

mcd®

magazine des **cultures digitales**

#77

mars / avril / mai 2015

La politique de l'art



RÉVOLUTION ÉLECTRONIQUE / MILITANCE POÉTIQUE /
ACTIVISME ARTISTIQUE / STRATÉGIES ESTHÉTIQUES / HYPERCONTRÔLE NUMÉRIQUE /
CRISE ÉCONOMIQUE / RÉSISTANCE CRITIQUE /

www.digitalmcd.com

DOM: 9.9€ - BEL/LUX: 9.9€ - CH: 14 FS - CAN 14.99 \$ca - D: 10.50€ - N CAL/S: 1250 cfp - POL/S: 1450 cfp

L 14922 - 77 - F: 9.90 € - RD



MUTEK

16^E ÉDITION
27-31 MAI 2015

MONTREAL, QUEBEC,
CANADA

FESTIVAL INTERNATIONAL DE CRÉATIVITÉ NUMÉRIQUE ET DE MUSIQUES ÉLECTRONIQUES

5 JOURS DE DÉCOUVERTES ET D'EXPLORATION
AVEC PLUS DE 150 ARTISTES DONT:

ANDY STOTT LIVE ATOM™ & ROBIN FOX LIVE
ATOM™ & TOBIAS LIVE BOUNDARY LIVE
COBBLESTONE JAZZ LIVE DBX LIVE
JAMES HOLDEN LIVE JOHN TEJADA LIVE
KIASMOS LIVE LUCY LIVE
MILLIE & ANDREA LIVE POLE LIVE
RIVAL CONSOLES LIVE RROSE LIVE
SESSION VICTIM LIVE
SHERWOOD & PINCH LIVE STEFFI LIVE
STRATEGY LIVE

PROCUREZ-VOUS UN PASSEPORT FESTIVAL POUR VIVRE
L'EXPÉRIENCE MULTIDIMENSIONNELLE DE MUTEK!
MUTEK.ORG

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

Canada

FACTOR

musicaction



GOETHE
INSTITUT

Wallonie - Bruxelles
International.be



TOURISME
Montréal

★ SAPPORO



MOOG
AUDIO

Ableton

Roland



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL Québec



phi.

ARCHITECT

QUARTIER
DES SPECTACLES
MONTRÉAL

PRINTEMPS
NUMÉRIQUE



ILABR

WIRE
thewire.co.uk

FACT

mcd



LA POLITIQUE DE L'ART

■ Puisqu'il paraît que la politique est un art, intéressons-nous à la politique de l'art. Ou plutôt aux rapports troubles entre l'art et la politique, le politique, les politiques... En d'autres termes, aux intentions et implications des artistes dans le champ social. Une implication qui se fait parfois au plus près de la vie quotidienne, avec une abnégation d'établi, ou au contraire, en se situant au-delà des radars, dans les limbes de réflexions abstraites ; ou bien encore en maniant protestation symbolique et détournement ludique, en combinant des expériences esthétiques à des logiques technologiques, en mêlant histoire personnelle et collective...

En ce début de siècle numérique, où les seules idéologies qui perdurent sont mortifères, comment ne pas re-poser le questionnement sur l'art engagé. Difficile cependant de ne pas mesurer cette interrogation à l'aune des flamboyantes années 70s porteuses d'un militantisme échevelé où tout semblait encore possible, puis aux années 80s, fossoyeuses des utopies collectives au "profit" d'un individualisme et d'un matérialisme de plomb. Pour autant, après ce "grand cauchemar", on a vu se profiler "un nouvel art de militer", avec des modalités d'actions plus directes, plus ludiques et plus artistiques.

Même si "nos amis" ne désespèrent pas, finalement, aujourd'hui, la seule révolution en acte c'est la "révolution électronique". Pour le reste, pour tout le reste, nous sommes passés de l'offensive à la défensive. Nous défendons des acquis, des droits, des zones... Certes, la politique est toujours une guerre, sociale, en l'occurrence, mais le combat se fait de moins en moins frontalement. C'est une guerre en mouvement, une guerre des flux. Le théâtre des opérations s'est déplacé, prolongé, dans le virtuel, entre simulacre et réalité parfois. À l'image de notre monde technicisé. La politique — *polis* (cité) et *technê* (science) — n'a jamais si bien porté son nom.

La "constellation" des analyses et portraits proposés dans ce numéro témoigne de cette "transfiguration du politique". Et l'on constate qu'à la fameuse question de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle — comment faire de la poésie après les mille soleils d'Hiroshima et la nuit des camps ? — se superposent désormais des questions d'ordre tactique — comment exister et créer dans un monde numérisé ? —, s'élaborent des stratégies de résistance face au Léviathan électronique qui étend sa surveillance, son "hyper-contrôle", sur l'ensemble de la société. De ce point de vue, l'artiste n'est vraiment qu'un citoyen comme un autre... ■

LAURENT DIOUF
RÉDACTEUR EN CHEF

L'IMAGINAIRE
DES
TECHNOLOGIES

SIANA

ÉVRY
02 - 30 AVRIL
2015

EXPOSITIONS-SPECTACLES
RENCONTRES-DÉBATS
ATELIERS



■ SOMMAIRE ■



Couverture :
Julius von Bismarck,
Image Fulgurator.
photo © Richard Wilhelmer

03_ ÉDITO

05_ SOMMAIRE

RÉFLEXIONS THÉORIQUES

08_ MÉTAMORPHOSE DES LIEUX :
ART ET CAPITALISME

12_ ARS ET INVENTIONS
ORGANOLOGIQUES DANS LES SOCIÉTÉS
DE L'HYPERCONTRÔLE

20_ MANIFESTES : PETITE ANTHOLOGIE
DES ENNEMIS D'ARTISTES

24_ DÉSOBÉISSANCE ÉLECTRONIQUE :
L'ARSENAL HACKTIVISTE

28_ L'OPEN-URBANISME DANS LES
SITUATIONS DE POST-CONFLIT

ÉTUDE DE CAS

38_ RENCONTRES ART / POLITIQUE
(GONGLE)

40_ ARTS ET ARMES DE LA RÉVOLUTION
ÉLECTRONIQUE (WILLIAM
BURROUGHS)

46_ CECI N'EST PAS UNE CENSURE
(MOUNIR FATMI)

50_ FAIRE ŒUVRE, ENTRE ART ET
POLITIQUE (CHRISTIAN BOLTANSKI)

56_ POUR UNE MILITANCE POÉTIQUE
(ISABELLE BONTÉ-HESSÉD2)

62_ LE MAL N'EXISTE PAS
(SERGE HOFMAN)

PORTRAITS

68_ BRIGITTE ZIEGER

70_ CHAOS COMPUTER CLUB

72_ CRITICAL ART ENSEMBLE

74_ ÉCRAN TOTAL

76_ EMERIC LHUISSET

78_ ETOY.CORPORATION

80_ EVA & FRANCO MATTES

82_ JOSEPH DELAPPE

84_ JULIEN PRÉVIEUX

86_ JULIUS VON BISMARCK

88_ KRZYSZTOF WODICZKO

90_ LUZINTERRUPTUS

92_ MANU LUKSCH

94_ MICHA CÁRDENAS

96_ !MEDIENGRUPPE BITNIK

98_ PETER KENNARD

100_ RYBN

102_ TELECOMIX

104_ TELEKOMMUNISTEN

106_ THE YES MEN

108_ UBERMORGEN

112_ ABONNEMENT

114_ OURS/DISTRIBUTION

■
La politique de l'art

RÉFLEXIONS
THÉORIQUES

■

MÉTAMORPHOSES DES LIEUX art et capitalisme

Les politiques de l'art ont pour objectif d'inventer des points de passages entre les lieux de l'art et de la politique. Depuis une vingtaine d'années, les concepts et pratiques qui les ont structurés s'épuisent. Il faut désormais compter avec les machines. Dès lors, une approche archéomédiatique s'impose.

■ Le rapport entre art et politique peut, depuis Karl Marx, être pensé du point de vue de la hiérarchisation des activités humaines. Le penseur du communisme distingue les bases économiques de la société de ses superstructures, ou formes idéologiques, dont l'art fait partie, qui sont l'expression des bouleversements économiques⁽¹⁾. Que l'on fût pour ou contre le marxisme, que l'on critiquât les régimes totalitaires socialistes tout en conservant une approche critique du capitalisme, l'approche marxiste de la relation entre art et politique fut incontournable des années 1920 aux années 1980. Selon elle, il appartenait aux artistes de transformer la société par l'art, c'est-à-dire les rapports sociaux, contre le capitalisme.

En 1924, Trotski écrivit ceci : *Les poètes, les peintres, les sculpteurs, les acteurs devraient donc cesser de réfléchir, de représenter, d'écrire des poèmes, de peindre des tableaux, de tailler des sculptures, de s'exprimer devant la rampe, et porter leur art directement dans la vie? Mais comment, où et par*

quelles portes?⁽²⁾. Le fondateur de l'Armée Rouge pensait l'art en tacticien : la relation «entre» l'art et la politique relève de la science militaire. Entre art et politique, il fut question, dès ce moment là, et pour longtemps, des *lieux de l'art et de la politique*, de leurs frontières, de leurs passages et de leurs géographies.

Cette approche militaire de l'art concerne tout autant la *place* de l'artiste dans la société, l'*espace* de l'art (celui où il se fabrique et où il se montre) que le *topos* nouveau qu'il contribue à construire, qu'il soit utopique ou hétérotopique. Quels lieux pour et de l'art? Pour quelles conquêtes? Les politiques justement, en France du moins, parleront des publics, qui seront d'abord déterritorialisés puis reterritorialisés. Quelles places fortes — les espaces culturels, les galeries, les centres d'art, la rue? Enfin, quel espace commun inventé par l'art, participant à forger, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, le «partage du sensible»⁽³⁾?

L'artiste moderne (et postmoderne) à la recherche des hétérotopies

Dans un contexte où l'organisation sociale, militaire, éducative et familiale participaient d'une même biopolitique⁽⁴⁾, l'artiste devint un travailleur parmi d'autres, c'est-à-dire qu'il put être considéré du point de vue de son statut sociologique. Dans le même temps, sa destination fut d'être un travailleur émancipé, un être affranchi des contraintes de l'idéologie bourgeoise, de ses phénomènes de domination par la langue (conventionnelle), par l'éducation (le rapport maître-élève) et par l'ordre social, ses normes et ses règles, qui contraignent les corps et les pratiques. L'émancipation de l'artiste, supposant la transgression de l'art institutionnalisé, s'accompagnait alors d'une revendication d'émancipation collective, exprimée sous la forme d'un Manifeste et d'une réalisation (l'œuvre d'art), dirigée contre le mode de production et de consommation capitaliste⁽⁵⁾.

Pendant de longues années, penser le rapport de l'art et de la politique impliqua de saisir l'espace d'émancipation où il se jouait. La science qui le prit comme objet fut l'histoire de l'art. Pour des raisons complètement étrangères à la politique de l'art, toute conquête (y compris militaire) doit être une conquête dans l'histoire, qui se traduit par l'exigence du nouveau⁽⁶⁾. La critique et les institutions de l'art s'appuient en effet sur l'histoire de l'art, qui est



PHOTO © NICOLAS MAIGRET

Nicolas Maigret, *The Pirate Cinema* (Installation), 2014.

l'instance de vérification de la nouveauté, agissant dans le même temps comme une autorité instituante. De ce point de vue, l'étalon moderne de la nouveauté, jusque dans son concept, a été les avant-gardes artistiques.

Fort de cet héritage, l'enjeu de la relation de l'art et de la politique fut et demeure (s'il continue à la penser comme telle), *pour l'artiste*, la fabrication de *lieux-autres*, ou hétérotopies, impliquant la subversion de l'ordre social et moral capitaliste. À la fin du 20^e et au début du 21^e siècle, dans le contexte postmoderne de la fin des espoirs collectifs par lequel ce rapport devint désenchanté et cynique, l'art critique a poursuivi cette voie par une multitude de moyens. Jacques Rancière en distingue quatre : le jeu (à la suite de Fluxus, Maurizio Cattelan), l'inventaire (Christian Boltanski), la rencontre (Rirkrit Tiravanija) ou l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud⁽⁷⁾ et le mystère (Vanessa Beecroft)⁽⁸⁾. L'époque, ajoute Jacques Rancière, appelle

à davantage d'art, ou plutôt de politiques de l'art, *par le déficit même de la politique proprement dite*, exigeant des *substitutions*, une *recomposition des espaces politiques*, à moins qu'elles ne soient plus seulement capables que de les parodier⁽⁹⁾.

L'école d'art française, lieu de transmission de l'art et l'une des instances de légitimation de l'artiste, est l'aboutissement de ce modèle de l'art, aujourd'hui épuisé. On y apprend à se penser «travailleur», à tenir un «discours» cohérent et singulier sur le «travail», à définir un «projet» — l'idéologie du projet, chère au management des années 1980, est passée par là⁽¹⁰⁾ —, à savoir se positionner — comme lorsqu'on prend une position militaire — par rapport au «nouveau» par un savoir positif constitué de «références».

Structuré par le statut de travailleur et par l'impératif du Manifeste, mais en l'absence de tout rêve collectif et d'emprise sur la politique et les autres activités (éco-

nomiques, techniques, etc.), l'étudiant construit patiemment pendant les cinq années qui le conduisent au diplôme, un manifeste qui ne concerne désormais que lui (son *statement*). À défaut d'être armé pour collectivement affronter la politique et la société, il est alors paradoxalement livré en pâture à l'institution qui fait et défait l'artiste ainsi qu'au monde clos et autonome de l'art.

Le monde de l'art face au déplacement du lieu de la politique

Mais les processus de clôture de la politique et de la domination se sont déplacés à un autre niveau que ceux des avant-gardes du 20^e siècle. Les stratégies et tactiques révolutionnaires du 18^e siècle s'écrivaient avec l'imprimé. Celles du 19^e, avec les presses industrielles. Au 20^e, avec la radio, du cinéma et de la télévision. Au 21^e elles s'écrivent avec les ordinateurs et le réseau. Il y a encore trente ans, un coup d'État ou une conquête militaire exigeait le contrôle de la télévision et de la radio. ➤



Quentin Destieu, *Gold Revolution*, 2015.

➤ Aujourd'hui, la redoutable armée de l'État Islamique est à l'image des réseaux, insaisissable. Rappelant les mises en scène des régimes totalitaires tout en étant radicalement éloignée dans le format, elle s'adresse directement aux masses sans passer par les mass-médias traditionnels, faisant écho à l'univers des vidéos en ligne et jouant sur les ressorts d'une pornographie de l'horreur familière au Web. Intégrant tous les anciens médias, ce dernier produit, grâce à ses effets médiatiques infiniment plus puissants que toutes les productions artistiques contemporaines réunies, la sensibilité commune à la base de la politique. Parallèlement, la grande nouveauté de l'histoire est que désormais le lieu du capitalisme est en même temps son médium. Habitué à (se) montrer dans d'autres lieux, l'art institutionnalisé laisse vide le terrain où, aujourd'hui, le nouveau capitalisme (Google, Apple, Facebook, Amazon) produit et se produit.

Le Net art, cette avant-garde morte avant d'être connue

En réalité, lorsque le Web est né, des artistes se sont emparés du Net en tant qu'espace critique nouveau — interrogeant le sujet, l'identité, l'écriture, la communication et l'information — et en déjouant les mass-médias traditionnels. Ainsi, les Yesmen s'amusèrent de la BBC pour torpiller la Dow Chemical Company. L'usage politique des technologies électroniques fut également une cible de prédilection. Heath Bunting, par exemple, explora ironiquement, avec le Web et (presque) avant tout le monde, la caméra de surveillance. Pour ces artistes du Net, le Web était le *non-lieu* de l'art, où ils pouvaient aussi bien montrer leur «travail» directement sans la médiation de l'institution que recomposer un espace politique. À la différence de l'artiste émancipé et émancipateur du 20^e siècle, qui (s')exposait dans l'espace privé de la galerie ou dans l'espace public, réservant ainsi ses effets à une élite culturelle

convaincue, l'artiste du réseau ouvrait des brèches dans le (nouveau) lieu de fabrication du capitalisme informationnel et du politique.

Dès lors que le capitalisme, tout aussi plastique que l'art, commença à s'emparer du réseau, la guerre fut inévitable. Ainsi débuta la Toywar, à la fin des années 1990, une guerre entre le collectif artistique et activiste, etoy.com et une entreprise de vente en ligne de jouets, etoys.com. L'objet du conflit : un nom de domaine. Malgré les dollars d'etoys, le premier vainquit le second à coup d'attaques informatiques, marquant ainsi une victoire de l'art sur le capitalisme. Le monde de l'art, qui se fondait de plus en plus dans les exigences de la publicité et de la communication, n'échappa pas davantage à la critique.

Quand Luther Blissett, un collectif anonyme européen postnéoiste d'une soixantaine d'artistes et théoriciens, réussit à se

moquer du monde de l'art en le mobilisant grâce aux médias traditionnels après l'enfermement puis la mort d'un artiste fictif, Darko Maver, il avait réussi à montrer l'inféodation de l'art aux médias de communication. À la différence des théoriciens en esthétique, les tacticiens des médias, comme Geert Lovink, Florian Cramer ou plus récemment Dmytri Kleiner, se préoccupaient bien moins de ce qu'est l'art, de l'œuvre, de son authenticité, de son monde et de son marché que de savoir quels effets produisaient les média techniques sur les activités humaines et la vie commune, proposant en conséquence des alternatives politiques au capitalisme du savoir et de la culture. Ainsi le *manifeste télécommuniste* propose-t-il un réseau fondé, non sur la structure client-serveur, contrôlée par le capitalisme du Web, mais sur le peer-to-peer et le logiciel libre⁽¹¹⁾.

Pendant ce temps, et jusqu'à aujourd'hui encore, l'art légitime chercha des formes nouvelles tout en s'attachant à habiter l'espace auquel il était habitué depuis plus d'un siècle. Le nom de l'artiste continuait à être une marque et la politique de l'art à être dévorée par l'art du politique. L'art Internet finit lui-même par être consommé par l'hypercapitalisme informationnel, lorsque ses artistes — les plus jeunes d'entre eux surtout — aspirèrent à intégrer le circuit traditionnel de l'art, produisant, dans le style ou suivant le Net⁽¹²⁾, des produits dérivés durables et montrables dans les lieux de l'art autonome. La « nouveauté » ne porta pas sur une quelconque « rematérialisation » de l'art Internet (dès ses débuts, l'art du réseau a été matériel — son manifeste ayant même été en 1999 gravé dans la pierre), mais dans l'aspiration à revenir à un mode ancien de production de l'art. Malgré quelques résistances toujours actives, le Net art mourut ainsi avant d'avoir été transmis. L'art post-Internet naquit à sa suite, signant la victoire d'un art impuissant à construire une nouvelle politique de l'art.

Vers une archéopolitique des médias

Le Net art avait compris que la domination politique et économique s'opéraient dorénavant à un autre niveau. Depuis l'Altair

Basic produit par Microsoft, les yeux de la critique politique étaient braqués sur le logiciel et sur sa propriété — donnant alors naissance au genre de l'artiste-hacker. Mais la maîtrise des langages exige à un niveau plus profond la maîtrise des machines⁽¹³⁾. C'est précisément en ce lieu — au cœur de la machine elle-même — qu'une politique de l'art est urgente. Urgence de l'appropriation par l'art non seulement des langages des machines, mais aussi de leurs structures matérielles auxquelles nous n'avons plus accès, alors qu'elles conditionnent l'écriture, la pensée et la fabrication d'une sensibilité commune.

Parallèlement à sa descente archéopolitique dans les couches technologiques qui forment la base concrète sur laquelle s'élève aujourd'hui la culture et les rapports sociaux, l'art archéomédiatique demande donc une nouvelle esthétique. En 1997, pour un concours d'art numérique à la Kunsthalle de Hambourg, Cornelia Sollfrank créait 288 artistes fictifs et autant d'œuvres, toutes générées par ordinateur. À la Maison Rouge, en 2014, Antoine de Galbert confia le commissariat et l'accrochage de son exposition à un algorithme.

Bientôt, des œuvres produites par des algorithmes seront choisies par d'autres algorithmes, eux-mêmes programmés par des machines, montrées en ligne ou de manière tangibles, tandis que la maintenance et l'accrochage seront assurées par des petites mains humaines⁽¹⁴⁾. Ainsi, l'art ne peut plus seulement être raconté par l'histoire de l'art, mais aussi par les machines, par un traitement algorithmique des bases de données du monde de l'art lui-même. Les temporalités des machines, marquées par les continuités et les ruptures entre « anciens » et « nouveaux » médias, entre obsolescence et émergence, constituent des phénomènes qui ne peuvent, pour cette raison, être l'objet d'un discours historique, mais qui doivent, en revanche, être géographisés, atlasés et cartographiés⁽¹⁵⁾.

Passant outre le nuage symbolique des logiciels recouvrant le réel de la machine, cette descente archéologique dans les couches de ses matérialités appelle, à

chaque niveau, un éclaircissement sur les stratégies industrielles de l'informatique et leur lien étroit avec le monde militaire et politique. L'art du réel ouvre les machines, en saisit la composition jusqu'aux éléments les plus simples, explore leur fonctionnement (par le *hardware hacking*), leur dysfonctionnement (par le *glitch*) et leur a-fonctionnement (par le *bug*), et mesure les présupposés ainsi que les conséquences écologiques, sociales et économiques de leurs matérialités. Il ne s'agit pas de hurler à la fin de la pensée ou à l'avènement prochain d'un fascisme technologique — de cela nous n'en savons rien —, mais d'inventer par un art archéo-machinique un espace partagé avec le monde des machines qui est venu bouleverser la torpeur dans laquelle s'était installée la relation de l'art et de la politique. ■

Emmanuel Guez

(1) Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique* [1859], trad. Maurice Husson et Gilbert Badia, Paris, Editions Sociales, 1977.

(2) Léon Trotsky, *Littérature et révolution*, Paris, Union générale d'éditions / 10-18, 1964.

(3) Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

(4) Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994.

(5) Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

(6) Boris Groys, *Du Nouveau, essai d'économie culturelle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1995.

(7) Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.

(8) Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

(9) Ibidem, p.84.

(10) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

(11) Dmytri Kleiner, *The Telekommunist Manifesto*, Amsterdam, Institute of Networks Cultures, 2010.

(12) Marisa Olson, *Postinternet: Art after Internet* (2011) in *Art and the Internet*, Black dog publishing, 2013.

(13) Cf. Friedrich Kittler, *Le Logiciel n'existe pas*, trad. Frédérique Vargoz, Paris, Les Presses du réel, 2015 (à paraître).

(14) Une idée imaginée et partagée à la suite d'un échange avec Marie Lechner.

(15) Je m'appuie ici sur les recherches menées par Christophe Bruno.

Artiste et philosophe, Emmanuel Guez est directeur du PAMAL (Preservation – Archaeology – Media Art Lab) à l'École Supérieure d'Art d'Avignon.

ARS ET INVENTIONS ORGANOLOGIQUES

dans les sociétés de l'hypercontrôle

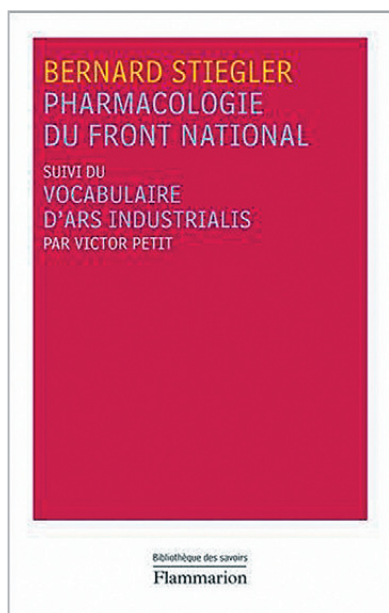
[Pour Colette Tron, Franck Cormerais et Internum]

Montrant en 1990 que les sociétés disciplinaires analysées par Michel Foucault sont devenues des sociétés de contrôle et de modulation — contrôle et modulation exercés par les médias de masse, et singulièrement la télévision —, Gilles Deleuze, dans un dialogue avec Serge Daney, faisait cependant l'hypothèse de la possibilité d'un «art du contrôle». S'il est vrai que les technologies numériques, et en particulier, telles qu'elles révèlent l'immensité des problèmes qu'elles posent avec les «big data», constituent l'âge d'un *hypercontrôle* — dans des sociétés devenues hyperindustrielles (et non postindustrielles) —, un art de l'hypercontrôle est-il concevable et souhaitable?

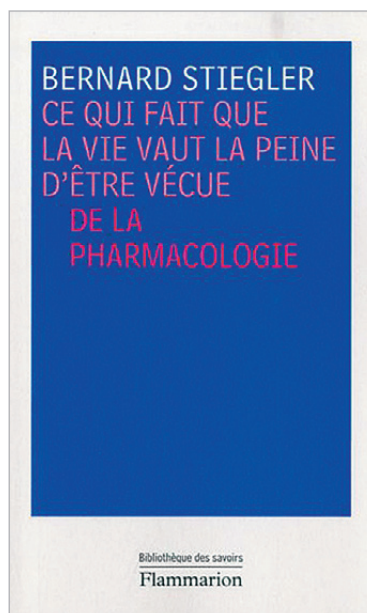
■ Les sociétés hyperindustrielles qui croissent sur les ruines des démocraties industrielles conduisent à la prolétarianisation totale : après la perte des savoir-faire au XIX^e siècle via le machinisme industriel, puis des savoir-vivre au XX^e siècle via les médias de masse, le temps vient au XXI^e siècle de la perte des savoirs théoriques via le calcul intensif et corrélationniste : avec l'automatisation intégrale rendue possible par la technologie

numérique, les fruits les plus sublimés de l'idéalisation et de l'identification que sont les théories y sont réputés obsolètes — et avec elles, la méthode scientifique elle-même. C'est ce qu'affirment Chris Anderson dans *The End of Theory: The data deluge makes the scientific method obsolete*⁽¹⁾, aussi bien que Viktor Mayer-Schönberger et Kenneth Cukier dans *Big data. A revolution that will transform how we live, work and think*.

Fondées sur l'*autoproduction* de traces numériques, et *dominées par les automatismes* qui exploitent ces traces, les sociétés hyperindustrielles subissent la prolétarianisation des savoirs théoriques comme la télédiffusion de traces analogiques avait provoqué la prolétarianisation des savoir vivre et comme la soumission des corps laborieux aux traces mécaniques inscrites dans les machines avait provoqué la prolétarianisation des savoir-faire.



Bernard Stiegler,
Pharmacologie du Front National,
suivi de *Vocabulaire d'Ars Industrialis*
par Victor Petit (Flammarion /
Bibliothèque des savoirs, 2013).



Bernard Stiegler,
*Ce qui fait que la vie vaut la peine
d'être vécue. De la pharmacologie*
(Flammarion / Bibliothèque
des savoirs, 2010).



Bernard Stiegler,
*États de choc. Bêtise et savoir
au XXIe siècle*
(Fayard/Mille et une nuits, 2012).

Dans ce que Gilles Deleuze a appelé les sociétés de contrôle, c'est déjà l'époque hyperindustrielle qui s'annonce. La captation destructrice de l'attention et du désir advient dans et par les sociétés de contrôle telles que Deleuze les décrit comme pouvoir non-coercitif de modulation exercé sur les consommateurs par la télévision à la fin du XX^e siècle, et qui apparaissent au terme de l'époque consumériste. Avec elles s'opère le passage dans l'époque hyperindustrielle.

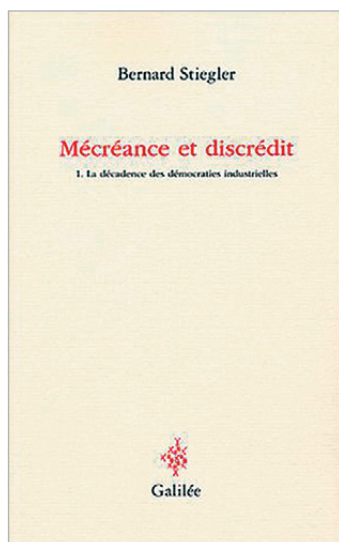
Dans la *société automatique* qui engendre les sociétés de l'hypercontrôle, que Deleuze n'a presque pas connue, mais qu'il a anticipée avec Félix Guattari (en particulier lorsqu'ils parlent de *dividuels*⁽²⁾, le contrôle passe par la *liquidation machinique du discernement*, de ce qu'Aristote appelait *to krinon* — de *krinein*, verbe qui a le même radical que *krisis*, décision — : le discernement, que Kant appelle l'entendement (*Verstand*), y a été automatisé comme pouvoir *analytique* délégué à des algorithmes exécutant à travers des capteurs et des actionneurs des instructions formalisées en dehors de toute intuition au sens de Kant, c'est-à-dire en dehors de toute expérience.

La prolétarianisation des gestes du travail comme ouvrage est la prolétarianisation des conditions de *subsistance* du travailleur. La prolétarianisation des sensibilités et de la relation sociale — qui est remplacée par le conditionnement — est la prolétarianisation des conditions d'*existence* du citoyen. La prolétarianisation des esprits comme facultés noétiques de théorisation et en ce sens de délibération est la prolétarianisation des conditions de *consistance* de la vie de l'esprit rationnel en général et de la vie scientifique en particulier (sciences de l'homme et de la société incluses) — par où la rationalité devient ce qu'Adorno décrit comme rationalisation (Subsistance, existence et consistance correspondent à ce qu'Alfred North Whitehead appelle vivre, bien vivre et mieux vivre).

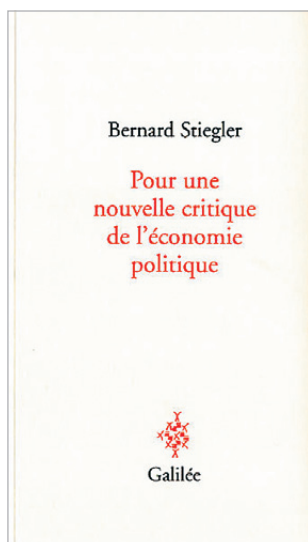
Au même titre que les traces écrites dans lesquelles Socrate voit déjà le risque de prolétarianisation que comporte toute extériorisation du savoir⁽³⁾ — le paradoxe apparent étant qu'un savoir ne peut se constituer *que par son extériorisation* —, les traces numériques, analogiques et mécaniques sont des rétentions tertiaires, c'est-à-dire des artefacts mnémotechniques⁽⁴⁾.

Au stade hyperindustriel, tel que s'y constitue un *hypercontrôle* à travers un processus d'automatisation généralisée qui franchit un pas au-delà du contrôle par la modulation telle que la connaissait et la concevait Deleuze, les facultés noétiques de théorisation et de délibération sont court-circuitées par l'*opérateur contemporain de la prolétarianisation* qu'est la *rétention tertiaire numérique* — comme la rétention tertiaire analogique aura été au XX^e siècle l'opérateur de la prolétarianisation des savoir-vivre, et comme la rétention tertiaire mécanique aura été au XIX^e siècle l'opérateur de la prolétarianisation des savoir-faire.

Comme *retenue artificielle par duplication matérielle et spatiale d'un élément mnésique et temporel*, la rétention tertiaire est ce qui modifie les rapports entre les rétentions psychiques de la *perception* que Husserl nomme les rétentions *primaires*, et les rétentions psychiques de la *mémoire* qu'il appelle les rétentions *secondaires*. Conséquences de l'évolution des rétentions tertiaires, les modifications du jeu entre rétentions primaires et rétentions secondaires produisent des *processus de transindividuation* chaque fois spécifiques, c'est à dire des époques spécifiques de ce que Simondon appelle le *transindividuel*.



Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit, tome 1: La Décadence des démocraties industrielles* (Éditions Galilée, 2004).



Bernard Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique* (Éditions Galilée, 2009).



Viktor Mayer-Schönberger / Kenneth Cukie, *Big Data: a revolution that will transform how we live, work, and think* (Eamon Dolan/Mariner Books, 2013).



Nicholas Carr, *Internet rend-il bête?* (Robert Laffont, 2011).

➤ Au cours des processus de transindividuation, fondés sur les époques successives de rétentions tertiaires, se forment des significations partagées par des individus psychiques constituant ainsi des individus collectifs, et que l'on appelle des sociétés. Les significations formées au cours des processus de transindividuation et partagées par les individus psychiques au sein d'individus collectifs en tous genres constituent le transindividuel comme ensemble de rétentions secondaires collectives au sein duquel se forment des protentions collectives— c'est-à-dire les *attentes* typiques d'une époque.

Si, selon l'article de Chris Anderson déjà mentionné, les *big data* annoncent la « fin de la théorie » — la technologie des *big data* désignant ce que l'on appelle aussi *high performance computing*, ou calcul intensif portant sur des données massives, où le traitement des données que sont les rétentions tertiaires numériques en *temps réel* (à la vitesse de la lumière), à des *échelles globales* de plusieurs centaines de milliards de data, et à travers des dispositifs de capture implantés sur l'ensemble de la planète dans à peu près tous les dispositifs relationnels qui constituent une société⁽⁵⁾ —, c'est parce que les rétentions tertiaires numériques et les algorithmes qui permettent de les produire aussi bien que de les exploiter rendent possible le *court-cir-*

cuit de la raison comme faculté synthétique *prise de vitesse* par l'entendement comme faculté analytique automatisée.

Cette prolétarianisation est un *état de fait*. Est-il inéluctable? C'est ce que prétend Anderson (comme Nicholas Carr, qui postule sur un ton moins joyeux que la destruction de l'attention est fatale⁽⁶⁾). Je soutiens le contraire: le *fait de la prolétarianisation* est ce qui est provoqué par le numérique qui, comme *toute* nouvelle forme de rétention tertiaire, constitue un nouvel âge du *pharmakon*. Ce *pharmakon* est nécessairement toxique tant que de nouvelles thérapeutiques n'en sont pas prescrites.

Une telle prescription est la responsabilité du monde scientifique, du monde artistique, du monde juridique, de la vie de l'esprit en général et des citoyens — et, en premier lieu, de ceux qui prétendent les représenter. Elle nécessite beaucoup de courage: c'est un combat qui heurte d'innombrables intérêts, y compris parmi ceux qui pour une part en souffrent, et pour une autre part en vivent. Cette période de souffrance constitue, dans la mutation en quoi consistent les sociétés d'hypercontrôle et dont nous sommes témoins, le stade de la chrysalide.

Toute rétention tertiaire est un *pharmakon* en ceci qu'au lieu de créer de *nouveaux agencements transindividuels* entre réten-

tions primaires et rétentions secondaires psychiques et collectives, et donc entre rétentions et protentions (c'est-à-dire attentes, à travers lesquelles apparaissent les objets d'attention sources du désir), ce *pharmakon* peut tout au contraire *se substituer* aux rétentions psychiques et collectives en tant que celles-ci ne peuvent produire de la signification et du sens que pour autant qu'elles sont *individuéées par tous et partagées* à partir de ces processus d'individuation psychiques à travers des processus de transindividuation sociale qui créent des relations solidaires sur la base desquelles se forment durablement (et intergénérationnellement) des *systèmes sociaux*⁽⁷⁾.

Un *pharmakon* peut toujours court-circuiter les circuits de transindividuation dont il est pourtant la condition, et qu'il rend possible entre des individus psychiques à travers leurs rétentions *psychiques* s'ex-primant avec ce *pharmakon* pour former des individus collectifs fondés sur ces traces et ces frayages, c'est-à-dire sur les rétentions secondaires et les protentions *collectives* issues de cette pharmacologie. Un nouveau *pharmakon*, en règle générale, *commence* par court-circuiter ces processus psychosociaux. Cependant, les courts-circuits provoqués de nos jours dans l'individuation psychique et collective par les proces-

sus de transindividuation automatisée, tels qu'ils sont fondés sur le temps réel automatique, et dont l'ampleur est incommensurable, requièrent des analyses tout à fait spécifiques capables de rendre compte de la *nouveauté insigne* du *pharmakon* numérique.

Pour aboutir à une socialisation, c'est-à-dire à une individuation collective, tout nouveau *pharmakon* — en l'espèce d'une nouvelle forme de rétention tertiaire — nécessite toujours la formation de *nouveaux savoirs*, qui sont toujours de nouvelles thérapeutiques de ce nouveau *pharmakon*, par où se constitue de nouvelles façons et raisons de faire, de vivre et de penser, c'est-à-dire de projeter des consistances qui constituent du même coup de nouvelles formes d'existence, et finalement, de nouvelles conditions de subsistance. Ces nouveaux savoirs sont des fruits de ce que j'appelle le second temps du redoublement épokhal — c'est-à-dire le *second temps du choc technologique* que provoque toujours toute apparition d'une nouvelle rétention tertiaire.

Si Chris Anderson affirme que l'état de fait contemporain de la prolétarianisation est indépassable, et qu'il *ne peut donc pas y avoir ce second temps*, c'est en raison d'un autre état de fait : lui-même est un homme d'affaire qui défend un point de vue libertarien ultralibéral⁽⁸⁾ — fidèle à l'ultralibéralisme mis en œuvre dans toutes les démocraties industrielles depuis la Révolution conservatrice au début des années 1980, et court-circuitant les processus de transindividuation via les médias de masse analogiques que Deleuze décrit comme sociétés de contrôle⁽⁹⁾. Pour Chris Anderson comme pour nous, et comme pour l'économie mondiale, le problème est que le devenir qui conduit à ce stade de la prolétarianisation est *intrinsèquement entropique* : il épuise les ressources qu'il exploite — en l'occurrence, les individus psychiques et les individus collectifs : au sens strict du terme, il les conduit au stade de leur *dés-intégration*.

La dés-intégration des individus psychiques et des individus collectifs est ce qui a commencé avec l'exploitation des pulsions lorsque, la déséconomie libidinale consumériste ayant détruit les processus d'idéalisation et d'identification en soumettant toutes les singularités à la calculabilité (c'est l'enjeu de ce que Deleuze décrit comme le devenir «dividuel» des individus), le marketing a été contraint de solliciter et d'exploiter *directement* les

pulsions — à défaut de pouvoir capter des désirs qui *n'existaient plus* parce que *tous leurs objets* étant devenus des *commodities*, ils *ne consistaient plus*.

La société automatique tente à présent de canaliser et de contrôler ces *dangereux automatismes* que sont les *pulsions* en les soumettant à *de nouveaux dispositifs rétentionnels eux-mêmes automatiques qui capturent ces automatismes pulsionnels en les prenant de vitesse* : formalisés par les mathématiques appliquées et concrétisés par les algorithmes de captation et d'exploitation des traces générées par les comportements individuels et collectifs, les *automatismes interactifs réticulaires* sont des dispositifs de capture des expressions comportementales.

Dans la société automatique, des réseaux numériques dits «sociaux» canalisent ces expressions en les soumettant à des protocoles obligatoires auxquels les individus psychiques se plient parce qu'ils sont attirés et capturés par ce que l'on appelle *l'effet de réseau*, qui devient avec le *social networking* un effet *automatiquement grégaire*, c'est-à-dire hautement mimétique — et qui constitue une nouvelle forme de *foule conventionnelle* au sens que Freud donnait à cette expression⁽¹⁰⁾.

La constitution des foules, et les conditions dans lesquelles elles peuvent passer à l'acte, sont les objets des analyses de Gustave Le Bon longuement commentées par Freud : *Le fait le plus frappant présenté par une foule psychologique est le suivant : quels que soient les individus qui la composent, quelque semblables ou dissemblables que puissent être leur genre de vie, leurs occupations, leur caractère ou leur intelligence, le seul fait qu'ils sont transformés en foule les dote d'une sorte d'âme collective. Cette âme les fait sentir, penser et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément. Certaines idées, certains sentiments ne surgissent ou ne se transforment en actes que chez les individus en foule. La foule psychologique est un être provisoire, composé d'éléments hétérogènes pour un instant soudés, absolument comme les cellules d'un corps vivant forment par leur réunion un être nouveau manifestant des caractères fort différents de ceux que chacune de ces cellules possède*⁽¹¹⁾.

À partir de cette analyse, Freud montre qu'il existe aussi des «foules artificielles»⁽¹²⁾ ou «conventionnelles» qu'il analyse à travers les exemples de l'Église et de l'Armée. Or, les industries de programmes sont aus-

si ce qui forme chaque jour, et précisément à travers les programmes qu'elles diffusent en masse, de telles «foules artificielles». Celles-ci deviennent, comme masses (et Freud parle précisément de *Massenpsychologie* — psychologie des masses), le mode d'être ordinaire et permanent des démocraties industrielles, lesquelles forment du même coup ce que j'ai appelé des *télécraties* industrielles.

Freud ne pouvait pas voir en 1921 la possibilité qui sera systématiquement exploitée à travers la radio par Goebbels et Mussolini de constituer des foules artificielles par des technologies relationnelles. Et il ne connut jamais la télévision, qui met si puissamment en œuvre la pulsion scopique qu'elle combine à la *puissance régressive des foules artificielles*. Quant à nous, nous découvrons le *mimétisme automatisé basé sur l'effet de réseau* et les *boucles de rétroaction* produites en temps réel par les *big data* au sein de ces *foules artificielles réticulées*. Engendrées par la rétention tertiaire numérique, les foules artificielles connectées constituent l'économie du *crowd sourcing* qu'il faut entendre en de multiples sens — dont ce que l'on a appelé le *cognitariat* est une dimension⁽¹³⁾. Les *big data* sont pour une très large part des technologies d'exploitation des potentialités du *crowd sourcing* sous ses très diverses formes, dont le *social engineering* est un trait majeur.

Par l'effet de réseau, par les foules conventionnelles qu'il permet de créer (un milliard d'individus psychiques sur Facebook), et par le *crowd sourcing* qu'il permet d'exploiter, notamment à travers les *big data*, il est possible :

- de susciter la production et l'auto-captation par les individus de rétentions tertiaires appelées *personnal data* qui spatialisent leurs temporalités psychosociales,
- en mettant ces «données personnelles» en relation à la vitesse de la lumière, d'intervenir sur les processus de transindividuation qui se trament entre elles à travers des circuits formés automatiquement et *performativement*,
- par ces circuits, et par les rétentions secondaires collectives qui s'y forment automatiquement, et non plus transindividuellement, d'intervenir en retour quasi-immédiat sur les rétentions secondaires psychiques, c'est-à-dire aussi sur les protentions, les attentes, et finalement les *comportements personnels* : il devient possible de *téléguider un par un* les membres du réseau — ce que l'on appelle la *personnalisation*.

Internet est un *pharmakon* qui devient ainsi une technique d'hypercontrôle et de désintégration sociale. Faute d'une nouvelle politique de l'individuation, c'est-à-dire faute d'une formation de l'attention en fonction des rétentions tertiaires spécifiques qui rendent possible le nouveau milieu technique (et tout milieu associé, à commencer par le langage), il ne peut que devenir un facteur de dissociation.

De nos jours, le traitement automatique des données personnelles issues des réseaux sociaux consiste à *court-circuiter toute singularité qui pourrait se former au niveau de l'individu collectif* – singularité collective qui constitue la différenciation idiomatique, laquelle est la condition de toute signification comme de tout sens –, transformant les singularités individuelles en *particularités* individuelles: à la différence du singulier, qui est incomparable, le particulier est calculable, c'est à dire manipulable et soluble dans ces manipulations⁽¹⁴⁾.

L'état de fait hyperindustriel porte ce que Deleuze a nommé les sociétés de contrôle, fondées sur la modulation des médias de masse, au stade de l'hypercontrôle généré par les données personnelles auto-produites, auto-captées et auto-publiées par les personnes elles-mêmes — délibérément ou non — et exploitées par le calcul intensif sur ces données massives.

bots sont commandés par des logiciels qui traitent des pièces détachées taguées par la technologie RFID⁽¹⁶⁾, le *design* intègre le *crowd sourcing* comme le marketing est fondé sur les technologies de réseau et leurs effets, la logistique et la distribution sont devenus des systèmes de téléguidage à partir de l'identification numérique via l'«Internet des objets», la consommation est basée sur le *social networking*, etc.

Mais l'élément véritablement inouï de l'unification numérique est qu'elle permet d'articuler entre eux *tous les automatismes*: technologiques, sociaux, psychiques et biologiques — et là est le principal enjeu du neuromarketing comme de la neuro-économie. Or cette intégration conduit inévitablement à une *robotisation totale* qui désintègre non seulement la puissance publique, les systèmes sociaux et éducatifs, les relations intergénérationnelles et conséquemment les structures psychiques: c'est le système économique qui fut à la base d'un salariat répartiteur de pouvoir d'achat formateur des marchés de masse et des capacités d'absorption des *commodities* issues du modèle consumériste qui est lui-même désintégré, devenant *fonctionnellement insolvable*.

Tout cela est accablant et paraît être sans espoir. Est-il possible d'inventer néanmoins à partir de cet état de fait qu'est la désintégration totale⁽¹⁷⁾ un «ars de

Quoi qu'il en soit, l'invention, chez Deleuze, est ce qui fait événement et bifurcation à partir d'une quasi-causalité qui renverse ce que j'ai moi-même appelé une situation de défaut⁽¹⁹⁾. Et ici, c'est l'art qui invente — un «art du contrôle» donc. La quasi-causalité est d'évidence une sorte de pharmacologie: le «supplément» qui peut être «renversé» par la logique «quasi-causale» est évidemment un *pharmakon*, et j'ai rappelé récemment que *Différence et répétition* se pensent fondamentalement comme une pharmacologie⁽²⁰⁾.

La question est alors de savoir d'où peut venir une telle thérapeutique et comment elle peut être quasi-causale. Je soutiens que si cette quasi-causalité est en effet ce qui peut et doit émerger d'une *nouvelle histoire de l'art* (d'une *nouvelle individuation de l'art* autrement dit), *telle que l'art devrait redevenir un ars*, cela ne sera possible que si cet *ars* est aussi et d'emblée une *invention dans le champs juridique* (c'est-à-dire aussi politique), philosophique, scientifique et économique. La question ne se pose sans doute pas en ces termes à l'époque de la *Lettre à Serge Daney* — sans doute *pas en ces termes...* Cependant, c'est la question des rapports entre micro-politique et macro-politique qui est ici posée — selon les termes de Deleuze et de Guattari.

L'art a à jouer un rôle insigne dans l'invention en matière organologique en général, mais ce n'est pas bien clair chez Deleuze, qui pense cet art du contrôle bien plus en termes de résistance que d'invention — au sens où celle-ci est toujours d'une manière ou d'une autre organologique, c'est-à-dire: consiste toujours à inventer techniquement ou technologiquement, et non seulement artistiquement. Or Deleuze, en général, ne pense pas la technicité, ni celle du cinéma, ni celle du *pharmakon*, ni même celle des technologies de pouvoir lorsqu'il commente Foucault⁽²¹⁾.

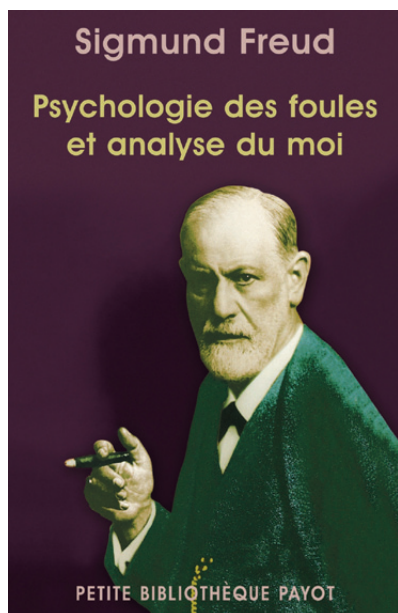
C'est avec Jean Renoir qu'il faudrait penser l'invention organologique — par exemple lorsqu'il analyse dans l'histoire du cinéma le sens artistique du passage de la pellicule orthochromatique à la pellicule panchromatique, et concluant que *les découvertes artistiques sont pratiquement le résultat direct de découvertes techniques*⁽²²⁾. La question du cinéma et de sa technicité est un *embrouillamini* particulièrement caractéristique des leurres que la métaphysique suscite dès qu'il est question de technique — y compris chez Deleuze et chez Derrida.

Cependant, c'est la question des rapports entre micro-politique et macro-politique qui est ici posée — selon les termes de Deleuze et de Guattari.

Cette *modulation automatisée* installe ce que Thomas Berns et Antoinette Rouvroy ont appelé une gouvernamentalité algorithmique⁽¹⁵⁾.

Le numérique permet d'unifier tous les automatismes technologiques (mécaniques, électromécaniques, photo-électriques, électroniques, etc.) en implantant du producteur au consommateur et par l'intermédiaire du produit des capteurs, des actionneurs et les logiciels afférents. Les systèmes de conception assistée par ordinateur (CAO) prototypent en images de synthèse et par imprimantes 3D, les ro-

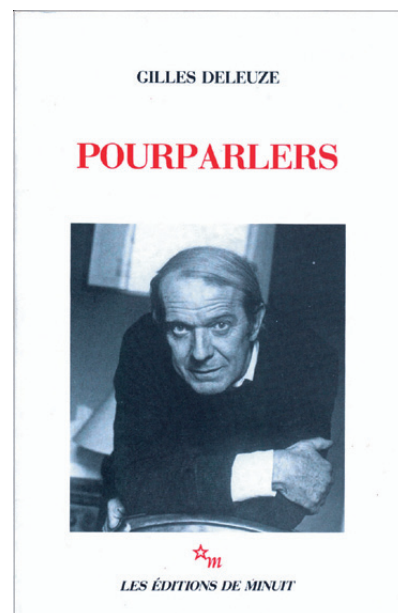
l'hypercontrôle — par exemple en réactualisant la position de Deleuze soutenant («presque») dans sa lettre à Serge Daney (qui a pour titre *Optimisme, pessimisme et voyage*) la possibilité et la nécessité d'un «art du contrôle»? *La télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de «contrôle» deviennent immédiats et directs. Aller au cœur de la confrontation, ce serait presque se demander si le contrôle ne peut pas être retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir: inventer un art du contrôle, qui serait comme la nouvelle résistance*⁽¹⁸⁾. Inventer ou résister? Je vais revenir sur cette hésitation.



Sigmund Freud,
*Psychologie des foules
et analyse du moi*
(Petite Bibliothèque
Payot, 2012).



Jean-Renoir,
Ma vie et mes films
(Flammarion / Champ Arts,
2008).



Gilles Deleuze,
Pourparlers (1972-1990)
(Éditions de Minuit, 1990).

Le cinéma est un devenir évidemment technique. Mais le cinéma est aussi la possibilité même de rêver : c'est un devenir essentiellement psychique. Et la socialisation suppose toujours la convergence et la projection de désirs psychiques *via* des inventions techniques, c'est-à-dire *via* de nouvelles formes de rétentions tertiaires, qui forment des stades dans un processus de grammatisation — dont l'automatisation intégrale est une bifurcation d'ampleur inouïe.

Comme le rappelle Jean-Louis Comolli, André Bazin proclame que le *cinéma est un phénomène idéaliste* en se référant à la fois à *L'invention du cinéma* de Georges Sadoul, penseur matérialiste et marxiste, et à *La République* de Platon : *L'idée que les hommes s'en sont fait existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien*. On est là *en pleine confusion* : Bazin suppose que le cinéma sort du ciel des idées alors que la caverne de Platon décrit allégoriquement, mais précisément le cinéma comme projection illusoire dont il faut *absolument* sortir pour accéder aux idées... et cesser de «se faire du cinéma», pour enfin contempler la lumière pure et véritable, à savoir celle du soleil — ce que Daney appelle une photologie.

Le cinéma est ce qui, comme archi-cinéma, commence dès que la vie technique *monte* des gestes, c'est-à-dire des chaînes signifiantes, à travers lesquels elle métastabilise autour de ce qu'elle fait des façons de faire appelées savoir-faire — ce qui est ainsi *fait* étant une rétention tertiaire, c'est-à-dire une extériorisation mnésique par la spatialisation du temps d'un geste.

Que ce montage s'anticipe en rêve, c'est une évidence (et c'est ce qui trouble les pensées si claires de Bazin comme de Sadoul) : l'archi-cinéma est le régime inaugural du désir tel qu'il consiste en une désautomatisation de l'instinct qui, devenu amovible, comme les organes techniques, qui sont eux-mêmes toujours en quelque façon des fétiches, engendre des pulsions que ce désir contient aux deux sens du mot : qu'il porte en lui comme ses éléments dynamiques, et dont il limite les accomplissements et «détourne les buts», ainsi que le dit Freud en 1923.

Ce qui advient en 1895 est un point d'aboutissement de cette primordiale technologie du rêve qu'est l'archi-cinéma, et l'accomplissement analogique d'un processus de grammatisation qui n'est pas du

tout achevé, qui commence sans doute au Paléolithique Supérieur, et qui permet alors (à partir de 1895, et jusqu'à nos jours) que cet archi-cinéma connaisse une nouvelle époque que l'on appellera l'art *cinématographique* et l'industrie du cinéma — laquelle configure le XX^e siècle tel que Jean-Luc Godard le regarde et contemple dans son studio très organologique.

Ce qui manque à Deleuze comme à toute la philosophie, à l'épistémologie et la plupart du temps à ce que l'on appelle l'esthétique, c'est la compréhension des enjeux de la rétention tertiaire, *c'est-à-dire de la technique*. Mais cela manque aussi aux juristes, et aux économistes encore bien plus. C'est à penser la rétention tertiaire dans la formation des savoirs à partir de l'épreuve que constitue la dés-intégration totale et le renversement quasi-causal que tout cela requiert qu'il faut désormais nous consacrer — et sacrifier.

Un «art du contrôle» tel que Deleuze l'envisage, et de «l'hypercontrôle» tel que je tente de le décrire, cela n'est pas autosuffisant — sauf à entendre et à faire entendre ou réentendre *ars* dans art : comme dans les grandes époques de l'inventivité artistique et spirituelle, un «art de l'hypercon-

trôle» est indissociable d'une inventivité juridique, philosophique, scientifique, politique et économique.

La question d'un tel art est celle d'une *thérapeutique* — dont l'art est un élément premier, évidemment inaugural, mais *intrinsèquement insuffisant*, et qui doit inventer avec toutes les autres formes de savoirs, notamment les savoirs techno-logiques qui rendent possibles les savoirs théoriques, formant, concevant et inventant ainsi l'ars d'une pharmacologie positive — mais cela suppose une invention organologique au sens de Renoir.

Le blues du net fait plus ou moins découvrir aux congénères de l'époque numérique son caractère pharmacologique tel que l'état de fait qui constitue un nouvel âge de la rétention tertiaire *ne donne pas un nouvel état de droit*, mais *tout au contraire* liquide l'état de droit constitué par les dispositifs rétentionnels issus de l'époque révolue. Les activistes ont d'ailleurs posé d'emblée la question juridique de la propriété à travers leurs pratiques dans le champ du *free software*, et à travers les réflexions sur les *commons* qui en sont issues — dont nombre de jeunes artistes tentent de faire le nouveau cadre économique et politique de leur pensée.

Mais ces questions doivent s'inscrire dans celle du passage *épistémique* et *épistémologique* du fait au droit, et en référence canonique à l'expérience apodictique — projetant un droit au-delà du fait. Le passage du fait au droit, c'est d'abord la rencontre

dans le fait de la *nécessité de l'interpréter*, c'est-à-dire de se projeter *au-delà de ce fait* lui-même, mais aussi *à partir de ce fait* tel qu'il n'est pas autosuffisant — sur un autre plan vers lequel il fait signe: celui d'une consistance par laquelle et en laquelle il faut «croire»⁽²³⁾.

