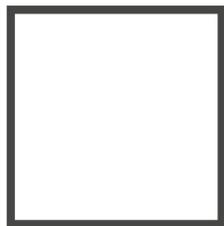


L'ART EN MODE SURVIE DANS UN OPEN-WORLD

LAURA MOUTTE

Mémoire de Master/DNSEP

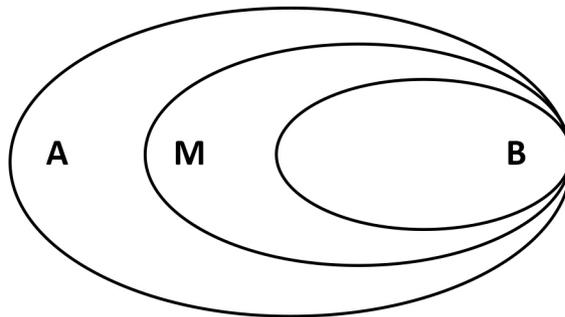


L' ART EN MODE SURVIE DANS UN OPEN-WORLD

Essai de formalisation d'une méditation
sur les enjeux artistiques et technologiques
à travers la contorsion de la notion
de territoire et de représentation

2023

M est A
B est M
donc
B est A



* voir lexique en fin d'essai pour les valeurs de M en début d'équivalence

AVANT-PROPOS

A-t-on encore besoin de se référer à l'art pour parler en son nom ? Ce mot générique est devenu quasiment obsolète tant il serait aujourd'hui plus judicieux d'en donner des synonymes qu'une définition non-exhaustive. Le monde qu'il ouvre est vaste et poreux. Sans doute d'ailleurs peut-on l'affirmer qu'après constat inverse que le monde qui l'irrigue est lui-même de plus en plus vaste et intrusif.

Qu'est-ce qui fait art n'est bientôt plus qu'une question que l'on ne pose après que celui-ci ait déjà infusé.

Ce sera, si ce n'est pas déjà, bientôt une évidence tautologique que de dire que « l'art est la vie ». En ce sens, je veux dire qu'il n'est aujourd'hui plus réellement question de savoir si l'art ou l'objet d'art est légitime d'exister en tant qu'art ou par extension que la part de vie que capture l'art est légitime d'exister en tant qu'art. Les précurseurs du postmodernisme ont déjà fait ce travail pour nous.

Les écoles d'art nous l'enseignent. L'interrogation trouvera en revanche un sol plus fertile quand les points d'interrogations suivent le « Quand » et le « où ». Quand cela fait-il art ? Où cela doit-il faire art? Le « comment » est propre à l'artiste, à celui qui apprend à faire art et à celui qui l'interviewe. L'art agit comme événement. La faille qu'il occupe est intrinsèquement liée à la temporalité du séisme qui a ouvert la brèche et a permis à l'art de faire corps ou simplement écho. Plus il est redondant avec son présent, plus il est à même de prendre forme et voix. Il s'agit donc pour trouver ce "quand" de savoir à quel moment tel événement ou tel objet (même psychique) est le plus à même d'être entendu.

"Tout le monde peut cuisiner".

Oui.

Mais connaître le temps de cuisson de chaque composant de la recette et savoir identifier le bon moment pour les mettre sur le feu, reste un des secrets les plus précieux. On ne voudrait s'attarder sur de telles questions infécondes tant qu'elles n'ont pas de supports concrets.

En revanche, savoir où nous mène le "où" sans attendre une quelconque liste de réponses pourrait tout de même servir notre insertion dans le sujet. Le lieu "d'exposition" a acquis avec le temps plus de liberté. Le lieu de réception de l'art est déterminant dans notre façon de le recevoir. Le musée reste l'espace dédié à toute forme d'art installé, celui qui prélude à la pérennité, qui s'offre le confort sans doute de la collection. Qu'on aille au musée d'histoire naturelle comme on se rend au musée d'art contemporain, dans chacun de ces cas il ne serait

aucunement surprenant de voir un objet (alors même sorti de son contexte) garder sens en tant que forme d'art.

Voilà que notre point de départ a émergé. Dans ces interrogations volatiles qui font de nous, étudiants d'art, des « débuts d'artistes » un peu plus indécis, irrésolus dans la manière d'organiser ces questions ; on nous donne pour autant une réponse facile quant au "où" ; le musée, les centres d'art, les galeries, peut-être alors les résidences...tout ce qui dans ce qui s'apparente à un système dynamique dans ce que l'on appelle les appareils du monde de l'art. Simultanément, je suis retombée sur cette même réponse dans ma quête d'errance et dans le sillon que mon regard, similaire à celui d'un droniste, a pu tracer sur mon observation des territoires. Ces problématiques autour de ces notions de territoires me suivent avec ténacité. Une force inversement proportionnelle à mon ennui de figer mon œil et mon cerveau sur un sujet unique ou sur un processus répétitif que je me contenterais de « sampler » dans chaque tentative de création. Les territoires, au sens large, reste stimulants en ce qu'ils s'apparentent à un sujet unique aux formes et questions multiples. Dans ce vagabondage des territoires, il m'est apparu successivement bon nombre d'obstacles. Pour un artiste ou celui qui prétend se rattacher à ce "format", ces obstacles évidents, ne peuvent qu'emprunter les contours d'immenses portails de réflexion/ recherches. La différence entre l'esprit nomade et cette même nature première de l'homme poussé par son instinct survivaliste : il y en a un pour qui des frontières se sont dressées et sont restées infranchissables.

C'est ainsi que le récit de ces frontières commence.

Peut-être quelque part par là, dans l'écriture d'un temps où il nous est même difficile de redessiner à l'Homme une silhouette rigoureuse et conforme. Il n'est pas nécessaire de préciser que ces frontières physiques ont continuellement questionné leur courbes.

Mais ces frontières quand elles dessinent "mes territoires" ne sont pas des murs, certaines ne sont même pas concrètes. Elles sont du gruyère à travers lequel passe des flux, un judas qui révèle des échanges, des tensions. Certaines frontières donc, sont des trames virtuelles, des espaces de communications, des fenêtres sur lesquelles on projette et dessine notre propre imaginaire et retranscription des paysages, des territoires qui se trouvent de l'autre côté, qui se trouvent chez l'autre. Je trouve des enjeux intéressants à penser ces territoires et ces frontières, les enjeux deviennent plus féroces lorsqu'on s'applique à les RE-penser dans l'écrin de l'Art. Notre regard s'attarde alors sur ces espaces et les formes que peut prendre l'art en regard de ces espaces de narration. Évidemment, cela implique de reposer la question inverse à savoir: comment l'art occupe des espaces et les fait communiquer entre eux.

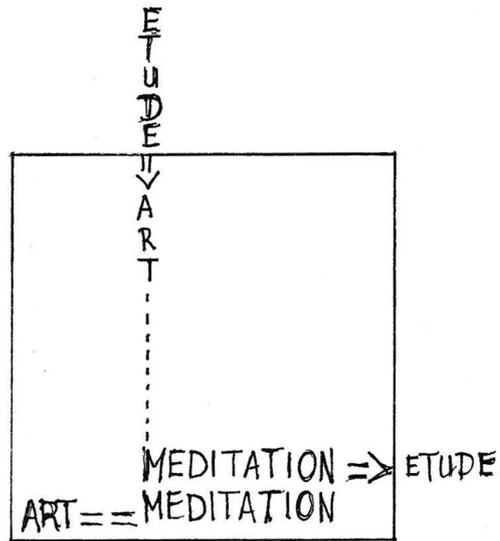
Si l'on cherche à remonter suffisamment loin, on en revient à une « solution » racine : le musée. Il est resté pendant longtemps une des premières plate-formes de monstration. Peu sujet au mouvement, son statut lui assure une présence continue voir inévitable dans le monde de l'art. Actuellement, nombre de formes et d'appareils du monde de l'art le prennent de vitesse ; le musée pérennise, assoit mais occure parfois qu'en fin de circulation.

Bien que cet olivier centenaire semble profondément enraciné, de nouvelles feuilles holographiques ont germé offrant un berceau vaste, étendu et garni. Les réseaux bien qu'offrant une meilleure visibilité à l'art, paradoxalement complexifient son existence.

L'art doit survivre à lui-même et à tout ce qui le noie dans une définition sans distinction. Il doit survivre à sa propre image, mais une image qui appartient à une audience qui le voit mais ne fait pas toujours sa rencontre. Il doit, en plus de s'inscrire et trouver une place quelque part à la surface des six plans que représentent l'espace d'exposition, s'esquisser une fois au moins au sein de la grille virtuelle, grille numérique. Dans cet open-world, survivre signifie saturer autant que possible l'espace, spammer l'écran à la manière des alertes asphyxiant le regard et l'écran des « mmo rpg » pour espérer capter un débris d'attention.

On s'entend, on s'accorde, sa survie dans un couffin de couches de peinture blanche, espace que l'on tend de plus en plus à mettre en question, n'est pas non plus assurée. Dans ces « tourments » plusieurs interrogations émergent : Comment l'art parle-t-il de ces territoires ? Entre quels espaces jonglent-ils ? Comment peut-il grignoter ces territoires sans se mordre la queue ? Peut-il s'exporter « en dehors » sans avoir l'air de perdre la fonction dont il en fait sa définition lorsque il repose dans l'espace dédié à son exposition ?

Le carrefour de ce projet d'essai de formalisation d'un « brainstorming **méditatif** » s'ouvre sur ces trois zones.



La représentation, le référencement dans l'espace d'exposition en prenant comme point de départ le musée et questions de collage puis la lecture de certains espaces d'exposition en sollicitant la notion de territoire. Aussi, nous resterons un instant avec la communication, les « flux-traverses » qui peuvent construire ou écrire nos territoires. Cette partie, principalement envisagée sous l'angle de la communication manipulera cette dernière comme un outil, une caméra thermique qui se voudra témoin d'échanges ou d'absence, compteur de transactions et conteur d'histoires des entre-deux.

Avant de poursuivre, nous ferons une brève introduction aux nouvelles plate-formes de diffusion, internet et les réseaux. Enfin, notre dernier axe aura l'ambition de faire une étude du cas des intelligences artificielles et des questions qu'elles partagent avec l'art. Il s'agira de voir comment ces technologies peuvent générer de l'art et du territoire en s'appuyant parallèlement sur ma propre expérience et pratique. Il n'en faudra certainement pas plus pour tisser des liens entre nos intérêts et questionnements, et broder la trame d'avenirs ambitieux.

Enfin dans cette recherche d'unité entre ces trois axes, nous tenterons de les faire converger et cela peut être en s'intéressant à l'en-dehors, en établissant nous-même un dialogue avec ce qui ne pourra plus jamais synthétiser de la même manière avec le musée et écrans de l'art. Deux réalités qui n'ont de possibilités que d'avancer parallèlement jusqu'à s'entre-couper, puis s'éloigner forcément l'une de l'autre afin de conserver un aplomb identitaire. Les intelligences artificielles sollicitées comme nouveau espace instable de l'art, seront sujettes à

une brève étude profondément empirique qui n'a de but que de soulever des questions communes à celles que pourraient intéresser l'artiste. Il s'agira aussi de soutenir et faire un lien à une vision et à l'utilisation qui est propre à ma pratique.

INTRODUCTION

Trop de sens sont donnés à l'espace. Il ne veut plus rien dire, ou il en dit trop.

Peu importe l'étendue de ses définitions, l'immense se redécouvre claustro-phobique à mesure qu'il entreprend un zoom sur les différentes strates de ses échelles de grandeur.

On ne veut plus parler de territoires, trop politisé ? Mais l'espace est flou. Il ne connaît pas ses limites et l'art se joue de cette faiblesse. Il est -étendue qui ne fait pas obstacle au mouvement. Il est -Milieu idéal dans lequel sont localisées les perceptions. Il peut être -Portion de ce milieu-, sinon quoi il peut être ce qui reste -Capacité, volume de mémoire d'un support de stockage. Evidemment, il est -Milieu géographique où vit l'espèce humaine-, ou celui qui n'est pas encore complètement à nous -Étendue des airs ;...qui sait peut-être celui

qui ne sera jamais -Le milieu extraterrestre. Ce qui est sûr , nous rassure, c'est que le reste du temps on pourra lui en dessiner des repères -Système de référence d'une géométrie; qui seront également nos nouveaux standards -Espace publicitaire. Du moins sur un temps inscrit, qui changera fatalement -En l'ESPACE de quelques années.

Quoiqu'il en soit, ce qui nous intéresse ici, ce sont les espaces vécus. Qu'ils soient habités par l'art ou par l'homme et que l'on nommera territoires, ils seront battus et rebattus, et pour nous ils seront alors instruments. Sachant qu'une fois que l'art éclairera, que l'homme qui l'habite se montrera et habitera encore, il ne pourrait y avoir de lieu qui ne saurait être un terrain de jeu pour l'art. Dans ces espaces et territoires vécus, l'homme se hisse et modèle à la manière d'un pizzaiolo, au geste sûr mais souvent gourmand. Mais là où l'individu est issu, il y a des frontières que l'art qui est né avec lui n'a pas encore atteint.

Un rythme est à trouver entre l'homme et l'artiste, tous deux en expansion. Si le premier peut rapidement se trouver limité à plusieurs niveaux, le second peut naître et croître dans ces limites et pourrait même se vouloir « transfrontalier ».

Mais cette course entre eux-deux ne peut être linéaire.

Peut-elle être satellitaire et en expansion ? Comme courir autour d'un stade construit en spirale ?

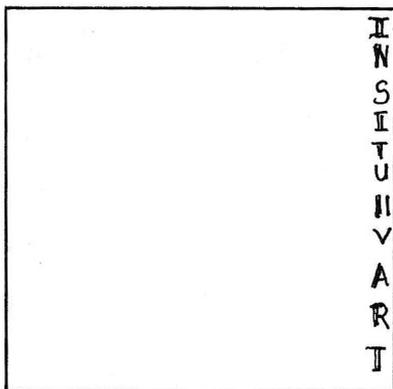
L'art de Slimane Rais a pris déjà quelques rides avec lui, mais ce n'est pas tant les remarques et divergences face à notre actualité, à qui l'on rend la voix, mais bien aux communs challenges que l'art défend de décennie en décennie.

Alors lorsqu'on lui pose la question sur ses territoires, il répond :

"Un artiste est d'abord un citoyen du monde qui vit et travaille au-delà des clivages ethniques, culturels et sociaux... Un nomade, en quelque sorte. J'ai réalisé ces œuvres d'abord par amour de la musique Tzigane. Il est vrai que nous vivons dans des sociétés où les individus sont quantifiés, ordonnés, répertoriés par catégories ethniques, raciales, sociales ou économiques... Les peuples Tziganes, de par leur statut, bousculent l'ordre établi des choses. Ils déstabilisent, dérangent, inquiètent, car ils échappent à cet ordre établi, au contrôle et aux règles. N'est-ce pas là quelque chose qui a à voir avec l'art ? ».¹

Il y a donc l'artiste en dehors du « musée » et celui en dedans, celui qui ouvre la fenêtre et celui qui crée des tunnels. Dans les deux cas, un mouvement de translation s'opère mais une translation qui fait un peu défaut à sa définition mathématique puisqu'elle peut et veut souvent induire une déformation. Et elle ne se gêne par d'ailleurs de prendre cette liberté. Mais comme en géométrie, tout est question d'espace, d'axe et de direction. L'art et l'artiste feraient-ils toujours la paire s'ils s'exilaient ensemble ? L'art n'a pas de frontières dit-on, mais peut-il les traverser sans subir de bavardages digressifs, de relecture contextuelle, une périphrase ?

La première partie de la question m'a été posée et je n'ai su y répondre autrement qu'en supposant en toute évidence que chaque affirmation possède son contrepoids en exceptions et en désaccords. Se poser cette question, c'est peut-être se poser indirectement la question de la réception. Une œuvre **in situ** pourrait-elle aussi dialoguer ailleurs ?



INSTITUTIONAL
ARTS
QUARTERS
SPECIFICATION
INDUSTRIAL
ENVIRONMENT
ON
NATURE
RE
LE
LE

L'artiste crée la plupart du temps en directe connexion avec son environnement artistique, le principe des résidences qui lui offrent un sol de création en sont des exemples, comme la plupart des invitations d'expositions au sein d'institutions ou encore les œuvres hors-les-murs qui seront donc probablement des œuvres in situ (le lieu de monstration aura été préalablement choisi par l'artiste ou l'intervenant).

Tous ces espaces ne communiquent pas forcément entre eux mais possèdent à coup sûr leur propre « instruction », « alphabet ».

I. DECLINAISONS : ESPACES, TERRITOIRES, REPRESENTATIONS

A. AVEC OU SANS CONTEXTE ? DU MUSEE AU COLLAGE

1. Décortiquer les bases du format muséal/ Rassembler le patchwork

L'avantage d'un musée ou d'une institution habituée à recevoir des œuvres, est encore de pouvoir synchroniser ces lectures puisqu'elles se font plus aisées, consensuelles, du moment qu'elles se lisent dans ce « livre fermé de pages blanches » ; bien que ces organisations restent poreuses à différentes sortes de considérations économiques, politiques ou sociales qui dominent les collectivités dans lesquelles ces espaces de monstration s'inscrivent.

Et les œuvres circulent avec facilité d'un lieu à l'autre. On ne compte plus les œuvres d'artiste-balises du XXI^{ème} siècle qui ont été exposées en divers lieux et à diverses occasions. A titre d'exemple seulement, l'œuvre *Shooting into the corner* d'Anish Kapoor s'est vue invitée à projeter à grands coups de canons de la cire dans un angle du Martin-Gropius-Bau à Berlin, du ARoS à Aarhus, du De Pont Museum à Tilburg, du Pinchuk Art Centre à Kiev, du Mehboob Studios à Mumbai....

Peu de surprise en ce qui concerne une circulation « monnaie -courante » dans un contexte favorisant la visibilité et facilitant de ce fait , bien souvent aussi, la marchandisation.

Dans chacun des cas présents un ré-ancrage est nécessaire.

L'espace de monstration est à envahir à chaque intervention.

Si cette dernière ne peut monopoliser l'espace dédié et dans ce cas doit partager son rayon d'émanation avec d'autres œuvres, il n'en reste pas moins que son espace d'accrochage, de projection se veut être un espace singulièrement neutre. Ce même espace une fois libre, accueillera pour une nouvelle exposition, une pratique qui fera place nette pour celle qui lui succédera à la fin de l'événement et cela sans court-circuit de temporalité ou de sens.

Je dirais sans peur que l'espace d'exposition n'appartient pas à l'œuvre.

J'accorde facilement le constat précédent que l'œuvre s'approprie l'espace, l'apprivoise, l'assujettit le plus possible en lui dessinant de nouveaux contours sur le modèle de ses propres reliefs. Il y a le travail du commissaire d'exposition en amont, suivi de près par l'intervention sur place de l'artiste qui travaille l'espace en fonction de son œuvre et parfois réciproquement, « réhabilite » l'œuvre en fonction de l'espace qui lui est alloué temporairement et participe à cette idée que l'espace d'exposition est souvent, plus support que contexte. Mais n'est-ce pas là la vocation même de l'espace de monstration et de l'espace muséal sous son titre générique ? Permettre la superposition et l'accumulation, la concentration dans un espace restreint de nombreux objets et de formes sans entre-coupage et hostilité des enjeux et des formes entre eux.

Il me paraît ici à propos de faire un premier écart, pas de côté en dehors des notions phares de notre sujet pour faire l'archéologie des murs et du mot même de musée. Dans l'imaginaire populaire, j'aimerais dire aussi, conviction collective, ce musée a déjà soudé à son nom l'image intelligible du temple de l'art. Format qui s'est imposé internationalement avec aplomb. Bien que ce format implique de nombreuses variantes de genres que ce soit le musée d'histoire naturelle, le musée d'art moderne, le musée d'archéologie, etc, tous se rejoignent et s'accordent sur des codes de monstration qui se ressemblent. Cette concordance de présentation et de rassemblement, de collection est ce qui forge une vision globale commune du musée. A l'heure de l'art contemporain, se rendre au musée est toujours une option. L'art contemporain qui ne représente qu'une des variantes de la culture et du genre adopté par le musée, ne s'enferme pas seulement entre les murs de ce dernier. Tout un réseau se déploie...éclectique en structures, organismes, entités et encore trop mal connu par des publics variés. Mais le musée d'art contemporain n'est que la pointe saillante et moirée de l'iceberg, alors que toutes les forces exercées en dessous tentent de le faire basculer et espèrent le rééquilibrage de popularité, visibilité et ascendance en matière de monstration. Le musée quoiqu'il en soit, postule pour un « lead » sur la collection. Si sa course fait halte à l'étape du musée c'est peut-être le signe que l'œuvre peut croire à la retraite et inertie qu'offre une place acquise dans une collection. Les musées d'art contemporains, les FRAC, les collections nationales sont le ciment d'une culture en conversion que l'on veut en conservation.

A titre d'exemple le Fond d'Art Contemporain de Paris veut arborer diversité et richesse en publiant des nombres à multiples zéros : c'est 23400 œuvres acquises de 1816 à aujourd'hui et ce qui nous intéresse particulièrement, 4800 en ce qui concerne les œuvres contemporaines. Une politique d'acquisition qui s'attelle à la tâche et complète l'action des musées en terme d'élargissement des collections pour irriguer, selon leurs propres termes, le territoire parisien de cette collection « vivante ». C'est le poids de cette diversité acquise, de cette richesse préservée qui assure au musée un rôle peut-être tout aussi voire plus important encore que celui de la monstration ou monstration-relais.

Dans ce rapport de collection d'objets, de formes qui sont acquises, extraites afin d'être conservées et potentiellement re-présentées en tant qu'objets culturels, témoins d'un contexte et de son temps plus encore que son contexte d'émission géographique et social, que nous trouvons un parallèle utile dans l'aparté. Cet espace plus que défini, son code formel et ses usages et habitudes « résiduelles » empruntés au musée d'art moderne et avant lui au cabinet de curiosité, reste un espace d'exhibition. En ce sens, porter un regard plus appuyé sur la notion et la relation musée/objet en général pourrait être une des clés de compréhension de l'autorité que représente l'architecture tout particulière de l'espace d'exposition sous sa forme muséale.

Cet aparté n'a pas pour seul objectif de reposer les bases, de la naissance à la persistance de la forme du musée, mais également de reposer des questions sur les évidences de représentations qui embaument les objets.

Cela compte induire et retracer l'origine de notre intérêt pour la question du contexte et des

territoires ; territoires qui se métamorphosent plus vite que ne se travestit la forme muséale publiquement reconnue.

Le musée et l'objet, la forme, se sont définitivement associés, ont vu leur existence converger aux moments de l'apparition du musée ethnographique.

Dans une étude de Michèle Coquet concernant la conservation et la question des objets dans le musée, cette dernière s'attarde sur « l'objet témoin de civilisation, questions de scénographie et d'exposition »² et ce que ces objets et la manière dont nous avons de les conserver et de les exposer, représentent non pas particulièrement pour les civilisations dont ils sont issus mais pour nous, des sociétés qui les RE-présentent. Le musée profondément dépendant de l'objet-oeuvre se trouve ébranlé également en tant que support qui reçoit, collecte et représente.

Le musée par la place qu'il occupe aujourd'hui que ce soit dans l'art contemporain ou en tant que musée d'histoire naturelle ou musée d'ethnographie, possède un ancrage sans pareil. Il y aurait fort à parier que peu d'entre nous aujourd'hui (des « nous » pas forcément artistes ou familiers à cet univers) soient capables de donner une origine à la forme muséale telle que nous la connaissons, mais également puissent lui en donner une définition réactualisée ou non, ou soient aptes à problématiser les relations qui existent entre l'objet et le musée dans une optique de représentation. Cela reste valable entre l'objet de culture et la société.

Qui blâmer pour cela ?

Le musée aujourd'hui possède une forme fixe, définissable et remarquablement fonctionnelle et évidente en tant qu'institution qui fait partie de notre environnement traditionnel. Au même titre que l'on ne pose plus la question de ce que l'on irait faire en allant au restaurant. Et la définition du musée « typique » est féroce liée à l'image du musée classique ou ethnographique.

Si de nos jours, les formes muséales se complexifient, cette association d'images restent tenace surtout que le terme même de musée reste global et inchangé. Est-ce le seul lien que nous pouvons tisser entre le musée d'art contemporain et le musée d'ethnographie ? Avant de comprendre ce qui a survécu aux croisements des genres et qui restent indélébilement l'héritage de notre conception du musée, nous devons refaire discuter sa forme originelle.

Michèle Coquet commence en rappelant que :

« Le musée d'ethnographie, ou des civilisations, est l'héritier d'une longue tradition qui aurait débuté sous le signe de la collection privée, qu'elle ait été du sanctuaire ou de l'église, du roi, du noble ou du chef militaire. Cette tradition ne nous est pas propre ; dans d'autres sociétés du monde, et en toute époque, les hommes ont collectionné. La plus ancienne, et sans doute la plus émouvante, remonte au Moustérien. Son initiateur serait cet homme de Neandertal ». ³

Avec les similitudes qu'ils partagent, le cabinet de curiosités se range ainsi dans une des lignées parentes du musée d'ethnographie.

« La juxtaposition, sinon le mélange, d'éléments provenant de la faune et de la flore avec des artefacts que n'unissent pas toujours des liens géographiques ou temporels,

ou le regroupement des objets dans une contemporanéité scénographique niant la différence des provenances et des époques, tout cela évoque la disposition du cabinet de curiosités, qui rassemblait dans une même totalité le fossile, le bézoard et le fétiche à clous. L'effet de collage nous apparaît évident mais il est sans doute dans la destinée du musée d'ethnographie de le rendre plus manifeste qu'il ne l'est dans les musées d'art classique. ».⁴

En lisant à travers ces lignes, une idée présuppose au reste. Celle du concept de collection et de collage, avec une non-uniformité soit temporelle soit géographique. Serge Chaumier dans « Les écritures de l'exposition », fait aussi cette analyse et précise : « Si l'on envisage la collection privée, où les premiers cabinets de curiosité, ce qui peut apparaître comme un bric-à-brac trahit en réalité un choix subjectif de sélection et d'associations des expôts »⁵. L'art contemporain, comme l'objet ethnographique, n'échappent pas au système de regroupement que représente la collection, publique, privée....

Et ici même, voudrait éclore ma première lecture du territoire et de l'espace, celui-là même qui permet le collage sinon la cohabitation des œuvres contemporaines au sein d'une même exposition. Comment jouer et jouir d'un même espace d'exposition tout en prenant en considération les territoires qui transpirent dans et entre chaque pièce artistique? Bien que cette intervention soit précoce dans notre cheminement et qu'il me semble préférable d'effectuer un retour rapide à la forme initiale, le « point zéro » de notre actuel white-cube et format préféré d'exposition, il n'est pas question de se perdre dans une contemplation

chronologique où l'on perdrait à nouveau la mesure de notre espace et son horizon contemporain. Mais puisqu'il nous semble que contexte, territoire et espace sont vraisemblablement enchevêtrés, il nous paraît induit que ces trois dimensions consentissent parfois à des superpositions et des insertions entre elles et au sein même du système de monstration et d'exposition.

Alors notre digression sur la collection, collage et donc superposition n'est pas tant un détour qu'un outil de décomptage de ces accumulations contextuelles, qu'un outil pour découdre un espace—exposition-collage comme un patchwork. Ce que les musées des autres histoires, les cabinets de curiosités et les collectionneurs privés ont essayé avant nous afin de combiner, cumuler, ré-agencer et exposer, n'est autre que le travail de nos commissaires, curateurs, galeristes et collectifs actuels. Gérer cet espace afin qu'il soit bavard mais non bazar, c'est comprendre, c'est déceler et délimiter les territoires et enjeux qui infusent et irriguent chaque projet. Faut-il trouver une organisation à ces collections et ces collages ?

Les collectifs d'artistes aujourd'hui ne sont qu'une forme plus indépendante et pérenne de la cohabitation artistique et ainsi de la collection, puisque la réunion se fera notamment autour d'artistes qui travailleront ensembles, proposeront des expositions groupées autour d'œuvres qui elles seront renouvelées, très souvent créées au sein même de cette organisation d'identités plurielles et dans ce que certains appellent une émulsion collective des idées et des approches. Néanmoins cette question de collection est essentielle. Si les musées développent leur collection, c'est en partie pour ouvrir le panorama d'une richesse artistique qui peut se compter en biens. Autant d'indices qui permettent non pas de se figurer

l'ensemble des collections qu'il existe par musée, par catégories mais pour comprendre l'intérêt d'élaborer et développer ce principe de collections. La visibilité des œuvres, la grande diversité des propositions et donc des événements, l'exposition plus régulière voire permanente d'œuvres disputées sont autant de raisons en faveur du musée et de l'artiste. Pour Claire Bishop (2013, traduction libre) : « Sans une collection permanente, il est difficile pour un musée de revendiquer un engagement significatif avec le passé - mais aussi, je le parie, avec l'avenir."⁶

Quel point de vue pouvons-nous donner à cette affirmation ? L'art d'aujourd'hui est notre contemporanéité artistique et mérite peut-être aussi d'être préservée. Non pas au nom de l'Histoire de l'Art, ce qui la ferait rentrer dans des collections avec la même ambition que celle de partir en retraite anticipée, qui l'écrit déjà plus dans le passé et la conservation mais au nom de l'avenir, dans une préservation qui favorise aussi sa réexposition et son maintien en circulation.

La citation de Serge Chaumier plus haut, n'est pas sans rappeler comment la collection, la « collecte » puis le collage peut être incorporée aux enjeux que posent la mission du commissariat d'œuvres. Si ceci représente un premier point fort, c'est notamment parce qu'il n'est que très peu souhaitable pour l'artiste aujourd'hui de refuser toute affiliation à une galerie, rester en dehors de toute collection muséale, rejeter même le principe d'exposition en galerie/musée/espace partagé qui se forme la plupart du temps sur ce concept de « collecte » et d'agencement de différentes œuvres par un commissaire.

COLLAGE => ART
ACOQUINEMENT => COLLAGE

ART == ACOQUINEMENT

Ce qui relève bien du challenge mais également de l'objectif du commissaire d'exposition : trouver un bouquet d'artistes et d'œuvres qui seront reliées à la manière des étoiles d'une constellation par des liens théoriques, thématiques, spirituels ou encore formels...triés au moyen d'une sélection qui est censée donner sens et/ou contexte.

