* ». Husserl oppose donc dans ce passage des *Husserliana* la présence vivante et la représentation mortifère.

Mais il est une autre opposition corollaire qui nous intéresse particulièrement dans le contexte de cet article: de la *Gegenwärtigung* entendue comme « perception originnaire ou présentation [...] qui constitue le présent, la réalité effective actuellement présente » *via* l'immédiate affectivité du corps, il distingue radicalement la *Vergegenwärtigung*, la « perception non originnaire ou présentification, l'apparition d'un non-maintenant dans le maintenant comme dans le cas d'un souvenir ou de l'imagination<sup>5</sup>. » Cette relégation de la représentation à un état « *caput mortuum* » résonne chez Husserl avec sa critique de la technique entendue « comme production humaine d'artefacts », puis de « la technologie comme collusion entre la science, la recherche de pointe, l'industrie et la production<sup>6</sup> ». En effet, pour lui, comme l'affirme Elsa Boyer dans son ouvrage *Le Conflit des perceptions*, « la technique se manifeste comme une rationalité qui ne prend en compte que les résultats, les formules applicables, une rationalité profondément ancrée dans l'attitude naturelle, aveuglément tournée vers l'existence mondaine des objets et les intérêts qui peuvent en découler. » Husserl associe donc résolument la technique à la volonté réifiante d'obtenir un résultat, de

considérer le monde selon des intérêts, en opposition à la présence originnaire qui accueille les phénomènes de façon ouverte et désintéressée.

Pour autant, comment continuer à penser cette dichotomie entre perception originnaire (qui assure l'accès au « point-source de la vie ») et perception non-originnaire quand tout dans nos existences s'est mué en représentation de nous-mêmes par le biais de nos extensions médiatiques? Nous pouvons nous aider ici, avec Elsa Boyer, de la philosophie de la différence de Jacques Derrida qui, contre Husserl, envisage d'emblée la technique comme une extériorité intérieure à la présence. Derrida constate l'impossibilité d'une présence pleine comme constitutive de nos consciences, lesquelles sont originellement incapables de perceptions originnaires. Pourquoi? Parce qu'une perception est toujours d'emblée habitée par une non-présence, qu'il nomme *trace*, ou *spectre*.

Cette trace est la marque d'une extériorité toujours déjà là dans l'acte de perception: souvenir, langage, écriture, et par extension toute technologie de rétention ou de « libération de la mémoire » (Leroi-Gourhan). Dans cette pensée de la différence, c'est-à-dire d'écart de soi à soi par l'incursion de la trace dans toute perception, « ce rapport à la non-présence [...] ne vient pas surprendre, entourer, voire dissimuler la présence de l'impression originnaire, il en permet le surgissement et la virginité toujours renaissante. Mais il détruit radicalement toute possibilité d'identité à soi dans la simplicité<sup>7</sup> ». L'individu se trouve donc toujours pris dans un mouvement d'intériorisation de son milieu extérieur sous forme de spectres ou de fantômes.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida précise cette idée en prenant en compte les technologies actuelles et désolidarise clairement la pensée de

<sup>5</sup> Catherine Malabou, préface au livre d'Elsa Boyer, *Le Conflit des perceptions*, collection Invention, MF Éditions, Paris, p. 6.

<sup>6</sup> Elsa Boyer, *op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, PUF, Paris, 2009, p. 47.

<sup>2</sup> Ana Vaucher, « Six heures à compter des grains de riz », *La Tribune de Genève*, 1/05/2014.

l'événement de celle de la présence immédiate : « la logique du fantôme [...] fait signe vers une pensée de l'événement qui excède nécessairement une logique binaire ou dialectique, celle qui distingue ou oppose effectivité (présence actuelle, empirique, vivante – ou non) et idéalité (non-présence régulatrice ou absolue). [...] elle paraît mieux que jamais démontrée aujourd'hui par ce qui se passe de fantastique, fantomatique, « synthétique », « prothétique », virtuel, dans l'ordre scientifique, et donc techno-médiatique [...] »<sup>8</sup>.