Le contexte d'une telle tâche de la pensée conçue comme thérapeutique, c'est celui de l'intégration technologique des automatismes de toutes natures par les automatismes numériques — ce qui serait l'élément absolument spécifique de la rétention tertiaire numérique réagçant en totalité les montages de rétentions et de protentions psychiques et collectives. L'enjeu, ce serait de renverser la situation à travers des ars de l'hypercontrôle parvenant à l'idée d'une désautomatisation nouvelle résultant de cette automatisation dés-intégrante. ■

Bernard Stiegler

Ce texte est une commande d'Alphabetville dans le cadre de la résidence e-topie/MP2013, à paraître en 2015

- (1) Cf. article paru dans *Wired* le 6 juin 2008. J'ai soutenu dans *CQFQ* que le système de défense d'Alain Greenspan (le 23 octobre 2008) reposait déjà sur l'argument selon lequel dans une économie financière automatisée, il n'est plus possible de théoriser, et que de ce fait, sa propre responsabilité n'était pas engagée dans la série de catastrophes économiques qu'ont provoqués les dogmes qu'il a appliqués à l'époque des subprimes, de la nomination de Madoff à la tête du marché boursier des «valeurs technologiques» (Nasdaq) et du non-sauvetage de la banque Lehman Brothers.
- (2) Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990)
- (3) J'ai argumenté en ce sens en divers textes et contextes, notamment dans *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*.
- (4) Cf. *Vocabulaire d'Ars Industrialis* par Victor Petit.
- (5) Ils sont innombrables et infiniment variés: automates bancaires, portillons RATP, téléphones mobiles, objets RFID, caisses de supermarchés, pages autoroutiers, systèmes de navigation téléguidée, messageries, sites de rencontre, doudous électroniques, réseaux sociaux, *massive open online courses*, capteurs des smart cities, et toutes sortes de technologies de traçabilité qui se répandent en ce moment même dans la vie quotidienne à une vitesse inégalée dans l'histoire des techniques.
- (6) Nicholas Carr, *The Shallows. Is internet making us stupid?* [édition française: *Internet rend-il le bête?* Robert Laffont, 2011]. Cf mon commentaire de cet ouvrage dans *Pharmacologie du Front National* [suivi de *Vocabulaire d'Ars Industrialis* par Victor Petit, Flammarion / Bibliothèque des savoirs, 2013].
- (7) Les systèmes sociaux qui structurent les individus collectifs sont formés à partir de circuits de transindividuation eux-mêmes fondés sur des savoirs et des disciplines.
- (8) Cf. Horatia Harrod, «Chris Anderson: the do it yourself guru», *The Telegraph* du 12 Octobre 2012: *Le grand-père d'Anderson, Jo Labadie, était l'un des membres fondateurs du mouvement anarchiste américain, et Anderson lui-même était un punk autour de ses vingt ans. [...] Son discours a évidemment un parfum libertaire,*

mais il n'aime pas être catalogué. La vision d'Anderson est impitoyable: c'est un monde de concurrence parfaite et de capitalisme pur. «Je pense que la concurrence infinie nous a améliorés» dit-il. [...] Je suis motivé principalement par le changement social, et mon outil préféré, ce sont les affaires».

(9) Ce devenir calamiteux qui conduit à 2008 advient avec la Révolution conservatrice dont j'ai proposé une analyse sous cet angle dans *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*. Cependant la rétention numérique apporte dans cette guerre menée contre la chose publique par l'ultralibéralisme de nouvelles armes qui n'ont toujours pas été critiquées.

(10) Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi* (Petite bibliothèque Payot, 2001).

(11) Gustave Lebon, *Psychologie des foules* (PUF, 1963, 1971, p.11), cité par Freud, *Essais de psychanalyse, Psychologie des foules et analyse du moi* (Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 142).

(12) Cf. *Essais de psychanalyse, Psychologie des foules et analyse du moi*, op. cit., pp. 171 et suivantes.

(13) Cf. Christopher Newfield, «Structure et silence du cognitarat?» in *Multitudes* n° 39, www.cairn.info/publications-de-Newfield-Christopher-49716.htm, et mon commentaire dans *Pharmacologie du Front National*, § 38.

(14) Sur la transformation des singularités en particularités, cf. *Mécrance et Discrédit, tome 1: La Décadence des démocraties industrielles* (Éditions Galilée, 2004).

(15) Cf. Thomas Berns et Antoinette Rouvroy, «Le nouveau pouvoir statistique. Ou quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps «numériques», in *Multitudes* n° 40. www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm

(16) *RFID-driven robots are highly suitable for manufacturing lines in industries ranging*. www.rfidjournal.com. *A cell production system using a robot and automatic machines having special functions is developed. The robot transfers parts and tools for the automatic machines. A RFID is attached to each part, and the quick change in the functions of the automatic machines is executed as the kinds of products change.* Flexible Manufacturing by Application of RFID and Sensors in Robot Cell Manufacturing Systems, par Makoto Matsuoka et Tohru Watanabe, actes du 17^e congrès mondial de la Fédération Internationale de Contrôle automatique, Séoul, juillet 2008.

(17) Je qualifie ainsi l'état de fait en me référant à Alain Supiot parlant de marché total référant lui-même à la mobilisation totale au sens d'Ernst Jünger.

(18) Je souligne. Deleuze parle de fonction supplémentaire en se référant à un mot de Daney et en supposant que celui-ci use de ce terme en référence à Derrida — c'est-à-dire aussi, dès lors, en référence à la trace au sens de *De la grammatologie*, dont je soutiens qu'elle appelle la pensée d'un processus de grammatisation —, et en référence évidemment au *pharmakon*.

(19) J'ai abordé le thème de la quasi-causalité comme condition de la déprolétarianisation dans *Pharmacologie du Front National*, et je l'ai approfondi dans un séminaire de *Pharmakon*.fr

(20) Cf. *États de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle* (Fayard / Mille et une nuits, 2012).

(21) Cf. *Mécrance et Discrédit, tome 1* § 22 et *Pharmacologie du Front National* § 44.

(22) Jean-Renoir, *Ma vie et mes films*, Champ Flammarion, p. 57.

(23) et que Deleuze appelle aussi un plan de composition: *Ce plan de composition, il nous est arrivé de l'appeler plan de consistance, peut-être pour le mettre plus en rapport avec l'opération du désir*. Cours donné à Vincennes le 21/01/1974, www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=178&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+P+lateaux&langue=1.

Philosophe, Bernard Stiegler axe sa réflexion sur les enjeux des mutations actuelles — sociales, politiques, économiques, psychologiques — portées par le développement technologique et notamment numérique. En 1987, il conçoit l'exposition *Mémoires du futur* au centre Georges Pompidou. À partir de 1988, il enseigne à l'Université de technologie de Compiègne. Docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1992, il devient directeur général adjoint de l'Institut national de l'audiovisuel en 1996, puis directeur de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique en 2001. Il fonde l'Institut de recherche et d'innovation au Centre Pompidou en 2006 et est professeur à l'université de Londres depuis 2008. Il est également président d'Ars Industrialis, association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit créée en 2005, ayant pour objet l'étude et la réflexion transdisciplinaire sur le nouveau monde industriel qui émerge avec le numérique. Site: <http://arsindustrialis.org> Dernière publication: *La société automatique* (éditions Fayard, 2015).

Stereolux

frequencies

(light quanta)

INSTALLATION AUDIOVISUELLE
DE **NICOLAS BERNIER** (CA)

du **06/03** au **05/04** 2015
de 13h30 à 18h30

PLATEFORME INTERMEDIA / GRATUIT

Vernissage jeudi 5 mars 18h30
avec la performance frequencies (synthetic variations) Salle Maxi

Plus d'infos www.stereolux.org

Stereolux à La Fabrique : 4, bd Léon-Bureau - 44200 Nantes



tsugi mcd ARTS MAGAZINE



PAYS DE LA LOIRE

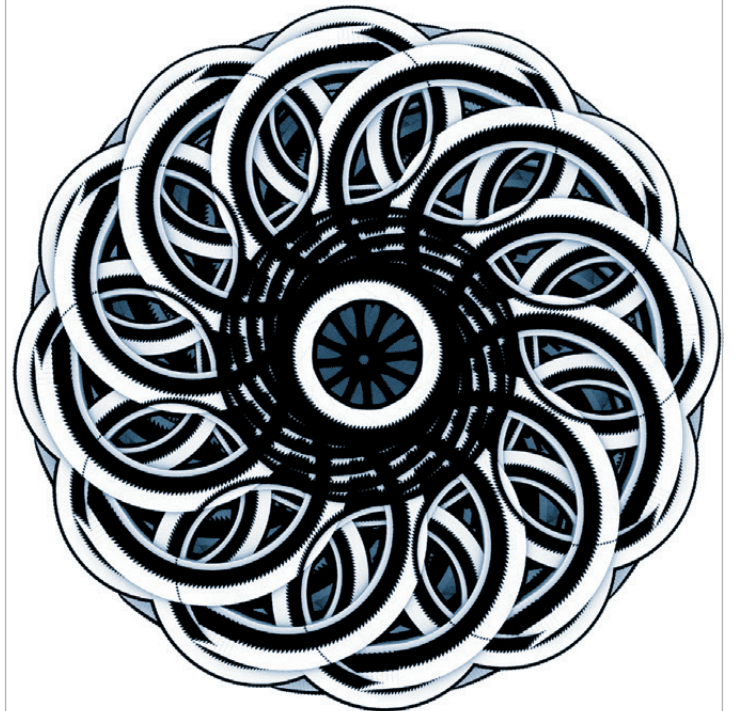


Nantes Métropole



OUDEIS
[u] [de] [is]

LABORATOIRE DES ARTS NUMÉRIQUES,
ÉLECTRONIQUES ET MÉDIATIQUES



Création
Recherche
Ressources
Résidences
Expertise

www.oudeis.fr



la Région
Languedoc
Roussillon

LE GARD
CONSEIL GENERAL



mcd®
magazine des cultures digitales

PETITE ANTHOLOGIE DES ENNEMIS D'ARTISTES

Pour se définir en tant que mouvement, les avant-gardes du 19^e et 20^e siècles ont nommé des ennemis.

Et l'époque actuelle ne cesse de continuer à produire des manifestes, donc des ennemis.

■ Écrire un manifeste en art, c'est recourir à la rhétorique politique pour fonder un mouvement artistique. L'objectif est de constituer du collectif autour de quelques idées en art, et d'ailleurs aussi, en s'appuyant sur des méthodes d'analyses extérieures à celles de l'art, comme la sociologie, l'anthropologie, l'économie, la philosophie ou les sciences politiques. Il ne fait aucun doute que, dans notre époque marquée par des idéologies théologico-politiques, le point de vue théologique devrait rapidement refaire surface dans le domaine de l'art. La rhétorique politique, c'est un peu comme définir un concept : on inclut et on exclut. Tout mouvement artistique, prenant position dans le monde de l'art, doit agir de la même manière et, par conséquent, désigner l'ennemi.

En philosophie politique, la relation ami-ennemi fait assez rapidement penser à Carl Schmitt⁽¹⁾ et, en France, à Julien Freund⁽²⁾, deux philosophes remarquables, mais qui ont le désavantage de sentir le soufre en raison de l'accueil chaleureux qui a été fait à leur pensée, par les nazis pour le premier et par le Front National pour le second. Selon ces deux théoriciens essentialistes, désigner l'ennemi pour fonder une amitié politique est aussi vieille que le politique en tant que tel. Un exemple bien connu nous renvoie à la guerre de 1870. Au prix de plusieurs dizaines de milliers de morts et autant de blessés, Bismarck réalise l'unité allemande en ayant désigné la France comme ennemi. Selon la même logique, Hitler parvient à souder la majeure partie du peuple allemand divisé et appauvri en

nommant un ennemi, qui, selon la doctrine National-Socialiste, se trouve aussi bien à l'intérieur, agissant contre le peuple allemand, qu'à l'extérieur par son emprise sur le Monde. Le prix de l'unité, devenu délire collectif, malgré quelques résistances heureuses, a conduit des millions de Juifs et les autres ennemis désignés dans les camps d'extermination ou dans les charniers du front de l'Est.

Même si l'Allemagne a été particulièrement explicite sur ses ennemis jusqu'en 1945, elle n'a pas l'apanage de la désignation de l'ennemi. En 1989, l'ennemi soviétique, contre lequel se sont construites les démocraties occidentales pendant près de quarante années, s'effondre. Ces dernières le remplacent immédia-

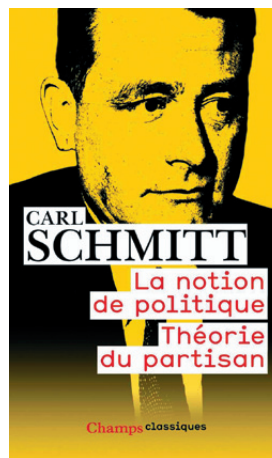
tement, en désignant collectivement un nouvel ennemi, provoquant en conséquence une succession d'interventions militaires au Moyen-Orient, dont la première a été la Guerre du Golfe en 1990. Voici maintenant 25 ans que les puissances occidentales possèdent un nouvel ennemi, dont ils ne cessent de préciser l'étendue conceptuelle. À partir de 2001, l'ennemi est explicitement l'islamisme radical. Toute la difficulté pour les puissances occidentales consiste néanmoins à éviter les glissements sémantiques dont il pourrait faire l'objet, mettant de nouveau ces puissances devant le spectre d'un ennemi de l'intérieur dont la nomination explicite provoquerait sans nul doute une catastrophe humaine similaire à celles que le 20^e siècle a déjà connues.

Pour Schmitt et Freund, l'unité politique d'un peuple, quel qu'il soit, a besoin d'un ou plusieurs ennemis, qu'ils soient implicites ou explicites, pour exister⁽³⁾. Carl Schmitt rappelle que les Grecs distinguaient entre le *polemios* et l'*ekhthros* — en latin l'*hostis* et l'*inimicus*. Le premier concept relève du public, le second du privé. Ainsi, comme nous le rappelle Julien Freund, quand les Allemands et les Français — continuons notre exemple — étaient sur le champ de bataille, cela ne veut pas dire que chaque Allemand haïssait tout Français et vice-versa. *L'ennemi politique tue pour sauvegarder l'existence de sa collectivité qui est le bien commun de tous ceux qui y vivent*, écrit Julien Freund⁽⁴⁾.

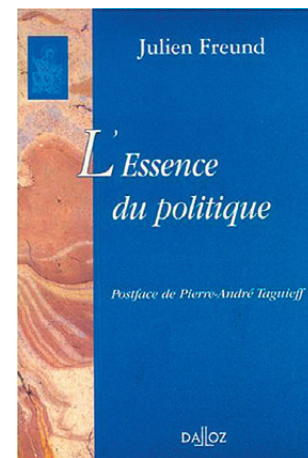
Ajoutons que tout état neutre n'en prépare pas moins la guerre, reconnaissant par là la présence d'un ennemi potentiel. Il en est de même pour toutes les idéologies sans ennemi, qui, tel le pacifisme, considérant la guerre comme hors-la-loi, ne peut rester sans agir, faute de quoi elle en devient ridicule. Ou bien elle laisse la guerre se dérouler — car le pacifisme est malheureusement loin d'être universel — et les pacifistes sont condamnés à assister en spectateur au massacre collectif, ou bien elle appelle, comme le marxisme-léninisme à l'époque du soviétisme, à éliminer physiquement tout ennemi de la paix et à faire la guerre à ces ennemis. Dès lors, comme le soutient Julien Freund, la paix en devient impossible, puisque l'ennemi de la paix est l'ennemi à abattre, et chacun conviendra qu'on ne fait pas la paix avec un mort, sauf, peut-être dans l'au-delà, mais ceci est une autre histoire.

Il n'est pas question ici d'aborder le caractère belliqueux ou pacifiste des artistes en matière politique. En revanche, il est étonnant de constater que les manifestes artistiques définissent une forme d'amitié et d'inimitié artistique, à mi-chemin entre le privé et le public. Reprenant à leur compte la dimension explicite ou implicite de la désignation de l'ennemi, les manifestes artistiques ne s'adressent pas à la communauté politique ou publique, mais à la communauté des artistes et, plus généralement du monde de l'art, des critiques, des institutions, des marchands. Les manifestes n'expriment pas non plus des haines personnelles, mais des positions conceptuelles qui permettent à leurs auteurs de construire une unité en excluant explicitement ou implicitement d'autres communautés d'artistes, des approches esthétiques et, surtout, des conceptions de l'activité artistique et du statut de l'artiste dans le monde de l'art. Celles-ci contiennent des positions économiques et politiques implicites.

Parmi les manifestes les plus récents, le *scrum manifesto*, manifeste anonyme de 2015, s'empare d'un des modes contemporains de production du capitalisme de réseau. Le *scrum* (littéralement «mêlée»), hérité des méthodes agiles initiées par les hackers au 20^e siècle, est un processus d'auto-organisation itératif, adaptatif et parallélisé. Il permet de minimiser les coûts de production dans un environnement changeant et imprévisible. Lui-même élaboré en mode *scrum*, le manifeste débute par une comparaison entre la reproduction sexuée et le *fablab* avec «imprimante 4D». Le *scrum manifesto* fait



Carl Schmitt, *La notion de politique : théorie du partisan* (Flammarion / Champs classiques, 2009).



Julien Freund, *L'Essence du Politique* (Dalloz, 2003).

écho au *scum manifesto* de Valerie Solanas, qui revendique la disparition du genre masculin (voir infra). Il recontextualise ce stakhanovisme réticulaire qu'est le *scrum*, dans un contexte philosophique et esthétique, tout en envisageant ses implications sur les grandes échelles temporelles.

Depuis un siècle, le Manifeste est devenu vital pour les artistes. Dans le monde de l'art tel qu'il existe, écrire un Manifeste, ce n'est pas seulement fabriquer du collectif, mais c'est aussi prendre position au sens militaire du terme dans un monde en guerre commerciale et symbolique. Les artistes doivent vendre pour vivre et lutter pour devenir une archive, autrement dit pour prétendre à l'immortalité par l'histoire de l'art. On se tromperait en faisant du Manifeste un argument à destination politique, même lorsqu'il a l'apparence de la revendication politique ou adopte la dialectique révolutionnaire. En réalité, le Manifeste est une arme puissante dans un monde de l'art en guerre, dont Clausewitz disait qu'elle est *la continuation du politique par d'autres moyens*⁽⁵⁾.

Christophe Bruno (artiste)
& **Emmanuel Guez** (artiste)

(1) Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen* [1932], Berlin, Dunckler & Humboldt, 2009.

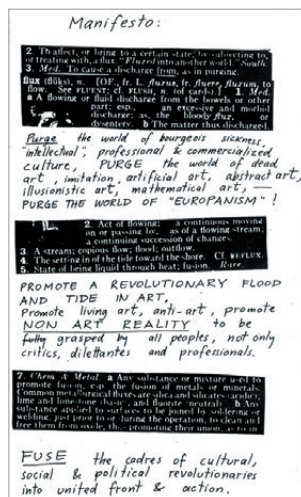
(2) Julien Freund, *L'Essence du Politique* [1965], Paris, Sirey, 1986.

(3) Ces thèses, qui permettent de distinguer la notion d'amitié politique de celle d'amitié privée, sont sans doute remises en question avec Facebook et les réseaux sociaux. La virtualisation et la marchandisation des liens d'amitié semblent opérer une politisation de l'amitié privée, aussi bien qu'un renforcement des affects du côté de l'amitié politique.

(4) Julien Freund, *op. cit.*, p. 492.

(5) Carl von Clausewitz, *De la Guerre*, Paris, Minuit, 1959.





Le Manifeste Fluxus (1961),
George Maciunas.



Le Manifeste Futuriste,
Filippo Tommaso Marinetti
(Voix d'Encre, 2014).

> SÉLECTION DE 12 MANIFESTES ET LEURS ENNEMIS

LE MANIFESTE DU PARTI COMMUNISTE (1848), KARL MARX & FRIEDRICH ENGELS

Extrait : L'histoire de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de luttes de classes.

Ennemis : La bourgeoisie dans toutes ses manifestations (mariage bourgeois, éducation bourgeoise...), le socialisme petit-bourgeois (français), le nationalisme (allemand), les économistes, les philanthropes, les humanitaires, les réformateurs...

LE MANIFESTE FUTURISTE (1909), FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Extrait : Nous allons écraser sur le seuil des maisons les chiens de garde, qui s'aplatissaient arrondis sous nos pneus brûlants, comme un faux-col sous un fer à repasser.

Ennemis : Les pacifistes, les internationalistes, les féministes, les moralistes, les professeurs, les archéologues, les cicérones, les antiquaires, tous les autres artistes et les enseignants des écoles d'art, pour lesquels l'art s'apprend en imitant

les maîtres anciens, les musées et les muséologues...

LE MANIFESTE DADA (1916), HUGO BALL ET AUTRES TEXTES (KURT SCHWITTERS...)

Extrait : Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaile, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énérvé ? En disant Dada.

Ennemis : La bourgeoisie et le prolétariat, l'institution, la langue conventionnelle, les conservateurs, toute conception de la tradition...

LE MANIFESTE DU NOUVEAU RÉALISME (1960 ET 1961), PIERRE RESTANY

Extrait : Les nouveaux réalistes [...] nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître.

Ennemis : Les ennemis de DaDa, le tachisme, la peinture de chevalet, l'expressionnisme abstrait, l'abstraction lyrique, le monopole des moyens d'expression traditionnels, l'enseignement de l'art par ses techniques...

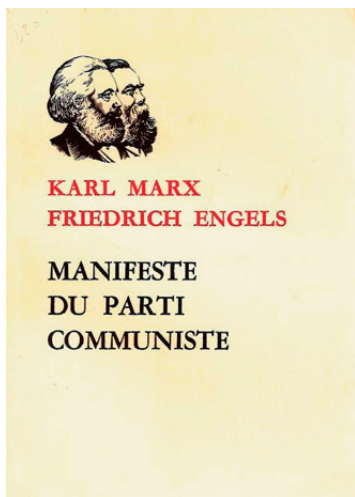
LE MANIFESTE FLUXUS (1961), GEORGE MACIUNAS

Extrait : Purge the world of bourgeois sickness, «intellectual», professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, PURGE THE WORLD OF «EUROPANISME»!

Ennemis : La bourgeoisie, la culture comme commerce, le corporatisme en art et les ennemis cités dans l'extrait ci-dessus...

SCUM MANIFESTO (1967), VALERIE SOLANAS

Extrait : Vivre dans cette société, c'est au mieux y mourir d'ennui. Rien dans cette société ne concerne les femmes. Alors, à toutes celles qui ont un brin de civisme, le sens des



Le Manifeste du parti communiste,
Karl Marx & Friedrich Engels.



Le Manifeste du nouveau réalisme,
Pierre Restany
(Éditions Dilecta, 2007).



Scum Manifesto (1967),
Valerie Solanas.



The Telekommunist Manifesto,
Dmytri Kleiner
(Network Notebooks 03,
Institute of Network Cultures,
Amsterdam, 2010).

responsabilités et celui de la rigolade, il ne reste qu'à renverser le gouvernement, en finir avec l'argent, instaurer l'automatisation à tous les niveaux et supprimer le sexe masculin.

Ennemis : Les hommes, la domination masculine, l'ennui, l'argent, la reproduction sexuée, le conformisme, le «Grand Art», la «Culture»...

THE HACKER MANIFESTO (1986), THE MENTOR

Extrait : *We explore... and you call us criminals. We seek after... and you call us criminals. We exist without skin color, without nationality, without religious bias... and you call us criminals. You build atomic bombs, you wage wars, you murder, cheat, and lie to us and try to make us believe it's for our own good, yet we're the criminals.*

Ennemis : L'ordre social établi, la reproduction des élites, l'école, l'apparence sociale, la rente capitaliste...

INTRODUCTION TO NET.ART (1994), ALEXEI SHULGIN & NATALI BOOKCHIN

Extrait : *All in One: a. Internet as a medium for production, publication, distribution, promotion, dialogue, consumption and critique b. Disintegration and mutation of artist, curator, pen-pal, audience, gallery, theorist, art collector, and museum*

Ennemis : Les institutions bureaucratiques, le monde de l'art contemporain (voir l'extrait ci-dessus), les dotcom, les zones d'aliénation perpétuelle...

THE TELEKOMMUNIST MANIFESTO (2010), DMYTRI KLEINER

Extrait : *We need venture communism, a form of struggle against the continued expansion of property-based capitalism, a model for worker self-organization inspired by the topology of peer-to-peer networks and the historical pastoral commons.*

Ennemis : Le capitalisme du Web, la structure client-serveur, les logiciels propriétaires, le web 2.0, le copyright du code...

THE IMAGE OBJECT POST-INTERNET (2010), ARTIE VIERKANT ET AUTRES TEXTES (MARISA OLSON, GENE MCHUGH)

Extrait : *Post-Internet is defined as a result of the contemporary moment: inherently informed by ubiquitous authorship, the development of attention as currency, the collapse of physical space in networked culture, and the infinite reproducibility and mutability of digital materials.*

Ennemis : Le net.art, le pur immatériel, la notion d'original, la fixité du format...

ÑEWPRESSIONISM (2014), MILTOS MANETAS

Extrait : *In a Metascreen World, representing the virtual world through analogue technology, depicting the infinite locations of the Internet, the many-worlds scenario of videogames, the overwhelming new populations of avatars, may be the only way to look at Nature «At*

Large». In any case, it's an attempt to «grasp» the feeling of it all: natural AND technological nature alike. So like those guys in Paris, the Impressionists, 150 years ago, we'll be trying to apply a «deeper realism», something so cutting age that will probably look quite «light», quite easy and not very «conceptual», something «impressionistic».

Ennemis : Les écrans (mais pas le réseau), la séparation entre l'analogique et le digital, la séparation entre le naturel et le technologique...

SCRUM MANIFESTO (2015), ANONYME

Extrait : *User story SCRUM#1 — Le monde est en cours d'impression. Il ne cesse de s'imprimer. Il s'imprime de manière imprévisible, contrairement à ce que nous pouvons parfois penser. Le monde ressemblerait à une imprimante 3D qui s'imprime elle-même, à ceci près que nous ne savons pas si sa dimension est bien 3. Au début du vingtième siècle, nous avons commencé à voir le monde plutôt comme une imprimante 4D. Mais le concept de dimension est encore très mystérieux...*

Ennemis : Le gender, l'histoire (mais pas la proto-histoire), la prévision (mais pas l'anticipation), les stocks, l'aura de l'aura, le réductionnisme comme l'irréductionnisme, les fondations, les dystopies non-réalisables, l'antériorité supposée de l'analogique sur le digital, le post-internet...

DÉSŒBÉISSANCE ÉLECTRONIQUE l'arsenal hacktiviste

Alors que le réseau Internet est de plus en plus centralisé, sous contrôle et sur écoute, les offensives artistiques se multiplient, concevant des outils de protestation ou de communication alternative, premières briques d'une Toile bis qui reste à tisser.

- Du 14 novembre au 15 décembre 2014, ont poussé sur les toits de l'ambassade de Suisse et de l'Académie des Arts à Berlin (avec leur accord), de drôles d'antennes faites maison, bricolées à base de boîtes de conserve et d'électronique bon marché. Exposées aux vues de tous, et tout particulièrement à celles des ambassades des États-Unis et du Royaume-Uni, elles font partie de l'installation *Can you hear me?* de Christopher Wachter et Mathias Jud. Les artistes suisses ont déployé un réseau Wi-Fi local qui s'étend sur l'ensemble du quartier gouvernemental à proximité de la Porte de Brandebourg. Les passants sont invités à se connecter à ce réseau de communication bis, totalement indépendant de l'Internet et des opérateurs téléphoniques, et par conséquent difficile à tracer.

Leur installation est une référence directe aux révélations de Snowden qui ont fait grand bruit en Allemagne, selon lesquelles les ambassades du Royaume-Uni et des États-Unis espionnaient les communications électroniques locales, via des dispositifs d'interceptions camouflés sur les toits des ambassades qui permettent de surveiller les données échangées sur les réseaux Wi-Fi et les conversations téléphoniques dans les bâtiments environnants, dont ceux tout proches du Reichstag et de la Chancellerie.

C'est pour critiquer cette asymétrie de pouvoir, entre ceux qui contrôlent les canaux de communication et les autres, que les deux artistes ont développé en 2011 qaul.net, technologie sur laquelle repose leur nouvelle installation. Lauréat du prix *Next idea* décerné par le festival autrichien *Ars Electronica* en 2012, ce logiciel open source interconnecte les ordinateurs, smartphones et autres supports mobiles via le Wi-Fi pour former un réseau spontané, de proche en proche, permettant à ses usagers d'échanger des messages textuels, des fichiers ou des appels vocaux. *Il n'y a plus de serveurs, de clients ou de routeur, chaque participant au projet est tout à la fois*, expliquent les auteurs, dont le projet s'appuie sur les réseaux «mesh» ou maillés qui connectent directement les utilisateurs les uns aux autres, sans passer par un tiers. Pour un fonctionnement optimal, il faut toutefois une relative densité de participants.

Le projet qaul.net met en scène d'un même mouvement, une possible ré-appropriation par les citoyens des réseaux de communication et une contestation de leur fonctionnement centralisé. «Qaul» est un terme arabe qui signifie opinion, discours, ou mot, il se prononce comme l'anglais «call» (appeler). Les deux artistes ont imaginé cet outil suite au black-out égyptien, lors du printemps arabe en 2011, quand les autorités ont coupé l'accès à Internet durant huit jours, et à d'autres précédents en Birmanie, au Tibet, ou en Libye.

Qaul.net peut aussi être activé en cas de catastrophe naturelle ou pour contourner un Internet menacé par les tentatives de régulation des gouvernements et les restrictions des fournisseurs d'accès. Mathias Jud et Christopher Wachter ont depuis perfectionné leur outil, collaborant avec des activistes chinois, égyptiens, syriens et turcs. En avril 2014, ils ont animé plusieurs ateliers à Istanbul, agitée depuis plus d'un an par des mouvements de contestation cristallisés autour de la place Taksim. *La censure ne faisait que se renforcer, avec la fermeture de Twitter puis de YouTube suite à des vidéos mettant en cause le gouvernement turc corrompu*, expliquent les artistes qui ont appris aux gens à construire leur propre réseau mesh en utilisant qaul.net. *Immédiatement, ils ont commencé à construire ces réseaux à Istanbul.*

Leur projet berlinois est une nouvelle brique ajoutée au dispositif. Les passants qui se connectent au réseau local sans



PHOTO © D.R. / CHRISTOPHER WACHTER & MATHIAS JUD

Christopher Wachter & Mathias Jud, *Can you hear me ?*
Antennes sur le toit de l'Ambassade de Suisse à Berlin.

fil *Can you hear me ?* avaient la possibilité d'adresser des messages directement aux agences de renseignements en utilisant les fréquences interceptées par la NSA et le GCHQ (Government Communications Headquarters). Les mains dans le code comme dans le cambouis, les deux artistes suisses présentent leurs actions comme des «contre-dispositifs», élaborés sur le terrain, en étroite collaboration avec les communautés. Basés à Berlin, ils sont connus dans le milieu des arts numériques pour une série d'œuvres-outils mettant en lumière les mécanismes de contrôle d'Internet et les moyens de les contrecarrer. En 2007, ils avaient créé Picidae.net, un logiciel libre de contournement de la censure utilisé par des activistes et dissidents, notamment en Chine, en Syrie, ou en Corée du Nord.

Bien avant que n'éclate le scandale de la NSA et de la surveillance de masse des citoyens, les artistes numériques s'étaient inquiétés de la dépossession de l'utilisateur et de la perte de contrôle sur ses données avec l'arrivée du Cloud et d'un modèle centralisé de stockage, propriété d'une poignée d'entreprises (américaines essentiellement) qui en assurent la maintenance. L'utopie d'une agora électronique avait vécu, muée en infrastructure de contrôle et en supermarché planétaire. Dès 2011, plusieurs projets initiés par des artistes invitaient à s'extraire

du cloud, à réactiver l'idée originelle d'un réseau de pairs égaux», en développant ses propres mini-réseaux locaux, premiers maillons d'une Toile bis qui reste à tisser. Ces aiguillons artistiques visent à stimuler la réflexion et la discussion. Ils s'inscrivent dans un mouvement plus vaste, qui rêve d'une version alternative du Net, devenu mercantile, opaque, centralisé et surveillé de toute part.

Parmi eux, le projet *Dead Drops*, d'Aram Bartholl, un réseau peer-to-peer de partage de fichiers qui se manifeste en dur dans l'espace public sous la forme de clés USB cimentées dans les murs, la *Pirate Box*, dispositif portable et déconnecté d'Internet inventée par David Darts, responsable du département Art de l'université de New York, qui crée un réseau sans fil local permettant aux utilisateurs d'échanger des fichiers anonymement. D'autres projets de réseaux locaux, alternatifs et open source étaient présentés en septembre dernier dans le cadre de la manifestation LittleNets, au centre d'art et de technologie new yorkais Eyebeam. Parmi eux, *Occupyhere* développé par Dan Phiffer & Commotion, et activé durant le mouvement Occupy, ainsi que *Subnodes* créé par Sarah Grand, une artiste multimédia et programmeuse basée à Brooklyn, autant de projets suggérant qu'un autre net (ou une multitude de nets) était encore possible.

Un mois plus tard, c'est néanmoins une application commerciale qui faisait parler d'elle. Détournée de sa fonction originelle (communiquer localement au milieu des grands rassemblements (match, festival) en cas de saturation des relais), Firechat créée en mars 2014, connaissait un succès inattendu auprès des manifestants pro-démocratie à Hong Kong. Outre ses fonctions de chat par Internet, l'appli établit automatiquement des communications directes entre les smartphones via le Bluetooth ou le Wi-Fi de l'appareil quand aucun réseau n'est disponible.

Firechat a été téléchargée des centaines de milliers de fois par les manifestants de Hong Kong suite à des rumeurs de coupure d'Internet, première utilisation massive d'un réseau mesh dans le contexte d'une manifestation politique, selon *The Atlantic*. À la différence d'un outil comme qaul.net, créé trois ans plus tôt, l'appli propriétaire possède cependant une importante lacune, selon le hackerspace rennais Breizh Entropy. *L'utilisateur ne sait pas quel message a été envoyé sur Internet et quel message est resté local. Or les informations transitant entre le mobile et le serveur peuvent être capturées par les autorités et les manifestants peuvent alors être identifiés par leur adresse IP.*

Les outils contestataires créés par des artistes sont eux le plus souvent transparents et en open source. Ils agissent comme des



Christopher Wachter & Mathias Jud, *Qaul.net*. Système mis en place après le blocage de Twitter, YouTube et des serveurs indépendants. Istanbul, avril 2014.

► *manifestes, écrits sous la forme de code*, pour reprendre la belle description du collectif berlinois Telekommunisten. Leur histoire accompagne les évolutions d'Internet. Ainsi du programme Floodnet, créé en avril 1998 par les artistes et activistes de l'Electronic Disturbance Theater pour protester contre la répression dont étaient victimes les zapatistes, groupe révolutionnaire insurgé basé au Chiapas qui luttait pour l'autonomie des populations indigènes.

Floodnet permettait de submerger de requêtes les sites web du gouvernement mexicain et de le paralyser temporairement. L'EDT fut l'un des premiers groupes à utiliser les attaques DDoS (par déni de service) popularisées par Anonymous plus d'une décennie plus tard, comme un outil d'hacktivisme de masse. Dès 1994, alors qu'Internet est encore balbutiant, le Critical Art Ensemble, fondé en 1987 par des informaticiens, philosophes et plasticiens définissait le concept de *désobéissance civile électronique*, conscient que le capitalisme dans un monde post-industriel est d'abord celui des flux.

La résistance au pouvoir nomade se joue dans le cyberspace et non dans l'espace physique, écrit le CAE, dans la *Perturbation électronique*. Cette nouvelle forme de protestation

non violente, visant à bloquer non les lieux physiques, mais les canaux d'information, sera mise en pratique par l'Electronic Disturbance Theater (EDT), initiateur de ces sit-in virtuels consistant à traduire en ligne les sit-ins des rues. Les participants étaient invités à se connecter à une page web spécifique qui hébergeait l'outil.

Puis, en laissant simplement leur navigateur ouvert, le programme allait automatiquement recharger la page web ciblée chaque poignée de secondes, submergeant le serveur de requêtes afin de le ralentir voire de bloquer, si la participation était assez massive. Mais Floodnet, présenté comme du «net.art conceptuel», avait également une dimension performative, chaque participant était invité à interagir en envoyant des «messages personnels» au site ciblé, sous forme de requête pour des pages web qui n'existent pas. Une requête pour «human_rights» générerait ainsi un message d'erreur dans les logs du serveur : *human_rights not found on this server*.

Les actions étaient annoncées publiquement et planifiées à des horaires précis, diffusées par mailing list et forums. EDT a mené 13 actions pro-zapatistes en 1998 à l'aide de Floodnet, ciblant des sites comme

celui de la Maison Blanche ou du Pentagone, le site du président mexicain ou encore de la Bourse de Francfort. Malgré les 18 000 personnes impliquées, Floodnet ne parvenait que rarement à paralyser les sites visés, tout juste à les ralentir un peu. Le succès se mesurait plutôt en fonction du retentissement médiatique. Le but premier de ces actions était de sensibiliser à leur cause, écrit Molly Sauter dans *The Coming Swarm: DDoS, Hactivism, and Civil Disobedience on the Internet*, avec plus ou moins de succès, la presse s'intéressant davantage aux sit-in et à leurs organisateurs qualifiés de hackers, voire de cyberterroristes, qu'aux questions sociales qui les motivaient.

La Toywar à la fin des années 1990 jouira elle d'un écho médiatique bien plus important. Cette guérilla électronique menée conjointement par le collectif d'artistes suisses etoy.CORPORATION associé à l'EDT, à la période de Noël 1999, contre le site de vente de jouet eToys, en plein boom des dotcom, fut un moment-clé de ce bras de fer entre deux visions antinomiques du réseau. La multinationale eToys avait attaqué en justice le collectif afin de récupérer leur nom de domaine etoy.com, sous prétexte que l'homonymie portait préjudice à ses activités. Les attaques

contre le site, doublées d'une campagne de communiqués de presse toxiques, ont poussé le marchand de jouets à abandonner les poursuites, tandis que la valeur de ses actions s'écroulait.

La même année, le code source de Floodnet a été rendu public permettant à d'autres groupes de l'utiliser et l'adapter. Fin novembre, les manifestations contre l'Organisation Mondiale du Commerce à Seattle marquaient le début du mouvement antiglobalisation. Tandis que des milliers de gens se rassemblaient dans les rues pour empêcher la conférence de se tenir, des hacktivistes britanniques, The Electrohippies, organisaient simultanément une attaque DDoS utilisant leur propre outil basé sur Floodnet, contre les serveurs de la conférence, action qui aurait mobilisé 450 000 personnes durant cinq jours, ralentissant sensiblement le site web de la conférence.

Avec Anonymous, ces attaques par déni de service vont changer d'échelle et d'effets. Lors de l'Operation Payback en 2010, lancée envers les individus et organisations qui agissaient contre les intérêts de Wikileaks, plus d'une douzaine de sites (Paypal, Visa, Mastercard...) ont été réellement affectés par ces attaques qui ont entraîné indisponibilité et coupures. L'opération qui a duré quatre jours a été menée conjointement cette fois par des volontaires augmentés par des botnets, car ce genre d'obstruction se compliquait à mesure que les sites *corporate* devenaient plus robustes.

Certains de ces outils mis au point par des artistes ont très directement influencé nos moyens de communication actuels : c'est le cas par exemple de TXTmob, l'un des ancêtres du service de microblogging Twitter. TXTmob a été créé en 2004 par le collectif Institute for Applied Autonomy, constructeur de robots contestataires comme le GraffitiWriter, qui permet de taguer des slogans au sol. TXTmob, service gratuit, permettait de créer des groupes et de partager ses SMS avec tous les inscrits.

Les militants l'ont utilisé lors des conventions nationales républicaine et démocrate en 2004 pour coordonner les actions en différents endroits de la ville. Plus de 5000 personnes l'utilisèrent pour partager les informations en temps réel sur la manière dont se déployaient les manifestants, les lieux où converger, les barrages de la police, etc. L'un de ses créateurs, Tad Hirsch sera cité à comparaître par le NYDP, afin qu'il livre tous les messages envoyés via TXTmob durant la convention, ainsi que les informations sur ses utilisateurs. Mais Hirsch a contre-attaqué avec succès, avançant que ces messages étaient protégés et relevaient du discours privé.

Lorsqu'en 2010-2011, les manifestants ont commencé à utiliser Twitter partout dans le monde comme outil de protestation, Evan Henshaw-Plath, l'un des membres de l'équipe fondatrice de Twitter, n'était pas surpris, il y voyait une sorte de retour aux sources de Twitter qui avait pris expli-

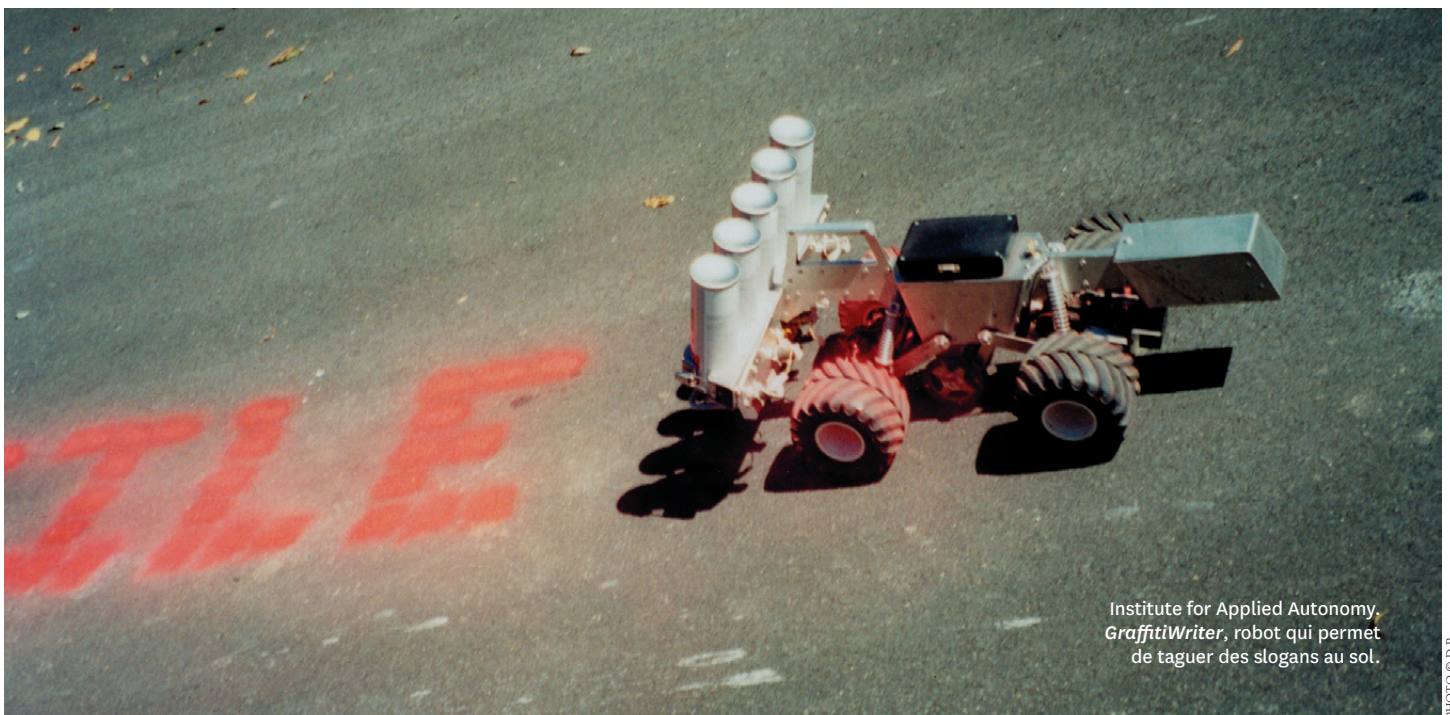
citement pour modèle cet outil contestataire qu'est TXTmob, confiait-il dans un entretien à Radio Netherlands Worldwide. L'activiste et développeur, connu sous son surnom Rabble, était à l'époque venu renforcer à l'époque la bande d'artistes, pranksters, hackers, makers» de l'Institute for Applied Autonomy afin de les aider à retravailler le code.

Twitter, né deux ans plus tard, était un réseau social qui fonctionnait via SMS. Personne ne savait alors comment il allait être utilisé, mais c'est devenu un media populaire pour l'activisme et l'organisation parce qu'il permettait aux individus de poster des messages qui étaient très difficiles à tracer. Pour Henshaw-Plath, les origines activistes de Twitter ne pourront jamais être complètement effacées. *Lessentiel va rester, veut-il croire, intégré dans le code.* ■

Marie Lechner

+info

- > **Can you hear me** <https://canyouhear.me>
- > **Commotion** <https://commotionwireless.net>
- > **Dead Drops** <https://deaddrops.com>
- > **Eye Beam Little Nets** <http://eyebeam.org/events/littlenets>
- > **Floodnet** www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html
- > **Occupy.here** <http://occupyhere.org>
- > **Pirate Box** <http://piratebox.cc>
- > **Qaul.net** www.qaul.net
- > **Subnodes** <http://subnod.es>
- > **ToyWar** <http://toywar.etoy.com>
- > **TXTmob** www.appliedautonomy.com/txtmob.html



Institute for Applied Autonomy,
GraffitiWriter, robot qui permet
de taguer des slogans au sol.

PHOTO © D.R.

#OSJUBA

L'Urbanisme Ouvert dans la Transformation Post-Conflict

En Juillet 2011, après plus de quatre décennies de conflit brutal, le Soudan du Sud, le plus jeune pays du monde a obtenu son indépendance. Métissage multiculturel et multi-ethnique complexe de peuples et d'intérêts divergents, le nouvel État a fait sécession avec le Soudan suite à un référendum en faveur de l'indépendance souhaitée par près de 99% de sa population. Depuis que les accords de paix d'Addis de 1972 ont octroyé au Sud son autonomie, Djouba a été désignée capitale. Cette ville administrative régionale poussiéreuse se trouve maintenant au cœur d'une tornade d'intérêts divergents, de spéculation et d'un développement enfiévré et effréné — une ville chaotique qui jongle entre l'«édification de la nation» et les réalités abruptes de la survie urbaine.

■ Contrairement à d'autres villes et quartiers, une capitale est un lieu unique. Dévolue à l'attribution symbolique et aux aspirations d'une nation, elle doit à la fois servir de pôle administratif efficace et de vitrine de l'identité de la nation. Dans le cas d'un nouvel état qui lutte encore péniblement pour définir ses propres contours culturels et sociétaux, la symbolique de la capitale est d'autant plus forte — tout comme son rôle charnière. À Djouba, on assiste à une foire d'empoigne dominée par les intérêts de puissances extérieures qui se bousculent pour la pole position dans une bataille potentiellement lucrative autour des ressources naturelles.

Ayant garanti la survie pérenne de l'État émergent sous forme d'une nation indépendante, les réserves de pétrole, les terres fertiles et les eaux du Nil du Soudan du Sud représentent maintenant des récompenses à portée de main. En Décembre 2013, seulement deux ans après la sécession et l'indépendance, l'intransigeance politique a déclenché une vague de violence anéantissant une grande partie du pays, menaçant des libertés durement acquises et ce qui semblait être la première paix complète et véritable dans la région.

De nombreuses villes importantes et de grandes zones de la capitale, Djouba, ont

été détruites alors que les milices allaient et venaient, se relayant pour contrôler les territoires stratégiques. Des milliers d'habitants ont fui et à présent des camps de Déplacés Internes (DI) sous protection de l'ONU rajoutent des lambeaux déchirés au tissu urbain embryonnaire que l'indépendance avait commencé à tisser. Avec une lutte militaire qui fait de toute évidence rage pour obtenir le contrôle de l'exploitation des ressources du pays, comment ses citoyens pourraient-ils retrouver non seulement les actifs symboliques de leur liberté, mais faire aussi entendre leur voix par-dessus le vacarme de l'intransigeance? Quel rôle une stratégie urbaniste ouverte peut-elle jouer dans le rétablissement de la paix, de la stabilité et de la sécurité civile?

La crise peut-elle mener à l'émancipation et au processus civique?

Djouba a toujours été une ville de transit et de flux, fondée en 1922 par un petit groupe de commerçants grecs arrivés dans la région qui établirent la ville sur la rive ouest du Nil Blanc. Les Grecs, qui entretenaient d'excellentes relations avec la tribu indigène de Djouba (Bari), ont bâti ce que l'on appelle aujourd'hui le «Business District» (Quartier d'Affaires)⁽¹⁾. Depuis le début des différents conflits coloniaux et postcoloniaux Djouba a adopté plusieurs rôles stratégiques, devenant ponctuellement le lieu d'une conférence destinée à unifier le nord et le sud du Soudan. Plus tard, en 1955, elle a été le point de déclenchement de la guerre civile soudanaise pour devenir enfin un emplacement stratégique qui en fait de facto la capitale du nouvel État.



Camp Unesco de réfugiés (déplacés internes).

Avec l'Accord de Paix Global (Comprehensive Peace Agreement / CPA) signé avec le Soudan en 2005 et l'indépendance de 2011, Djouba est devenue l'une des villes les plus dynamiques au monde et le plus grand centre urbain de la République du Soudan du Sud. Avant le retour du conflit, fin 2013, le plus grand défi de la ville restait la transition d'un petit centre provincial stratégique (à l'infrastructure et aux services limités) à une capitale mondiale.

Dotée d'une population actuelle d'environ 1,3 millions d'habitants⁽²⁾, la ville a connu une croissance exponentielle dans l'espace d'environ 7 ans dans un tissu urbain dense, débridé et anarchique. Composée de citoyens dont les origines ethniques couvrent l'ensemble du pays, de rapatriés, de réfugiés étrangers, d'expatriés internationaux, d'agences de développement, de nouvelles institutions gouvernementales et d'entreprises commerciales en plein essor, tout ceci mêlé aux bataillons militaires ostensiblement unifiés et constitués d'anciens combattants des guerres civiles soudanaises, la structure urbaine de Djouba est devenue le reflet microcosmique des défis émergents liés au développement du pays tout entier.

#OSJUBA, qui se revendique comme l'initiative «Systèmes Ouverts du Soudan du Sud», propose d'appliquer les moyens et les méthodes de l'Open Source (FLOSS) international, de la culture libre, des technologies accessibles et des communautés d'hacktivistes pour faire face à la perte d'espace et d'identité civiques et publics engendrée par un tel processus de développement post-conflit. En considérant le cadre urbain comme un «système ouvert» qui permet de renforcer les communautés et de reprendre un contrôle civique sur le processus d'urbanisation, #OSJUBA cherche à générer pour le nouvel État du Soudan du Sud et sa capitale Djouba⁽³⁾ une vision basée sur la collaboration et l'interaction avec le public.

Il s'agit d'une tentative d'identification des incohérences spatiales qui résultent de l'installation non réglementée des agences de développement, de la saisie des terres pour servir aussi bien les intérêts des secteurs publics que privés, de l'augmentation massive de véhicules et du déficit d'infrastructure et des services urbains (eau, électricité, eaux usées) pour appuyer un tel processus.

Au premier forum *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media* à Djouba, en 2012, le vice-ministre sud-soudanais de la radiodiffusion et de l'information, Atem Yaak Atem, a souligné l'urgence d'accroître la qualité et la sécurité de la vie urbaine, de percevoir cette dynamique comme un jeu d'éléments foncièrement interconnectés pour assurer la paix et la stabilité. Par le recours à une approche «ouverte» pour faciliter la sensibilisation politique et publique, il a estimé que l'action communautaire collaborative — à contrepied du développement aveugle que la ville avait connu jusque là — pourrait garantir l'avenir du pays.

Atem Yaak Atem a fait remarquer que *nous avons besoin de la sensibilisation du public. Il faut que les gens participent. Pourquoi avons-nous besoin d'espaces pour les enfants ou de lieux publics spécifiques? Parce que si nous n'arrêtons pas cette course effrénée⁽⁴⁾, tout sera bientôt construit sans qu'il ne reste aucun espace destiné au public⁽⁵⁾*. De manière quelque peu prophétique, étant donné les conséquences du conflit qui est revenu affecter son pays, il a ainsi déclaré: *si j'avais un bulldozer, je démolirais tous les bâtiments, et nous donnerait de l'espace⁽⁶⁾...*

► De l'Open Source aux Open Systems

Si l'on construit un modèle pour l'appliquer au contexte plus large d'une démocratie émergente, les méthodologies transparentes et participatives de l'Open Source jouent aussi un rôle crucial dans la fusion de diverses traditions culturelles dans les communautés existantes, établies et largement impliquées au niveau mondial. Leurs éléments inhérents à la collaboration culturelle, l'entreprise locale et l'innovation économique sont engendrés par des idéaux multidisciplinaires à même de soutenir et d'améliorer les questions et les scénarios les plus complexes de développement dont :

- le crowdsourcing (production participative) et l'accès ouvert aux données en tant qu'outils destinés aux citoyens pour le développement urbain
- les modèles de transparence pour la participation et l'interaction avec l'élaboration des politiques au sein du gouvernement
- les méthodologies de gestion des ressources, de santé et d'éducation en open source
- l'accroissement du réseautage de la mobilité numérique et de la communication pour une expression et une diversité culturelle plus libre
- de nouvelles formes de communauté ou de systèmes journalistiques reposant sur les citoyens, y compris les SMS, la radio ou les flux de données
- la création de nouvelles économies et de technologies basées sur des utilisateurs informés par des connaissances locales
- la possibilité de formats d'éducation P2P en complément des structures traditionnelles d'apprentissage

La caractéristique essentielle du modèle Open Source est la durabilité. En tant qu'outils économiquement et politiquement puissants, les technologies de l'Open Source, les plateformes mobiles et les méthodologies participatives de collecte de données peuvent à présent être instaurées comme autant d'alternatives viables aux précédentes tentatives infructueuses visant l'édification du pays et le développement urbain et social. Compte-tenu de l'augmentation des outils, du contenu et des technologies générés par les utilisateurs, les communautés Open Source du monde entier sont dans une position privilégiée pour renforcer les principes de base de l'expression libre et ouverte, en s'impliquant dans les potentiels infinis de la

formation aux médias, du développement communautaire et de l'entreprise individuelle.

Appliquée à une zone urbaine post-conflit, #OSJUBA fait usage de l'idée du FOSS (logiciel libre et en Open Source) dans un spectre plus large de solutions «ouvertes», en vue de créer des stratégies globales de systèmes ouverts pouvant être liés et appliqués aux nombreux défis auxquels le Soudan du Sud doit faire face. L'Open Data est un élément crucial incorporé à ces systèmes⁽⁷⁾. En tant que matière première qui permet de construire et créer de nouvelles formes d'entreprise sociale l'Open Data devient la pierre angulaire de l'émancipation civile, soutenant le développement économique et social, améliorant la transparence du gouvernement tout comme la compréhension même du gouvernement du monde dans lequel il opère.