« Au-delà de séquences trop autonomes, la volonté de faire sens de manière globale dans le cadre de la visite conduit à insérer l'expôt dans une narration. Ce n'est pas un hasard si s'impose alors le registre de la scénographie. L'approche anthropologique de l'homme saisi dans son environnement (...) Simplement ici, c'est l'agencement des œuvres les unes envers les autres qui doit produire la compréhension, et pour cela tout parasitage est proscrit, alors que dans la démarche que l'on peut qualifier d'ethnographique, c'est la mise en contexte qui le permet »⁷, clarifie Serge Chaumier afin de nous amener à ce premier carrefour :

« La classification des expôts est, en quelque sorte, la première « écriture » de l'exposition, elle en est aussi – nous l'oublions trop souvent – la première médiation. En faisant le choix de présenter de telle ou telle manière, il s'agit de proposer une « lecture » ; et donc une compréhension au public »⁸. (2011)

C'est dans ce rapport au public également que l'idée de **collage** pensant, guide et écrivain de l'espace se renforce. Ce n'est pas l'unité d'un espace qui compte, mais son écriture que l'on donne à lire au spectateur.

Dans « L'art une histoire d'expositions » par Jérôme Glicenstein, l'auteur propose une analyse dont la formule qu'il admet lui-même être assez polémique et que nous n'allons pas désosser plus que cela, admet peut-être une forme de logique scénographique, une logique de l'espace pourrait-on dire : «L'exposition constitue ainsi une sorte de liant entre des objets variés – formant une sorte de collage – voire une «méta-œuvre». ⁹

Plus simplement et sans doute plus fermement encore en lien avec l'expérience et l'interprétation de l'espace et de l'exposition par le visiteur, Serge Chaumier reprend les constats déjà anciens de Jean Davallon et admet que

« si l'exposition ne constitue pas une langue au sens où on l'entend habituellement en sciences du langage, elle n'en est pas moins un fait de langage, car elle fait acte de communication en fournissant un sens et en impliquant une série d'interprétations, du côté de la conception comme de la réception ». ¹⁰ (1989)

Jean Davallon (1986, p. 244) complète en ses propres termes et au sujet du concepteur d'exposition choisissant l'objet qu'«il agit comme le ferait l'homme de langage qui choisit le mot juste » ¹¹.

Je me permet alors d'imaginer que cet espace, ce livre n'est pas tant vide ou plein de pages blanches, qu'habillé d'une sorte de **calligramme**.

Ainsi dans cette grammaire expographique, la mise en espace de l'exposition devient « un espace écrit » bien que nous partageons l'intuition que l'exposition s'apparenterait plus encore à un « enchevêtrement de sens, composé de multiples histoires » ¹² plutôt qu'une



seule et même histoire.

Si nous allons jauger dans les exemples qui suivront en quoi l'écriture de l'espace est déjà une forme de territorialisation et donc dans certains cas une première condition et façon de penser l'espace en le « parlant » territoire, ces analyses restent majeures dans leurs façons d'écrire l'espace et le fiancer à la question de l'exposition.

2. Percuter le contexte

Pour autant, ce cas insuffle une nouvelle façon de penser nos territoires, qu'il s'agisse des territoires hors musée qui se rencontrent dans ce no-man's and no-space's land qui est le white-cube ; ou encore le territoire vécu de l'en dehors qui combine les formes et les temporalités ; ou bien le territoire de l'autre, de la doxa, de l'imaginaire populaire, lui aussi capable d'engendrer des formes.

Des questions restent majeures et essentielles ; l'espace de monstration en format white-cube (utilisé encore comme support dans nombreuses configurations de nos institutions et appareils du monde de l'art) en tant qu'espace plus au moins neutre de la création artistique est-il une plaque tournante à l'image de l'éclectisme des formes de la scène contemporaine de l'art ? Y a-t-il toujours des distinctions de territoires qui se forment au sein même de cet

espace, de ce microcosme artistique?

Les territoires peuvent-ils se superposer, se faire face ? Les territoires sont-ils tous ouverts à l'art ? Peuvent-ils supporter le nom que je leur donne de territoires ?

Dans le contexte du musée et white-cube, les territoires et les identités peuvent se confronter et se superposer ; puisque si le musée d'ethnographie et le musée d'art contemporain s'opposent véritablement, ils opèrent à une certaine isolation et extraction des formes. En est-il de même avec un art qui se réinscrit dans un environnement, renoue avec son territoire d'extraction ? Un art qui n'est pas encore ou ne sera pas au musée ? N'aura plus de murs blancs mais que des fenêtres ?

L'exemple de *Scaffold*, réalisée en 2012 par l'artiste Sam Durant, révèle les difficultés de contextualisation dont le white-cube s'émancipe. *Scaffold* reprend la forme de sept potences. Cette structure retranscrit celle qui a servi à des pendaisons commandées par le gouvernement américain entre 1859 et 2006, et plus particulièrement l'exécution de 38 autochtones à Mankato, dans le Minnesota, à la fin de la guerre entre les États-Unis et le peuple Dakota en 1862. Il s'agissait pour Sam Durant d' « ouvrir le chapitre difficile des racines raciales de la justice américaine, des lynchages à l'incarcération en masse, en passant par la peine capitale »¹³. Si nous évoquons cette pièce ce n'est pas tant pour discuter de la symbolique de la pièce, bien que ce soit ce qui est en cause dans les protestations qui ont émergé suite à son exposition mais pour réévaluer le poids du territoire dans un dialogue où

il ne peut plus être souscrit.

Scaffold fut avant cela exposée à La Haye, à Édimbourg puis à la Documenta 13 de Cassel en 2012. Ces premières expositions ne soulevèrent pas de contestations comme ce fût le cas lorsqu'elle trouva place une nouvelle fois dans le jardin du Walker Art Center de Minneapolis. Lors de cette dernière intervention, on incrimina Sam Durant d'avoir profité de la souffrance d'un peuple (dont il ne tire aucune origine) pour servir son art. Des protestations dont la requête était la destruction ou le retrait de l'œuvre d'art : « l'exécution n'est pas un art », « Retirez-le » ont jailli non seulement au sein des communautés Sioux et Dakota de cette région du nord des États-Unis mais également parmi certains collectifs d'artistes.

Plusieurs raisons semblent rendre compte de ces contestations. Les accusations ont tout d'abord dénoncé l'appropriation culturelle d'un artiste non-autochtone s'accaparant une tragédie dont on lui rappelle ne pas pouvoir partager le poids historique et la souffrance. L'artiste reconnaîtra lui-même avoir manqué son aspiration au dialogue puisqu'il n'aura pas pris la peine de consulter les communautés pouvant être engagées politiquement et émotionnellement par l'installation de sa structure.

Les questions autour des politiques discriminatoires, des dominations raciales, génocides par les institutions a toujours été un sujet brûlant. Lorsque celui qui veut en dénoncer les injustices et les traumatismes se trouve appartenir historiquement au groupe du dominant, de l'opresseur, il est évident que la démarche est d'autant plus périlleuse. Il n'est pas certain que le terrain de la polémique et de la dénonciation par la monstration du scalpe de l'écorché

soit un territoire neutre et pouvant être occupé par un art qui se dit libre et sans frontière. Si les réactions que l'on peut attendre sont sans surprise dans le contexte de tels partis pris artistiques, il reste un élément qu'il me semble essentiel de souligner dans le champs de cette méditation sur les territoires . Fort est de remarquer que les réactions reçues à la suite d'une de ses premières installations à Édimbourg n'ont pas eu la même ardeur au rejet. Sur ce point il est à noter qu'Édimbourg contrairement à Minneapolis, ne fut pas autrefois un territoire occupé par les Dakota. Loin de simplement s'exposer quelque part, l'œuvre s'est trouvée réinvestir un territoire dont la charge historique et culturelle allait forcément s'ajouter à la charge symbolique, historique et émotionnelle de la pièce elle-même.

Alors que les espaces de monstration asséchés participent à cet effort plus ou moins radical de décontextualisation élémentaire rétablissant sur un même plan l'ensemble des œuvres qu'il reçoit, on peut citer Michèle Coquet pour compléter une nouvelle fois notre analogie :

« Tout musée, selon la définition de Jean-Louis Déotte, et j'ajouterai, plus problématiquement le musée d'ethnographie, dissocie l'objet de son lieu, de ce pour quoi et pour qui il a été fabriqué et conçu, de sa « mémoire destinale » (...); il est un espace de « suspension », une « institution d'oubli actif », une « friche .¹⁴ [...] Un objet ne fait sens qu'à l'intérieur de l'ensemble des relations qui l'unit, non seulement à ceux qui l'utilisent mais aussi aux autres objets avec lesquels il est utilisé, et par rapport auxquels il est conçu, tant d'un point de vue fonctionnel que morphologique et intellectuel. »¹⁵

Dans cette définition qui se suppose presque manifeste de l'objet, le *Scaffold* de Minneapolis démasque ses failles. Si l'exposer à Édimbourg l'a dégagé de cette « mémoire destinale » (Déotte 1996 : 36) en quelque sorte, si le terrain sur lequel il prenait forme s'apparentait plus à la friche qu'au champ scarifié de ses marques de labours, ce n'est peut-être qu'en ces termes que l'œuvre pouvait trouver un repos faute de perdre en résonance.

Alors plus de l'ordre de la reconstitution symbolique, elle prenait certainement à Minneapolis le ton de la mise en scène. Comme une recontextualisation d'une structure qui devenait alors plus le témoin à cœur ouvert, l'outil, le bâton rappel de la souffrance, que le bâton de la justice.

Lorsque l'objet se retrouve ainsi extirpé d'un territoire, il en habite un autre. La seule question à se poser est s'il peut durablement faire cet aller-retour symbolique et terminologique avec le domaine dans lequel il réfère ses parties.

Faut-il encore qu'il réussisse à amener le spectateur dans ces mêmes territoires issus de la pensée collective ou résultat de l'universalisation de ces « caractères-rébus » que l'art intègre par un jeu avec les biais culturels ou d'ancrage. Il convoque très souvent, certes. Mais cette convocation reste encore souhaitable et maniable lorsqu'une distanciation est tout de même possible. Ici, *Scaffold* se réinscrit sur son propre territoire et fait plus que le convoquer... en rejouant l'histoire ?

Ainsi lorsque *Scaffold* s'enracine dans son propre contexte, il ne renvoie pas seulement à l'outil symbole de souffrance, il incarne son propre rôle. Il n'est plus dans la représentation mais dans l'illustration, il n'est plus le témoignage mais la preuve.

En conséquence, la dénonciation rétro-éclairée sur une justice américaine tranchante et génocidaire n'est pas ce qui saute aux yeux. Sans doute qu'un effet de décontextualisation aurait pu être attendu s'il avait pris place au cœur d'un musée à Minneapolis, quoique la frontière aurait été plus poreuse sans la distance naturelle qu'offrait un regard dessiné depuis Édimbourg.

Si l'espace neutralisé de monstration facilite cette extraction, c'est peut-être que ce même espace lui offre des limites à la manière d'un cadre photo.

Le hors-champ est toujours présent, ce qui reste dans le champ se retrouve figé, en rappel à la mémoire ou à l'histoire, et l'objet est déjà naturalisé, anesthésié au chloroforme et surtout captif de ce cadre. *Scaffold*, se réincarne, échappe à tout contrôle et aucun mur pour le contenir ne se dresse devant lui.

On l'a dit, il reprend sa terre, rappelle les mœurs qui l'ont activé autrefois et cet hors-champ n'est même pas ce visage qui lui fait face à travers une vitre mais un affect qui demeure intemporel, nébuleux. Ce visage ne peut plus faire semblant d'avoir oublié cet autre visage qui est à la fois, le bourreau et le créateur de cet affect insurgé et résistant.

Puisque le territoire n'oublie jamais sinon il redevient espace, l'espace même de l'exposition dans son format white-cube n'est pas tout à fait espace malgré l'effort pour le lessiver et le

décontaminer.

Le territoire infuse toujours ; et bien évidemment provoque le premier élan immunitaire, combatif et résistant que cet organisme vivant (l'art) apprend à gérer lorsqu'il naît et grandit dans la sphère « lactée ».

B. REPRESENTATION DANS L'EXPOSITION : TENTER D'APOSTROPHER LES TERRITOIRES

1. Référencement et identité culturelle

Comprendre l'enjeu de décontextualisation c'est aussi comprendre l'importance de l'ancrage, de ce que l'on pourrait appeler le référencement artistique. Cela peut passer à travers la liaison ou la reconnaissance d'un héritage formel, conceptuel, ou bien les renvois à un bagage culturel. De sorte que dans le contexte d'un espace d'exposition clos, les moyens d'engager ce dialogue avec l'extérieur (et ne pas se risquer à performer un art qui se mord la queue) est de dégeler ces chemins ouvrant vers un imaginaire populaire et national qui convoquent d'eux-même leurs propres outils d'affiliation. De manière résumée et simple, il est également possible de parler en termes de représentation. Cette notion est essentielle pour définir et convoquer sans avoir besoin que l'objet ou la substance existe concrètement dans l'espace.

Il y a donc à prendre en compte plusieurs strates du territoire lorsque l'on considère un objet ou non-objet culturel. Le territoire partagé, le territoire national celui dont on partage aujourd'hui non seulement l'appartenance mais aussi l'identité. Notre identité aujourd'hui dépend de ces territoires par appartenance directe (lieu de vie, nationalité) ou indirecte ; se superposant à ces territoires vécus géographiquement ou localement dont nous connaissons

pour la plupart d'entre nous, les grandes dynamiques, caractéristiques culturelles, idéologiques, les caricatures et les mœurs. Convoquer « ce » territoire permet le glissement vers le territoire de l'intime, de l'identité construite, de l'autobiographie.

Ce territoire, pouvant également être le témoin de l'expérience du territoire « commun », permet une rencontre, un chevauchement à la manière de plaques tectoniques qui révèlent une faille, sillon de culture de l'art. La compréhension de cette corrélation, de cette interdépendance passe bien souvent par la lecture à travers un territoire filtre qui n'est autre que le territoire de la mémoire, l'imaginaire populaire et national.

Nombre d'artistes sur la scène contemporaine aujourd'hui utilisent ce dernier territoire recréé afin que l'observateur puisse décoder ce territoire commun et personnel et relever les problématiques qui unissent ces trois espaces.

En 2017, l'exposition Rendez-vous de l'IAC de Lyon proposait une sélection d'œuvres dont un grand nombre aurait pu servir d'appui à notre argument. A savoir également que cette exposition était « délibérément consacrée à la découverte de la jeune création française et internationale ». ¹⁶ Donc témoin de l'actualité d'une génération d'artistes en émergence. Rappelons le tapis-tableau brodé de l'artiste Pakistanais Khadim Ali, *Untitled 21 from The Arrival Series* (2017), qui à travers l'emploi de ces techniques traditionnelles telles que la tapisserie, la miniature ou la peinture murale, et l'adoption de formes et de caractères rappelant les démons, chèvres des croyances religieuses réveille l'histoire contemporaine de son pays d'origine sujet à la peur et à la violence. Les migrants aux têtes de démons et au

gilets de sauvetage se dotent d'attributs baignés par la caricature et la perception que l'Autre pose sur les questions des migrations et de l'exil.

Ainsi, la perte physique de ce territoire national est compensée par le rappel et convocation du territoire de la mémoire et de l'identité. Cette mémoire se raccroche à ces techniques traditionnelles, ces mémoires des gestes ou des objets comme matrices identitaires. En l'occurrence sous forme de tapis, cette matrice est aussi cet espace foulé par les individus qui régissent cet espace commun partagé. Ces espaces-territoires infusent dans le territoire de l'Autre, notamment en assimilant ces formes religieuses appelant au rejet, à la crainte. Toutes ces figures se mettent en scène d'un point de vue qui pourrait être celui recueilli depuis un autre territoire/territoire de l'Autre.

Quoique moins explicites, les strates du territoire peuvent être déconstruites dans *Haou, mon pays !* (2017) De Nathalie Muchamad, réutilisant le mobilier urbain, l'abribus comme espace-tampon de rencontre et d'expression. Des messages de résistance, de colère extériorisée arborent le mur que protège l'abribus. Pedro Morais dans « Art Press » y verra « des échos avec la banlieue parisienne ou la culture kanak ». ¹⁷

Enfin, pour terminer la boucle que nous traçons, nous laisserons Sinzo Aanza parler de *l'Acte 3 du Projet d'attentat contre l'image ?* (2017), œuvre qui nous servira de clin d'œil conclusif avec l'extraction et la reconstruction des formes du musée d'ethnographie. Dans ce jeu de formes et d'évocation, Sinzo Aanza arpente la question de la superposition de ces territoires.

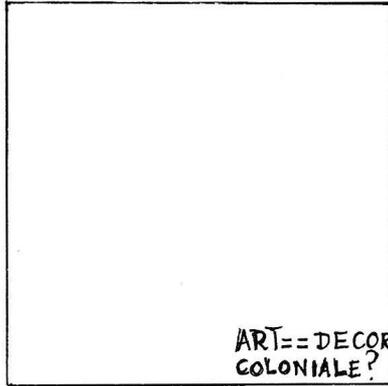
« L'Acte 3 du Projet d'attentat contre l'image ?constitue une étape de travail et s'attarde sur l'image du « Royaume des Cieux », appréhendé comme tout ce que n'est pas le Congo et qu'il est appelé à devenir, de part ses dotations en **minerais**, en hydrographie, en terres et en hommes, dans un avenir aussi lointain qu'incertain. Ce troisième acte interroge également les pratiques de la religion, lesquelles caractérisent et retiennent les pratiques politiques et la citoyenneté, étant donné que la religion est, du fait d'une éducation nationale élaborée selon les références coloniales d'économie et de société, le seul lieu où s'affirment les convictions les plus fortes. Le « Royaume des Cieux », cette utopie apportée par les missions d'évangélisation, soutenues par l'administration coloniale, est à-venir, à préparer, lors même que la spiritualité pré-coloniale est soutenue quant à elle par les nécessités de la vie actuelle. » ¹⁸ Sinzo Aanza

Il reste malgré tout des zones nuageuses autour de la question de ces territoires.

On sait que l'art s'exporte et y aspire toujours plus fortement. Si la circulation de l'œuvre ne semble pas trouver beaucoup d'obstacles tant qu'elle reste dans le réseau qu'on lui consacre, qu'en est-il de l'art en lui-même ?

Il reste malgré tout des zones nuageuses autour de la question de ces territoires. On sait que l'art s'exporte et y aspire toujours plus fortement.

CHRYSELEPHANTINE => ART
FAIT D'OR ET D'IVOIRE => CHRYSELEPHANTINE



ART == DECORATION
COLONIALE?

Voyage-t-il qu'avec l'œuvre ? Ou trouve-t-il des points d'accroche ? Comment survit-il dans ces mouvements et l'exil de ses formes ? Comment peut-il appartenir et répondre à l'espace auquel il se réfère sans sortir de son écrin ou au contraire sans y rentrer ? Y-a-t-il un entre-deux ? Un art-frontière ? Un art qui possède réellement son espace ?

La question, comme notre regard, devient mobile. Il n'est plus question d'envisager le territoire seulement depuis le judas de l'art et de ses formes. On avait évoqué plus haut la difficulté à mon sens pour l'art de posséder l'espace d'exposition. Le simple fait de la concentration d'œuvres dans un même espace, bien qu'on s'entende sur le fait que l'espace d'exposition s'est largement désengorgé depuis le fameux Salon de 1787 au Louvre que dépeint la gravure de Pietro Antonio Martini, répond au principe d'imbrication, d'agencement et d'« occupation ». A l'évidence l'espace de projection est lui même délimité. Quand est-il de la pièce sonore (architecturale et sculpturale) de Berger&Berger *No tears for the creature of the Night* lorsqu'elle regarde entre deux murs les « dessins acoustiques » de Jorinth Voigt, *Song of the Earth* ?

Il est des espaces que les œuvres doivent partager. Et quand bien même elles se trouveraient séparées par des murs, ayant le « privilège » certain d'habiter une pièce sans cohabitation, le simple fait de cette occupation déconnectée de l'environnement comme si le lieu n'était qu'espace, de cette colocation avec des œuvres dont elles acceptent une présence réciproque mais pas d'ancrage, cela ne fait-il pas de ces formes d'arts des formes-objets quoiqu'il en soit ? L'objet habite le lieu, il ne le possède pas. Aujourd'hui n'importe quelle

forme d'art, si elle se revendique de l'art sonore, vidéo, de l'installation, de la peinture est susceptible voire condamnée à n'être qu'un art de l'objet accumulé. On dit que le son serait plus à même d'occuper un espace, les ondes n'ayant comme seules contraintes la densité des surfaces. Ce son en rebond ne fait-il pas que se dissoudre à l'architecture, se figurer les plans et l'espace. Il l'envahit mais s'en saisit-il ? Il est sujet et peut-être donc objet de sa propre lutte avec l'espace puisqu'il n'en sera jamais le sculpteur si ce n'est à la surface d'un bassin aquatique.

Si le concept de l'espace d'exposition stérile, blanc séduit c'est qu'il se dissout de son statut de lieu au profit de son rôle de support. Certes, les projections de ce territoire de la mémoire, de l'imaginaire y sont certainement plus faciles par convocation ou représentation, puisque les territoires du commun et de l'individuel sont comme ceinturés dans l'enclos virtuel de la pièce. Sinon comment un commissaire peut-il donner équitablement la parole à chaque œuvre ?

Le glitch a lieu au moment où ces différentes reconstructions de l'espace, ces territoires se dérobent. Un jeu vidéo offrirait le même effet au moment de pénétrer dans un espace non codé/codifié, un espace non généré/non territorialisé, en soit donc au moment d'une transition ou d'un entre-deux quand la frontière est trop brutale. Cet espace de monstration attend lui aussi certainement les codes que lui donnera l'art si ce dernier parvient à s'imposer dans ces murs. Mais ce support destitué de toute fonction d'ancrage et de repérage, opère systématiquement à un décollement de la paroi fragile de la contextualisation. Ce qui peut souvent être souhaitable, puisque la forme destinale de l'œuvre est parfois cette projection,

cette distanciation sans ré-ancrage.

2. Fragiliser les murailles, passer au travers

Certains artistes tenteront de procéder à un ré-ancrage, un circuit qui entreprend d'ouvrir les portes de l'espace d'exposition ou du white-cube sur le territoire sensible ou rendre poreuses ces frontières physiques qui agissent, à l'évidence et bien souvent, comme le processus final, officiel, conscient et définitif d'artification.

La première exploration que nous allons tenter de mener à travers certaines œuvres, ne sera que le relevé de tentatives ouvrant des axes de décodage potentiels. Mon regard a pu se poser quelques fois pendant cette exploration, constater les fluctuations d'appropriation et de projections ainsi que les techniques de l'art pour hanter ces espaces ; ses manières de trouver asile et habitat, ou prendre retraite. Cela ne veut pas dire être conscient systématiquement des systèmes qui régissent les espaces visités et les œuvres entre elles. Il est simplement question de voir se construire sous nos yeux un parcours, un « réseau vasculaire » de ce qui irrigue les œuvres et les espaces. De cet ensemble je tentais d'élaborer une cartographie à main levée, grossière et sélective comme un drone incapable de répertorier tous les reliefs survolés mais essayant de repérer les différents biomes traversés.

Dans cette configuration, il est peut-être plus évident d'y voir et penser reconnaître des territoires, ne pouvant simplement être appelés « espaces » car régis par de multiples codes sociaux, politiques, économiques et écologiques qui administrent également les territoires communs, vécus, nationaux.

Notre attention avait été une première fois retenue par le discours de Daniel Steegmann Mangrané. Nous avons pu considérer une de ses œuvres, *A Transparent Leaf Instead Of The Mouth*, 2016-2017 lors de la biennale de Lyon en 2017. L'œuvre prenait la forme d'un vaste vivarium aux contours courbes et asymétriques. L'écosystème recréé accueillait des phasmes, insectes dont la capacité de camouflage devait interroger le vivant et l'inerte. Ainsi, toutes les surfaces qui se superposaient devant l'œil du spectateur ne devaient trouver d'obstacles. La transparence du vivarium aux ondulations communiquant la notion de mouvement s'oppose à l'immobilité des phasmes mais va de pair avec le camouflage des créatures se dérobant régulièrement au regard du spectateur. Par analogie possible et par extension, ce regard traverse l'espace sculptural moderniste du terrarium pour se confronter à l'espace sculptural de l'exposition. Le va et vient du vivant à l'inerte engendre le mouvement que le regard tente lui-même de capturer et sonde ainsi la notion de mouvement et sa perception.

Si nous détaillons sa proposition c'est afin de mieux envisager les revendications de l'artiste. Voilà le discours à travers lequel il invite à revoir l'espace d'exposition :

« Confondre l'intérieur et l'extérieur de l'exposition est l'un des premiers devoirs de l'art : l'espace institutionnel ne peut plus être un espace d'accumulation d'artefacts,

isolé et protégé de l'extérieur, mais un lieu où notre rapport aux objets et à la réalité est reconfiguré ». ¹⁹

Vous comprendrez aisément en quoi cette ambition converse avec notre question. Le dialogue s'ouvre-t-il pour autant sur les mêmes couloirs ? L'espace d'exposition est-il vraiment perforé ? Cette communication avec le territoire sensible est-elle engagée comme nous l'entendons ? Bien que l'espace d'exposition soit altéré lorsque la superposition des strates du visible et de l'invisible s'opère, cet effacement disparaît lorsque notre regard saisit dans sa déambulation le fruit de sa quête. Il ne devient alors que ce regard réveillé par soubresauts devant une vitrine d'automates aux mouvements interrompus, fugaces et répétitifs. Là où Daniel Steegmann Mangrané semble nous accompagner, serait peut-être l'inversion entre contenu, contenant, envers et dedans qui réussit durablement.

L'intégration d'un microcosme dans le musée brouille la fonction et la position de l'observateur. Une mutation, une conversion et une évolution se satisfont déjà à leur propre rythme dans l'espace même du vivarium. Le vivarium forme d'art mais aussi naturellement objet ne dépend pourtant pas seulement du comportement de l'observateur. Son existence n'est pas seulement déterminée par l'absence ou la présence du spectateur puisqu'un rythme propre à cet espace se développe parallèlement et continuellement.

La substance d'un objet est invariable. Il n'a aucun effet aux principes évolutifs sur son environnement qui perdurerait au-delà de son fonctionnement sauf s'il s'applique à imiter justement les principes du vivant. Il y a des œuvres d'art qui s'inscrivent dans un principe d'évolution en fonction du temps , qui se calquent sur la temporalité de l'événement. Mais

pour la plupart elles ne tendent qu'à une transformation de la forme, une translation de la forme en une autre forme artistique mais ne permettent pas un engendrement durable. Du moins pas en l'absence de forme du vivant. L'objet, l'art, le geste artistique cesse d'être lorsque l'exposition se referme et même plus radicalement souvent lorsque le spectateur n'en acquiesce pas l'existence.

On peut ainsi reconnaître cette forme de résistance à la dépendance de l'art face à son observateur. Les phasmes ainsi que son environnement n'offusquent pas le temps de la visite et du spectateur, et ces derniers ne peuvent éclipser le temps et l'espace d'évolution du vivant.

Il ne faudrait pas manquer de noter également le renversement plus évident provoqué par l'insertion d'un biome à l'intérieur d'un autre espace. L'espace de La Sucrière de Lyon et ses murs ne peuvent s'aligner sous la notion de boîte close puisque le point de vue désignant l'extérieur n'est dorénavant plus monopolisé par l'observateur. Une faille définitionnelle en ce qui concerne la notion d'intérieur, d'extérieur voire même de frontières mais qui ne s'apparente en terme d'espace qu'à l'ajout d'un anneau dans une suite complexe et interchangeable de cercles concentriques alternant intérieur et extérieur justement.

C'est pourquoi l'espoir que portait le discours de Daniel Steegmann Mangrané s'est heurté à notre propre ambition d'exploration qui ne se reconnaît pas dans l'intégration trop directe des territoires dans le transparent-cube ni dans l'ajout d'un territoire, d'un autre espace, encore, dans l'espace inchangé de l'institution artistique. Un bilan ne dépréciant pas pour autant le travail de déconstruction de la valeur d'espace et de mouvement, et l'effort de

rencontre de territoires qui n'a pas souvent pour usage de se concrétiser dans un tel rapport de confrontation et de fuite.

Toujours dans le cadre d'une exposition mais cette fois proposant un rapport bien différent au territoire référé, Damien Fragnon et *Stone* dans la galerie de l'association de production et de diffusion d'art contemporain, la BF 15. L'exposition *Stone* a réunit trois artistes « dont l'oeuvre explore la mémoire des pierres et l'imaginaire qu'elles suscitent »²⁰. Parmi eux, Damien Fragnon, Dans un champ de météorites. Damien Fragnon habitué des expérimentations scientifiques à travers lesquelles il tire la poésie de la tentative, et de la maladresse souvent bien plus que de la réussite, proposait une fois de plus un autre de ses voyages entre science et hasard. Le dispositif se présente en deux temps. D'abord celui de l'espace d'exposition dans lequel il dresse un tableau sur lequel sont indiquées des coordonnées GPS accompagnées de photos. Ces coordonnées ont pour dessein de guider le spectateur dorénavant invité à retrouver à l'extérieur de l'exposition ces météorites. Bien qu'elles soient factices, l'artiste tient à rappeler qu'il les a reproduites d'après des informations approximatives de scientifiques. Le lieu de dépôt de chaque météorite n'est pas laissé au hasard puisque Damien Fragnon s'applique à les laisser là où de vraies météorites auraient pu atterrir.

A travers ce geste, deux chemins de lecture sont à retracer à la lumière de nos intérêts. Cette volonté de transfert et d'échange entre l'espace de monstration et l'espace contextualisé tel

que le champ d'atterrissage probable des météorites est encore une tentative pour palier à cet hermétisme et à ce voyage en aller simple. Ce que nous voulons dire par là : le geste de Damien Fragnon ne s'apparente pas à une conclusion, un résultat artistique dont la finalité, elle-même normalement traduite par le fait de l'exposition, est la destination de la création artistique.

Ici, au contraire, nous assistons à une exposition en plusieurs temps où l'incertitude demeure. Est-ce le champ dans lequel s'inscrit la météorite (en d'autres termes, le contexte qui serait le plus logique par nature) ou la salle d'exposition dans laquelle elles sont ramenées qui aspire à être le lieu d'exposition de ces météorites ? Le spectateur/acteur n'est pas invité à admirer ou éprouver l'acte créateur dont le statut est parfois lui-même acquis et souvent renforcé par le geste d'exposition. Il est amené à faire un aller-retour. Et si on revisitait la situation : la randonnée trouve-t-elle un accomplissement lorsqu'on atteint le lac, qui est souvent ce qu'on est venu trouver au creux des sommets ou lorsqu'elle s'achève, une fois de retour dans la vallée, des cailloux et photos pleins les poches en guise de témoins ?