Cette déconstruction de la métaphysique de la présence par Derrida nous ouvre la voie pour considérer, au-delà de la présence physique, ce qui, dans les œuvres qui en font leur matériau, transformé au gré de processus émergents incontrôlables, pourrait résister aux procédures de médiation technique et de calcul computationnel. Il s'agit alors, avec ces œuvres, d'engager un triple questionnement : on se demandera, à travers des démarches aussi différentes que celles de Marina Abramović et de Pierre Huyghe, si l'intensité vitale de l'être est propre à la présence corporelle, ou si l'on peut l'envisager dans des flux de conscience computationnels désubjectivés ; la performeuse Adva Zakai nous permettra de nous projeter par la magie du texte dans une rencontre nous invitant à la danse avec une présence désincarnée qui n'en est pas pour autant dénuée de subjectivité ; enfin, on explorera les modalités d'être-ensemble chez François Deck, afin de déceler en quoi elles pourraient, peut-être malgré elles, s'avérer inspirantes pour penser des médiations computationnelles respectueuses de la singularité des êtres et de l'irréductibilité des rapports sociaux à des schèmes pré-programmés et prédictibles.

### *The Artist is Present*

Durant la longue performance *The Artist is Present* (716h30) réalisée au MOMA en 2010, Marina Abramović a accueilli un par un des milliers de visiteurs, assise sur une simple chaise, plongée dans une concentration méditative acquise par des années de pratique bouddhiste. Chacun venait s'asseoir en face d'elle, pour un échange de regard d'une rare densité. « Il n'y a rien, annonce-t-elle. Juste la pure présence où on puise son énergie et rien d'autre<sup>9</sup>. » Sans affect, arborant un visage neutre mais intense, elle s'engage pleinement dans l'instant du lien tissé, et ressent, selon ses dires, sa dissolution dans l'espace rempli des multiples corps attentifs des spectateurs attendant leur tour. De son côté, le spectateur assis face à l'artiste éprouve dans la coprésence une expérience allant d'une confrontation avec soi-même à une désintégration de sa présence dans l'anomie de l'instant.

La performance *The Artist is Present* s'avère emblématique de notre questionnement pour deux raisons. Premièrement, elle nous permet de cerner la tension entre d'un côté la tentative d'une réduction de l'art à la simple présence « ici et maintenant », et de l'autre la sacralisation de cette présence comme nouveau culte d'une société humaine terrorisée par le spectre de la disparition du corps. Abramović se montre parfaitement consciente des conséquences de la digitalisation de nos vies et déclare y opposer ses espaces de retour sur soi, d'épreuve de la lenteur et de la concentration dans des expériences méditatives, constatant chaque fois leur impérieuse nécessité à l'affluence phénoménale qu'ils déclenchent. Pour autant, la mise en scène de cette présence – qui a servi

<sup>9</sup> Extrait de *The Artist is Present*, film de Mathew Akers sur l'exposition et la performance de Marina Abramović, 2012.

un film du *making-of* quasi hagiographique – et son contexte d'apparition, un temple de la consommation culturelle de masse, invalident sa prétention à l'immédiateté désintéressée.

Deuxièmement, cette performance suscite l'envie de s'interroger sur son dépassement possible en rendant l'épure encore plus absolue : une performance où il n'y aurait plus rien que l'énergie, sans présence corporelle d'aucune sorte. N'est-ce pas là le projet transhumaniste par excellence, ce courant de pensée porté par Google et dans lequel sont investis des millions de dollars gagnés sur nos données personnelles ? Son chef de file, Ray Kurzweil, patron de Singularity University, l'université la plus puissante du moment, entend orienter le futur vers une ingénierie de l'esprit humain. Selon Kurzweil, la « Singularité » est le point de basculement vers une « humanité 2.0 » hybridée de technologie, entraînant une réinvention de la nature humaine. Dans sa *Bible du changement*, il prévoit une succession d'époques qui aboutiront à ce qu'il nomme « le réveil de l'univers ». Nous sortirions aujourd'hui tout juste de la quatrième époque, celle des technologies qui intègrent l'information dans des algorithmes (les NTIC) et la cinquième viendrait de commencer avec les NBIC (nanosciences, biotechnologies, technologies de l'information et sciences cognitives), un complexe scientifico-industriel préempté par les empires du numérique. L'accélération exponentielle de l'innovation devrait, selon Kurzweil, nous emmener plus rapidement que l'on croit vers une sixième et ultime époque, qui verra « l'intelligence humaine étendue (principalement non biologique) se répand[re] à travers tout l'univers<sup>10</sup>. » Ainsi, celui-ci se réveillerait enfin, ses « modèles