L'Open Data donne accès à une éducation et à des savoirs améliorés, favorisant la communication et l'interaction entre de nombreuses communautés à travers la société. Qu'il s'agisse d'un projet à orientation urbaine, politique ou ayant pour simple objectif de placer la puissance de l'information entre les mains des citoyens, l'Open Data contribue aussi bien à identifier les ressources, les opportunités que les lacunes existantes en matière d'information et de création de savoirs et peut être mis à profit dans tous les domaines dont l'éducation, la santé, le développement économique, les médias, la culture et l'identité, les ressources et la gestion des crises, la sécurité, les moyens de subsistance alimentaire et l'intervention d'urgence.

Matérialité: le rôle de l'Open Data

La République du Soudan du Sud a le potentiel de devenir le chef de file de la nouvelle configuration politique d'un espace plus ouvert, plus transparent dans l'élan vers la technologie numérique. Nous devons relever les défis des citoyens et les élargir pour aborder la complexité de l'élaboration des politiques qui mène à une action réalisable et quantifiable. Les principaux domaines voués au changement sont: la Perception (des gouvernements qui ne réagissent pas), la Pratique (des services élargis centrés sur la qualité), la Préoccupation, la Connaissance, la Participation et les Droits de l'homme⁽⁸⁾.

L'un des liens cruciaux entre l'émancipation des citoyens et les défis du développement réside dans l'appropriation et la

mise en service effective de l'Open Data. En Afrique certaines initiatives d'Open Data figurent déjà parmi les meilleures au monde s'agissant de l'accès et de la possibilité d'utilisation des informations par les citoyens à l'instar du portail Kenyan d'Open Data Transparent Africa⁽⁹⁾. L'Open Data relie et permet la création de plateformes de production participative en Open Source qui reposent sur des informations et des comptes-rendus de témoins qui sont étudiés, collectés et traités par le grand public pour une large gamme d'utilisations statistiques et de cartographie.

Des plateformes de production participative telles que celles lancées par la base Ushahidi, au Kenya, peuvent être utilisées pour collecter, cartographier et visualiser diverses formes de données citoyennes et gouvernementales dans le but de surveiller les élections⁽¹⁰⁾, cartographier une crise ou d'autres événements urbains à évolution rapide. Ces outils, dont certains sont conçus pour raconter des histoires non-textuelles rapides, comme ojoVoz⁽¹¹⁾, aident à autonomiser les utilisateurs et les groupes marginalisés qui n'ont pas aisément accès à une technologie plus sophistiquée, ni à des niveaux élevés d'alphabetisation. L'Open Data devient la matière première que les citoyens élaborent de manière collaborative en structures plus complexes de connaissances et d'expérience collective. En soi, il améliore la capacité à «démocratiser l'information», en particulier là où il est nécessaire d'augmenter la transparence et réduire les obstacles afin que les gens partagent leurs histoires.

Les concepts qui sous-tendent l'Open Data, y compris celui qui consiste à rendre le gouvernement plus responsable face à ses citoyens, parfois par des moyens activistes, comme c'est le cas avec le projet⁽¹²⁾ OpenOil, qui vise à publier les données des contrats pétroliers, existent pour fournir une information ouverte destinée à éduquer une connaissance des «biens communs» par le public. Ils ont également un impact sur la capacité des citoyens à développer de nouveaux scénarios pour générer des revenus, des décideurs politiques à élaborer des programmes et des infrastructures éclairés ou tout simplement pour exprimer des opinions indépendantes par des moyens ouverts et vérifiables.

L'utilisation du crowdsourcing (production participative) pour cartographier de manière collaborative et améliorer l'accès

aux données civiques s'est avérée être un moyen tout aussi coercitif pour améliorer les relations urbaines entre citoyens et autorités. L'un des exemples les plus connus est celui de MapKibera⁽¹³⁾, une initiative lancée par des jeunes et une prise de pouvoir par les résidents de la communauté de Kibera à Nairobi à travers la création d'une carte numérique de leur quartier. Dans un effort visant à transformer un emplacement vide sur la carte de la ville (fruit d'un accord marginal) en une communauté de plus en plus visible et dynamique, l'exercice de la cartographie a conduit l'administration de la ville à reconnaître les besoins, les carences et ressources de la région. MapKibera, qui est maintenant un projet complet d'information des citoyens et des médias, utilise le blogging SMS et la vidéo à la fois pour développer le domaine urbain et pour proposer une plate-forme ouverte de discussions au sujet du développement.

Malgré le faible niveau apparent d'instruction technique, alphabétique et numérique au Soudan du Sud, l'utilisation des téléphones mobiles est importante et omniprésente dans les zones urbaines. Lorsque l'accès à la connaissance ou celui à l'internet élémentaire reste extrêmement faible, il devient essentiel d'aborder les capacités d'utilisation des mobiles comme autant d'outils communautaires d'autonomisation, un engagement dans le processus de développement et un moyen d'améliorer la confiance entre les groupes. En tant que tel, #OSJUBA envisage un scénario de consolidation de ces compétences dans lequel la technologie vise à soutenir le «citoyen intelligent⁽¹⁴⁾», où l'avenir du développement urbain se concentre sur les infrastructures urbaines décentralisées et ouvertes informées par les résidents et non pas sur le modèle techno-déterministe de la «ville intelligente».

En s'appuyant sur les données de citoyens adéquatement modérées et étudiées, des initiatives telles que la High Frequency South Sudan Survey menées par le bureau de la statistique du Soudan du Sud ont commencé à générer de nouvelles formes de récits démographiques et d'histoires culturelles susceptibles d'aider à construire des identités communautaires solides et ouvertes. Visant également à prévenir la reprise des conflits violents en suivant de près les facteurs économiques, sociaux et politiques de stress qui peuvent compromettre

la trajectoire du pays allant de la fragilité à stabilité⁽¹⁵⁾ ces données peuvent à présent être utilisées pour soutenir le dialogue intercommunautaire comme un moyen de passer de la crise actuelle à un développement stable et pacifique.

Appliquer l'Open Source à l'urbanisme

Le développement durable doit être écologique (au niveau des ressources, de la géographie, de la géologie, de la météo, du paysage, etc.), mais il s'agit aussi d'une durabilité sociale, une durabilité symbolique, psychique, etc. La participation est ainsi un facteur essentiel, parce que l'architecture et l'urbanisme doivent agir au-delà d'un simple impact profond sur la politique (Aristote a expliqué la raison pour laquelle la politique entre dans la définition même de l'être humain) c'est la durée et la manière dont une ville est construite qui en font la polis: c'est ça la politique. Un Masterplan imposé par le haut est un acte totalitaire à plus d'un titre, parce qu'il est pire qu'un parti politique, il s'installera pour des générations, imposant sa structure à toutes les relations humaines possibles dans cet espace⁽¹⁶⁾.

Pourtant, en dépit de la disponibilité et de l'expérience dans l'utilisation et l'application de solutions de systèmes ouverts, l'actuel développement rapide de Djouba post-CPA manque d'imagination. Peut-être que le choc du conflit actuel, notamment ce qui relance le rôle de l'espace public, l'accès aux ressources et la création de mécanismes d'information civique, permet de réexaminer le point de vue obtus du développement urbain, compartimenté et orienté vers les quartiers résidentiels hautement sécurisés, qui a nourri le développement de Djouba. Tout comme avant le conflit actuel, la sécurité est la priorité absolue de la politique urbaine et ce, malgré le fait que l'État (qui lui-même incarne un concept de sécurité) n'ait pas réussi à protéger ses propres citoyens.

Les méthodologies ouvertes dont la cartographie, les rapports et mécanismes de dialogue citoyens peuvent-elles remplacer les quartiers sécurisés et la mentalité d'emmurement qui ne cesse de croître? Cette ville de Djouba, restée au point mort en Décembre 2013 avec l'invasion de l'armée dans les quartiers civils, ressemblait plutôt à une ville de garnison, hautement sécurisée avec des quartiers résidentiels clos et surveillés entourés de hauts barbelés et de murs en béton, avec ses espaces tangibles de plus en plus inaccessibles,

De Djouba à Zanzibar...

Cet article est extrait de travaux en cours sur l'initiative d'#OSJUBA qui s'efforce de développer une «Stratégie de Systèmes Ouverts» pour la République du Soudan du Sud. Cette discussion a été amorcée en Juin 2012 par la conférence #OSJUBA à Berlin avec la question de «l'Open Source dans le développement post-conflit» par le biais d'un angle spécifique quant aux défis rencontrés par Djouba, la capitale de l'état. En se demandant si Djouba pourrait devenir la première «Ville en Open Source» du monde, une discussion a été lancée sur l'urgence d'examiner les méthodes utilisées par la culture ouverte, méthodes qui incluent aussi la manière singulière dont les artistes, les «hactivistes» et les acteurs de la culture examinent les questions complexes de l'interaction sociale.

Organisé par Alphaville, Zinc et Leonardo/Olats à Aix-en-Provence (France) du 17 au 19 Octobre 2013, avec le soutien de Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture, la résidence de Zanzibar, a offert la possibilité d'étendre ce discours dans le cadre d'un débat plus large sur l'Urbanisme Ouvert. Les points soulevés par cet article sont issus de la conférence #OSJUBA sur "l'Urbanisme Ouvert" présentée à la Fondation Vasarely, qui accueillait la résidence. Étant donné que cette initiative et le domaine urbain propre à Djouba sont tous deux en cours de mutation rapide, surtout à la lumière des combats qui ont récemment éclaté, cet article doit être abordé comme un "instantané" temporel au sein de ce processus, ouvert à la discussion et aux commentaires.

restreints ou réservés à quelques privilégiés. Beaucoup de ces quartiers hautement sécurisés et riches, comme ceux établis par le UNMISS⁽¹⁷⁾ sont devenus de facto les lieux de résidence actuels des déplacés du conflit, cherchant un refuge qui leur a été refusé dans leurs propres quartiers.

L'obsession des murs est palpable, de manière à la fois psychologique et littérale. On trouve peu de transparence dans le tissu urbain⁽¹⁸⁾. Mais comment retourner la situation et profiter des potentiels des "systèmes ouverts" que les technologies de l'information et de la communication sont à même d'offrir pour en faire bénéficier la liberté d'expression, l'éducation, l'autonomisation civique et le développement démocratique, et créer une ville moderne qui ne succombe pas à l'enfermement d'un dispositif de sécurité? Où sont, par exemple, les espaces où les enfants pourraient se rassembler, se rencontrer et jouer?



PHOTO © D.R. / CC BY-SA BRG AGENCY GMBH

MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media.

Le forum *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media* a également abordé la question des cloisonnements urbains bureaucratiques, les obstacles à l'accès à l'information et aux connaissances. L'espace entre les barrières physiques et virtuelles est infime. Comme l'a souligné l'architecte Iduol Ahang Beny, les enfants et leurs besoins, leurs capacités et leurs désirs de formes «ouvertes» de culture constituent le test «décisif» pour réfléchir à l'avenir de la capitale. Sa proposition de «Pavillon et Paysage Interactif pour les Enfants⁽¹⁹⁾» a examiné la question de la ville en tant qu'espace purement utilitaire créé par des adultes pour des raisons strictement économiques où les enfants n'ont pas de place dans le paysage: il n'y a pas de terrains de jeux à Djouba, en dehors des espaces interstitiels mis au rebut, des déchets des zones à développement rapide.

Son «Pavillon des Enfants» est un paysage interactif où les enfants peuvent rêver et créer leur propre contenu, au lieu de simplement consommer ce que les autres leur donnent. Par le jeu, les enfants explorent, apprennent et sondent les limites et le partage de leurs expériences. Que se passerait-il si les enfants avaient la possibilité de déposer dans une banque commune de connaissances accessibles leurs visions de leurs espaces de jeu, de leurs environnements, et de l'art qu'ils créent? Les enfants enseignent à leurs parents comment utiliser la technologie dont on parle. Cela pourrait se produire au centre de Djouba et non pas à sa périphérie. Nous avons la responsabilité de mettre nos enfants au premier plan dans ce processus⁽²⁰⁾.

En tant que tel, le Pavillon des Enfants peut agir comme un médiateur entre la

«clôture» rapide de la ville, et son potentiel d'«ouverture»... aussi bien au niveau de l'urbanisme que sous forme de données ouvertes et d'interaction du public avec les urbanistes et les décideurs. Les notions de développement rattachées aux données ouvertes, alors qu'elles commencent à entrer dans la sphère d'une approche de l'urbanisme ouvert s'ancrent dans l'établissement d'un processus de conception axé sur l'utilisateur.

Si l'on considère que cela fait partie du scénario entendu où certains concepts clés de l'Open Source — l'inclusion, la collaboration, l'adaptabilité et la liberté de distribution — convergent vers un possible *Masterplan* urbain ouvert pour Djouba, nous pouvons adopter les trois éléments simples de la méthodologie de l'Open Source applicables à tout processus urbain⁽²¹⁾, où que ce soit :

- L'obligation d'une contribution ouverte par toutes les parties prenantes et les citoyens impliqués, y compris des participants extérieurs porteurs d'idées novatrices
- L'obligation d'une gouvernance et d'une prise de décision participative pour un résultat final
- L'obligation de placer la connaissance accumulée dans une banque commune de savoirs pour une utilisation future et une réutilisation pour d'autres projets

En ce sens, les objectifs préliminaires d'#OSJUBA consisteraient à engager un processus d'intervention urbaine mené conjointement (entre autres) par: des habitants, des professionnels du design et des chercheurs en développement urbain, des ONG et des agences publiques

civiles, des activistes et des artistes. Si une ville, qui plus est une capitale, représentait et servait les citoyens d'une nation donnée et intégrait une multiplicité d'acteurs d'origines diverses au processus de planification, la logique «propriétaire» du développement d'exclusion pourrait alors être évitée.

Agatino Rizzo, chercheur dans le domaine urbain à La Fondation P2P se réfère notamment au processus du Cityleft, qui invoque la *notion selon laquelle une ville ne peut être créée sous propriété unique ou conception centralisée*⁽²²⁾, en référence au modèle de licence ouverte de Creative Commons et à la critique «copyleft» de l'échec de l'adaptation de la législation pré-numérique des droits d'auteur à la réalité actuelle dans une mobilité rapide et sans frontières des informations et des connaissances.

Toutefois, jusqu'à présent, le modèle de l'Open Source a rarement été appliqué au développement urbain, bien que les éléments clés d'une ville (la participation des citoyens et l'interaction) constituent l'essentiel du fonctionnement des villes. Saskia Sassen note qu'en tant que *pratique d'innovation technologique, l'Open Source n'a pas réellement été appliquée à des villes mais à la technologie. Pourtant, elle résonne avec les acquis et les facteurs constitutifs des villes, à l'endroit même où se trouvent ses utilisateurs. Un parc n'est pas uniquement constitué d'éléments matériels comme les arbres et les étangs, mais aussi du logiciel des pratiques personnelles. L'Open Source est un ADN qui résonne fortement avec la façon dont les gens s'approprient leur ville*⁽²³⁾.

Sassen pousse la notion P2P d'«Urbanisme Ouvert» encore plus loin en plaçant le rôle des technologies participatives au cœur du processus de conception et de consultation par l'«urbanisation des technologies». Elle conçoit cela comme un moyen de renforcer (ou de créer à partir de rien, comme ce serait le cas à Djouba), les pratiques et les initiatives horizontales. En utilisant les technologies adaptées⁽²⁴⁾, Sassen décrit un scénario *plus proche de l'élaboration d'un Wikileaks urbain, où les institutions verticales commenceraient à «fuir» (leak) permettant ainsi aux citoyens d'utiliser au moins la partie utile de ces «fuites» de la manière qu'ils jugeraient opportune. Cela équivaut à rendre horizontal ce qui est pour l'instant vertical et imposé par une autorité supérieure*⁽²⁵⁾.

L'Espace d'une intelligence ludique

Sassen veut pirater la ville, mais dans un esprit de créativité et de développement ouvert auquel Richard Stallmann, le pape du mouvement Libre et Open Source, s'est référé pour définir le piratage non pas comme une quête criminelle ou destructive, mais comme un élan vers «l'esprit ludique, l'intelligence et l'exploration⁽²⁶⁾». Pour Stallmann, et la grande majorité des mouvements (h)activistes mondiaux qui œuvrent avec des Technologies Ouvertes, *pirater signifie explorer les limites de ce qui est possible, dans un esprit d'intelligence ludique⁽²⁷⁾*.

C'est cet "esprit" d'expérimentation ouverte qui permet d'orienter l'urbanisme vers de nouvelles directions en utilisant son rôle comme le véhicule fondamental de la forme publique : une agora nationale vouée à définir les aspects de l'État et de la société où les potentiels de l'Open Source pourraient être les plus efficaces. La ville comme système public (tout comme les éléments de l'Open source et de l'Open Data interconnectés) fonctionne en tant qu'entité systémique et comme pour n'importe quel autre système doit adopter une logique d'organisation. Sous forme de systèmes ouverts, cette logique est celle de l'Open Source et de la pensée qui la sous-tend.

Dorothy K. Gordon, ghanéenne et ardente militante de la FOSSFA (Free and Open Source Software Foundation for Africa / Fondation du Logiciel Libre et de l'Open Source pour l'Afrique), qui se définit comme une «technologue de la libération», note au sujet du caractère émancipateur de l'Open Source que *si vous ne parvenez pas à prendre les rênes de la technologie, votre efficacité politique n'aura aucun poids dans la République du Soudan du Sud, vous avez là une opportunité: vous pouvez incarner un symbole fort pour d'autres pays dans le sens où: «nous prenons des décisions tout-à-fait conscientes quant aux technologies que nous utilisons»⁽²⁸⁾*.

Mais comment ces notions de technologie et d'indépendance sont-elles distillées dans un tel contexte de "nouveau"? Qui va construire cette ville en Open Source... ou une construction urbaine fondée sur le principe d'«Ouverture»? Allons-nous être cantonnés à examiner des données pour elles-mêmes, les technologies de la communication comme de simples instruments de navigation et de

communication interpersonnelle agissant en parallèle au développement de la sphère urbaine? Nous avons besoin de conteurs... de personnes sur le terrain capables de fusionner ces concepts dans une pratique et une vision tangibles.

Encore une fois, Saskia Sassen constate que nous ne pouvons-nous contenter, dans un contexte urbain, d'être de simples consommateurs. La manière dont nous utilisons la technologie (sans doute plus flagrante dans un contexte de développement où le dispositif mobile est omniprésent dans les opérations d'échange direct avec le commerce, la banque, l'éducation et l'interaction politique) implique que *celui qui fait l'expérience en milieu urbain d'une histoire susceptible d'évoluer sur un ensemble de données, ou celui qui projette une histoire sur un ensemble de données participe pleinement à ce résultat. En utilisant les données, commençons-nous à raconter un nouveau type d'histoire urbaine*⁽²⁹⁾

Dans le cas d'#OSJUBA, les données sont intrinsèquement liées à l'expérience et à la mémoire, alimentant et générant des savoirs locaux. La clé de l'avenir de cette ville dépend de l'échange fluide de savoirs locaux et urbains, de l'identification d'expertises, et de la création des structures et des mécanismes de soutien pour permettre à l'échange de savoirs d'opérer, d'être distribué et appliqué. Pour cela, l'accès du public aux informations du programme permettant un débat ouvert est crucial. Peut-être que la rupture de l'ordre et la déstabilisation de Djouba causées par la dévastation d'une action militaire aveugle et, en effet, la destruction récente de villes du Soudan du Sud, ont également ouvert par inadvertance la porte à une occasion jusque-là insoupçonnée de se réapproprier la ville en tant qu'entité civique susceptible d'aider à tracer la future destinée du Soudan du Sud. ■

février 2015 **Stephen Kovats**

- (1) <http://en.wikipedia.org/wiki/Juba>
- (2) <http://ssnbs.org>
- (3) La conférence initiale #OSJUBA s'est déroulée à Berlin, du 21 au 22 juin 2012 (<http://r0g-media.org/os-southsudan/osjuba/>)
- (4) Dans le contexte de cette discussion à la conférence #MMJUBA, le ministre adjoint Atem faisait référence à une croissance urbaine anarchique, à la perte d'espace public et la saisie avide des terres qui en a découlé à travers le pays.
- (5) *ibid.* Hon. Atem Yaak Atem
- (6) Hon. Atem Yaak Atem, Ministre Adjoint de la Diffusion audiovisuelle et de l'Information, République

du Soudan du Sud, s'exprimant au forum #MMJUBA, *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media*, à Djouba, en décembre 2012.

(7) L'Open Data en tant que «matérialité» de l'utilisation libre et sans restrictions des données, statistiques etc., corrélaire, entre autres à la définition d'Open telle qu'elle est présentée par l'Open Knowledge Foundation sur <http://opendefinition.org/okd/>

(8) Le partisan de l'Open Data Philip Thigo (SOD-NET, Nairobi) s'exprimant au forum #MMJUBA, *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media*, à Djouba, en décembre 2012.

(9) <https://opendata.go.ke>

(10) i.e. <http://blog.ushahidi.com/category/elections/>

(11) <http://sautiyawakulima.net/ovoz/>

(12) <http://openoil.net>

(13) <http://mapkibera.org/about/>

(14) Cf. les exposés présentés à la conférence FutureEverything en 2013 <http://futureeverything.org/publications/smartcitizens/>

(15) <http://ssnbs.org/cpi/2013/4/11/high-frequency-south-sudan-survey-hfss-february-2013.html>

(16) Stefano Serafini, http://p2pfoundation.net/P2P_Urbanism

(17) United Nations Mission In South Sudan

(18) Iduol Ahang Beny, architecte et urbaniste de Djouba s'exprimant au forum #MMJUBA, *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media*, à Djouba, en décembre 2012.

(19) <http://childrenspavilion.yolasite.com>

(20) *ibid.* Iduol Ahang Beny

(21) Définition d'Open Urbanism par Michel

Bauwens de la Fondation P2P

http://p2pfoundation.net/Open_Source_Urbanism

(22) www.cityleft.blogspot.de

(23) Conférence de Saskia Sassen, From Database

Cities to Urban Stories, novembre 2011

(<http://www.youtube.com/watch?v=mXTSO28VGYU>)

(24) Les Technologies Adaptées (Appropriate Technology), selon la définition «ouverte» sur Wikipedia (en anglais), http://en.wikipedia.org/wiki/Open_Source_Appropriate_Technology, mais liée plus particulièrement aux bases de savoir telles que:

<http://www.appropedia.org>

(25) Saskia Sassen, [www.domusweb.it/en/open-](http://www.domusweb.it/en/open-ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html)

[ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html](http://www.domusweb.it/en/open-ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html)

(26) Richard Stallmann, [http://stallman.org/articles/](http://stallman.org/articles/on-hacking.html)

[on-hacking.html](http://stallman.org/articles/on-hacking.html)

(27) *ibid.* Richard Stallmann

(28) Dorothy K. Gordon, Ghana-India Kofi Annan

Centre of Excellence in ICT / FOSSFA, Accra, s'exprimant au forum *MEDIA & MAKERS Open Knowledge and Sustainable Media*, à Djouba, en décembre 2012

(29) Saskia Sassen, [www.domusweb.it/en/open-](http://www.domusweb.it/en/open-ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html)

[ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html](http://www.domusweb.it/en/open-ed/2011/06/29/open-source-urbanism.html)

Stephen Kovats est un chercheur canadien spécialisé dans le domaine culturel et des médias dont le parcours s'ancre dans l'architecture et l'urbanisme. Directeur de la société "r0g_agency for Open Culture and Critical Transformation gGmbH" (agence pour la culture ouverte et la transformation critique), une organisation transnationale à but non-lucratif qui contribue à créer des solutions de systèmes ouverts pour des formes de développement durable innovantes et hybrides dans les régions post-conflit.
Tweet : @intertwilight
Email : kovats@r0g-media.org

■

La politique de l'art

ÉTUDES
DE CAS

■

RENCONTRES ART-POLITIQUE

En avril auront lieu les premières *Rencontres art-politique* organisées par Gongle, groupe d'expérimentations sociales et théâtrales basé à Montreuil... rue de la Révolution! Fondé en 2006, ce collectif, qui rassemble aussi bien des artistes que des sportifs, des chômeurs et des chercheurs, se donne comme objectif de *repenser les fonctions et les modes de fabrication du théâtre* sur le mode du partage, et d'en faire un espace de confrontation et de dialogue autour des activités, des productions et des aspirations des différents acteurs de nos sociétés.

■ Ces rencontres, européennes et itinérantes, rassembleront des artistes, chercheurs et groupes politiques grecs, espagnols, portugais, estoniens et français; dont STÚ (Agence de productions de danse), Kolektiva Omonia (collectif d'artistes et d'opérateurs culturels), Democracia (artistes visuels), Intersecciones, Rossana Torrès (documentariste), Sincope (collectif d'artistes et d'habitant). Cet événement s'organisera autour de visites de lieux, de débats et de workshops en Ile -de-France; à Montreuil sur un terrain de football et ensuite au Centre Dramatique National, à Paris au CentQuatre, au Domaine de Chamarande, ainsi qu'à Saint-Ouen à Mains d'Œuvre. L'objectif étant d'ouvrir un espace de travail sur les relations entre les milieux de l'art et de la politique, en s'appuyant sur les expériences des participants.

Dans sa déclaration d'intention, le collectif Gongle souligne que *les milieux de l'art et de la politique entretiennent des liens étroits; les arts constituant un véhicule privilégié pour diffuser différentes formes de vie et de pensée. La politique est le terrain d'agencement, précaire et mouvant, de ces formes de vie et de pensée. Mais les relations entre artistes et po-*

litiques se réduisent parfois à des cooptations ou des rejets. Ces situations d'asservissement ou de rupture contribuent à freiner considérablement la prise en charge des crises sociales et écologiques. Il nous paraît donc important d'imaginer d'autres types de collaboration.

L'organisation de ces *Rencontres art-politique* revient à Nil Dinç, comédienne de formation, metteuse en scène au sein du groupe Gongle, dont le cursus — Université Paris VIII St-Denis, *Art de la scène*, doublé d'un master à Science-Po au sein du SPEAP, le laboratoire d'expérimentation en art et politique dirigé par Bruno Latour — la place à la confluence exacte de cette problématique. Entretien.

Sous quels angles allez-vous traiter cette thématique Art-Politique au travers des conférences et workshops qui seront proposés lors de ces Rencontres?

Concernant le déroulé des *Rencontres*, elles seront axées chaque jour autour d'une thématique. Cela va commencer par *lutte et occupation*, à Montreuil, autour du terrain de foot André Blain qui a été occupé par Les Sorins: près de 300 squatteurs qui s'étaient fait expulser et ont campé

sur ce terrain de foot pendant des mois [cf. <http://collectifdessorins.over-blog.com/>]. L'idée étant susciter une rencontre entre Les Sorins et les footballeurs, de relier ça avec d'autres occupations — notamment celles menées par la Coordination des Intermittents et Précaires, et celle du théâtre Ebros à Athènes, en Grèce, que la municipalité avait voulu vendre — et de montrer comment toutes ces dynamiques de luttes et d'occupations passent par une réappropriation des biens, etc.

Ensuite, la problématique *Cohabitation et négociation territoriale* sera abordée au Domaine de Chamarande, où COAL (Coalition pour l'art et le développement durable) organise, par ailleurs, des événements liés à la question de l'écologie politique. Nous poursuivrons après avec *les corps de l'assemblée* en nous intéressant à la Nef curiale du CentQuatre, aux divers publics qui s'y trouvent et s'y côtoient, à leurs différentes activités et esthétiques aussi. Cela nous a paru être une base intéressante pour penser la question de l'assemblée politique dans la diversité, telle qu'elle devrait être, alors que dans l'Hémicycle le corps politique est nivellé et stéréotypé. Il y aura aussi une journée sur le thème *du théâtre de la négociation*, en s'interrogeant sur la possibilité et les protocoles pour faire bouger les choses (la négociation est ce moment où cela peut avancer) et l'idée que les arrangements avec lesquels on arrive à stabiliser le social sont précaires, que les *modus vivendi* doivent être tout le temps re-négociés...

À Mains D'Œuvres, et avec le collectif Red Star Bauer, il sera question de *l'implication citoyenne* des groupes culturels, artistiques et sportifs. Il s'agira, notamment, de voir comment cette implication agit au niveau du territoire et comment cela rentre en relation avec la politique institutionnelle. Ces *Rencontres* se termineront par un banquet, en invitant tout le monde à venir



PHOTO © D.R.

Rencontres Art-Sport, 2013.

partager les réflexions qui ont été menées durant ces journées qui seront rythmées par divers échanges (expressions corporelles, prises de paroles, etc.) ; c'est-à-dire qui ne seront pas figées dans une posture de discours magistral, mais portées avant tout par une démarche collective et artistique.

Comment définissez-vous les articulations et interrogations qui lient l'art et la politique?

Tout d'abord, notre propos est de dire que les milieux de l'art et de la politique entretiennent soit des relations de cooptation, soit des rapports de rejet. Il nous semble donc qu'il y a des nouveaux liens à inventer, à créer. Il y a une urgence à trouver de nouvelles formes politiques pour répondre aux problèmes économiques, écologiques, sociologiques actuels. Et dans cette refonte nécessaire, on ne peut pas faire l'économie d'une collaboration entre artistes et politiques.

Nous avons une définition large de la politique. Ainsi dans ces *Rencontres*, au niveau des participants politiques, nous englo-

bons sous cette définition tout groupe organisé, conscient de son organisation et qui entre dans un rapport public au travers de son organisation. Cela va donc de représentants de la politique institutionnelle à des leaders d'organisations sportives, en passant par des hackers et divers activistes impliqués notamment dans des mouvements du type *Occupy* et *Indignés*.

Par ailleurs, en tant que metteuse en scène, je m'intéresse beaucoup au champ social. C'est un domaine où l'on peut puiser énormément de ressources, que ce soit sur les formes organisationnelles ou sur le plan esthétique. Ce serait une gageure de considérer que l'art n'est pas un champ social, qu'il serait hors du questionnement politique, qu'il pourrait s'en abstraire. L'art existe dans la société : il est donc important que les artistes s'interrogent sur leur place au sein de la société.

Ainsi, par exemple, le théâtre est une micro-société qui travaille, à petite échelle, à représenter des collectifs. Et de fait, cela peut être un espace d'expérimentation sociale. La manière dont on va travail-

ler, ce que l'on va montrer et représenter peut agir comme un laboratoire, dans un champ très délimité, mais qui est diffusé, qui circule, et qui peut provoquer des choses très fortes dans le public.

Il y a des hiérarchies sociales, économiques, et les formes culturelles sont liées à ces hiérarchies. Le théâtre est souvent considéré comme «élitiste», mais il peut aussi interroger la manière dont ces hiérarchies conditionnent l'appréhension des formes culturelles et peut intervenir en allant à la rencontre de différents publics (les supporters de foot, dans notre cas) et représenter aussi ces différents milieux pour les connecter entre eux, provoquer de nouvelles formes de dialogue et d'organisation sociale.

Enfin, il y a aussi une articulation très spécifique entre les milieux de l'art et de la politique. Singulièrement en France où nous avons un art très institutionnalisé, ce qui conditionne énormément les formats de création. Pour notre part, nous travaillons au niveau européen, avec l'Estonie, la Grèce, etc., donc nous pouvons voir comment fonctionne la production artis-

► tique dans des contextes complètement différents. Mais aussi en Turquie, dans une situation très dure de censure d'État. De fait, il y a un lien d'assujettissement de l'art à la politique. Il est donc très important de trouver des espaces pour réfléchir à cela, pour voir comment fabriquer d'autres rapports de force.

Cette institutionnalisation a-t-elle une incidence sur les artistes? Est-ce que c'est un facteur pénalisant?

Les hiérarchies sociales, dont on parlait plus haut, pèsent sur le milieu de l'art et freinent énormément les échanges des idées, etc. Alors que dans d'autres contextes, où l'art et les artistes sont obligés de se constituer, comme en Turquie, contre l'État, c'est peut-être paradoxalement plus facile de s'affirmer et de fonctionner car c'est la société civile qui prend le relais, qui s'implique sur un projet et prend tout en charge. Comme nous avons pu le constater sur place, la manière dont les réseaux issus de la société civile opèrent — même si nous avons bien conscience, dans ce cas, que c'est aussi plus facile d'être un jeune artiste étranger qu'un jeune artiste local — est beaucoup plus ouverte, efficace et rapide.

Tandis qu'en France, l'institutionnalisation

fabrique des situations où les gens ont un pouvoir de sélection, mais pas un pouvoir de décision! Du coup, nous avons l'impression d'être mis à distance et on perd beaucoup de temps à devoir attendre un «oui» ou un «non» prononcé on ne sait pas trop où, ni par qui... Ce qui est délégué à l'État par la société civile est aussi une perte de pouvoir de la société civile. Reste que cette structure institutionnelle permet au milieu artistique de se développer, même si c'est un petit monde assez étriqué, et aux artistes d'être finalement assez nombreux, ce qui n'est pas le cas en Turquie (pour continuer la comparaison).

Comparé aux années 70s qui furent assez flamboyantes politiquement, assiste-t-on à une rupture ou une continuité en terme d'engagement, après quelques décennies (80/90s) plutôt atones sur ce plan?

Je pense que la manière de poser les questions politiques a complètement changé, c'est certain. Il y avait aussi, dans les années 60/70s, une présence très forte de la gauche, de l'extrême gauche et de la mouvance anarchiste dans le milieu de l'art. La politisation était effectivement très présente. De nos jours, l'art reste politisé, mais dans un contexte social beaucoup

plus conservateur, réactionnaire. Il y a aussi une transformation des formes d'engagement, et plus largement des formes sociétales: les nouvelles générations ne vont pas s'investir dans des mouvements et partis politiques ou des luttes sociales avec la même intensité que les générations précédentes. Ce qui n'empêche pas, comme je peux le constater, une réflexion et action assez profonde dans les milieux militants, activistes, où les gens vont chercher à se réapproprier le quotidien, à initier des choses à leur échelle, etc.

Mais nous ne sommes pas — nous ne sommes plus — dans une période où il y a un consensus fort sur le fait qu'il faut transformer la société. Nous sommes dans un contexte où il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme! C'est tellement c'est ancré, cela semble inéluctable... Cependant, beaucoup de personnes veulent faire des choses, essaient de faire que les choses changent. Et la fonction de l'art — d'un art concerné par les questions sociales et qui se pense comme force de propositions — c'est d'attirer l'attention sur des pratiques qui ont une portée politique, sans toujours être pour autant revendiquées comme telles, de les montrer et de les accompagner. Il ne s'agit pas de fomenter la révolution,





PHOTOS © D.R.

Democracia, *We protect you from yourselves*. Campagne de presse publiée dans la Tribune de Lyon n. 387, du 15/05/2013.

mais de souligner ce que sont les leviers de transformation, de montrer ce qui est en germe. Du coup, pour ma part, ce qui m'intéresse dans la production artistique, ce n'est pas forcément les œuvres les plus revendicatrices, dénonciatrices des vices du système marchand, — ce que l'on pense être un art « engagé » — et qui peuvent, de fait, être des œuvres « noires » car elles décrivent une société catastrophique, une humanité pernicieuse, etc. Ce qui me paraît plus pertinent, ce sont les artistes qui vont, encore une fois, souligner des potentiels, chercher des solutions, montrer des initiatives.

Peut-on voir une convergence ou une connivence entre les démarches politico-artistiques et d'autres luttes, d'autres formes, terrains et actions politiques plus « directs » ?

Oui, on le voit par exemple en France avec la Coordination des Intermittents et Précaires qui, en partant du spectacle vivant, a élargi son action à d'autres formes de précarité et qui est justement une force de proposition importante. C'est, encore une fois, une manière de dire que, en tant qu'artistes, nous ne sommes pas exclus de la question sociale. Pour notre part, comme évoqué plus haut, nous nous sommes aussi intéressés au milieu du football, aux ultras et à des groupes de supporters très engagés qui se sont, par exemple, investis dans le mouvement contre le CPE ou la réforme de la retraite.

Je rappelle que ce sont les supporters de foot qui ont allumé l'étincelle et apporté leur soutien logistique (mobilisation de masse, sécurité des foules, combats avec les flics, etc.) à l'occupation de la place Taskim à Istanbul, en Turquie, suite à l'évacuation de Gezi Park; de même au début pour la place Tahir au Caire, en Égypte.

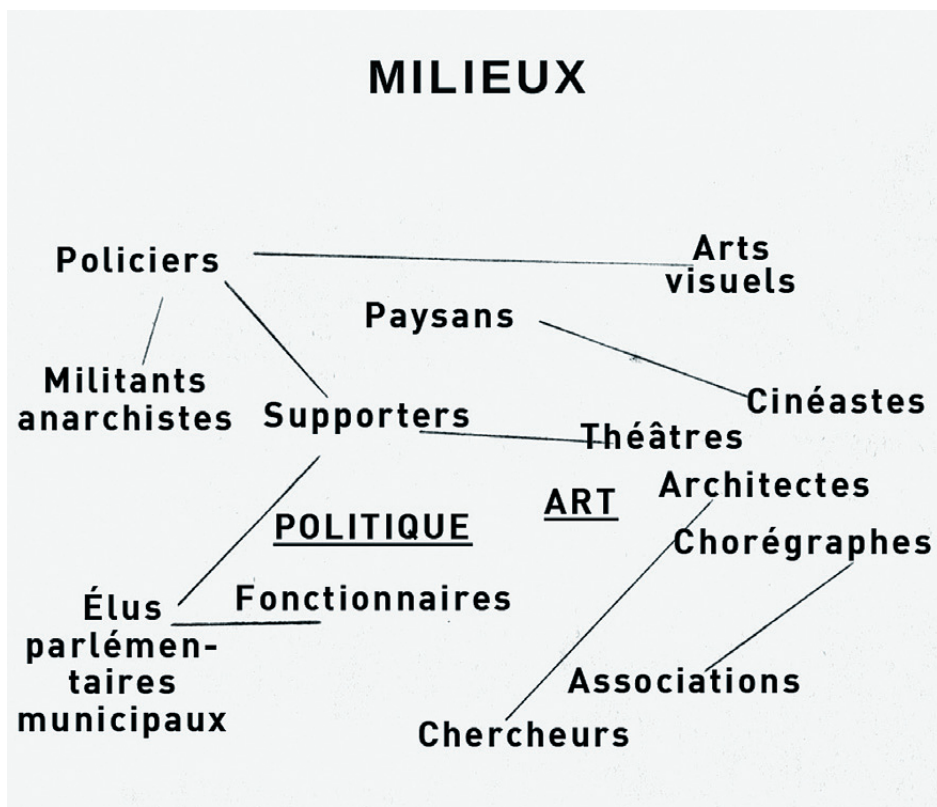
Le potentiel politique de tels groupes nous intéresse beaucoup. Et c'est aussi le reflet d'une alliance, d'une convergence de luttes. Pour en revenir à Istanbul, on a vu émerger des artistes comme figures de cette contestation, je pense notamment à celui que l'on a surnommé « l'homme debout », un performeur qui a initié une forme de protestation inédite [rester debout passivement pour manifester son refus]. Dans ce genre de contexte social qui peut prendre de

l'ampleur et devenir assez insurrectionnel, les artistes ont évidemment un rôle actif à jouer très important. ■

propos recueillis par **Laurent Diouf**

+info

Rencontres art-politique, du 20 au 26 avril 2015. Infos: <http://gongle.fr/rencontres-art-politique-2/>



ARMES ET ARTS DE LA RÉVOLUTION, DE L'ÉLECTRONIQUE AU NUMÉRIQUE

ou « les voies de la démocratie » d'après *La Révolution Électronique* de William S. Burroughs

Dans son texte *La Révolution Électronique*, l'écrivain américain William Burroughs, dont ce fut le centenaire en 2014, établissait des considérations sur le mot comme virus, l'état des mass-medias et leur capacité de contrôle, et y avançait des modes opératoires de brouillage des discours officiels et de renversement des institutions autoritaires.

■ La méthode du cut-up, qui consiste à recomposer des formes et des contenus à partir de matériaux préexistants, récurrente dans l'œuvre de William Burroughs, y apparaît, entre autres, comme une modalité virale, «comme une arme à longue distance». Inventée par l'artiste Brion Gysin, celle-ci fut utilisée par Burroughs en littérature, avec des techniques sonores, et dans des expérimentations cinématographiques. Pour une réappropriation et une réactivation des sens: des significations autant que des sensations. Pour une

révolution des consciences. Cette réflexion consiste à revenir sur les éléments artistiques et théoriques de cette «révolution» à effet symbolique, mais aussi d'entrevoir leurs infiltrations dans les pratiques, les techniques et les medias actuels. Ainsi que les voies démocratiques à l'œuvre dans et par ces révolutions.

Révolution / électronique

Si William Burroughs utilise la technique récurrente du cut-up, c'est qu'il constate une évolution du système linguistique et

des correspondances et oppositions entre mot parlé et écrit, mot écrit et image, mémoire humaine et transmission médiatisée. Par sa description dans *La révolution électronique*, et toujours obsédé par les instruments du contrôle, il fait de la méthode cette comparaison: *comme une arme à longue distance, pour brouiller et annuler les lignes associationnelles déposées par les mass-medias*. Ce «brouilleur de discours» est-il une (pré)figure du hacker? Quels sont les effets de virus? De l'électronique au numérique, com-



William Burroughs.

ment s'activent des techniques d'auteur transmedia? Ou comment s'articulent art, technique, politique?

Au commencement il y eut le mot et le mot devint dieu et il demeura depuis l'un des grands mystères. Le mot était dieu et le mot était chair nous dit-on. Au commencement de quoi, exactement, trouve-t-on ce mot du début? Au commencement de l'histoire ÉCRITE. [...] Dans la Révolution Électronique, j'avance la théorie qu'un virus EST une très petite unité de mot et d'image. J'ai suggéré alors que de telles unités pouvaient être activées biologiquement pour agir comme des tensions virales communicables.

Ces extraits de texte sont le commencement et le principe «théorique» de *La révolution électronique*, texte de William Burroughs sous-titré *Feed back du Watergate jusqu'au Jardin d'Eden*, publié en 1970. Ceci donc, peu après la révolution culturelle de 1968, les manifestations et événements qui ont eu lieu dans plusieurs pays, et dont la Beat generation à laquelle est associé Burroughs en est certainement un des mouvements précurseurs, si ce n'est fondateur.

Cette révolution, Burroughs l'active lui par le langage [Clémentine Hougue, docteur en littérature générale et comparée de

l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle, vient de publier aux Presses du Réel, *Le cut-up de William S. Burroughs: histoire d'une révolution du langage*]. Cette activation a pour but une performativité, c'est-à-dire une effectuation, une actualisation.

Burroughs souhaite déconditionner les consciences, éduquées à ne pas voir (Cf. *Prenez Nirvâna*, in *Essais*, Christian Bourgois), et mettre en acte ou donner lieu à des actes par réactivité. Il parlera aussi d'esprit réactif. Tout ceci est le projet expliqué dans *La révolution électronique*. C'est le «jeu de la guerre». Mais qu'il voudrait aussi *le jeu de la fin de la guerre*. Et c'est là la dernière phrase de ce texte.

En quoi le langage, et les techniques d'écriture, des mots écrits et parlés aux systèmes électroniques, en passant par l'enregistrement sonore sur bande magnétique, participent de ce jeu de guerre? Ou encore de ce que Gilles Deleuze nomma l'«art du contrôle» dans sa Lettre à Serge Daney intitulée *Optimisme, pessimisme et voyage: Contrôle, c'est le nom que Burroughs donnait au pouvoir moderne*. Et plus loin, se demandant si le contrôle peut être retourné, ou renversé, il écrivait qu'il faudrait *inventer un art du contrôle qui serait comme la nouvelle résistance*. Résister ou inventer, c'est la ques-

tion que pose aujourd'hui Bernard Stiegler dans les sociétés qu'il considère devenues celles de l'hypercontrôle, auxquelles il sera fait référence plus loin.

Techniques et poétiques, objets et pratiques, ordre et désordre

Pour William Burroughs, cet art, ou cette technique, qui tend vers une poétique, et qui est celle du cut-up, est donc «une arme à longue distance». Il écrit à propos de ses expériences pluri, multi, ou inter media — le terme d'intermedia a été utilisé par l'artiste Dick Higgins à propos de la poésie au XX^e siècle, sortant de la page du livre pour s'introduire et se glisser vers une poétique des medias ou technologies — que *c'est une extension de la méthode du cut-up*. Et dont il décrit la base de la méthode: *Le plus simple cut-up coupe une feuille en 4 sections égales. On échange alors la section 1 avec la section 4 et la section 3 avec la section 2 pour former une nouvelle séquence. Cette méthode peut être poussée jusqu'au découpage de la feuille en unités de plus en plus petites dans des séquences modifiées*. Et de même avec d'autres objets techniques. C'est une méthode pour introduire *l'imprévisibilité et la spontanéité avec une paire de ciseaux*.

Dans un article qui s'appelle «Les confins du contrôle», William Burroughs écrivait: *L'appareil de contrôle technocratique des* >



William Burroughs.

➤ États-Unis a des nouvelles techniques à portée de la main qui, pleinement exploitées, transformeraient le 1984 d'Orwell en une charmante utopie. Mais les mots sont encore les principaux instruments du contrôle. Les suggestions sont des mots. Les persuasions sont des mots. Les ordres sont des mots. Jusqu'à présent, aucune machine de contrôle ne peut fonctionner sans les mots, et toute machine de contrôle qui tente de s'en passer en s'appuyant entièrement sur une force physique extérieure ou sur un contrôle physique de l'esprit rencontrera très vite les limites du contrôle. Le contrôle est nécessaire au pouvoir, mais l'opposition également : Tous les systèmes de contrôle s'efforcent de rendre le contrôle aussi étroit que possible, mais en même temps, s'ils y parviennent, il n'y a plus rien à contrôler.

C'est donc à ce jeu de guerre, à cet art de la guerre, que Burroughs emploie ses méthodes de brouillage de discours, avec les techniques, ou technologies, d'inscription, ou d'engrammage des mots : du papier à l'électronique. Qui sont aussi celles utilisées par les mass-medias, l'establishment, et qui transmettent les discours officiels du pouvoir. Brouillage, piratage et création de virus sont les principaux modes opératoires de cet «art du contrôle», pour un renversement, du sens, et des actes, comme Burroughs en décrit les effets dans *La révolution électronique*. L'arme principale, on l'aura compris, selon Burroughs,

et peut-être parce qu'il est écrivain, est le mot. C'est la même arme du côté du contrôle et du pouvoir, que du côté de la révolution.

Les techniques utilisées ou préconisées par Burroughs le sont autant afin d'agir sur les mots, leur sens, par le cut-up entre autres, et de se saisir de toutes les techniques et les objets techniques de l'écriture, permettant le piratage et le brouillage. La virologie, qui détruit et peut tuer, la dissociation qui anéantit, etc. La méthode de propagation du mot comme virus est une effectuation. Elle est performative. Elle a pour lui une réalité. Ou un effet réel. Les virus se rendent réels, écrit Burroughs. Par exemple par l'enregistrement de sons ou d'images, le playback et sa diffusion, du privé au public, ou d'un bruit d'une action. En effectuant le redoublement, Burroughs pense que l'on peut provoquer une réaction, ou une réactivation (et il parle d'esprit réactif), cela par composition d'éléments mémorisés, inscrits, sur un support, avec d'autres éléments identiques et répétés, ou opposés : amour ou désapprobation.

Autre citation : *le principe de base est simplement de raccorder une cassette d'amour et des cassettes de désapprobation ensemble*. Ou enregistrer des sons pendant des émeutes et les rediffuser provoquera

de nouvelles émeutes. Les bandes-sons d'émeutes peuvent déclencher une véritable émeute dans une situation propice à cela. L'enregistrement de menottes fera sortir celles des flics. L'enregistrement de coups de feu les fera tirer. Pour exemple, Burroughs écrit : je songe au potentiel de milliers de personnes avec des magnétos, portables et stationnaires, des messages passés en continu comme un signal rythmique.

Le jeu de pouvoir et de révolution — ou renversement — du contrôle se situe entre les instances politiques, d'information, les monopoles, l'ordre public et ses forces (la police) et la population : «les millions de personnes» équipées ou appareillées des techniques nécessaires de «brouilleurs de discours». Burroughs découvre d'ailleurs que le brouillage de discours existe depuis 1881 et qu'il s'apparente aux technologies de télécommunications et au piratage de l'intelligibilité des messages : *Le but original des appareils de brouillage était de rendre les messages inintelligibles sans brouiller le code. Une autre utilisation des brouilleurs de discours pouvait être d'imposer le contrôle de la pensée à une échelle massive.*

L'arme et l'art du brouillage et du piratage (je le rajoute) passant par le cut-up, sont accessibles à tous. Papier, ciseaux, colle, enregistreur, étalonneur, magnétophone, vidéo... La méthode du cut-up et ses techniques sont pour tout le monde, pensait Burroughs, usant de tous instruments, «démocratiques», parce que chacun peut se les procurer, et de technique simple, pouvant se complexifier, dont il est aisé et rapide de constater les effets de sens : renversant le point de vue du contrôleur par celui de l'auteur, selon une analyse de Gilles Deleuze, et par là effectuant la «révolution électronique». Et selon Burroughs : *Le brouillage est la voie de la démocratie, la voie de la représentation pleinement cellulaire. Le brouillage est le Rêve Américain.*

Mots, chiffres, données : «instruments du contrôle» de l'électronique au numérique

Mots

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France prononcée en 1970 (qui est aussi l'année de publication de *La révolution électronique*), Michel Foucault interroge l'établissement discursif, autrement dit sa constitution institutionnelle, son ordre : *L'ordre du discours*, et c'est le titre de cette leçon. Suivant les thèmes de sa philoso-

phie, il décrit ce qui se négocie, s'exclut ou s'interdit entre désir et institution. Il pense qu'à cette époque ce sont les sujets de la sexualité et de la politique qui sont frappés d'interdit, et marquent la limite de ce qui peut officiellement, publiquement et civilement (dans le sens de civilité) se dire.

Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent et que leurs discours infiniment prolifèrent? Où est donc le danger? demande Foucault. Il dit encore: *Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très vite son lien avec le désir et le pouvoir... le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte...* Et il y a, dans le discours, le niveau de l'énonciation: le dire, et/ou celui de sa performativité: le faire, qui est son accomplissement. Désir énoncé et/ou acte accompli. Les procédures institutionnelles de contrôle et de délimitation du discours sont externes et internes aux discours, écrit Foucault, face au désir et au pouvoir qu'ils mettent en jeu. Jeu de guerre, écrit Burroughs dans sa *Révolution électronique*.

Michel Foucault poursuit sa réflexion autour des forces internes qui s'appliquent à l'objet du discours et à sa vérité, et développe l'idée que chaque champ d'énonciation, qu'il appelle la discipline, devrait permettre de formuler indéfiniment des propositions nouvelles. Mais, poursuit Foucault, la discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d'une identité qui a la forme d'une réactualisation permanente des règles. Ainsi, selon des méthodes qui seraient à l'opposé du cut-up, les discours se clôturent. Clos sur eux-mêmes, ils sont ainsi administrés, délimités, surveillés, contrôlés. *Il y a sans doute*, poursuit Foucault, *dans notre société, une profonde logophobie, une sorte de crainte contre ces événements, contre cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre et de périlleux.*

Dérégler, pirater, brouiller l'ordre du discours, ses limites, son pouvoir sur les consciences et les actions, c'est l'objet de la méthode de William Burroughs: le désordre des discours. Qui, par le cut-up, permet ce que Foucault décrit par l'autre dimension du discours: celle de l'événement et du hasard. Et l'entrée scandaleuse de la sexualité et de la politique dans les mes-

sages. Cet ensemble dérangeant, *disturbant*, l'accès au savoir, et donc au pouvoir, mais aussi forçant les codes de l'interdit et du secret: non seulement de l'intime et du privé, mais du collectif et du public.

Chiffres

Dans son texte *Postscriptum sur les sociétés de contrôle*, qui date de 1990, Gilles Deleuze faisait donc référence à William Burroughs ayant su nommer le nouveau «monstre» par le terme de contrôle, remplaçant celui de surveillance, principe de la société disciplinaire telle que décrite ailleurs par Michel Foucault, avec ses cadres, ses lieux et ses durées d'enfermement. Alors que le contrôle serait modulable et permanent, continu et illimité, changeant de règle et de forme subrepticement et rapidement. Pour Deleuze, c'est le passage de l'analogique au numérique, avec ses technologies et ses machines. Machines à calcul, dont le langage est le chiffre. *Le chiffre est un mot de passe*, écrivait Deleuze: *Le langage numérique du contrôle est fait de chiffres, qui marquent l'accès à l'information, ou le rejet.*

Alors que pour Burroughs le contrôle et ses machines et machinations passe par les mots, écrivait-il dans *La révolution électronique* — et tout brouillage usera des mêmes armes —, d'après Deleuze, la société du numérique passe par les chiffres: machines à fonctionnement binaire et algorithmes, langages informatiques, modélisations par le calcul, calcul sur les données... à moins qu'il ne s'agisse là de nouvelles formes d'écriture, c'est-à-dire d'inscription et d'engrammage. Et voici peut-être le nouvel enjeu de la révolution: la révolution (du) numérique. Qui serait celle qui passe par les chiffres. Si ce n'est sous quel mot d'ordre, avec quels modes opératoires l'activer et l'actualiser? Quels codes ou quels langages pour quelles transformations des messages? Que sont les virus informatiques ou numériques, que font-ils? Quelles sont les «voies de la démocratie»?

Les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus. Deleuze constate ou attaque l'endroit du système selon les mêmes termes, et donc méthodes, que Burroughs dans *La révolution électronique*. Deleuze ajoutait: *Ce n'est pas une évolution technologique sans être plus profondément une*

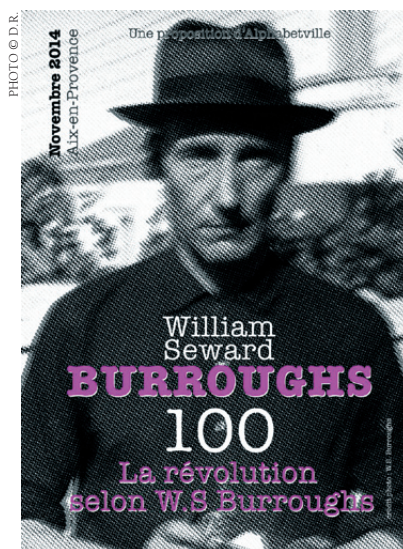
mutation du capitalisme. Et, *il faut chercher de nouvelles armes.* Pour de nouvelles possibilités de vie.