L
A
N
D
A
R
T
↓

ART

EARTH WORK (TERRASSEMENT) ↑

L
A
N
D
A
R
T

ART = = NIVE LA GE

A l'évidence ces pierres un peu irisées, ces galets parfaitement ronds récupérés sur le bord de la plage semblent perdre de leur valeur esthétique et de leur singularité une fois extraits de leur environnement qui jouait vraisemblablement le rôle de révélateur de cette singularité. Une fois ramené à la maison, cette valeur esthétique laisserait la place à une valeur mémorielle. Quant est-il de nos météorites ? Même si Damien Fragnon joue par insertion et passe-passe avec la nature comme l'ont fait avant lui les artistes du **Land Art**, Fragnon lui, ne s'en remet pas à elle. Il introduit ses fausses météorites comme un simulacre de la création de l'univers ; une nature hasardeuse mais spectaculaire. Étant des objets créés par l'homme, par l'artiste, bien que la rencontre provoquée dans cet espace naturel puisse susciter un engouement justifié, cet « artefact » garde son intérêt plastique, esthétique n'appartenant ni complètement à l'espace d'exposition, ni complètement à la nature. Fragnon renvoie au même niveau, l'acte créateur de la nature et le geste créatif de l'homme, qui pourrait faire concurrence à ce premier ou du moins le contrefaire avec insolence ; les deux méritant triomphe.

Il serait finalement difficile d'envisager le voyage que le spectateur est invité à engager selon une ligne chrono-(et)-logique dont l'aboutissement serait soit la découverte pas vraiment fortuite de la météorite ou bien le récapitulatif de la collecte au sein de la galerie.

Un entre-deux espace se joue et surtout s'entretient en cela qu'il nous paraît que la valeur de cet objet et cet acte créatif acquiert toute son ampleur non pas dans le champ, ni dans le carré blanc mais dans les bras des acteurs qui l'activent. Ces bras porteraient donc cet inter-espace qui n'est à sa bonne place que lorsqu'il est en transit, en collecte.

Aussi, l'exemple des galets semble souligner un autre aspect intéressant de la démarche artistique proposée. Celui de la collection. La mise en espace ainsi que l'objectif enthousiasmant de ramasser ces météorites pour les ramener sur un socle qui leur est destiné dans l'espace d'exposition, rend la remarque sans doute évidente. Mais cette idée même de collection propre aux premières formes de musées et cabinets aux trésors, se répand à travers la démarche. On extrait de la nature un objet, qui plus est ici, doté déjà d'une charge mémorielle par sa recontextualisation, sa dépendance à l'imaginaire d'une provenance qu'on lui accorde fictivement, et par le fait de son artificialité en tant qu'objet créé. Tout cela intervient déjà à l'heure de la rencontre et interagit avec le spectateur avec d'autant plus de force lorsqu'il est retiré de son espace de prédilection imaginé et collecté et répertorié scientifiquement dans la galerie. Qu'est ce que cette volonté de cumul, de juxtaposer plusieurs météorites dit de la démarche artistique ? Pourquoi l'artiste n'a-t-il pas opté pour une seule météorite, dont le socle (effaçant l'invalidité qu'on donnerait à l'accident) vide attend le triomphe de l'objet ?

Sous son aspect peut-être un peu protocolaire et didactique, la validité même de l'espace et de la quête de la légitimité du réel vendu au regard et à l'imaginaire, est questionné. Ce constat que l'on veut bien en tirer, explore peut-être un peu plus la pluralité de l'espace que l'on essaie d'éclaircir et étire ses possibilités.

La querelle des territoires engagés doit être étirée, nous l'avons compris, afin de percer l'épaisse couche qui neutralise parfois le contexte dans le processus d'artification systématique qui accompagne le repos de l'œuvre en galerie. Il paraît déjà délicat de corroder

par l'intention cette couche, et cela en invitant pourtant le territoire dans une lecture plutôt littérale à joindre nos arts. Que pourrions-nous lire de ces territoires si leurs témoignages se font symboliques et ténus ?

3. Superposer des territoires : jouer des codes et de l'ancrage de l'institution

Le territoire intervient même lorsqu'il ne s'étend pas mais aussi lorsqu'il se défend, lorsqu'il est intime ou lorsqu'il a déjà disparu, quand il est perte plus que ressource. Savoir si ces territoires sont alors obstinément sollicités au moment de faire émerger l'art, est d'autant plus compliqué.

Il nous semble tout de même intéressant de se prêter à l'exercice et tenter par nous même de révéler ces relations avec ces différents territoires. Déterminer à quel moment ils peuvent être engagés dans un discours artistique, même si ce dernier ne leur donne pas le monopole de l'intention et de l'attention, ressemble peut-être à la tentative de repêcher l'Atlantide alors que la surface offre déjà un spectacle riche et satisfaisant.

Cependant, creuser plus profondément et déterrer ces territoires de l' « en-dedans » est peut-être une contorsion nécessaire pour débrider cette notion de territoire.

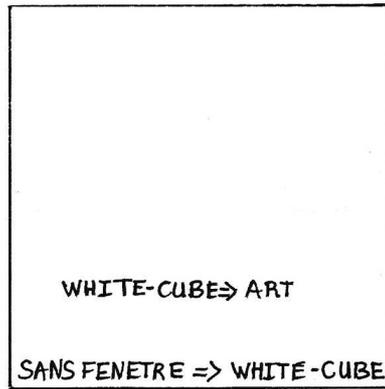
Comment peut-on s'amuser de la notion de territoire étroitement liée et prisonnière, ou à

contrario exclue encore du béton institutionnel dans beaucoup de nos appareils du monde de l'art ? Quelles peuvent être ces revendications territoriales alors même qu'il ne semble y avoir d'autres issues et sédiment enviables et accueillants que le White-cube ?

Avant de sortir du « **White-cube** », nous proposons donc une dernière visite à travers laquelle nous oserons provoquer la rencontre de ces territoires qui se font peut-être inconscients et paresseux mais pas moins turbulents dans leur conflit de contextualisation. Si cet exercice n'ose témoigner de notre propos avec autant de force que nos exemples précédents, il sera peut-être un introducteur lorsqu'il s'agira non pas de faire un retour critique mais une recherche créatrice. C'est en cela sans doute, que notre tentative qui n'a pour autre synonyme que l'exercice trouvera une excuse à ses gesticulations.

J'ose convoquer, avec évidence, Yinka Shonibare et son corpus d'œuvres ludiquement et largement décrites comme « Picasso à l'envers » ou plus explicitement ses *Hybrid Sculptures* (2021). Présentées lors de l'exposition à la galerie Stephen Friedman de Londres, trois statues à l'anatomie mi animale, mi homme trônent sur des socles et par leur dimension sont à même de dévisager le spectateur.

L'hybridation est double, et le mélange entre humain et animal s'accompagne également d'une fusion insolente entre traditions européennes et africaines. Shonibare s'empare de ce que nous tenons pour exemples même de la sculpture antique occidentale en marbre et ajoute à ces personnages



ART == NE VOIT PAS LE JOUR / N'EST PAS NE

hybrides de la mythologie classique, des répliques de masques africains de la collection de Picasso en guise de tête.

A ces **statues** dotées d'un nouveau visage, il offre également un corps recouvert de ces motifs caractéristiques de style batik. Motif qui orne le tissu wax, produit par les hollandais et inspiré par le design indonésien avant d'être importé en Afrique de l'ouest où il deviendra un symbole de l'indépendance africaine.

Le jeune centaure de Furietti se met à porter un masque du peuple Baoulé ; Pan, dieu mi-homme mi-chèvre porte le masque okuyi représentant la beauté féminine idéalisée du peuple Punu. Le Sphinx, quant à lui, s'expose avec un masque de hyène Bamana, « porté par les jeunes lorsqu'ils sont initiés aux traditions de leur tribu » (2021, traduction libre) ²¹.

L'évidence de lecture porte sur cette stratégie parodique de réappropriation qui répond au passé négligeant mais témoin de la relation complexe qui a existé entre l'esthétique africaine et occidentale.

« Cette exposition est une tentative de comprendre l'héritage de l'esthétique africaine et de relier ma propre ascendance à la culture contemporaine. A mon avis, la contribution africaine au modernisme n'a jamais vraiment été célébrée comme elle devait l'être. J'ai décidé de retracer l'histoire du modernisme ». (Yinka Shonibare) ²²

Pour cet artiste britannico-nigérian il s'agissait donc à travers ce qu'il semble appeler « un troisième mythe » rendre compte de la construction de l'identité au même titre qu'il se devait de rendre grâce aux « African Spirits of Modernism ».

KOUROS ⇒
ART
STATUE HOMME NU
ET SOURIANT
⇒ KOUROS

ART = NU ET HEUREUX

KORÉ ⇒
ART
STATUE FILLE
HABILLEE
ET
PARFOIS
SOURIANTE
⇒ KORÉ

ART = HABILLEE ET PARFOIS HEUREUSE

Alors que la beauté idéale se retrouverait incarnée dans les **statues** en marbre blanc selon les théories popularisées de l'historien allemand Joachim Johann Winckelmann, Shonibare vient contrer ce « blanchiment historique » et fait écho aux décorations oubliées des sculptures grecques. Il n'y a, en cela, que peut à faire pour reconnaître cet effort de conjonction opéré cette fois avec légèreté.

Néanmoins notre lecture des territoires n'est encore que sous-entendue dans ce que la critique appelle avec beaucoup de justesse, je trouve, la « stratification du contexte ». Et c'est probablement cette dernière artère de compréhension que nous devons suivre afin de donner notre propre lecture. Le point fondamental que nous repérons est ce ré-ancrage au sein même du contexte muséal. Loin de vouloir se détacher de ce climat qui caractérise notre cube blanc, l'artiste « re-titularise » le musée au sens historique. Ce blanc n'est plus l'effacement du support au profit de l'expression de l'art mais il est étouffement, poids d'une histoire lyophilisée qui s'est neutralisée et sacralisée avec le temps.

Hito Steyerl dans *De l'art en duty free*, le dit bien : « Le musée laisse le passé filtrer dans le présent et l'histoire en est profondément corrompue et limitée ». ²³

Cet effet de rappel est établi par la présence des socles, réanimée par la convocation de ces sculptures antiques qui donnent littéralement corps à l'espace, en l'occurrence ici un espace muséal et une place à l'histoire. La représentation mentale du lieu du musée supprime même l'ancrage créé par le contexte. N'hésitons pas nous aussi, sur l'exemple de Yinka

Shonibare, à reprendre et affirmer ce format de musée, bien que largement dépassé et complexifié depuis ces dernières décennies.

C'est donc ici, notre première strate de nos territoires. A mon sens, la réaffirmation du contexte et de la ronflante étiquette de l'institution, permet au contexte muséal de s'emmurer dans l'espace, de se digérer sur lui-même et se traduire en territoire dans l'espace creux du White cube. Il n'y a plus d'isolement et d'imperméabilité à chaque niveau de l'échelle, créant habituellement des espaces dans l'espace.

L'espace d'exposition sourit à sa propre enveloppe et par là, sujet non pas seulement à l'art, mais aussi à l'histoire, au rattachement administratif, économique et culturel. Il est donc aussi territoire.

Évidemment l'œuvre de Shonibare n'est pas la seule à réutiliser le socle comme support de l'objet qui se fait art, sauf qu'ici il parle en tant qu'ancrage historique à la notion de musée au sens large, le musée qui concentrait les richesses de la culture et exaltait la virtuosité et la beauté humaine. C'est sur ce territoire bien connu qui écrit le règne de l'œuvre d'art, qu'un autre territoire s'impose. Le territoire de l'autre, le corps « étranger ». Paul Rasse et Yves Girault dans l' « Introduction de Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale... » nous introduisent le commentaire :

« Mais ces « Autres » qui étaient auparavant, comme le soulignent ces derniers exemples, au mieux sujets du musée en deviennent les principaux acteurs et,

totallement conscients des enjeux de communication, mettent en scène leurs interprétations du monde, de la nature de la culture ». ²⁴

Et c'est justement parce qu'il opère sa puissance sur un territoire qui est bien connu de la sphère occidentale et de son histoire au marbre inaltérable que cet autre territoire diapré peut embrasser l'inerte. En lui donnant une nouvelle peau, il se répand au point de le posséder comme une aliénation. Inévitablement, il interfère avec ces territoires occidentaux une nouvelle fois dans l'histoire mais cette fois de manière à partager cette histoire et la synthétiser.

Shonibare comme Paul Rasse dans « Le musée protagoniste de l'art contemporain », l'a très bien compris :

« Aucun musée, si puissant soit-il, n'est en mesure d'imposer seul et à tous ses choix, aucun ne dispose aujourd'hui du pouvoir du prince. Il doit jouer avec les autres. Ensemble ils doivent faire circuler les artistes, estampiller les œuvres. Tous se tiennent, tous reprennent et renforcent le choix des autres [...] Ainsi se dessine une carte mondiale des lieux d'autorité où se forment les canons esthétiques de l'art contemporain (Rasse, 2006, p272-273) ». ²⁵

Pour Shonibare il ne s'agit probablement pas d'imposer ses statues comme les nouveaux canons de l'art contemporain mais rendre la part qui revient à l'art africain, redessiner ces territoires avec des motifs au batik sans « objectifier » ou sanctifier un déséquilibre. A ces territoires se confond le territoire de l'intime et de l'identité composite que défend également Shonibare.



[CONFESSION => REPENTIR]

ART == MORALE D'AVOIR MAL AGI

Parallèlement, cette idée de blanchiment nous fait abandonner la palette de Shonibare à même de **redessiner** l'espace et nous interroger sur la manifestation possible de ces territoires lorsque la couleur capitule. Comment reconnaître ces territoires si même leur drapeau délégué ne peut plus entacher la lune ? C'est au clair de cette lune volontiers citée que le duo d'artistes Martine Feipel et Jean Bechameil éclaire leur pratique monochromatique. De notre côté, l'opportunité d'essayer d'en excaver l'ombre n'en sera que plus stimulante.

Plus particulièrement leur exposition *Melancholic Dislocation* proposée lors de la biennale de Venise en 2011 alors qu'ils représentaient le Luxembourg, nous permettra multiples rebonds avec l'œuvre de Yinka Shonibare. Alors que ce dernier épouse la couleur vibrante, réjouissante, narrative, le couple d'artistes divorce d'elle et plonge leur décor dans un lait poudré où la poussière ne ferait que peaufiner le feutrage. Et c'est d'abord ce blanc immaculé qui nous frappe avec élégance et nous balade avec atonie et équanimité. Du moins en apparence. Puis vient l'expérience du lieu. Composée de plusieurs espaces, l'exposition révèle une pièce entièrement consacrée à un labyrinthe de colonnes. Dans ce que les artistes ont nommé la « Salle des colonnes », quatre colonnes droites et blanches se dressaient déjà avant leur passage. Après incursion, de nombreuses autres colonnes ont encombré l'espace. Ces dernières se déclinent en plusieurs variations d'inclinaisons, de tailles, de chapiteaux, de bases et bien qu'elles refusent elles aussi la couleur, elles osent la torsion. « Crypte » pour Jean Bechameil, forêt pour d'autres, le traitement de couleur unique brouille les pistes au point où il est difficile de démêler les originelles des ajouts, distinguer ce qui est droit ou

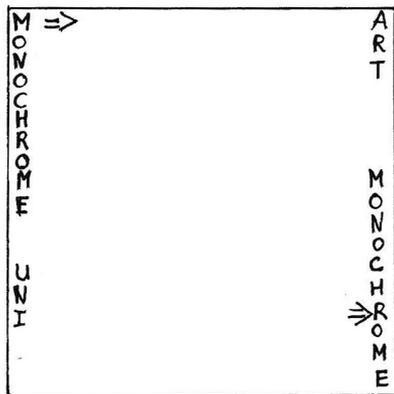
penché. Avec le miroir au fond de la pièce, axes, chemins, repères deviennent subjectifs et troublants.

On se joint aux remarques de Jérôme Lefèvre dont la critique m'est parvenue : « même lorsqu'il n'est pas solitaire, le visiteur de leurs installations perçoit être isolé dans son expérience : chacun habite l'espace différemment ». ²⁶ Le déséquilibre de l'espace joue avec la puissance des colonnes bien que le blanc coalise l'ensemble.

Dans la petite salle, nos yeux oublient les colonnes et se concentrent sur une étrange table de chevet avachie qui semble avoir perdue toute rigidité. Molle, elle est venue se désarticuler sur un petit socle au sol. Puis un grand mur dont le papier peint est déchiré, étiré, troué... en un mot : maltraité ; en deux : fragile puisque ni complètement arraché au mur, ni complètement solidaire à ce dernier. Table, murs...tout est **blanc** encore une fois, dans un état jamais certain. Un entre deux narratif, qui convoque l' « ici et l'ailleurs » entre « passé et futur ».

Observations que Jean Bechameil, retranscrit par Chimienti Pablo, expliquera en ces termes : « Quand on rénove son appartement et on retire le papier peint, on trouve des traces des anciens occupants et on peut se raconter plein d'histoires à partir de cela ». « Cela rejoint notre travail d'artiste où on essaie de faire en sorte que des éléments de la vie de tous les jours racontent une autre histoire, derrière leur présence physique. » ²⁷.

C'est ce que Aurélie Romanacce dans le catalogue d'une des expositions des artistes nommera le « pliage d'espace-temps contrariés » ²⁸, que nous creuserons davantage la notion de territoire.



ART == COALESCENCE (UNI)

Étrangement, nous pouvons retrouver un processus d'artification rappelant Yinka Shonibare, en ce qu'il **cite** l'histoire de l'art et ses manifestations antiques en marbre blanc. Si Jérôme Lefèvre se questionne : « D'ailleurs le blanc qui caractérise leurs sculptures et leurs installations ne renvoie t-il pas à celle des pierres des ruines antiques ? »²⁹, Aurélie Romanacce se plaît à les comparer à des « architectes du rêve antique »³⁰. Comme fossilisé, toutes les formes semblent prisonnières d'un art dont la classicité, l'irrévocabilité et l'impérissabilité sont canonisées par le blanc immaculé. L'art se veut célébré de la même manière que les bustes des statues de Shonibare en manifestant quelque part sa consanguinité avec l'art classique. L'art en tant qu'ancrage s'imprègne encore dans les murs de l'institution et cette fois-ci fait couler et répand son territoire comme on glacerait un gâteau poreux. Sans omettre le choix d'envahir l'espace de cet élément architectural que représente la colonne.

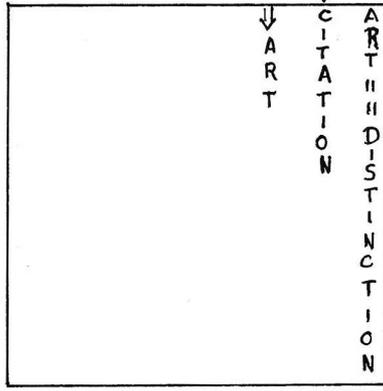
Dans chacun de ces cas, il ne s'agit donc pas juste de parler de territoire de l'art auquel ce dernier pourrait se trouver partout où se fait art ; mais de repérer ces cas où ce territoire est terrain d'héritage. C'est-à-dire en lien serré avec l'histoire de l'art et une base, une terrasse occidentalement reconnue et partagée. Un territoire donc en béton armé puisqu'il s'agit du socle historique et culturel dans lequel l'institution et ses déclinaisons se dressent de plain-pied depuis des siècles. C'est le territoire concret qui communique directement avec la fonction et/ou l'architecture de l'édifice qui héberge l'exposition ou l'art en général. Il n'y a plus de détachement possible lorsque ce territoire est réaffirmé, réintroduit dans

D I S T I N C T I O N H O N O R I F I Q U E ↓

A R T H I S T I N C T I O N
C I T A T I O N

H O N O R I F I Q U E

C I T A T I O N ↓ A R T



ces propres murs et lorsqu'il joue directement avec la forme d'art qui l'occupe. Ce jeu de référence est bien souvent une protestation, une doublure plus qu'une simple manifestation. Ce constat court-circuite l'aspiration de la plupart des architectures. Pour reprendre l'exemple de Joseph R. Moukarzel dans « Du musée-écrin au musée-objet : Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité » :

« Le volume conteneur doit être simple et sans prétention [...] il est là pour refléter la spécificité de son contenu tout en s'intégrant parfaitement à son environnement naturel et construit. La spatialité, elle, doit être libre de toute contrainte visuelle ou identitaire majeure ». ³¹

Et nous partage donc comme une sorte d'argument d'autorité Antoine Chaaya, architecte associé à Renzo Piano, traduisant ce que ce dernier a assuré plus tôt : « les musées conçus et réalisés par leur atelier s'effacent devant les œuvres d'art qu'ils exposent et non le contraire » ³² et que « le concept de musée classique n'est pas encore enterré » ³³ . Un peu comme si l'espace donc devait se désacclimater au territoire, du moins en son sein. Conception qui favorise certainement le modèle isolant, bulle, dôme. Ici, en faisant une proposition comme celle de Feipel et Bechameil, ce serait peut-être comme imaginer donc que l'institution, le grand musée d'histoire pleut à l'intérieur de l'architecture.

Joseph R. Moukarzel fera appel à l'exemple du musée Guggenheim pour illustrer ce passage de « musées qui exposent » à « musées qui s'exposent » ³⁴ expliquant que ce type de musée :

« va user de concepts plus modernes en optant pour une architecture transposée en outil de communication. Une architecture appât, voilà le paradigme du Guggenheim ;

le bâtiment ne s'efface plus devant les œuvres, il devient œuvre, image, contenant et contenu à la fois. Le parcours devient une série d'expériences uniques, étonnantes et merveilleuses, un voyage dans l'espace et le temps caractéristique de ce qu'Irène D'Agostino appellera plus tard les « musées-spectacles ». »³⁵

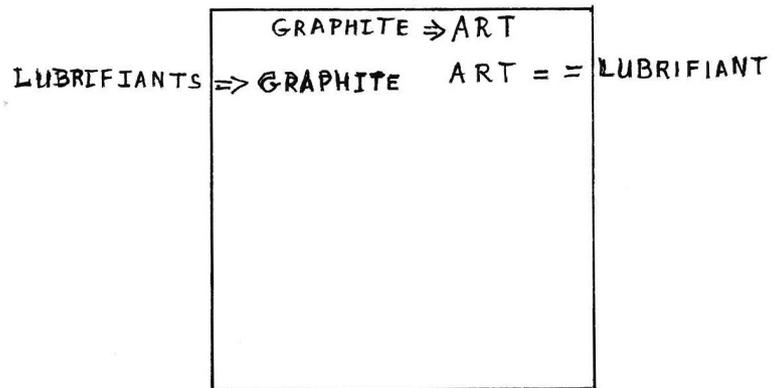
Bien que notre exemple n'opte pas pour l'image modernisée et audacieuse du musée comme forme architecturale et artistique, il n'en reste pas moins complice dans sa volonté « d'authentifier » pourrait-on dire, l'espace d'exposition. Celui-ci n'est plus muet mais devient au contraire éloquent, doté d'une voix qui résonne même au sein de l'espace de monstration et plus seulement comme couverture de façade. C'est en jouant avec l'héritage du musée que ce format affirme son territoire et son inscription, soit dans l'histoire d'hier qui nous portera toujours soit dans la contemporanéité. Le retour de l'aura du musée classique (pas forcément dans son langage d'ailleurs puisque ce musée est quand même fortement déformé par Feipel et Bechameil) et l'invitation d'une aura du musée « sur-contemporain » se comprennent dans le refus de l'effacement de l'espace, dans l'espace par l'espace-surface. Quoiqu'il en soit ici, l'autre territoire que nous cherchons ne va pas venir ronger ce territoire institutionnel et impeccablement pétrifié en le contaminant de couleur et de symboles capables de re-balancer les champs de forces. Celui-là, l'autre, que nous percevons dans le travail de Feipel et Bechameil, se terre sous l'écume ou derrière la gymnastique de ces colonnes.

Derrière le territoire de l'ancrage, lieu concret d'affiliation se mue le territoire du vécu, de la

fiction et de la narration de l'intime. Comme nous l'a expliqué Jean Bechameil plus haut, ces murs qui pèlent sont le témoin d'une mémoire en perpétuelle réécriture, le territoire du souvenir et du vécu qu'aucun pinceau blanc ne pourra effacer définitivement. Estimons qu'il puisse à la limite le recouvrir ou le déguiser. Ainsi, faute de pouvoir réécrire l'histoire au crayon **graphite** sur les murs, la peinture blanche pourrait s'y tenter, en liant, fusionnant et colmatant le récit dans l'espace.

« On est partis de l'idée de dislocation, avec des éléments d'installations qu'on a montés ailleurs, mais aussi de nouvelles productions, avec l'idée de proposer ces objets de manière disloquée et détachée de l'espace auquel ils appartiennent [...] Avant d'arriver ici, ils sont passés d'un état à l'autre; un passage où les éléments sont dans une sorte d'incertitude et de fragilité qui nous intéresse » (Martine Feipel) ³⁶. Mouvement donc qui se transforme en fragilité lorsqu'il se fige ou que « les formes se dissipent en prenant une tournure hésitante » (Aurélie Romanacce) ³⁷. Si comme nous le rappelle Jérôme Lefèvre, « le système élaboré réagit au contexte dans lequel il prend forme » ³⁸, cette aura fantomatique qui émane des pièces des deux artistes ne dépend donc pas seulement de ce blanc qui fait entrer l'objet dans la pérennité mais aussi de ce territoire du vécu, fragile et fugace qui est également partagé mais de façon plus intime.

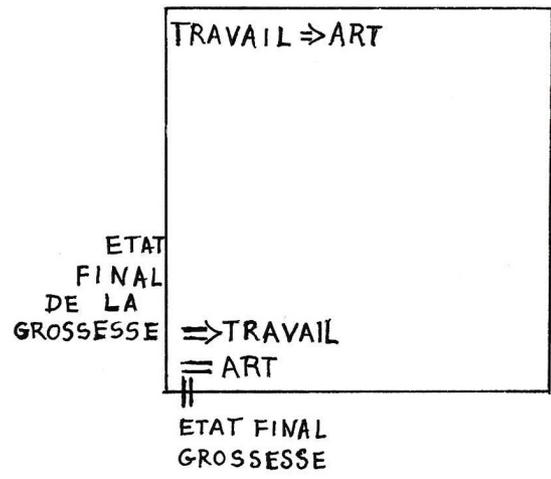
Une nouvelle fois : cet ici et ailleurs. Ici, plus encore qu'avec Shonibare, le blanc pourrait prendre une dimension supplémentaire notamment alors qu'il embaume la table de chevet,



si nous lisons à travers l'observation partagée de Laure Bordonaba dans sa « Note de lecture des théories de Brian O'Doherty dans White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie » : « La blancheur renvoie enfin à la propreté, à une « espèce d'éternité » qui « confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort » : le corps est devenu un « meuble bizarre » dont la présence est « superflue ». »³⁹ Le corps du visiteur comme celui de la table déformée qui semble être à présent dotée de la souplesse de la chair, sont alors de même « registre ». La table gît, résultat peut-être donc de sa captivité prolongée dans l'espace d'exposition.

Mais il semble que ces territoires soient perçus comme des bouts , comme s'ils prenaient fin sous nos yeux. Alors que certains sont sous la surface, comme immergés sous la glace, il semble qu'aucun combat ne soit engagé pour en sortir. Si l'on peut imaginer que cette table soit blanche par peinture et que du bois dort sous ces couches, ce dernier serait alors incapable de **travailler** et de se dilater n'ayant aucune fissure lui permettant de voir le jour. Il y a une sorte d'enterrement qui immobilise tous ces territoires à la fois. Le territoire de la présence culturelle qui, puisqu'il est dans son milieu pourrait nous faire croire qu'il s'y propage à son aise.

Pourtant, il nous apparaît plutôt comme vestiges de son propre tsunami. Il a tout englouti mais n'a plus rien à manger. Pour ce qui est du territoire du vécu et du personnel, qui malgré sa réussite pour transparaître de manière auratique, il ne semble faire écho au mot vécu qu'à travers son sens de période révolue.



Un sens que nous ne souhaiterions pas lui donner si vite. On lui préférerait clairement un vécu brûlant, qui se renouvelle comme une nouvelle couche de peinture. En cela que tout paraît peut-être encore plus figé et cristallisé que des fossiles de dinosaures qui, s'ils n'avaient pas été tétanisés par le temps et la roche, pourraient encore gesticuler en zombie-squelette.

J'ai conscience que délimiter ces territoires ou les révéler comme **médiums** de l'expression artistique est dans ce cas un défi encore plus grand relevant peut-être de l'affabulation. Quoiqu'il en soit parler d'espaces dans ces cas précis ne peut me satisfaire. Et pour cause, ils n'ont pas d'autres options que de basculer vers la notion de territoires du moment qu'il est possible de les définir, de les contourner et surtout de les narrer.

Peut-être avons-nous trop exfolié afin de trouver ce que nous cherchions : ces territoires et leur ligne de front ? Mais même imaginés ne sont-ils pas à même d'infuser des formes et ouvrir des ponts contextuels du moment qu'ils offrent à l'espace des « dé-finitions » là où la notion d'espace elle-même s'arrête ?

MEDIUM ⇒ ART

BOULE
DE ⇒ MEDIUM
CRISTAL

BOULE
ART == DE
CRISTAL

4. Fracture ouverte : Rompre avec les codes de l'exposition

S'engager au cœur de l'espace d'exposition et du White-cube, y reconnaître les enjeux de la présence de territoires en dialogue , la difficulté d'une contextualisation cohérente et bavarde avec cet espace, est une chose parfois pas toujours évidente. Leur convocation notamment se fait parfois timide, maladroite , trop littérale ou bien trop conjectural lorsque ces derniers se dérobent au concret et à l'espace corporel et tangible. Pourtant ces territoires sont bien souvent présents en amorce d'un traitement ou d'une transformation de l'espace , ou dans le berceau d'une narration exigeant la forme. Convoquer des symboles ne suffit pas à imprimer un territoire à l'espace. De même, il ne suffit pas de re-contextualiser pour converser avec le territoire comme nous l'a montré *Scaffold*. Et je crois l'importance d'être témoin de ce que Jean Davallon dit être le « glissement d'un usage de l'espace comme support d'écriture à une écriture par l'espace »⁴⁰ dans « Le pouvoir sémiotique de l'espace, Vers une nouvelle conception de l'exposition ? ».

Qu'en est-il alors lorsque nous expérimentons d'abord ce territoire ? Comment l'art peut-il à son tour apostropher et annexer son propre espace au territoire sans qu'il paraisse simplement s'yagrafer ? Combien de temps y survit-il ? Comment un territoire peut-il conjuguer avec un territoire que l'art lui suggère sans qu'il ait besoin d'être ramené au sein du White-cube et décontextualisé? Ou comment rompre avec

les codes courants de l'espace d'exposition?