de matières et d'énergie [...] saturés de processus intelligents et de connaissance », une sorte de conscience cosmique ou de Dieu.

Il est édifiant de constater que les trois axes majeurs du transhumanisme reprennent les fondamentaux du bouddhisme : « l'interdépendance de tous les esprits, le caractère éphémère et volatile de l'ensemble des échanges (désigné sous le terme d'impermanence) et la vacuité de l'être<sup>11</sup> ». La pesanteur des chairs semble faire obstacle à l'hédonisme des relations fulgurantes vécues par des programmes informatiques, humains devenus machines immortelles dont les interconnexions « leur assureraient des intensités orgasmiques dont nos pauvres unions de chair ne donnent qu'une très pâle idée. Le désir de rencontre deviendrait un désir fusionnel. La façon dont les sagesses orientales intègrent la différence des sexes comme le support de forces cosmiques qui n'ont pas besoin de sexes anatomiques pour se rencontrer trouve ici son équivalent biotechnologique<sup>12</sup>. »

Interrogé sur son opinion quant à l'évolution vers une intelligence artificielle, le Dalai Lama n'a-t-il pas répondu qu'il serait prêt à s'incarner en elle<sup>13</sup> ? Ainsi, le mariage du bouddhisme et de la conscience cosmique transhumaniste est-il consacré en haut lieu. Sous cette bénédiction, un téléchargement de la conscience de Marina Abramović sur un corps-machine en réseau ne serait pas totalement hors de propos si celle-ci vit suffisamment longtemps pour y prétendre. Mais il convient surtout de garder à l'esprit désormais la probabilité grandissante de voir ce projet prométhéen trouver des formes de concrétisation

<sup>11</sup> Serge Tisseron, *Le Jour où mon robot m'aimera. Vers l'empathie artificielle*, Albin Michel, Paris 2015, p. 75.

<sup>12</sup> Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 78.

<sup>13</sup> Cf. *Technocalypse III*, film réalisé par Frank Theys en 2006.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, La philosophie en effet, Galilée, Paris, 1997, p. 108.

dont nous n'avons pas idée aujourd'hui, et face à cela, d'élaborer des horizons de pensées et des espaces imaginaires aptes à enrayer les dérives totalitaires qu'une existence purement noétique et interconnectée risquerait de produire.

### L'intensité sans identité

La pratique de la présence d'un artiste comme Pierre Huyghe nous semble beaucoup plus intéressante à cet égard. Son œuvre majeure, *The Host and the Cloud*, réalisée en 2013, est une « expérience autonome » menée dans l'huis-clos d'un musée abandonné situé aux portes de Paris. Une aventure d'un an, où « tout ce qui a lieu est réel, rien n'est joué », et où des « personnes sont exposées à des situations *live* qui apparaissent accidentellement, simultanément et sans enchaînement. [...] Un ensemble d'opérations s'autogénère dont les causes sont indéterminées. Tout ce qui est écrit devient contingent, chaotique. » À trois jours fériés de l'année, le jour des morts (1<sup>er</sup> novembre), le jour du travail (1<sup>er</sup> mai) et le jour de l'amour (14 février), des témoins extérieurs viennent assister à l'expérience qui reste « indifférente à leur présence<sup>14</sup> ». Un film est tourné durant ces trois journées, où s'enchaînent rituels étranges, scènes sexuelles, couronnement, procès, expérience neuroscientifique, séance d'hypnose, etc.