Données et métadonnées

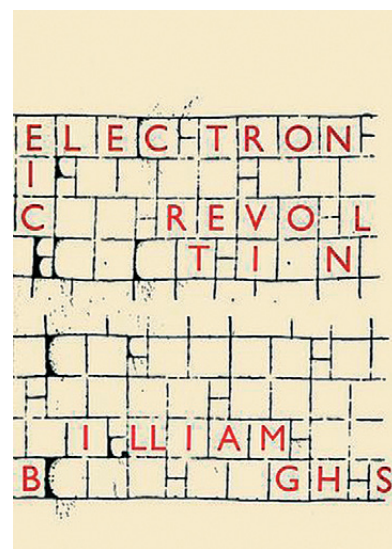
Il faut «trouver de nouvelles armes», affirme aussi Bernard Stiegler, et ce fut le titre de l'un de ses séminaires au Collège international de philosophie. Dans la société devenue actuellement de l'hypercontrôle et face à la gouvernementalité algorithmique: il faut inventer un «art de l'hypercontrôle». Dans son article «Ars et inventions organologiques dans les sociétés de l'hypercontrôle» [Cf. pages 12 à 19 dans la présente édition. NDLR], il écrit: *s'il est vrai que les technologies numériques, et en particulier, telles qu'elles révèlent l'immensité des problèmes qu'elles posent avec les «big data», constituent l'âge d'un hypercontrôle — dans des sociétés devenues hyperindustrielles (et non postindustrielles) —, un art de l'hypercontrôle est-il concevable et souhaitable?*

Bernard Stiegler développe l'idée que nous sommes entrés dans l'époque de l'hypercontrôle, rendue possible par les technologies numériques, les systèmes de big data, le gigantisme des données et leurs métadonnées, des traces et autres automatismes, omniprésents dans les développements et applications technologiques «hyperindustriels». Dispositifs qui nous suivent autant qu'ils nous guident dans nos comportements, et qui constituent selon lui un processus de désintégration sociale. Il analyse et décrit les «sociétés de l'hypercontrôle» et l'automatisation généralisée, et critique la vitesse de décision et d'effectuation, robotisées et inhumaines, tout en posant le défi d'un «art de l'hypercontrôle» comme thérapeutique, ou «pharmacologie positive».

Un «art du contrôle» tel que Deleuze l'envisage, et de «l'hypercontrôle» tel que je tente de le décrire, cela n'est pas autosuffisant — sauf à entendre et à faire entendre ou réentendre ars dans art: comme dans les grandes époques de l'inventivité artistique et spirituelle, un «art de l'hypercontrôle» est indissociable d'une inventivité juridique, philosophique, scientifique, politique et économique. La question d'un tel art est celle d'une thérapeutique — dont l'art est un élément premier, évidemment inaugural, mais intrinsèquement insuffisant, et qui doit inventer avec toutes les autres formes de savoirs, notamment les savoirs techno-logiques qui rendent possibles les savoirs théoriques, formant, concevant et inventant ainsi l'ars d'une pharmacologie positive.



William Seward Burroughs 100. La révolution selon W.S. Burroughs. Deuxième volet d'une série de conférences, rencontres, projections, écoutes initiés par Alphabetville, à Aix-en-Provence en novembre 2014, en collaboration avec Seconde Nature et l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence.



William S. Burroughs, *Electronic Revolution* (Expanded Media Editions, 1970).

Voies de la démocratie

Parmi les armes et les arts du contrôle, piratage et virus sont encore à l'œuvre dans le brouillage du numérique, de ses technologies et de ses médias. Par l'hacktivisme, particulièrement, et via l'éthique hacker, par toute méthode ou tactique critique envers les clôtures informationnelles et toutes les rétentions du pouvoir économique et politique. Pour meilleurs exemples, ceux de Julian Assange et l'affaire Wikileaks, l'affaire Snowden, ou encore et autrement, les actions d'Anonymous, les positions du Parti pirate... Et toutes sortes de brouillages, de court-circuitages des lois injustes et du contrôle social. Mais aussi par les mouvements issus du logiciel libre, et toutes initiatives de partage démocratique, d'accès et de participation à l'information et au savoir, ou encore à la production de méthode et de contenus. D'invention en écriture de codes et programmes ouverts et effectuels.

Colette Tron est auteur, critique et directrice artistique d'Alphabetville à Marseille; espace de recherche et d'expérimentation des écritures multimédia, des relations entre langages et médias, notamment numériques (www.alphabetville.org). Elle organise ou intervient dans de nombreux colloques ou festivals, et a dirigé deux ouvrages : *Nouveaux, médias, nouveaux langages, nouvelles écritures* (L'Entretemps, 2005) et *Esthétique et société* (L'Harmattan, 2008). À paraître en 2015 : *Les lieux de l'œuvre d'art numérique*, in *Poétiques du numérique 3*, dir. F. Cormerais, (Éditions L'Entretemps).

Cela malgré les, et face aux, nouvelles formes et modulations du «monstre». Et de son contrôleur suprême : le capitalisme, capteur et vendeur de «marchandise informationnelle», spéculant aveuglément sur toute action, humaine autant que financière. Et sur toute valeur, annulant par là même ce qu'elle vaut véritablement. Les «voies de la démocratie», en reprenant les mots de Burroughs, s'amorcent par un dérèglement, mais pour un réajustement et une re/constitution du système, avec de nouvelles règles, dans un nouvel espace public, vers un nouvel art de vivre, pour une régulation du public et du privé, de la communication et du secret, de la liberté et du contrôle : un nouveau «nomos», qui signifie à la fois règle et partage. Dans une perspective d'ouverture. Et de justice.

Les modes opératoires en sont les armes et les arts propres à chaque révolution, mais les finalités ne sont pas la perturbation vers la destruction et la dissociation, mais pour la construction de nouvelles figures associatives. Construction d'«agencements collectifs» qui sont pour Deleuze, non pas le moment événementiel de la révolution, mais le «devenir révolutionnaire des gens», dans un bouleversement ou renversement individuel et collectif actif et durable. Et «pharmacologie positive», qui, prenant acte de la toxicité et de la destruction avérée ou même accomplie, ainsi que de la dissociation des milieux, tend à transformer le poison en remède — cela pour penser avec le *pharmakon* selon Bernard Stiegler — et à renverser la «désinté-

gration» sociale en «transindividuation», via les dispositifs ou appareils d'une «organologie générale», cet agencement entre organes, à inventer, élaborer, effectuer, constituer, réticuler, afin d'avancer des manières d'appareiller (Cf. *De la misère symbolique*, Bernard Stiegler, Galilée, 2005) la culture et la société qui viennent : en un mot la civilisation.

Pour agir et activer de nouvelles voies de la démocratie, et de la *res publica*, en amitié et compagnonnage avec Bernard Stiegler et l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou, l'association Alphabetville à Marseille et l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, prendront ensemble les «armes» sensibles, techniques et spirituelles vers «un art de l'hypercontrôle».

Cette démarche consiste à envisager, expérimenter et théoriser les prémices d'une conception renouvelée de l'art et du geste artistique, de ses poétiques, de son sens, social, symbolique, de son économie, monétaire autant que libidinale, etc., dans une dimension organologique, c'est-à-dire complexe et si possible complète, et dans le cadre des mutations actuelles des conditions de la création et de l'invention en art, à l'époque des technologies numériques. Inventions dont l'agencement avec l'environnement, le milieu, la société, ses organisations et organismes serviraient une activation des «voies de la démocratie». ■

Colette Tron

FÊTE DE L'ANIM' 11^E ÉDITION

TOURCOING
LILLE
ROUBAIX

ARTS
NUMÉRIQUES

27-29
MARS 2015

FILMS
D'ANIMATION

Projections, expositions,
rencontres, performances...
200 professionnels et étudiants
d'écoles supérieures présents !

- **Invité d'honneur : Michel Ocelot**
- **Masterclasses de grands noms de l'animation internationale**
- **Longs métrages**
Best-of de l'année et avant-premières
- **Écoles d'animation européennes**
La jeune création à l'honneur !
Projections et challenges créatifs :
atelier mapping, Marathon de l'anim' et Grafik Battle
- **Brunch Visual Design**
Rencontres avec des studios et artistes internationaux du design animé
- **C'est animé près de chez vous**
Noranim et Les Films du Nord
- **Village des Enfants**
Activités pédagogiques et ludiques,
un espace découverte pour toute la famille
- **Soirées Électro-animées**
Musique électronique, Vjing et mapping,
en mode Silent Party

+33 (0)3 20 53 24 84
WWW.FETE-ANIM.COM

f FETEANIM

RENCONTRES
AUDIOVISUELLES



mcd[®]
magazine des cultures digitales

#76

décembre 2014 / février 2015

Changer l'argent

WE GROW MONEY
WE EAT MONEY
WE SHIT MONEY



ALTERNATIVE MONÉTAIRE / CRYPTO-DEVISES / DÉSOBÉISSANCE FISCALE
MONNAIES VIRTUELLES / BANQUES DU TEMPS / ÉCONOMIE POST-INTERNET

www.digitalmcd.com

disponible sur www.digitalmcd.com

20 AVRIL /
11 MAI 2015

EXTENSION

ALAMUSE.COM

LA
MUSE EN
CIRCUIT

CENTRE NATIONAL
DE CRÉATION MUSICALE

MOUNIR FATMI

ceci n'est pas une censure

Mise en scène digitale du sommeil de Salman Rushdie, la vidéo *Sleep al naïm* de Mounir Fatmi a été censurée par l'Institut du Monde Arabe en octobre 2012, puis tout récemment, suite à l'attentat de *Charlie Hebdo*, par la Villa Tamaris à La Seyne-sur-Mer pour une exposition qui sera inaugurée en juin 2015. Parce qu'elles touchent notre époque en son cœur, les œuvres de Mounir Fatmi⁽¹⁾ révèlent notre peur et notre hypocrisie, ou du moins celles de nos institutions...

■ Le 12 juin prochain, lors de l'inauguration de l'exposition *C'est la Nuit!* à la Villa Tamaris, centre d'art de La Seyne-sur-Mer près de Toulon, personne ne verra *Sleep al naïm* de Mounir Fatmi. Malgré sa programmation d'avant le 7 janvier 2015, personne ne méditera devant cette œuvre virtuelle, vidéo du sommeil de Salman Rushdie, écrivain condamné à mort en 1989 par une fatwa de l'imam Khomeiny, levée par l'Iran en 1998, mais reprise ensuite par Al-Qaïda. Personne ne s'interrogera sur cet homme qui dort, modélisé en 3D. Personne ne réfléchira à cette figure désarmée, qu'on ne perçoit que par fragments : le visage, la main, le torse — aucune partie intime n'y est dévoilée. Personne ne tremblera, d'un frisson soudain, devant cette première proie de l'islam terroriste, qui vit caché depuis un quart de siècle et dont la représentation digitale par Mounir Fatmi en appelle au rêveur, au gisant, à un état entre-deux.

Le sommeil de Salman Rushdie gâché par la peur

Hommage décalé au film *Sleep* d'Andy Warhol en 1963, la vidéo de Mounir Fatmi collait parfaitement à la thématique de la « nuit », choisie par le centre d'art de La Seyne-sur-Mer. Elle devait y prendre place

aux côtés des œuvres de plasticiens tels Jean Le Gac, Jacques Monory ou Alain Fleisher et rester visible en Provence jusqu'au 6 septembre 2015. Sauf qu'il y a eu le massacre du 7 janvier à *Charlie Hebdo*, et que le directeur de la Villa Tamaris a pris peur. Dans un message envoyé à l'artiste le 13 février, il écrit : *Je suis tout à fait d'accord avec le sens de votre œuvre, mais dans le contexte actuel sa présentation est susceptible de susciter des incompréhensions et des manipulations qui nous entraîneraient dans des polémiques stériles et dangereuses.*

Ce responsable, s'étonne Fatmi, a censuré l'œuvre par anticipation pour éviter un scandale imaginaire, car il n'avait pas la moindre pression et aurait pu montrer la vidéo sans tapage médiatique. *Sleep al naïm* est d'ailleurs présenté dans le cadre de l'exposition qui m'est dédiée au Mamco, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, qui se termine le 10 mai 2015, date à laquelle le cinéma *Le Soutnik* diffuse sa version de six heures. Voilà pourquoi la reculade de la Villa Tamaris est ridicule et surtout dangereuse pour notre liberté de création. Bref, c'est pire que dans le film *Minority Report* de Steven Spielberg où tout tient à l'anticipation des délits avant qu'ils n'aient eu lieu.

À La Seyne-sur-mer, les terroristes ont gagné une nouvelle bataille contre la liberté d'expression. Ils ont gâché le sommeil paradoxal de Salman Rushdie qui, tout comme Charb, dessinateur et directeur de publication de *Charlie Hebdo*, assassiné, fait partie des onze personnalités *Wanted, dead or alive, for crimes against islam* (recherchés, morts ou vifs, pour crimes contre l'islam) de la liste noire d'Al-Qaïda dans la péninsule arabique (Aqpa) qui a revendiqué l'attaque contre l'hebdomadaire satirique.

Un artiste (tout) contre la Machine

Depuis une vingtaine d'années, Mounir Fatmi s'empare des signes et des symboles des pouvoirs, des religions comme de toutes idéologies, pour interroger nos certitudes et nos démons intérieurs. Il joue et se joue du langage, ou plutôt de tous les langages : du verbe comme des images ou de l'architecture urbaine. Artiste d'origine marocaine, il utilise tout autant la vidéo et l'orfèvrerie numérique que les tapis de prière ou les déchets de chantier. Il se sert de câbles d'antennes agrafés aux murs pour suggérer l'ombre de figures religieuses. Il crée une sculpture de cassettes VHS, aux rubans désordonnés ou aux ronds blancs alignés comme des soldats, pour nous rappeler l'obsolescence de nos enregistrements et fêter l'avènement de la copie. Il emboîte des rotoreliefs inspirés de Duchamp à la calligraphie arabe du Coran, comme autant de rouages et d'engrenages d'une machine que l'on ressent tout autant capitaliste qu'islamiste. Ou peut-être rien de cela : juste la Machine ultime qui nous dévore de l'intérieur et de l'extérieur. *Modern Times*, comme le susurre le titre de l'œuvre.

Toujours en lettres minuscules, Mounir Fatmi n'est pas un artiste engagé. Ou du moins pas plus qu'une ORLAN en majuscules, qu'un Julien Prévieux ou qu'un Olivier Blanckart. Car l'artiste n'est pas un mi-

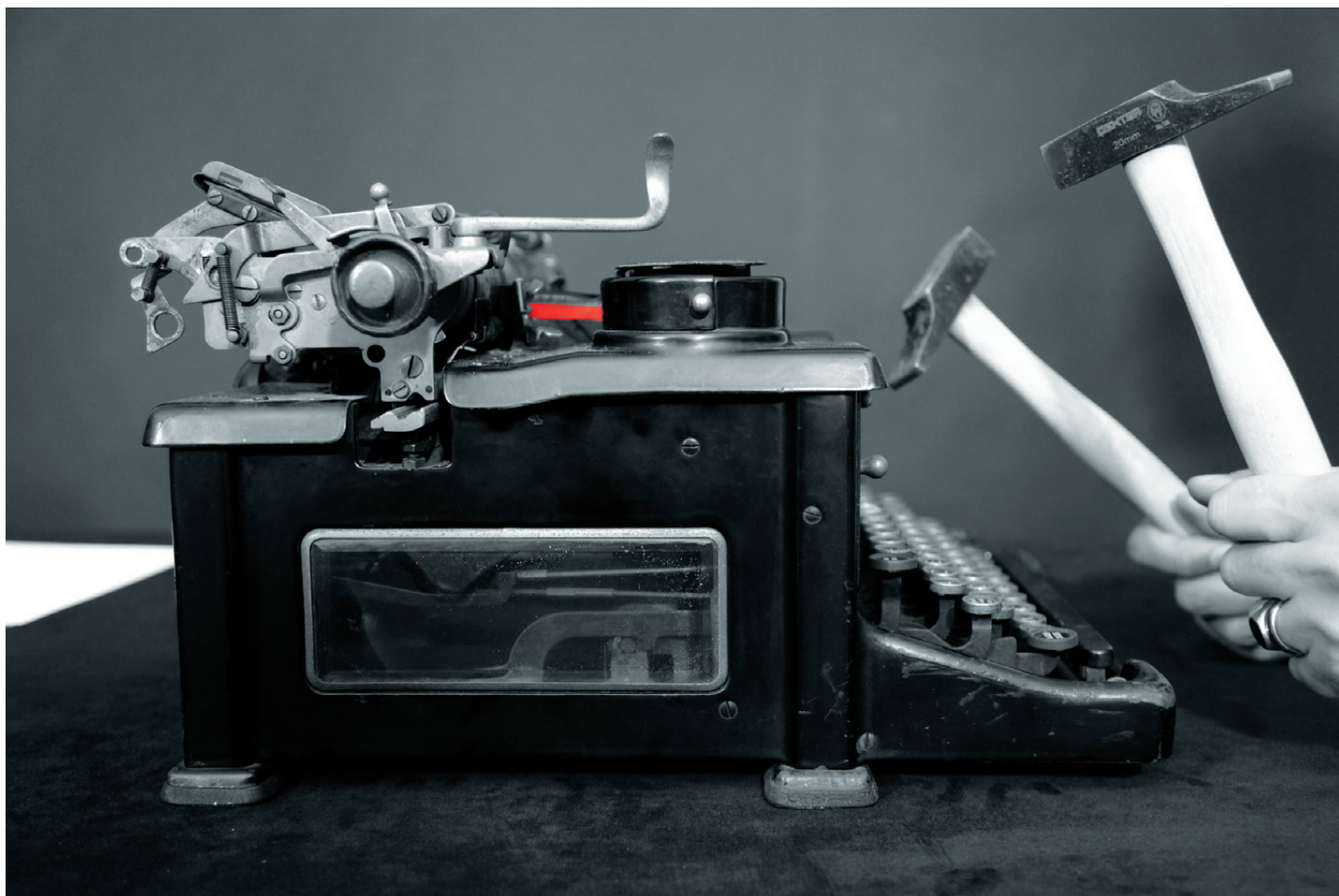


PHOTO © D. R. / COURTESY MOUNIR FATMI & ADN GALERIA, BARCELONE

mounir fatmi, *History is not mine*, 2013, France. Vidéo, 5 min, HD, couleur, stéréo.

litant. Et moins encore un propagandiste. Sans doute est-il hérétique. Mais il ne blasphème pas. C'est l'autre, le hiérarque religieux ou le fanatique sur le net, qui le traite de blasphémateur. Brillant ou maladroit, au risque de blesser ou de créer un « monstre », fatmi n'oppose pas sa Vérité à celles du drapeau, de la marque, du roi, de l'imam, du rabbin ou de l'archevêque.

Il déshabille les faiseurs d'absolu, mais ne les rhabille jamais aux couleurs de son *credo*. Il débobine les films des puissances qui l'oppressent sans chercher à les remonter selon quelque rationalité personnelle. Il laisse ses publics libres de leur interprétation. mounir fatmi crée des incidences entre des matériaux et des faits qui jamais ne se seraient rencontrés sans lui. Et c'est ainsi, presque par mégarde, qu'il dérange ceux qui veulent sceller nos yeux et nos oreilles, que ce soit par la violence de leurs sentences totalitaires ou par l'explosion formelle de leurs expositions vides de sens, genre « parc d'attractions, dancefloor ou boules à facettes ».

Ben Barka et Mohammed VI sont dans un bateau (contemporain)

L'artiste n'affirme pas : c'est Hassan II, père de l'actuel roi Mohammed VI, qui aurait commandité l'assassinat de Ben Barka en 1965. De toute façon, personne n'en a la preuve. En revanche, dans *Face au silence*, œuvre présentée depuis octobre 2014 dans le cadre de *100 ans de création au Maroc*, l'exposition inaugurale du Musée Mohammed VI, premier musée d'art contemporain de son pays d'origine, il met à nu l'immense faille de cet épisode dans la mémoire collective de tous les Marocains. *Ma pièce*, explique-t-il, *juxtapose des éléments à même de nourrir la réflexion sur ce drame, sans jamais y apporter de réponses définitives.*

D'abord, une grande photo en noir et blanc, avec dans la même voiture le roi Hassan II et Mehdi Ben Barka, qui avait été son professeur de mathématiques. Ensuite un film expérimental : devant la Brasserie Lipp où il a été enlevé, j'y apparais seul, en 2002, puis en 2014, signifiant par ces deux plans

le silence sur l'affaire, qui depuis douze ans n'a pas avancé d'un iota. Enfin, j'y ajoute deux ingrédients : d'une part un plan de la CIA sur la dissolution des corps dans l'acide ; d'autre part, sur une table ronde, la figurine d'un torero tenant le drapeau du Maroc plutôt qu'une cape rouge.

Résultat : pour l'inauguration du 7 octobre et la visite officielle du roi Mohammed VI, Face au Silence a été enlevée. L'œuvre a certes été ré-installée trois jours plus tard, mais sans la vidéo et avec des gardes pour empêcher qu'on en prenne des photos. Il n'y avait pas de lecteur Blu-ray disponible, paraît-il... Des amis sont venus pour proposer leur propre lecteur. Et puis, au contraire d'autres artistes de l'expo, j'ai gueulé, j'ai communiqué sur l'affaire, des supports en ont parlé, et finalement, la vidéo fonctionnait le 22 octobre.

Peut-on, dans pareille situation, parler de censure? Des *Men in Black* du protocole auraient, semble-t-il, visité l'exposition avant son ouverture pour décider ce qui pouvait ou non être montré au roi, >



mounir fatmi, *Walking on the light*, 2012.
Impression pigmentaire sur baryté, 26 x 40 cm.

► soit une variante du principe de précaution, remarquable d'hypocrisie. Plusieurs vidéos ont été éteintes, d'autres œuvres ôtées. Il en a été ainsi, par exemple, d'un film racontant l'avortement d'une femme. Pour se protéger, la plupart des artistes se taisent face à de tels agissements. D'autant qu'on leur propose, la plupart du temps, de remplacer leur œuvre jugée trop tabou ou dangereuse par une autre plus «correcte». Au-delà de la censure officielle, que chacun cherche à éviter, c'est bien l'hypocrisie et sa mère incestueuse, la peur, qui rongent aujourd'hui les institutions de l'art contemporain, et pas seulement au Maroc ou en France.

Cachez-moi cette œuvre que je ne saurais voir!

Une installation de mounir fatmi comme *Les Printemps perdus*, avec ses drapeaux de la Tunisie, de l'Égypte et de la Lybie chacun sur un balai-brosse de trois mètres, les dix-neuf autres oripeaux des pays arabes attendant leur tour, a ainsi été «balayée» trois fois : à Dubaï en 2011, où les organisateurs ont exigé la suppression des balais, à La Havane la même année,

puis en 2014 à Shenzhen en Chine, pour une Biennale de la Sculpture sociale se revendiquant de Joseph Beuys (*sic*) où la censure avant terme, non reconnue comme telle dans ce dernier cas, a clairement été politique.

À l'inverse des commissaires d'exposition de Shenzhen, qui ont prétexté de soucis financiers puis de problèmes administratifs pour refuser une œuvre, le directeur de la Villa Tamaris, centre d'art de La Seyne-sur-Mer, n'a pas été hypocrite. Suite aux attentats de début d'année, il a juste eu peur. En toute civilité, il a demandé à mounir fatmi s'il accepterait de proposer pour *C'est la nuit!*, à l'été 2015, une autre vidéo que *Sleep al naim* avec son Salman Rushdie virtuel. Dans ses communications par mail avec l'artiste, le directeur explique vouloir éviter une *polémique* dont les enjeux seraient *brouillés par un incroyable brouhaha politico-médiatique (sur le web en particulier) qui n'apporterait rien à la compréhension du débat*. Détail signifiant au regard des temps présents, il ajoute : *ce qui vient de se passer au centre d'art de Clichy en apporte la triste démonstration*.

Là se situe le hiatus : car les événements de Clichy-la-Garenne dans les Hauts-de-Seine devraient inciter à la résistance et non à l'abandon des principes de liberté d'expression et de création par les instances de l'art ou de la République. Ce serait en effet à cause d'une lettre envoyée à la mairie par une «association de confession musulmane», puis du manque total de soutien de cette même mairie à l'artiste citée dans la missive, à savoir Zoulikha Bouabdellah, que la plasticienne d'origine algérienne a décidé de retirer son œuvre, *Silence*, de l'exposition collective *Femina ou la réappropriation des modèles*. Sa pièce, composée d'une vingtaine de tapis de prières identiques et troués en leur centre par un cercle au sein duquel ont été déposés des escarpins de femme d'un blanc immaculé, n'avait pourtant rien de blasphématoire au regard du Coran. Emmenés par ORLAN, pour qui *cet acte d'autocensure masque une censure plus grave*, tous les artistes ont finalement décidé de décrocher leurs œuvres le 9 février, quinze jours après l'inauguration et l'explosion du scandale.

Quand l'Institut du Monde Arabe efface le Rushdie virtuel

C'est bien ce contexte qui a poussé mounir fatmi à refuser l'autocensure, et à quitter le navire de *C'est la Nuit!* plutôt que de proposer une vidéo de remplacement. Car en octobre 2012, déjà, *Sleep al naïm* avait été censurée... par l'Institut du Monde Arabe! Dans l'espèce de grande boîte que je voulais réaliser à l'Institut du Monde Arabe, dit fatmi, le visiteur devait rester très proche de l'écran, pour qu'il ait le sentiment d'être dans la chambre de Salman Rushdie en train de dormir. Il partageait avec lui une intimité. À l'IMA, j'espérais inciter les gens à s'interroger sur ce qu'ils faisaient là, à côté du corps de l'écrivain sous le coup d'une fatwa l'ayant condamné à mort. Un malaise se créait.

L'œuvre qui n'a jamais vu le jour à l'IMA était donc une interpellation politique, ouverte à de multiples interprétations, mais clairement critique? En plein Printemps arabe, l'Institut décide de monter une exposition s'appelant Vingt-cinq ans de créativité arabe. Vingt-cinq ans, c'est un quart de siècle! Je me suis dit que c'était le moment de suggérer que la liberté d'expression d'un écrivain et intellectuel tel Salman Rushdie valait la peine d'être défendue. Sauf que Sleep al naïm a été censurée par l'Institut du monde arabe...

Programmée d'abord, puis censurée. L'IMA a même payé plus de dix mille euros pour la partie sonore du film que je n'avais, à ce moment-là, plus les moyens de financer. Avec des images en 3D façon Pixar, ce serait peut-être passé. Mais là, j'ai poussé le réalisme jusqu'à la limite. Six heures d'illusion pure, avec ma propre respiration. J'ai joué plus ou moins le rôle de Dieu: créer et donner mon souffle. J'en ai parlé après avec Salman Rushdie. Lui était très touché par le son de ma vie dans son corps virtuel. L'exposition devait tourner ensuite dans d'autres pays arabes; les commanditaires des Émirats ont visiblement refusé l'œuvre. Ils ne voulaient pas de Salman Rushdie.

La première réaction de mounir fatmi a été vouloir se retirer de l'expo, puis de dénoncer la censure. Mais cette fois, dans un environnement bien moins conscient des enjeux de l'islamisme radical qu'en 2015, il a finalement décidé de changer l'œuvre, comme proposé par l'institution... Il fallait que je sois dedans pour pouvoir en parler, dit-il aujourd'hui. L'IMA présente donc son installation *Modern Times*, inspirée des *Temps modernes* de Charlie Chaplin. C'est ce que j'appelle une œuvre camouflée: le langage du Coran est pris dans les engre-

nages d'une Machine au mouvement accéléré, devenant ainsi une mécanique destructrice de l'humanité. Sauf que les calligraphies arabes ainsi broyées représentent aussi la langue, les symboles de l'IMA. L'Institut du Monde Arabe n'a pas perçu ce petit jeu. Et lorsque mounir fatmi, pourtant dans l'expo, a communiqué sur la façon dont l'œuvre commandée au départ avait été censurée, la polémique a été virulente. L'IMA n'a pas supporté qu'un artiste invité souligne les conséquences de son financement. Alors même qu'elle avait versé dix mille euros pour la production de Sleep al naïm, elle n'a pas du tout assumé sa décision de retrait, traitant fatmi de «mégalo»...

Jouer et se jouer des ciseaux de la censure

S'autocensurer c'est se couper soi-même sa propre langue. Aucun artiste n'aime se retrouver dans une telle situation. C'est pourtant fréquent. L'engagement, en l'occurrence, suppose autant une capacité de résistance, au nom de ses convictions, qu'une faculté à rebondir et à s'adapter à chaque situation, à chaque époque... Dès lors que l'on travaille sur un projet dont on sait qu'il peut choquer, dit mounir fatmi, se pose la question de la création: faut-il continuer? Faut-il reculer et s'autocensurer?

Je pense à l'une de mes vidéos de 2003: Les ciseaux. Elle est née du long-métrage de Nabil Ayouch, un ami réalisateur, qui

s'appelle Une minute de soleil en moins. Il y avait des scènes érotiques dans ce film. Le Centre cinématographique du Maroc a exigé que le réalisateur rende l'argent qu'il avait touché de sa part. Les intégristes, eux, lui ont demandé de couper des scènes. Il a donc décidé de ne pas sortir le film au Maroc. Moi, je lui ai demandé de me donner les scènes érotiques que les intégristes voulaient qu'il coupe, pour en faire un autre film. C'est devenu Les Ciseaux, un court-métrage sur l'amour. Et j'ai raconté que ce film avait été créé en collaboration avec les islamistes. Je les ai remerciés de leur apport précieux: ce sont eux qui ont fait les coupes de Une minute de soleil en moins, sélectionnant ainsi pour moi les images qu'ils trouvaient insupportables afin qu'elles deviennent la matière des Ciseaux. J'aime ce jeu que l'on peut instaurer avec la censure, le blasphème et la religion. ■

Ariel Kyrrou

Une grande part de cet article, et en particulier toutes les citations de mounir fatmi, sont tirées d'un livre signé par mounir fatmi et Ariel Kyrrou: *Ceci n'est pas un blasphème*, sous-titré *La trahison des images, des caricatures de Mahomet à l'hypercapitalisme*, à paraître en avril 2015 aux Éditions Inculc.

mounir fatmi, *Sleep Al Naim*, 2005-2012, France. Vidéo installation, 6 heures, HD, N&B, stéréo. Vue de l'exposition *L'art dans les chapelles*, 2013.

(1) L'artiste souhaite que son nom soit toujours écrit intégralement en minuscules.



PHOTO © D.R. / COURTESY MOUNIR FATMI & ADN GALERIA, BARCELONE

FAIRE ŒUVRE, ENTRE ART ET POLITIQUE

Autour de Christian Boltanski

parcours d'ombres à Vitteaux Côte-d'Or, 2004-2015

Depuis l'année 2004, à la nuit tombée, les façades médiévales de la commune de Vitteaux, en Côte-d'Or, sont parcourues d'étranges silhouettes. Un «parcours d'ombres» de sorcières, de chauves-souris et de chats noirs, est projeté sur les murs des maisons, le long des ruelles du village et sur les bords de la Brenne. Dès le levé du jour, ces ombres macabres et fantasmagoriques s'éteignent et disparaissent.

■ “ On ne peut parler que de son village, mais il faut faire en sorte qu'il devienne celui du spectateur. ”

entretien avec
Christian Boltanski, 2009

Cet étrange rituel a aujourd'hui pris ses marques auprès des habitants de la commune. Ce sont d'ailleurs des citoyens de ce petit bourg de 1100 habitants qui sont à l'initiative de cet éclairage public pour le moins particulier. Car il s'agit en effet d'une installation permanente pour l'éclairage public de la ville. Ce petit *Théâtre d'Ombres*, qui survient toutes les nuits à l'échelle de la commune, est surtout le fruit d'une initiative originale de création artistique initiée dans le cadre du programme d'action des *Nouveaux commanditaires* conçu par l'artiste François Hers, qui invite des citoyens, confrontés à un problème de société ou de développement d'un territoire, à prendre l'initiative d'une

commande à des artistes contemporains. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre quatre acteurs : les citoyens commanditaires, le médiateur culturel agréé par la Fondation de France et l'artiste, rejoints dans la phase de production de l'œuvre par des partenaires publics et privés⁽¹⁾.

En écho aux travaux centrés sur la mutation des régimes de l'œuvre d'art — l'œuvre à faire (Eco 1965, Souriau 1956, Shusterman 1992) ou l'œuvre délibérative (Latour 2005) — l'objet de cet article est d'initier une analyse pragmatique des conditions et des modalités d'une «œuvre commune» (Fourmentaux 2013). Par extension, il s'agit d'examiner les mutations du travail de création promu par un programme de soutien artistique qui implique une redéfinition des relations et/ou des attachements entre médiateurs, artistes et publics, dans une logique de participation citoyenne (Hennion 1993; Zask 2003;

Rancière 2000, 2008; Ruby 2006; Bishop 2006).

Ombres et lumières

L'œuvre est initiée dans le cadre de la reprise de l'éclairage public de la commune de Vitteaux, sollicitée par François Sauvadet alors député-maire et l'ensemble du conseil municipal. Informés de l'existence du programme des *Nouveaux commanditaires* qui a porté et essaimé de nombreuses créations artistiques dans leur région, des habitants et des membres du Conseil municipal font appel à Xavier Douroux en tant que médiateur de la Fondation de France et co-directeur associé au département art et société du *Consortium*, centre d'art contemporain basé à Dijon. Le médiateur apporte tout d'abord le soutien de la Fondation de France à la mise en lumière de la place du 8 Mai et à cette occasion lance l'idée d'une commande à un artiste pour une prochaine tranche de l'opération.



PHOTO © D.R

Christian Boltanski, *Parcours d'ombre*. Commande d'éclairage public sur la commune de Vitteaux (en Bourgogne), dans le cadre de l'action Nouveaux Commanditaires initiée par la Fondation de France.

La commune va se charger du dialogue avec les riverains et mettra à disposition les murs de certaines de ces ruelles ainsi qu'une chapelle désaffectée le long de la Brenne ayant fenêtres sur rue. Mais encore fallait-il trouver un artiste susceptible d'adhérer au caractère utopique de ce projet de création «immatérielle» dans une région et auprès d'habitants très peu accoutumés aux productions culturelles et a fortiori à l'art contemporain. La commande fut passée à l'artiste français de renommée internationale Christian Boltanski⁽²⁾, sur présentation du médiateur. Depuis quelques années, cet artiste a en effet une certaine prédilection pour les lieux atypiques, qui ne sont pas les lieux de l'art. Ses œuvres les plus marquantes de ces dernières années sont réalisées pour des sous-sols, dans des maisons en ruines, dans des endroits qui ne sont pas toujours ouverts aux publics.

Il s'agit donc, au départ, d'un assez hypothétique cahier des charges visant, avec la

participation des habitants de Vitteaux, à transformer un projet d'éclairage public en une œuvre d'art. L'intention des commanditaires est on ne peut plus claire : il s'agit d'illuminer le village, la place du 8 Mai, tout d'abord, et ensuite les ruelles qui y mènent. Celles-ci ont aujourd'hui pour inconvénient d'être faiblement éclairées et donc peu sûres. L'objectif est avant tout pratique : offrir un éclairage public pour la nuit. Même si le maire du village projetait également une double mission artistique et politique dans ce projet.

« Cette rencontre, je la souhaitais depuis longtemps, car j'avais la conviction que l'art contemporain, que les créateurs d'aujourd'hui devaient sortir des cercles habituels pour aller à la rencontre des créateurs d'hier et des architectures du patrimoine qui tout au long des siècles ont fait le visage de la France. Oui, faire sortir l'art contemporain du cercle fermé des connaisseurs pour

aller tout simplement à la rencontre de l'autre, ne pas hésiter à créer un choc culturel auquel je voulais d'ailleurs moi-même me livrer et que je voulais partager avec d'autres. Je souhaitais que Vitteaux, bourg de 1100 habitants, soit le l'un des lieux de cette rencontre improbable. »

François Sauvadet,
ancien maire de Vitteaux, Député et président
du conseil régional de la Côte-d'Or, 2010

En raison de sa confiance et de son estime à l'égard de Xavier Douroux, ce dernier ayant auparavant accompagné l'artiste dans la réalisation de plusieurs projets d'expositions, Christian Boltanski accepte l'invitation de se rendre à Vitteaux. Mais la première rencontre reste énigmatique, source de tensions : chacun est aux aguets ou sur ses gardes. Le maire du village se souvient encore de cette atmosphère interrogative, parfois jusqu'au rejet. De ce point de vue, on peut toutefois penser que >



Christian Boltanski, **Parcours d'ombre**. Commande d'éclairage public sur la commune de Vitteaux (en Bourgogne), dans le cadre de l'action Nouveaux Commanditaires initiée par la Fondation de France.

Christian Boltanski n'a pas suivi le protocole habituel. Dans un premier temps, il a même refusé le jeu de la «rencontre» avec les commanditaires. L'artiste est connu des commanditaires pour son caractère imprévisible. L'identité fictionnelle de l'homme Boltanski et sa personnalité d'artiste, qu'il a également inventé et dont il joue sans cesse, le rendent insaisissable.

“ Il faut relativiser ce genre d'expérience, au même titre que la commande publique qui n'est pas très significative et de portée très réduite par rapport à l'ambition illusoire d'une participation citoyenne ou d'un quelconque effet réel sur les habitants. Cela ne bouleverse, ni ne change rien dans la vie de

l'artiste, rien non plus dans la vie des habitants. Je pense que la rencontre ne peut avoir lieu qu'avec l'œuvre et non entre l'artiste et le public. Seule l'œuvre peut rencontrer l'attention et l'intérêt du public qui devra se l'approprier et l'interpréter selon sa propre histoire. ”

Christian Boltanski,
2009

L'aspect sombre de son œuvre génère de surcroît une certaine appréhension de la part des commanditaires qui ne savent pas à quoi s'attendre et qui semblent autant impatients qu'inquiets. Formellement, l'œuvre est mieux identifiable : des clichés et portraits photographiques noir et blanc, souvent fortement agrandis et flous,

volontairement malhabiles, l'emploi récurrent de la pénombre, et de petites lampes électriques de faible intensité reliées par des fils apparents, des accumulations de boîtes rouillées, de vêtements, d'objets. Les commanditaires attendent une illumination de leur village. Ils souhaitent à priori quelque chose de gai. Et ils peinent en conséquence à imaginer l'intervention de l'artiste à partir de ce qu'ils ont pu voir : des monuments, des stèles et des autels, des tombeaux et des mémoriaux, d'où il résulte une rhétorique de la nostalgie, de l'absence et de la mémoire, de la disparition et de l'oubli ou de la perte d'identité, avec en toile de fond l'omniprésence sourde de la mort et de l'Holocauste.

L'œuvre de Christian Boltanski est en effet marquée par l'omniprésence de la mort qu'il s'agit souvent de déjouer en donnant forme esthétique à ce désir impossible d'empêcher la fuite inexorable du temps. Cette quête tragiquement vouée à l'échec mobilise tout un appareillage religieux de monuments, autels ou reliques, et s'adosse à un usage strictement mémoriel de l'image photographique de façon à situer les clichés entre présence et absence, de part et d'autre de la mort. Afin de symboliquement redonner vie, ressusciter. À Vitteaux, l'artiste ne compte toutefois pas produire un nouveau monument. Il préfère proposer un dispositif léger et aisément désactivable. Afin de déjouer la peur de la pénombre, Christian Boltanski va au contraire proposer, en guise d'éclairage public, un Théâtre d'ombres.

“ Je pense que, pour ce type de commande, il faut une présence proche de la vie quotidienne, sans le côté sacré de l'art d'un musée.

Quelle chose qui soit là, comme une lampe qui s'allume à la tombée de la nuit et dont il faut changer l'ampoule quand elle est grillée. Oui, quelque chose aussi de plus ouvert, de plus modifiable : à la rigueur si on remplaçait une silhouette disparue par une silhouette qui n'est pas faite par moi, ça me serait égal. ”

Christian Boltanski,
2010

Inspiré du dispositif traditionnel des ombres chinoises, *Le Théâtre d'ombres* apparaît dans l'œuvre de Christian Boltanski dès 1984, succédant aux grandes formes découpées des Composition théâtrales au tout début des années 1980. Pour la

galerie 't Venster de Rotterdam, Boltanski suspendit à une frêle structure métallique des petits personnages, dont les pieds étaient pris dans des monticules de terre glaise. Trois projecteurs de diapositives, camouflés par des feuilles d'aluminium froissées, étaient braqués sur les figurines et projetaient leurs ombres sur les murs environnants. Les fils électriques qui alimentaient les projecteurs traînaient en désordre sur le sol, mettant à nu l'aspect bricolé de l'œuvre. Un ventilateur, disposé dans un coin de la galerie, animait d'un mouvement tranquille la troupe de petites créatures articulées. Les spectateurs, tenus à distance, ne pouvaient regarder les ombres que par la porte d'entrée ; lors des versions postérieures, ce serait par des petites ouvertures ménagées dans des pièces construites expressément pour les *Ombres*.

L'ombre et sa projection associées au thème des marionnettes suggèrent de nombreuses évocations issues de toutes les cultures et mythologies – le Golem, la Kabbale, la caverne platonicienne, le récit des origines de la peinture chez les Grecs par le tracé des contours d'une ombre, la danse des morts des Mystères du Moyen Âge, l'impression photographique... Cette ouverture du sens, propre aux œuvres de Christian Boltanski, n'entame toutefois pas la dimension onirique et ludique de ce théâtre de marionnettes qui, en fonction des lieux dans lesquels il est dressé, s'anime selon une configuration à chaque fois renouvelée⁽³⁾.

Le sens d'une œuvre en partage

L'artiste s'inscrit à nouveau ici dans le courant du minimalisme expressionniste. On y retrouve l'ombre portée de quelques figurines en métal découpé au ciseau, comme de petits pantins dansants au souffle de la nuit : ombres dansantes, plutôt joyeuses qu'inquiétantes, souvenirs des jeux et des peurs délicieuses des enfants. Ce « théâtre d'ombres », dans sa légèreté et sa gravité, est proche de la danse macabre, tradition chrétienne vivante dans l'Europe du Moyen Âge, ainsi que des créations mexicaines pour la fête des Morts.

“ J'ai tellement inventé d'enfances, tellement raconté de fausses anecdotes que je n'ai plus de souvenirs de jeunesse. Je voulais devenir «montreur», porteur d'un miroir où l'on peut se regarder et se reconnaître. ”

Christian Boltanski,
2009

On y retrouve aussi le mythe du Golem de la tradition juive. Mais au-delà de ces références érudites, chaque habitant y reconnaîtra quelque chose de lui-même, de ses terreurs nocturnes domestiquées par la projection théâtrale, de cette mort à venir qui l'habite déjà et avec laquelle il lui faut bien vivre en bonne intelligence. L'œuvre provoquera d'abord une fascination devant l'apparition de l'image grâce à la lumière, très proche de celle produite par la photographie, mais dans le même temps elle fait émerger une peur originelle devant la danse macabre, les ombres monstrueuses qui ouvrent le gouffre de l'imaginaire. Les rencontres avec l'artiste conduiront notamment à certains aménagements.

“ Je me souviens de cette dame qui ne voulait pas d'une tête de mort en face de chez elle, mais qui aimait bien la sorcière sur son balai. ”

François Sauvadet,
ancien maire de Vitteaux, Député et président
du conseil régional de la Côte-d'Or, 2010

Cette dualité est constamment présente dans le travail de Christian Boltanski : le public ne peut se contenter de regarder,

extérieur, les fragiles silhouettes, agitées, danser sur les murs. Comme le note Didier Semin, *le bricolage et la culture populaire, à travers la référence aux théâtres d'ombres ou aux marionnettes, sont élevés une nouvelle fois au rang d'art véritable. Parce qu'ils manifestent leur capacité à produire du sublime, au sens où l'entendait Kant, et à susciter à la fois le plaisir et la peur*⁽⁴⁾. Derrière la mascarade ne peut-il s'agir d'une œuvre joyeuse qui vous arrête un instant au bord du chemin, lorsque la nuit gagne et qu'il faut conjurer les peurs ?

“ Le plus important dans l'art, c'est qu'on passe constamment de l'anecdote personnelle au plus collectif. On ne peut que parler de son village, mais il faut faire en sorte qu'il devienne celui du spectateur. L'œuvre doit demeurer ouverte. C'est pour cela que mon travail est très proche de la poésie : chacun peut terminer le poème. On ne peut parler que de ce que l'autre sait. C'est dans cette chose commune que se situe l'art. ”

Christian Boltanski,
2010

Références Bibliographiques

- Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.
- Dominique Baqué, *Pour un Nouvel Art Politique*, Paris, Flammarion, 2004.
- Howard Becker, *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.
- Claire Bishop, *Participation*, London: Whitechapel and MIT Press, 2006.
- John Dewey, *Art as expérience*, London: Perigee Books, 2005.
- Georges Didi-Huberman, *Christian Boltanski*, Hors Série d'Art Press, 2009.
- Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions Le Seuil, 1965.
- Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
- Catherine Grenier (avec Christian Boltanski), *La vie impossible de Christian Boltanski*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2007
- Catherine Grenier et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski*, Flammarion, coll. Flammarion Contemporany, 2010
- Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992
- Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié, 1993.
- Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.
- Jacques Rancière, *Le Partage Du Sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.
- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
- Christian Ruby, *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.
- Didier Semin, *Christian Boltanski*, Paris, Éditions Art Press, 1989.
- Emmanuel Souriau, «L'œuvre à faire», *Bulletin de la Société française de philosophie*, séance du 25 février 1956.
- Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Joëlle Zask, *Art et démocratie. Les peuples de l'art*, Paris, PUF, coll. Interventions philosophiques, 2003.

Un complément de lumières devra toutefois être imaginé. La commune, en pleine compréhension des enjeux de qualité de l'œuvre, prendra en charge l'implantation et la gestion de quelques lanternes supplémentaires. Et de figures d'ombre en figure d'ombre, c'est ainsi à une promenade que les habitants sont conviés où il leur sera également possible de découvrir à travers une fenêtre accessible de la rue, un plus petit Théâtre d'ombres installé par l'artiste dans la chapelle.

“ L'œuvre a trouvé là une sorte de responsabilité collective, sans pour autant brader la dimension d'initiative du travail de l'artiste : puisque le théâtre d'ombres n'est pas né ici, le premier date de 1984. Il s'agit d'une œuvre qui d'ailleurs était connue en Bourgogne puisqu'elle était entrée dans les collections du FRAC. Mais bien sûr il y a une grande différence entre le fait d'aller voir une œuvre dans un musée et passer commande d'un éclairage public et d'avoir un parcours d'ombres. Ce parcours d'ombres s'étend aujourd'hui. ”

Xavier Douroux,
Médiateur pour la Fondation de France, 2010

L'œuvre de Christian Boltanski, son autobiographie et jusqu'à son identité — a fortiori son identité d'artiste —, paraissent ainsi n'advenir qu'au travers de leur altérité, de l'expérience et du regard de l'autre. Aucun artiste n'a poussé aussi loin le jeu de construction imaginaire d'un double et d'une œuvre qui est en tout point la résonance des attentes et des espoirs de ceux à qui elle s'adresse. Continuellement soucieux de la singularité de tout être et de l'ambivalence de nos mythologies collectives, l'artiste a composé une mémoire réflexive qui place le public face à lui-même, face à sa responsabilité dans l'histoire. Toute son œuvre dévoile et problématise cette ineffable collision de la petite et de la grande histoire, du destin individuel et de la mémoire collective. La réside toute la ruse de l'œuvre sombre, mais souvent pleine d'humour, de Christian Boltanski : elle participe à la création d'une faculté d'analyse critique de nos systèmes de représentation, de nos rêves et de nos archétypes.

Comme nous le suggère Georges Didi-Huberman, il faudrait sans doute, devant l'œuvre de Christian Boltanski chercher à comprendre comment par-delà toute « revanche du sacré », elle réussit à capter certaines caractéristiques formelles de l'art religieux — un certain sens de la mise en scène, l'accumulation de certaines choses qui ressemblent à des reliques, l'omniprésence des visages, une certaine dramaturgie des sources de lumière, etc. — pour mieux, dirai-je dans irrespect, les rabaisser : les ramener à quelque chose qui est à fleur de l'expérience, de l'histoire humaine. C'est à l'homme sans qualité que ce travail s'adresse d'abord. En ce sens Boltanski profane sa propre fascination pour les vertus et les formes des grandes religions. Il en profane les dispositifs au sens précis que Giorgio Agamben a bien défini en opposant la consécration de certaines choses extraites à toute force de la sphère du droit humain, séparées de notre expérience, à la profanation envisagée comme la restitution de ces choses au libre usage des hommes⁽⁵⁾.

L'œuvre comme partition

L'art de Christian Boltanski sort du cadre muséal et se loge au cœur de l'intimité de chacun. Ses œuvres sont désormais assimilées à des partitions musicales que chaque exposition réinterprète et qui pourront être indéfiniment jouées, réadaptées par d'autres. Depuis déjà de nombreuses années, Christian Boltanski considère les musées comme des lieux sans réalité, hors du monde, protégés, où tout est fait pour être joli. Ce que l'on y trouve est toujours préparé et mis à distance par la rigueur conservatrice. Dans ces conditions, les œuvres d'art se donnent à voir sous une forme doublement pétrifiée, par leur décontextualisation et par la réification muséale⁽⁶⁾.

“ Je suis persuadé qu'il y a encore beaucoup d'habitants qui ne connaissent pas mon nom, et pas une personne sur cent de l'extérieur, passant par Vitteaux, qui sait que ces Ombres sont une œuvre d'art. Et puis cette installation n'empêche pas les gens de repeindre leur mur en blanc, de bouger un truc... La chose est « donnée », mais elle est modifiable et ça me semble intéressant. ”

Christian Boltanski,
2010

Avec le commissaire d'exposition Hans Ulrich Obrist, l'artiste avait organisé il y a quelques années une exposition intitulée *Do it* dont la règle influença énormément ses réalisations ultérieures : les artistes envoyaient des instructions (généralement une description de leur œuvre aux centres d'art, et ils ne devaient jamais voir comment elles étaient interprétées. Christian Boltanski qui a inlassablement travaillé sur l'idée de relique préfère désormais l'idée de partition musicale. Influencé par l'art de la performance et par les dimensions plus éphémères et immatérielles du spectacle vivant, l'artiste privilégie désormais une manière plus orientale de transmettre : par le savoir, et non par l'objet.

Mais comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, si Boltanski semble toujours dévaloriser ses objets, c'est, au-delà de toute posture — de fausse modestie, croit-on faussement —, qu'il se refuse à l'idée d'une œuvre absolument isolée du reste du monde, comme on le ressent parfois, intimidé, devant certains « chefs-d'œuvre ». Boltanski n'a pas besoin d'atteindre le chef-d'œuvre pour la raison qu'une œuvre, pour lui, est essentiellement impersonnelle et collective, mais d'une façon si particulière qu'en face d'elle, tout le monde devrait se sentir individuellement reconnu, concerné, regardé.

“ On retrouve l'esprit de l'art brut : utiliser des éléments très ordinaires, comme des brindilles et du papier de Noël, pour créer de la splendeur et du sacré. ”

Christian Boltanski, 2010

Souvent constituées de matières fragiles, d'objets déjà anciens et abîmés, les œuvres de Christian Boltanski posent immédiatement la question de leur conservation. À ce sujet, l'artiste est très clair. Ce qu'il réalise étant le plus souvent éphémère, l'objet lui-même n'a plus d'importance. Les musées d'art contemporain pourraient tout aussi bien ne rien garder et n'avoir que des plans de montage. Cet art dématérialisé, ou en tout cas dénué de toute fétichisation de l'objet, est un art qui se conçoit comme un art de partition : chacun est libre d'interpréter la pièce à partir des seules instructions de l'artiste. Les ob-



Jean-Paul Fourmentraux,
L'œuvre commune : affaire d'art et de citoyen
(Presses du réel, 2012).

INAUGURATION
10 & 11 AVRIL 2015

jets qui la constituent sont secondaires. Pour l'artiste, il ne s'agit pas de laisser des œuvres pérennes, des objets qui résistent au temps et qui seraient alors contradictoires avec le sens même de son travail, mais au contraire de constituer une sorte de répertoire dans lequel on puisera dans l'avenir pour réaliser telle pièce qui sera créditée, comme le dit l'artiste : *Œuvre de Christian Boltanski, jouée par Untel*.

Comme le souligne encore Georges Didi-Huberman, *Boltanski sait l'ambiguïté de sa propre position sociale : c'est un artiste consacré, justement. Ses œuvres sont pieusement conservées dans les collections des grands musées du monde. Mais cette consécration — jusque dans le côté intouchable de son travail une fois vendu et entré dans une collection — va au rebours de tout ce qu'il cherche concrètement d'œuvre en œuvre ou de bricolage en bricolage : ramener de grandes choses à leur condition la plus modeste, ramener les choses graves à leur condition la plus enfantine, la plus naïve (c'est à dire native)*. ■

Jean-Paul Fourmentraux

(1) Cf. www.newpatrons.eu

(2) Photographe, sculpteur, cinéaste, se définissant lui-même comme peintre bien qu'ayant abandonné ce support depuis la fin des années 1960, connu avant tout pour ses installations, Christian Boltanski (né en 1944 à Paris, vit — avec Annette Messager — et travaille à Malakoff) est aujourd'hui considéré comme l'un des principaux artistes français. Récemment, l'espace du Grand Palais, à Paris, lui a été confié dans le cadre de Monumenta 2010. L'artiste a représenté la France à la 54^e Biennale d'art contemporain de Venise en 2011.

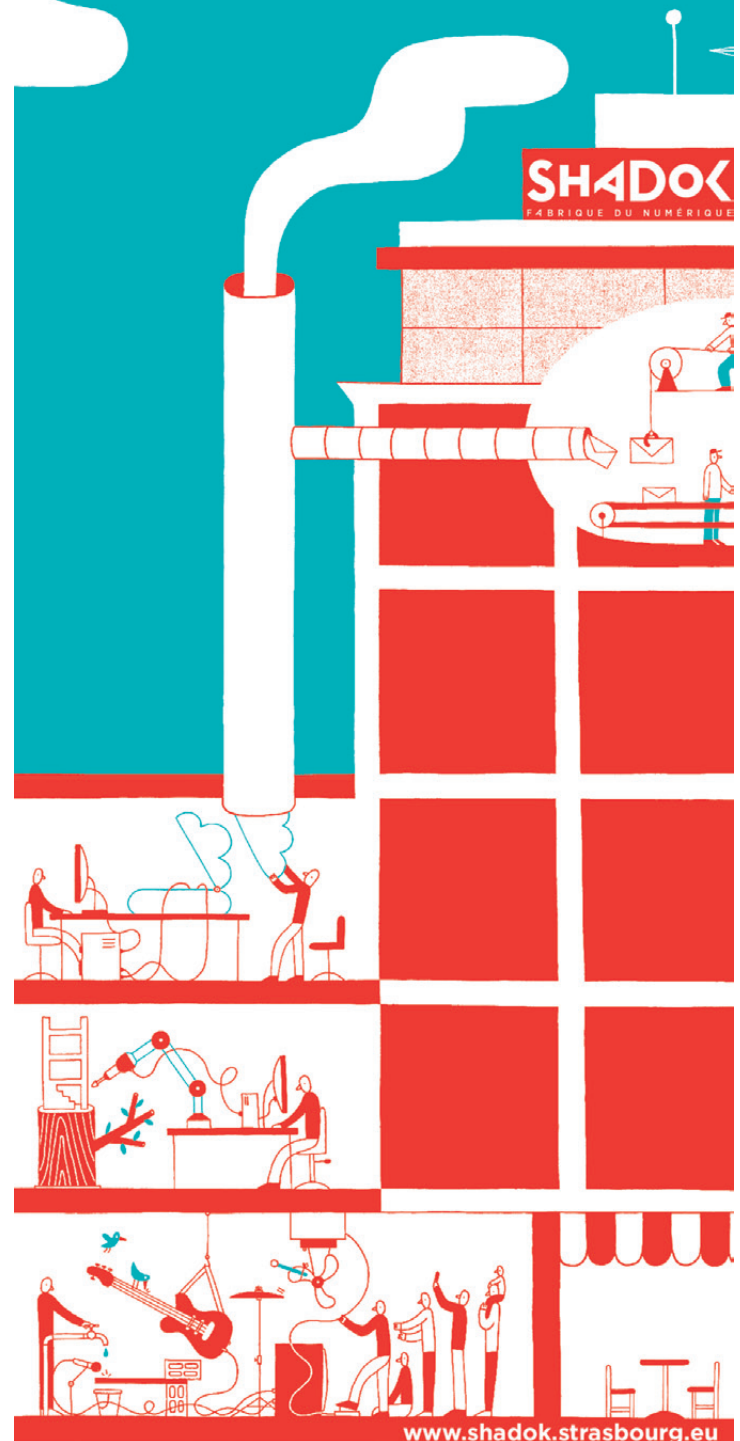
(3) Les *Ombres* ont suscité de multiples formats d'exposition : la Galerie 't Venster a été transformée en un théâtre magique en 1984 et les Nouvelles Halles de la Villette en une caverne de Platon durant la Biennale de Paris en 1985. Dans d'autres installations, les ombres de Boltanski fonctionnent d'une manière plus primordiale encore, suggérant la présence d'une infinité d'âmes ou d'esprits ancestraux. Elles s'apparentent aussi à la tradition des théâtres d'ombres indonésiens, délicats et complexes, ainsi qu'aux spectacles inspirés par ces derniers et produits par des artistes dans les cabarets parisiens de la fin du XIX^e siècle. Cf. notamment *Leçons de ténèbres*. Installations, Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, Festival d'Automne, Paris, 1986 ; *Théâtre d'ombres*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme - Hôtel de Saint - Aignan, 2005. Voir aussi Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p.79-80.