C'est au travers de ces interrogations que ma recherche s'est interrompue un instant, laissant de côté les formats historiques d'exposition et réévaluant ce qui compose aussi nos nouveaux appareils du monde de l'art. Pour cela je souhaitais prendre le temps d'interpeller l'œuvre de Dector et Dupuy, *Balle perdue*. En outre, l'intérêt de porter un regard sur cette œuvre à travers le commentaire de Claire Le Thomas, post-doctorante au Lahic, CNRS et s'appliquant à étudier la complexité de territoires nous semblait être un bon judas supplémentaire pour notre propre méditation. Si nous n'avons que peu observé l'incorporation du territoire dans les formes performatives de l'art, elle n'en est pas moins efficace. Forcément, la stabilité de la forme artistique possible dans les institutions prévues à cet effet, est plus délicatement engagée en dehors de ces espaces. La performance donne ainsi rendez-vous au territoire de manière souvent plus évidente.

Balle Perdue a orchestré en 2014 une visite-performance, autrement dit une visite guidée, en bus et parcours à pied, entre Caen et La Manche. 15 km d'une zone appelée « presqu'île de Caen » sur un espace où s'étend quinze communes partenaires de la basse vallée de l'Orne et des plages, un canal....beaucoup d'eau et surtout des espaces d'exposition inter-connectés : le MéPIC ou musée éclaté de la presqu'île de Caen.

Ce n'est pas la première fois que les artistes intègrent le propos géographique à leur expression artistique. Au cœur des galeries déjà ils tentaient d'en rompre l'uniformité et la « lactescence » qui recouvre les murs.

PER-
FOR- ⇒ ART
MANCE

PER-
FOR-
MANCE ART = =

SUCCESS ⇒

SUCCESS

En dehors, leurs visites-performances se sont imposées comme des intermèdes narratifs et descriptifs dont l'ambition muette serait de « renouveler la perception spatiale des spectateurs »⁴¹ en « engendrant dans l'auditoire une expérience esthétique qui met en évidence les composantes environnementales, imaginaires, mémorielles ou sociales de l'entourage des spectateurs »⁴². Ainsi, le territoire dans lequel ils puisent les ressources, les particularités géographiques, les enjeux civilisationnels, empreintes sociales ou environnementales et séquelles historiques, devient sur leur passage support d'une réalité artistique, bien souvent bercée de poésie. Ce « nouveau régime de visibilité »⁴³ n'est autre qu'un alliage plutôt réussi comprenant aussi bien transmission de connaissances géographiques sur cette zone « qui contribuent à la caractériser et pourraient la constituer comme un territoire »⁴⁴ et artification de ce même territoire révélé. Alors que des acteurs politiques et économiques locaux souhaitaient impulser ce projet de territorialisation, le MÉPIC encouragea la transformation en élaborant atelier et exposition. L'atelier « Art contemporain et pratiques géographiques : territoires en représentation », à qui l'on doit la **performance** de Dector et Dupuy, voulait évidemment inscrire sa participation au travail de recherche du Laboratoire de l'art et de l'eau, rattaché à l'école supérieure d'arts et médias de Caen/Cherbourg.

Le MÉPIC, fil rouge qui relie une quinzaine de pavillons/galleries, organise le territoire et s'assure qu'une nouvelle union entre art et territoires construite « une nouvelle vision de l'espace muséal »⁴⁵.

EVENT → ART
MARINE → EVENT

ART == PERMET DE RESPIRER

L'invitation a donné voix à quinze artistes, tous mis au défi de réaliser une œuvre éphémère qui accorderait la recherche scientifique et expérience artistique.

Cette collaboration voulant, on le rappelle questionner également l'espace d'insertion et d'exposition de l'art contemporain, suggère donc une double considération de l'espace et une étude approfondie de ce dernier. Les intervenants étaient donc invités à agir en tant qu'« artistes fabriquant du territoire »⁴⁶.

Nous comprenons ainsi en quoi ce travail de recherche converge avec nos intérêts ; et au cœur de la confluence, Dector et Dupuy nous donnent peut-être un fragment de réponse. Leur travail autour du territoire ne se contente pas d'en souligner les grands tracés, mais aide l'art à s'approprier des éléments plus anecdotiques et insignifiants (remarqués au cours de leur repérage) mais capables par leur résurrection et transformation dans le récit de faire basculer le spectateur dans « une autre dimension »⁴⁷. Peut-on considérer qu'il s'agit du territoire de l'art ? Alors que cette notion de lieux et de territoires semble se déployer et se préciser à mesure que la visite « crée un ensemble approprié, conscientisé, réordonné »⁴⁸, Claire Le Thomas développe une remarque intéressante autour de cet **événement** au format de

visite guidée :

« La forme même de leur action – la visite guidée – est significative de ce changement de régime ontologique : le guide commente des objets de valeur ; il accompagne les phénomènes de patrimonialisation, garantissant auprès du public le prestige, la beauté, l'importance de ce qui est visité. Tout ce que les artistes élisent pour faire leur

visite est donc élevée au rang de bien identitaire et culturel d'intérêt, à l'instar des œuvres d'art [...] Elle construit un objet d'art-lieu, signale la possibilité qu'un espace soit une œuvre d'art et donc puisse avoir un effet sur le spectateur ». ⁴⁹

Si le territoire n'est pas physiquement déformé par l'intervention artistique, une nouvelle « grille de lecture » ⁵⁰ vient s'interposer dans le regard du spectateur. N'est-ce pas la le clin d'œil que nous pouvons faire avec la grille de l'art qui n'est autre qu'une strate du territoire artistique ?

Ainsi, un territoire double se condense dans l'espace, le définissant. Alors que l'art exhume son propre territoire de la terre devenue support de narration, cet espace conscientisé se densifie, se territorialise en se chargeant de définitions et de relations. Une sorte de courants contraires qui permettent la rencontre de différents territoires au sein même d'une forme artistique libérée du béton. Ou pas. Rappelons que le MÉPIC participe à la coordination de cette « expérience ». André Gob et Noémie Drouguet dans l' « Introduction : Dans la muséologie »(2021) nous interpellent :

« Les autorités nationales, régionales et locales consacrent des moyens très importants pour doter leur territoire d'une institution (...) appelée à être un phare, un « signal fort » pour attirer à lui et à son environnement notoriété et public». ⁵¹

Il n'est pas vraiment question de parler de prestige dans le cas du MÉPIC. Pour autant ces enjeux sont présents puisque l'action de Dector et Dupuy a non seulement une vraie importance dans l'apport et donc la définition qu'ils donnent au territoire mais aussi parce que cette mission est généralement et en partie portée par le MÉPIC.

Si la pratique des artistes parlent en son nom, lui, à travers eux propage aussi son influence sur tout un territoire. Peut-être que cela est rendu possible par le regroupement que représente le MÉPic. Néanmoins, *Balle perdue* répond à plusieurs de ces objectifs locaux que Paul Rasse et Yves Girault dans «Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale...» résumant à travers les projets des élus

"qui veulent en faire l'un des signes fort de leur mandat, en leur attribuant des vertus urbanistiques (marquer la ville, réorganiser l'espace), économiques (redynamiser une région en crise ou afficher sa vitalité), sociales (renouer le contact du peuple avec les arts et la science) ou touristiques".⁵²

Pour autant faut-il reconnaître le caractère éphémère de la visite-performance ne peut s'ancrer durablement au territoire vécu et performé. Cela reste encore peut-être un enjeu pour que les territoires croisés dans le contexte artistique conversent et évoluent dans un temps étendu et partagé.

Notre second exemple, à cheval entre ces espaces-supports, aspire peut-être au compromis. A-t-il de meilleures chances de survie ? Et c'est la maison des arts Georges et Claude Pompidou qui nous présente Sarah Deslandes et son intérêt pour la question de l'exposition. Elle aurait « mené des recherches théoriques, performatives et curatoriales sur la visibilité des œuvres et leur principes d'apparition »⁵³.

CADAVRE EXQUIS ⇒ ART

BOIRE LE VIN NOUVEAU
⇒ CADAVRE EXQUIS

ART == BOIRE DU VIN

Avec une volonté particulière de ce qu'elle appelle « ponctuer furtivement le temps et le contexte » (Sarah Deslandes) ⁵⁴, dans le cas de sa résidence aux Maisons Daura et on peut oser le dire, généralement dans sa pratique.

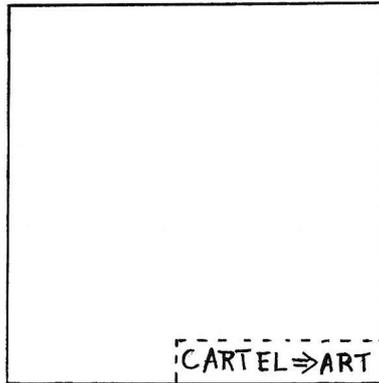
Cette dernière travaille le geste, l'action furtive et anonyme du moins jusqu'à leur apparition. Ses mises en scène bien qu'elles paraissent inattendues ou invisibles ne laissent rien au hasard sauf si ce hasard est le motif même de la proposition. Souvent accompagnée de complices ou d'accessoires, elle engage un jeu entre dissimulation et révélation. Et toujours un principe fondamental, la contextualisation de cette suite d' « actions minimales » qui adviennent là, au milieu, par là où d'autres actions synthétisent déjà des situations. Ces situations, qu'elles manœuvrent dans le contexte de l'institution ou non, s'en trouvent légèrement perturbées lorsque frissonnent en elles, les agiles et fluettes perturbations. Deslandes opte alors, souvent, pour une restitution au format d'une légende, un petit mot glissé, après, tandis que les commentaires et interpellations au sujet de l'action, si elle s'est faite remarquer, ont déjà perfusé le contexte (voire la pièce pour **vernissage** plus loin). Mais son art survit encore au delà de la révélation et des aveux que nous laisse l'artiste : dans les témoignages des présents, des attentifs.

Son site internet d'ailleurs reste fidèle à l'humilité et la discrétion de ses gestes, en se déroulant comme une suite de témoignages et compte-rendus de l'expérience des pièces de Deslandes, sans page ni image. Élégamment dépeinte par Aurélie Cavanna, la pratique de Sarah Deslandes devient cet étrange passant, assez discret pour faire corps avec la foule mais un peu trop énigmatique pour être complètement invisible. D'après Cavanna, Deslandes

« intervient dans les lieux d'art contemporain -comme on oublie un foulard dans le train-, l'étourderie en moins ». ⁵⁵ Ainsi, elle peut « infiltrer » l'institution lorsqu'elle s'y présente « parfois officiellement invitée, parfois non ». Aurélie Cavanna remarquera aussi l'importance du contexte : « il cadre les limites de ce qui est autorisé et peut transformer en performance le simple fait de s'être parfumé » ⁵⁶.

Afin de donner un exemple de ses interventions, nous nous en remettons au commentaire de Catherine Barnabé présente (et complice) lors d'un vernissage ou plutôt au moment où on partage plus les verres que les catalogues d'exposition. Alors soudainement et sans explication ni soupçon de sa provenance, un bouquet est apporté à la directrice du centre d'art. Ce dernier livré sans nom ni adresse de retour. L'anonymat de ce geste simple restera intact une semaine durant, l'étonnement encore présent comme seul effet persistant. Puis le moment de la révélation venue, entourée de quelques personnes réunies (certaines présentes une semaine plus tôt), « l'artiste distribue une carte à tout le monde avec une seule inscription : Offrir des fleurs. Et à l'arrière en minuscule : la date et le lieu du geste » ⁵⁷. A ce rapport, Catherine Barnabé, fera le souhait non dissimulé, l'observation de « cette possibilité que tous les gestes soient des gestes furtifs ». Il pourrait paraître étonnant de remarquer qu'une des seules traces physiques qui survit à la performance est ce bout de papier que l'artiste compare à :

« la légende présente sur un socle de statue antique détruite, une plaque commémorative indiquant la présence d'une œuvre enterrée, le **cartel** d'une performance ayant eu lieu quelques jours plus tôt ». ⁵⁸



CARTEL ⇒ ART

POUR SUPPRIMER LA CONCURRENCE ⇒ CARTEL

ART = SUPPRIMER LA CONCURRENCE

Un bout de papier qui peut donc aussi être « archive ».

Deslandes, metteuse en scène d'une pièce de théâtre invisible orchestre des gestes qu'elle veut « non spectaculaires » tout en ayant conscience que se sont les planches de cette scène qu'elle choisit, et donc la force de la réalité de son contexte qui font la singularité de ses interventions. Marie Applagnat nous redonne la réplique :

« Elle nous place face à des détails de cet environnement et s'interroge sur notre capacité à regarder des éléments qui nous entourent. Au moyen de ses œuvres mêmes, l'artiste invoque l'espace d'exposition comme lieu de monstration de son travail. »⁵⁹

Puisque pour Deslandes, « Le contexte d'exposition est autant le point de départ que la ligne d'arrivée »⁶⁰ de sa recherche-crédation.

Même lorsque ce geste dépasse les frontières de l'institution, il opère avec la même rigueur chorégraphique et le même désir d'intrusion. Isabella Indolfi pour « Actions furtives » à l'occasion de « SEMINARIA VI Biennale d'Art Environnemental dans l'espace urbain du village médiéval de Maranola », soulignera l'effort d'amplification de « la réalité, de jouer avec elle et [...celui] de pratiquer la poétique au quotidien ». ⁶¹

Or tout ce qui nous intéresse semble déjà avoir émergé dans le cumul de ces témoignages. Où commencent nos territoires ? Ici, dans la faille du réel dans laquelle s'engouffre Deslandes. Si les situations de Deslandes peuvent trouver racine et camouflage adéquat, c'est bien parce que ces contextes sont déjà un territoire quadrillé. Celui de l'art, un terrain très

codifié qu'elle infiltre lors de vernissage, exposition, visite. Il lui est ainsi facile d'enchâsser une pierre de ce territoire extra-muros, de l'en-dehors, du quotidien, dans ce territoire artificiel ; faisant de cette pierre une contrariété du contexte. Cette pierre n'en reste pas moins une parcelle de territoire par le fait qu'elle concentre à la fois champ d'action, acteurs, codes et mœurs, et modification de l'espace.

Au delà de l'institution, Deslandes opère sur le principe de superposition de ces contextes où s'inscrivent ces événements, d'où l'idée récupérée à Isabella Indolfi d'amplification du réel. Laure Bordonaba dans sa « Note de lecture », reprend aussi cette idée qui nous rétablit évidence et clarté sur le sujet :

« l'artiste n'est pas dans un face à face avec une réalité extérieure qu'il chercherait à subvertir sans lui appartenir, mais prend conscience que l'art lui-même constitue un monde réel, que le monde de l'art n'est pas une interface abstraite mais une partie du monde, un espace idéologiquement et économiquement déterminé ». ⁶²

Cependant, n'oublions pas de considérer l'aspect construit et scénarisé de l'action. Cet autre aspect peut faire basculer l'action vers le territoire parallèle de la fiction, du récit, conséquence de l'écriture et de la projection bien qu'il décrive une réalité spontanée. Mais cette invitation à faire jouer les territoires et les murs de l'exposition reste une conception intéressante qui participe quand même à faire converger le récit. Une écriture qui mêle imitation de la réalité, fiction vraisemblable et cadre et codes du réel qui se construit et peut se lire comme une seule et même histoire.

Encore une fois Laure Bordonaba nous transmet une conception intéressante de Brian O'Doherty et explique avec les mots de ce dernier :

« L'intégration du contexte au contenu produit « un singulier retournement » puisque « c'est l'objet introduit dans la galerie qui "encadre" la galerie et ses lois ». Au moment donc où le mur de la galerie indique et souligne sa neutralité, il n'est plus un « support passif » mais un véritable « protagoniste ». »⁶³

Cette notion de protagoniste rebondit sur la proposition d'un récit, d'un **théâtre** élaboré par l'artiste où les différents espaces ont tout autant un rôle que les complices des actions. Et comme un papier peint qui prendrait vie en 3D en se décollant du mur, l'artiste s'assure de faire ressortir ses actions afin qu'elles ne disparaissent pas aussi vite qu'elles sont apparues en s'effaçant, en longeant les murs de l'institution qui charge l'espace de codes. Il s'agit peut-être aussi d'ouvrir ces contextes et espaces à un champ de probabilité plus vaste. Faire advenir une action ou un élément en décalage, c'est d'une part soulever l'uniformité, la logique de déroulement, les habitudes qui organisent ces rassemblements ou situations. Comme l'espace d'exposition, nous l'avons dit, ces situations sont codifiées. Nous dirons aussi systématisées et normalisées de sorte qu'elles puissent remplir leur rôle d'outil de communication et d'événement en ce qui concerne un vernissage par exemple. Évidemment, l'imprévu a toujours sa part dans le jeu. Les développeurs de jeux vidéo se tourmentent d'ailleurs afin d'essayer de rendre un contexte, une situation capable de prendre en compte diverses variables et rendre la situation la plus sensible, malléable et perméable face aux actions du joueur. Tout ce qui paraîtra trop écrit, prévisible perd alors en authenticité et

M
A
N
I
E
R
I
S
M
E

A
R
T
⇒

T
H
E
A
T
R
A
L
I
S
M
E

⇒
M
A
N
I
E
R
I
S
M
E

ART == THEATRE

charme. Ce qui fait de nos événements des épisodes de la vie réelle est justement cette écriture instantanée bien que le brouillon ait été pré-écrit. Toute cette écriture préalable devenue schéma, code vulgarisé est investit dans l'organisation. Si les actions de Deslandes suscitent pour autant l'étonnement c'est qu'il s'agit non pas seulement d'une réécriture qui bouscule l'écriture instantanée en train de se composer mais un code qui n'appartient pas forcément à son actuel IDE (integrated development environment). Un transfert a lieu, une intégration, une insertion qui dans un contexte quelque peu différent voire, dans ce même espace à un autre instant n'aurait pas semblé détonner.

On en revient donc à notre ouverture des possibles. L'espace se dote d'une mutation qu'il aurait pu subir naturellement si cette incohérence, anomalie ou qu'importe le nom qu'on souhaite lui donner, n'avait pas été forcée et artificielle.

Dans ce multivers des possibles, ces actions viennent pasticher une réalité qui paraît alors altérée presque aliénée. L'action et l'artiste parasite la situation et le déroulement attendu de la situation. La réécriture est effective et cette bouture dans le contexte donne à voir une version d'autant plus artifiée de la réalité.

Peu importe les différentes possibilités d'interprétation, Deslandes nous conforte : « Le HORS-CHAMP est ma méthode de travail, qu'il s'agisse de mon attitude ou de ma pratique »⁶⁴. Nous pouvons à priori nous rassurer encore un peu quant à la survie de cet art dans ces territoires et cet open-world. Certes, « il s'agit de cultiver, de part et d'autre, une écologie de

l'attention. C'est-à-dire, faire d'un environnement ciblé un milieu attentionnel composé de ce que l'on perçoit par nos sens. Être présent. Observer. Ressentir. »⁶⁵ (S'inscrire dans un territoire ainsi vécu ?). Mais « le dévoilement, quelque temps après l'action, permet de contrer sa passagèreté, d'assurer la survivance de sa furtivité »⁶⁶.

II. TERRITOIRE ET COMMUNICATION/TECHNOLOGIE : L'ENGENDREMENT RECIPROQUE

A. L'ART DEPUIS LA FENETRE ET L'ECRITURE DES TERRITOIRES PAR LA COMMUNICATION

1. Le téléphone-gobelet.

On ne peut faire plus simple et illustratif que ce jeu enfantin pour introduire la notion de communication. Si les caractéristiques physiques du matériau permettent de tisser un lien évident entre un point A et un point B, il est aujourd'hui des moyens bien plus efficaces d'entretenir des rapports et engager tout type d'échanges. Si l'information circule, il est néanmoins beaucoup plus difficile d'en tracer le chemin, d'en suivre le fil. Nous avons vu avec ces espaces et frontières miroirs qu'un tas d'informations transite entre ces espaces. Néanmoins il reste toujours des marges à définir dans ces expansions.

Qu'est-ce qui circule avec l'art ? Comment ce dernier peut-il circuler à travers les territoires et pas seulement dans un circuit qui lui est destiné ? Peut-on déjà envisager une communication entre l'espace de monstration et l'œuvre ? Si cet outil de communication n'est pas uniquement incarné par le spectateur qui entre/sort, découvre l'art et l'oublie,

l'invite et le rejette, qui donc peut activer cet art mobile ? Qu'est ce qui peut favoriser la perméabilité des espaces ?

L'art s'inscrit lui-même dans le temps propre à celui de l'existence humaine et avec lui bien souvent s'amorce et se retire l'œuvre. Les espaces d'exposition s'accoutument de cette temporalité pas aussi linéaire que l'on peut l'imaginer. Il faut penser avec un renouvellement perpétuel qui invite à réinvestir le passé ou visiter le futur comme une nouvelle variation d'un cycle qui n'a pas à proprement parler de fin en soi. Les formes se recyclent et circulent dans un présent qui possède sa propre épaisseur. Il faut inscrire son art, le rattacher à un flux ininterrompu, trouver sa place, faire circuler son art et savoir à quel moment il doit investir le temps et l'espace.

L'artiste qui l'accompagne reste en survol. Parfois il pose ses valises ici et là entre 4 murs. Dans cette configuration tout ce qui reste du voyage parcouru entre ces itinéraires de passage, se raconte ou devient processus. Nombreuses sont les interviews d'artistes qui s'intéressent à cet hors-champ qui se synthétise formellement dans l'espace d'exposition. Mais ces questions gravitent toujours autour de ce processus qui renvoie tantôt à l'artiste tantôt à l'œuvre. Il y a donc toujours quelqu'un qui parle pour l'art, que ce soit l'artiste, celui qui l'interviewe ou celui qui le lit et le regarde. Certains artistes ont tenté de briser ces arborescences qui rendent les ricochets toujours plus nombreux entre l'artiste et le regardeur mais qui permettent bien souvent une traduction efficace. Cette quête de proximité n'a pas toujours abouti à des formes convaincantes en mon sens.

Cependant nous pouvons évoquer deux œuvres de Slimane Rais, artiste né en 1964 à

Constantine qui vit et travaille à Grenoble. Chacune de nos recherches à son propos, nous mène à ce même discours devenu définition indélébile de l'artiste :

« Il y a souvent dans mes œuvres la rencontre entre trois territoires. D'abord, il est question d'autobiographie ; mes œuvres partent d'un territoire : l'intime. Ensuite, il est question de mon engagement dans la cité, entendu comme fait social, fait urbain ou fait politique. C'est le territoire de l'autre. Puis vient mon dialogue incessant, parfois assourdissant, avec l'Histoire des formes (de l'art), des Hommes et des Idées. C'est le territoire de la mémoire. Mes œuvres, qu'elles soient sculptures, vidéos, photos ou installations dialoguent avec ces trois territoires : l'intime, l'autre, la mémoire ». ⁶⁷

Cependant il est nécessaire de ne pas réduire la démarche de l'artiste à celle de l'artiste médiateur producteur de lien social. Ce dernier n'est pas l'objet au cœur de la démarche, faute de quoi on serait tenté de la rattacher à des esthétiques et une lecture envisagée sous un mauvais angle. Évidemment, la production de Slimane Rais permet la concrétisation d'un contexte, d'un substrat social d'où émergent les témoignages et dialogues qu'il initie mais cette trame sociale n'a pour dessein que de servir la finalité esthétique de l'œuvre que recherche l'artiste. D'après Arnaud Stinès, Directeur de l'espace d'art contemporain Rurart :

« Cette position implique qu'il se laisse aller à la rencontre sans intention préalable quant au contenu de celle-ci. La finalité de sa démarche artistique n'est ainsi

aucunement motivée par un acte entraînant un micro-changement social. »⁶⁸

Dans une trame beaucoup plus personnelle, il réveille des problématiques collectives ou dirons nous communes. Comme un effet papillon, ce qui secoue silencieusement l'individu à son échelle possède potentiellement le pouvoir d' « ébranler » les habitudes conscientes ou inconscientes, une part de l'Autre. C'est dans cette lecture sociale, que beaucoup ont tenté de résumer la démarche et le travail de Slimane Rais sous l'angle de l'esthétique relationnelle pourtant insuffisante et insatisfaisante. C'est pourquoi, certains reconnaîtront un caractère processuel dans la démarche de l'artiste qui garde comme un collectionneur de souvenirs des traces de ces passages, de ces routes qui se croisent, de ses rencontres avec les autres mais toujours dans la perspective de la rencontre avec l'art et la lisibilité formelle qu'il peut en offrir.

Alain Livache dans « Slimane Rais, une éthique relationnelle... » 2004, résumera efficacement ainsi :

« Des troquets-troqués du quartier Berriat de Grenoble, en passant par les pour parlars d'Annecy, les portraits robots du quartier de l'abbaye, les calendriers intimes d'Ivry-sur-Seine, les pastilles de Dortmund et les cabines de séduction de Lyon, on constate que ces situations révèlent et activent la synergie qui doit pouvoir exister entre le roman personnel de l'individu et le roman collectif d'une communauté [...] Il détient même un caractère politique subtil, par le maillage qu'il induit face au morcellement social qui s'accroît. »⁶⁹

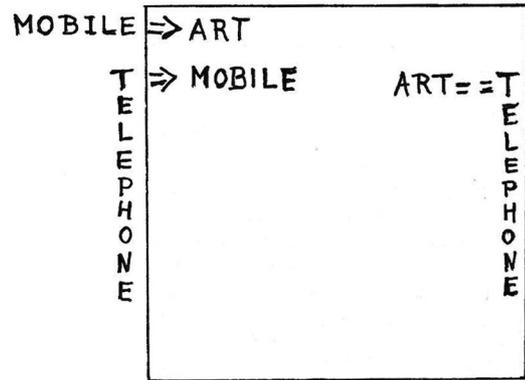
En 1998, il produira *Pour parler*, une œuvre dans le cadre d'une exposition à l'Arteppes d'Annecy. Son installation se résume à un objet : une cabine téléphonique accrochée au mur. Cependant, ce n'est que peu la matérialité ou la symbolique de l'objet que Slimane Rais fait résonner dans l'espace d'exposition. L'objet en soi et son esthétique apporte peu. Exception faite pour sa participation fonctionnelle.

Pris sous l'angle de son efficience, l'objet commence à parler. Le dispositif en cela est simple. La cabine téléphonique à l'intérieur même de l'espace d'exposition est directement reliée au téléphone personnel de l'artiste, lui même absent de l'espace.

Dans l'entretien avec Audrey Mascina, (2008) l'artiste soulignera d'ailleurs ce constat : « Il est intéressant en tant qu'objet actif et productif, parvenant donc à établir une relation entre un artiste, toujours absent dans les expositions, et des visiteurs « performeurs ». »⁷⁰

Il ne se pose pas seulement dans le plan de l'artiste qui donne à voir et propose un objet qui s'inscrit sur la scène de l'art en son nom. Bien que le contact s'opère toujours au travers du filtre technologique qu'offre le téléphone, la voix de l'artiste ne fait plus seulement présence au détour d'un vernissage ou retranscrite sur le face à face aplati à l'encre d'une interview. Le point A et le point B de notre téléphone gobelet trouvent un destinataire d'un bout à l'autre du processus. Dans « Qui est à l'appareil ? », un entretien réalisé par Jérôme Lèbre, Laure Vermeersch, Lise Wajeman, la question du téléphone est inévitablement présentée en présence de Avital Ronell :

« Le **téléphone**, cet objet de l'écoute par excellence,



nous transmet un appel auquel nous nous empressons de répondre, comme si notre vie en dépendait. Mais c'est que notre vie est structurée par la dépendance, ce medium de l'altérité ». ⁷¹

Cet objet est particulier pour la philosophe et professeure à New York University, Avital Ronell qui nous offre brièvement une partie de son analyse élargie à tous les produits techniques qui « nous deviennent ainsi nécessaires, non comme moyens d'autoconservation, mais plutôt comme appareils de jonction et de disjonction visant à incorporer l'autre » ⁷².

Il n'est plus question de réception uniquement. L'art ne s'offre pas comme une carte postale dont on apprécierait le recto pour ses jolies photos et le verso pour son contenu dont il est parfois difficile d'en déchiffrer l'écriture et donc le sens. L'œuvre de Slimane Rais a pour effet immédiat de métamorphoser le mur du White-cube. Si ce dernier prend souvent l'apparence d'un écran, un miroir, révélant en sa surface les stigmates du monde extérieur, il lui apporte sa dimension et le basculement s'opère: le miroir sans fond devient sans tain.

Une autre dimension intérieure est à prendre en compte dans cette nouvelle optique. L'interaction à l'œuvre dans cette pièce. Si un autre espace "virtuel" se dessine au delà de cette cabine qu'en est-il de celui qui reste matérialisé dans l'espace et qui décroche ? Décrocher reste un acte sollicitant la propre volonté du spectateur-acteur de l'œuvre que l'artiste préférerait introduire comme "co-auteur". Ce choix d'implication rend la démarche d'engagement de discussion avec l'œuvre et avec l'artiste purement délibérée voir souhaitée et non plus subie, comme cela est parfois peut être le cas lorsque le spectateur est happé,

impliqué par l'œuvre au virage de son parcours.

Ce premier pas à initier par le visiteur lui-même est-il motivé simplement par la curiosité d'interagir avec cette boîte métaphorique à double fond ? Si l'on considère l'ensemble des arguments en faveur, non pas de l'appel, mais du silence, cela ferait peut-être reculer la certitude que l'artiste prend le risque d'être sur-sollicité. Décrocher un téléphone n'est pas anodin, engager une conversation n'est pas non plus chose facile. Si l'on prend en compte que cette personne n'est autre qu'un inconnu dont on peut à peine assurer que l'intérêt pour l'art est peut-être une des seules choses qui nous relie à elle, cela rend la démarche encore plus ambitieuse.

Pour citer une nouvelle fois Avital Ronell : « Le téléphone, les puritains s'en méfiaient beaucoup parce que c'était trop intime : tu l'avales pratiquement, ça te pénètre dans l'oreille, c'est quoi ce truc ? C'est beaucoup plus proche de toi que l'autre à qui tu parles sans téléphone »⁷³. Avec cette interpellante formule, la philosophe rappelle à quel point l'ablation de la distance, projette le destinataire et le destinataire dans un rapport de proximité tangible et sensoriel.