Cette œuvre étrange fournit un exemple de dispositif qui articule la présence à la structure décentralisée et topologique du *Cloud*. Le nuage serait ici, selon l'écrivain Tristan Garcia, « un ensemble non exhaustif de souvenirs, d'images, de musiques, de figures... » comme si des éléments de la mémoire d'un sujet – l'artiste – formaient une base de données acces-

sible à la navigation. Quant à l'*Host*, ce serait « l'esprit de l'artiste externalisé dans un musée désaffecté », fluctuant au gré de l'expérience vivante et réelle des acteurs. En résulte une impalpabilité de la subjectivité de l'artiste, ses scénarios initiaux lâchés en pâture à la contingence des faits.

Dans son texte « Qu'est-ce qu'être intense<sup>15</sup>? », Garcia tente de voir en cette œuvre le symptôme d'une nouvelle subjectivité : « une nuée de données externalisées dans un lieu matériel, dans un cerveau, dans un corps ou dans un réseau de plusieurs cerveaux, de plusieurs corps. Et mon identité, notre identité ne sont plus sensibles que lorsque se condensent des instants épiphoniques qui nous donnent de nouveau l'impression d'être quelqu'un ou d'être tous ensemble quelque chose. Nuages et hôtes, nous n'avons plus le sentiment d'être nous-mêmes que lorsque surgit quelque chose d'intense. » Puis il s'interroge : « Peut-être l'idéal d'intensité est-il l'ultime idéal de l'esprit contemporain? ».

Loin des catégories établies, des structures, des frontières héritées et des temporalités mesurées, ce devenir intense de l'être signifierait l'avènement d'une existence dégagée de l'ancrage de l'identité comme marqueur de la subjectivité. Il ne s'agirait plus d'avoir une identité relative à certaines conditions d'appartenance, mais d'être une identité pure par le fait d'être une intensité. La présence en jeu ici est une présence intensifiée : « Je produis des situations, dit l'artiste. J'intensifie ce qui est là. C'est tout mon travail : intensifier la présence de ce qui est<sup>16</sup>. » Une présence qui ne représente rien, qui ne s'expose

<sup>15</sup> Tristan Garcia, « Qu'est-ce qu'être intense? », in cat. *Pierre Huyghe*, op. cit., p. 199.

<sup>16</sup> Interview de Pierre Huyghe dans *Les Inrocks*, 12 novembre 2013, [www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifiece-11443006](http://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifiece-11443006)

pas forcément, une intensité qui vaut pour elle-même, par rapport à rien d'autre qu'elle-même. Pierre Huyghe offre une mise en forme de l'esprit contemporain immergé dans un monde de données, sans pour autant stigmatiser les flux d'information comme serveurs d'une cause centralisée de pouvoir. En témoigne son idée d'un sujet absent (lui-même) qui a affranchi ses données, rendues à la liberté de générer des situations qu'il ne maîtrise plus.

### Présence sans personne

L'émancipation de la subjectivité hors de la personne physique occupe aussi l'artiste performeuse Adva Zakai dans les derniers développements de ses travaux. Avec *Last Seen Standing Between Brackets*, une installation récente constituée exclusivement de texte<sup>17</sup>, elle a poursuivi son exploration prospective d'une transposition de la danse dans l'espace désincarné du réseau internet. Des mots s'adressent à nous, nous rendant hyperprésents, à la fois dans un livre dont nous feuilletons les pages et faisons danser le contenu au gré du mouvement de nos mains et de nos yeux, et sur les quatre murs par une vidéoprojection immersive dont les séquences se succèdent et nous font tourner sur nous-mêmes pour ne rien en perdre. Le texte, décliné dans ces deux régimes de relation au mouvement qui se répondent, s'exprime à la première personne du singulier pour nous raconter l'histoire de son émancipation d'avec son auteure. Il n'y a donc plus personne derrière ce « je » que le texte lui-même. Un « je » impersonnel qui nous fait prendre conscience de nous-mêmes d'une manière que nous ne connaissons pas.