(4) Didier Semin, *Boltanski*, Éditions Art press, Paris, 1988, p.33.

(5) *Christian Boltanski*, par Georges Didi-Huberman, Art Press, 2010.

(6) Cf. Christian Boltanski, *Vitrines de références* (1971) qui soulignent, en les mimant, les procédures muséographiques : comment rendre compte de ce qui n'est plus, comment témoigner du passé, comment le faire revivre, comment redonner vie aux morts ?

Jean-Paul Fourmentraux, sociologue (PhD) et critique d'art, est Professeur à l'université Aix-Marseille, membre du Laboratoire en Sciences des Arts (LESA - Aix en Provence) et chercheur associé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) au Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL UMR-CNRS 8556). Il est l'auteur des ouvrages *Art et Internet* (CNRS, 2010), *Artistes de laboratoire* (Hermann, 2011), *L'œuvre commune : affaire d'art et de citoyen* (Presses du réel, 2012), *L'Œuvre virale : Net art et culture Hacker* (La Lettre Volée, 2013) et a dirigé les ouvrages *L'Ère Post-media* (Hermann, 2012) et *Art et Science* (CNRS, 2012).



POUR UNE MILITANCE POÉTIQUE

Isabelle Bonté-Hessed2

Comment aujourd'hui l'art, numérique puisque nous sommes à l'ère de la révolution numérique, s'engage : y a-t-il de nouvelles formes d'intervention, de dénonciation, «grâce» à l'art numérique? Que permet cette approche numérique? Pour tenter de répondre à ces multiples questions, nous suivons le cheminement de la création numérique chez l'artiste Isabelle Bonté-Hessed2.

■ Isabelle Bonté-Hessed2 est une artiste plasticienne et vidéaste dont le travail porte sur le lien social, la mémoire, la disparition et l'effacement, dans une prise de position vis-à-vis de l'art et son histoire. La technologie numérique est arrivée dans sa pratique de plasticienne en 2007 et a changé la nature de ses interventions. Sur la forme, ses nouvelles créations intègrent l'image en mouvement, l'espace, les technologies, et la participation du spectateur.

De nouveaux outils, tels que des capteurs ou des logiciels spécifiques, sont désormais utilisés dans la mise en place d'environnements physiques, tandis que les modes opératoires sont devenus plus complexes. Ils composent avec la collecte de données, le temps réel, l'interface, l'interaction, de la manière la plus fluide possible, le but étant d'amener le spectateur à faire une expérience sensible et sensorielle. Sur le fond, elle souligne que le

processus de création est toujours relation au monde qui l'entoure et porte la marque d'un engagement.

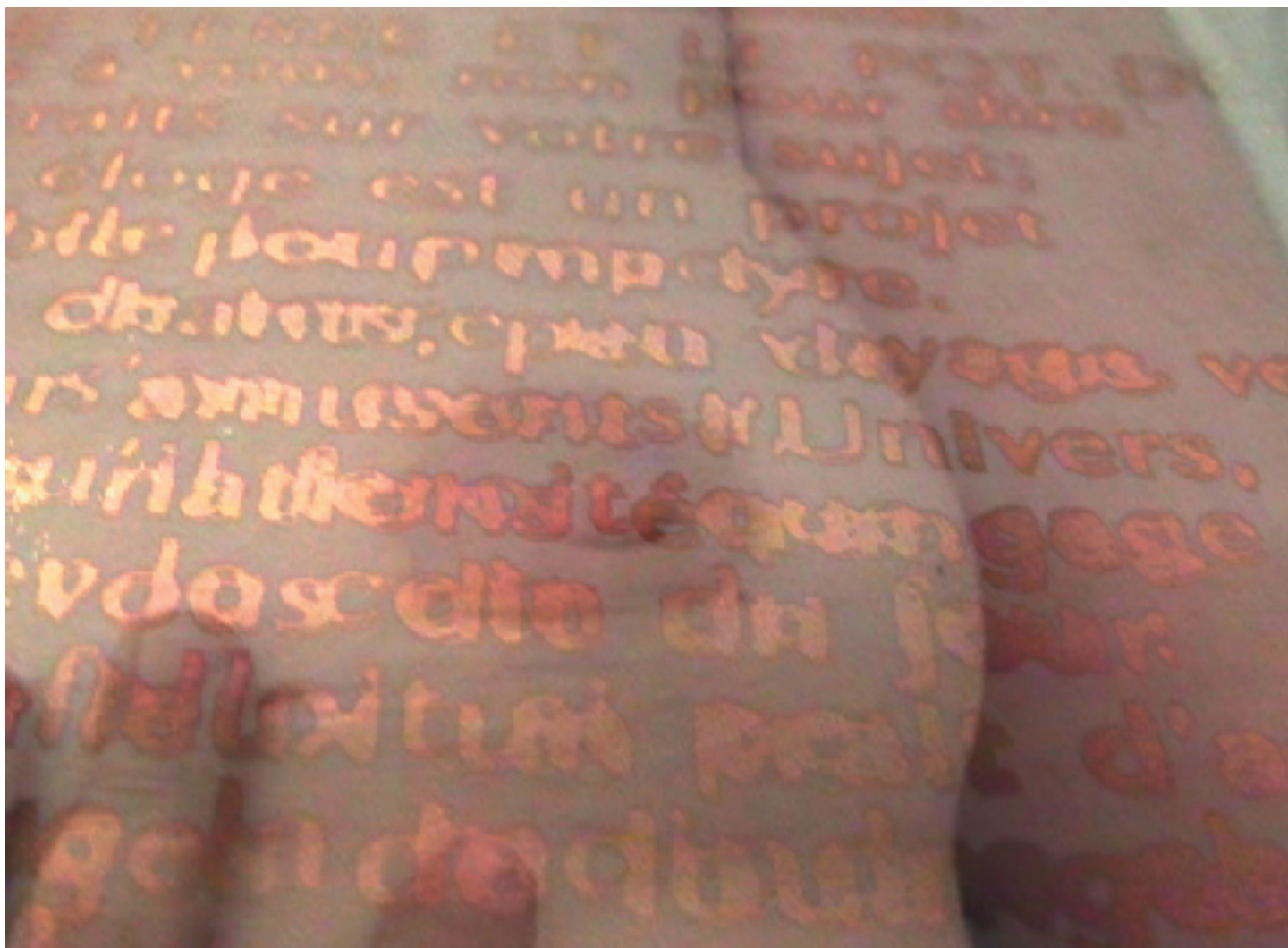
Aujourd'hui, l'artiste s'apprête à commencer une résidence à l'Éco-musée du Perche à Nogent le Rotrou (28) sur une invitation de la directrice du lieu qui lui a passé commande d'un dispositif technologique d'activation autour d'objets exposés dans les salles. Il s'agira de faire «parler» les objets présentés, ou plutôt, à travers eux, de recomposer une histoire autour du territoire et des personnes qui auront utilisé ces objets. De convoquer des voix qui donneront de «l'état vivant» à des éléments inanimés. Cette revisitation du passé par le témoignage de ceux qui ont fait l'histoire de ce lieu constitue un mode privilégié de territorialisation et de reconnaissance.

L'art porte voix

Dans un premier temps, l'art numérique permet à Isabelle Bonté-Hessed2, nouvellement arrivée sur la dalle des Olympiades (Paris 13), d'exprimer son besoin d'interactivité avec la population du lieu où elle habite, les processus induits par la technologie l'amènent à s'interroger sur les modalités de la prise de parole. Qui parle? Qui a droit à la parole? Comment faire entendre la voix de l'autre? Est-ce à l'artiste de délivrer un message? Quelle est sa part de responsabilité «sociale»?

Les œuvres *Nuages de mots* et *Heure bleue* (expérimentée pendant Nuit Blanche 2007) soulèvent la question de la relation à l'autre dans un vivre ensemble et rendent compte en temps réel d'une mise en commun pour tous de la parole individuelle de chacun. Aux questions *Qu'est-ce qu'exister ensemble?* ou *Et vous le futur, vous le voulez comment?*, les nuages de mots visibles sur un écran apportent des réponses, constellations mouvantes et métaphoriques d'un espace social de mots soulignant le partage. Comparables à des agoras virtuelles, ces dispositifs amorcent un premier pas de la dimension politique de tout collectif.

Car la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un «sentir ensemble». Comment être ensemble, comment vivre ensemble, construire et se supporter à travers et depuis nos singularités (bien plus profon-



Isabelle Bonté-Hessed2, *Histoires secrètes* (Tav).

dément encore que nos «différences») et par-delà nos conflits d'intérêts, est à la fois le problème du politique et de l'artiste numérique. Ce nouveau rapport avec le monde qu'instaure l'art numérique y est profond: puisque qu'avec une œuvre d'art numérique je vais avoir, en tant que spectateur, une relation unique et privilégiée, alors je deviens un être singulier à part entière; car je suis singulier à travers la singularité des objets avec lesquels je suis en relation⁽¹⁾.

Sur un modèle sensiblement identique repose *Le souffle des mots*, installation présentée lors de la Nuit Blanche à Bruxelles en 2010. Son principe était de faire «respirer» un cube lumineux, celui-ci éclairant la place au rythme de la respiration. La question était cette fois: *Si TU n'existes pas, qui suis-JE?* et les réponses visibles dans la variation lumineuse: ample, prolongée ou au contraire, plus saccadée. Dans une ville comme Bruxelles, partagée

“

J'ai besoin de me dire que la création doit redevenir le lieu de la pensée. Aujourd'hui, à travers, et grâce à, l'art numérique, j'arrive mieux à exprimer ce que je veux depuis toujours: coller un peu plus à mon temps, et m'engager. Un art engagé l'est avant tout auprès du réel dont il tente de s'emparer, tout en contrant le mode dominant de représentation, (notamment celui proposé par les médias), et qui n'oublie pas la qualité esthétique des œuvres et l'invention formelle.

”

Isabelle Bonté-Hessed2

entre deux communautés linguistiques et politiques: francophone et flamande, la relation à l'autre compose en permanence avec le sentiment identitaire.

Face à l'indifférence

Tout autre est l'expérience proposée au public avec *Équation stochastique différentielle*, installation numérique présentée à

la Maison des Métallos en Janvier 2014. À l'origine de cette installation, il y a un sursaut de révolte au moment de la fermeture de l'usine PAS/Aulnay en 2012. Décontenancée par la manière dont cet événement était traité dans l'actualité, Isabelle Bonté-Hessed2 décide de se rendre sur place afin de rencontrer les ouvriers et recueillir des témoignages. Cette démarche





Isabelle Bonté-Hessed2,
Équation stochastique différentielle.

➤ n'est pas sans faire penser aux vidéos des années 70, dont les auteurs — pas toujours vidéastes d'ailleurs — se déplaçaient dans les usines, accompagnaient les manifestations, soutenaient les revendications dans un esprit militant et engagé tel que décrit par Anne-Marie Duguet dans le livre *Vidéo, la mémoire au poing*⁽²⁾.

Le médium, portable, pratique, et d'un contact immédiat, a contribué à l'émergence d'une parole nouvelle en politique et à la réalisation de films indépendants. Lorsqu'Isabelle Bonté-Hessed2 arrive à l'entreprise PSA-Aulnay, la forme de l'œuvre n'est pas définie, tout au plus peut-elle être anticipée comme un «inters-tice social» où *la possibilité d'un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social plus*

que l'affirmation d'un espace symbolique⁽³⁾. Elle ne sait pas encore ce qu'elle va faire de tout ce matériau oral et de la présence des ouvriers.

Mais après quelques séances d'entretiens avec ceux qui auront accepté de parler avec l'artiste, c'est finalement la partie de leur corps la plus importante, les mains, qu'elle choisit de mettre en regard des voix. Pour chaque main, un moulage en résine ayant l'aspect du plâtre est réalisé et l'ensemble, les mains moulées et les témoignages, formeront l'installation *Équation stochastique différentielle*. Posées en cercle sur une table, dans une semi-pénombre, seules à être éclairées, les mains invitaient par leur présence muette à se faire toucher, effleurer, caresser, serrer. Au moment du contact s'activait la

mise en route audio du témoignage de l'ouvrier à qui appartenait cette main. Une voix, des mots, des moments de vie, de vie au travail.

Pacte affectif

Dans cette œuvre *Équation différentielle stochastique*, Isabelle Bonté-Hessed2 utilise une forme plastique séduisante, qui appelle le regard, et force le spectateur à prendre conscience de sa propre participation par le toucher. Pas de slogan, pas de discours bruyant, la pudeur de l'installation, où la forme porte le sens, laisse entrevoir la cause politique «de biais». Pour le spectateur, la création du symbolique autour du fait social passe par la mise en espace et la sollicitation à entrer en relation avec l'autre. Sans sa présence ré/active et son passage à l'acte (généralement on ne

touche pas les œuvres d'art), l'installation ne serait qu'une perception d'une belle forme plastique et tous les discours réduits à être « lettre morte ».

En interpellant le visiteur de la sorte, le principe interactif du dispositif signe un pacte affectif entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Une forme de complicité s'établit. Le spectateur entre en relation avec un moulage de mains pour entendre les témoignages des ouvriers. *Le visiteur n'est plus cantonné au simple rôle de spectateur, il devient co-auteur. En s'engageant avec le spectateur pour un temps, l'œuvre d'art se déclare solidaire: le spectateur ne peut plus rester indifférent à la présence de l'Autre. Cela produit un attachement esthétique à des singularités⁽⁴⁾. S'en suit une prise de conscience de sa propre responsabilité, devant la perpétuation de schémas tout faits.*

Acte de présence

Dans un autre travail en préparation, l'artiste propose avec le projet *Zeugma*⁽⁵⁾ de revenir à la source de ce qu'est une expérience esthétique en lien avec le flux participatif. Rappelons que la figure de style «zeugma» consiste à faire dépendre d'un même mot deux termes disparates qui entretiennent avec lui des rapports différents, sous entendant un adjectif ou un verbe déjà exprimé. Il s'agit donc d'une forme d'ellipse. Son étymologie signifie lien, joug.

Concrètement, l'œuvre se déroule selon un processus temporel et spatial : une personne regarde un écran où seuls quelques mots font leur apparition ici et là. Il faut alors une deuxième personne qui se joint à la première, pour créer d'autres mots sur l'écran... Ainsi de suite, le texte se faisant de plus en plus visible au fur et à mesure de l'augmentation du nombre de personnes qui regardent l'écran. Le texte est enfin lisible dans sa totalité lorsque plusieurs personnes se trouvent face à l'écran. Si l'une s'en va, à nouveau des mots disparaissent.

Modalité d'accès au monde grâce à une mise en mouvement, et des choses, et de nous-mêmes, Zeugma, jouant sur la portée, à la fois philosophique, sociale et symbolique d'un texte à construire, s'élabore suivant la détermination de chacun à vouloir créer une relation aux autres, au groupe. Il s'agit alors de créer un environnement d'intelligence collective et de mettre en évidence les interactions des individus en groupe, afin de construire ensemble un objet lisible.

Corps interface

Pièce à surface sensible, Zeugma croise plusieurs enjeux de l'art numérique. Tout d'abord, la construction de l'œuvre dans laquelle chaque individu a une responsabilité car sa présence participe de l'œuvre. Il en fait donc partie. Physiquement, c'est un peu comme si son corps devenait lui aussi une interface du dispositif et accédait par l'outil technologique à une puissance connectée. Les conséquences sur le texte de sa décision — rester devant l'écran, avec les autres ou partir — seront efficaces immédiatement. L'intention (la tête) autant que la présence (le corps) sont donc requises.

Puis, la synergie du groupe est essentielle. Seul devant l'écran, un individu ne peut pas grand chose. En l'occurrence, il ne saisit même pas l'effet de sa présence dans le dispositif d'apparition des mots. C'est quand d'autres personnes vont se poster comme lui devant l'écran qu'il va comprendre que quelque chose se passe quand ils sont plusieurs. La quantité des mots croît, des phrases se forment, du sens fait jour. Intuitivement, les différents membres du groupe vont commencer à composer les uns avec les autres. Aussi si une personne décide ne pas «jouer le jeu», le texte se déconstruira... Cet enjeu de la synergie révèle qu'un individu, ses émotions, ses pensées et son comportement sont grandement influencés par les personnes qui l'entourent, et nécessitent une adaptation au groupe. *Dans cette œuvre, les participants seront amenés à se poser la question de l'impact de la dynamique d'un groupe: du groupe sur l'individu, de l'individu sur un groupe.*

Tant qu'il s'agit d'une création artistique, le paradigme du collectif participatif est généralement bien accueilli, les gens jouent le jeu, sont étonnés, s'amusent. Mais transposé à la réalité sociale, en est-il de même? *Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter comme ensemble à travers et depuis nos singularités (bien plus profondément encore que nos «différences») et par-delà nos conflits d'intérêts.* Zeugma travaille sur cet interstice fragile qui lève le voile sur la part contradictoire présente au fond de chaque individu ainsi que sur son libre arbitre.

Reprenant un dispositif proche de celui de *Zeugma*, Isabelle Bonté-Hessed2 a élaboré une œuvre, *Le silence n'existe pas*, pour le coup beaucoup plus politique. D'ailleurs jugée trop violente, cette proposition n'a encore jamais été exposée.

Sur un écran en hauteur, une femme en tchador, à taille humaine, fait face au spectateur. Tout le temps où du public la regarde, la femme voilée soulève son voile, sourit. Mais dès qu'il n'y a plus personne, que la place du «regard» est désertée, l'image change et la femme fait place à une scène de lapidation. C'est très soudain, le public surpris par le son a le temps d'entrevoir la scène lorsqu'il se retourne. Bien sûr *la charge violente et politique est très forte dans cette œuvre*, reconnaît l'artiste.

En mettant le public mal à l'aise, elle veut provoquer le spectateur dans sa place ambiguë de «voyeur à distance», capable de regarder certaines images, acceptables, qui séduisent — une femme souriante, même lorsqu'on la sait opprimée — tandis que devant d'autres, il détourne les yeux et fait silence. «Regarder» nous engage, donc se taire est impossible. *Nous ne pouvons nous voiler la face, nous ne pouvons nous dégager de cet engagement que suggèrent les images qui nous arrivent. Nous ne pouvons nous défaire du «politique» (dans le sens étymologique: vivre dans la cité). L'art ne peut pas exister sans engagement, et donc sans engagement politique.* Sans empathie non plus, a-t-on envie de rajouter dans le cadre de cette œuvre. Isabelle Bonté-Hessed2 y questionne l'acte de voir.

Le courant d'une pensée

Autre création, *Yadot* («témoignages» en hébreu) : ça commence par la mer, des vagues, l'eau, le sable puis du feu, le langage, une formule mathématique. Dès l'ouverture, ce quadriptyque réalisé en vidéo nous plonge dans l'universel, les éléments, la langue, la complexité. Portés par le sens caché du mot, vont s'enchaîner quatre fragments d'une histoire de notre humanité, sans paroles, mais pas sans mots.

Le premier fragment s'intitule *Le souffle du temps* (Ayin). C'est une déambulation poétique autour d'un moulin, où de l'encre jaillit des rouages et se fait lettre. En s'appuyant sur les quatre éléments Eau, Feu, Terre et Air, ce voyage dans l'écriture, à la source, s'inscrit dans la logique d'un ordre de mutation et d'évolution. Cette vidéo a fait l'objet d'une installation interactive dans le cadre des Journées du Patrimoine à l'Hay-les-Roses, autour d'un moulin aujourd'hui disparu. Dans la texture d'un brouillard, le spectateur pouvait jouer avec le moment même où la forme se défait et devient méconnaissable pour redevenir floue : disparition nécessaire avant la puissance de la réapparition. >

► Bien que second volet, *La lettre a deux visages* (Dalet) est à l'origine du quadriptyque. Méditation calligraphiée sur l'acte étrange d'écrire, qui va du visible — au bout de la main la plume qui écrit, l'encre noire sur le papier blanc, l'apparition de lettres, de mots — à la perception de l'invisible — lettres de souffles, lignes de mots naissant dans l'air. L'artiste rend compte ici de la puissance extraordinaire et prodigieuse du langage qui réussit, par le simple fait de s'inscrire dans un tracé, à mettre de l'ordre dans du chaos, à faire tenir du volatile, à passer de l'invisible à du visible.

Puisque la lettre a deux visages, le troisième volet *Le voyage d'une étincelle* (Vav) explore la face du chaos et de la déconstruction et se teinte d'une mélancolie plus grave. Les âmes en exil sont comme des étincelles dispersées aux quatre coins du monde et la souffrance est parmi nous. Des images de SDF rappellent ces laissés pour compte, ceux dont la société ne veut plus, qu'elle abandonne dans les rues. Le quatrième volet *Histoires secrètes* (Tav) cherche à dominer la dualité «construction / déconstruction». Il prend des chemins de traverse et découvre l'amour à travers des gestes simples, essentiels, vivants, des mains caressant la peau, celles d'un boulanger en train de pétrir son pain.

La figure du boulanger, par différents mouvements de la pensée, ramène au moulin de l'ouverture de Yadot. Cet édifice de l'imagerie populaire tient lieu de struc-

ture narrative. Ce n'est donc pas inutile de savoir que la trame sonore d'*Histoires secrètes* est l'épisode de la barque enchantée dans Don Quichotte. Alors qu'il croit que la barque trouvée est un présent d'un quelconque enchanteur désireux de lui faire vivre une aventure sur l'eau, le héros rêveur et irraisonné se fourvoie en commençant une navigation. Ne tenant pas compte des avertissements lancés par les meuniers sur la rive, il laisse son embarcation se diriger à vive allure vers le moulin jusqu'au moment où elle va se fracasser sur la roue et la briser.

Obligé de payer les dégâts aux meuniers en colère, Don Quichotte continue à croire que si malheur il lui est arrivé, c'est que l'aventure était réservée à un autre. Figure de l'idéaliste incompris, justicier autoproclamé, mais se battant contre des moulins à vent, Don Quichotte incarne une certaine défaite sociale. Les meuniers, trop attachés à leurs biens, ne peuvent pas comprendre l'attitude de Don Quichotte. À la place du dominé, Don Quichotte reste la figure en miroir de notre monde d'aujourd'hui, comédie humaine répétée, perpétuant son lot d'injustice, d'aveuglement, de souffrance et d'incompréhension. Mais le moulin, lieu de transformation — là où le blé se change en farine — contre-carre cette première lecture.

Dans l'idée que le langage est puissance de création, mouvement de la pensée, il est possible pour chacun de se créer, de s'inventer à travers le texte. Don Qui-

chotte, persuadé que la barque n'était pas pour lui, accepte d'avoir échoué dans son aventure. Attribuant un certain sens à une histoire que les autres ont comprise ou voient autrement, il domine son récit. Un renversement a eu lieu. *Tout dans ce monde dépend de notre lecture, de la capacité de chacun à ouvrir un texte...*, affirme Isabelle Bonté-Hessed², c'est-à-dire à investir un texte, le faire parler, l'interpréter, en faire un montage particulier.

Ouvrir un texte ou entendre l'oiseau

Lors de cet entretien, Isabelle Bonté-Hessed² fait référence à plusieurs reprises au livre *Sentir le grisou* de Georges Didi-Huberman⁽⁶⁾, particulièrement sensible au fait qu'y soit évoqué le monde ouvrier de la mine où il était d'usage d'utiliser un oiseau comme «devin». Lorsque un coup de grisou s'annonçait, le plumage frémissait. Ce signal d'alerte destiné aux ouvriers devait les faire réagir. La catastrophe était imminente et il était temps d'abandonner leur poste de travail, remonter le plus vite à la surface.

Sentir le grisou rappelle d'être vigilants aux catastrophes qui s'annoncent (p. 11). À la charnière entre les temps passés, présents et futurs, elles n'arrivent jamais par hasard. Une catastrophe démontre quelque chose de l'histoire commune, écrite dans les faits. L'artiste pourrait avoir ce rôle de l'oiseau «annonciateur». *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, montage d'images d'archives d'un ciné journal du début des années 60, sert de fil de pensée au livre. Georges Didi-Huberman considère le film comme une «puissance» (p. 45) de vue sur le contemporain, capable de réarticuler en mots et en images l'actualité, de réactiver un sens pour l'histoire qu'il raconte.

Le Pasolini de *La Rabbia* est un artiste qui cherche à démonter le présent en remontant vers le passé, en remontant le passé, en délivrant la quelques indices pour le futur (p. 26). Le réalisateur se double du poète qui façonne le temps par le montage pour atteindre une nouvelle compréhension de son présent; c'est le poète qui voit le temps, qui voit la catastrophe arriver; il sent, il ressent poétiquement le mauvais air du temps. *Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, par l'angoisse, par la peur de la guerre, par la guerre? Pour répondre à cette question, j'ai écrit ce film sans suivre de fil chronologique, ni même logique. Mais simplement mes raisons politiques et mon sentiment poétique* (Pasolini. Début du film).

“

On peut attendre de la pensée, de l'histoire et, peut-être, de l'activité artistique, qu'elles nous rendent vigilants aux catastrophes qui s'annoncent. C'est en tout cas l'injonction, parmi tant d'autres, que nous adresse la vision de l'histoire — je dis bien vision — chère à Walter Benjamin lorsqu'il disait, notamment, qu'il revient à chacun de penser l'histoire dans les termes où elle agirait comme un «avertisseur d'incendies»: «il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite». Et Benjamin d'affirmer qu'il n'y a pas de pensée — ni même d'action — politique hors d'un sens conjugué, d'une sensibilité mise en forme, «technique» dit-il, de ces trois facteurs que sont le «danger», l'«intervention» et aussi (dit-il sans explication véritable, mais son intuition n'en est pas moins fondée) le «tempo» ou le rythme

”

Georges Didi-Huberman,

Sentir le grisou



PHOTO © ISABELLE BONTE-HESSED2

Isabelle Bonté-Hessed2,
Le voyage d'une étincelle (Vav).

«Politique», «poétique», deux mots qui s'accordent par leur force à évoquer le réel, l'image et le sentiment, réinvestis à leur tour par Isabelle Bonté-Hessed2. Les inclure à des œuvres numériques, c'est les rendre compatibles de l'expérience esthétique contemporaine.

La beauté porte le politique, parce que la notion de beauté elle-même comporte sa part de politique.

Si l'art numérique facilite l'aventure collective ou en interaction, il n'est pas une fin mais plutôt un moyen, ne devant jamais occulter l'expérience subjective et artistique faite par chacun pour se trouver une place dans le monde.

Toute la difficulté d'une telle entreprise réside dans la précarité de l'équilibre entre les deux, équilibre que met en œuvre l'art numérique. Le travail d'Isabelle Bonté-Hessed2 active cet équilibre fragile, mais confiant.

Il ajuste une forme de reconnaissance à l'autre où s'invitent la poésie, le sensible, l'indicible.

Il élargit le champ de pensée sans perdre de vue la réalité et le flux du présent.

Il s'engage et engage une nouvelle forme de confrontation.

Yadot inversé s'écrit today... ■

Marie Gayet

CURATRICE ASSOCIÉE DU PARCOURS
YIA HORS LES MURS 2014,
EN PARTENARIAT AVEC MARAIS CULTURE +,
MARIE GAYET EST CONSULTANTE
EN ART CONTEMPORAIN ET VIDÉO.

- (1) Isabelle Bonté-Hessed 2, entretien avec Marie Gayet
- (2) Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing* (Hachette / coll. L'Échappée Belle, 1981).
- (3) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Les Presses du Réel, 1998), p.14.
- (4) Isabelle Bonté-Hessed 2, entretien avec Marie Gayet
- (5) 2015 *Zeugma* en Arménie, a déjà fait une résidence d'un mois en Juillet 2013
- (6) Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou* (Les Éditions de Minuit, 2014)



+info

Sites: www.isabelle-bonte.com / www.dedalle.fr

Blog: <http://lalettreadeuxvisages.blogspot.com>

Facebook: <https://www.facebook.com/PlasticiennelsabelleBonte>

Pinterest: http://www.pinterest.com/Isabelle_Bonte/

À venir: 2015, Installation *Zeugma* dans le cadre de la Commémoration du Génocide Arménien.

LE MAL N'EXISTE PAS

Dilemmes éthiques indécidables. Thèse, antithèse, antithèse, antithèse... à l'infini. Impossible de se poser, impossible de conclure. Juste cet infini dialogue intérieur. Placer la pensée du spectateur sur un fil tendu, en constant déséquilibre. Un moyen pour dynamiser la pensée. Comment à partir des éléments finis d'une œuvre atteindre l'infini de l'interprétation? Comment «aller vers la question»?

■ “

Il est 18h30 le samedi 10 janvier 2015. Dans mon petit appartement bruxellois sur les hauteurs de Saint-Gilles, je n'arrive pas à écrire une ligne. Sidéré, écrasé par les événements des derniers jours. Je suis incapable de travailler. Juste écouter la radio et glander sur Internet, sur Facebook, sur les sites d'actualités, Libé, Le Monde, La Libre, Le Soir, et plein d'autres au gré des suggestions de ma petite communauté de liens faibles et forts.

Et puis réactualiser les pages à l'infini. Reload, reload, reload. Et relire les mêmes articles vingt fois. Faut que je me secoue, il faut que je bouge. En quelques minutes je me décide. Ma place sera à Paris dans la marche de dimanche. Très rapidement, ma réservation est faite sur un site d'une compagnie de bus. Quelques textos aux amis parisiens pour organiser la journée du lendemain et aux Bruxellois pour signaler que je ne serai pas présent à la manif bruxelloise. Pierre Vincke m'y invitait dans un mail l'après-midi. Tant pis.

”

Pierre Vincke était en 2001 le directeur d'une ONG qui avait enregistré l'intégralité du procès «des quatre de Boutaré», quatre génocidaires rwandais. Premier et seul procès en compétence universelle en Belgique, la loi ayant été abrogée en 2003. Il m'avait contacté pour en réaliser le site Internet, le site de l'intégralité des 8 semaines de procès. 40 jours! 212 heures de débats. Des milliers de pages retranscrites. Le site fut mis en ligne en 2002. Il est toujours accessible. Visité par des centaines de milliers de personnes depuis, des étudiants en droit, des Rwandais aussi. Il avait aidé, modestement, à une transformation des esprits et donc peut-être de la société.

Une année plus tard Pierre Vincke me recontactait. Certains témoins, dont le nom apparaissait en clair, avaient été pris à partie, menacés, agressés. Ce site dont je tirais une certaine fierté avait provoqué des drames. Il s'agissait donc de le transformer de l'«anonymiser». Remplacer les noms par une expression neutre: témoin un, témoin deux... Plus de 150 témoins, des milliers d'occurrences, un travail énorme pour un humain, des semaines de relecture. Avec un risque d'erreur important.

À moins de mettre au point et d'utiliser une «moulinette», un bricolage informatique, un robot logiciel qui une fois lancé, allait faire le travail de l'humain. Mais en moins d'une heure. Ouvrant des fenêtres, recherchant, surlignant, remplaçant des noms, fermant des fenêtres, en ouvrant d'autres... Un ballet performatif à la JODI, mais terriblement signifiant, qui au bout du compte éliminerait complètement les noms des témoins. J'ai filmé le processus. Un simple screencast pour donner corps à mon intuition. Le numérique la rendait visible. La mettait en avant. L'objectivait. Permettait de l'appréhender. La transformait en un outil de réflexion. En objet artistique.

Un simple ordinateur de 2003 sur un bureau. LeMac sur lequel je travaillais à l'époque. Sans relâche, il montre le processus de transformation. Il mouline les noms dans les deux sens. Anonymisant, désanonymisant. Les noms des témoins menacés sont éliminés, remplacés par une expression neutre, «témoin X», puis, une fois le processus achevé, le mouvement s'inverse, redonnant une identité aux témoins. À l'infini. Flux et reflux. Je n'ai pas



Facatativa,
Colombie, 1992.

de réponse, mais ma question est formulée, (ex)posée aux spectateurs.

“ Je suis dans le bus vers Paris. 22h 05, on arrive dans 2 heures. J’entends le son des informations filtré à travers les écouteurs d’un voisin. Toujours ces attentats, ce décompte des morts. Je pense à la longue conversation que j’ai eue avec Pierre Vincke pour préparer cet article. Pierre qui avait arrêté ses études de droit pour partir vivre le théâtre avec Grotowski en Pologne. Qui ensuite avait dirigé une compagnie de théâtre à Bruxelles pendant 15 ans, puis qui avait de nouveau tout arrêté pour terminer ses études de droit. Qui s’était retrouvé directeur de cette ONG créée afin de «promouvoir le droit, d’aider à l’affermissement de l’indépendance de la justice et de soutenir la société civile» dans des pays comme le Rwanda.

Serge: J’avais vraiment la sensation que tu avais arrêté le théâtre aussi pour passer du côté d’une action sur la société. Mais tu ne le racontes pas comme ça...

Pierre: Maintenant que tu me pousses vers le fond, les grands moments de théâtre, et sans doute la chose que je recherchais le plus, c’était la question du meurtre. Et j’ai l’impression que je l’ai un jour touchée, mais dans sa sublimation, c’est-à-dire que j’ai vu au théâtre, quelqu’un tuer un autre. C’était une répétition, on ne l’a jamais repris dans un spectacle, mais j’ai vraiment eu la sensation qu’on était parvenu à l’acte pur. À savoir celui qui est complètement sublime puisqu’il n’y avait pas de mort. Mais que l’intention meurtrière et sa traduction dans un geste théâtral avaient eu lieu. Et que donc on faisait du théâtre pour passer le message au spectateur que nous étions ceux-là, c’est-à-dire des victimes et des meurtriers. [...]

Dans cette violence humaine, il y avait un espace étrange qui s’appelait le théâtre qui permettait de ne pas le faire en le faisant. Mais de ne pas le faire vraiment en le faisant. Vraiment. Qu’on y était. Là je me suis dit que si le spectateur sent ça, il est délivré. Et je n’ai pas pu le faire... au théâtre. [...] Il faut être fou pour aller près de

ça. C’est aussi pour ça que j’ai arrêté. Parce que ça c’était le geste politique. [...]

Voilà, cette histoire de la violence, si on vivait dans une société qui pouvait l’assumer complètement dans ses mécanismes de représentation on aurait pas la guerre. Et moi je me retrouve après effectivement à me dire puisque le théâtre ne veut pas de ça et que sans doute je n’en suis pas capable, je vais continuer mon chemin mais comme l’espace théâtral ne me le permet pas je vais aller dans un autre espace mais c’est le même chemin. Et sans doute que c’est très subconscient puisque j’arrive au Rwanda après le génocide. ”

Je sais que l’humanité est capable du pire. Peut-être que mon histoire familiale et personnelle y est pour quelque chose. Ce que je ne sais pas, par contre, c’est pourquoi j’ai eu besoin d’en faire un sujet de questionnement à travers l’art... L’art comme moyen de changer la pensée des gens, de les amener à l’action. Une sorte d’activisme politique naïf et désenchanté, prenant en compte la surdité



Lire Sade à Auschwitz, 2005. Lecture en continu de la quatrième partie des *120 journées de Sodome* de Sade réalisée à Auschwitz-Birkenau.

de ceux qui nous gouvernent. Quand l'état n'écoute plus, il faut s'adresser à l'individu. À ce qu'il a de plus intime, ses valeurs et l'amener à les interroger.

Plusieurs travaux personnels du début des années 90 allaient déjà dans ce sens : *Donner à penser pour ensuite, peut-être réactiver le politique*. Presque mon seul souvenir de la lecture du livre de Dominique Baqué. Un certain nombre de ces travaux ne sont pas directement numériques. Même si certains ont été réinterprétés numériquement. Par exemple, ce portrait que mon père fit de moi sous le portail d'entrée d'Auschwitz en 91, lors de ma première visite. Agrandi en photocopie à partir de la planche contact et ensuite reproduit jusqu'à l'effacement. Puis présenté en pile, en libre-service. Nommé *Tentative de sourire (à Auschwitz)*, car fait en dialogue avec Jacques Lizene et à ses tentatives de sourire (mais aucune à Auschwitz).

Un autre projet aussi, travaillant sur le réseau social de l'art contemporain : *Qui paie ses dettes s'enrichit*, de 92/94. Série de cartes postales envoyées de différents pays d'Amérique du Sud, Centrale ou du Nord, vers ce que j'imaginai être le petit monde de l'art. Chaque carte postale représentait un tableau européen du 16^e

ou du 17^e siècle, dans lequel se cachait une trace de la conquête de l'Amérique. Un fruit, une fleur, du tabac, un objet, un animal, un perroquet provenant de là-bas. Seules manifestations dans la peinture de la destruction des populations indigènes, de l'éradication de leurs cultures à notre propre profit.

Sur les cartes était inscrit, en gaufré, le proverbe *qui paie ses dettes s'enrichit*. À peine lisible. Sur le verso, l'adresse du destinataire et une liste de tous les destinataires de cette carte. Aucune envie de créer de nouvelles sociabilités, mais juste d'abord le besoin de partager un constat. Cette présence discrète, oubliée, invisible dans ces peintures anciennes, qui, lorsqu'on sait quoi chercher, devient une évidence. Ensuite un désir de réveiller les consciences curieuses. De changer définitivement, quelle naïveté, le regard. Ne plus voir une peinture de cette époque sans y chercher les traces de la conquête.

Et ce dernier projet réalisé en Colombie en 92, où j'ai engagé sur le marché de Facatativa, pour quelques pesos, quatre travailleurs désœuvrés pour creuser un trou dans un champ. Un grand trou. De plusieurs mètres de diamètre. Profond. Pour leur faire reboucher immé-

diatement. Comment pouvais-je, moi, artiste européen, aller en Colombie et réaliser un travail artistique qui n'exploite pas les gens et qui intègre notre position de colonisateur ?

Mais le premier projet qui a utilisé le numérique consciemment fut *Lire Sade à Auschwitz*. Lecture en continu, réalisée début 2000 à Auschwitz-Birkenau, de la quatrième partie des *120 journées de Sodome*. Réalisée, discrètement, en solitaire grâce à un petit enregistreur vidéo numérique. Sans doute un des premiers à l'époque qui pouvait enregistrer pendant des heures sans interruption. Voici un extrait d'un mail envoyé à Gérard Mans en réponse à sa demande d'autorisation de m'inclure, moi, comme personnage secondaire, et ce travail, dans son roman *Poche de noir* sorti chez Maelström en 2014.

“ Tu es aussi celui à qui j'ai raconté tous mes projets de mon grand œuvre Tsimtsoum.
Dont le centrale : Lire Sade à Auschwitz.
Des années pour le réaliser.
Tellement difficile.
Une nécessité pour moi.

*Depuis la première visite en 91, avec mon père, où les premières intuitions sont apparues,
Puis, un début de tentative en 2000 avec un ancien étudiant, tentative avortée, trop d'émotion, mais une confirmation que le projet avait sa justesse. Posait des questions importantes, des questions auxquelles je ne voyais pas comment m'y confronter autrement.
Y retourner encore une fois, seul.*

*Loger dans cette pension catholique.
Déjeuner avec ce type, cet allemand, prof de philo, qui m'expliquait qu'il venait chaque année. Que c'était un bon endroit pour réfléchir.
Partir un matin, à pied, rejoindre, par la route de campagne, Birkenau.
Les chiens qui aboyaient.
Le beau soleil d'août.
Le camp apparaissant au loin.
M'harnacher avec ma casquette et sa caméra frontale.
Les câbles coulant dans mon cou vers le petit enregistreur vidéo numérique à ma ceinture.*

*Commencer à lire.
Et à m'enregistrer la voix.
Tenir en main ce livre.
Les 120 journées.
Marquer au crayon chaque passage lu.*



Gérard Mans, *Poche de noir*, maelström éditions, 2014.

*La peur de me faire entendre.
La nausée qui monte.
Et en même temps ce sentiment de
justesse du propos.
Continuer.*

*La dernière partie des 120 journées,
cette longue énumération, raisonnait
particulièrement fortement dans ce
lieu.
Le livre que je tenais, version originale
de 1933, trouvée sur Internet, était
contemporain de ce lieu.
Une partie de l'horreur qui m'habitait
lors de la première tentative s'était
atténuée.
J'arrivais à lire.
D'une voix faible.
À m'enregistrer, à m'occuper de tech-
nique.
À continuer.
À terminer.*

*Bon. Tu le sais. J'ai encore mis des
années pour me reconfronter à cette
matière filmée, à ces fichiers son.
À faire le montage. À fuir le montage.
Là, depuis l'été 2009, le film est fini.
Tu sais que je ne l'ai jamais montré.
J'ai souvent pensé à le jeter, glisser le
dossier vers la corbeille.
Delete. Une seconde suffit.*

*Parfois je me dis que la proposition
conceptuelle suffit.
Lire Sade à Auschwitz.
En lettres blanches sur fond noir,
Ou en lettres noires sur fond blanc.
Finalement ce que tu me proposes est
comme une exposition.
Ton livre sera la première expo publique
pour ce travail.
La seule sans doute.*”

Censurer son propre travail. Censurer ce qui semble moralement inacceptable. Sélectionner le dossier, un «drag and drop», «vider la corbeille», une confirmation et plusieurs années de travail disparaissent de mon disque dur. Seule reste l'histoire.

“*Bon le temps passe trop vite dans ce bus, le WiFi fonctionne au goutte à goutte, juste assez pour lire de temps en temps les titres des journaux. Pas de reload compulsif. Juste de la patience pour voir apparaître des bribes d'informations, d'interview: Je ne vois pas d'exemple où un roman ait changé le cours de l'histoire. Et les caricatures. Et le sang des victimes. L'inacceptable? L'irreprésentable? Qu'est-ce qui est moralement acceptable?*”

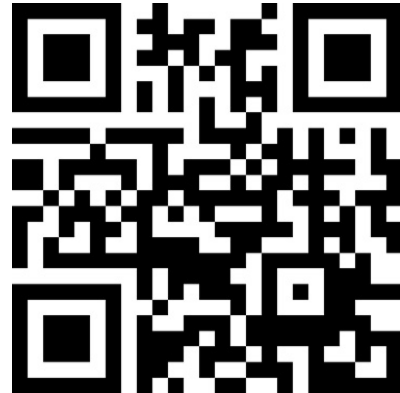
Dans *Minimal Cinéma*, juste un fauteuil confortable et un lampadaire branché sur un petit cube noir en plexi d'une trentaine de centimètres de côté servant de dimmer programmable. L'intensité lumineuse varie continuellement, donnant l'impression que la pièce est éclairée par la lumière d'un film. Sur la face supérieure du cube un time code en LED bleues égrène le temps. Un cartel donne le titre du travail: *Minimal Cinéma: réduction à sa simple expression lumineuse du film Le Juif Süß de Veit Harlan*. Un des pires films racistes, ayant servi d'instigateur à la haine raciale durant les années 40.

Savoir que les variations lumineuses que l'on subit proviennent d'un tel film change-t-il notre perception? Jusqu'à quelle réduction les principes moraux survivent-ils? Comment un phénomène physique simple, une variation lumineuse, peut-elle être investie de significations complexes, de questions éthiques, de questionnements philosophiques? La lumière, juste la lumière d'un tel film est-elle acceptable? Peut-on abolir le sens?

Mais, peut-on encore faire de l'art après toute cette violence, de la poésie après Auschwitz? Peut-être pas, mais en tous cas on peut y aller voir. S'y confronter. Dans *On y va, let's go!*, un simple QR code, à scanner avec un Smartphone, à photocopier, à coller un peu partout. Un simple QR code donnant l'itinéraire précis depuis votre localisation jusqu'à Auschwitz. Une réponse différée à une confrontation avec le fils d'un ami, fan de Dieudo, admirateur d'Alain Soral. Tentative de faire prendre conscience que c'est là, ça existe, on peut y aller, c'est la Pologne, il y a un vrai trajet, et le voilà.

Dernière étape récente de 2012. Post numérique, sans doute. Un voyage en Arménie. Rencontre du génocide arménien. De la disparition des témoignages, des témoins. De leur parole. De leur émotion. Disparition de ces voix qui font agir. *Et ma voix t'accompagnera* consiste en un simple tourne-disque blanc. À gauche de la platine vinyle, un 33 tours. L'étiquette signale qu'il s'agit d'un témoignage direct d'un survivant du génocide de 1915. Un témoignage unique. Écouter le disque l'efface. Efface le témoignage. À jamais.

“*23h50, le bus arrive à Paris.
Pas sûr que l'art puisse avoir une
influence sur le monde, pas sûr qu'il
puisse le changer.
Pas sûr que ma présence place de la
République à Paris demain changera
quelque chose, mais j'y serai.*”



www.onyvalets.go.pl

Tentative de sourire (à Auschwitz), 1991.
Portrait agrandi en photocopie à partir
d'une planche contact et ensuite reproduit
jusqu'à l'effacement.

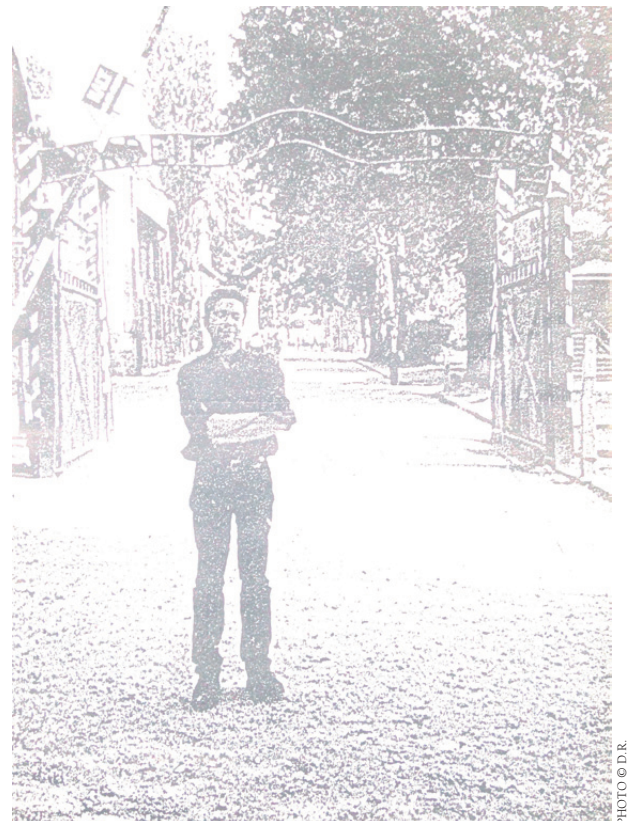


PHOTO © D.R.

■
La politique de l'art

PORTRAITS
INTERVIEWS

■

BRIGITTE ZIEGER

www.brigittezieger.com

Qu'il s'agisse de remettre en cause la logique industrielle de notre époque (la Mercedes en pièces détachées avec *Les hommes n'ont pas fini d'aimer les voitures*), ou la validité du pouvoir «mâle» symbolisé par l'armement (*Le choix des armes* et sa mitrailleuse démontée), la guerre (*The Shadow*) ou les clichés concernant les valeurs féminines véhiculées par les médias (ses ajouts sur toile de Jouy), l'artiste Allemande Brigitte Zieger, qui vit et travaille à Paris, confronte son univers au territoire mental de nos pays «en paix». Artiste féministe «intranquille», elle rend lisible le sous-texte de notre époque violente et hypocrite.

tout est fait pour qu'on l'oublie. Cette ombre du bombardier (qui a fait le plus de guerres sur la plus longue période de l'histoire) fait lever la tête de celui qui regarde, pour noter l'absence de l'avion et rappeler ainsi qu'il se déplace ailleurs, au même temps, en Irak ou en Afghanistan. Dans la série *Détournements*, des avions de guerre sont comme retenus dérisoirement par quelques slogans d'artistes, et ces assemblages improbables, mêlant dispositif publicitaire, armes de destruction et poésie utopiste, demandent à celui qui regarde de creuser ces imbrications complexes de la guerre et du spectacle. Le regard que je porte sur la violence et la lutte se situe ainsi sur leur fusion inextricable avec la vie quotidienne.

De fait, pensez-vous votre travail en tant qu'artiste comme «politique» ?

Oui, quand je parle de ceux qui résistent par exemple, comme dans la série des *Sculptures anonymes* ou dans les impressions numériques *Counter-Memories* et ce dans un rapport très direct à l'activisme. Dans d'autres pièces, j'avance de façon plus subtile en pervertissant des systèmes de représentation, en y glissant des parasites qui transforment des images «jolies ou décoratives» en terrain politique à investir.

Et en tant que femme ?

Comme «féministe» ?

Pour moi l'engagement politique et le féminisme sont étroitement liés, car je mets au centre de mes réflexions la question de la domination et la violence qui en découle. Je préfère donc tendre vers un féminisme subversif, qui va au-delà de la simple revendication d'accès des femmes à l'égalité dans une société de structure patriarcale, pour défendre des idées plus utopiques d'anti-autoritarisme et de révolution des mentalités. Et là, ce n'est pas qu'une affaire de femmes, ces questions concernent toute l'espèce humaine. En ce qui concerne la guerre, je privilégierais l'approche de Virginia Woolf qui prône un «désengagement stratégique des femmes du système de guerre», qui au fond ne les concernent pas et auquel elles n'ont pas à participer, au contraire de certaines factions des suffragettes qui proposaient leur soutien à la guerre pour obtenir leur émancipation.

Vous avez par exemple réalisé une installation auscultant les identités féminines / masculines avec *Hits & Misses* (qui porte le nom d'une série mettant en scène une tueuse transsexuelle, un hasard...), quel est le but de ce travail ?

Cette série de vidéos performatives, laisse effectivement une ambiguïté sur l'identité

■ Brigitte Zieger, peut-on dire que vous interpellez le spectateur en amenant la guerre dans l'espace public ?

Oui, l'intention est bien de provoquer des réactions quand j'interviens dans l'espace public. Les projets que je mets en place traversent souvent des contextes politiques, des zones géographiques et historiques; ils prennent comme point de départ des images-événements de notre mémoire collective. Guerre et violence, mais aussi résistance sont parmi ces images collectées et déplacées vers l'espace public. Il s'agit pour moi d'interpeller le regardeur sur les failles et les injustices générées par un système dominant-dominé qui régit le récit de l'Histoire et le fonctionnement des sociétés actuelles.

■ Votre œuvre est parcourue, de manière subtile, par le thème de la lutte, de la guerre, de la violence infligée à l'autre, par une nation sur une autre (comme les métaphoriques B52 de *The Shadow*, ou les avions de *Détournements 1 to 6*). Pourquoi ces thèmes récurrents dans votre travail ?

Violence, lutte et guerre sont comme tissées dans les structures de l'interaction sociale et très profondément ancrées dans nos sociétés actuelles. La présence de *The Shadow* tente de révéler cet ancrage, de le rendre visible là où

Brigitte Zieger,
Counter Memories.





PHOTO © BRIGITTE ZIEGER/ADAGP

Brigitte Zieger,
The Shadows.

du personnage principal, qui est en réalité un cascadeur déguisé pour me ressembler et prendre ainsi le rôle de l'artiste; mais le titre ne vient pas de la série, il vient d'un disque réalisé suite au combat illégal de Cassius Clay, car interdit de ring pour avoir été objecteur de conscience. L'acte du cascadeur est assez impressionnant à voir, car il chute de façon répétée en traversant un sol et un plafond puis subit l'effondrement d'un mur qui l'ensevelit après une lutte vaine. L'action sans narration filmique isole ainsi la chute de l'artiste et de l'espace architectural du "white cube" qui évoque clairement le lieu d'exposition. C'est donc la situation de l'artiste et sa possible chute qui est au centre de ce travail.

Vous utilisez à peu près tous les médiums de l'art contemporain (vidéo, dessin, sculpture), quelle est la part du numérique dans vos dispositifs et dans vos œuvres?

Oui, effectivement, j'aime changer de médium. La part du numérique est assez importante, notamment avec les films animés de la série des *Wallpapers* [des papiers peints animés], mais aussi avec la création

d'images numériques comme les *Détournements*. Cette pratique a pris une plus grande ampleur cette année avec la série des *Counter-Memories*, de grandes impressions numériques faites de multiples manipulations de l'image, dont la création d'espaces et de faux reliefs, qui donnent l'illusion de sculptures ou de bas-reliefs.

Quelle est l'importance d'Internet dans votre travail? Un terreau fertile d'idées, d'images, de stéréotypes à renverser?

Internet est une source importante de mes recherches d'images et le point de départ de la plupart de mes réalisations. Je suis toujours intéressée par l'image la plus citée, la plus connue, celle qui semble effectivement rentrer dans l'histoire collective par les clics multiples dont elle fait l'objet. Ce qui m'intéresse alors c'est de trouver une forme à ces images qui réactive leur pouvoir de provocation et de les confronter ainsi au présent (comme par exemple avec les *Sculptures anonymes*).

Plus généralement, à votre avis, Internet et les médias numériques

sont-ils l'avenir de la contestation et de l'action politique? Ou au contraire, qu'est-ce qui serait susceptible de freiner l'activisme, en réseau et dans les médias numériques, dans le futur?