Alors que peut-il y avoir d'autre qui motive cette interaction? De manière plus générale, qui décroche encore aujourd'hui le téléphone au hasard d'un échange? Qui connaît par cœur encore le numéro de téléphone de ses proches ? Mais si le téléphone ne se trouve pas dans l'œuvre de Slimane Rais ? Ou est-il dans l'espace ? Quels fils de communication se tissent entre le cœur de l'institution et l'extérieur ? A-t-il encore une raison d'être au sein même d'un espace où les dialogues entrent et peu sortent hors-circuit?

Rentrer, se mettre hors ligne, rester captif, se décharger, sortir, se reconnecter.

2. Construire...Écrire sur le territoire

Alors comment garder le courant ?

Dans ce tunnel sans écho, le téléphone est-il la réponse ? Pour comprendre la valeur de ce besoin d'échange qui reste essentiel bien que certaines communications ne s'inscrivent parfois que dans un discours unidirectionnel sans retour, on prendra comme exploration support ; le téléphone du vent.

Ce récit s'écrit peu de temps avant qu'une des plus grandes catastrophes ne réécrive au marqueur noir le cours de l'histoire du Japon. Quand le tragique s'invite dans un quotidien lui-même ponctué de ses propres catastrophes, les séquelles promettent de laisser des marques durables sur un Japon défiguré. L'histoire que je relate ici, ne prend pas racine dans le foyer d'un séisme mais dans le jardin d'un homme : Itaru Sasaki. A la suite de la mort de son cousin atteint d'un cancer, Sasaki s'adonna à la construction d'une cabine téléphonique artisanale, manière pour lui "continuer la conversation". C'était au début de l'année 2011.

Le 11 mars de cette même année, un tremblement de terre se produisit au large des côtes

Est du Japon, et se fit ressentir jusqu'à Beijing en Chine avec une secousse principale d'une magnitude de 9,1 sur l'échelle de Richter. Il faudra peu de temps au tsunami qui vient de se former (moins de 10 min) pour atteindre les côtes de la région de Tohoku située à une centaine de km de l'épicentre du séisme. Rien ne résiste au passage des vagues de plusieurs dizaines de mètres. Tout est détruit et des milliers de victimes meurent ou disparaissent en quelques heures.

En tout il y aura plus de 18000 victimes.

Ce ne seront pas les seules conséquences désastreuses du tsunami. En ce 11 mars 2011, le Japon subit l'accident nucléaire de Fukushima, au sud de la région de Tohoku. A Otsuchi le village d'Itaru Sasaki, la mer a déjà repris la vie à la moitié des habitants. Parmi les nombreux proches qu'Itaru aura perdu dans la catastrophe, s'ajoutera le décès de son meilleur ami dont il retrouvera le corps le 20 mai 2011. Dans l'urgence émotionnelle, Itaru ressentira le besoin d'aller lui parler dans sa cabine téléphonique. La particularité de ce téléphone, c'est qu'il n'est relié à rien, au vide. Personne ne répond à ces appels, évidemment. Et pourtant, nombreux sont ceux qui se succéderont pour parler au souffle du vent. D'abord, des habitants des environs puis peu à peu et encore aujourd'hui des habitants du monde entier qui viennent s'installer quelques instants pour évoquer, raconter leurs problèmes, leur sentiments et s'en aller.

Cet exemple annexe applique peut être un calque supplémentaire sur cette « valeur » de communication qui teinte les mœurs humaines, court les territoires et permet en cela de s'ajouter à la teneur sociologique dont l'art peut être le confessionnal.

Dans « Pour parler, entre art et sociologie - rencontre avec Slimane Raïs » (2002), Pascal Nicolas-Le Strat, sociologue rapporte :

« Dans chacune de ces "configurations sensibles" se rediPOSE ce que Jacques Rancière désigne comme "ordre du visible et du dicible", à savoir cette improbable frontière qui traverse nos existences et qui distingue la parole admise et la parole refoulée, cette disposition fragile qui hésite entre préservation de l'intimité et ouverture à l'autre. Le travail de Slimane Raïs sollicite cette capacité que chacun possède de se dissimuler ou de se déplacer dans son propre présent. Comment parler d'une œuvre qui ne s'objective jamais définitivement, si ce n'est ponctuellement, sous la forme de traces ? Comment un sociologue peut-il parler d'un travail artistique qui lui renvoie, comme par effet de miroir, ses propres problématiques : la rencontre, l'échange, l'intime, le commun... ? Comment la sociologie réussit-elle à dialoguer avec un art qui s'invite dans ce qu'elle considère comme son "terrain" privilégié, dans ce que Henri Lefebvre nomme "Critique de la vie quotidienne" ou que Michel de Certeau désigne comme des "Arts de faire" ? ». ⁷⁴

Il serait peut-être intéressant de repenser les frontières et les distances à travers le fil d'un combiné. L'ellipse spatiale que propose le téléphone n'est pas sans rappeler l'impossibilité de réunir deux espaces. Pour autant, celui-ci semble pourvoir contrarié cette insolubilité physique, proposant une superposition virtuelle de ces espaces.

Un nouvel espace personnel se crée par l'évocation simultanée initiée depuis deux espaces distincts. Un événement acquiert ainsi une double existence. Il existe dans sa réalité factuelle, dans le temps et le lieu où il s'est inscrit que quelqu'un en ait été témoin ou non. Lorsque cet événement nous est raconté alors que nous n'avons pu en faire l'expérience, cet événement existe dorénavant et prend place dans notre imagination presque instantanément relayé à notre mémoire.

L'imaginaire correspond à cet "in-between". Par soucis de cohérence, il compense les incertitudes ou le manque d'éléments. De même que ceux qui nous sont contés prennent forme et lieu dans un espace qui n'est déjà plus celui qui a fait naître cet événement. Ainsi, ce que nous appelons le téléphone arabe n'en est que l'appellation, la « figure de style » qui traduit ces métamorphoses successives de ces espaces et ces temps. A la fin d'un tel tour de passe-passe en résulte souvent une superposition voire une dissolution de ces supports, espaces imaginaires successifs.

De cette même manière, les espaces dont les représentations sont encore en construction peuvent aboutir à des imageries riches et variées. Plus les supports de représentation sont peu nombreux, moins l'espace imaginaire possède de frontières et plus il lui permet de créer ses propres représentations.

Tout ce qu'il y a au-delà du système solaire par exemple (sans citer ce qui pourrait déjà être le cas au sein même de cette "ceinture spatiale"), ce qui correspondrait à une frontière invisible

distancée du soleil d'une année lumière environ, s'inscrit en grande partie dans cette nouvelle définition et dimension pensée de l'espace.

Inévitablement, nombreux sont ceux qui poseront des mots et des nuances à cette conception des espaces.

Pour rester dans la direction que nous avons empruntée nous nous contenterons de citer une nouvelle fois Slimane Rais dans son interview avec Audrey Mascina :

« Ma relation à l'art est une relation d'espace. Qu'en serait-il d'un espace niant toute notion de distance ? Comment imaginer un espace qui, justement, ne soit pas donné dans son étendue mais dans son parcours, dans le franchissement que l'on ferait de ses limites ? Un espace qu'on ne traverse pas mais qui nous traverse ? Dans mon art, je crée des espaces de rencontre. Seulement, ces espaces ne sont pas toujours géographiques : parfois ils sont diffus, discrets, mentaux, émotionnels. »⁷⁵

Le téléphone du vent, sans résoudre une quelconque insolubilité physique dont nous avons parlé, est pourtant une proposition qui nous apporte des réponses au sujet des territoires, de ce qui les relie et des convocations superposées que nous pouvons faire avec ces derniers.

Le Téléphone du vent n'a pas été conçu pour être une œuvre d'art, les personnes qui s'y rendent ne vont pas voir de l'art moderne ou contemporain.

Pourtant tout comme nos artistes, Itaru Sasaki a créé du territoire. Sur ce territoire déjà balaféré, une faille s'ouvre encore. Le territoire de l'intime est déjà supposé par la structure même de la cabine téléphonique, permettant un isolement bref, un rapport intime et

protégé. Cependant, loin de lui être réservée, cette cabine est devenue un « quai » habité. Un véritable point de passage qui ne sert pas de pont puisqu'il ne donne sur rien et oblige un demi-tour mais un espace commun tout de même. On le visite car il est la promesse d'un espace partagé, paradoxalement ouvert sur l'Autre. Un engagement envers l'autre qu'il devient possible de concrétiser. Itaru Sasaki, en partageant sa cabine répond déjà à cet engagement : permettant à toute une communauté de répondre à ce besoin d'engagement physique par le déplacement et l'investissement émotionnel en direction de l'Autre. Sans oublier évidemment que cette cabine permet l'édification spirituelle d'un territoire de la mémoire, des croyances humaines et religieuses, un territoire dématérialisé. Elle devient le support assumé de la parole refoulée et vagabonde. L'exemple de cet « espace qu'on ne traverse pas mais qui nous traverse » ? Un terrain qui reçoit affects et émotions tout en étant un espace qui peut être généralement compris et sollicité tant qu'il est cet espace commun, partagé : la simple cabine téléphonique qui s'ancre dans le territoire chargé de souffrances et de croyances.

Ce cas, bien qu'il ne soit pas emprunté à l'art contemporain regroupe cette subtilité du territoire qui peut-être à la fois espace et frontière, étendue vue dans sa globalité ou distance, parcours relatif, fragmentaire. Il est à la fois ce qui permet la communication et l'hôte de ces espaces.

Aussi si nous percevons ce dernier exemple en tant que forme génératrice de territoire, lecteur et support de plusieurs territoires, il me semble intéressant d'y joindre un dernier exemple complémentaire.

Afin de ne pas s'y méprendre, tentons de voir comment ce territoire peut-il se manifester sans avoir besoin d'être généré, construit. Au contraire comment un territoire peut-il générer des formes qui deviennent alors le témoin, l'écriture et le langage de ces territoires. Ici encore, nous sommes loin d'une forme artistique ou relevant de l'art contemporain pourtant l'exemple qui suit me paraît essentiel dans la compréhension des liens et interactions qui unissent hommes, territoires, affects, représentations, etc,...

Cette communication dont nous avons perçu l'importance ne prend pas corps que lorsque nous parlons de téléphone. Nous en oublierions presque qu'avant le téléphone nous dépendions surtout du langage. Le langage est une représentation en symboles qui traduit usage et conventions et qui nous permet de communiquer au sein de groupes plus ou moins distincts. En effet, il semble que cette notion de langue, de langage, soit profondément liée à l'origine à une question d'origine, de provenance. Une composante d'un territoire, une de ses représentations.

Or que peut bien dire une langue sur un environnement ? Quelle représentation du territoire une langue peut-elle bien donner ? Comment lire le territoire avec du langage ? On l'a compris il ne s'agit plus de faire émerger un territoire même sous-jacent, il s'agit plus précisément de révéler ce territoire écrit et géographique. Ce serait plutôt construire une cartographie de ce territoire en lisant ce qui le traverse.

Pour cela nous souhaitons évoquer le cas des langues sifflées. Ce n'est déjà presque plus un secret. Pas moins d'une cinquantaine de langues sifflées ont été identifiées au fil du temps. Certaines de ces langues sifflées comme le silbo gomero de l'île de la Gomera (îles Canaries) sont maintenant célèbres. Plus proche de nous, dans la vallée d'Ossau, le petit village d'Aas au pied des Pyrénées abritait une communauté dont une grande part de bergers et familles de bergers, qui avait l'habitude de communiquer par le sifflement. Et c'est bien souvent dans un contexte rural, plutôt éloigné des villes et au mode de vie traditionnel que la plupart des langues sifflées trouvent leur origine.

Ces langues sifflées permettent bien souvent de se substituer aux langues parlées. Il s'agit parfois de transpositions de la voix, de mots et paroles en sifflements. En modifiant la longueur, la hauteur, la combinaison des sons sifflés, les siffleurs peuvent réussir à former des phrases complètes avec simplement leurs doigts, leur langue et leurs oreilles. Ces langues se sont développées notamment pour répondre à certains besoins de communication et d'adaptation à un environnement particulier. La langue sifflée répond alors à certaines contraintes : le sifflement est bien plus puissant et porteur que la voix (alors qu'un cri ne pourrait porter qu'à 400 mètres par exemple dans certaines régions , le sifflement pourrait quant à lui parcourir plusieurs kilomètres si les conditions le permettent). De cette manière il devient envisageable de communiquer à travers de longues distances, de la vallée au sommet, d'une montagne à l'autre , d'un flanc de vallée à un autre, etc, ... Dans certaines régions, par volonté de communiquer en s'intégrant à la nature, les communautés ont préféré les langues sifflées aux langues parlées. Plus harmonieuses dans la nature, rappelant le

chant des oiseaux, elles effraieraient moins les proies et seraient donc utiles pour la chasse (par exemple en Guyane ou au Brésil). Dans d'autres cas encore, elles serviraient de langage secret et de communication entre amoureux pour les populations Hmong ou chez les Kickapoo au Mexique par exemple.

Elles sont et ont été donc pour beaucoup d'un grand secours répondant à des exigences et des contraintes géographiques.

Ces langues sifflées sont un vrai outil de traduction du territoire. D'une part, elles traduisent des systèmes linguistiques. Elles dépendent et sont adaptées à la structure de la langue concernée. Pour la langue sifflée du village d'Aas par exemple, les sifflements s'adaptent et transposent « un sous dialecte béarnais » avec « une matrice d'origine espagnole »⁷⁶. Autrement dit à base d'occitan gascon du béarn. Ce langage porte donc en lui de nombreux indices sur nos territoires en ce qui concerne la géographie et les influences de divers territoires sur un autre territoire. On prend conscience de la proximité géographique, des échanges et migrations qui écrivent sans cesse les territoires mais également des formes de construction du langage et des langues qui donnent à voir différentes formes d'expression et de communication. « En turc et en espagnol par exemple, tout pourrait être dit, y compris lire le journal à un interlocuteur. En akha, ce sont plutôt des phrases poétiques tirées de la tradition orale récitée qui sont transposées »⁷⁷.

On comprend bien comment ces langues peuvent aboutir en quelques sortes à des manifestations culturelles particulières à un contexte géographique. Elles en disent déjà beaucoup sur le cadre sociolinguistique mais aussi les codes, les mœurs, les habitudes qui

dessinent les territoires. D'un point de vue plus significatif sur les formes tangibles du territoire et de l'environnement, ces langues nous parlent encore. Nous l'avons dit elles répondent (comme dans le cas de la langue sifflée des Pyrénées) aux exigences du milieu. Elles nous parlent de ces reliefs puisque le son se propage selon ces courbes et ces obstacles naturels. Les habitants et bergers du village de Aas ont dû apprendre à comprendre ce territoire, prendre en compte sa construction afin d'adapter leur langue, leurs sifflements et leur mode d'émission. Encore plus loin, à mesure que s'amointrissait la nécessité de la langue sifflée, s'amenuisait avec cela l'emploi même de cette langue. Cela a eu pour effet de recentrer les échanges pour les générations plus récentes l'utilisant encore, mais sur un lexique plus adapté et plus particulièrement spécifique à un décor de montagne, du mode de vie rural, de conditions environnementales et météorologiques particulières qui les concernent.

C'est donc un territoire qui modifie le langage et par analogie les représentations de ce même territoire. Ces langues à leur tour écrivent et dessinent ces territoires afin de mieux interagir et s'y adapter. Pas étonnant, qu'elles trouvent une place dans le regard que nous portons sur ces diverses manifestations du territoire. Pas surprenant qu'elles parlent tout aussi bien de ces représentations et interactions. Et évidemment, nous souhaitons les impliquer dans nos questions sur la communication et ces formes qui permettent à l'art de trouver un support, de se propager ou de puiser des ressources dans les représentations et ce qui construit nos territoires. Sans doute est-il donc encore légitime de parler en ces termes et "penser" les territoires ainsi que de les "percevoir" ou les lire. Toutes les moindres

arborescences qui résultent de ces connections entre ces espaces n'est donc tout simplement qu'un autre espace peut-être encore plus vaste à creuser et pour lequel il n'existe aucune restriction éthique à cause de laquelle le pied pourrait se sentir timide à l'exploration.

Et il nous semble bien que ces territoires et ces espaces nous les avons penser et RE-penser ; sans nul doute que l'errance dont nous avons fait preuve avait pour désir de les extraire d'une tendance évidente et systématique qui voudrait les embusquer dans une optique géographique et/ou politisée.

Il ne s'agit pas simplement de pointer du doigt ces territoires mais comprendre en quoi ils sont des espaces qui ont des choses à dire, des espaces qu'il n'est pas forcément nécessaire de fouler pour en apprécier le potentiel de partage et de transformation. Quoiqu'il soit ce sont des espaces qui se défendent, de l'intime jusqu'au globalisé, et qui peuvent donc se chamailler l'espace d'exposition.

3. Plate-formes de partage et introduction à l'art numérique

Nos derniers exemples se concentraient sur ce qui pourrait s'apparenter aux prémices d'un art de la **communication**, qui fait état de ce territoire « virtuel », de la

A.R.T ⇒ ART

AUTORITE DE REGULATION DES
TELECOMMUNICATIONS ⇒ A.R.T
ART ⇒ AUTORITE DE REGULATION
DES TELECOMMUNICATIONS.

transmission et de la circulation. Un espace qui à l'évidence peut s'émanciper de l'exclusivité spatiale et temporelle du White cube. Finalement avec l'essor d'internet et des plate-formes de communication, l'art peut occuper différents espaces simultanément, résister à la crainte de brièveté par la répétition. Son potentiel de diffusion avec la cabine téléphonique ou les hauts-parleurs d'un tramway, était sans doute une aspiration à la volatilité , à la liberté plus encore qu'une réelle irradiation, invasion. Mais aujourd'hui qu'en est-il du rayonnement de l'art à l'heure où les écrans nous éblouissent d'informations en tout genre, propagent leur propre définition de l'art ? Dans cette nouvelle dimension, l'art peut circuler partout. Le voilà bien paradoxalement captif d'un territoire sans frontières concrètes dans lequel il peut serpenter mais aussi se perdre, se diluer.

Notre « Open-world ».

Alors que les organisations artistiques adoptent de plus en plus les réseaux afin d'offrir une double exposition à l'art, l'effacement de l'art au delà de l'espace d'exposition semble être récusé. Le double état, l'over-présence sont-ils pour autant l'assurance de la survivance de l'art ? Regardons dans un premier temps comment l'art circule sur ce nouveau terrain et adopte son langage.

Quels pourraient-être ces exemples de démocratisation virtuelle, de duplication numérique ? Comment le virtuel apprivoise-t-il l'art ou inversement afin de réussir « l'exploit »

contemporain d'être un espace d'expérimentations, de perceptions, de sensibilité et donc de proximité avec le récepteur ?

Le sujet reste vaste encore une fois. Il pourrait bien retenir notre attention et former à lui seul un ensemble de théories, d'essais et d'analyses. Mais nous l'évoquerons simplement dans cette quête initialement définie comme exploration, survol et remarques de ces manifestations et incarnations de ce que nous appelons territoires.

Ce dernier axe que nous ouvrons suit la même ambition et se veut avant tout support et introduction pour notre prochaine étude de cas sur les intelligences artificielles et le lien que je tisse entre ces dernières technologies et ma propre pratique. Nous verrons également ce que nous pouvons attendre de ces nouvelles technologies et l'impact qu'elles pourraient avoir sur notre perception du monde et sur notre environnement de création. Comment apprécier et disposer de ces outils émergents ?

L'art du white-cube ne peut désavouer sa propension contemporaine à vouloir s'en évader. Notre curiosité à propos des articulations spatiales n'est peut-être pas si fantaisiste.

A y regarder de plus près son ouverture sur la scène virtuelle est aussi synonyme de contamination.

L'art n'est rien d'autre que tout partout.

Énergique et stimulant tant qu'on l'épuise. Sur les réseaux, ceux-là même où les organismes artistiques proposent des vues d'installations, l'art a abandonné la notion de retranchement

élitiste. La confection d'une boule à neige par un enfant pour son Noël, nous fait oublier que l'on vient juste de faire défiler un Mathieu Mercier ou le dernier Tomás Saraceno. Un lien formel, le même effort d'attention mais l'un d'entre eux pouvait encore être expérimenté à la Triennale de Milan.

La diffusion virtuelle vient en aide à l'art capitonné : attiser les curiosités, élargir les connaissances et références, la visibilité de l'art contemporain. Profaner le couffin-tombeau et exhumer cette autorité artistique, bruyante qu'au sein de cette fourmilière massivement souterraine.

Celui qui a en tout cas réussi à rendre cette fourmilière bavarde et tapageuse, c'est l'artiste suisse Zimoun connu pour ses sculptures sonores. Ses pièces envahissent l'espace par accumulation d'objets dont le mécanisme, l'action mécanique dupliquée à l'identique produit un champ sonore.

La plupart du temps, la multiplication d'un bruit produit avec des matériaux tels que le bois, le carton, le métal qui se rencontrent, produit un nuage de bruits secs et uniformes. Des moteurs actionnent des balles qui frappent du carton, des rondelles en acier qui ondulent indéfiniment sur une surface ou au sol, ou une mer houleuse de papiers d'emballage qui remplit la pièce et se meut une nouvelle fois grâce à de petits moteurs.

Nous évoquons le travail de Zimoun à ce stade de notre méditation pour la place non négligeable qu'il s'est faite sur la scène virtuelle. Avec un compte Instagram qui dépasse les 113 000 abonnés, ces installations sonores trouvent un vrai retentissement. Fait que nous

trouvons plutôt surprenant. Avec une « simplicité » et efficacité visuelle, chacune des propositions rappelle que la pratique de Zimoun est principalement sonore.

A l'évidence Instagram ne constitue pas la plate-forme privilégiée pour une écoute et une expérience auditive optimale. Elle dépend de la qualité du téléphone, l'écoute ne pouvant pas toujours se faire avec un casque ou des écouteurs adaptés.

Pourtant il est clair que ses environnements sonores prennent toute leur épaisseur lorsqu'elles traduisent avec clarté et richesse, les jeux de résonance avec l'espace. Une résonance et une disposition qui met en relief et souligne la perspective spatiale et la perspective sonore simultanément.

Comment donc comprendre cette fidélité qui fait survivre son art en dehors de l'espace d'installation ? Peut-être que la réponse se trouve déjà dans la tentative de proposer un contenu régulier et inédit, dynamique donc. Dominique Wolton dans « Les musées. Trois questions », rappelle que les musées « illustrent la grandeur d'une logique de l'offre dans la recherche de la communication culturelle, par opposition à la séduction créée par l'arrivée des nouvelles technologies qui insistent au contraire sur la logique de la demande ». ⁷⁸

Le dynamisme et le mouvement restent des notions fortement liées à la question de la circulation et des territoires. La proposition de Zimoun, sur l'espace dématérialisé des réseaux sociaux, peut rappeler le sort réservé à la marchandise.

Avec ses boîtes en carton, accumulées en masse, osons assimiler sa pratique à une marchandise sonore ; le son se propage sous forme d'extraits qu'il distribue régulièrement et

qui sont à même (une fois abonné notamment) d'envahir discrètement notre réseau et notre attention.

Si l'artiste a certainement dû sacrifier un peu de qualité et d'immersion sonore, il a su en revanche cultiver la notion d'expérience sonore.

Au même titre que l'ASMR « Autonomous Sensory Meridian Response » qui reste présent dans l'offre et la demande de contenu sonore, il est effectivement possible de trouver dans les pièces de Zimoun, un sentiment plus ou moins constant de satisfaction.

Ce dernier critère non négligeable, corrige bien souvent l'orientation des tendances sur les réseaux sociaux. Le contenu peut même être dérangeant et paradoxalement satisfaisant dans la fluidité de la perception que nous en avons et la curiosité qu'il suscite. Si l'artiste qui partage parvient à offrir un sentiment de curiosité, de singularité parfois même comme nous l'avons dit de gêne, en le gardant agréable de quelque manière que ce soit alors il y a de fortes chances pour qu'il soit parvenu à greffer son art sur un espace qui le rendra fertile. Faut-il donc être visuellement convainquant ou du moins procurer satisfaction pour être un art qui survit en territoire numérique ?

Ou alors, il faut s'inscrire, dépendre de ce territoire, être un art de l'espace virtuel.

Infiltrer internet.

Ou s'appeler Constant Dullaart et créer le projet de *Revolving internet* et s'approprier ainsi la page du plus célèbre moteur de recherche Google. On remarque bien vite la supercherie. Google déformé tournant sur lui même et sur le rythme de « The Windmills of your mind » de Dusty Springfield. Mais la recherche est encore possible jusqu'à l'obtention des résultats où certains sites sécurisés refusent la connexion. Écrire, du moins tenter de dépasser cette distraction visuelle qui rend l'espace de la page instable, déstabilisant voire dérangeant.

Constant Dullart n'en est pas à sa première fois : ses performances online et offline dialoguent directement avec nos cyber-comportements. Internet et les réseaux sont des espaces engageants pour l'artiste dans lesquels il se joue de leurs interfaces, de leurs codes...Un travail de reconstruction, de transformation dans lequel il développe sa propre surface virtuelle et ses propres langages. Sur internet, tout reste, comme des onglets qui dorment par dizaines, les œuvres de Constant Dullaart sont toujours là quelque part.

En citant cet artiste, il ne s'agit pas d'illustrer un des multiples exemples aujourd'hui de l'utilisation des réseaux sociaux ou des plate-formes numériques à des fins artistiques.

Nombreux sont les artistes qui s'en inspirent, qui surfent sur ce territoire relativement jeune et vaste. Mais peut-être trouver en cet exemple, une forme d'art qui se propage par elle-même, qui s'autonomise alors même qu'elle ne possède pas toujours de traduction matérielle et plastique exposée. Une forme qui survit en raison du fait qu'elle ne peut exister sans ce territoire générateur au même moment où elle risque sans cesse de s'y perdre sans

CHROME
↓
ART

MOTOR
↓
CHROME

ART
↓
MOTOR

moyen de la retrouver (sauf peut-être au moyen d'un **moteur de recherche**).

Bien évidemment les plate-formes numériques et réseaux sociaux restent attrayants du fait qu'ils nous donnent l'impression que le contenu, l'art s'en remet à notre libre arbitre. Libre de ses déplacements, libre du temps qu'il peut consacrer à chaque contenu ou encore libre de se focaliser sur une seule forme d'art, l'utilisateur voit l'espace de ses choix s'étendre. D'un autre côté, rien ne le guide, le limite. Tous les formats et les contenus peuvent se superposer voire se contrarier sans réelle possibilité de les isoler.

Sur ce dernier point, certains considèrent que le « white-cube » ou ses variantes a un effet salutaire sur l'art et son appréhension. Dominique Wolton soutient que :

« la question des limites de l'enfermement, (...) est régulièrement posée, sans remettre en cause la légitimité de cette institution dont on a l'impression que sa force est peut-être de faire cohabiter pacifiquement des logiques contradictoires ». ⁷⁹

Tandis que Paul Rasse dans « Le musée protagoniste de l'art contemporain », estimait déjà il y a 11 ans que :

« plus le travail des artistes transgresse le cadre des tableaux, glisse des cimaises, s'installe dans la nature, gagne les lieux les plus improbables de villes, se dématérialise en images vidéo, se perd ou se construit dans les réseaux digitaux, plus le musée devient l'ultime référent ». ⁸⁰

Un espace neutre donc qui ordonne mais qui ne signifie pas pour autant jugement souverain ou territoire apolitique. Mais être un espace accommodant qui n'a pas d'autre choix que de se soumettre à la tâche de décortiquer ce qui doit ou ne doit pas être, ne suffit pas.

Alors l'espace d'exposition, de monstration s'adapte ou se dématérialise lui aussi. Cette cohabitation n'est pas étrangère aux stratégies visant à travailler la question de la communication et des publics. Et l'art s'évade, s'exile sur le net. Et alors qu'internet s'ouvre (depuis quelques années déjà), il ne s'agit plus pour les œuvres et les artistes de circuler uniquement entre les quelques constellations que représentent les appareils du monde de l'art mais également se diffuser dans le rayonnement de chacune d'entre elles.

Aujourd'hui des organisations d'art numériques se posent des questions quant à la préservation numérique des collaborations entre art et technologie. Le travail de ces organisations telle que Rhizome est en grande partie d'assurer le futur de l'art numérique. Fondée en 1996 et affiliée au New Museum, Rhizome supporte les différentes perspectives et formes d'art actuelles. Prenons l'exemple de l'exposition de Hito Steyerl au K21, *I Will Survive* (26 septembre 2020-10 janvier 2021) qui a donc traversé la période de confinement, a adopté le format livestream. Le projet *4 Nights at the Museum*, développé par l'artiste, la cinéaste et l'auteur Hito Steyerl, fournit des éléments de contexte et des conversations sur les œuvres de l'exposition.

«En outre, Steyerl présentera des versions alternatives des œuvres exposées et des documents d'archives inédits». ⁸¹ Le programme propose également de courtes visites guidées des espaces d'exposition de nuit par les commissaires. Les espaces déserts et silencieux nous rappellent et prouvent que rien ne se passe à l'intérieur de ces espaces après la fermeture. Fait intéressant lorsqu'il est mis en parallèle avec le dynamisme constant d'internet et des réseaux.

Il y aura toujours un observateur qui ne dort jamais.

Dans ce même élan dynamique, les comptes instagrams entretenus d'artistes comme celui de Zimoun côtoient ceux d'autres artistes qui montrent non seulement le résultat, mais également le processus de recherche, l'activité toujours constante de l'art.

Le centre d'art virtuel suit leur exemple et brise l'immobilité des espaces artistiques des institutions qui bien souvent meurent à la nuit tombée.

«Les acteurs et les étapes de l'émergence d'une visibilité sur le Web permettent d'éclairer la relation des institutions muséales avec les technologies du numérique, mais également la redéfinition des liens avec le public et des stratégies de communication»⁸²

remarque faite déjà en 2011 par Valérie Schafer et Benjamin Thierry dans « Le mariage de raison du musée d'art et du Web ».

Rénover le dialogue entre le public et des formes d'art qui tentent toujours de rattraper le rythme d'un monde et de ses territoires en mouvement. L'art s'approprie, érode et finit par digérer ces territoires. Quant à ces espaces, s'ils n'ont souvent pas d'autres choix que de se laisser tatouer par l'art, imposent tout de même leurs propres codes. Mais si l'espace en dit trop et l'art pas assez, soyons au moins rassurés : notre drone aura toujours des territoires à traverser.

B. ETUDE DE CAS : L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

1. Question réintroduite au cœur de l'IA : Le cognitif et La représentation

Malgré ces dernières digressions sur l'art, la communication, sa propagation et ce nouvel espace dont la conquête est sans fin que représente l'espace virtuel et le numérique, nous n'en avons finalement dit que trop peu sur le rôle que peut jouer ce nouveau terrain de jeu de l'art.