Nous nous mettons à douter de notre propre consistance de sujet. Pouvons-nous encore dire « je »? Quelle voix porte notre corps présent au centre de l'espace ou nos yeux qui nous éveillent aux signes que nous lisons? À qui, à quoi sommes-nous invités à répondre? À qui s'adresse un texte qui nous exhorte ainsi : « bouge-moi, change-moi, recrée-moi, transforme-moi en de nouvelles formes et significations, ajoute tes mots aux miens, fais de mes mots les tiens. » Sommes-nous devenus texte à notre tour?

Nous tanguons entre la puissance du corps et la puissance du langage. À l'horizon, une fusion de plus en plus probable entre l'organique et le code, une expansion de l'organique hors de lui-même par encodage, et une impossibilité de distinguer ce qui dansera, des cellules ou des symboles, ou de prédire où et comment le geste fusera, dans quelle spatialité. L'avenir de la danse, et plus généralement, du mouvement corporel, se jouera-t-il aussi dans un paysage désincarné? Mais l'artiste n'en tient pas rigueur aux outils numériques et ne s'offusque pas de l'avènement d'un monde où la notion de présence se désolidariserait de celle de corporalité. Elle explore bien plutôt avec curiosité les potentialités d'une émancipation des langages de leur origine corporelle pour envisager des formes diversifiées et interconnectées de subjectivités, au-delà du sujet humain.

### École erratique

Les formes interconnectées de subjectivité, François Deck les imagine plutôt loin des espaces éthérés des réseaux numériques, dans l'intimité d'un lieu choisi, sans témoin. Son protocole d'école erratique consiste en la rencontre physique de cinq personnes dans un contexte propice à l'abandon des identités figées. À la clé, un « problème » énoncé par l'une des personnes,

<sup>17</sup> Exposition personnelle d'Adva Zakai (12/11-18/12/15) présentée dans le cadre de *L'Événement ou la plasticité des situations*, programme curatorial de l'auteur à Phakt, Rennes durant l'année 2015.



qu'elle désire partager pour une élaboration collective, un cahier vierge, un crayon et la mutualisation des compétences et des incompétences, dans une liberté de parole garantie par l'absence d'enregistrement ou de restitution. Deck reste dubitatif face à l'«humain augmenté», qui risque selon lui d'anéantir les «subjectivités plurielles<sup>18</sup>», et insiste sur le caractère indispensable de la coprésence matérielle pour mener le processus de l'école erratique, rejetant tout prolongement par des moyens de communication digitaux. L'artiste voit naître dans les rencontres «une confiance dans la possibilité d'une action commune basée sur la qualité de présence». Cependant, les fluctuations de l'expérience commune, l'alternance de la parole, les silences, le temps d'écriture ensemble, l'échange des regards ne libèreraient-ils pas la même énergie dans un dispositif immersif de téléconférence? L'esprit d'une singularité collective, d'un «singulier», en serait-il empêché? A-t-on vraiment besoin de la coprésence des corps pour co-émerger avec d'autres personnes? Une perception médiée ne produirait-elle pas un tel événement?

Présence ou non, François Deck n'en fournit pas moins avec son œuvre une source d'inspiration à qui voudrait penser des formes computationnelles de subjectivité qui ne sacrifieraient pas aux réductions du calcul, ni dans le sens d'une captation des données pour leur valorisation économique, ni dans celui d'un automatisme du programme répétant indéfiniment les mêmes procédures.

«Affirmer la connaissance comme bien commun», «atténuer les différences entre expert et non-expert», «déclarer la gratuité des connais-

sances», «encourager les œuvres coopératives», «partager des points de vue, des désirs et des expériences» ou encore «pratiquer un art de la conversation» – autant de formules de l'école erratique qui en font la «maquette» possible d'un réseau internet débarrassé de ses prédateurs et réapproprié comme «micro-espace public».

Les actions de «contourner les obstacles par des résolutions imprévues», «nourrir la connaissance d'intuitions poétiques», «remplacer les solutions médiocres par un brouillon du préférable» ou «s'orienter dans l'incertitude» pourraient bien incomber à ces algorithmes auto-apprenants auquel on peut prendre le risque d'accorder une certaine forme de subjectivité, fût-elle éloignée de la nôtre.