Je ne sais qu'en penser. Les réseaux sociaux permettent de lancer des actions de façon incroyablement rapide et efficace, ils fonctionnent très bien pour des actions ponctuelles ou les pétitions. En même temps, c'est toujours étrange de constater que s'organiser politiquement de façon plus globale semble être difficile aujourd'hui. Il y a une sorte de contradiction entre l'immense possibilité d'Internet comme arme politique internationale et son usage réel. Il faut espérer que les générations à venir sauront mieux l'utiliser afin de créer de véritables mouvements politiques. Pour cela, il faudrait que se développe une fluidité plus grande entre l'écran et le réel, entre le réseau et la rue. Je pense que l'action politique a une dimension poétique, voire romantique, générée par l'esprit de communauté auquel Internet ne peut se substituer. ■

propos recueillis par **Maxence Grugier**

CHAOS COMPUTER CLUB

www.ccc.de

S'il fait partie des plus grands groupes de hackers mondiaux le Chaos Computer Club (ou CCC) est avant tout un espace de rencontre et d'échange (idéologique, technique) global, réunissant hackers, spécialistes du détournement des protocoles et activistes politiques, dont les activités concernent les différentes formes de sécurité informatique et de protection des données (privées ou gouvernementales). Désormais investi dans le combat pour protection des données personnelles et le respect de la vie privée (depuis l'Affaire Snowden), le Chaos Computer Club s'attache à la dénonciation politique, par l'action, du non-respect des droits fondamentaux des utilisateurs du réseau.

■ Collectif mouvant, intouchable et idéologiquement vaste fondé en 1981 à Berlin, le Chaos Computer Club forme la plus vaste association de hackers d'Europe. Entité insaisissable, puisque composée d'une multitude d'individualités, de sexes, origines géographiques et ethniques, voir idéologiques, variées, le CCC est un groupe d'activistes, ou une «communauté globale», principalement germanophone, à ne pas confondre donc, avec le «Chaos Computer Club France»; un faux groupe de hackers monté de toute pièce par Jean-Bernard Condat, alias Le concombre, pour le compte des services de renseignements français... Sa première apparition à Berlin est rapidement suivie par celle d'un autre groupe, à Hambourg cette fois (CCCH), qui

deviendra le lieu de réunion annuelle du collectif. Actif dès le début des années 80, le Chaos Computer Club opère sur les premiers réseaux de communications existants (Minitel, Videotext ou Bildschirmtext).

Rapidement investi dans des opérations d'attaques informatiques de grandes envergures, le Chaos Computer Club s'est rendu célèbre en 1984 en hackant le Minitel allemand (le fameux système Videotext du BTX (abréviation de Bildschirmtext), cousin germanique du Minitel). Totalement inconnu du grand public, le CCC entre ainsi dans la légende des (h)activistes informatiques par le biais de Wau Holland et Steffen Wernéry, les deux hackers connus pour être à l'origine de cette attaque. Au début des années 90, le Chaos Computer Club fait également parler de lui dans les journaux internationaux. En 1989, le hacker Allemand Karl Roch connu dans les années 80 sous le pseudonyme de Hagbard, fut en effet arrêté et accusé d'avoir lancé des actions de cyber-espionnage en faveur du KGB. Roch connaît une fin tragique à fort retentissement médiatique puisqu'on retrouve son corps brûlé à l'essence, dans une forêt près de Celle en Allemagne. Pourtant, et au-delà de cette affaire, le Chaos Computer Club a toujours milité pour la sécurité des données et la mise en place d'un «net viable»⁽¹⁾.

Protection des données, le crédo du CCC

Globalement, il est reconnu que chaque attaque du Chaos Computer Club depuis les origines, est réalisée dans un but clairement défini : mettre en évidence, dans un système informatique donné, les failles permettant des intrusions, soit par des services de renseignement étranger, soit par d'autres hackers mal intentionnés. Pour les membres du CCC, transparence, contournement de la censure, *whistle-blowing* (ou Lanceur d'alerte), protection des données, participe à la politique de neutralité du Net. Une notion fondamentale qui fait partie des canons fondateurs de l'association. Pour la plupart des membres du Chaos Computer Club, ces principes font partie des conditions fondamentales favorisant l'expression de la vie politique et culturelle sur internet. Ainsi, quand les hackers du CCC attaquent une société, ou le réseau d'un gouvernement, c'est souvent — la plupart du temps — afin de mettre en évidence les défauts de ce système. A contrario, les attaques peuvent aussi viser à rappeler («whistleblower», ou lancer une alerte mais aussi rappeler à l'ordre) les autorités compétentes en matière de télécommunication ou les gouvernements fautifs de non-respect de la sphère privée numérique de ses citoyens⁽²⁾.

29C3,
29^{ème} congrès
du Chaos Computer
Club. 27 Décembre
2012, Hambourg,
Allemagne.



PHOTO © MALTE CHRISTIANS



PHOTO © D.R.

CCC Flag.

Du hacking «préventif» au respect de la vie privée

Principalement axé depuis ses origines, les années 80, sur le domaine de la sécurité informatique, le Chaos Computer Club s'intéresse aujourd'hui à la protection des données, affaire Snowden oblige. Le 03 février dernier, le Chaos Computer Club, soutenu par la Ligue internationale des droits de l'homme, a par exemple lancé une plainte contre Angela Merkel, ainsi que son ministre de l'Intérieur Thomas de Maizière, accusés entre autres d'avoir autorisé les services de renseignement et de contre-espionnage allemands mais aussi les services de renseignement américains (NSA) et britannique (CGHQ) à pratiquer des écoutes sur les communications des citoyens Allemands. En 2012, Le groupe de hackers allemands dévoile les fondations de ce qui pourrait devenir un nouveau système de communication en réseau, autrement dit, les bases d'un Internet totalement libre. Il s'agit de l'Hackerspace Global Grid, un réseau global de communication entièrement conduit par satellites et indépendant des relais habituels. Le but étant de rendre la communication par satellite disponible à toute la communauté HackerSpace et à l'en-

semble de l'humanité⁽³⁾, et de permettre ainsi de contourner la censure, et le traçage des données par les gouvernements.

Militer pour un internet indépendant et souverain

La neutralité du Net est un acte de foi pour les principaux membres du CC pour qui l'accès à Internet est un droit fondamental. En 2010, ceux-ci ont d'ailleurs édité une charte à visée politique très claire, dont les principaux fondements exigent qu'*aucun fournisseur d'accès n'ait le droit de modifier l'accessibilité, la priorisation ou le débit de son réseau en fonction du contenu*. Il y est aussi demandé que *les questions de politique pratique doivent être placées au premier plan. La conception et l'attribution de projets technologiques et numériques publics, par exemple, ne doivent plus être considérées uniquement comme des projets de financement de l'industrie informatique. Et aussi que les données publiques soient gérées de manière transparente ou encore d'empêcher le profilage des utilisateurs du réseau⁽⁴⁾*.

Au-delà de l'aspect purement technique, du hacking et de l'exploitation spectaculaire qu'en font les médias, il est bien évident, à

la lecture de ces déclarations que le Chaos Computer Club est une entité politiquement consciente aux visées très précises. Concrètement, l'expérience d'un tel groupe d'activistes est un atout pour tout gouvernement ou entité privée prête à tendre l'oreille aux conseils que le CCC peut prodiguer. Il est dommage, à l'heure du cyber-espionnage et de la «cyberwarfare» (la guerre économique ou stratégique larvée entre États via les réseaux informatiques) que ces talents ne soient pas mis à profit de manière plus efficace, dans une optique politique, au profit du citoyen. L'ignorance d'un tel potentiel est un risque que les gouvernements et les «décideurs économiques» de devraient pas encourager. ■

Maxence Grugier

(1) Déclaration du CCC à l'occasion du Chaos Computer Congress 27c3, congrès organisé à Berlin du 27 au 29 décembre 2010.

(2) *Tourisme de catastrophe* au congrès du Chaos Computer, sur fond d'affaire Snowden. Annabelle Georgen, Slate.fr 01.01.2014 : www.slate.fr/monde/81785/congres-chaos-computer-club-nsa

(3) Déclaration du CCC datée du 3 janvier 2012.

(4) Déclaration du CCC à l'occasion du Chaos Computer Congress 27c3, congrès organisé à Berlin du 27 au 29 décembre 2010.

CRITICAL ART ENSEMBLE

www.critical-art.net

Théorie et pratique. Stratégie et action. Le collectif Critical Art Ensemble n'a de cesse de dénoncer, tant au travers de ses écrits que par le biais de ses interventions sous forme de performances et d'installations, la surveillance globale et les rapports d'aliénation générés par la modernité technologique.



Critical Art Ensemble, *La Résistance Électronique, et autres idées impopulaires* (Éditions de L'Éclat, 1997).

■ Fondé en 1987, le Critical Art Ensemble est un collectif gravitant autour de 5 artistes (Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Schlee et Hope Kurtz), fondateurs d'un nouveau genre d'engagement artistique à l'ère des médias électroniques de masse et des nouvelles technologies. La déclaration d'intention du Critical Art Ensemble s'intitule *La Résistance Électronique, et autres idées impopulaires*. Publié en même temps que TAZ, le fameux manifeste d'Hackim Bey — sur la même maison d'édition, Autonomedia —, ce texte fondateur a bénéficié depuis de « mises à jour » au fil de leurs autres essais (dont *L'Invasion Moléculaire*).

On y trouve des idées voisines à celle de Hackim Bey et, dans une autre mesure, au « primitiviste » John Zerzan (souvent présenté comme le théoricien des Black Blocs...). Les formules sont chocs. Critical Art Ensemble privilégie l'action directe et la guerre (sociale) de mouvement. Réactivez la stratégie de l'occupation en prenant en otage, non plus des biens, mais des données (p.39). Ainsi que le détournement géné-

ralisé contre le copyright, mettant ainsi à nu les ressorts mercantiles de la société du spectacle. Si l'industrie ne peut plus s'appuyer sur le spectacle de l'originalité et de l'unicité pour différencier ses produits, sa rentabilité s'écroule (p.116).

Le Critical Art Ensemble emprunte aussi, ne serait-ce que dans sa formulation, aux situationnistes. Il est temps d'élaborer de nouvelles stratégies qui portent atteinte à l'autorité virtuelle. Les acteurs sont trop enlisés dans le théâtre traditionnel et le théâtre de la vie quotidienne pour tout simplement comprendre que le monde virtuel a fonction de théâtre du jugement dernier (p.83). Et invite à entrer en résistance, à défaut de dynamiter les « bunkers » du pouvoir. Depuis que la révolution n'est plus une solution viable, la négation de la négation semble être la seule forme d'action réaliste. [...] La structure autoritaire ne saurait être écrasée: on ne peut qu'y résister (p.152). Tout en désignant de nouveaux théâtres d'opérations. Le fondement de la stratégie de résistance reste identique: s'approprier les moyens de l'autorité et les retourner contre elle. [...] Il nous faut prendre conscience que le cyberspace est un lieu et un dispositif de résistance (p. 154).

Concrètement cela donne des performances et installations qui s'imposent comme autant de coups de force, en jouant sur une certaine théâtralité et en reprenant la « stratégie des médias »: conférence, happening, vidéo, ateliers (*Tactical Media Workshop*, 2002), etc. On notera au passage que la rue n'est pas abandonnée... Ainsi, à Sheffield en 1998, *The International Campaign for Free Alcohol and Tobacco for the Unemployed* consistait, à imaginer un espace public non marchand. Une initiative à laquelle fait écho, une dé-

cennie plus tard, à Toronto, une autre revendication « citoyenne »: *Keep Hope Alive Block Party* (2013), un peu dans la lignée du mouvement Reclaim The Streets... En collaboration avec des artistes et activistes locaux, Critical Art Ensemble peut aussi investir une ville entière: Graz en Autriche avec des émissions radio nomades basées sur des détournements audios (*Radio Bikes*, 2000), Halifax au Canada autour des sites et monuments sujets à controverse (*Halifax Begs Your Pardon!*, 2002), Halle, en Allemagne, avec la simulation de l'explosion d'une « bombe sale » et du protocole sécuritaire qu'il s'en suit (*Radiation Burn*, 2010).

Le collectif Critical Art Ensemble a élargi ce cadre critique à la question environnementale ainsi qu'aux bio-technologies. Pour le problème de la pollution de l'eau, ils ont répertorié et testé les zones de baignades et de pêche aux abords des quartiers défavorisés et pollués par les géants de l'industrie chimique qui jalonnent les bords de l'Elbe, à Hambourg, « exposant » ensuite le résultat de leurs investigations dans lieux publics (*Peep Under the Elbe*, 2008). Ils ont aussi symbolisé les ravages liés à l'extraction du pétrole au travers d'une installation monumentale combinant projection vidéo et jeu d'eau (*A Temporary Monument to North American Energy Security*, présenté dans le Nathan Philips Square à Toronto, dans le cadre de la Nuit Blanche 2014).

Version soft de la « propagande par le fait », Critical Art Ensemble a aussi mis quasiment au défi de faire pousser des plantes sur un lopin de terre gorgé de pesticides (*Sterile Field*, 2013). Inversement, ils ont tenté une expérience de rétro-ingénierie



PHOTO © D.R.

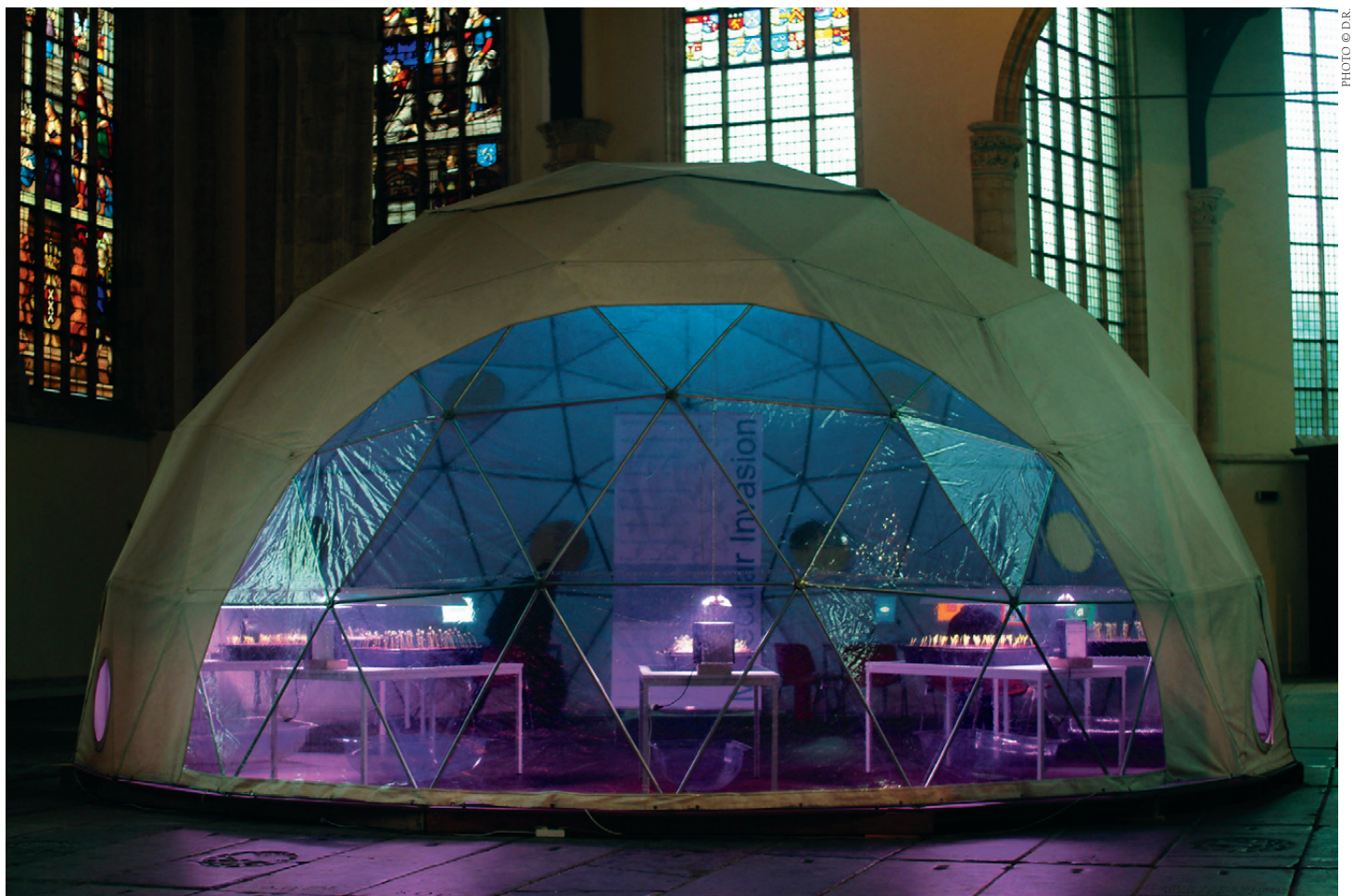


PHOTO © D.R.

Critical Art Ensemble, *Molecular Invasion*.
Installation, 2002.

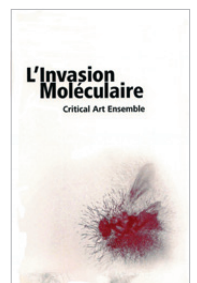
en partant de plants de soja, de blé et de colza modifiés pour les re-soumettre à un environnement sans apports chimiques toxiques (*RoundUp Ready soy*, 2002). Présentée comme une forme de «sabotage biologique», cette installation alignait des semis baignants dans une lumière virant au bleu-violet... Dans le combat qui oppose les citoyens aux multinationales et, dans une moindre mesure, la législation européenne à celle des États-Unis, Critical Art Ensemble a entamé un procès public des aliments contenant des OGM lors de séances de testing aux allures de happening (*Free Range Grain*, 2003-2004)

Manipulations génétiques, séquençage du génome humain (ADN), bio-puces... Critical Art Ensemble s'attaque également à ce domaine avec une série de performances autour de la fécondation in vitro (*Flesh Machine*, 1997-1998) où les «visiteurs» sont invités à donner un échantillon de leur sang qui ira enrichir une base de données... À la suite de ce projet, le col-

lectif monte une société baptisée Society for Reproductive Anachronisms pour attirer l'attention, toujours par le biais de rencontres / ateliers / performances, sur les dangers de ces techniques. Le fait d'avoir monté une société permet de jouer avec les codes et produits de l'industrie chimique et pharmaceutique. Et comme il n'y a pas de reproduction humaine sans «matière première», Critical Art Ensemble a aussi poussé jusqu'à l'absurde la logique mercantile des laboratoires avec une autre série de performances intitulées *Intelligent Sperm On-line* (1999). Pas séance de masturbation collective au programme, mais une dénonciation verbale de la marchandisation du corps et de ses «produits» lors d'une prise de parole publique...

Les manipulations chimiques, génétiques et bactériologiques ne laissent pas non plus indifférents les militaires, exposant ainsi l'humanité à des dangers au moins aussi grands que ceux du nucléaire... Se transformant en apprentis-sorciers, les

membres du collectif Critical Art Ensemble se sont amusés à répandre «subtilement» quelques bacilles sur des volontaires... Menée en 2007, *Target Deception* rappelait les expériences menées par l'armée américaine, dans les années 50s, qui a répandu de l'anthrax à San Francisco à l'insu des citoyens... Sur le même principe, la performance *Marching Plague* (2005-2007), en se proposant de pister des agents pathogènes et d'en retrouver la trace sur la population, opérait une dénonciation de ce type de programmes militaires. Avec une petite variable, il s'agissait là d'une référence à l'armée britannique et à la peste! Deux «performances» qui se sont révélées parfaitement inoffensives, Critical Art Ensemble utilisant le *Bacillus Subtilis*, une bactérie utilisée comme modèle dans la recherche. Mais qui n'a pas empêché le FBI de poursuivre Steve Kurtz pour «bioterrorisme»... Comme (presque) tout militant qui se respecte... ■



Critical Art Ensemble,
L'Invasion Moléculaire
(Bourges / La Box, 2007)

Laurent Diouf

ÉCRAN TOTAL

<https://fr-fr.facebook.com/EcranTotalo7>

Au cœur de Lyon, première ville nommée à l'Unesco dans le domaine des arts numériques, Écran Total est un projet participatif et co-construit avec les habitants et les commerçants du quartier populaire de La Guillotière, autour d'une réflexion et d'une pratique de l'image à l'ère du numérique. Écran Total, Indice de Surexposition 69007, est un projet commun original dans des lieux connus des habitants et en dehors des circuits culturels traditionnels, s'articulant autour de quatre axes : des workshop(s) avec les habitants, un cycle de conférences, une exposition itinérante diffusée sur les écrans du quartier ainsi qu'une performance participative en ligne.

■ **Pouvez-vous vous présenter : qui êtes-vous, d'où venez-vous, depuis quand êtes-vous actifs ?**

Nous sommes un collectif réunissant cinq passionnés d'images. Nous venons d'horizons très divers et nous nous sommes tous rencontrés dans le cadre de nos études. Certains étaient dans un cursus initial, d'autres en reprise d'études après une expérience professionnelle dans des secteurs aussi variés que l'audiovisuel, l'ingénierie, la communication ou l'éducation. Depuis 10 ans, nous avons tous fait nos propres expériences en lien avec l'image et ce sont ces expériences mises en commun que nous avons choisi de partager au sein du projet Écran Total. Ce projet mené en mars 2014 a réuni pendant un week-end plus d'une vingtaine de commerçants, quatre structures associatives, une start-up lyonnaise, trois artistes associés et plus d'une centaine de participants. Les œuvres d'une vingtaine d'artistes numériques internationaux ont également été exposées. Il vient de remporter le Prix PRODIJ 2014 décerné par la ville de Lyon dans la catégorie Arts Numériques.

■ **Pouvez-vous nous donner quelques exemples de vos actions les plus significatives ?**

Écran Total est né d'une volonté de questionner les flux d'images. Nous sommes partis du constat qu'au-delà de la surproduction personnelle d'images, nous subissons, au sein de l'espace public, un flot incessant par la multiplication des écrans dans les transports en commun, les restaurants ou les bars... À ce jour, notre action la plus significative a été de se réapproprier les écrans d'un quartier populaire de Lyon durant un week-end, en proposant aux habitants des temps de réflexion sur le sens donné aux images et des temps de production et d'exposition avec des artistes associés.

■ **Quelle est votre vision du monde actuel, et en quoi, selon vous, cette vision participe d'une forme d'engagement politique autant qu'artistique ?**

Nous sommes entrés dans l'ère du zapping. La durée des contenus qui font l'audience, tout comme leur durée de vie, est de plus en plus courte. Le risque de

se noyer est réel, d'autant que la notion d'information de première génération tend à disparaître. Notre démarche est donc résolument politique et peut s'inscrire dans une économie de l'attention : *si mon regard a un prix et une valeur, je peux choisir sur quoi porter mes yeux et mon discernement.* Le processus artistique est une manière de permettre aux habitants des quartiers dans lesquels nous intervenons, de développer, au contact des artistes, cette prise de conscience citoyenne.

■ **Pensez-vous que l'usage des réseaux de communication facilite l'action politique contemporaine ?**

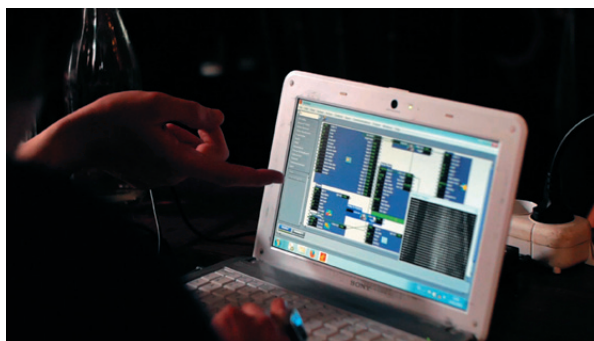
Les réseaux de communication sont primordiaux aux échanges d'idées, mais les plus populaires d'entre eux ont aussi souvent vocation commerciale; d'où l'intérêt de continuellement maintenir et étendre les espaces de liberté, et de veiller à une neutralité du net. Ceci étant, Internet génère de l'intelligence collective et participative, et offre un espace démocratique unique qui casse les frontières géographiques, mais aussi celles entre amateurs et spécialistes,



© THINKSTOCK
Écran Total,
Indice de
surexposition
69007.
Création graphique:
Atelier Dziga.



Écran Total, *Indice de surexposition 69007*.
Conférence.



Écran Total, *Indice de surexposition 69007*.
Atelier Ghazi Frini.

Écran Total,
*Indice de
surexposition
69007*.
Atelier
Joris Guibert.

entre citoyens et décideurs. Internet est à la fois un générateur de débats, de produits *mainstream* et de contre-culture, et c'est à chacun de s'approprier cet espace.

À votre avis, Internet et les médias numériques sont-ils l'avenir de la contestation et de l'action politique? Qu'est-ce qui serait susceptible de freiner au contraire, dans le futur, l'activisme en réseau et dans les médias numériques?

Les réseaux de communication faciliteront l'action politique s'ils restent libres technologiquement et culturellement, et si tout un chacun est sensibilisé par son potentiel d'expression démocratique. Deux choses

peuvent freiner son pouvoir politique: la fin de la liberté d'usage et d'expression si ces espaces se privatisent à l'excès, ce que la culture du libre défend bec et ongle. Mais aussi la méconnaissance du numérique, qui peut limiter l'activisme digital à une frange de personnes expertes de ces usages et dont le discours ne s'adresse qu'aux initiés. Or, les médias numériques offrent plusieurs niveaux de lecture et l'information peut venir de chacun d'entre nous, d'où l'importance d'une véritable éducation et sensibilisation au numérique.

Quel bilan et quelles perspectives tirez-vous de votre action?

À ce jour, notre postulat reste celui de

la réappropriation du flux des écrans et du web au service d'une démarche artistique permettant au public une prise de conscience du sens donné aux images. Les retours sur nos premières actions ont été plus qu'encourageants de la part de l'ensemble des acteurs rencontrés qu'ils soient commerçants, politiques, associatifs ou simplement participants. Nous avons construit des ponts et tracé des routes, nous continuerons donc à le faire en proposant de vivre une expérience collective, à l'heure où l'usage des écrans semble vouloir de plus en plus nous individualiser... ■

propos recueillis par **Maxence Grugier**

EMERIC LHUISSET

www.emericlhuisset.com

«Théâtre de guerre», jeux vidéo, soft power et retranscription plastique des enjeux théoriques de la géopolitique sont le terrain de prédilection de l'artiste Emeric Lhuisset. Qu'en est-il de la réalité des combats montrés dans les médias? Qu'elle est la part de réalité et de fiction (virtuelle), entre les joueurs de jeux vidéos et les combattants, qui sont parfois les mêmes? Comment nos sociétés perçoivent-elles la réalité de ces conflits lointains (et pourtant si proches)? Toutes ces questions sont au cœur de la démarche de cet artiste.

■ J'ai un double cursus, artistique et géopolitique. Je travaille à la manière d'un chercheur. D'une part, je fais un travail d'investigation d'un point de vue théorique, en lisant des livres ou en surveillant les médias. Une fois que j'ai cerné mon sujet, je me rends dans la zone concernée où je commence un travail proche de l'anthropologie. Je peux passer trois semaines ou six mois sur place, et quand j'ai cerné les enjeux de ma problématique je produis une œuvre qui est une retranscription plastique de cette analyse. C'est donc en m'intéressant au départ à ces questions de géopolitique que je me suis retrouvé sur des zones de conflits, qui m'ont amené à poser, et à me poser, des questions sur leur représentation.

Emeric Lhuisset.
War game.
Combattant de l'Armée Syrienne Libre jouant à *Counter Strike*. Vidéo 3'27" en boucle. Syrie (province d'Idlib), août 2012.



PHOTO © MALTE CHRISTIANS

Le conflit dans nos sociétés sans guerre est extrêmement présent, et l'image qu'on en a est totalement fantasmée. Sur les zones de guerre, la réalité est tout autre. Dans les news, les images sont basées sur l'évènement, le spectaculaire : le tir, l'explosion, le corps sans vie. Quand on regarde un film, c'est la même chose. Il y a aussi les jeux vidéo où nous incarnons le combattant, et même les magasins de jouet où l'on trouve des armes factices. J'ai donc décidé de travailler sur cette démythification des conflits et ce qui entoure sa représentation. Sans aggraver le spectateur, mais en essayant de le séduire, voire de le piéger dans l'image, pour l'amener à s'interroger sur ce qu'on lui présente. Mon but n'est pas d'imposer un jugement, mais plutôt de donner à voir. C'est de toute façon très difficile — une société avec d'un côté l'axe du bien et de l'autre celui du mal, comme certains essaient de nous le faire croire, n'existe pas — la réalité est bien plus complexe, surtout dans ce genre de problématique.

Parmi mes différents travaux, j'ai entamé une réflexion sur les jeux vidéo. Lycéen, j'ai beaucoup joué à des jeux du type *Counter Strike* ou *Doom*, dans un environnement en mode FPS [First Person Shooter, où le joueur incarne le personnage principal en vue dite «subjective», NDR]. En voyageant, je retrouvais ces jeux un peu partout. En Russie, au Brésil, en Chine, aux États-Unis. Au départ, je voyais ça comme l'accès à un fantasme, celui d'un ailleurs où l'on

incarne un combattant et quelque chose que l'on pourrait appeler «l'exotisme de la guerre». Un jour, en Colombie, j'étais dans un village contrôlé par les FARC. À cinquante kilomètres de la zone de front. On y entendait des tirs, des explosions. Des combattants revenaient blessés. Là, j'ai vu des enfants d'une quinzaine d'années qui étaient en train de jouer à ces jeux. Ces adolescents n'étaient pas dans un fantasme de la guerre, ils vivaient le conflit tous les jours et pourtant ils jouaient à ces jeux. Des joueurs qui deviendront combattants dans quelques années...

Cela m'a poussé à travailler sur les liens qu'entretiennent jeux vidéo et zones de guerre. Les forces armées de nombreux pays développent des jeux vidéo par exemple. Les États-Unis avec *America's Army* (téléchargeable gratuitement et dans lequel le lien vers le site de recrutement de l'armée américaine, [goarmy\(dot\)com](http://goarmy(dot)com), apparaît régulièrement), mais aussi la Chine ou l'Iran. Des groupes de guérillas ont même développé leurs jeux. De plus simples, comme *Juba le sniper*. Un jeu basé sur la légende d'un sniper djihadiste qui aurait abattu une centaine de soldats américains, et qui marche bien en Irak malgré son interdiction, au plus complexe, comme celui du Hezbollah. Inspiré de la guerre contre Israël en 2006, le joueur peut visionner des images d'archives montrant la réalité du conflit tel qu'il s'est déroulé à la fin de chaque plateau.



PHOTOS © EMERIC LHUISSET

Emeric Lhuisset. *Théâtre de guerre*. Photographies avec un groupe de guérilla Kurde Iranien. Lambda Durst, Irak, 2011 - 2012.

La frontière entre fiction et réalité est mince ici. Ce genre de démarche pose la question de savoir à quel moment on sort de la fiction du jeu, pour entrer dans le réel, dans l'archive et dans le document historique. Un peu, comme pour ces unités spécialisées en combats urbains équipées de caméras sur le fusil, qui tirent sur l'adversaire en le visualisant sur un écran. C'est la même problématique pour les pilotes de drones qui font la guerre à distance, mais ne voient jamais leurs adversaires. Il faut aussi parler des soldats qui sont sur les zones de guerre, qui combattent, et qui rentrent à la base frustrés parce que les conflits actuels font que très souvent, ils ne voient pas l'ennemi. Ils se connectent alors sur leurs consoles et jouent à *Counter Strike* ou autre pour se défouler...

En 2012, j'étais en Syrie après une bataille importante durant laquelle les rebelles ont pris une base de l'armée syrienne et sont venus à bout d'une colonne de chars. Le plus frappant fut, quand les combattants se reposaient, d'en voir un allumer

son PC portable pour se mettre à jouer à *Counter Strike*. Cela a donné lieu à un projet que j'ai nommé *War Game* où l'on voit un combattant de dos, en train de jouer, qui utilise dans le jeu, à plusieurs reprises, la même arme que sur le terrain. On la voit d'ailleurs, posée à côté de lui. Une autre de mes pièces s'appelle *Motherfucker burn!* (titre inspiré par le film de Michael Moore *Fahrenheit 911*).

C'est une vidéo réalisée en 2007 avec un téléphone portable pour accentuer la sensation de réel, tout en préfigurant la représentation des conflits actuels symbolisée par la production d'images par les combattants eux-mêmes via leurs téléphones. Fixé sur une mitrailleuse, le mobile film en mode subjectif mes déplacements dans des souterrains sombres, comme dans un jeu FPS. Le film est projeté dans un couloir qui accentue l'effet d'angoisse et fait référence au décor de ce type de jeux. Il y a une boucle assez fine de manière à rendre la progression du personnage infinie. Le spectateur attend le moment du shoot, puis se lasse, puisqu'il

ne se passe finalement rien. Il y a la frustration, mais aussi la question: *qu'attend-t-on finalement, si l'on attend le shoot? Qu'est-ce que notre frustration révèle sur nous?*

Pour mon projet *Théâtre de guerre*, je travaille avec des vrais combattants, sur une vraie zone de guerre. Je les invite à rejouer leur réalité dans des mises en scène inspirées de peintures classiques. L'idée étant de reprendre l'aspect maniéré de la peinture, trahissant ainsi le dispositif de mise en scène. Et pourtant, lorsque le spectateur regarde le cartel, il voit qu'il s'agit de vrais combattants, sur une vraie zone de guerre. Quelle est la part du réel alors? C'est ce trouble que je cherche à produire avec cette série, et les questions qu'elles vont susciter. Cette question sur réel et fiction est d'ailleurs une des problématiques clés de mon travail. ■

propos recueillis par **Maxence Grugier**

+info

<https://www.tumblr.com/search/emeric+lhuisset>

ETOY.CORPORATION

www.eto.com

En créant une sorte de synthèse activiste entre collectif artistique et stratégie d'entreprise, etoy.CORPORATION a été l'un des groupes précurseurs qui a repoussé, formellement et esthétiquement, les frontières habituelles de l'art.

■ Penser un collectif artistique comme une entreprise et dépasser les frontières habituelles entre systèmes culturels et économiques, entre marketing, réglementations légales et actions créatives, tout en semant la confusion entre fiction et réalité, voilà en quelques mots le leitmotiv qui a conduit à la création du groupe artistique etoy.CORPORATION en 1994. Dès le départ, ses créateurs — Gino Esposto alias etoy.Esposto/Carl, Michel Zai alias etoy.Zai, Daniel Udatny alias etoy.Udatny, Martin Kubli alias etoy.Kubli, Marky Goldstein alias etoy.Goldstein, Fabio Gramazio alias etoy.Gramazio et Hans Bernhard alias etoy.Brainhard/Hans —, un ensemble hétéroclite d'architectes, d'avocats, de programmeurs, d'artistes et de designers, ont symboliquement «sacrifié» leur existence individuelle en la vendant à la société etoy.CORPORATION sous forme d'actions et se sont transformés du coup en agents etoy, anonymes et au service de la marque.

Pour les agents d'etoy.CORPORATION, l'art doit en quelque sorte s'adapter aux

logiques fonctionnelles d'un monde dominé par l'entreprise. Une approche ambivalente qui fait ainsi sienne les principes de production et de consommation de masse, de transports à l'échelle mondiale, de branding, de maximisation des profits, de pénétration technologique, etc. Une vraie stratégie entreprise de pointe donc, remplaçant le contexte traditionnel de la production artistique dans une perspective capitaliste en forme provocation mimétique. Comme le disait l'économiste et entrepreneur Simon Grand dans un entretien avec Paris-art.com en avril 2008, *etoy met le doigt sur une question critique, à savoir la relation complexe entre l'art et les affaires, entre la créativité artistique et la stratégie économique. Il y a dans l'art actuel un grand nombre d'allusions métaphoriques, narratives, associatives et matérielles au monde de l'entreprise, mais le dessein d'etoy est explicite : être une entreprise dans le milieu de l'art.*

Du hijacking numérique à la Toywar

Précurseur de l'activisme artistico-politique intrusif des Yes Men ou des collectifs anonymes actuels de hackers dans leur façon d'investir le système pour reprendre à son compte et en dé-

monter les rouages, etoy.CORPORATION a donc commencé à produire des œuvres d'art qui ne se vendaient pas, uniquement disponibles sous forme d'actions (*etoy.SHARE*), et répondant à la loi de l'offre et de la demande, tout en se basant sur une notion de partage sans limites (partage des connaissances, des ressources, des réseaux sociaux, etc.) entre les différents membres de son réseau — agents, mais aussi donc actionnaires. Un concept révolutionnaire qui leur a valu le prix Ars electronica en 1996 derrière leur mot d'ordre *Leaving reality Behind* (laissez la réalité de côté), mais qui les a aussi entraînés dans des quelques coups d'éclats médiatiques, entrant d'ailleurs plus ou moins dans leur plan de route.

Pionnier de l'art Internet (sous le nom de code *etoy.INTERNET-TANK SYSTEM*), encore à ses balbutiements à l'époque, etoy.CORPORATION a ainsi mené en 1996 une opération assez controversée de piratage sur la toile, en s'emparant des moteurs de recherche de plus d'un million et demi d'utilisateurs (*Digital Hijack*)⁽¹⁾. Un coup de pub marketing qui a pris une dimension supplémentaire à travers leur guerre ouverte contre la société de vente de jouets sur Internet eToys. Cette dernière, estimant qu'etoy.CORPORATION leur créait un préjudice par ses actions artistiques en réseau sous un nom proche du sien a tout d'abord essayé de leur racheter le nom

Toywar, 1999.
«Produits culturels» réalisés à la suite de la campagne juridique qui opposa la société distributrice de jouets eToy Inc. à etoy.CORPORATION.





eto.TANKS, Turin, 2002
(projet réalisé depuis 1998).

de domaine etoy.com pour une somme rondelette (un demi-million de dollars). Face au refus d'eto.CORPORATION, une action judiciaire a été engagée, action qui a permis à etoy.CORPORATION de pousser au maximum sa stratégie de terrain d'entreprise de combat, et qui répondait d'ailleurs au doux nom de *Toywar*...

Selon certains experts, il s'est agi là de la *performance la plus chère de l'histoire de l'art* — en référence aux pertes estimées de la société eToys. De fait, *Toywar* a vu se mobiliser sur la toile tous les agents de etoy.CORPORATION, mais aussi toute une «armée» de sympathisants qui ont répondu à une massive campagne de soutien par e-mail. Une armée de «toysoldiers» qui ont notamment participé à la fameuse campagne *The Twelve Days of Christmas* qui menaçait de venir pirater le site Internet officiel de la compagnie de jouets online en pleine période de Noël! Une menace prise très au sérieux et qui a finalement fait reculer les dirigeants d'eToys dans leur action.

Des containers à l'au-delà

Au-delà de son action sur la toile, etoy.CORPORATION a mené d'autres actions à visée stratégique globale dans des domaines plus physiques. Entamée en 1998, l'opération *eto.TANKS* a ainsi conçu plu-

sieurs séries de containers standardisés de 6m sur 12, offrant un nouveau modèle de vie sociale et communautaire selon les règles de l'entreprise, et répondant à différentes fonctions: hôtels, studios d'habitation, salles de conférence, pièce de rangement ou lieux d'ateliers. Ces containers se déplaçaient de ville en ville, entre Tokyo et Berlin, Zurich — la société etoy.CORPORATION était légalement située à Zug en Suisse — et New York, avec l'idée d'influencer la façon de voir le monde, de penser et de ressentir des gens qui faisaient l'expérience de ces nouvelles normes architecturales.

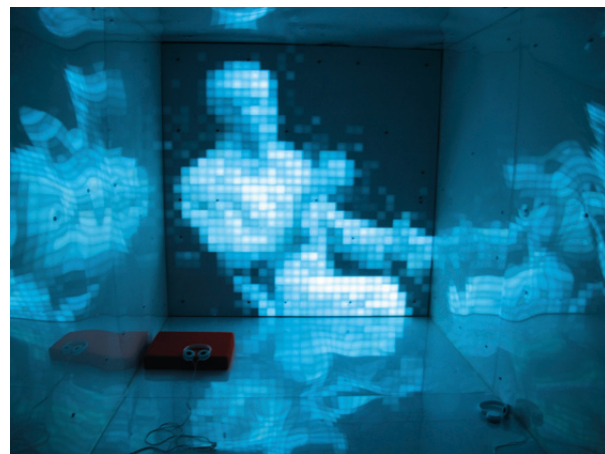
Plus symboliquement, et pour montrer que son action d'entreprise artistique était sans limites, etoy.CORPORATION a également mené le très intrigant projet *Mission Eternity*, sorte de véritable culte digital des morts⁽²⁾. Cette fois-ci, les agents et autres soldats de la stratégie d'entreprise d'eto.CORPORATION cèdent leur place à des milliers d'anges sur la toile et à quelques pilotes quand il s'agissait de personnalités (comme Timothy Leary ou Sepp Kaiser, pionnier du microfilm), plus ou moins officiellement «missionnées» pour aller enquêter sur le plus virtuel des mondes, celui de la mort. Une mission à très long terme, évidemment, puisque les agents en

question avaient peu de chance de revenir faire leur rapport rapidement, mais qui soulignait avec un certain cynisme le rapport au temps, à la mémoire et à la mort reliant les différents membres d'une même société, plus humaine qu'économique cette fois-là. Projet prémonitoire ou pas, etoy.CORPORATION est en tout cas en sommeil prolongé depuis 2011. Mais attention au réveil de la bête... ■

Laurent Catala

- (1) www.hijack.org/
(2) <http://missioneternity.org/>

Mission Eternity,
M∞ SARCOPHAGUS,
Vida, Madrid, 2012.



EVA & FRANCO MATTES

0100101110101101.org

De tous les artistes du net art des origines, Eva et Franco Mattes sont certainement restés les plus authentiquement subversifs. Pour ce couple d'Italiens, pionniers du net art, actifs depuis le milieu des années 90, Internet est le lieu idéal pour dénoncer l'utopie de la communication bâtit par et pour, des médias favorisant surtout l'exhibitionniste, le voyeurisme et le consumérisme, tout en se moquant du monde de l'art contemporain. Pour cela, ils n'hésitent pas à utiliser dans leurs interventions artistiques, les mêmes médias qu'ils dénigrent dans le «réel».



Eva & Franco Mattes.
13 Most Beautiful Avatars.
Second Life.
Capture d'écran.

■ Résidents à Brooklyn depuis le milieu des années 90, Eva et Franco Mattes aka 0100101110101101.org, se sont spécialisés dans la subversion via les médias électroniques. C'est dans la sphère numérique, dont Internet est le point central, que le couple intervient le mieux. En détournant les clichés liés à certains comportements en ligne ou en intervenant au cours de performances souvent chocs sur les points chauds incontournables du réseau (Second Life, Chatroulette, etc.), ils questionnent, attaquent et remettent en cause l'idée naïve de «société de communication». Objectivement militant, le couple pointe un doigt accusateur sur la paille que nous nous sommes nous-mêmes mis dans l'œil en accueillant passivement l'évolution du réseau Internet en une multitude de «réseaux», mi-marchands, mi-propagandistes, contribuant tous désormais plus

souvent à l'exposition de nos plus graves défauts qu'à l'éducation, l'intelligence, le partage et enfin, l'édification intellectuelle ou morale du genre humain.

«La réalité est surévaluée»

Dès le début de leurs activités, le travail d'Eva et Marco Mattes vise à nier la réalité, ou, tout du moins, nous oblige fortement à nous questionner sur la validité de cette notion à une époque où tout devient flou ; des identités en réseau aux intentions des multinationales, des gouvernements et des grands consortiums d'art contemporain. De la fin des années 1990 au début 2000, le couple opère au sein d'un collectif d'artistes sous le pseudonyme de Luther Blissett. Plus tard, ils créent la figure célèbre de Darko Maver, un artiste serbe imaginaire pourtant présenté à la Biennale de Venise de 2001, qu'ils assassineront peu

de temps après, provoquant un choc au sein du monde de l'art contemporain. Poussant plus loin le questionnement autour du réel et de l'authentique, le couple va, en 1998, jusqu'à acheter le nom de domaine vaticano.org. Détournant ainsi les fidèles du monde entier du site officiel de l'autorité catholique. En 2003, ils lancent le projet *Nike Rez* avec lequel ils arrivent à convaincre une partie de l'opinion publique autrichienne que la fameuse Karlsplatz de Vienne va être renommée Nikeplatz, photos à l'appui sur Internet.

Vol d'œuvres d'arts et re-crétions plastiques

Parmi les autres interventions du duo, on trouve bien évidemment *Stolen Pieces*. Le couple fut en effet un temps connu pour avoir volé des fragments d'œuvres célèbres dans les musées du monde entier. Parmi les pièces «subtilisées» durant deux ans au cours de leurs voyages, du Duchamp, du Jeff Koons, mais aussi des morceaux de Kandinsky, Claes Oldenburg, Rauschenberg, Joseph Beuys ou encore un fragment de voiture concassée du sculpteur français César. Les objets et morceaux d'œuvres volés sont présentés dans une boîte, en vrac, ne donnant plus à voir qu'une poignée de déchets sans intérêt. En plus de questionner la validité de l'authenticité d'une œuvre ou d'une idée, les Mattes proposent également un «hommage»⁽¹⁾ à des artistes utilisant eux-mêmes des fragments, de petites pièces, issue de la vie quotidienne



Eva & Franco Mattes,
Nike Rez.

(l'urinoir de Duchamp, les automobiles de César, les morceaux de journaux de Rauschenberg). Autre travail de détournement, dans le domaine du jeu vidéo cette fois: *Freedom*, une performance créée en 2010 qui détourne les codes du jeu de guerre en réseau *Counter Strike*. Au cours d'une «partie», Eva Mattes refuse de jouer son rôle et de tuer ses ennemis, préférant à la place essayer de convaincre les joueurs de la sauver *car elle réalise une œuvre d'art live*⁽²⁾. Le résultat est éloquent: l'artiste est régulièrement tuée et abusée par la plupart des joueurs en ligne.

No Fun sur Internet

Internet est le terrain de jeu favori d'Eva et Marco Mattes. Ils y exposent leur talent de hackers en piratant, rendant public ou au contraire, en fermant, des sites célèbres. Ils interviennent également sur des plateformes connues, comme Chatroulette. À la fin des années 90, le couple vise des sites fameux comme Hell.com, qui atteint une certaine notoriété du simple fait de porter un nom évocateur. Ce site, créé en réalité par l'artiste Kenneth Aronson en 1995, et revendu en 2009 à l'investisseur Rick Latona pour la somme de 1.5 million de dollars, est typiquement le genre d'escroqueries artistiques qui attirent les Mattes

⁽³⁾. Sous le pseudonyme de Luther Blisset, ils ouvrent le site réputé inviolable aux non-initiés et abonnés. Eva et Marco Mattes dénoncent également la passivité des utilisateurs d'Internet dans une autre performance choc, *No Fun*, elle-même partie prenante d'une exposition justement titrée «la réalité est surévaluée». Utilisant la célèbre plateforme de chat vidéo, Chatroulette.com, Marco met en scène son suicide par pendaison, seul, dans une chambre sordide. Les réactions des utilisateurs de Chatroulette, qui vont de la fascination morbide à l'indifférence, sont filmées et retransmises en vidéo⁽⁴⁾. Plus hardcore, le couple monte une fausse vidéo snuff movie (film dans lequel on assassine en direct) et filme les réactions des spectateurs⁽⁵⁾. Violence, pornographie, exhibitionnisme et voyeurisme, les failles morales présentes sur Internet, sont les cibles favorites du couple italien.

15 minutes de gloire sur Second Life

Impossible de conclure ce panorama sans aborder les travaux du couple sur la plateforme de réalité virtuelle Second Life. Entre 2006 et 2007, le couple crée *13 Most Beautiful Avatars*, une série photographique d'avatars en forme d'hommage à Andy Warhol, puisqu'il s'agit des avatars les plus

«célèbres», les «stars» donc, de Second Life. *13 Most Beautiful Avatars* se veut en effet une référence aux *13 Most Beautiful Women* et *13 Most Beautiful Boys* de 1964, dans lequel Warhol célébrait son entourage composé des «stars» de la Factory. Exposée dans une galerie d'art contemporain, cette série de photos remet en cause le statut de star et le système qui permet cette intronisation de la banalité au rang d'exception, tout en questionnant une fois encore la part de réalité qui nous est accordée dans une société de plus en plus virtuelle. Plus important encore, *13 Most Beautiful Avatars* pointe la banalité de la notoriété, dans une époque post-15 minutes de gloire où tout un chacun peut se créer un «personnage public» dans les univers fictifs et informatiques d'Internet. ■

Maxence Grugier

(1) *Couple stole more than other artists' ideas*: www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2010/05/16/AR2010051603391.html
 (2) http://postmastersart.com/archive/01_10/01_10_pr.html
 (3) *Art.Hactivism 0100101110101101.ORG*, Luther Blissett http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/01orgtext.html
 (4) *No Fun*: <http://vimeo.com/11467722>
 (5) *Emily's Video*: <http://animalnewyork.com/2012/watching-snuff-with-marco-and-eva-mattes>

JOSEPH DELAPPE

www.delappe.net

Jeux de Guerre... Du «machinima» *online* au détournement de drone sur le terrain, Joseph Delappe entretient la flamme de l'artiste militant investissant autant le champ virtuel que réel.

■ Travaillant depuis le début des années 80 sur des sculptures et installations électromécaniques, puis des performances de jeux *online*, par ailleurs professeur au Département art de l'université du Nevada, Joseph Delappe fait partie de ces artistes qui ont progressivement réinvesti le terrain physique et réel dans leur approche artistique particulièrement militante, sans pour autant sacrifier les contours du monde virtuel.

Spécialiste de pièces multimédias ou de créations d'images numériques au contraste symbolique souvent très fort — on pense bien évidemment à son fameux *Walmart Terrorist*, qui mettait en situation un terroriste (forcément) moyen-oriental dans le temple du consumérisme de la classe moyenne américaine — Joseph Delappe a, depuis 2006 et son projet *Dead-In-Iraq*, pris le champ de la guerre et du détournement des objets militaires comme

axe de réflexion, créatif et artistique principal. *Dead-In-Iraq* s'avère être en fait une intrusion performative sur la durée dans le jeu vidéo *online* FPS (*First-Person Shooter*) officiel de recrutement de l'armée américaine, dans lequel l'artiste a intégré au cours de différentes sessions successives le nom de tous les soldats américains tués en Irak, les faisant donc mourir virtuellement une seconde fois avant de leur dédier une sculpture en carton, le *Cardboard Soldier*.

La Guerre en ligne

Il y a plusieurs facteurs qui m'ont conduit à m'intéresser à cette question du «jeu» autour des videogames de shooting en lien avec l'armée et la guerre — et par extension avec cette culture militarisée qui est celle des États-Unis, explique Joseph Delappe. Il y a d'abord une certaine continuité de mon travail précédent, avant *Dead-in-Iraq* donc, qui utilisait déjà cette approche FPS dans des interventions performatives qui se rapprochaient du théâtre

de rue *online* ou de la critique culturelle, dans des pièces comme *Howl: Elite Force Voyager* et *Quake/Friends* par exemple. Il y a toute cette incidence de la culture américaine très militarisée, les conséquences de tous ces conflits menés depuis la guerre du Vietnam.

Mais, il y a tout de même une explication plus personnelle. Enfant, j'étais fasciné par l'histoire militaire et en particulier par celle de la Seconde Guerre mondiale. J'avais même dans l'idée de rejoindre l'armée après avoir terminé le lycée en 1981. J'ai même rencontré un soldat recruteur à l'école, puis chez moi — il ne me restait plus qu'à signer mon engagement! Mais, curieusement, ce recruteur, un ancien du Vietnam, a dû déceler chez moi quelque chose qui ne correspondait pas au profil, puisqu'il m'a finalement dissuadé de franchir le pas. Et ça a changé ma vie! D'une certaine façon, mes interventions sur les jeux en ligne officiels de l'armée américaine sont une manière de lui rendre la monnaie de sa pièce.

Si elles permettent à un jeune de 17 ans de reconsidérer son choix de s'engager dans l'armée américaine, ce sera une victoire pour moi.

The *Walmart Terrorist* a été une sorte d'expérience visuelle: à quoi cela ressemblerait-il d'introduire l'image d'un terroriste extraite d'un jeu de FPS contemporain dans un cadre aussi

Joseph Delappe, *Dead In Iraq*, 2006-2011. Capture d'écran.





Joseph Delappe, *Project 929: Mapping the Solar*, 2013.



Joseph Delappe, *The Terrorist Other*, 2013-2014.

PHOTOS © JOSEPH DELAPPE, LAURIE A. MACFEE

normatif qu'un intérieur de supermarché Walmart? L'image résulte d'ailleurs d'une série d'expérimentations que j'ai intitulée *The Terrorist Other* (*Le Terroriste Autre*) et qui relie différents travaux comme *Taliban Hands* ou *Orange Taliban*. Ce qui m'intéresse là c'est l'exploration créative de notre relation complexe avec le terrorisme. Le fait que 50% des joueurs de FPS endossent le personnage d'un terroriste «ennemi» me semble assez révélateur.

Joseph Delappe a explicité cette approche très «machinima» dans son article *Playing Politics: Machinima as Live Performance and Document*, paru dans le livre *Understanding Machinima Essays on Filmmaking in Virtual Worlds* (London, UK, Continuum 2012). Il l'a aussi exacerbé dans d'autres séries de travaux comme ses sauvegardes d'écrans mettant en avant ses avatars-soldats de jeux vidéos tués (*Dead... Whats Your Point?*), et surtout dans son projet *Iraqimemorial.org*, la constitution toujours en cours d'une base de données Internet égrenant les noms des milliers de victimes civils de la guerre en Irak.

Travail de terrain et plastique drone

Joseph Delappe mène également ses actions artistiques sur le terrain du réel. Avec parfois des considérations toutes aussi profondes, mais plus environnementales, même si la dimension militaire n'est jamais très loin. En mai 2013, il a ainsi porté le projet *929 Mapping The Solar*, durant lequel il a parcouru 460 miles à bicyclette dans le sud-ouest désertique du Nevada, à proximité du camp militaire de Nellis Airforce Range, afin de tracer physiquement et symboliquement sur le sol une ligne de délimitation suffisamment large

pour créer la plus grande ferme solaire du pays, capable de fournir l'intégralité du territoire national en énergie.

Si un système de fabrication solaire énergétique était réalisé à cette dimension, dans cette zone parmi les plus ensoleillées du pays, correspondant à 1% de la surface totale des États-Unis, nous serions énergétiquement auto-suffisants, revendique-t-il ainsi. Pour documenter ce projet, Joseph Delappe a acheté un drone Quad Copter, histoire aussi de poursuivre un travail autour de ces objets volants (trop) bien identifiés qui lui tenait à cœur, notamment autour de son autre projet de mémorial en-ligne, *1,000 Drones Project* — qui entend lister toutes les personnes civiles identifiées comme victimes des attaques par drones au Pakistan et en Afghanistan.

Ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les drones armés, poursuit Joseph Delappe. Je les vois comme une confluence parfaite de notre intarissable amour, voire de notre vénération pour le high-tech, et de notre fascination inextinguible pour les jeux vidéos. Si on va plus loin, ces instruments sont aussi le système d'armement idéal pour un pays comme les États-Unis. Ici, nous sommes en guerre depuis 13 ans. Mais la grande majorité du public ne visualise la «guerre de la terreur» que nous menons qu'à travers un champ perceptif distancié. Il y a une forme de déconnection du terrain, vu à distance, et dont le drone est le relais le plus concret.