Les progrès sont permanents et s'il est facile d'en remarquer les avantages de circulation, d'en reconnaître l'utilisation en tant que nouveau médium de diffusion de l'art, comment cet espace peut-il également générer de l'art ? Comment, au-delà du support, peut-il être l'outil de création et parfois même le créateur ? L'ordinateur, le monde numérique a-t-il besoin d'une conscience, doit-il subir affects et émotions pour pouvoir créer ? Peut-on le faire sans ? Et finalement peut-il à travers ces manifestations parler de nos territoires, en faire l'usage et en proposer de nouveaux ? Dans les exemples précédents que nous avons donnés, l'art s'accapare internet. Il investit les outils numériques pour proposer une nouvelle rencontre avec son interlocuteur. Difficile de déclinier et coucher sur papier tous ses usages. Les formes

sont infinies, beaucoup de contraintes plastiques, physiques s'effacent et l'art nous l'avons vu peut tout de même s'y montrer, se révéler.

Ce territoire reste en effet un espace codifié, définitivement connexe avec le fonctionnement et activités des territoires sensibles qui accueillent ou inspirent l'art. Il n'est qu'une paraphrase virtuelle repoussant toujours plus de limites et élargissant sans cesse cet open-world. Ce dernier porte l'espoir et l'aspiration du réel, du sensible.

Il fonctionne et séduit dans les jeux vidéo en ce qu'il permet un déplacement libre, l'illusion sinon d'une liberté bien que totalement reconstruite, imitée et codifiée ; en ce qu'il s'apparente à des espaces vastes offrant des expériences et possibilités multiples.

Mais ces mondes ouverts, comme le sont nos espaces et territoires virtuels ou réels de notre open-world artistique à nous, se heurtent encore à des limites . Les données d'une part, sont elles aussi disponibles en quantité limitée bien que l'un des challenges est justement d'inclure un maximum d'informations, de données pour rendre l'expérience réaliste, précise et/ou convaincante. Mais ces limites sont plus généralement et notamment présentes afin de respecter ce qui dans le jeu virtuel correspond à la linéarité du jeu, la cohérence qui unit environnement, espace et actions du joueur.

Ce monde bien que paraissant infini est en fait, logiquement limité et stratégiquement codé et modelé afin de recevoir et permettre la continuité du jeu, l'interprétation et l'articulation du joueur. De cette même manière l'artiste interagit avec son environnement et avec cohérence en subit les restrictions et profite de ses possibilités. Notre champ des possibles s'ouvre encore, rappelons-le.

L'intelligence artificielle comme une nouvelle autoroute nous propulse quasiment sans transition au-devant d'un tout nouveau monde, ou du moins vers une extension de notre monde à nous et du monde numérique.

Dans le même état d'esprit qui a guidé l'ensemble de cette méditation depuis le début, nous rappelons qu'il ne s'agit pas à présent d'ouvrir et de disséquer méthodiquement, scientifiquement et technologiquement la question des intelligences artificielles. Ce domaine est florissant, passionnant autant que l'a été pour moi l'ensemble des précédents sujets qui ont ponctué ce texte : celui de l'objet et la collection qui m'a mené au collage ; celui du white-cube et tous les autres formats d'exposition et de monstration qui ont bousculé la lecture des territoires ; les territoires sociaux, partagés et ceux plus intimes révélés par des modes de transfert et de communication ; les évidences et irrégularités, les ambitions aux frontières de tous ces mondes. Chacun de ces sujets pourrait faire l'objet d'une thèse au moins, et facilement le thème de plusieurs livres et articles. Mais ce n'est pas mon ambition. Je ne me refuse pas pour autant d'aborder ces thèmes qui nourrissent des questionnements plus qu'ils ne voudraient se clôturer en réponses. Ils sont vastes et mon intérêt l'est aussi. Tous ces éléments sont évoqués dans une forme qui sert mon propos général et mon parcours : celui qui m'a mené à interpellier cet espace qui, par tout ce qu'il retient, par tout ce qu'il renvoie supporte largement avec moi son appellation de territoire.

Alors il est vrai, ce mémoire n'est pas une bonne encyclopédie en ce qu'il évite de trop stagner autour de ces considérations de sémantique. Il est un très mauvais répertoire

puisqu'il n'offre une vision que limitée sur tous les appareils du monde de l'art, leurs adresses et leurs manifestations. Il n'essaie pas non plus d'inventer des formes, réinventer les formats artistiques et surtout, il ne sera jamais un rapport scientifique et technique car trop partiel, évasif voire éluusif.

Mais il semblerait ici que s'attarder un peu plus sur le fonctionnement et les origines de l'intelligence artificielle pourrait être un pont vers une interprétation logique de l'utilité que nous en faisons. Et son histoire bien que plus récente et brève que l'histoire de la peinture, a soulevé déjà une quantité assourdissante de questions. Pourquoi l'IA nous passionne-t-elle ? Que permet-elle aujourd'hui dans la création ? Et pourquoi son fonctionnement et développement initient déjà des questions qui peuvent intéresser un artiste ou du moins qui posent des problématiques sur des notions communes à l'artiste incarné dans un territoire ? Il sera nécessaire de ne pas oublier que ces questions ont été posées.

La science de l'IA est riche. Tous les phénomènes ainsi que les problématiques intéressantes qu'elle soulève ne seront dans un premier temps que visités dans leur particularité scientifique. Nous risquons sinon que trop d'allers-retours vers la pratique artistique déstabilise la compréhension et ne permettent pas la distinction claire entre les processus techniques, le fonctionnement de l'IA afin d'obtenir les résultats contemporains que nous avons, et ce qui est conscientisé au moment d'utiliser ces IA dans une approche artistique. Faisons place donc aux aspects techniques et aux questions retenues dans ce cadre scientifique.

Ces programmes informatiques complexes développés afin de simuler voire dépasser certains traits de l'intelligence humaine n'en sont pas au stade de leur genèse. Alors que dès l'Antiquité, on aurait bien projeté notre désir anthropomorphique de donner vie à l'artefact technique, soyons sûrs que depuis les philosophes n'ont cessé de questionner le fonctionnement, la logique et l'expansion du cerveau humain. Le comprendre, c'est se donner les moyens de l'imiter ou de le créer.

Ces travaux, complémentaires de ceux des sciences de l'informatique, plus particulièrement depuis l'invention de l'ordinateur sous ses premières formes de machines automatisées, tentent de considérer l'intelligence comme un concept qui n'accorde pas d'un même ton les voix des experts. Si l'intelligence (du moins comme forme d'intelligence de la machine) pouvait être considérée comme la performance technologique, elle s'apparenterait aussi à la capacité de la machine à répondre à des demandes et consignes humaines.

Par extension, et en supposant que le dialogue entre l'homme et la machine soit ouvert et équilibré, on suppose que l'objectif initial était, idéalement peut-être, de transférer ces mécanismes de pensée. Mais toujours en supposant que : « Chaque aspect de l'apprentissage ou toute autre caractéristique de l'intelligence peut être décrit avec une précision telle qu'une machine peut-être fabriquée pour la simuler »⁸³.

Cette proposition a été avancée en 1955 par John McCarthy et un groupe de chercheurs afin d'encadrer un colloque sur le campus de Dartmouth. Ce dernier avait pour but d'ouvrir le dialogue sur ces récentes aspirations techniques et a permis l'émergence du terme aujourd'hui questionné d'intelligence artificielle.

Mais simuler ce n'est pas tout à fait la même chose que posséder des facultés cognitives. Selon leur définition générique : « les facultés cognitives sont les capacités de notre cerveau qui nous permettent d'être en interaction avec notre environnement : elles permettent de percevoir, se concentrer, acquérir des connaissances, raisonner, s'adapter et interagir avec les autres ». Ce dernier point est essentiel et révèle au moins une conception à propos des intelligences artificielles.

S'il s'agit de reproduire les capacités cognitives de l'homme, c'est donc comprendre ce qui est impliqué dans le cadre de ces facultés cognitives mais également leur champ d'interaction. Il apparaît clairement que ces capacités cognitives permettent une projection et un échange avec l'environnement et avec l'autre.

De ce fait parvenir à reproduire simplement un réseau de neurones serait sans doute un premier pas conséquent mais ne serait probablement pas satisfaisant pour permettre à l'intelligence artificielle d'acquérir l'étendue des capacités cognitives de l'être humain.

Dans « L'intelligence artificielle n'existe-t-elle vraiment pas ? Quelques éléments de clarification autour d'une science controversée », Jean-Sébastien Vayre et Gérald Gaglio prennent l'exemple des travaux réalisés au laboratoire de recherche en intelligence artificielle de Berkeley (BAIR) dans les années quatre-vingt où « Robert Wilensky et ses collègues mesurent parfaitement l'échec de leur projet consistant à concevoir un programme informatique capable de reproduire le sens commun (Rose 1986 [1984]) »⁸⁴ (Vayre et Gaglio).

Ce sens commun nous l'entendons comme un ensemble de pensées, d'opinions, de perceptions, de croyances partagées socialement.

L'individu ou la capacité à raisonner individuellement n'est donc pas le seul impliqué dans les motivations propres au projet futuriste d'intelligence reproduite artificiellement. On pourrait souhaiter un échange, une prise en compte sociale et plus généralisée, une identification et appartenance au commun et à ce qui transite à travers l'espace réel partagé.

Afin de préciser ces challenges sur le plan scientifique et cognitif donnons encore une fois la formule à Vayre et Galio :

« (...)l'action humaine, aussi triviale soit-elle, englobe systématiquement des formes de résolution de problème qui, malgré leur caractère automatique, sont complexes sur le plan cognitif. (...)Ces formes de résolution de problème sont indissociables des conventions sociales qui préexistent à l'action. (...) L'articulation du cognitif et du social qui est à l'œuvre dans l'accomplissement de toute action humaine (y compris les plus routinières), recouvre une forme d'intelligence extrêmement difficile à identifier, à décrire, à comprendre, à formaliser et à modéliser. »⁸⁵

Ces allers-retours, ces interaction et donc actions entre l'individu et son environnement sont déterminants pour envisager l'intelligence humaine.

Les facteurs biologiques ne sont pas les seuls concernés. Jean-Sébastien Vayre et Gérald Gaglio font d'ailleurs intervenir Herbert A. Simon.

Ce dernier « se plaisait à répéter que s'il pouvait discuter aussi longuement d'intelligence sans même parler une seule fois de l'architecture matérielle du cerveau, c'est précisément parce que, de son point de vue, les bases de l'intelligence sont plus sociologiques que biologiques. »⁸⁶

Évidemment cette évocation de Herbert A. Simon nous sert avant tout de témoin des rapports, de l'accointance entre intelligence et milieu d'existence, perception et adaptation... Cette notion d'intelligence porte donc en elle plusieurs critères, et ferait de cette volonté de la recréer une entreprise d'autant plus ambitieuse.

Il est peut-être ainsi plus facile de comprendre pourquoi les représentants de l'approche symbolique tels que Herbert A. Simon ou encore Allen Newell considèrent que le terme d'intelligence artificielle n'est pas tout à fait adapté et qu'il serait préférable d'employer celui de système de traitement complexe de l'information. Vayre et Gaglio confirment la confusion possible : « Si l'invention du concept en question est maladroite, il n'en reste pas moins que le fond du problème est qu'à l'heure actuelle l'usage qui en [intelligence artificielle] est fait renvoie à des réalités diverses. »⁸⁷

Quoiqu'il en soit, que l'on récupère les convictions des approches symboliques ou non, la question donc de perméabilité à l'environnement, de la notion de contexte, spatialisation, et plus généralement la question de la perception et de la représentation sont tout autant de notions non évidentes et non acquises naturellement par l'ordinateur et la machine pensante.

Cette question de représentation a déjà agité les scientifiques de l'intelligence artificielle comme Brooks en 1990 alors que l'IA était loin d'être ce qu'elle était aujourd'hui et notamment ici en lien avec le domaine de la robotique : « Le problème clé que je vois dans tous ces travaux (en dehors de l'utilisation de la recherche) est qu'ils reposent sur l'hypothèse qu'un modèle complet du monde peut être construit en interne et ensuite manipulé »⁸⁸ (Brooks, 1991)(traduction libre).

De cette même façon pour notre intelligence artificielle actuelle, il ne s'agit pas simplement de reconstruire un puzzle comme simulacre d'un monde et d'une réalité bien qu'elle n'exclue pas cette dépendance à un environnement. En d'autres termes, il paraît délicat d'envisager de fournir une image complète, une représentation du monde avec laquelle la machine pourrait interagir en la manipulant. Cela impliquerait sans doute que la machine cible les significations, les diverses représentations et les fonctions qui les régissent. Toujours dans le cas de la robotique donc, Brooks avait alors précisé et découpé son approche en quatre variables comme la situation dans le monde, l'intelligence, l'incarnation, et l'émergence. Cette dernière caractéristique étant comprise comme la manifestation intelligente du système qui jaillit des interactions entre le monde et ce même système.

« Nous affirmons cependant qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une représentation explicite du monde ou des intentions du système pour générer des comportements intelligents pour une créature. (Brooks 1991b, 148f). »⁸⁹
(traduction libre)

Nous nous dirigeons peu à peu vers nos problématiques, et si nous souhaitons y parvenir, il nous semble que cette notion particulière de représentation peut nous y conduire. Finalement nous ne sommes pas les seuls à nous interroger sur des problèmes liés à la question de représentation.

Le premier à retenir notre attention autour de cette notion est Vincent C. Müller, professeur au sein de la fondation Alexander von Humboldt, plus généralement professeur d'éthique et de philosophie de l'IA à l'université allemande d'Erlangen-Nuremberg. Il est également membre de l'Institut Alan Turing en tant que « Turing fellow » autrement dit, la nouvelle génération de chercheurs de renommée mondiale et enfin président de l'Association européenne pour les systèmes cognitifs et président du groupe thématique euRobotics sur les questions éthiques, juridiques et socio-économiques.

C'est ainsi que dans son étude « Is there a future for AI without representation » (2007), aidé lui aussi par l'avancée philosophique récente dans le domaine de la représentation et de la cognition, il s'attelle à étudier « la proposition d'une IA sans l'ingrédient traditionnellement central qu'est la représentation du monde »⁹⁰(traduction libre). Il ne va pas s'arrêter à la simple évocation de Brooks et à la simple retranscription des théories de ce dernier travaillant la nuance entre représentation et représentation centralisée. Il serait vain, dans cette étude, de nous y pencher et d'en parler de manière détaillée. Simplement, nous devons avant tout retenir notre attention sur cette idée de représentation et ce qu'elle peut nous dire d'elle face au monde et nos perceptions et de son implication dans le champ de l'IA. Plus

loin encore, nous verrons ce qu'elle peut dire dans le champ de la création depuis ce tremplin numérique.

Müller annonce dès le début de son analyse : « Cette absence de "représentation mentale" est considérée comme fatale pour la création d'un agent intelligent - sur la base de l'hypothèse standard selon laquelle la perception, le raisonnement, les objectifs et la planification sont basés sur des représentations et sont essentiels à la cognition »⁹¹(traduction libre). En revanche, il sera peu pertinent de vouloir s'attarder sur la fonction et l'importance de cette représentation dans notre propre système cognitif, puisque nous la savons fondamentale, automatique et nécessaire. Il semble bien difficile de parler de représentation en introduisant des notions spécifiques et définitionnelles. Pourtant il est possible d'en cerner certains aspects en faisant intervenir ceux qui ne semblent pas effrayés à l'idée de se soumettre à l'exercice. Pour l'un (Guillaume Mougeot) il s'agira de faire intervenir la représentation dans un rapport logique de liaison avec la notion de compréhension :

« Pour un scientifique comme moi, la pensée n'est qu'une série de signaux électriques déterminés par l'environnement (et les récepteurs sensoriel de l'individu) et par les expériences passées de l'individu (certains signaux tournent en boucle et circulent en permanence dans les zones du cerveau ce qui nous permet de garder en mémoire des actions passées et de créer des représentations sur notre environnement (...))⁹²

Voici donc la mise en valeur de la participation de la représentation dans un système dense permettant la compréhension et l'avènement de ce qu'on pourrait appeler la pensée. Ainsi, la représentation peut induire un effet et un emploi dans un nombre conséquent d'actions, de systèmes et de capacités. Vincent C. Müller s'est essayé à son tour d'inspecter ce champ d'incidence :

« Ce qui se passe ici, c'est que nous pensons à certains aspects de l'intelligence humaine qui dépendent directement des représentations, comme l'utilisation du langage, et à d'autres qui en dépendent indirectement, comme la pensée et la conscience. Enfin, nous avons des choses comme la perception, dont nous pensons actuellement qu'elles dépendent des représentations, mais il se pourrait bien que les sciences cognitives de demain nous apprennent le contraire »⁹³. (traduction libre)

A première vue, ces éléments sont indissociables de l'individu pensant. Ce rattachement induit sans doute, qu'une notion de variations sans oser dire subjectivité peut et doit être prise en compte dans ces questions de représentations. L'utilisation du langage en est peut-être l'exemple le plus significatif puisqu'il est peut-être plus facile d'en révéler les distorsions et dissonances. A ce propos, Müller signale qu'une représentation erronée est tout de même une représentation puisque « ce qui est représenté peut être des objets ou des états de fait, et le fait qu'ils soient représentés est indépendant de l'existence de ces objets ou de ces états de fait »⁹⁴(traduction libre). Bien qu'utile à préciser, cela semble obstruer un peu plus notre issue et peut-être encore pire que cela, la solution qui est offerte à la machine pour rivaliser avec l'homme.

Si traiter des informations multiples pas toujours étiquetées, est déjà un défi en soi, il est largement concevable de se poser la question au sujet des intelligences artificielles et de ce que implique la gestion et la notion de représentations pour elles. Il va sans dire que l'homme possède de grandes facilités à créer des associations entre des représentations variées peu importe leur nature (mot, image, son, etc.).

Mais pouvoir instruire la machine, lui intégrer la capacité à recevoir, lire et « interpréter » les représentations, c'est d'abord comprendre le mécanisme devenu automatique d'association et de compréhension des représentations pour l'être humain. Du moins tenter de calquer ce comportement de lecture qui implique la perception, la description, les sens, la mémoire et la langage. Il s'agit alors, en faisant un raccourci, de penser les principes d'association, d'assimilation.

Nous considérons le langage comme un facteur majeur déjà sur notre regard sur les IA, mais notamment dans ce qu'il révèle et la manière dont nous nous servons de ce langage comme outil de représentation dans notre pratique. Nous reviendrons effectivement sur ce dernier point dans le paragraphe qui illustre l'emploi que nous en faisons dans le cadre d'une pratique artistique. Avant cela, permettons-nous de nous arrêter un bref instant.

Dans ce schéma associatif qui réunit plusieurs de nos concepts, on souhaite s'appliquer à en donner un exemple dans le domaine de l'informatique et nos algorithmes évolutifs. Guillaume Mougeot nous explique l'établissement de ces liens notamment lors de l'utilisation d'un mot :

« En informatique moderne, dans le domaine qu'on appelle NLP (pour *Natural Language Processing*), on laisse à l'algorithme la possibilité de créer des liens entre les mots en lui accordant un espace mémoire où il pourra stocker les informations qu'il juge pertinentes (on appelle cet espace *Word Embedding*). L'algorithme va alors créer sa propre représentation des mots en fonction de tout ce qu'il aura lu en entrée et va créer des liens. Ces algorithmes évolutifs modifient eux mêmes leurs paramètres internes en fonction de ce qu'ils reçoivent »⁹⁵

Il n'est pas surprenant que le langage intervienne dans nos commentaires sur les représentations puisque nous savons depuis longtemps que nous avons une part dans la conception du monde par l'emploi et par le biais du langage.

Si bien que Ruth Garrett Millikan traduira cette pensée simplement : « apprendre à quoi ressemble une substance peut être apprendre à l'identifier, de la même manière, apprendre un mot pour cette substance peut être apprendre à l'identifier. »⁹⁶

Le langage est donc clairement impliqué dans l'architecture de beaucoup de représentations. Il peut tout autant apporter force et précision qu'instabilité et osons le dire à nouveau, une forme parfois de subjectivité. Reprenons l'exemple éloquent et partagé de la personne qui nous ment. On doit le comprendre non comme la transmission de fausses informations mais comme une « représentation erronée du monde »⁹⁷.

Au-delà de ces questions de langage, la perception nous l'avons dit semble dépendre aussi de la question des représentations. Ce qui nous intéresse ici, c'est particulièrement ce que la notion de perception implique à son tour pour l'IA et pour la lecture et l'impact sur la notion

d'environnement entourant l'individu ou l'agent, et donc par extension future contextualisation et territoire. A prime abord, cette notion de perception semble indissociable de l'environnement et l'interaction du corps de l'individu avec cet environnement. Nous pouvons à notre tour reprendre quelques exemples cités qui appuient cette, apparemment évidente, dépendance.

Dans « AI : A Structured Overview », Müller s'appuie sur l'exemple de notre vision et impression tridimensionnelle qui serait le résultat de notre incarnation physique dans le monde et plus particulièrement du mouvement de notre corps et de nos yeux. De même pour le toucher. D'une part, il relève de la perception et d'autre part il agit sur cette dernière puisque le toucher, qu'il considère comme une action, me permet ensuite de percevoir le changement de données sensorielles qui me parviennent et ainsi former une boucle perception-action « Je fais quelque chose qui change le monde et qui change la perception que j'en ai »⁹⁸(traduction libre).

En effet, si la perception est une sorte d'action, elle pourrait également permettre ou donner lieu à cette dernière. C'est dans cette perception du monde qui peut être affecté qu'il rappelle l'exemple de l'illusion de la main de Rubber qui consiste à nous faire croire, nous donne l'impression de ressentir les sensations comme si cette fausse main était notre propre main. Cette expérience fonctionne lorsqu'il y a un désaccord entre « ma sensation visuelle de la main, la proprioception et le sens du toucher »⁹⁹ (traduction libre).

Ce petit écart au sujet de la perception nous permet en réalité de nous aussi former et fermer une boucle. La pensée, la conscience et la perception semblent tous jouer un rôle dans les représentations. La perception induit une cognition incarnée donc nous en revenons à la question de Müller de savoir « si la cognition dans l'IA doit être représentationnelle »¹⁰⁰(traduction libre). Et pour nous surtout de savoir quand est-ce que ces représentations ou ces interactions avec notre environnement et notre territoire jouent un rôle dans le cadre d'une machine non incarnée physiquement ; ou comment l'IA s'approprie la notion de représentation ?

Les progrès récemment réalisés en matière d'IA après les années 2000, peuvent nous apporter des éléments de réponse afin de mieux comprendre comment l'IA se sert, se saisit du monde en manipulant les représentations.

Un changement conséquent dans notre façon de générer des modèles de systèmes d'IA s'est initié lorsque nous avons orienté nos préférences vers des approches connexionnistes de l'intelligence.

Concrètement en application dans l'intelligence artificielle, il a été question de développer ce qu'on appelle le « Machine Learning », sous ensemble de l'IA qui englobe lui-même l'apprentissage profond (deep learning) et les réseaux de neurones artificiels. Ces derniers, aussi appelés « noeuds » fonctionnent en plusieurs couches parallèles : chaque couche reçoit et interprète les informations de la couche précédente. Le deep learning justement intègre

un grand nombre de données complexes et un grand nombre de couches du réseau de neurones artificiels.

En quelques mots, le machine learning est un ensemble de techniques permettant à la machine d'apprendre par elle-même, d'apprendre automatiquement et particulièrement dans le cas du deep learning qui peut fonctionner avec une grande quantité de données. Le mot d'ordre est donc la capacité d'apprendre et non plus seulement d'exécuter des règles prédéterminées. Offrir au machine learning davantage de données c'est lui assurer la possibilité de s'améliorer de manière significative.

Tout cela a induit un chavirement aussi du côté de la représentation. On parle à présent surtout de représentation distribuée (création de caractéristiques, dans laquelle les caractéristiques peuvent avoir ou non des relations évidentes avec l'entrée originale). Il s'agit donc plutôt d'une conversion des entrées vers des représentations numériques. Ce qui correspond à l'étape essentielle et initiale à tout algorithme du machine learning.

« L'apprentissage de représentations (ou Representation learning) est une sous-méthode du ML qui permet d'extraire des caractéristiques utiles ou des représentations à partir des données brutes. (...) Des méthodes de DL [deep learning] sont des méthodes de Representation learning avec plusieurs niveaux de représentation. Ils sont générés avec des modules non linéaires qui transforment des données brutes dans une représentation abstraite. »¹⁰¹

2. IA génératives et retour à la pratique artistique

Mais alors comment obtenir à la fin à nouveau une représentation ? Comment ce déplacement et reconstruction de la représentation dépend néanmoins d'autres représentations telles que images, langages, sons... ? Dans quelle mesure l'IA peut-elle générer des représentations qui impliquent ou affectent notre monde et nos territoires ? A quel moment génère-t-elle des images, des pensées et des représentations ? Ainsi à quel moment interagit-elle avec notre environnement qui est aussi finalement le sien ?

Pour tenter de répondre à toutes ces questions ou du moins permettre au ré-ancrage de toutes ces notions et concepts scientifiques afin d'aboutir et nourrir nos interrogations, il est peut-être temps d'en apercevoir une des applications que nous pouvons en faire. D'abord il s'agit de préciser que nous allons intégrer une forme d'IA qui est l'IA générative c'est-à-dire une IA qui peut générer des réponses sous la forme de textes ou d'images notamment. Elle va pouvoir générer en réponse à des invites ou « prompts » en anglais, qui peuvent inclure des images mais qui seront surtout du texte sous forme d'éléments à prendre en compte, à reproduire par la machine, des consignes. En guise de bref développement du fonctionnement et pour rassembler ce que nous avons vu sur les IA, parlons d'abord du cas de l'IA générative (IAG) qui a été notre outil de travail artistique. Plus particulièrement, l'IAG

DALL-E. Globalement, on pourrait parler des IAG comme un modèle d'IA utilisant un modèle de Machine learning afin d'apprendre les relations et schémas qui existent dans un ensemble de données et générer de nouveaux contenus.

Ici c'est Ben Dickson qui nous aidera à expliciter le fonctionnement de DALL-E 2 et DALL-E 3 sorti en 2023. Ces dernières versions de DALL-E reposent sur plusieurs algorithmes très récents et résolvant certains problèmes que l'on pouvait attendre avec les modèles antérieurs et inchangés d'apprentissage profond. « Par exemple, un réseau neuronal peut penser que les pixels verts sont une caractéristique de la classe « mouton » parce que toutes les images de moutons qu'il a vues pendant la formation contiennent beaucoup d'herbe. Un autre modèle qui a été entraîné sur des images de chauve-souris prises pendant la nuit peut considérer que l'obscurité est une caractéristique de toutes les images de chauve-souris et mal classer les images de chauves-souris prises pendant la journée. »¹⁰²(Ben Dickson), (traduction libre)

Ainsi on comprend bien comment l'IA dans ce cas peut apprendre et mener à de mauvaises représentations. C'est pourquoi de nouvelles techniques avancées d'apprentissage profond se sont développées ces dernières années et permettent plus de fiabilité. « Mais au fond, il partage le même concept que tous les autres réseaux neuronaux profonds : l'apprentissage par représentation »¹⁰³ (traduction libre), nous rappelle Ben Dickson. Comment fonctionne donc DALL-E aujourd'hui ?

Prenons d'abord l'algorithme de diffusion qui va permettre de débruiter une image. En d'autres termes, il s'agit d'imaginer qu'un algorithme a été entraîné, d'une part, à bruite et

donc dégrader complètement une image au point d'obtenir plus qu'un ensemble, un gros nuage de pixels de toutes les couleurs et aléatoire, c'est-à-dire où il est impossible d'en distinguer une quelconque forme. D'autre part à partir de ce nuage de bruit, l'algorithme serait capable du processus inverse qui vise à améliorer l'image et donc la débruiter : le débruitage ; et peut donc reconstituer à partir de cela n'importe quelle image. On récupère alors l'exemple vu dans les films, qui illustre l'idée générale d'une photo floue et /ou dégradée que la CIA parviendrait à traiter afin d'obtenir presque miraculeusement une photo hyper nette de meilleure résolution.

L'autre algorithme en jeu est un algorithme dit de « plongement » qui pourrait être considéré comme une évolution des algorithmes de programmation du langage (NLP) dont nous avons parlé plus haut par l'intermédiaire de Guillaume Mougeot. Afin de donner forme à ce bruit de pixel, il est nécessaire en quelque sorte de « conditionner » notre débruitage, de guider l'algorithme sur ce qu'il doit générer d'où l'importance d'une grande base de données. Il s'agit de donner à l'ensemble de notre prompt sa part à jouer. L'algorithme dit de plongement va pour cela analyser notre prompt et associer notre demande à plusieurs champs sémantiques.

L'algorithme va donc pouvoir « halluciner » une ou plusieurs images d'après le contexte qu'on lui aura fourni dans notre prompt.

DALL-E a donc adopté le système CLIP (Contrastive Learning-Image Pre-training). Comme l'explique Ben Dickson :

« CLIP entraîne deux réseaux neuronaux en parallèle sur des images et leurs légendes. L'un des réseaux apprend les représentations visuelles de l'image et l'autre apprend les représentations du texte correspondant. Pendant l'apprentissage, les deux réseaux tentent d'ajuster leurs paramètres de manière à ce que des images et des descriptions similaires produisent des encastresments similaires. »¹⁰⁴

(traduction libre)

Cela, on l'a compris, permet donc au modèle d'apprendre dans quelle mesure la légende d'une image est liée à cette dernière et s'entraîne sur des centaines de millions d'images et de descriptions libres que l'on peut trouver sur internet. A force, cela lui permet de « retenir » le lien qui existe entre les représentations visuelles et textuelles d'un même objet ou objet abstrait. Dickson nous en donne un exemple :

« si une image est décrite comme "un garçon câlinant un chiot" et une autre comme "un garçon montant un poney", le modèle sera capable d'apprendre une représentation plus robuste de ce qu'est un "garçon" et de la manière dont il est lié à d'autres éléments dans les images »¹⁰⁵ (traduction libre).

Ce modèle contrastif permet de saisir à la fois la sémantique mais également le style.

Cet ajustement n'est pas le seul qui peut être envisagé par l'IA grâce à ce couplement d'algorithme de diffusion et de plongement : Selon l'image choisit par l'utilisateur, l'IA peut supposer quelle réponse correspond le plus aux concepts donnés et demandes faites à travers le prompt. L'IA pourra ainsi s'ajuster à nouveau afin de proposer des résultats plus précis. La question de la nuance est donc de plus en plus permise avec cette méthode CLIP.