L'effacement de l'artiste derrière l'horizontalité des relations, toute personne étant égale aux autres, s'ajoute au propos. De cette façon, chaque école erratique s'auto-organise sans qu'aucune centralité ne vienne donner de perspective. Se dessine ici et maintenant, par l'être collectif, la forme et le contenu de la rencontre, ainsi que la nécessité ou non d'une suite à donner. «Projet» et «programme» n'appartiennent pas au vocabulaire erratique et cette liberté de l'imprévu donne sa force à l'affaire. Or, comme le suggère Luciana Parisi dans *Multitudes* n°62, la non-programmation habite aussi des programmes algorithmiques capables de générer de nouveaux sens à la rencontre d'imprévus et instaure ainsi une dimension erratique à ce que nous croyions attendu. Aussi pourquoi ne pas nous risquer à imaginer, pour voir, une telle relation d'égalité auto-organisante entre une intelligence artificielle et une intelligence humaine, si l'on reste dans la perspective de ce micro-espace public dans lequel nous souhaitons «permettre à chacun de repenser son rôle» et «décider des affaires qui nous concernent»? Mais qui – ou que – serait alors ce «chacun» et ce «nous»?

<sup>18</sup> «Humain augmenté et subjectivités plurielles», titre d'une *école erratique* tenue à l'Institut des Neurosciences de Grenoble le 18 novembre 2015 en présence de Yves Citton, François Deck, Antoine Depaulis, Raphaële Jeune et Thomas Vasseur.

# Sensibilité, imagination, techno-esthétique

Pietro Montani

Dans des travaux précédents, j'ai essayé de montrer que le principal effet esthétique des nouvelles technologies consistait en une réduction et en une canalisation de la sensibilité. Ce qui déconcerte dans cette modalité de la technique est la destitution du monde extérieur comme source de formes. Une image digitale, par exemple, ou un film tout entier n'ont plus besoin de se référer à la contingence du monde visible pour produire une mimésis désormais intégralement planifiée et simulacrale. L'auto-référentialité de la représentation ne cesse de croître et à cette croissance exponentielle correspond une spécialisation croissante de l'*aisthesis* qui la reçoit : comment nier qu'aujourd'hui, n'importe quel enfant de n'importe quel pays industrialisé est plus «sensible» aux stimulations d'un jeu vidéo qu'à celles d'un paysage naturel? Les traits pertinents du monde sensible se nivellent à mesure qu'ils se spécialisent et ce même enfant fournira à l'âge adulte d'excellentes performances dans l'environnement simulé que l'entreprise qui l'emploiera aura construit en sélectionnant comme pertinents les seuls aspects de l'uni-

vers matériel susceptibles d'optimiser, outre la pratique productive, une perception univoque des «choses», le «comment» des entités qui s'y rencontrent et le taux de contingence extrêmement réduit qui peut encore y filtrer. Il suffit de regarder autour de soi pour trouver partout des machines, dispositifs, rituels et spectacles qui tendent à réduire la contingence du monde ou – paradoxalement – à la programmer (comme dans le cas exemplaire des prétendus *reality shows*).

Ma réflexion portera ici sur les rapports qu'entretiennent *aisthesis*, imagination, langage et objets techniques. L'imagination exerce une importante fonction élaborative<sup>1</sup>. En effet, en plus de conserver les traces du monde perçu et

<sup>1</sup> Ce texte est la traduction du premier chapitre («Sensibilità, immaginazione, linguaggio») de l'ouvrage de Pietro Montani intitulé *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014, p. 21-38. Le paragraphe introductif est adapté de l'ouvrage *Arte e verità dell'antichità alla filosofia contemporanea* (ouvrage co-édité avec A. Ardovino et D. Guastini, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 390-391); ce paragraphe a été traduit par Jean-Christophe Cavallin dans l'avant-propos de Pietro Montani, *Bioesthétique. Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, Paris, Vrin, 2013, p. 9.