Du coup, Joseph Delappe multiplie les déclinaisons, essentiellement conceptuelles et plastiques, avec notamment son projet *In Drone We Trust*, pour lequel il fabrique des images de drones en édition

limitée à tamponner sur des dollars en signe de protestation. Ou encore à travers des œuvres le mettant lui-même en situation comme *Me and My Predator*, objet performatif d'auto-surveillance composé d'un modèle de drone en plastique porté par une tige en fibre de carbone qu'il garde suspendu au-dessus de sa tête et qu'il affiche comme spécialement créée pour l'insécurité et le confort.

Au croisement des techniques online et plastiques, ludiques et mémorielles, Joseph Delappe reste donc avant tout un activiste dans l'âme, toujours prêt à repartir sur de nouveaux projets. J'ai récemment été commissionné par *Turbulence.org*, *the Cutting Room* et la société britannique *Phoenix* pour créer un serious game intitulé *Drone Strike*, explique-t-il. Je suis en pleine phase de recherche en ce moment, avec notamment de nombreux entretiens avec des personnes déplacées dans le Nord Waziristan au Pakistan. Je pense aller là-bas au printemps prochain, pour approfondir la question. Et donner plus de consistance encore à son méticuleux travail de documentation/restitution. ■

Laurent Catala

Joseph Delappe, *In Drone We Trust*, 2014.



JULIEN PRÉVIEUX

www.previeux.net

Le lauréat 2014 du Prix Marcel Duchamp explore de manière malicieuse et insolente, sous la forme de vidéos, de sculptures, de machines, de reproductions, de maquettes ou de performances, des questions relatives au travail, à l'économie, au monde de l'entreprise, aux techniques, aux figures du savoir et de façon plus générale aux processus de contrôles et de quantification à l'œuvre au sein de notre société ordonnée par les sciences et les technologies.

■ De ses célèbres *Lettres de non-motivation*, dans lesquelles l'artiste répondait par l'ironie et la négative aux offres d'emploi parues dans la presse, à *Forget The Money* (2011), une installation réalisée à partir de la bibliothèque située dans l'appartement de l'escroc Bernard Madoff, en passant par la pièce chorégraphique, *What Shall We Do Next?* (2014), inspirée par les mouvements associés aux écrans tactiles, l'artiste n'a eu de cesse de déjouer, souvent avec humour, les forces qui régissent nos existences. Une démarche que le commissaire d'exposition Christophe Gallois désigne comme une *stratégie de la contre-productivité* et que le philosophe Elie During décrit comme *une version ludique de la critique sociale, une pratique du contre-emploi*. Entretien.

Votre travail ne semble pas pouvoir être identifié à un support particulier...

Plutôt que le médium, le fil rouge de mes œuvres, c'est un rapport au savoir, au travail, à la connaissance et à la manière dont elle peut être mise en forme. Cela peut s'incarner sous la forme d'un film, d'une installation ou d'une performance qui va jouer des codes de la conférence. Cela a pu aussi prendre une forme épistolaire, particulièrement avec les *Lettres de non-motivation*, un projet que j'ai mené pendant plusieurs années.



Julien Prévieux, *Malette n°1*, 2006. Matériaux divers 50 x 40 cm.

PHOTO © D.R. / COURTESY GALERIE JOUSSE ENTREPRISE, PARIS

Si j'avais débuté mon travail sous la forme de performances filmées, la série des *Lettres* a représenté un déclic dans mon parcours. Au début des années 2000, je cherchais une sorte d'échappatoire à ces performances très physiques qui jouaient un peu certaines pièces des années 1970 de Chris Burden, mon héros quand j'étais aux Beaux-Arts. Ces performances utilisaient le corps comme une manière de cristalliser une sorte de lutte, de lutte contre ce qui nous entoure. Avec les *Lettres*, j'ai réalisé que la performance pouvait devenir une

performance de papier, que ce jeu avec le réel pouvait prendre plusieurs formes, que ce rapport physique pouvait être déporté par le biais de l'écriture, tout en gardant la force d'un prélèvement et d'un parasitage du réel. À partir de là, je me suis qu'il y avait une forme spécifique à trouver pour chaque projet, afin de créer un mouvement centripète autour d'un sujet.

La dimension de critique sociale de vos œuvres laisse imaginer que vous êtes passés par l'ingénierie, l'informatique, les statistiques ou le monde de l'entreprise...

J'ai étudié la médecine, j'ai une formation scientifique menée en parallèle avec des études aux Beaux-Arts. J'ai connu le monde de l'entreprise à travers un travail à France Telecom, ainsi qu'à travers mes recherches de stage, lorsque j'étais plus jeune. Les *Lettres de non-motivation* découlent directement de ces expériences de recherche d'emploi. J'ai donc d'abord connu ce monde de l'entreprise et de ses techniques de manière biographique, avant de m'y pencher à travers mon travail, mais aussi sous la forme de projets collectifs et interdisciplinaires. En 2014, j'ai par exemple participé avec les chercheurs Isabelle Bruno et Emmanuel Didier, à l'ouvrage collectif *Statactivisme*, dans lequel sont réunis des artistes (Hans Haacke, Martin Le Chevallier), des sociologues (Luc Boltanski) et des activistes autour de la question des statistiques. Il s'agissait de se poser la question de savoir comment on se compte, quels sont les effets de ce comptage, comment les statistiques changent notre regard sur le monde et comment on pourrait indirectement les renverser et en faire, non plus un outil de contrôle, mais de libération.

Votre pièce la plus politique et la plus proche du hacking, est certainement *Malette n°1* (2006), un réceptacle dans lequel sont disposés différents tampons encreurs reproduisant les



Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation* (La Découverte / Zones, 2007)



PHOTO © D.R. / COURTESY GALERIE JOUSSE ENTREPRISE, PARIS

Julien Prévieux, *Anomalies construites*, 2011. Vidéo HD, image : Vincent Bidaux, Christophe Bourlier, Robin Kobrynski. Son : Super Sonic Productions, voix : Olivier Clavierie. Production galerie Édouard Manet. Durée : 8 minutes.

empreintes digitales, subtilisées à son insu, de Nicolas Sarkozy, alors Ministre de l'Intérieur...

J'ai baigné dans la culture des hackers, mais plutôt dans sa version des années 1990. C'était à l'origine, pour moi, une référence forte dans ma manière d'envisager l'art, cette position de David contre Goliath. Je lisais alors beaucoup de science-fiction, du cyberpunk, dans laquelle la figure du hacker est très romantisée, héroïque. Le hacker se rapprochait alors de mon intérêt pour Chris Burden. Je revendique toutefois moins cette approche aujourd'hui. De manière générale, mon idée du hacking n'est pas vraiment celle du pirate. Cela désigne plutôt chez moi une démarche au sein de laquelle on essaye de comprendre comment quelque chose fonctionne et comment on peut arriver à faire modifier son fonctionnement, de façon moins frontale, plus perverse. Une sorte de hacking non technologique, réalisé à l'aide de petits dispositifs, qui font qu'une situation se révèle.

À mi-chemin entre la politique-fiction et l'univers houellebecquien, votre vidéo *Anomalies Construites* met en exergue une nouvelle forme de travail à distance, ainsi qu'une forme de travail dissimulé, dans lequel les internautes

participent gratuitement et collectivement à l'élaboration de nouveaux univers virtuels.

L'idée de départ de ce projet était de décrire un certain rapport à la collaboration sur Internet, comment on est mis au travail sans le savoir, notamment à travers ce que l'on nomme *human computation*. Dans la vidéo, à l'image, défilent une série d'écrans d'ordinateurs, sur lesquels figures des formes conçues par des logiciels 3D comme Catia, 3DS Max ou Autocad, des outils qui permettent de visualiser et de mettre en forme des objets, des éléments d'architecture. En voix off, on perçoit deux personnages, dont le premier est enthousiaste de pouvoir collaborer, grâce à ces outils, à des projets de *human computation*, et le deuxième qui se montre plus critique. Le film évoque par exemple le cas des «Captcha», et la façon dont Google a pu se servir de ce test afin de numériser des pages de livres, ou plutôt de convertir des lignes de textes qui avaient été maladroitement scannées. Toute l'astuce de la technique du *human computation*, c'est de trouver des micro-tâches assez courtes ou assez intéressantes pour faire participer gratuitement les internautes à un projet collectif. Google, bien malin, a compris que l'on pouvait se servir de ce système. C'est sur ce sujet-là, que la seconde voix du film, beaucoup plus

critique, focalise son attention. Ce personnage utilise par exemple le logiciel Google Sketchup qui permet de modéliser des monuments en 3D et de compléter au fur et à mesure Google Earth. Tout cela créé des activités à priori de l'ordre de jeu, mais qui servent au final à des entreprises afin d'améliorer la qualité de leurs produits et de leurs services.

On ne vous sent toutefois pas fasciné par l'univers des technologies...

Si j'ai une fascination, c'est une forme de fascination critique, qui est à la fois de l'ordre de l'attrance, de la méfiance et du dégoût. Nous vivons aujourd'hui dans un monde configuré par les technologies et les algorithmes. Le chercheur et game designer Ian Bogost en parle d'ailleurs très bien dans un texte qui révèle ce que cela peut avoir d'attrayant et de fascinant, tout en possédant une inquiétante dimension de contrôle, d'un pouvoir un peu déporté. Un pouvoir qui nous échappe, qui se développe à des vitesses que nous humains, sommes parfois incapables de suivre ou de comprendre. ■

propos recueillis par **Jean-Yves Leloup**

retrouvez l'interview complète de l'auteur sur www.culturemobile.net/artek



Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, *Statactivisme, comment lutter avec des nombres* (La Découverte / Zones, 2014)

Fulguration de la colombe de Magritte sur le portrait de Mao Zedong, place Tien'anmen à Pékin.



PHOTOS © D.R., JULIUS VON BISMARCK

No. Projection de «No» (non) lors de la visite du pape Benoît XVI à Madrid en 2011. Action menée en collaboration avec Santiago Sierra.



JULIUS VON BISMARCK

<http://juliusvonbismarck.com>

En 2007 l'artiste allemand Julius von Bismarck présente l'Image Fulgurator, un appareil surréaliste à l'allure étrangement belliqueuse, présentant les attributs de la caméra, de l'appareil photo et de l'arme de poing. Le but? Une critique de l'étrange obsession consistant à continuellement capturer l'instant qui domine actuellement nos sociétés en piratant le sujet photographié à l'insu du photographe. Avec Image Fulgurator, Von Bismarck réintroduit le hasard, l'innocence, et la critique, dans une société où l'archivage hystérique est devenu la norme.



Image Fulgurator.
Logo.

■ Désormais chaque instant de notre vie est capturé, photographié, puis soigneusement archivé et classé. Un tic, plutôt qu'une réelle habitude, qui régit notre quotidien, grâce à (ou «à cause de») l'avènement de la photographie numérique, de plus en plus accessible économiquement et des téléphones mobiles incluant eux-aussi un appareil photo. Ce geste, s'il peut désormais sembler anodin, n'en est pas moins accompagné d'un autre, la vérification immédiate, et parfois la correction, tout aussi instantanée, du cliché pris quelques instants avant.

Cette dérive, si tant est que cela en soit réellement une, détourne la mémoire, crée un monde idéalisé, sans défaut, correspondant en tout point à nos attentes. Elle éradique également toute possibilité de mise en action du hasard, de capture de l'éphémère, de poésie enfin, et de redécouverte et de mise en question. Pire, elle façonne le réel, en le rendant mécanique et insubstantiel. Car, enfin, quand nous regardons de vieux clichés, n'est-ce pas souvent une surprise de redécouvrir dans le coin d'une photo, l'oncle oublié ou le chien depuis longtemps dis-

paru, nous connectant ainsi à d'autres espaces temporels, ceux des souvenirs et de la subjectivité?

L'Image Fulgurator ou l'incontrôlable impact de la subjectivité

Avec l'Image Fulgurator, Julius von Bismarck réintroduit (de force et avec beaucoup d'humour) le hasard dans l'acte de photographier. Concrètement l'Image Fulgurator ne fait pas de photos à proprement parler. Il hacke littéralement et détourne, les photos des autres. À partir d'un simple appareil Reflex, l'artiste a créé une machine à pirater les clichés des personnes qui l'entourent. Comment cela fonctionne-t-il? Bardé de capteurs et d'un flash très puissant, Image Fulgurator se déclenche dès qu'il détecte un autre flash dans son environnement proche.

Quand l'artiste braque son «pistolet-caméra» sur l'objet photographié par un autre, le flash du Fulgurator se déclenche simultanément, marquant en quelques secondes le sujet choisi, d'une image ou d'un slogan personnalisé. À tout moment, l'artiste peut profiter du déferlement de flashes qui accompagnent souvent les événements importants, pour détourner les photos des personnes y assistant. Les clichés d'une conférence du président américain Barak Obama devant la Colonne de

la victoire à Berlin se retrouvent ainsi tagués d'une croix blanche toute religieuse. Les témoignages photographiques de la venue du pape dans la même ville se retrouvent estampillés du mot «Non» en blanc scintillant. La liste des moments «détournés» par ce pirate de l'image est longue!

L'art du détournement poétique et politique

En détournant les clichés des autres, von Bismarck ne fait pas que provoquer la surprise, il impose aussi sa vision du monde et force à porter un regard critique sur le sujet ainsi capturé. Quand il se mêle aux spectateurs souhaitant photographier la façade Reichstag, c'est pour leur imposer l'image d'un bâtiment en flamme (projection que ceux-ci découvrent sur les écrans de leurs appareils photo numériques), leur rappelant ainsi les événements tragiques qui menèrent l'Allemagne à sa perte dans les années 30. Ici, le Fulgurator fait bel et bien travailler la mémoire.

D'autre fois, comme lors des émeutes de Kreuzberg à Berlin en 2009, von Bismarck marque les torsos blindés des forces de l'ordre de l'image d'un aigle noir sur fond blanc, qui est également l'écusson médiéval de l'Allemagne. À la frontière séparant les USA et le Mexique, von Bismarck profite des photos de la frontière prises par les touristes pour rappeler de tristes vérités (*Des centaines de personnes sont mortes en essayant de passer cette frontière*). Ici c'est donc l'esprit critique et l'opinion politique qui sont mis à contribution. Et cela fonctionne également sous l'angle politique. En Chine par exemple, c'est sur la place Tian'anmen que l'artiste Berlinois s'est amusé à superposer une tremblante colombe de la paix sur le portrait du dirigeant Mao Zedong. Poétique, mais engagé, toujours.

Une invention sous copyright

Le fait que Julius von Bismarck n'a pas pour autant offert le droit de reproduc-

tion de son appareil n'est pas discutable. En effet, si l'on ne peut nier la dimension politico-artistique de cette invention — von Bismarck se considérant d'ailleurs comme un provocateur et un artiste subversif — il est pourtant facile aujourd'hui d'imaginer un monde où chacun de nos clichés seraient marqués d'un logo publicitaire, et où l'on verrait une armée de photographes à la solde des multinationales, hanter les rues à la recherche d'un flash, afin d'imposer le branding des marques à tout un chacun. Dans le but que cela ne puisse jamais se produire, von Bismarck a bien sûr été obligé de déposer le brevet de son Image Fulgurator. Ceci afin de s'assurer que personne ne puisse un jour utiliser son appareil dans un but commercial. Notons également que cette invention originale a valu au Berlinois de recevoir le Nica d'or dans la catégorie de l'Art Interactif au Festival Ars Electronica 2008. ■

Maxence Grugier



Image Fulgurator,
2008.

KRZYSZTOF WODICZKO

www.laboratoiredeguste.com/spip.php?article51

S'il est connu comme l'artiste à qui l'on doit, en coréalisation avec l'architecte américano-argentin Julian Bonder, la conception du fameux Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes, Krzysztof Wodiczko reste avant tout un artiste politiquement engagé, dont la vision du monde influence profondément les travaux, et inversement. Car c'est en produisant des œuvres qui changent le regard du public sur la société que ce polonais de 71 ans considéré comme un activiste culturel, compte bien mettre en application la théorie selon laquelle l'art, dans certaines situations, met l'individu face à ses conditions réelles d'existence et lui donne la volonté de les changer.



PHOTO © D.R.

Krzysztof Wodiczko, *Homeless vehicle*.

■ Krzysztof Wodiczko est un artiste polonais. Né à Varsovie en 1943, il est élevé dans un milieu intellectuellement très développé où l'art est considéré comme une forme de résistance contre les régimes totalitaires⁽¹⁾. Son père, Bohdan Wodiczko fut chef d'orchestre du Philharmonique de Varsovie, tandis que sa mère, pianiste et microbiologiste de formation, travaillait comme technicien son pour la télévision Polonaise. Étudiant des Beaux-arts de Varsovie, section design industriel, Krzysztof Wodiczko est très tôt sensibilisé aux théories artistiques de l'engagement social dans le design et les arts visuels. C'est sa découverte, dans les années 70, de *The Circle of Constructivism* du profes-

seur d'histoire de l'art contemporain Andrzej Turowski, qui catalysa l'idée selon laquelle l'art peut, et doit, se concevoir comme une tentative de remettre en cause les relations imaginaires de l'individu face à ses propres conditions réelles d'existence (selon la définition de l'idéologie de Louis Althusser) comme une condition de l'action dans «le monde réel» vers le changement sociale⁽²⁾.

Pour Wodiczko, qu'il s'agisse de Gustave Courbet, d'Édouard Manet, ou de la révolution constructiviste, chacun a tenté, à sa manière, de passer du monde de l'imagerie, de l'illusion, ou la représentation, au monde de l'action, de la production et de la transformation de la réalité. Le cinéaste Dziga Vertov, le peintre, sculpteur, photographe et designer Alexandre Rodchenko, ou le peintre Lazar Lissitsky étaient tous les marxistes. Les peintres réalistes du XIX^e siècle n'étaient pas marxistes, mais Marx lui-même est né dans ce milieu; c'était un réaliste. Les philosophes et les politiciens ayant des tendances socialistes et anarchistes, y compris le socialiste utopique comme Saint-Simon et l'anarchiste Proudhon ont été affectés tous les deux par les artistes réalistes et constructivistes⁽³⁾. C'est donc on le voit, un engagement social profond qui anime cet artiste dont on comprend mieux, à la lumière de ces influences politiques et philosophiques, la

volonté d'intervenir dans l'espace public, afin de le détourner, d'en modifier la vision et d'en manipuler le message initial, bien souvent établi par les «vainqueurs»⁽⁴⁾.

L'extérieur et l'intérieur

Krzysztof Wodiczko est également connu pour ses projections sur les monuments des villes, ainsi que pour son utilisation de média communicants et d'équipements multimédia développés avec les résidents marginalisés des zones urbaines contemporaines. Il s'engage pour une création didactique et critique au sein de la production artistique. Subtilement subversif, son travail a valeur de dénonciation. Il vise à faire réagir l'opinion publique, la forçant à entrer dans l'action. Parfois même ce sont les plus défavorisés qui sont le cœur même de la création, bénéficiaires et participants.

C'est par exemple le cas avec la série de véhicules pratiques (dits «Critical Vehicles Project»); dont les «Homeless vehicles» qu'il crée en 1988. Destinés aux sans-abris, ses véhicules semi-transparents furent créés après avoir mené des entretiens avec les intéressés. Wodiczko menant ainsi deux combats de front: d'une part, répondre aux besoins réels d'une partie marginalisée de la société New Yorkaise — les fourgons roulants permettant aux sans-abris de la ville



PHOTO © D.R.

Krzysztof Wodiczko,
If you see something...

de dormir au sec, de se laver et d'entreposer leurs objets personnels, et d'autre part, sensibiliser l'opinion publique et la Ville de New York en rendant le problème des sans-abris plus « visible », obligeant les habitants de la cité à voir ce que d'habitude ils ignoraient, volontairement ou non.

On a reproché à Krzysztof Wodiczko une esthétisation des problèmes politiques. C'est oublier l'axe de recherche de l'artiste. Celui-ci se projette constamment de l'intérieur vers l'extérieur (et vice-versa). De fait, comme tout travail artistique, l'œuvre de Wodiczko est le fruit d'une réflexion. D'une projection intellectuelle (puis technique, puisqu'artistique), de l'intérieur (de l'artiste) vers l'extérieur (dans le réel). La réalité, quant à elle, accueille le résultat de ces travaux (à l'extérieur), et renvoie le fruit de son impact, les réflexions ainsi générées, vers la sphère intérieure, dans l'esprit du public. Celle-ci devant à son tour influencer celle du politique ou de la société (en extérieur), dans une boucle sans fin.

Les projections publiques monumentales

À travers l'élaboration de ces véhicules et autres dispositifs technologiques, Krzysztof Wodiczko pose la question de la place de l'humain, de ses droits dans nos sociétés, de la raison d'être des inégalités, interrogeant ainsi le politique comme le publique, selon la théorie selon laquelle la réalité est fondamentalement influencée par la façon dont nous pensons et percevons le monde. Bien évidemment, cet axe de réflexion fondamental de la théorie critique prétend également que notre rapport au monde est intimement lié à notre environnement. C'est certainement pour cela aussi que l'artiste polonais a choisi de s'exprimer dans le domaine du monumental avec ses projections utilisant des monuments et des édifices publics comme des métaphores lisibles par tous, axées sur les contradictions de la vie politique et sociale.

Depuis le début des années 80, Wodiczko a réalisé plus de 70 projections ayant toutes

des thèmes différents, comme l'histoire des pays concernés, la politique, ou les grands principes de l'humanité. On le voit par exemple dans *If you see something...*, une œuvre qui répond aux attentats du 11 Septembre. Il s'agit de projections de silhouettes sur des vitres opaques, accompagnées d'une bande sonore composée à partir de témoignage des victimes de l'attentat, ou encore de terroristes. Wodiczko questionne avant tout l'humain dans ses choix. Le choix de s'engager, ou de rester sur le bas côté de l'histoire, en tant qu'artiste, mais aussi en tant que spectateur. ■

Maxence Grugier

(1) Reiseman, David Richard, *The social imagination: The Education Of Didactic Contemporary Artists*, UMI, Michigan, 1991. p.69 à 73.

(2) *Scapegoat: Realism as a Course of Life: A Conversation with Krzysztof Wodiczko*, Issue 03 (2012) p. 1 à 5.

(3) *Ibid*

(4) Jekot, Barbara, *Reinterpreting public places and spaces: a selection of Krzysztof Wodiczko's public artwork*, Department of architecture, Pretoria University, p.35.

LUZINTERRUPTUS

www.luzinterruptus.com

Luzinterruptus est un groupe artistique anonyme, originaire de Madrid en Espagne, et qui s'est spécialisé dans les interventions urbaines et principalement clandestines. En utilisant la lumière comme médium, la ville comme espace d'intervention et la nuit comme écrin, le collectif officiellement composé de deux têtes — mais sans doute plus large — a réalisé de nombreuses actions artistiques éphémères et participatives, derrière lesquelles se cachent souvent des considérations sociales, citoyennes, écologiques ou plus simplement politiques.

Luzinterruptus, *Baignade Interdite*. Biennale PanOramas, Parc de L'Ermitage de Lormont, septembre 2014.

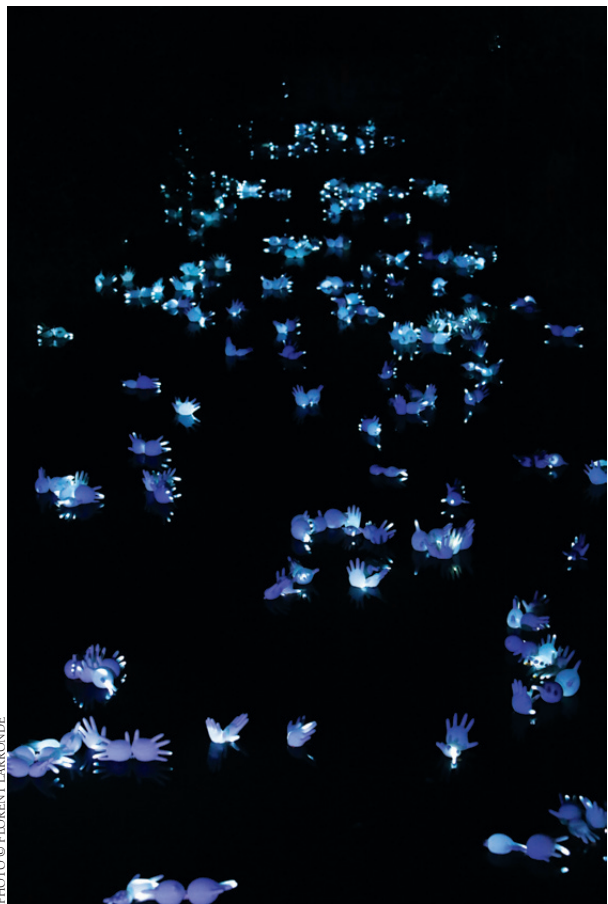


PHOTO © FLORENT LARRONDE

■ On se souvient ainsi de leur intervention *The Police Are Present* qui était venue «habiller» en pleine nuit une trentaine de véhicules lambda d'un quartier madrilène d'environ 200 barquettes de poulets recouverts de papiers colorés, simplement déposés sur les toits des véhicules, et dans lesquels le groupe avait camouflé des batteries de LEDs clignotants, créant ainsi une profusion de voitures policières symboliques afin de protester contre la nouvelle loi de sécurité civile de la ville. Plus récemment, au début du mois de décembre, le collectif est allé manifester à sa manière devant le ministère de la santé espagnol, en déposant 200 seringues lumineuses en signe de protestation contre une série de décisions et de prises de position de l'institution en question (gestion du cas de l'infirmière espagnole victime d'Ebola, tentative de réforme de la loi sur l'avortement, commentaires du ministre espagnol de la santé sur les soins à ne pas prodiguer aux immigrants illégaux), provoquant ce coup-ci une intervention rapide des forces de l'ordre pour démonter le dispositif.

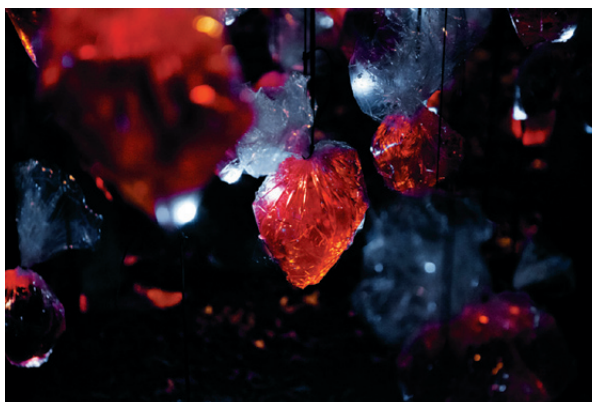
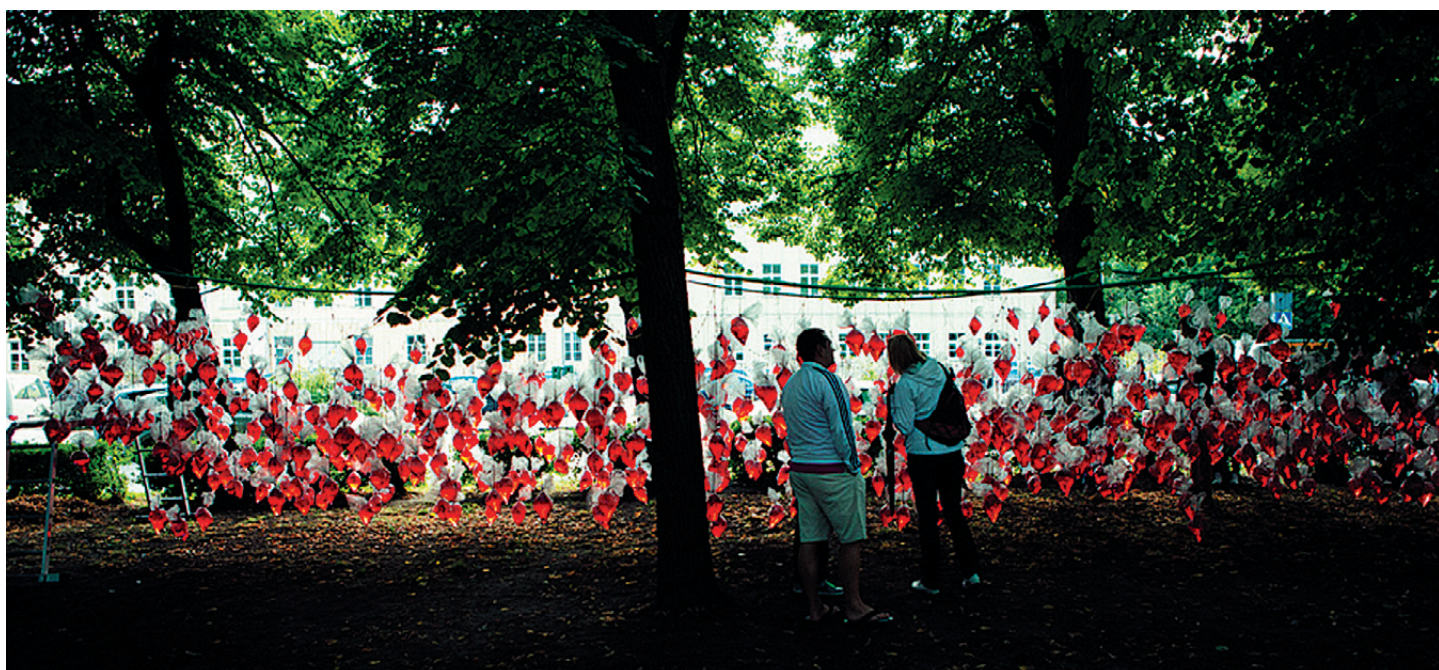
Toutefois, en dépit de la nature activiste de leurs interventions, Luzinterruptus revendique fortement un principe de non-violence dans leur déroulement. *Nos actions artistiques sont parfois à la limite de la légalité*, explique R..., jeune femme membre du collectif, rencontrée il y quelques se-

maines à Bordeaux pour la mise en place de l'installation *Baignade Interdite* dans le cadre de la Biennale PanOramas. *Elles sont polémiques, mais jamais destructrices. On ne casse rien, mais comme on intervient la nuit, qu'on joue sur une certaine esthétique de la lumière, elles ont souvent un certain écho sans qu'on ait véritablement de problèmes avec la justice.*

Symboles et participation

Présentée au Parc de L'Ermitage de Lormont, à côté de Bordeaux, dans le cadre de La Nuit Verte du festival, *Baignade Interdite* renvoie à une autre facette du groupe, celle d'une quête symbolique et d'un profond intérêt pour la nature humaine et les processus de création participatifs. Il y a quelque temps, le collectif s'était déjà immergé au sein d'un quartier d'une ville lituanienne dans le cadre du festival UIT pour la réalisation de l'installation *Street Heartbeats*. Celle-ci induisait la fabrication de cent cœurs symboliques, des sachets plastiques mis en lumière, suspendus aux arbres d'un parc et contenant des clichés des habitants du secteur réalisés par des photographes de la ville les semaines précédant la performance et trempant dans un bain révélateur de liquide rouge.

Pour *Baignade Interdite*, deux jeunes femmes du collectif se sont donc introduites pendant plusieurs semaines dans le



Luzinterruptus,
Street Heartbeat.
2014.

quotidien des habitantes du quartier pour créer la matière première de l'installation : l'intégration de LEDs dans 1200 gants plastique. Ce sont elles qui se sont proposées directement pour nous héberger, poursuit R... au sujet de leurs hôtes locales. On aime bien s'immerger au milieu des gens avec qui on travaille et on aime travailler avec des femmes. C'est souvent plus facile de travailler avec elles car, pour nos projets, on doit souvent voir sur place comment les choses peuvent se dérouler. On fait souvent des adaptations en fonction des contraintes.

En l'occurrence, ce principe d'adaptation sur le projet a été bien réel. À l'origine, *Baignade Interdite* devait en effet se présenter sous la forme d'un dispositif de pantalons et de chemises flottant sous la surface de l'eau du lac du parc de Lormont, éclairé par des LEDs intégrés aux vêtements dans une représentation de corps symboliques noyés. Mais, cela ne fonctionnait pas.

Eau était trop laiteuse, détaille R... On ne voyait pas assez bien. On a donc repensé le projet en reliant les LEDs à des gants. On dispose de 1200 gants, donc c'est du travail. Mais les gens nous ont suivis. On a fait des essais [deux jours avant le jour J!] et comme ça a marché on est parti là-dessus. De toute façon, la phase de test doit être rapide. Ça participe de notre côté interventionniste.

L'hyperconsommation ciblée

La monumentalité diffuse du dispositif, exhibant la fascinante ligne de flottaison de prisonniers sous-marins cherchant à fuir leur prison liquide, se retrouve dans d'autres créations de Luzinterruptus. La toute dernière pièce du collectif, *Anti-Franchise Paper Hearts*, présentée juste avant Noël dans la ville anglaise de Stoke-on-trent était ainsi un arbre de Noël géant composé de 2000 sacs plastiques contenant des déchets plastiques recyclables.

Luzinterruptus avait déjà mené un projet similaire l'an passé lors du festival Lumière de Durham, toujours en Angleterre. Mais, le dispositif gagnait cette année en dimension, la réalisation de cet arbre de plus de 6 mètres de haut ayant mobilisé particuliers, associations et écoles pendant sept jours d'ateliers. Cette critique évidente de nos sociétés d'hyperconsommation et de nos mauvaises gestions des déchets plastiques est d'ailleurs loin d'être finie, puisque l'imagination débridée de Luzinterruptus dispose dans ses cartons d'autres projets du même acabit comme *The Plastic We Live With*. Celui-ci entend remplir en une nuit tout un bâtiment urbain de milliers de ballons en plastique qui déborderaient littéralement par portes et fenêtres en signe de dénonciation de notre surconsommation de cette polluante matière pétrolière. ■

Laurent Catala

MANU LUKSCH

www.ambienttv.net

Réseau de surveillance des caméras urbaines, virage commercial de l'Internet, disparition de l'espace public : autant de constats qui poussent la net-artiste et cinéaste Manu Luksch à écrire les scénarios possibles de futurs alternatifs.

■ L'histoire se déroule dans une société sans passé, ni futur. Les humains y ont perdu jusqu'à leur visage, lorsqu'un matin, une femme retrouve le sien et cède à la panique de cette identité singulière nouvelle. D'origine autrichienne, mais basée à Londres, la net-artiste et cinéaste Manu Luksch s'est fait internationalement connaître en 2007 par cette étrange histoire médiatique qui sert de canevas au film *Faceless*, sorte de drame onirique de science-fiction, dont la particularité première est d'être entièrement nourri par les images capturées sur le réseau de caméra de surveillance CCTV de Londres; l'un des plus imposants au monde par sa densité.

De cette matière première cinématographique bien réelle, Manu Luksch a tiré un terrain d'action militant, édifié selon les règles du *Manifesto for CCTV filmmakers* — édictées dès 2002 par AmbientTV.net, une plateforme de création audiovisuelle basée sur le web, ouverte à des projets interdisciplinaires et indépendants à l'intersection de l'art, de la technologie et de la critique sociale, et dont Manu Luksch est la fondatrice et directrice. *Les modalités d'Ambienttv.net ont changé plusieurs fois dans le temps*, précise Manu Luksch.

Cela a démarré comme un site Internet regroupant des salariés professionnels indépendants, puis comme un réseau d'artistes et de technologistes, puis comme une véritable entreprise,

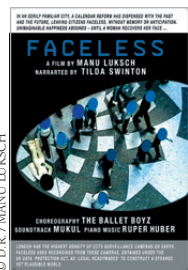
Ambient Information Systems. Cela n'a jamais été un collectif, mais plutôt une boîte à outils, ou un point d'intersection au cœur du réseau, dont le contexte est décrit par le théoricien des médias Armin Medosch dans son essai du même nom, Ambient Information Systems. Publié en 2009 chez AIS, ce livre permet en effet de mieux comprendre le travail de Manu Luksch et d'Ambienttv.net dans son sens artistique critique interrogeant les transformations politiques et sociales émergent à travers l'avènement des nouveaux réseaux numériques, comme Internet.

Faceless Project: la Traçabilité des individus

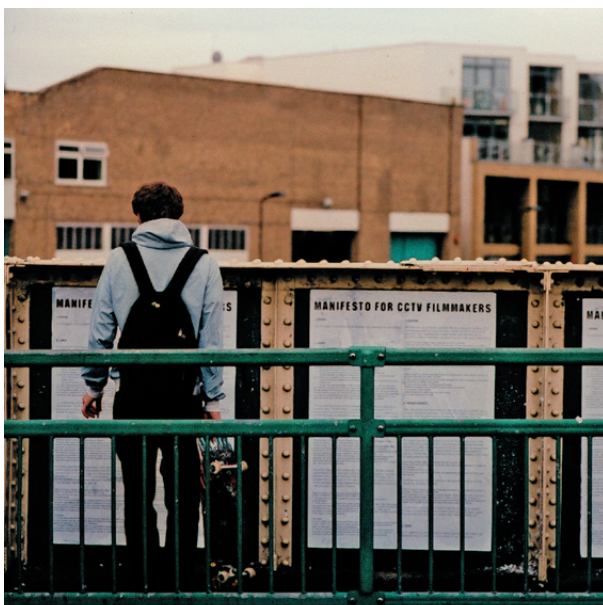
De ce processus d'acquisition d'images collectées sur le réseau de surveillance londonien, Manu Luksch — dont les précédents travaux abordaient déjà les questions d'identité et d'espace public, et portaient une attention particulière aux espaces en réseau — a conçu une série de projets, déclinés sous différentes formes multimédia, qui ont constitué la matrice du plus global *Faceless project* (2002-2008). Tentaculaire et nodal, celui-ci interrogeait de façon incisive la crispation du citoyen face à ce redéploiement d'images filmées authentiques, véritables «readymade» légalement réclamables par un tout un chacun, puisque la loi britannique sur la protection des données et la liberté d'information permet aux personnes filmées de réclamer une copie de ces enregistrements.

Selon Manu Luksch, cette omniprésence du phénomène de surveillance n'est pas circonscrite au seul réseau de caméra urbaine. Il perce également sur la toile, comme elle l'évoquait dans un entretien avec Marie Lechner de Libération en septembre 2007 où elle avouait son pressentiment qu'internet n'était pas seulement l'outil peer-to-peer longtemps attendu qui allait donner de l'autonomie aux individus et aux communautés, mais aussi une matrice dans laquelle nous sommes tous des points traçables à loisir. *Aujourd'hui, nous ne sommes plus seulement un corps physique mais également un corps de données*, expliquait-elle ainsi.

Nos mouvements, nos choix, nos communications sont consignés. Notre corps de données fait du shopping en utilisant des cartes de fidélité, fait des trajets quotidiens dans les transports publics enregistrés par les Oyster cards (carte de transport à Londres), passe des coups de fil permettant aux opérateurs mobiles de nous localiser, surfe sur le net et communique par e-mail... Il laisse des traces partout où il passe. Si les propriétaires de ces différents réseaux (espaces virtuels) compilent ces traces, ils réussissent à esquisser un portrait assez précis de la «personne réelle». Cela m'inquiète. J'y vois aussi une forte connexion avec la disparition de l'espace public et la croissance de l'espace privé, commercial. Nos droits civiques sont tronqués par des implémentations sécuritaires.



Manu Luksch, *Faceless*. Flyer.



Manu Luksch, *Faceless*.
Manifesto for CCTV filmmakers.



Manu Luksch, *Faceless*.
Copie d'écran.

PHOTOS © D.R. / MANU LUKSCH

Kayak Libre

Comme une réponse à ce constat, l'un des projets les plus récents de Manu Luksch porte justement sur la définition d'un nouvel espace public qui permettrait de nouveaux échanges entre les individus, dans une nouvelle forme de réseau, plus conforme au respect de la nature humaine. Telle est l'idée de son projet *Kayak Libre*, un véhicule artistique prenant la forme d'un véritable taxi fluvial explorant les pistes de nouvelles formes de connectivité humaine, basé sur le désir naturel de l'homme pour l'autonomie, la mobilité et le sens communautaire, et qui agirait comme un parallèle symbolique au réseau Internet.

Dans ce projet, sorte d'infrastructure expérimentale temporaire, les conversations entre les participants s'avèrent être en quelque sorte le prix du trajet. Et les enregistrements géolocalisés de bribes de conversation permettent d'alimenter sur le site web dédié une carte interactive symbolisant cette faible proportion de liberté dans l'espace public, suivant le mince cours de la voie fluviale qui lui sert de support, mais traçant aussi l'axe d'un futur possible en tant que nouvel environnement durable basé sur l'échange.

En fait, Kayak Libre prend une autre forme de réseau comme source imaginaire pour la définition d'un nouvel espace d'ouverture,

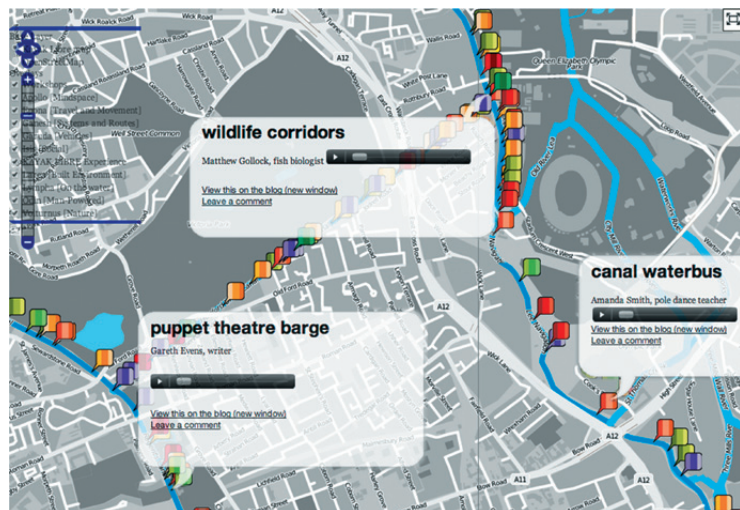
explique Manu Luksch. En l'occurrence, il s'agit ici d'un réseau de canaux industriels datant de la fin du XIX^{ème} siècle. Mais il y a une continuité avec les questions précédemment posées par les problématiques de communautés en réseau, de l'Internet, par la modification des espaces publics. Le projet part des mêmes critiques formulées pour chercher des scénarios possibles de futurs alternatifs basés sur un véritable échange partagé, et pour essayer d'être certain que les méthodes de conception de ces futurs alternatifs délivrent de véritables valeurs d'intégration et d'autonomie évitant de refaire les mêmes erreurs. ■

Laurent Catala

Manu Luksch,
Kayak Libre,
website. Capture
d'écran.



Manu Luksch, *Kayak Libre*, installation.
Latvian National
Museum of the Arts,
Riga 2014.



PHOTOS © ARMIN MEDOSCH, D.R.

MICHA CÁRDENAS

<http://michacardenas.org>

On pourrait aisément classer Micha Cárdenas dans la catégorie des activistes cyberpunk, ou transhumains. En effet, cette artiste transgenre connue pour ses théories et ses performances dans le domaine des arts numériques et des médias digitaux, s'engage non seulement pour une approche politique des identités sexuelles, mais questionne également l'existence de points d'intersections et de fractures coexistant entre le corps «réel» et son avatar virtuel.

Deux préoccupations distinctes qui se rejoignent dans son œuvre et dans l'idée d'un corps futur à l'identité fluctuante et parfois, désincarné dans les possibles du cyberspace.

■ Tout le travail de Micha Cárdenas vise à repousser les limites de ce que signifie être «humain» aujourd'hui, à l'heure des univers virtuels, des médias numériques et des réseaux informatiques tout puissants. L'artiste, théoricienne et performeuse, pose également des questions sur ce que c'est d'être «un homme» ou «une femme», ou encore de ne pas se sentir dans le corps qui nous était destiné, dans un monde où, par le biais de ces réseaux, et ce depuis le tout début de l'avènement d'Internet, la possibilité d'endosser des identités imaginaires est devenue le lot commun de tout utilisateur du réseau. Dans *Becoming Dragon*, l'artiste, encore étudiant et sou-

tenu par l'Université de San Diego, mêle par exemple biotechnologies et réalité virtuelle dans une performance qui interroge le pouvoir de l'imaginaire sur l'identité, et plus généralement, le devenir de l'humain. Pour les besoins de cette œuvre, l'artiste a dû passer près de 365 heures immergé dans Second Life, l'univers virtuel en 3D (ou métavers) dans lequel les utilisateurs peuvent créer et animer leur propre avatar, souvent le double fantasmé de leur incarnation dans la réalité.

Réalité et virtualité, dualité des identités

Le but de cette performance, également outil de recherche, est aussi de questionner le moment de transition entre deux identités. Le dragon étant un animal magique, en constante mutation et doué de certains pouvoirs, il est la métaphore incarnée d'une transformation pour l'artiste transsexuel, et une façon d'appréhender l'épreuve d'une transition radicale (ici passer du sexe mâle à femelle) au cours d'une chirurgie de réassignation sexuelle (ou SRS, pour Sexual Reassignment Surgery). Opération qui exige un an de réflexion de la part des personnes désireuses d'effectuer cette chirurgie. Le dragon, et la durée de la «plongée» de Cárdenas dans Second Life, étant également l'expression des sentiments de désincarnation expérimentés par les personnes concernées. On le voit,

Micha Cárdenas en tant qu'artiste, incarne physiquement ses théories et ses idées, mettant en application dans sa vie, les fondamentaux qui animent ses créations. Ces deux terrains d'études et le champ de bataille idéologique de Cárdenas s'illustrent également très nettement dans la performance donnée en novembre 2010 à l'UCLA Freud Theatre de Los Angeles. Pour *Becoming Transreal: a bio-digital performance*, Micha Cárdenas et Elle Mehrmand présentèrent une performance qui remet en cause l'idée de réalité. La réalité d'un corps. La réalité d'un sexe. La réalité enfin, d'une identité. Des idées que l'on peut rapprocher de la pionnière dans ce domaine, Donna Haraway, auteur du désormais fameux *Cyborg Manifesto*.

Challenges techniques dans le champ de l'art numérique

Pour mener à bien ces travaux, Cárdenas n'hésite pas à employer des techniques de pointe rarement utilisées dans le domaine de l'art numérique. «Vêtements communicants», capteurs de mouvement, immersion en temps réel dans des univers 3D, utilisation de feedback vidéo et casque de réalité virtuelle, Micha Cárdenas utilise toutes les technologies numériques à disposition pour rendre son discours intelligible. C'est le cas dans *Becoming Dragon*, où l'avatar du performeur est entièrement dirigé en temps

Micha Cárdenas & Benjamin Klunker, *Autonets*.



PHOTO © D. R.



PHOTO © D.R.

Micha Cárdenas,
Becoming Dragon.

réel par un système de capture de mouvement, alors même que celui-ci évolue dans l'univers de Second Life coiffé d'un casque de réalité virtuelle. Le tout étant également projeté en temps réel et visible par les spectateurs. Pour Local Autonomy Networks (ou «Autonets»), un autre de ses projets, réalisé avec l'aide du couturier (*costume designer*) Benjamin Klunker, Micha Cárdenas crée de toute pièce un réseau de communication autonome visant à augmenter l'autonomie de la communauté LGBT (Lesbienne, gay, bi et transsexuelle), mais aussi, des femmes, ou des étrangers, et ainsi réduire la violence contre les personnes qui la subissent quotidiennement en raison de leurs différences. Ce système conçu à partir de *wearable electronics*, soit des vêtements et accessoires comportant des éléments informatiques et électroniques connectés, permet en effet de signaler à d'autres membres de la communauté, la présence, ou les problèmes, que ceux-ci peuvent rencontrer. Une application à la fois très concrète et poétique, qui permettrait également aux personnes qui expérimentent ces «différences» de se retrouver.

À la recherche d'une autonomie post-corporations

Ce système, aussi pratique soit-il, est aussi l'occasion d'exprimer la vision de Micha Cárdenas en matière de communication et de réseau. Comme beaucoup de ses pairs, et en tant qu'artiste «connecté», Cárdenas milite de plus en plus régulièrement pour une autonomie des réseaux de communication. Ce qu'elle appelle l'ère du «Post Digital Networks» et des «Post Corporate Communications». Pour l'artiste, des options comme Autonets, sont l'occasion d'expérimenter, à la fois, une nouvelle façon de communiquer, plus directe, plus «réel», même si usant des nouvelles technologies, mais également de sortir du cadre de plus en plus contrôlé des réseaux de communication classiques, d'internet et de ses réseaux sociaux propriétaires. En mai 2013, à l'occasion de la présentation de son projet Autonets, Micha Cárdenas déclare: *De la fermeture temporaire de ThePirateBay.org ou Wikileaks.org à l'arrêt des communications de téléphone mobile en Égypte et à San Francisco pour empêcher les manifestations, les entreprises et les infrastructures de communication ont prouvés leur obsolescence pour les commu-*

nautés résistantes. En revanche, il est possible pour ses résistants, d'imaginer un nouvel avenir post-numérique. Mon travail sur l'autonomie des réseaux locaux (Autonets), actuellement en cours d'élaboration en collaboration avec des organisations communautaires à Detroit, Los Angeles et Bogotá, en Colombie, le prouvent. Mon but étant de travailler sur des réseaux post-numériques est de participer ainsi à une décolonisation de la technologie. Mon intervention vise à un rejet de la logique binaire du numérique et se tourne vers les communautés opprimées en tant qu'alternatives logiques.

Militantisme queer ou transgenre, mais aussi soucis de protections des communautés minoritaires, utilisation des technologies de pointe à des fins politiques et dans un but de renouvellement des habitudes de communication, depuis 2010, le travail de Micha Cárdenas, on le voit, évolue rapidement. De la problématique des univers virtuels, de l'identité en mode connectée, l'artiste est passé à l'action grâce à des projets qui ont trouvé un écho et des applications concrètes dans le réel. *To be continued...* ■

Maxence Grugier

!MEDIENGRUPPE BITNIK

<https://www.bitnik.org>

Mediengruppe Bitnik est un groupe d'artistes basés à Zurich et à Londres. Nous nous sommes formés il y a environ dix ans. Le travail de ce collectif porte sur les potentialités et les possibilités offertes par les espaces et les réseaux publics. La stratégie des !Mediengruppe Bitnik se réfère à l'impact des médias sur la société, qu'ils soient numériques ou analogiques. Leur principe action est le détournement.

■ Si nous devons nommer notre pratique artistique, nous dirions qu'elle est exploratoire et interventionniste. Parmi celles-ci, le Hacking est une de nos stratégies principales. Nous nous emparons des différentes stratégies à l'œuvre dans le Hacking et nous les transformons en pratiques artistiques. Par là même, si un Hacker est considéré comme *une personne qui jouit de sa connaissance des systèmes informatiques et de leur exploration, tout en étendant les capacités de ces systèmes à des utilisations auxquels n'ont pas forcément pensé les utilisateurs lambda*⁽¹⁾, nous, en tant qu'artistes, nous utilisons les systèmes sociétaux et culturels comme matériaux artistiques.

En utilisant le Hacking comme stratégie artistique, nous tentons de recontextualiser le familier pour en proposer une nouvelle lecture. Nous sommes, par exemple, connus pour être intervenus au sein de l'espace de surveillance vidéo londonien du CCTV, et avoir remplacé les images vidéo d'origine par des invitations à jouer aux échecs. Au début de l'année 2013, nous avons envoyé un colis au fondateur de Wikileaks, Julian Assange, réfugié à l'ambassade Équatorienne à Londres. Le paquet contenait un appareil photo qui a diffusé son voyage à travers le système postal en direct sur Internet. Nous appelons ce travail un SYSTEM_TEST ou une pièce de Mail Art Live. Avec nos œuvres nous formulons des questions fondamentales concernant les questions contemporaines.

À part *Delivery for Mr. Assange* qui a été très médiatisé⁽²⁾, parmi nos actions les plus significatives nous voulons citer *Opera*

Calling. Du 9 mars au 26 mai 2007, des micros cachés dans l'Auditorium de l'Opéra de Zurich ont transmis les spectacles de l'Opéra sur des téléphones choisis au hasard parmi les lignes terrestres [inverse des lignes de téléphone mobile, NDR] de la ville de Zurich. Dans le plus pur style des services de livraison à domicile, toute personne qui décrochait son téléphone pouvait écouter une représentation d'opéra en cours via une connexion en direct avec un micro caché. Nous avons retransmis ces spectacles à plus de 4363 abonnés. L'Opéra de Zurich a cherché les micros et déclaré qu'ils intenteraient une action en justice si les transmissions ne cessaient pas. Cela a lancé un débat dans les médias sur la pro-

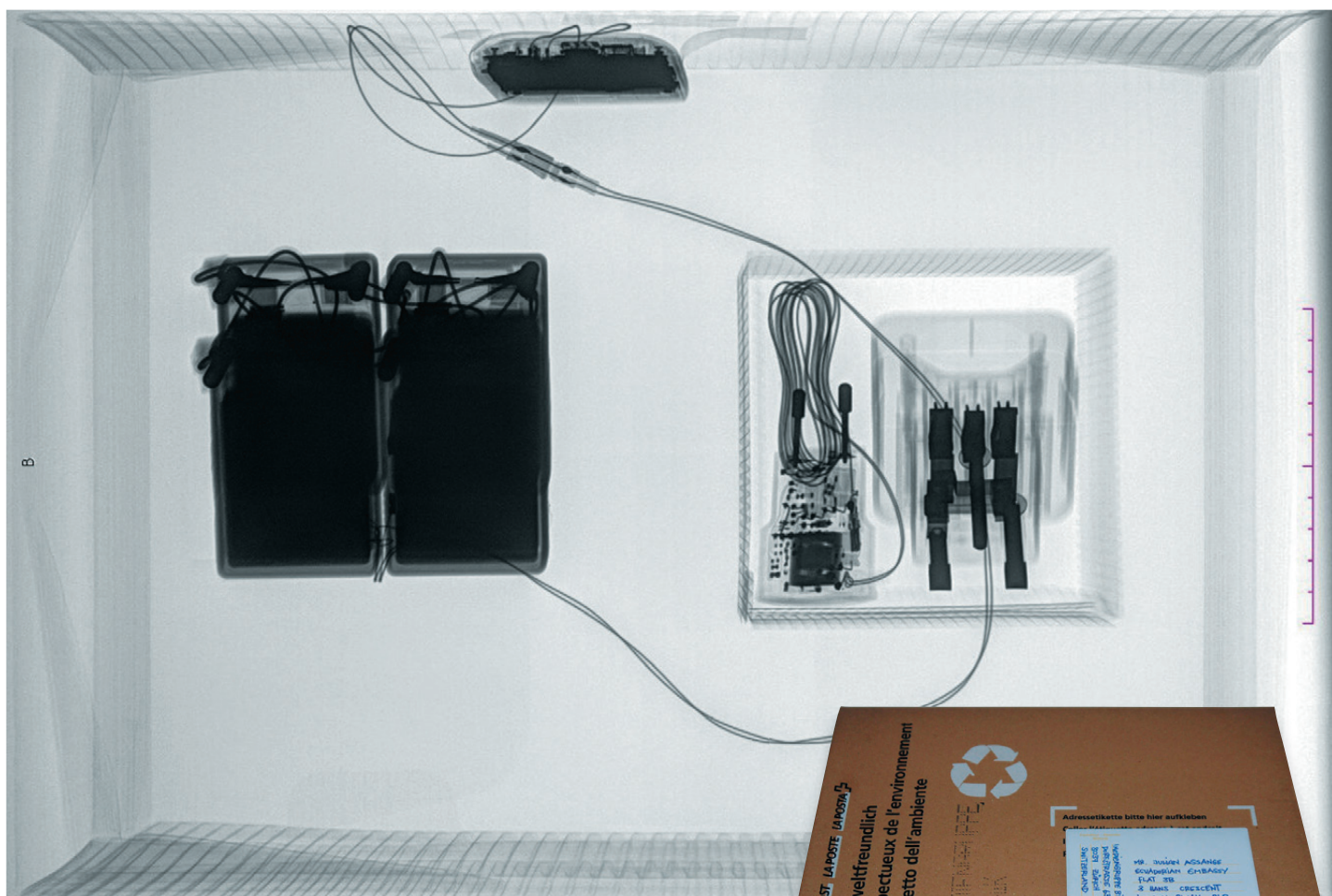
priété culturelle et les subventions culturelles. Finalement, l'Opéra a décidé de tolérer *Opera Calling* comme une amélioration temporaire de leur répertoire⁽³⁾.