Il ne s'agit plus seulement d'IA.

Nous avons vu qu'à l'intérieur même de cette science, les questions de la perception, des représentations, de l'interaction avec l'environnement et du langage sont déjà discutées. Si l'IA voulait imiter le cerveau, il était évident qu'il fallait qu'elle se pose ce genre de questions puisque nous représentons cette incarnation dans le monde et donc dans le territoire. Mais aussi car en tant qu'artiste dans un monde qui s'ouvre, s'étend, se démultiplie, devient numérique et devient trompeur en jouant sur nos propres représentations, perceptions, ces questions sont aussi celles que je me pose. Que deviennent ces territoires ? Que deviennent MES territoires ? Comment jouer des représentations de ces territoires ? Quelles sont-elles d'ailleurs ? Et comment en produire en tenant compte de ces ouvertures et nouvelles possibilités artistiques qui sont tout autant des chemins d'écriture de l'art ?

Mon travail bien que ne trouvant pas ses inspirations dans le cœur même de ces triturations scientifiques, se charge de songes sur des chemins parallèles. Pour que tous ces mots puissent remplir une forme et pour rappeler que notre travail est aussi et dans sa finalité, un travail plastique, j'aimerais lier ce travail essentiellement théorique à ma pratique actuelle afin de voir comment cette dernière puise dans toute cette substance. Et notamment à travers un projet actuel qui servira je l'espère de pont plus évident. Cela fait plusieurs années que je récupère, regroupe, et tente d'offrir un meilleur espoir de conservation à des archives familiales. Ces vidéos filmées en super 8, parfois montées sous formes de films par mon

grand-père (déjà dans l'idée qu'il s'agira bientôt de traces, de souvenirs) retracent les expéditions en haute montagne que ma proche famille avait pour habitude d'organiser. Ces extraits regroupent des moments d'ascension sur des barrières rocheuses, en pleine neige sur des pentes hostiles, mais également de la randonnée en groupe, des descentes de ski en hors-piste pour redescendre des sommets et surtout pleins d'instantanés des entre-deux : changement de vêtement à cause de la transpiration ou de la température, chargement et aide pour positionner le sac à dos et les ski sur les épaules, les pic-niques sur des rochers, les pauses quand l'essoufflement ou l'effort est trop intense, la fin où l'on retire les chaussures des pieds douloureux. De ces films où je redécoupe les plans, je garde quelques passages dans lesquels je détourne les silhouettes. Et je ne garde plus qu'elles. Des silhouettes sans support, sans contexte et sans paysage.

Parallèlement, je me suis rendue compte que ces films représentent les moments les plus mémorables pour ma grand-mère. De tous ses souvenirs qui s'étiolent, ces moments en montagne, cette grande période de sa vie constituent ses plus féroces souvenirs. Elle ne cesse de revenir à eux, d'en parler comme s'il s'agissait de sa vie toute entière. De mon côté, étant la seule à avoir visionné ces images récemment, il m'est facile de confronter les réalités. Les images témoignent bien que partiellement.

Et les discours et anecdotes de ma grand-mère semblent parfois se mélanger, se superposer. De ces discours je garde les grandes idées, les mots clés et les grandes descriptions même si elles ne sont pas exactes. Ce sont ces mots clés qui m'ont servi plus tard à écrire les prompts que j'ai donné à l'IAG DALL-E. On y retrouvait des mots comme « dangereux, tôt le matin,

crêtes, pentes abruptes ». L'IA a donc généré de nombreuses images à mesure que j'ajoutais ou retirais des éléments pour correspondre aux anecdotes et souvenirs racontés. On rappelle ici l'importance de l'utilisation des mots dans la construction des représentations. Un seul mot « encodé » par l'IA que l'on ajoute peut modifier véritablement la représentation finale, le résultat. « La sémantique des langues naturelles est productive ; les modifications apportées aux phrases correspondent systématiquement à des modifications de ce que les phrases représentent, tout comme dans le cas des images, bien que les fonctions de mise en correspondance impliquées soient bien sûr beaucoup plus abstraites. »¹⁰⁶

De toutes ces générations je n'ai gardé que trois images principales. Et j'ai collé les silhouettes détournées sur ces fonds générés.

Pour permettre une visualisation et ancrer ces vidéos dans un dispositif, j'ai imaginé ce dernier en supposant une projection sur un écran souple de grande dimension accompagné de bruitages performés en temps réel. Ces bruitages sont une combinaison de sons enregistrés et travaillés par ordinateur et de sons produits « en live », mais tous s'inscrivent dans un registre de sons d'ambiance. Pas de mélodie, pas de sons trop secs et abruptes mais des sons qui travaillent la résonance, l'écho, l'effet déformé que peut par exemple produire le vent en altitude près des sommets rocheux.

Pour en revenir à nos images, il s'agit d'un procédé qui trouve ses aspirations dans les tentatives de reconstruction d'une mémoire. Ce mécanisme de reconstitution de la mémoire

et donc des souvenirs est automatique. Le souvenir, lorsque celui-ci est lointain, est souvent plus le souvenir de l'image du souvenir : par exemple, le souvenir de l'interprétation d'une photo souvenir, plus encore que le corps même de l'événement qui s'est transposé en souvenir.

La mémoire est déjà un jeu de superposition. Ce qui fait que ce moment est plus marquant qu'un autre, constituera certainement l'ensemble des facteurs qui demeureront les plus exactes et les plus clairs. Cela peut-être justement des protagonistes en particulier. Le contexte, ce qu'il y a autour s'apparente parfois plus à un support , le siège de l'action, l'outil de cohérence. Ce n'est évidemment pas valable à chaque fois.

Pour autant dans mon histoire, ou plutôt celle de ma grand-mère il était assez clair que la présence, l'action des protagonistes était ce qui s'accrochait le plus à sa mémoire. Des émotions quoique s'étant estompées, il restait l'idée des ressentis : la réalisation d'une crainte, le rappel du comique et être sûre d'avoir ri... Des souvenirs donc qui se concentrent surtout sur les actions et ceux qui les réalisent. De même qu'il est souvent parvenu à mes oreilles, la notion d'habitude : « Il vérifiait systématiquement, on s'attachait toujours les uns aux autres ».

Cette idée même d'habitude peut témoigner de cette notion de souvenirs cumulatifs, de répétition qui permet mémorisation et surtout qui, après des années, maintient aussi la cohérence, la narration, la densité, renforce l'impact et l'exactitude.

Finalement, je l'ai dit, je n'ai gardé qu'eux, ces proches qui habitent à présent de nouveaux espaces générés par IA. Je leur redonne un espace d'existence, je leur donne chair en leur

donnant un support, un contexte. Nos personnages sont les seuls à ponctuer cet espace d'écriture et tous l'habitent puis le fuient. Ils ne font que teinter passagèrement cet espace : lorsqu'ils l'habitent, il devient signifiant, il abrite leurs ambitions, leurs conquêtes, leur quête, leur peur, leurs affects. Ce territoire généré se dote de tous ces résidus en contextualisant et peut le faire, non pas parce qu'il est authentique, originel mais parce qu'il est représentatif. Ma grand-mère semble alors comprendre et se rappeler à quel point elle trouvait la montagne dangereuse et pourquoi, en même temps c'était un contexte fabuleux et réjouissant, profondément stimulant. Surtout c'est un contexte qui est plus fidèle aux souvenirs, à l'histoire réécrite dans l'esprit que ne peut l'être la vraie représentation du « col du cheval de bois » il y a de ça plus de 50 ans. J'essaie de reconstruire le souvenir en lui restant fidèle à lui et ce qui m'est transmis oralement. Je ne cherche pas l'exactitude, la représentation géographique mais la manifestation reconstruite du territoire de la mémoire. En inventant ce paysage, en donnant une nouvelle forme à ces souvenirs, c'est réactualiser et ajuster le souvenir avec ce qu'il est aujourd'hui.

Le souvenir n'a pas besoin d'être inchangé au cours du temps, il s'accorde et s'adapte aux ressources mémorielles, résiduelles dont il dispose afin de rester éloquent, consistant.

Les souvenirs changent et inévitablement on s'accroche à ces nouvelles formes puisqu'elles sont le nouvel étalon et parfois le seul support qui nous est disponible. Si l'on parle en souvenir, c'est cette dernière forme vivante et émotionnellement chargée qui est le véritable souvenir.

L'IA m'aide sur plusieurs points. Elle génère un espace qui n'existe pas. Les silhouettes des hommes portent elles un lourd bagage de significations, un bagage émotionnel certain, une incarnation qui permet l'interaction. Mais mon paysage recréé par l' IA joue également son rôle. S'il ne porte aucun souvenir puisque totalement inventé par l'IA, il permet le transfert de ces émotions tout en restant la manifestation de la reconstruction. Il permet d'abriter ces hommes et leurs manifestations physiques et émotionnelles tout en maintenant une distance. Déjà, lorsqu'on y regarde de plus près, on reconnaît l'empreinte de l'IA . Au delà de l'effet super 8 qui est reproduit par l'IA, on perçoit la pixellisation, ce nuage de points, ces formes qui parfois s'arrêtent trop brusquement. Des interférences qui, des fois, déstabilisent l'illusion de perspective, de proportions, de réalité, etc...

On l'affirme, l'IA génère une représentation du territoire. Même s'il nous est impossible de reconnaître une quelconque montagne en particulier, une quelconque lumière ou position du soleil, ou des nuages qui pourraient nous donner des indications sur le temps, l'orientation et la géographie du territoire, il n'en reste pas moins que l'IA semble maîtriser les codes de cet espace. C'est presque un paysage que l'on aurait pu imaginer si l'on nous avait demandé de penser à un paysage de haute montagne. Elle joue de nos propres représentations et les montagnes semblent vraisemblables. On imagine l'aridité, le manque de hautes végétations, les monticules rocheux et les pentes, le ciel dans lequel aucun autre relief, paysage ne peut apparaître puisque rien ne dépasse des sommets à part d'autres sommets. Et puis ça justement, des sommets....plusieurs sommets variés et qui se montrent tous sans neige ...Est-

ce que l'IA aurait remarqué que lorsqu'on parle de randonnée et qu'on associe randonnée et montagne il y a plus souvent des décors sans neige ?

Ces montagnes semblent dépendre des mêmes conditions qui agitent nos propres montagnes. Elles fonctionnent avec l'activité humaine, se transforme avec cette activité ou avec l'activité des saisons, de la météo. Sur nos images générées il est donc intéressant de remarquer que certaines présentent comme des éboulis, des coulures témoins de ce qui aurait été une trace de la fonte des neiges, les dégâts causés par une avalanche. Sur une autre encore on retrouve un sentier qui forme des sillons horizontaux évitant les rochers et produit possiblement par le passage de l'homme. Des espaces reproduits qui semblent partager la même écriture que les nôtres, des codes, des représentations que l'on retrouve et qui nous font dire que l'IA peut produire du territoire. Et cela parce qu'elle crée un espace cohérent qui semble prendre en compte différents facteurs ayant des conséquences sur son agencement. Le tout forme un ensemble qui résonne et raisonne avec lui-même et peut très bien laisser l'homme y prendre part. L'homme qui semble l'habiter ne semble pas y avoir été téléporté depuis une autre planète, ni collé grossièrement comme si rien ou presque ne pouvait interagir entre lui et le paysage. Au contraire, ils interagissent ensemble : et autant que l'homme incarne le paysage autant le paysage semble s'incarner devant l'homme.

Une anecdote qui montre que le pari de construire du territoire a été réussi selon moi, est que lorsque j'ai montré ce « collage numérique » à ma famille, on m'a demandé depuis quelle vidéo ou de quelle diapositive j'avais extrait ce paysage pour le remettre derrière les silhouettes puisque ce paysage semblait leur être connu (presque familier). Il est évident que

le collage est notable, c'est le but recherché mais que ces paysages reconstruits puissent s'immiscer au point de prendre part aux souvenirs, de paraître appartenir à la mémoire est une réussite d'autant plus convaincante.

L'IA peut faire parler ses représentations de sorte qu'elles représentent aussi pour nous. Elle crée un support en phase avec ce que nous, humains incarnés dans un territoire, pouvons percevoir de notre environnement. Elle maintient la mémoire, la retient tout comme la cabine téléphonique de Itaro Sasaki, elle permet le déploiement du territoire de la mémoire, l'émergence d'un territoire qui est de l'ordre de l'invisible ou de la fiction mais qui parle à nos représentations, nos perceptions et donc nos affects. Il faut le répéter et insister sur le fait que les territoires, les nôtres et les autres dépendent des affects. Du moment qu'un homme peut poser le regard sur eux, les percevoir, ils semblent alors pouvoir être affectés, subir des affects, permettre la circulation de ces derniers qui sont tout autant un fait social et partagé que la perception. Ceci est également une forme de territoire vécu qui prend en compte individu et environnement.

On y revient, l'IA génère du territoire, et nous permet de conquérir de nouveaux espaces difficilement accessibles, la mémoire, les territoires avec ou sans implication émotionnelle, des territoires dirons nous alors, des espaces neutres, des territoires confrontés ; elle nous permet d'être témoin et d'envisager des écritures qui fusionnent de manière improbable et contre intuitive, etc,...Pour nous, dans notre exemple, notre pratique, elle s'accorde à notre représentation, à notre imaginaire qui se construit lors de la réception de toutes ces

histoires ; on ne peut parler de mémoire puisque nous n'avons pas vécu à cette époque là mais un imaginaire lui s'est solidifié à mesure que les histoires se répétaient, s'étoffaient ou s'atrophiaient. L'IA nous conforte et solidifie à nouveau ces représentations mentales en donnant un support de projection, en inventant du territoire qui répond tout de même au besoin d'ancrage, de réalité, de cohérence et de conformité.

Et elle est force là où il y a faiblesse. Là où pour l'homme on voit la mémoire s'évaporer, fluctuer, se déformer, l'IA se dote d'une mémoire infallible et monumentale. C'est comme si, en se permettant d'affabuler un peu, ces espaces générés étaient la synthèse de tous les paysages oubliés, fragmentés qui se désintègrent et s'entrechoquent dans le discours des souvenirs. Et c'est un peu comme si ces espaces supportaient toutes les temporalités et toutes les géographies. On les croit réels, mais ne ressemblent à nulle part autant qu'ils pourraient être n'importe où, et on garde cette sensation de discordance dans le traitement de l'ensemble et la fusion imparfaite. On voit bien qu'il semble y avoir un déphasage, un désaccord léger entre les mouvements, les déplacements, les trajectoires et le relief qui est dès le départ plus figé que les images sautillantes en super 8.

Dans tous les cas, nous voilà face à ces questions de représentations. Nous percevons en quoi l'IA génère des représentations qui dépendent des nôtres et des relations qui unissent les choses qui nous entourent. Et cela malgré le fait que l'IA soit obligée de passer par la traduction de ces images, de ces données vers des représentations qui lui sont propres, qui lui permettent d'être manœuvrées par le calcul, d'être encodées et manipulées.

L'artiste n'est certes plus le seul créateur, mais est encore le seul à pouvoir inclure ces formes d'art dans une démarche, une intention de production artistique comportant un procédé personnel de création et critique. Peut-être parce que même si elle les reproduit très bien, l'IA n'est pas encore tout à fait à même de comprendre les enjeux sociaux, sociétaux qui envoûtent les échanges et interactions au sein d'un même territoire tout comme elle trouverait des difficultés dans le retour critique de son propre impact et sa propre incarnation dans le monde.

Cet impact justement nous intéresse et résonne avec les ambitions de l'art. L'art aujourd'hui et avec les IA, ne se montre plus aussi sélectif ; il peut accéder à de nombreux espaces qui ne sont plus aussi limités ou qui ne paraissent plus aussi lointains. Plus de limites physiques pour l'individu qui par exemple ne pourrait se rendre dans un lieu où il souhaiterait prendre des photos et pouvoir clamer qu'elles sont siennes (certes l'IA ne génère pas des paysages qui existent, bien que l'illusion soit de plus en plus parfaite mais les générations constituent une matière dont nous pouvons disposer sans question de droits d'auteurs).

Mais surtout plus de limites cognitives, intellectuelles, artistiques : presque tous les poèmes peuvent être inventés, tous les styles reproduits, presque tous les visages, les paysages, les formes peuvent être inventés. Les capacités ou les techniques qui le limitent ou qui sont trop nombreuses pour avoir le temps d'être apprises et maîtrisées en l'espace d'une vie, deviennent moins contraignantes, plus abordables. Sans vouloir éclipser les problématiques éthiques et morales que pose l'IA, il serait malgré tout trop long d'aborder ce thème ici et

j'espère avoir l'occasion de poursuivre ce travail afin d'en relever précisément les vices et désavantages.

3. Pour refermer une boucle et aller plus loin.

Néanmoins l'art avec les IA se montre très OPEN, au potentiel infini, sans limite mais dépend encore de la vision dominante et apprise du monde dont on lui donne ou fournit l'accès. On comprend facilement pourquoi l'IA peut être biaisée et donc biaiser ses représentations. Les apprentissages autonomes non supervisés tendent à éviter cela en multipliant aussi différentes sources. Les bases de données sont de plus en plus vastes et considérables, oui ! Mais il suffit d'essayer de générer quelque chose de moins académique, plus local, plus circonscrit culturellement ou relevant de certaines croyances pour atteindre certaines de ces limites encore existantes et constater simplement que l'algorithme est souvent incapable de fournir de manière convaincante de telles représentations. Ce point renforce peut-être encore la difficulté de représenter les contre-cultures actuelles, les cultes et croyances non dominants, les invisibles. Puisque tout se base sur les données acquises, il demeure forcément des espaces non visités. Et toutes ces données dépendent logiquement des codes, visions et produits de notre monde : l'aléatoire en codage n'est pas si aléatoire

que ça ; l'abstraction pas si volontaire et étonnante. L'ensemble de nos territoires qui ne peuvent encore être tous représentés. Néanmoins nous pouvons espérer du progrès rapide dans ce sens là au vu de l'attention continuellement posée sur les capacités de stockage et de gestion des données, ce qui permettrait d'ouvrir toujours plus le champ des possibles.

De notre côté, elle nous permet de refermer des boucles que nous avons ouvertes précédemment dans l'ensemble de cette méditation. L'IA effectue elle aussi le principe du collage mais trouve sa perspicacité dans la génération d'un contexte, d'un cadre qui envisage la rencontre des éléments ajoutés les uns aux autres sans (ou en essayant de limiter) incohérence.

Tous semble faire corps, si la génération est réussie, dans un ensemble où même des territoires contraires s'accordent. Mais surtout, elle reprend cette notion de collage qui est essentielle d'un point de vue artistique selon moi. Tout est une question d'assemblage, de faire sens en convoquant différents facteurs à travers l'intention d'une démarche, d'un procédé. Elle permet la réécriture bien qu'elle admette et intègre nos représentations comme le fait Deslandes en jouant des codes et des bienfaits de la réécriture des situations et espaces.

Elle donne corps, voix et nous laisse la possibilité de représenter le territoire dont celui de la mémoire en jouant la partition que nous lui écrivons et qu'il n'est pas toujours facile de jouer nous-même. Tout cela en utilisant son propre langage de représentations...à partir de représentations...vers une représentation. Et l'art circule à travers tous ces concepts, ces

méthodes, ces emplois. Nous avons déjà articulé quelques questions autour de la représentation pour peu à peu s'intéresser à ce qu'elle dit du langage , de la perception et surtout de ce qui nous parle, donc du commun. Dans la boucle que nous formons il nous semble devoir développer cette curiosité un peu plus.

Dans cette fermeture, ce qui réveille toutes ces notions ré-évoquées à travers l'IA, c'est l'emploi, l'analogie et le retour à un espace que nous connaissons mieux qui est l'espace de monstration artistique. Les représentations que manipule l'IA sont des représentations ou des formats de représentations que l'on pourrait retrouver dans notre espace artistique ainsi que dans nos espaces d'exposition. C'est bien souvent avec cette représentation que nous réglons presque trop facilement ces problématiques de contexte et d'évocation plus ou moins discrète des territoires.

Notamment dans l'espace d'exposition, il est utile et souvent souhaitable d'organiser ces représentations dans un système qui permet la compréhension. Il est assez curieux de voir que cette notion de représentation peut en fait être décortiquée. De cette manière, il s'agit sans doute pour moi de comprendre et conscientiser ce qui s'apparente comme des outils de fabrication de la représentation. Comme l'a fait Müller avant nous, nous évoquerons simplement la théorie classique des signes de C.S. Peirce. Ce dernier aborde la représentation sous trois aspects : les icônes, les indices et les symboles.

« Les icônes sont censées ressembler à ce qu'elles représentent (par exemple, les peintures de portraits). » Müller précise « La discussion sur les icônes depuis Peirce semble avoir

montré qu'à peu près tout est similaire à n'importe quoi d'autre d'une certaine manière, de sorte que ce qui est représenté dépend toujours d'un certain système d'interprétation. ». Avant de reprendre « les indices sont liés à ce qu'ils représentent par un lien de causalité et les symboles sont liés uniquement par l'usage ou la convention. »¹⁰⁷ (traduction libre)

Pour les symboles, Müller semble vouloir préciser qu'il s'agit d'une relation impliquant trois positions notées X,Y et Z. Z étant une personne ou un groupe. Le relation s'agence ainsi : X représente Y pour Z. Dans cette forme de représentation on entrevoit bien que Y dépend de ce que Z comprend de X ou comment il le perçoit.

C'est pourquoi il est facile de donner l'exemple de la langue naturelle pour expliquer ces symboles : Le mot qui représente l'animal loup n'est pas le même pour un anglophone et un français.

Mais cela fonctionne globalement avec ce qui traduit une forme particulière pour un groupe particulier de personnes et qui pourrait donc mener à d'autres traductions ou représentations pour un groupe différents de personnes. Pour ce qui est des indices, il induit la notion de causalité : « on dit que les indices ont des informations sur leurs causes (par exemple, la fumée sur l'existence du feu) »¹⁰⁸ (traduction libre). L'indice peut dire quelque chose, il peut être la représentation de quelque chose. Il est censé représenter quelque chose par la représentation. Müller rappelle que si nous ne questionnons pas la véracité de l'information, il est beaucoup plus légitime de le faire pour la représentation qui n'est donc pas forcément vraie. Nous supposons que depuis les formes de représentations ont été discutées et peut être étayées. Nous envisageons que cette théorie ne soit pas la seule

traitant ce sujet mais à vouloir regarder encore de trop près cette question nous ne nous suffirions pas d'un seul chapitre.

Or nous avons juste souhaité détailler un peu le format de représentation puisqu'il peut nous être utile quand nous engageons un projet artistique.

Nous jouons régulièrement de ces jeux de représentations, subjectivité et perception dans le domaine artistique. Nous extrayons des formes et il nous appartient de les faire dialoguer ou non avec ce à quoi elles sont rattachées habituellement au delà des cloisons de l'exposition. C'est de la manière dont nous utilisons, manions ces représentations que nous pouvons convoquer des territoires, des affects, des idées de façon à ce qu'ils puissent d'une part, être correctement traduits et transmis, et d'autre part, parler à l'autre peut-être comme ils nous parlent.

Nous considérons néanmoins que cette lecture à travers ces divers schémas de représentation est souvent automatique pour notre cerveau. Pour reprendre le même exemple que cité ci-dessus, si l'on voit de la fumée, il s'agira pour beaucoup de faire automatiquement le lien avec un feu. Ces représentations sont peut-être tout autant bavardes et importantes que le sont les territoires dans notre lecture à travers quelques espaces de l'art. A l'évidence lorsque l'art n'habite pas directement le territoire et qu'il ne parle pas directement avec lui, il peut et doit user de ces représentations pour communiquer.

La représentation est essentielle pour permettre un relais, une circulation, une traduction donc une transmission ou encore une narration.

Enfin, un dernier point sur lequel nous souhaitons refermer notre discours : la question de perméabilité, de frontière, de communication, d'interaction au monde. Afin de conclure sur ce dernier, permettons-nous de prendre quelques distances avec les IA génératives et revenir plus globalement à l'intelligence artificielle en devenir. Nous connaissons son aspiration : dépasser les capacités humaines. On l'a vu c'est déjà ce qu'elle fait avec les ensembles de données comme une immense mémoire où elle puise les informations nécessaires à son apprentissage et donc à l'amélioration des liens qu'elle peut créer. Ces liens elle peut les créer et nous le pouvons aussi.

Tout se recoupe.

Notre façon de suggérer la reconstruction de la mémoire, ces mécanismes associatifs qui traduisent un modèle de fonctionnement du cerveau humain. Alors que tout est question de liens, d'associations, de parcours, ce cheminement que fait notre cerveau n'est autre que le jumeau aîné de nos ordinateurs et tout particulièrement d'internet. Nous savons qu'il s'appuie aussi sur les IA et qu'il participe comme nouveau terrain de circulation de l'art. Vannevar Bush dans son article « As We May Think » datant de 1956 anticipera l'invention de l'hypertexte ce qui donnera le ton en établissant les bases de ce qu'il faut bien reconnaître comme l'ordinateur et le réseau. En reprenant le modèle associatif du cerveau humain,

Vannevar Bush pouvait prétendre à acquérir un modèle similaire pour la gestion des documents du système. Il se dessine alors comme pionnier d'internet. Dans « As We May Think » paru dans la revue Atlantic Monthly, Vannevar Bush s'applique à définir un système qui serait plus ou moins, l'extension de la mémoire humaine et l'appelle Memex (memory extender).

« Un Memex, c'est un appareil dans lequel une personne stocke tous ses livres, ses archives et sa correspondance, et qui est automatisé de façon à permettre la consultation à une vitesse énorme et avec une grande souplesse. Il s'agit d'un supplément agrandi et intime de sa mémoire. »¹⁰⁹ (traduction libre)

Tout comme nos intelligences artificielles, le memex (certainement un des premiers concepts d'intelligence artificielle) tend à imiter le mode de fonctionnement du cerveau humain et le dépasser. Il s'agit de reconstruire et organiser une mémoire qui serait plus performante et rapide que celle du cerveau de l'homme. Ce qui permettrait alors une meilleure organisation dans cette nouvelle relation entre l'homme, la machine et l'ensemble des connaissances, serait ce modèle associatif.

« Il commence par parcourir une encyclopédie, y repère un article intéressant mais peu précis, et le laisse affiché. Ensuite, dans un récit, il trouve un autre élément pertinent, et lie les deux ensemble. Il continue ainsi, construisant un réseau d'éléments sources. »¹¹⁰ (traduction libre)

Cela rappelle le modèle traditionnel d'intelligence artificielle de représentation et d'organisation mais qui ne représenterait que mal la manière dont le cerveau humain

fonctionne. « les vrais systèmes biologiques ne sont pas des agents rationnels qui prennent des entrées, calculent logiquement et produisent des sorties. »(Brooks)¹¹¹ (traduction libre)
Bien évidemment, il s'agissait d'abord ici de déléguer à une machine ce mécanisme de classement, de gestion et d'association. Dans un premier temps, déléguer c'était entrevoir une révision de la mémoire humaine, et forcément une amélioration de celle-ci puisque l'imperfection humaine pouvait alors avoir un moyen d'être corrigée avec l'efficacité, la rapidité (à terme pour extraire des éléments) et l'invariabilité d'une donnée acquise.

« L'humain ne peut espérer réussir à dupliquer ses capacités mentales artificiellement, mais il est cependant capable d'en tirer des leçons. Il pourrait même s'améliorer, puisque ses enregistrements ne sont pas parfaitement fiables. Une des premières choses pouvant être retirée de cette analogie concerne encore une fois la sélection. La sélection par association, plutôt que par indexation, pourrait sans doute être mécanisée. On ne peut espérer atteindre la vitesse et la flexibilité avec laquelle l'esprit suit un chemin d'associations, mais il devrait être possible de faire définitivement mieux que lui concernant la permanence des éléments stockés et leur clarté lors de leur récupération. »¹¹² (traduction libre)

Finalement, dans ces prémices du réseau, d'internet, l'intelligence artificielle trouvait déjà son ambition : plutôt que de reproduire les capacités cognitives et cérébrales de l'être humain, la machine et plus particulièrement l'intelligence artificielle visait à aller au-delà de ces capacités ...L'aboutissement serait sans doute dans ce prolongement la création de la

« superintelligence » de la machine. Ce qui impliquerait une amélioration dans quasiment tous les domaines d'intérêt et pas seulement un domaine spécifique car dans ce cas nous parlons simplement de système « experts » permettant la spécialisation pour un certain type d'actions.

Tout est lié : notre réseau, la diffusion, l'internet et son espace, notre intelligence artificielle et notre mémoire.

Mais également son rapport au monde et sa capacité d'analyse.

Les développements informatiques aujourd'hui, sans parler des progrès que nous avons vu notamment en IA génératives, pourraient donner à leur tour du fil à retordre à nos perceptions. Il s'agit d'aller plus loin. De voir le potentiel qu'abritent ces nouveaux outils et qui auraient aussi quelque chose à apporter ou à dire sur nos territoires et notre perception du monde ? Forcément on l'espère, (et ce n'est peut-être encore qu'une conjecture) ces outils d'altérations pourraient inviter l'art à se manifester autrement, toujours plus « ailleurs ».

Les ICM (interfaces cerveau-machine) portent aujourd'hui la promesse de ces révolutions. Les ICM dont on peut trouver la définition suivante « système de liaison directe entre un cerveau et un ordinateur, permettant à un individu d'effectuer des tâches sans passer par l'action des nerfs périphériques et des muscles » constituent une suite logique avec notre brève étude « parce que les algorithmes d'IA sont utilisés pour interpréter les données cérébrales qu'ils[les ordinateurs] collectent »(Müller et Erler)¹¹³ (traduction libre). Ils

poursuivent également ce qu'internet a initié, ce que les IA ont revendiqué : permettre un dépassement, une augmentation intellectuelle. Ils sont la rencontre entre les neurosciences et l'intelligence artificielle.

Si les IA sont déjà utilisées dans l'interprétation de résultats médicaux, les ICM envisageraient d'aller encore plus loin.

La médecine a directement perçu les avantages que pouvaient offrir les ICM notamment en ce qu'il permettraient de contrôler une prothèse, un fauteuil roulant par la pensée, par exemple. En d'autres termes envisager aussi une mobilité pour des personnes paralysées. Il « suffirait » pour un individu tétraplégique de s'imaginer faire l'action ou engager un déplacement avec son fauteuil roulant pour pouvoir l'effectuer.

Dans une plus grande ambition encore, il serait éventuellement envisagé de pouvoir contrôler un bras motorisé même à distance. Le transhumanisme trouve un nouveau partenaire idéal dans les systèmes d'interfaces cerveau-machine, avec une pose invasive des implants dans le cortex cérébral ou la stimulation magnétique transcranienne. Divers moyens donc de capter des stimulations cérébrales, les signaux électriques émis par nos neurones. Un des progrès prometteurs des ICM concerne l'amélioration de la communication. Cette application renvoie directement à nos propres préoccupations. Une communication restaurée c'est une meilleure interaction avec son environnement. C'est donc mieux pouvoir affecter et être affecté par cet environnement, c'est pouvoir mieux s'inscrire dans un espace et jouer de ses schémas/conventions. Une part de ces avancées se sont concentrées sur les cas de personnes ayant perdu l'usage de la parole suite à une paralysie, trouble neurologique,

etc,... Dans ce cas et à titre d'exemple, des électrodes positionnées dans des régions cérébrales permettant habituellement l'élocution, renvoient les ondes captées vers un système doté d'une IA qui traduit ces signaux en un discours qui pourra être lu par une voix artificielle. Évidemment, on y revient, cela demande encore des développements techniques et de l'entraînement à l'IA pour pouvoir retranscrire correctement. Un article de science et avenir paru le 04 septembre 2023, valorisait les résultats convaincants de personnes ayant « retrouvé » la parole grâce à ces interfaces. Les chiffres devaient donner de l'espoir concernant ces technologies d'avenir avec des exemples de patients ayant atteint : « 78 mots par minute avec 1024 mots de vocabulaire, avec une précision de 75%. »¹¹⁴ Rappelons à notre tour que « le rythme d'élocution classique est de 150 mots par minute »¹¹⁵. Tout ceci permettrait de pouvoir « rester connecté au monde dans son ensemble »¹¹⁶.

A l'évidence, ces concepts scientifiques tendent à améliorer la façon dont nous participons au monde, dont nous gravons l'espace commun, partagé et comment nous pouvons rétablir un lien avec notre environnement. Ce qui nous intéresse dans cette voie et qui pourrait affecter également notre façon de produire, serait l'impact qu'auraient les ICM dans notre façon de percevoir le monde, percevoir le territoire et plus encore, l'impact que ces interfaces auraient dans notre prise de décision, dans la manière dont nous devons agir au cœur de ces espaces partagés.

Le potentiel que porte les ICM a forcément éveillé l'attention dans nombre de domaines. Récemment c'était Elon Musk et sa start-up Neuralink qui testait déjà des implants dans le

cerveau de cochons et de singes afin d'améliorer à terme la cognition humaine.

L'éducation s'est également montrée volontaire et elle se présente comme notre premier rebond concret vers une mise en garde concernant le potentiel et épanouissement créatif et artistique. Récemment, la Chine a fait l'expérimentation d'un bandeau utilisant des capteurs électroencéphalographiques (EEG) sur 10 000 enfants âgés de 10 à 17 ans. C'est l'entreprise américaine BrainCo qui est à l'origine de ces bandeaux dont le but est de suivre le niveau d'attention des élèves. Il s'agirait de développer parallèlement la concentration des enfants en repérant quand leur attention commence à baisser et ajuster le processus d'apprentissage en relevant les mécanismes pour lesquels les enfants sont le plus réceptifs sur la durée. Les données fournies aux enseignants pourraient les aider à « concevoir des jeux d'entraînement à la concentration qui amélioreront la capacité d'attention soutenue des utilisateurs »¹¹⁷(traduction libre).

Comme le reprend et le souligne justement Müller et Eler : « Chercher à encourager une concentration constante de type laser chez les étudiants et les employés pourrait également s'avérer contre-productif, dans la mesure où le vagabondage de l'esprit semble être propice à la pensée créative (Fox et Beaty, 2019). »¹¹⁸(traduction libre)

Nous pointons un des premiers facteurs qui pourrait tangiblement affecter le potentiel créatif en formation chez les enfants. Évidemment, c'est une dystopie exagérée que nous envisageons mais nous savons à quel point la pensée créative et la sensibilité artistique est une capacité que nous développons très jeune.

Une bonne concentration en cours ne peut être que souhaitable mais une pression constante (la conscience d'être traqué continuellement) pourrait certainement avoir des conséquences sur le long terme quant aux habitudes de réflexions, la prise de décisions et l'expérience de l'apprentissage que nous poursuivons également chacun, chacune individuellement. Stimuler sa créativité, son imagination est également un apprentissage. Comment la créativité peut-elle et doit-elle résister à ces systèmes ? Les enfants peuvent-ils se sentir libres de laisser cours au flux de pensées, à une construction moins efficace et académique de la réflexion, de l'apprentissage. En soit pouvoir se permettre d'avoir recours et de faire intervenir différentes logiques, des ponts transdisciplinaires, imaginatifs qui participent à la mémoire et à la réflexion ?

On peut s'attendre à ce que ce niveau d'attention soit logiquement plus haut lorsque les élèves portent ce casque, du fait est qu'ils ont conscience d'être surveillés. Jusqu'à quand et à quelle fréquence peut-on espérer analyser l'attention de l'étudiant sans affecter considérablement l'autogestion, l'économie de la pensée ?

Là aussi on ne peut que s'attendre à une manière d'entreprendre une forme de créativité, modifiée voire bouleversée en fonction du temps d'exposition à ce système d'analyse. Ces exemples de concepts et projections scientifiques que nous invoquons, ne sont qu'un outil pour se rappeler qu'il s'agit de se poser encore continuellement des questions à propos des ambitions et conséquences de ces technologies. Surtout que ces dernières tendent à de plus en plus modifier notre rapport au monde et notre façon de percevoir notre environnement,

nos territoires partagés et vécus.

Il suffit de porter un regard sur ce que l'armée pourrait et projette parfois déjà de faire de ces ICM : l'hypothèse « d'un transfert direct des pensées de cerveau à cerveau, et donc la capacité de communiquer silencieusement, ainsi que pour permettre une communication et une prise de décision plus rapides entre les soldats et les commandants militaires (...) De manière plus ambitieuse, la perturbation de la douleur et la régulation d'émotions telles que la peur chez les combattants »¹¹⁹ (traduction libre).

Au delà du fait que ce dernier point implique qu'il faudrait envisager une forme de stimulation dans l'autre sens aussi afin d'affecter le cerveau humain, on perçoit sans difficulté en quoi ces diverses projections pourraient perturber notre perception et engagement dans le territoire. Si même les émotions et leurs manifestations peuvent être contrôlées, il semble que de nouvelles interactions soient globalement permises et indirectement de nouvelles perceptions et représentations seront à même d'émerger. Comment retranscrire cette sensation de peur si elle est inhibée ? Quelles auraient été les peintures d'Otto Dix s'il n'avait pas eu à ressentir de la terreur à la guerre ?

On s'accorde, il s'agit encore bel et bien d'extrapolation, de spéculation mais j'estime vouloir le faire tant qu'il est encore possible de se poser des questions.

Müller nous sert l'exemple en rappelant que des assistants, les futurs conseillers en IA pourraient nous décourager, nous dissuader de développer nos capacités de raisonnement

moral. Bien que de base il s'agirait de faire prendre conscience à l'utilisateur des biais potentiels dans sa prise de décision en lui suggérant « le meilleur plan d'action dans une situation donnée »¹²⁰ (traduction libre), des risques plus importants sont à considérer pour notre propre développement du discernement, de la morale. Pouvoir conseiller l'utilisateur est une mission qui sous-entend que le système et l'IA doit prendre en compte « en permanence la physiologie, les états mentaux et l'environnement d'un agent »¹²¹. L'IA pourrait donc à partir de sa propre lecture de l'environnement suggérer un comportement, une interaction adéquate.

De ce fait, il ne s'agit plus seulement de dépendre de notre propre façon de percevoir le monde et notre façon de comprendre les représentations mais également de la capacité de discernement de la machine, elle-même programmée par des entités humaines à l'origine.

Ainsi, « la qualité des conseils fournis par un tel système pourrait en principe ne pas répondre aux normes promises par son fabricant. Cela pourrait se produire en raison d'une conception inadéquate, d'une surestimation des capacités techniques existantes ou parce que l'entreprise qui vend l'appareil l'a délibérément programmé pour orienter les utilisateurs vers des lignes de conduite favorables à ses propres intérêts ou à ceux de ses partenaires commerciaux, même si ces lignes de conduite ne sont pas totalement conformes aux engagements éthiques de l'utilisateur »¹²².

Il n'est déjà pas évident de comprendre systématiquement ce qui est en jeu dans nos rapports au monde, dans nos manifestations physiques, intellectuelles et émotionnelles, peut-on alors supposer qu'il soit judicieux de déléguer à la machine ? Si nous en sommes

incapables, nous serions tenter de dire oui en supposant paradoxalement que l'IA soit plus capable que nous. A quel point la machine serait-elle impliquée dans les actions que nous réalisons ?

L'art, notre façon de manifester des formes artistiques relève des territoires et des rapports que nous tissons avec eux et surtout comme nous l'avons vu de notre perception de ces espaces de communication, de ces liens et codes qui régissent un monde en expansion dans sa dimension physique mais aussi dans sa dimension numérique. Cette perception va de pair avec nos représentations, nos autres facultés cognitives, notre dépendance au monde et nos interactions avec lui. Rien n'est vraiment détaché, flottant sans contexte puisque nos représentations peuvent alors former des ponts imaginaires et bavards entre ces espaces et territoires convoqués. Tout est engagé dans un réseau plus ou moins codé de liens, de cohérence qui permet de concevoir l'humain que nous sommes comme un ensemble d'individualités qui se crée et peut s'incarner dans le monde et dans le territoire par la mémoire et ses perceptions.

Un système ouvert dans les deux sens qui permet la porosité du territoire dans les manifestations humaines qui le représentent et qui sont affectées par son fonctionnement ; et réciproquement la perméabilité de l'homme en interaction avec ce territoire qu'il affecte également. Il ne reste plus qu'à doser ces expansions simultanées. L'art se voit tantôt ouvrir des portes avec une machine qui peut bientôt le produire avec autant de pertinence et perspicacité que l'homme bien que la notion d'intention créative intuitive résiste encore à la

machine, mais peut se voir également contraint dans son élan à mesure que la machine aspire à contrôler l'homme, ses perceptions, ses intuitions, ses manifestations et par conséquent un potentiel qui lui est encore propre et spontané. L'art pourra-t-il survivre à cette nouvelle ère ? Permettons-nous d'extrapoler : pourra-t-il survivre dans CES nouveaux mondes perméables et ouverts les uns vers les autres ?

= BOULE DE CRISTAL = BOIRE DU VIN
= (TERRASSEMENT) NIVELAGE = THEATRE
= COALESCENCE = SUCCES = MORALE
D'AVOIR MAL AGI = FECONDATION
NATURELLE = KOUROS = KORÉ = NE
VOIT PAS LE JOUR / N'EST PAS NÉ = SUP-
PRIMER LA CONCURRENCE = DECORATION
ION COLONIALE? = DISTINCTION HONORIFI-
QUE = AUTORITE DE REGULATION DES TELE-
COMMUNICATIONS = TELEPHONE = MOTEUR
DE RECHERCHE = MEDITATION = TEXTE
DESSINE L'ESPACE = LUBRIFIANT = ACCOUE-
NEMENT = ETAT FINAL DE LA GROSSESSE
EPERNET DE RESPIRER = ART =

LEXIQUE DE L'ART

- p13. ETUDE : Travail de détail exécuté en marge et en vue d'une composition d'ensemble, mais pouvant parfois constituer une œuvre en soi.
- P17. IN SITU : Œuvre réalisée uniquement pour le lieu qu'elle occupe ; en place, dans son élément.
- P23. COLLAGE : Procédé de composition consistant à assembler et coller sur un support des fragments de matériaux hétérogènes ; œuvre composée selon ce procédé.
- P27. CALLIGRAMME : Texte écrit dont les lignes sont disposées en forme de dessins.
- P35. CHRYSELEPHANTINE : se dit d'une statue faite d'or et d'ivoire.
- P42. LAND ART : Tendance de l'art contemporain caractérisée par un travail dans et sur la nature.(EARTHWORK : littéralement terrassement, est un terme utilisé pour désigner une œuvre d'art créée dans la nature et dont le matériel de base est la terre.
- P47. WHITE-CUBE : signifiant « cube blanc » est le surnom des galeries ou autres espaces d'exposition d'art contemporains, principalement des grands espaces blancs et sobres.
- P49. KOUROS : Statue grecque représentant un jeune homme nu et souriant.

- P50. KORE : Statue représentant une jeune fille debout, dans l'art grec archaïque.
- P55. REPENTIR : Correction apportée par un écrivain, un artiste à son œuvre, à son texte et en particulier par un peintre à son tableau en cours d'exécution.
- P57. MONOCHROME : Qui est d'une seule couleur. Dans les arts de l'antiquité (...) ouvrages de sculpture sur lesquels on n'appliquait aucune couleur.
- P58. CITATION : Phrase chorégraphique, musicale, plan cinématographique, etc., inséré dans une création d'un artiste sans qu'il en soit l'auteur.
- P63. GRAPHITE : Carbone naturel ou artificiel cristallisé, gris-noir, friable et tendre, servant à faire les crayons papier.
- P65. TRAVAIL : Action de modifier une matière, de la rendre utilisable. Ou ouvrage réalisé par l'activité humaine de modification des éléments naturels ou de production de nouveaux biens.
- P67. MEDIUM : Moyen utilisé dans la fabrication d'une œuvre, autrement dit le matériau de base (peinture/ photographe/ etc.) ; Substance se situant entre diluants et liants, destinée à être mélangée aux peintures et aux encres, afin de les allonger en leur conservant leurs qualités colorantes et siccatives.
- P71. PERFORMANCE : Expression artistique proche de la danse ou du théâtre qui se déroule souvent en public.
- P72. EVENT : signifiant événement, désigne en art contemporain, une œuvre qui se caractérise par le fait que c'est le spectateur qui la constitue.
- P77. CADAVRE EXQUIS : Jeu collectif consistant à composer des phrases à partir de mots que

chacun écrit à tour de rôle en ignorant ce qu'a écrit le joueur précédent ; dessin obtenu par une procédure comparable. La première phrase qui résulta et qui donna le nom à ce jeu fut « Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau ».

P78. CARTEL : Étiquette ou plaquette apposée à côté d'une œuvre et permettant de l'identifier.

P83. MANIERISME : Courant artistique particulièrement en honneur dans l'Italie du XVI^{ème} siècle, entre la Renaissance et le Baroque, dans lequel les artistes privilégient l'artificialité, rejettent les lois de la perspective albertienne, magnifient l'arabesque, le mouvement, la gestualité au détriment de la pensée classique.

P89. MOBILE : Objet d'art en métal léger, à mi-chemin entre la sculpture et l'installation, dont les éléments entrent en mouvement sous l'action de l'air.

P103. CHROME : En street-art, désigne le lettrage (ou graffitis calligraphiés) réalisé avec un contour noir et un remplissage argenté (chromé), ou l'inverse.

NOTES

1. « ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE », interview par Audrey Mascina, extrait de *In the arab world... Now* de Jérôme Sans, ed. Enrico Navarra, 2008.
2. COQUET Michèle, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction, » In: *Journal des africanistes*, 1999, tome 69, fascicule 1, p10.
URL : <https://doi.org/10.3406/jafr.1999.1184>
3. COQUET, « Des objets et leurs musées, » p10
4. COQUET « Des objets et leurs musées, » p12
5. CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p. 45-51.
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-45.htm>
6. BISHOP Claire et PERJOVSCHI Dan, *Radical museology : or, What's 'contemporary' in museums of contemporary art?*, London, Koenig Books, 2013, p24
7. CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », p 45-51
8. CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », p 45-51
9. GLICENSTEIN Jérôme (dir.), « Introduction », dans : , *L'art une histoire d'expositions*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2009, p. 9-14.
URL : <https://www.cairn.info/--9782130573562-page-9.htm>
10. CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », p 45-51
11. DAVALLON Jean cité par CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », p 45-51
12. CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », p 45-51
13. DURANT Sam, « A Statement from Sam Durant », 29 mai 17. Consulté le 05 avril 2023
URL : <http://walkerart.org/magazine/a-statement-from-sam-durant-05-29-17>
14. COQUET, « Des objets et leurs musées, » p15

15. COQUET, « Des objets et leurs musées, » p18
16. « Rendez-Vous : Jeune création internationale », CNAP, mis à jour le 2 mars 2020. Consulté le 18 décembre 2022.
URL : <https://www.cnap.fr/rendez%E2%80%94vous-i-jeune-creation-internationale>
17. MORAIS Pedro traduit par C. Penwarden, « Rendez-vous », Artpress, 21 oct. 2017
URL : <https://www.pressreader.com/france/artpress/20171021/282424169523828>
18. AANZA Sinzo, « Projet d'attentat contre l'image ? Acte 3 – Le Royaume des Cieux », 2017. Consulté le 18 décembre 2022.
URL : <https://imanefares.com/artistes/sinzo-aanza/oeuvres/>
19. « Daniel Steegman Mangrané – A Transparent Leaf Instead Of The Mouth, 2016-2017 », La Biennale de Lyon, 2017. Consulté le 18 décembre 2022.
URL : <https://www.labiennaledelyon.com/fr/biennale/biennale-dart-contemporain-2017/expo-internationale/daniel-steegmann-mangrane-a-transparent-leaf-instead-of-the-mouth-2016-2017>
20. « STONE», CNAP, mis à jour le 7 septembre 2020. Consulté le 19 décembre 2022.
URL : <https://www.cnap.fr/stone>
21. « Yinka Shonibare CBE RA : African Spirits of Modernism », Stephen Friedman Gallery, 2021. Consulté le 12 avril 2023.
URL : <https://www.stephenfriedman.com/exhibitions/149-yinka-shonibare-cbe-ra-african-spirits-of-modernism/>
22. « Yinka Shonibare », Stephen Friedman Gallery, 2021
23. STEYERL HITO, *De l'art en duty free – L'art à l'époque de la guerre civile planétaire*, trad Armelle Chrétien, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Perceptions, 2021
24. RASSE Paul, GIRAULT Yves, « Introduction. Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale... », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 11-16.
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-11.htm>
25. RASSE Paul, « Le musée protagoniste de l'art contemporain », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 76-83.
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-76.htm>
26. LEFEVRE Jérôme, « Martine Feipel & Jean Bechameil Melancholic dislocation Cercle Cité, Luxembourg », s.d.

- URL : http://www.feipel-bechameil.lu/PDF/Melancholic_dislocation_FR.pdf
27. CHIMIANTI Pablo, « Dislocations filmiques au Cercle-Cité », Le Quotidien, 12 février 2015.
Consulté le 29 août 2023.
URL : <https://lequotidien.lu/culture/dislocations-filmiques-au-cercle-cite/>
28. Martine Feipel & Jean Bechameil : *Moonlight Solitude*, ROMANACCE Aurélie (dir.), 2015
URL : http://www.feipel-bechameil.lu/PDF/Feipel_Bechameil_cat_web.pdf
29. LEFEVRE, « Martine Feipel & Jean Bechameil »
30. Martine Feipel & Jean Bechameil, ROMANACCE
31. MOUKARZEL Joseph R, « Du musée-écrin au musée-objet. Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 90-95.
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-90.htm>
32. MOUKARZEL, « Du musée-écrin au musée-objet. », p 90-95
33. MOUKARZEL, « Du musée-écrin au musée-objet. », p 90-95
34. MOUKARZEL, « Du musée-écrin au musée-objet. », p 90-95
35. MOUKARZEL, « Du musée-écrin au musée-objet. », p 90-95
36. CHIMIANTI, « Dislocations filmiques au Cercle-Cité », 2015
37. Martine Feipel & Jean Bechameil, ROMANACCE
38. LEFEVRE, « Martine Feipel & Jean Bechameil »
39. BORDONABA Laure, « Note de lecture. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty, JRP-Ringier/La maison rouge, 2008 », *Cahiers philosophiques*, 2011/1 (n° 124), p 123-126.
URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2011-1-page-123.htm>
40. DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 38-44.
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-38.htm>
41. LE THOMAS Claire, « Regard d'artistes sur le territoire : Balle perdue, une visite-performance de Dector et Dupuy. », *Nouvelles perspectives en sciences sociales, Prise de parole (Ontario, Canada)*, 2015, Complexité du territoire, p 2
URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01151774/document>
42. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 4
43. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 18

44. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 24
45. « Le projet de recherche », Le musée éclaté de la presqu'île de Caen, 2013
URL : http://www.mepic.fr/?page_id=66
46. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 5
47. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 8
48. BERNARD Elissalde, « Une géographie des territoires », L'information géographique, vol. 66, n° 3, 2002, p 198.
49. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 10-11
50. LE THOMAS, « Regard d'artistes sur le territoire » p 4
51. GOB André, DROUGUET Noémie, « Introduction », dans : André Gob éd., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris, Armand Colin, « Collection U », 2021, p. 11-17
URL : <https://www.cairn.info/--9782200630997-page-11.htm>
52. RASSE, GIRAULT, « Introduction. Regard sur les arts »p11-16
53. « SARAH DESLANDES », Maison des Arts Georges & Claude Pompidou, 2019
URL : <http://www.magcp.fr/project/sarah-deslandes/>
54. « SARAH DESLANDES », Maison des Arts Georges & Claude Pompidou, 2019
55. CAVANNA Aurélie, sur le site de Sarah Deslandes, 2020
URL : <http://sarah.desland.es/>
56. CAVANNA , 2020
57. BARNABE Catherine, « Le bouquet », Sarah Deslandes, 2021
URL : <http://sarah.desland.es/>
58. DESLANDES Sarah, « Analyse de l'œuvre manquée : hors-champs et contexte d'exposition », Sarah Deslandes, 2020
59. APPLAGNAT Marie, Sarah Deslandes, 2018
URL : <http://sarah.desland.es/>
60. DESLANDES, « Analyse de l'œuvre manquée », 2020
61. INDOLFI Isabella, « Actions furtives », 2021
URL : <http://sarah.desland.es/>
62. BORDONABA, « Note de lecture », p 123-126.
63. BORDONABA, « Note de lecture », p 123-126.

64. DESLANDES, « Analyse de l'œuvre manquée », 2020
65. BARNABE Catherine, « Le bouquet », 2021
66. BARNABE Catherine, Sarah Deslandes, 2019
URL : <http://sarah.desland.es/>
67. « Slimane Raïs », Réseau Documents D'artistes.
URL : <https://reseau-dda.org/fr/artists/slimane-raïs>
68. STINES Arnaud, « SLIMANE RAÏS N'AIME PAS QUE L'ON DISE QU'IL FAIT DE L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE », *Le jardin des délices*, éd. Rurart, 2006
URL : http://www.dda-ra.org/fr/textes/RAIS_Slimane
69. LIVACHE Alain, *Slimane Raïs, Une éthique relationnelle*, 2004
URL : http://www.dda-ra.org/fr/textes/RAIS_Slimane
70. MASCINA Audrey, « ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE »
URL : http://www.dda-ra.org/fr/textes/RAIS_Slimane
71. « Qui est à l'appareil ? », *Vacarme*, 2010/4 (N° 53), p. 4-12
URL : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-4-page-4.htm>
72. « Qui est à l'appareil ? », p 4-12
73. « Qui est à l'appareil ? », p 4-12
74. NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Pour parler entre art et sociologie : rencontre avec Slimane Raïs*, Grenoble, Pug, 2002
75. MASCINA, « ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE »,
URL : http://www.dda-ra.org/fr/textes/RAIS_Slimane
76. « Documents sur une langue sifflée pyrénéenne », Canal U, Vidéo, 16:38. Consultée le 05 septembre 2023.
URL : <https://www.canal-u.tv/chaines/cerimes/ethnologie-civilisations/documents-sur-une-langue-sifflée-pyreneenne>
77. « Les langues sifflées », Association de recherche Le Monde Siffle. Consulté le 05 septembre 2023.
URL : <http://www.lemondessiffle.free.fr/presentation/languessifflées.htm>
78. WOLTON Dominique, « Les musées. Trois questions », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 195-199

- URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-195.htm>
79. WOLTON, « Les musées. Trois questions », p195-199
80. RASSE, « Le musée protagoniste de l'art contemporain », p 76-83.
81. « Hito Steyerl : 4 Nights at the Museum », e-flux
URL : <https://www.e-flux.com/video/361148/hito-steyerl-nbsp-4-nights-at-the-museum/>
82. SCHAFER Valérie, THIERRY Benjamin, « Le mariage de raison du musée d'art et du Web », *Hermès, La Revue*, 2011/3 (n° 61), p 102-105
URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-102.htm>
83. « Philosophie de l'intelligence artificielle », Hisour Art Culture Histoire. Consulté le 11 octobre 2023
URL : <https://www.hisour.com/fr/philosophy-of-artificial-intelligence-42779/>
84. VAYRE Jean-Sébastien, GAGLIO Gérald, « L'intelligence artificielle n'existe-t-elle vraiment pas ? Quelques éléments de clarification autour d'une science controversée », *Diogène*, 2020/1-2 (n° 269-270), p. 114. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2020-1-page-107.htm>
85. VAYRE, GAGLIO, « L'intelligence artificielle n'existe-t-elle vraiment pas ? », *Diogène*, 2020/1-2 (n° 269-270), p. 114. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2020-1-page-107.htm>
86. VAYRE, GAGLIO, « L'intelligence artificielle n'existe-t-elle vraiment pas ? », *Diogène*, 2020/1-2 (n° 269-270), p. 113. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2020-1-page-107.htm>
87. VAYRE, GAGLIO, « L'intelligence artificielle n'existe-t-elle vraiment pas ? », *Diogène*, 2020/1-2 (n° 269-270), p. 108. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2020-1-page-107.htm>
88. BROOKS Rodney A., « Intelligence Without Reason », 1991.
URL : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcqlclefindmkaj/https://people.csail.mit.edu/brooks/papers/AIM-1293.pdf>
89. MÜLLER Vincent C, « Is there a future for AI without representation? », *Minds and Machines*, n°17 (1), (2007), p101-15.
URL : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcqlclefindmkaj/https://philpapers.org/archive/MLLIT A.pdf>
90. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007

91. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
92. MOUGEOT Guillaume, « L'expérience de la chambre chinoise de Searle », Medium, 21 Novembre 2018. Consulté le 13 Octobre 2023.
URL : <https://medium.com/@guillaumemougeot1/lexp%C3%A9rience-de-la-chambre-chinoise-de-searle-290fb387a68b>
93. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
94. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
95. MOUGEOT, « L'expérience de la chambre », 2018.
96. MILLIKAN Ruth Garrett, « A common structure for concepts of individuals, stuffs, and real kinds: More Mama, more milk, and more mouse », *Behavioral and Brain Sciences*, n°21, (1998), p55–100
URL : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcqlclefindmkaj/https://philpapers.org/archive/MLLTMS-2.pdf>
97. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
98. MÜLLER Vincent C., « Philosophy of AI: A structured overview », In Nathalie A. Smuha (ed.), *Cambridge handbook on the law, ethics and policy of Artificial Intelligence*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2024), 1-25.
URL : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcqlclefindmkaj/https://philarchive.org/archive/MLLPQA>
99. MÜLLER, « Philosophy of AI », 2024
100. MÜLLER, « Philosophy of AI », 2024
101. FRANKE Laura, DAME Pauline, GAUTIER Étienne, MEIRELLES BODIN DE MORAES Guilherme, « Deep Learning », Centrale Marseille.
URL : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcqlclefindmkaj/https://wiki.centrale-marseille.fr/informatique/_media/public:neurosciencesetapprentissage_final.pdf
102. DICKSON Ben, « DALL-E 2, the future of AI research, and OpenAI's business model », TechTalks, 11 Avril 2022. Consulté le 13 octobre 2023.
URL : <https://bdtechtalks.com/2022/04/11/openai-dall-e-2/>
103. DICKSON, « DALL-E 2 », 2022
104. DICKSON, « DALL-E 2 », 2022

105. DICKSON, « DALL-E 2 », 2022
106. MILLIKAN, « A common structure », 1998
107. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
108. MÜLLER Vincent C, « Is there a future », 2007
109. BUSH Vannevar, « As we may think », *The Atlantic Monthly*, Washington d.c., juillet 1945.
 URL : <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>
110. BUSH, « As we may think », 1945
111. BROOKS, « Intelligence Without Reason », 1991.
112. BUSH, « As we may think », 1945
113. ERLER Alexandre, MÜLLER Vincent C, « AI as IA: The use and abuse of artificial intelligence (AI) for human enhancement through intellectual augmentation (IA) ». In Marcello Ienca & Fabrice Jotterand (eds.), *The Routledge handbook of the ethics of human enhancement* (London: Routledge) p 187-199, 2024.
 URL : <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://philpapers.org/archive/ERLAAI.pdf>
114. PARRA Marie, « Des personnes paralysées retrouvent la « parole » grâce à des implants cérébraux », *Sciences et avenir*. Posté le 04 septembre 2023.
 URL : https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/des-personnes-paralysees-retrouvent-la-parole-grace-a-des-implants-cerebraux_173593
115. PARRA, « Des personnes paralysées », 2023
116. PARRA, « Des personnes paralysées », 2023
117. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024
118. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024
119. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024
120. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024
121. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024
122. ERLER, MÜLLER, « AI as IA », 2024

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS.....	p8
INTRODUCTION.....	p16
PARTIE I : DECLINAISONS : ESPACES, TERRITOIRES, REPRESENTATIONS	
A. AVEC OU SANS CONTEXTE ? DU MUSEE AU COLLAGE	
1. Décortiquer les bases du format muséal/ Rassembler le patchwork.....	p21
2. Percuter le contexte.....	p34
B. REPRESENTATION DANS L'EXPOSITION : TENTER D'APOSTROPHER LES TERRITOIRES	
1. Référencement et identité culturelle.....	p41
2. Fragiliser les murailles, passer au travers.....	p48
3. Superposer des territoires : jouer des codes et de l'ancrage de l'institution.....	p57
4. Fracture ouverte : Rompre avec les codes de l'exposition.....	p80
PARTIE II : TERRITOIRE ET COMMUNICATION/TECHNOLOGIE : L'ENGENDREMENT RECIPROQUE	
A. L'ART DEPUIS LA FENETRE ET L'ECRITURE DES TERRITOIRES PAR LA COMMUNICATION	
1. Le téléphone-gobelet.....	p98
2. Construire...Écrire sur le territoire.....	p106
3. Plate-formes de partage et introduction à l'art numérique.....	p116
B. ETUDE DE CAS : L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	
1. Question réintroduite au cœur de l'IA : Le cognitif et La représentation.....	p128
2. IA génératives et retour à la pratique artistique.....	p145
3. Pour refermer une boucle et aller plus loin.....	p159
LEXIQUE DE L'ART.....	p178
NOTES.....	p181