Il y a donc aussi *Surveillance Chess*, l'opération de Hacking du réseau de surveillance de la CCTV à Londres dont je parlais plus haut, mené à l'occasion des Jeux olympiques en 2012. Une station de métro est l'un des espaces publics les plus surveillés au monde. !Mediengruppe Bitnik a intercepté le signal d'une des caméras de surveillance du métro londonien. Le principe est «simple». Au moment où nous prenons le relais, l'image de surveillance disparaît et un échiquier apparaît sur le moniteur avec une voix dans les haut-parleurs qui dit : *Je contrôle votre caméra de surveillance aujourd'hui. Je suis celui avec la valise jaune*. L'image revient sur une femme avec une valise jaune. Puis l'image passe à l'échiquier. *Que diriez-vous d'un jeu d'échecs?*, demande la voix. *Vous êtes blanc. Je suis noir. Appelez-moi ou envoyez-moi un texto pour jouer. Mon numéro : 07582460851*⁽⁴⁾.

Il y a également une autre pièce de Mail Art Live nommé *Random Darknet Shopper*. En 2014 nous avons créé un bot de shopping automatisé auquel nous avons alloué \$100 en Bitcoins par semaine. Une fois par semaine, le bot se rend dans le darknet, achète au hasard un item et nous envoie un mail. Les objets sont actuellement exposés au sein de *The Darknet. From Memes to Onionland*, une exposition présentée au Kunst Halle de St. Gallen (Suisse).

Actuellement nous sommes très intéressés par les interactions offline/online dans le monde de l'art. Quelles sont les stratégies et les outils pour devenir actif dans ces espaces «publics» créés online et offline? Comment pouvons-nous utiliser ces espaces dans les pratiques de l'art contemporain? Nous constatons que la frontière entre offline et online devient de plus en plus floue. Tout est de plus en plus interconnecté. Le digital occupe de plus en plus d'espace physique «réel», se connecte de plus en





!Mediengruppe Bitnik, *Delivery for Mr. Assange*,
Live Mail Art, 2013.

plus avec le corps humain. Les technologies nomades et «mobiles» ont joué un grand rôle dans ses interconnexions.

Dans cet univers interconnecté les questions de réseaux anonymes, d'identité (collective), d'archivage/de perte, de présence/absence, s'appréhendent sous un jour nouveau et intéressant. Dans certains de nos travaux récents, nous avons commencé à explorer ces espaces avec des interventions et des performances en ligne. Nous croyons que cet espace est intéressant pour l'art contemporain. Nous pensons que pour être pertinent, l'art doit devenir global, s'étendre aux espaces et aux sujets des réalités qui nous entourent. Nous souhaitons explorer des pratiques artistiques en temps réel qui s'engagent avec les univers interconnectés, les médias en ligne: pratiques que nous nommons *RRRRRRRadically Realtime*.

Est-ce que les réseaux de communication facilitent l'action politique contemporaine? Oui et non. Oui, il est plus facile

de se connecter à un réseau d'activistes. L'interconnexion entre les mondes offline et online nous donne un certain pouvoir dans le monde physique et digital. Les réseaux digitaux distribuent l'information efficacement, et permettent aux gens de se connecter les uns aux autres, d'organiser des choses concrètes dans le réel. D'un autre côté, non. Internet et les mobiles ont également permis la surveillance de masse. Cela rend plus facile à contrôler et à réprimer l'action politique, déjouant ainsi la dissidence et le pouvoir de décision de l'opinion.

Actuellement !Mediengruppe Bitnik se concentre sur les Darknets. Ces réseaux qui se situent au-delà de l'information quotidienne visitée par la majorité des utilisateurs d'Internet. C'est une autre forme d'Internet administrée par des millions d'utilisateurs, mais ignorée des publics traditionnels. C'est une sous-culture d'Internet, formé par des réseaux décentralisés, cryptés et anonymes. Un monde parallèle de communication. La vie en ligne devient plus impor-

tante que divers aspects de nos vies *offline*, les forces à l'extérieur vont de plus en plus essayer de la contrôler et de la gouverner.

Après les fuites de l'affaire Snowden, nous estimons que les rapports de force changent. Depuis, il est devenu clair que le Web classique est une machine de surveillance gigantesque. De plus en plus de personnes comptent sur les réseaux anonymes, comme TOR, pour échapper regards indiscrets. Ce sont des logiciels et des réseaux qui s'appuient sur le chiffrement et les logiciels de cryptage. Cela nous intéresse forcément, que nous soyons journalistes, dissidents, militants, artistes ou codeurs, etc. ■

propos recueillis par **Maxence Grugier**

- (1) Définition de «Hacker» extrait de *The Jargon File, a glossary of computer programmer slang*.
 (2) http://next.liberation.fr/arts/2014/02/24/julian-assange-avec-accuse-de-reception_982608
 (3) <https://www.rrrrrrradicallyrealtime.com/>
 bitnik.org/o/
 (4) <https://www.rrrrrrradicallyrealtime.com/>
 bitnik.org/s/

PETER KENNARD

www.kennardphillipps.com

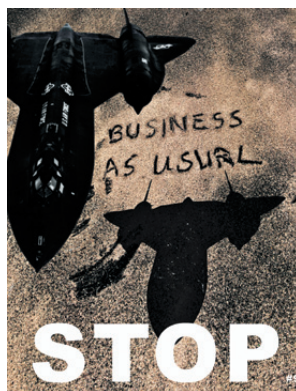
Spécialiste du photomontage, Peter Kennard a toujours présenté son travail comme une manière d'utiliser *des images iconiques facilement reconnaissables et de les rendre inacceptables*. Une logique militante qui se traduit encore aujourd'hui dans des dispositifs multimédia réalisés avec l'artiste Cat Phillipps.

Kennard. La plupart d'entre elles n'ayant d'ailleurs pour but que de nous vendre des produits dont nous n'avons pas besoin. En tant qu'artistes travaillant sur des photomontages, et utilisant donc l'image comme matière première, nous ne pensons pas qu'il existe une méthode spécifique et unique pour combattre cette agression, si ce n'est celle d'essayer de critiquer ouvertement cette mainmise médiatique des grandes entreprises en montrant les connexions entre des images que la sphère néolibérale essaye de garder hermétiquement séparées. Des photos de leaders politiques et des nervis des grandes entreprises peuvent ainsi entrer en résonance lorsqu'on les fait se télescoper, en vertu des conséquences de leurs actions. Ce genre de montage permet de montrer la collusion de leurs actions en termes de création de pauvreté, de mort et de maintien des privilèges d'une minorité riche. Tout ce qui se cache derrière le masque figé de leurs sourires.

Peter Kennard, *Photo Op*, photomontage, 2005.

This Is Lib Con Fight Back Libdem Vote No, photomontage.

Peter Kennard, *Stop #9, business as usual*, photomontage.



■ C'est à travers la plastique percussive du photomontage que l'artiste londonien Peter Kennard s'est fait connaître à la fin des années 60. Guerre du Vietnam, nucléaire, puis atteinte aux libertés croissantes dans les pays occidentaux depuis les événements du 11 septembre : les sujets que Peter Kennard a choisis comme support de son esthétique critique renvoient à des mécaniques politiques érodant progressivement les libertés civiles. Son célèbre photomontage *Photo Op*, présentant le cliché grinçant d'un Tony Blair tout sourire effectuant un «selfie» devant un paysage pétrolier en feu en pleine guerre d'Irak a fait le tour du monde, tout en essayant une sérieuse censure dans son pays d'origine : l'image a en effet été interdite de diffusion dans l'espace public au Royaume-Uni.

Pas de quoi pourtant changer les convictions d'un artiste profondément engagé, dont ce travail symbolisait autant sa nou-

velle approche artistique, plus multimédia grâce à sa collaboration désormais dans la durée avec l'artiste Cat Phillipps — leur collaboration entamée en 2002 en réaction à la guerre en Irak s'est depuis élargie à la dénonciation des logiques globales, guerrières, mais aussi économiques, des États et des grandes multinationales de la planète —, que la nécessaire prise en compte dans son champ d'investigation artistique de l'évolution de nos sociétés modernes, littéralement bombardées d'images de toute origine (télévisuelles, mais aussi technologiques et «en réseau», avec l'avènement des tablettes et la prolifération de sites Internet, de plateformes de réseaux sociaux, créant un inévitable effet de surenchère médiatique audiovisuelle) à longueur de journée.

Télescopage médiatique

Dès que l'on se lève le matin, on est littéralement bombardé d'images, confirme Peter

Le fait est que, pour mener ce combat, Peter Kennard utilise paradoxalement de plus en plus les flux d'Internet pour trouver la matière première à la réalisation de ses œuvres. Dans les années qui ont suivi l'invasion de l'Irak, notre travail avec Cat [Phillipps] s'est de plus en plus basé sur un mélange d'images numériques combinées avec de la peinture, du fusain ou autre, poursuit Peter Kennard. Cela nous permet aussi de rendre notre travail accessible en ligne via notre site web et des téléchargements gratuits. C'est une manière pour nous d'utiliser aussi Internet au profit de notre cause. Dans le cas de *Photo Op*, cela a ainsi permis que l'image soit diffusée et utilisée par de nombreux collectifs anti-guerre.

L'œuvre la plus récente et la plus représentative de cette attaque conjointe contre la logique belliste des États et sa connexion avec la grande finance est sans nul doute l'installation *Demotalk*, un environnement physique hostile constitué de murs brûlés, d'interventions manuelles et d'écrans mettant en rapport chef d'États et d'entreprises dans un contexte sonore prégnant de bruits de guerre, d'artillerie, mais aussi de revendications contestataires émanant de la rue. Nous l'avons conçue à la fois comme une installation et une performance, revendique Peter Kennard.

Demotalk a été créé pour le festival d'Édimbourg 2014. L'idée de cette pièce était aussi de démystifier le principe de création d'une œuvre. La performance commence comme une simple présentation orale de notre travail, puis cela dégénère rapidement dans un exercice plus théâtralisé, où nous trifouillons des piles de journaux, où nous déchirons des images de



PHOTO © KRISTIAN BEUS

Kennard / Philipps, *Demotalk*,
Edinburgh Festival, 2014.

couverture montrant nos grands leaders politiques pour dévoiler des images sous-jacentes. On déchire, par exemple, une page du *Financial Times* où apparaît Barack Obama pour révéler en-dessous une image d'attaque de drones. On déchire une page avec Vladimir Poutine pour dévoiler une page mettant en exergue le nombre de morts en Ukraine.

Les Tours Débris

Les prochaines étapes du travail liant Peter Kennard et Cat Philipps seront d'ailleurs de ce même tonneau, à la fois multimédia et performatif. Nous travaillons actuellement sur un nouveau projet à venir dans le cadre de notre exposition *Here Comes Everybody*, qui sera montré à la *Stills Gallery* à l'occasion de l'édition 2015 du *Edinburgh Festival*, explique Peter Kennard. Nous sommes actuellement en train de construire des tours à partir de matériaux divers récupérés dans les rues autour de notre studio à Londres. Ces tours sont un peu notre riposte au fait que Londres est de plus en plus envahi par des

tours à plusieurs millions dollars accueillant des sièges de multinationales, jouant la carte de l'intrusion gentille, en se camouflant derrière des formes agréables ou en prenant des noms leur conférant une certaine sympathie, comme *The Gherkin* [le cornichon], *The Cheese Grater* [la râpe à fromage], *The Walkie Talkie* [le talkie-walkie] et *The Shard* [le tesson]. Notre complexe à nous, de cinq tours, s'appelle *The Debris* [le débris].

Faut-il voir dans ce retour à une certaine matérialité plastique un recentrage sur des questions de performance dans l'espace public, qui ont eu chez Peter Kennard une véritable existence en leur temps, notamment autour de son intervention *News Truck* qui voyait il y a quelques années l'artiste sillonnait les rues de Londres jusqu'à la Bourse, à bord d'un camion montrant des images de une des journaux économiques surlignées d'une main rageuse, et qui se traduisent encore aujourd'hui dans sa collaboration avec Cat Philipps par

des affichages de rue utilisant la même technique de surimpression — comme récemment autour du projet *The Wealth Of Nations* à Prague ?

Il est essentiel pour nous de pouvoir travailler sur la plus grande variété de scénarios possibles, répond Peter Kennard. Une galerie, la rue, Internet, un journal ou une manifestation sont autant de lieux potentiels pour engager un travail d'images critiques avec le public. La situation d'urgence qui procède des événements dramatiques les plus récents nous oblige à trouver le contact avec les audiences les plus larges. Trouver la méthode de transmission de nos images la plus pure prendrait trop de temps. Il n'y a pas de méthode de travail no us concernant qui ne soit teintée d'éléments du système que nous voulons changer. La dénonciation de quelque chose passe nécessairement par son utilisation et son traitement médiatique, mais à notre manière. ■

Laurent Catala

RYBN

<http://rybn.org>

■ if

Les relations entre art et politique se réinventent à l'ère numérique : les technologies numériques reconfigurent les modes de gouvernance, et, de fait, nécessitent de nouvelles formes de résistances.

then

rybn.org est une plateforme de recherche expérimentale, créée en 1999, fondée sur l'utilisation, la subversion et le détournement artistique d'Internet. Le réseau est considéré comme un contexte *politique*

RYBN,
*The Algorithmic
Trading Freak
Show*
(2013).

à part entière : comme nœud d'interconnexion des individus à travers divers terminaux (ordinateurs personnels, tablettes, smartphones...) et différents protocoles (IRC, web, p2p...), comme zone de concentration, de transfert et de transformation des données (data, metadata, metadata de metadata...), et comme infrastructure physique globale (fermes de serveurs, câbles sous-marins...), comme industrie et modèle de production. À travers les transformations qui composent son histoire, Internet est devenu le miroir du changement de paradigme d'une société toute entière restructurée et reconfigurée par les technologies.

Ce qui est à l'œuvre dans ce changement d'état, c'est précisément l'essence du numérique : une opération de quantification qui réduit le monde à une suite de chiffres qu'on peut manipuler, mettre en équation. Mathématiser et modéliser le réel, c'est le normaliser pour le soumettre aux normes comptables et à la statistique performative. Dans cette opération de normalisation, toute forme de singularité est préemptivement érudée. Le numérique décompose et fragmente le réel, individualise et désagrège les collectifs comme les institutions politiques, économiques et sociales, et instaure une nouvelle normativité⁽¹⁾.

Ce faisant, le numérique devient une négation du politique en tant que lieu de débat et de décision. Il s'agit alors de contextualiser et d'analyser les transformations en cours : c'est-à-dire comprendre les mutations contemporaines du capitalisme, à travers l'étude des apports essentiels de la théorie Cybernétique, qui sont aujourd'hui portés par l'industrie de la Silicon Valley⁽²⁾. Les recherches et travaux menés par rybn.org examinent les effets de l'action du numérique sur le réel, établissent un panorama actuali-

sé des nouveaux lieux de pouvoirs, dressent un panel des processus à l'œuvre dans la mise en place d'une «gouvernementalité algorithmique»⁽³⁾. Ces recherches visent aussi à proposer des stratégies de résistances individuelles et collectives, ou du moins, à mettre en place des espaces de réflexions transversaux et extradisciplinaires⁽⁴⁾ pour former et affiner une réflexion critique face à cet environnement technologique normatif, intrusif et perversif.

else

Depuis 2005, avec la série *Antidatamining*⁽⁵⁾, rybn.org enquête sur les mutations techniques du capitalisme. *Antidatamining* est un ensemble de cartographies, visant à esquisser la topologie d'un capitalisme cybernétique, se focalisant sur les changements induits par l'utilisation et le traitement massif et automatisé des données.

Au sein des marchés s'est opérée une transformation structurelle et conceptuelle, où l'algorithmique a établi sa prééminence. Ce phénomène est remarquablement illustré par la prolifération vertigineuse du trading algorithmique. Les derniers opus de la série *Antidatamining* abordent ce phénomène en particulier : *ADM8* (2011), *Flashcrash* (2012), *ADMX* et *The Algorithmic Trading Freakshow* (2013), et tentent de catégoriser et de contextualiser l'automatisation des marchés boursiers. rybn.org collecte différents modèles algorithmiques financiers, selon un procédé de reverse-engineering, afin de mettre au jour les mythologies contemporaines de la rationalité technicienne et du libéralisme économique.

En 2014, avec *Data Ghost*⁽⁶⁾, rybn.org continue son exploration des biais des modèles algorithmiques. *Data Ghost* chasse les fantômes dans le bruit de l'information véhiculée par le réseau, en détournant la théorie de l'entropie de Shannon, et le concept de feedback, cher à la cybernétique. Les programmes d'intelligence artificielle dévoilent leurs structures, et mettent au jour la subjectivité de leurs apprentissages, qui transforment le réel par effet de rétroaction. *Data Ghost* soulève la question d'une tautologie algorithmique, qui nous enfermerait dans une boucle réductionniste infinie, propre à la cognition limitée des automates.

Enfin, avec *Ok* (2010), rybn.org propose un programme sur clé USB, de destruction volontaire des données personnelles : une invitation au suicide numérique assisté, permettant une soustraction, temporaire ou permanente, à la quantification généralisée.



PHOTO © NAGY GERGELY / ILLUSTRATION



PHOTO © NAGY GÉRGY / J. J. J. J. J.

RYBN, *The Algorithmic Trading Freak Show* (2013).

else

D'autres modalités d'action et de réflexion sont expérimentées, sous la forme d'ateliers et de plateformes de discussions collectives. Les ateliers *Internet/Anonymat* proposent une initiation aux techniques d'obfuscation et d'anonymisation (chiffrement, darknets, deepweb...), afin de neutraliser ou de minimiser les opérations de collecte de données et de profilage à grande échelle. Les ateliers de *décontamination sémantique* proposent de s'attarder sur le vocabulaire courant du numérique, qui fait consensus. Ici, le langage est pris comme vecteur de l'idéologie qui accompagne le développement de l'économie numérique, et qui se propage dans les champs culturels, politiques et sociaux.

Économie 0 (2008)⁽⁷⁾ et *Politique 0* (2010)⁽⁸⁾, organisés avec les Éditions MF et Upgrade! Paris, sont deux événements de 48h, conçus comme des espaces critiques, modulaires et chaotiques, des lieux de vie, des agoras où les points de vue cohabitent et les discours se parasitent et alimentent leurs propres contradictions. *Économie 0* questionnait

les relations entre art et économie en plein cœur de la crise financière de 2008 : l'autonomie des productions et des diffusions artistiques et les modèles alternatifs émergents, les notions de valeur, de dépense, de perte, et une mise à l'épreuve de l'idée de neutralisation de l'économie. *Politique 0*, accueilli au siège du Parti Communiste, explorait les techniques de fabrication des représentations collectives et des fictions qui sous-tendent et fondent la légitimité du pouvoir et des institutions politiques. Les angles abordés par les intervenants étaient : la relation entre politique et médias, le marketing politique, propagande et démocratie, le contrôle et la diffusion de l'information.

while

Ces recherches et initiatives s'inscrivent dans un mouvement plus global : dans un contexte de coercition technologique de plus en plus pressant, on assiste aujourd'hui à un renouveau de la critique de la technique⁽⁹⁾, alimentée par les révélations récentes sur les relations entre les multinationales des TIC et les services de renseignements internationaux ; par le

refus de la manipulation et la marchandisation du vivant ; par l'inquiétude autour des développements de l'intelligence artificielle ; par la destruction de toutes formes de protection sociale (par exemple avec les plateformes de *Mechanical Turk*) ; mais aussi, et surtout, par la prise de conscience générale de la crise écologique en cours. ■

propos recueillis par **Laurent Diouf**

(1) *La normalité devient une norme, et le caractère moyen une supériorité, dans une communauté où les valeurs ont un sens statistique*, in *L'individuation psychique et collective*, Gilbert Simondon (Aubier, 1989)
 (2) *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Fred Turner (University of Chicago Press, 2006)
 (3) *Face à la gouvernamentalité algorithmique, repenser le sujet de droit comme puissance*, Antoinette Rouvroy, 2012
 (4) *Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions*, Brian Holmes, 2007
 (5) <http://antidatamining.net>
 (6) *A Mathematical Theory of Communication*, C.E. Shannon, 1948
 (7) <http://incident.net/upgradeparis/economie0/>
 (8) www.rybn.org/politique0
 (9) Cf. *Critical Engineering Manifesto, Telekomunist Manifesto*, Dinsovation, Counterforce, La Planète Laboratoire, etc.

TELECOMIX

<http://telecomix.org>

Liberté et révolution sur la toile : qu'il s'agisse du libre accès aux sites en P2P, de la lutte contre les blogs xénophobes ou de l'aide apportée aux partisans de la démocratie dans les pays arabes, Telecomix se présente comme l'un des collectifs de hackers les plus actifs sur le terrain technologique.

■ Dans le sillage et en parallèle de la mobilisation des réseaux sociaux autour des différents mouvements révolutionnaires dit du « printemps arabe », le collectif anonyme d'hacktivistes Telecomix s'est principalement fait connaître à partir de 2009 par une série d'opérations visant à soutenir les luttes démocratiques menées dans ces différents pays du Maghreb et du Moyen-Orient, depuis l'Égypte et la Tunisie jusqu'à la Syrie encore aujourd'hui.

À l'origine, les membres de Telecomix proviennent de différents milieux activistes web (The Pirate Bay, la Quadrature du Net, ou les défenseurs des droits au peer-to-peer suédois de Piratbyrån, entre autres). Ils se sont tout d'abord réunis pour se mobiliser contre une proposition de loi discutée au Parlement européen sur

la surveillance du web et sur la conservation des données numériques. Leur premier objectif, fondamental, est donc celui de la défense des libertés de communication partout dans le monde.

Groupe anonyme au départ, le collectif s'est davantage « ouvert » ces dernières années — ses membres (estimés au total à environ 250) prenant la parole sous leur véritable identité, même si le discours général de Telecomix reste nettement ancré dans un style volontairement symbolique — au-delà de l'utilisation de multiples logos, les notes d'intention du collectif sur son site font ainsi référence à tout un tas d'axes de « désorganisation politique » autant imagés que chaotiques, mettant en avant les concepts de « machine abstraite », de « données affectives » ou « datalove », et autres concepts entendant promouvoir des principes théoriques de *relations entre l'humain, la machine et le robot* — et incarné, par exemple, par l'existence au sein du réseau d'un bot, nommé *cameron*, véritable représentation informatisée du groupe.

Darknet et champs de bataille technologique

Au-delà de cette rhétorique parfois assez nébuleuse, relevant d'après le collectif lui-même d'un discours fortement teinté de crypto-anarchisme, Telecomix trouve une résonance plus concrète dans ses différents projets et opérations. En terme

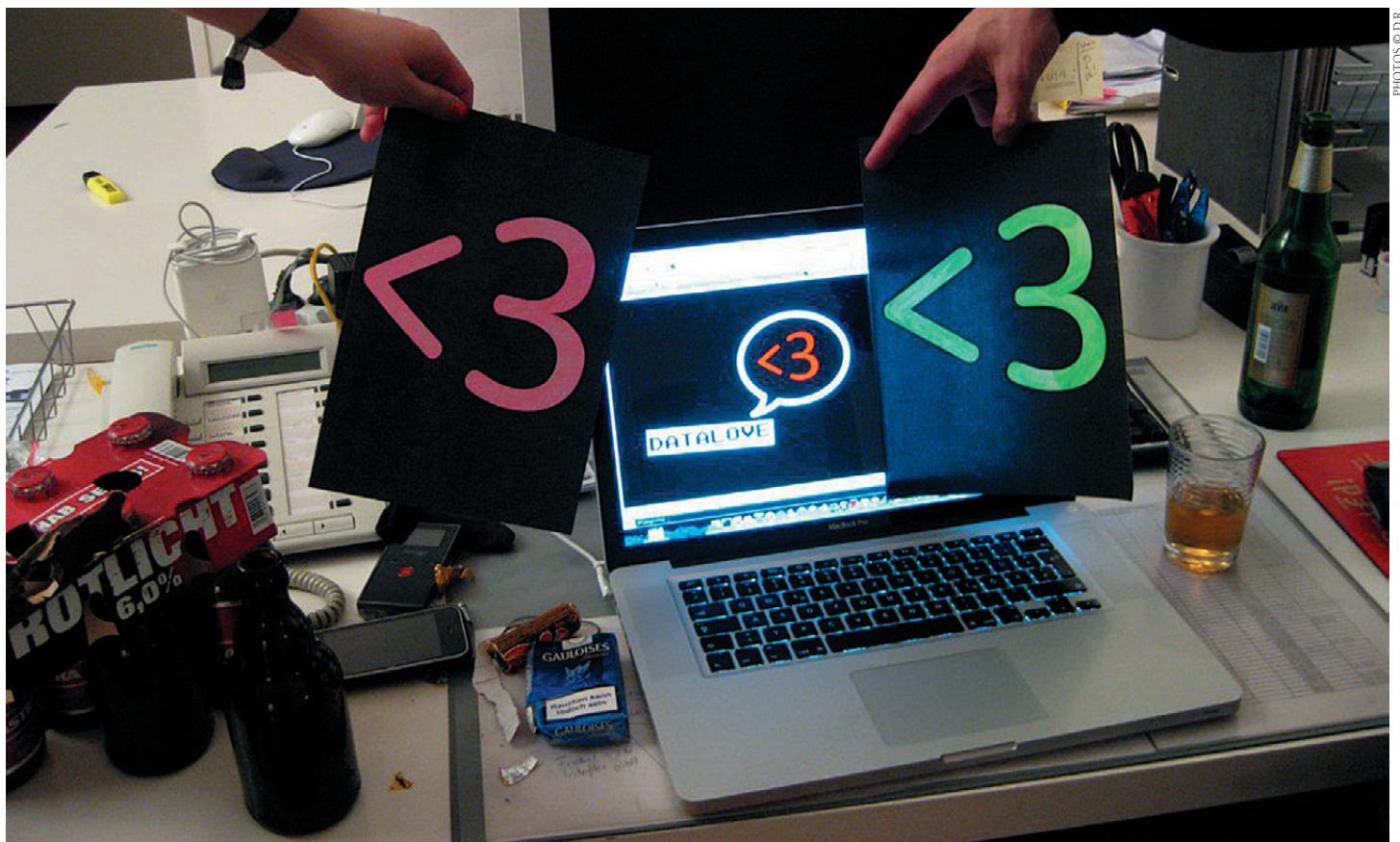
de liberté de circulation sur la toile, le collectif offre ainsi le service *Streisandme* (en référence à l'effet *Streisand* qui se caractérise par la promotion non désirée d'informations) qui permet de mettre en place un site miroir sur son ordinateur afin de pouvoir accéder incognito à des sites censurés ou bloqués.

Telecomix héberge également un service de recherche basé sur *Seeks*, un moteur de recherche P2P open-source axé sur la protection de la vie privée des utilisateurs et des requêtes de recherche initiales effectuées par ces derniers. Telecomix offre enfin des accès à des canaux de discussion privés — et donc normalement non surveillés — via des réseaux IRC (*Internet Relay Chat*) constitués de plusieurs serveurs indépendants connectés. Des accès qui offrent, via un système de « tunnel », une plongée dans le monde secret du darknet (la face cachée du web), passant par exemple par des réseaux informatiques superposés libres comme *Tor*. C'est d'ailleurs en accédant à leur channel IRC que la majorité des informations du collectif circulent vers les différents membres ou contacts.

Car, c'est plus largement dans des actions concrètes sur les « champs de bataille technologiques » actuels que l'action de Telecomix s'est fait le plus ressentir. En 2011, en Égypte, en Tunisie et en Syrie, les hackers

Telecomix,
#OpSyria.





PHOTOS © D.K.

Datalove.

Telecomix Syria,
Logo.



de Telecomix ont ainsi offert leur assistance technique aux internautes et autres bloggeurs de ces pays qui s'étaient vus couper l'accès au réseau par les autorités: méthodes de contournement de la censure on-line pour continuer à poster des vidéos des exactions des régimes en place sur les réseaux sociaux; tutoriel vidéo pour apprendre aux internautes locaux comment restaurer les connexions Internet à partir de vieux modems et autres télécopieurs; apprentissage des règles fondamentales pour pouvoir naviguer en toute sécurité cryptée et anonymement sur le web grâce à des outils de cryptage; site de dépêches et de vidéos mis à jour en temps réel; etc. Le collectif a mis sa science de l'intrusion clandestine dans les réseaux au service de la cause démocratique.

#OpSyria

C'est en Syrie, dans ce cadre de l'opération #OpSyria, que s'est déroulé l'épisode le plus médiatique de l'histoire de Telecomix. Cette opération d'investigation web a permis de mettre en lumière les rapports étroits entre le régime syrien et différentes firmes internationales, comme Ericsson — fourniture de matériel de filtrage no-

tamment — et surtout la firme américaine Blue Coat Systems, spécialisée dans la sécurité Internet, qui avait toujours nié jusque là sa présence dans l'ombre du régime de Damas. Quinze appareils de détection de l'entreprise américaine ont ainsi été tracés en Syrie par les hackers de Telecomix. Un pays où, pourtant, les entreprises américaines ne peuvent pas normalement exporter en raison de l'embargo. Ces appareils sont utilisés par le régime pour identifier les personnes accédant aux sites d'opposition, mais aussi pour dérober identifiants et mots de passe, et pour accéder ainsi directement aux comptes privés des citoyens.

Conséquence de cet éclatement géographique des stratégies de Telecomix, différents groupes se sont constitués en relation avec certains pays. C'est ainsi le cas de Telecomix Tunisie qui se veut comme

un lieu de rencontres et de ressources pour quiconque veut participer à la création d'un Internet résistant à la censure. Mais à l'échelle globale, Telecomix continue d'être actif aujourd'hui sur des questions sociétales en lien avec la montée du racisme, de l'antisémitisme et de l'islamophobie. En novembre dernier,

une réunion organisée à Helsinki, en Finlande, associait ainsi Telecomix à un autre groupe de hackers basé en Suède — le Researchgruppen — afin de révéler leurs techniques pour hacker les commentaires xénophobes postés sur certains blogs et ainsi révéler les adresses IP, emails mais aussi les noms de certaines personnalités publiques ayant proférées ce type de message sous couvert de l'anonymat. Plus que jamais pour Telecomix, la lutte continue... ■

Laurent Catala

TELEKOMMUNISTEN

http://telekommunisten.net

Avec leur communication qui surfe sur toutes les facettes du kitsch communiste de l'ère soviétique et use de tous les clichés proposés par la révolution prolétarienne telle qu'on l'envisageait il y a plus de cinquante ans, Dmytri Kleiner et Baruch Gottlieb, alias Die Telekommunisten, forment une entité à la fois techniquement pointue et politiquement engagée. Idéologues nostalgiques des années qui virent éclore un Internet libre, les Telekommunisten font partie de ceux qui pensent que, remanié, l'Internet sauvera le genre humain.



Dmytri Kleiner, *The Telekommunist Manifesto* (Network / Notebooks 03).

■ #Art, #Politique, #Technologie sont les mots clés de Telekommunisten (accompagnés des hashtags appropriés bien entendu), une cellule d'activistes politiquement engagés dont les actions se répertoire aussi bien dans le domaine de l'art que celui des nouvelles technologies de communication en réseau. De fait, vous auriez tort de ne pas prendre les Telekommunisten au sérieux sous prétexte que ceux-ci cultivent une esthétique directement issue de la «Grande révolution» des «années d'or» du communisme international. En effet, derrière une façade volontairement rétro, cultivant avec humour l'iconographie des riches heures de la révolution prolétarienne, Dmytri Kleiner — fondateur Allemand (russe de naissance) de Miscommunication technologies et auteur de *The Telekommunist Manifesto* — et l'artiste multimédia Canadien Baruch Gottlieb (auteur de *My Gratitude for Technology*) proposent un programme cohérent, proclamant un retour aux valeurs fondamentales du web : le partage, l'ouverture, la transparence. Les slogans *The Revolution Is Calling* (qui tient lieu d'en-tête à leur portail sur Internet) ou *Pas de patron, pas d'investisseur, pas de business plan* illustrent bien les intentions de ces iconoclastes connectés : l'avènement d'un web libre et ouvert, où le partage serait une valeur incontestée.

Bakounine, Marx et Engels version 2.0
Depuis sa création à Berlin en 2006, toute

l'activité de Telekommunisten consiste en une virulente critique du passage d'un web ouvert et décentralisé (dans les années 80 et 90) à celui d'un espace de plus en plus dédié aux plateformes propriétaires (comme c'est le cas de la plupart des plateformes de e-commerce actuelles). Sous l'égide du révolutionnaire Michail Aleksandrovitch Bakounine, de Karl Marx ou encore du philosophe et théoricien socialiste allemand, Friedrich Engels, ils rédigent *The Telekommunist Manifesto*. Un document dans lequel le collectif berlinois questionne les technologies de la communication sous l'angle de l'économie politique, en s'intéressant particulièrement à tous les modèles économiques alternatifs, permettant une action collective en faveur d'une société libre. Parmi ceux-ci, Die Telekommunisten propose un anti-Twitter (ou Facebook) nommé R15N. Un réseau social via téléphone mobile conçu comme une plateforme indépendante permettant la communication instantanée entre diverses communautés. Présenté au festival Transmediale de Berlin en juin 2014, R15N fait suite à la création de Thimbl, un service de microblogging qui s'appuie sur les technologies origi-

nelles du Net (et mêmes précurseurs de celui-ci), à l'image d'un protocole comme *Finger* (une des premières commandes informatiques créé dans les années 70), qui ne nécessite pas d'application spécifique. Décentralisé et configurable par l'utilisateur, Thimbl pourrait être une alternative à Twitter, en terme de réseau social très largement accessible.

L'alternative Telekommunisten

Parmi les autres projets du collectif Germano-Canadien, on trouve également *Dialstation*, un service de communications longue distance à bon marché, *Trick*, qui propose du micro-hébergement de données à moindre coup, ou encore, plus ironiquement, *Deadswap*, un système de partage de fichiers AWFK (*away from keyboard*, comprendre «en live»), où les utilisateurs s'échangeraient des données de la main à la main grâce aux clés USB. On le voit, les Telekommunisten ne se contentent pas de remettre en cause les pratiques technologiques de nos contemporains, avec beaucoup d'humour, mais aussi de bon sens dans un monde de plus en plus contrôlé, ils remettent l'humain au centre des préoccupations des réseaux «dit sociaux».



Telekommunisten, *Thimbl*. Logo.



CC licenced images: vintage portrait of man with stiff collar by defflam - flickr/p/HrtHq Vintage Portrait Proof - Male by Tobyvotter - flickr/p/89NgD1

Telekommunisten,
R15N.

La valeur de l'échange, le peer-to-peer, étant une notion fondamentale et bientôt oubliée du net, Dmitry Kleiner et Baruch Gottlieb opposent à l'État capitaliste centralisé Client-Serveur un communisme peer-to-peer. Comme le précise Dmitry Kleiner, le partage est la raison d'être d'Internet. Déjà, à l'origine, Usenet, l'Email, IRC, toutes ces plateformes décentralisées qui n'étaient la propriété de personne, ont permis les connexions sociales, l'émergence du journalisme citoyen, le partage de photos⁽¹⁾.

Dans son manifeste publié en 2010, Kleiner oppose d'ailleurs ce qu'il nomme le «Venture Communism», soit un idéal qui prône l'auto-organisation des travailleurs et de la production comme moyen de lutte de classe au classique «Joint Venture» du capitalisme (technique financière permettant la coopération entre des sociétés qui possèdent des compétences complémentaires, et ironiquement, le seul moyen d'accès des firmes étrangères voulant s'implanter dans les ex-pays commu-

nistes). De son côté, sous l'angle artistique, Baruch Gottlieb, en compagnie de l'artiste Sénégalais Mansour Ciss Kanakassy crée l'Afro, première monnaie unique destinée à l'Afrique. L'idée derrière cette initiative purement artistique, présentée à la Biennale des arts de Dakar (Dak'art 2004), étant la création d'un symbole d'espoir et d'un outil permettant de rêver concrètement (économiquement) au panafricanisme, tout en remettant en cause la toute puissance du Franc CFA. Une autre sorte d'alternative en somme.

Telekommunist, un manifeste

Appliquant les leçons du marxisme à l'ère de l'Internet, les Telekommunisten partent du principe que la société est composée de relations sociales. Celles-ci forment les structures qui la constituent. Les réseaux informatiques, comme les systèmes économiques, peuvent être alors décrits en termes de relations sociales. Pour Dmitry Kleiner, les partisans du communisme avaient depuis longtemps imaginé des commu-

nautés égalitaires dont les réseaux peer-to-peer seraient la clé de voûte architecturale. Inversement, le capitalisme, lui, dépend du privilège et du contrôle. Il prétend que les réseaux informatiques ne peuvent être conçus sans des applications centralisées, selon la hiérarchie client-serveur. Selon cette théorie, c'est l'économie qui façonne le système des réseaux. [...] Les travailleurs du monde ne sont pas tenus de faire face aux problèmes imposés par le capitalisme et les grandes sociétés corporatives⁽²⁾. Pour les Telekommunisten, il est clairement temps de reprendre les rênes de ce qui était légalement et initialement du domaine public, librement accessible et distribuable, il y a quelques années encore. ■

Maxence Grugier

(1) *The Telekommunist Manifesto*, Dmitry Kleiner (Institute of Network Cultures Hogeschool von Amsterdam, ISBN/EAN 978-90-816021-2-9)

(2) *Ibid*

THE YES MEN

<http://theyesmen.org>

Ironiquement baptisés Yes Men («béni-oui-oui») à leur création au début des années 90, Andy Bichlbaum et Mike Bonanno (ali as Jacques Servin et Igor Vamos) n'ont cessé depuis d'intervenir dans le champ de la communication, électronique ou non, afin de délivrer leur vision sarcastique du monde en dénonçant les excès du libéralisme et son impact sur la géopolitique, l'économie, la politique intérieure et les médias. Avec leur look de cadres *corporate*, Servin et Vamos forment un duo de spécialistes du canular politique dont les actions, fort nombreuses, continuent régulièrement de moquer les gouvernements et les multinationales.



The Yes Men.
Affiche du film
documentaire
*The Yes Men Fix
the World*.

■ Costumes trois-pièces et lunettes d'économistes, nul de dirait à les voir pour la première fois qu'Andy Bichlbaum et Mike Bonanno sont de dangereux activistes comiques, poussant l'économie libérale dans ses retranchements les plus absurdes. L'establishment en effet, est la cible numéro un de ce duo. Une équipe qui a choisi l'humour comme mode opératoire, et qui vise depuis près de quinze ans les tenants du pouvoir, qu'il soit économique ou politique, local ou transnational. À eux deux, Bichlbaum et Bonanno (nommé ainsi parce que cela sonnait plus «hommes d'affaires et décideurs») sont les auteurs de très nombreuses mises en scène visant les travers de notre société. Leur recette? Reprendre les grandes idées du libéralisme économique, s'inspirer de la ligne du parti conservateur, ou appuyer les décisions des instances mondiales (OMC, BIRD - la Banque Mondiale, ou encore le FMI) de façon tellement jusque-boutiste et outré qu'elles en deviennent à la fois inapplicables et ridicules.

Le canular au rang d'œuvre d'art

Le canular, chez Bichlbaum/Servin et Bonanno/Vamos, est une arme de destruction massive des valeurs mortifères du capitalisme à outrance, du libéralisme excessif et en général, de l'égoïsme (et l'égotiste) des pays économiquement «dominants».



The Yes Men, intervention
lors de la conférence sur le pétrole
du Canada le 14 juin 2007.

l'OMC fut régulièrement la cible de ses blagueurs à visées politiques. En mai 2000, en Autriche, Andy Bichlbaum intervient par exemple sous le pseudonyme germanisé d'«Andreas Bichlbauer», et fait une conférence alarmiste sur l'avenir économique des pays développés. Pendant quelques heures, des professionnels de l'économie assisteront médusés au discours complètement fou d'un spécialiste en réalité très heureux de rouler son public dans la farine.

On leur doit également des initiatives l'éradication de certaines coutumes en vue d'une meilleure rentabilité économique. Ils proposeront, par exemple en 2001, d'interdire les siestes coutumières en milieu de journée, comme il est courant de le pratiquer en Espagne... En 2001, lors d'une autre conférence, ils proposeront le recyclage des excréments de l'Occident pour les transformer en nourriture à destination du tiers-monde. Il est amusant de noter que, la plupart du temps, leurs interventions ne recueillent aucune réaction négative. Preuve que ces interventions sont des œuvres d'art pérennes pour les Yes Men, elles sont filmées, et vendues aux amateurs. Ce qui génère à la fois une source de revenus pour ces activistes aux multiples casquettes, mais est aussi un clin d'œil ironique aux engouements aléatoires du marché de l'art contemporain.

La chasse aux têtes de Turc

Parmi les figures publiques auxquels ils se sont régulièrement attaqués, on trouve George W. Bush Jr. durant ses deux mandats, mais aussi le Français Patrick Balkany, alors maire UMP de Levallois-Perret, qu'ils piègent en 2005 à la télévision⁽¹⁾, le laissant déclarer que *les pauvres vivent très bien à Paris*⁽²⁾. Les activistes se frottent également aux multinationales et aux grands consortiums financiers, comme ExxonMobil, Halliburton ou Dow Chemicals; avec le fameux épisode de la *masquette Gilda*, un squelette plaqué or, censé représenter les dévastations — acceptables et profitables, les os sont couverts d'or — du géant mondial de la chimie. Les institutions étatiques et les administrations sont également visées. C'est le cas de la chambre de commerce des USA, du gouvernement canadien (considéré par le duo comme le plus hypocrite de la terre) ou encore du gouvernement israélien. Concernant Israël, les Yes Men font campagne avec le slogan *For Once The Yes Men Says No!* (Pour une fois les Yes Men disent non!) et boycottent le Festival International du film de 2009, une manifestation qui devait accueillir leur film documentaire récompensé, *The Yes Men Fix the World* (Les Yes Men refont le monde)⁽³⁾.

The Yes Men Fix the World

Actifs et réactifs, les Yes Men «réparent» le monde en effet. Ou tout du moins, essaient... Après l'Ouragan Katrina, l'un des deux Yes Men monte une opération de communication. Se faisant passer pour un membre du ministère du logement, il annonce la réouverture des logements sociaux, provoquant l'embarras du gou-



PHOTO © D.R.

The Yes Men. Affiche du film documentaire *The Yes Men Fix the World*. Capture d'écran.

vernement qui devra démentir, et l'ire de la population. Spécialistes de la communication, les Yes Men excellent dans la production de faux documents. En 2008, ils font distribuer dans la rue un exemplaire factice du *New York Times* annonçant la fin de la guerre en Irak et l'inculpation de Georges Bush pour «haute trahison»⁽⁴⁾. Une édition pirate éditée à un million d'exemplaires⁽⁵⁾.

Les Yes Men dénoncent également régulièrement l'hypocrisie de mesures qui se veulent moralement justifiables, même si l'on sait qu'elles ne seront pas appliquées dans la réalité. C'est le cas du Pacte écologique de Nicolas Hulot. Une initiative qui aurait dû remporter leur suffrage, mais qui, au vu de la tiédeur des mesures, ne fera qu'inspirer ces deux comiques *corporate*. Pour l'occasion, ils endossent une fois de plus le costume de leurs ennemis et se font passer pour des journalistes ultra-réactionnaires, piégeant successivement

Claude Goasguen, Claude Bartolome et Jean-Marie Cavada. Seul ce dernier se doutera d'ailleurs de quelque chose, critiquant des mesures comme «le transport de glace par avion vers le Groenland» pour sauver la banquise. Les autres ne broncheront pas.

Lancement du Yes Lab

Toujours très occupés, les Yes Men s'étoffent et lancent aujourd'hui le projet *Yes Lab*⁽⁶⁾, ainsi que l'Action Switchboard, une plateforme en ligne où le duo met à profit l'imagination de leurs fans désormais nombreux, pour leur proposer des idées et des projets. Créée en 2010, le Yes Lab propose une série de brainstorming et de formations destinées à former, et aider, d'autres groupes d'activistes proches des méthodes de Bonano et Servin, dans la réalisation de projets qui leur sont propres. Plus militant que jamais, le duo sort également un nouveau film, *The Yes Men Are*

Revolting, un titre à double sens (les Yes Men sont aussi révoltés qu'ils se révoltent) pour un film qui documente les cinq dernières années d'activisme de ce duo politique à sa manière, et qui prend bien évidemment encore une fois à contre-pied les codes de la communication entrepreneuriale et gouvernementale, les repoussant toujours plus loin dans l'absurde, dans une hystérie paroxystique typique de notre époque. ■

Maxence Grugier

(1) www.youtube.com/watch?v=Yvpr11yghJU

(2) <http://tempsreel.nouvelobs.com/médias/2005/11/17/OBS5561/balkany-les-pauvres-vivent-bien.html>

(3) <http://theyesmenfixtheworld.com/>

(4) www.lefigaro.fr/elections-americaines-2008/2008/11/12/01017-20081112ARTFIG00668-la-guerre-en-irak-est-finie-annonce-un-faux-ny-times-.php

(5) <http://nytimes-se.com/todays-paper/NYTimes-SE.pdf>

(6) www.yeslab.org

UBERMORGEN

www.ubermorgen.com

Hans Bernhard et Lizvlx d'UBERMORGEN ne se considèrent pas comme des activistes politiques mais comme des actionnistes. De fait, s'il fallait donner un nom à la politique contre laquelle se bat ce duo d'artistes Suisse Austro-Américain depuis la fin des années 90, ce serait «*Politic of Terror*». Voilà près de 15 ans maintenant qu'UBERMORGEN subvertit le monde des médias, et particulièrement internet. Leur œuvre, engagée, pluridisciplinaire et multimédia par essence («*super-enhanced*» comme ils aiment à le dire) est en constante évolution, tout comme le monde qui l'abrite.



[1] Ubermorgen, *Superenhanced Seal*. 2009.



[2] Ubermorgen, *The Agency Manual Election Recounts*. 2004.



[3] Ubermorgen, *[V]ote-auction*. 2000-2004.

■ Hans Bernhard et Lizvlx sont très clairs quand il s'agit de nommer leurs actions artistiques. Héritier du mouvement Dada et des actionnistes Viennois, le duo déclarait en 2013 : *Nous n'avons aucun agenda politique dans notre travail... Nous ne sommes pas des activistes. Nous sommes des actionnistes dans la tradition expérimentale de l'Actionisme Viennois — nous utilisons les médias internationaux, la communication et les réseaux technologiques, notre corps est le capteur ultime et immédiat... Ce que nous faisons n'est pas du pop art; c'est de l'art rupestre*⁽¹⁾. Depuis 1999, date de leur rencontre, UBERMORGEN s'est fait connaître en créant, entre autres, un site web permettant de vendre (et acheter) aux enchères, des votes pour l'élection présidentielle américaine de 2000. Ensuite, Hans Bernhard et Lizvlx ont lancé le débat sur le vote numérique, les tentatives politiques d'assimiler les néo-nazis en Allemagne, la société et l'esthétique

de guerre, l'industrie du jeu, l'aspect tentaculaire et suprématiste de Google, ou l'esclavage 2.0 du groupe de vente en ligne Amazon. Aujourd'hui les deux d'UBERMORGEN font surtout parler d'eux suite à leur «adoption» de l'Américain Chris Arendt. Un ex-garde de la prison de Guantanamo Bay, enrôlé par les artistes dans le but de dénoncer les pratiques employées par le gouvernement US sur leurs «black sites» (les prisons secrètes de la CIA).

Écho de Guantanamo

La mise en place des «black sites» par le gouvernement et les services de renseignement Américains n'est plus un secret pour personne. On le sait depuis la révélation de leur existence par le *Washington Post* en 2005, divers pays d'Europe dont la Grèce, la Roumanie et la Pologne, abritent des lieux de détentions secrètes et de transferts illégaux de détenus. Dans *Superen-*

hanced, vaste projet artistique plurimédia⁽²⁾, UBERMORGEN invite l'ex-garde de Guantanamo Chris Arendt en le prenant comme modèle et en s'appuyant sur ses témoignages. Mais la collaboration tourne court : profondément perturbé, le jeune homme devient vite incontrôlable. Suite à une crise de délire sévère, il est arrêté et enfermé par la police Autrichienne.

À la manière des Actionnistes Viennois, les artistes se réapproprient cet épisode d'hystérie tragi-comique, et l'intègrent à leur travail. Cela deviendra *Perpetrator*, partie de leur projet *Superenhanced* sous-titrée avec humour *Gonzo research gone bad!* Pour la vidéo *Superenhanced - V2E1*⁽³⁾, UBERMORGEN crée un logiciel d'interrogatoire que les visiteurs peuvent utiliser et qui s'inspire des techniques utilisées sur les potentiels terroristes et ennemis de la nation par le renseignement et l'armée Américaine. Au montage, les extraits de la vidéo finale réalisée à partir des choix du public montrent Chris Arendt imitant les attitudes des soldats, saluant, opérant dans des bâtiments qui évoquent la fameuse prison (en réalité filmé à Südbahnhof, une gare désaffectée de Vienne).

À propos des pratiques comme la torture, le duo UBERMORGEN note : *Les événements et les pratiques psychotiques passent inaperçus et nous les acceptons lentement, au fil du temps, pour finir par s'acclimater et se familiariser avec elle. En mêlant des moments de blancheur aveuglante avec la noirceur du black out, se*



PHOTO © UBERMORGEN

Ubermorgen, *Perpetrator*.
2008.

crée un mélange unique de douleur physique et de techniques d'interrogatoire symbolisé par le logiciel que nous avons créé pour l'occasion. Nous n'avons pas à imiter la réalité — notre monde est déjà mis en scène, superficiel et glamour, mais l'utilisateur peut en éprouver la perversion omniprésente (...). Nous rejetons la notion de torture comme légitime défense, mais nous l'acceptons comme partie de la culture rock⁽⁴⁾. L'œuvre finale, montée en vidéo, est accompagnée du titre de *Rage Against The Machine*, *Bullet In The Head*.

Magneto avait raison!

Au sein de la saga X-Men, série de comics créée par le scénariste Stan Lee et le dessinateur Jack Kirby, le personnage de Magneto est un super-vilain dont l'unique but est de contrer les super-héros mutants du Professeur Xavier. C'est aussi le personnage le plus ambigu de l'histoire des comics US. Quand les lecteurs découvrent en 1985 que Magneto est un survivant de la Shoah, on comprend alors son angoisse de voir une race de mutants supérieurs prendre le pouvoir sur la race humaine. Lui qui a subi les horreurs au nom de la suprématie aryenne prônée par les Nazis.

Au fil de la série, on se rend compte que les agissements de Magneto, aussi dommageables soient-ils, sont en réalité dirigés par une éthique humaniste qui, si elle est discutable, prend sa source dans la peur de l'idéologie totalitaire. Sur une fameuse photo de Hans Bernhard et Lizvlx accompagnés de Chris Arendt, on peut voir se dresser un tee-shirt orné du slogan *Magneto Was Right*. C'est aussi cette idéologie que veut combattre UBERMORGEN. Celle d'un pays, les États-Unis, dont les visées qu'ils jugent suprématistes et totalitaires font plus de mal que de bien au monde qu'ils occupent.

Critique plurimédia super-renforcée

En novembre 2013, le duo d'artistes donne sa première exposition à Londres. *Userfriendly*. Comme son titre l'indique (*user friendly* est un terme informatique signifiant «convivial»), on peut comprendre qu'*Userfriendly* signifie tout son contraire et se veut encore une fois provocateur. L'évènement est présenté comme suit par le site du galeriste Carroll Fletcher: *L'exposition présente des installations, des vidéos, des sites Web, des actions, des gravures, des peintures à*

l'huile numériques pixelisées et des photographies, dans une exploration super-renforcée (superenhanced) et hyper-active, de la censure, la surveillance, la torture, la démocratie, le commerce électronique et la novlangue⁽⁴⁾.

On le voit, le «body of work» d'UBERMORGEN ne change pas ou peu. Hans Bernhard et Lizvlx tentent d'y exercer au mieux leur esprit critique, usant de tous les médias à leur disposition afin de mettre en évidence les défauts, les hypocrisies et les dysfonctionnements qui se jouent actuellement, au niveau local, international, géopolitique et économique. Pour cela, ils examinent les usages et les normes actuelles avec distance, dans une remise en question totale des idées profondément intégrées et des comportements standardisés de la société occidentale. ■

Maxence Grugier

(1) *Userfriendly*, A Conversation between Edward Snowden and UBERMORGEN

(2) www.superenhanced.com

(3) <http://vimeo.com/23060621>

(4) *Userfriendly*, A Conversation between Edward Snowden and UBERMORGEN

(5) www.carrollfletcher.com/exhibitions/19/overview/

LES EKLUZ

PARIS 10^{ème}

Depuis le 1^{er} mai 2014, MCD a pris la direction des Ekluz, une "fabrique culturelle et numérique" située aux abords du Canal Saint-Martin dans le 10^{ème} arrondissement de Paris. Le lieu réunit artistes, associations et sociétés investis dans la création sonore et visuelle, les objets connectés, la motion capture, les nouveaux médias, la formation aux métiers du web et la production artistique numérique.

Makery @ Europe Refresh, le salon européen du crowdfunding, Paris, octobre 2014.

EXPOSITION de net-art / Paris - Moscou

Spamm et virtualisme, du 9 au 18 avril 2015. Les artistes du flux et leurs œuvres créées par et pour le réseau — net-art, expérimentation visuelle, Glitch — peinent encore à franchir les portes des institutions culturelles, galeries, musées.

Dans la lignée de *WJ-Spot 1 et 2* — publications de MCD dédiées à l'art du réseau — les Ekluz s'associent au Super Art Modern Museum (<http://spamm.fr>) pour ouvrir une fenêtre physique sur la poésie en ligne, du 9 au 18 avril (entrée libre de 14h à 19h).

Plus de 150 créations en ligne seront présentées au sein d'un dispositif en streaming constant avec l'Electromuseum de Moscou (<http://electromuseum.ru/>), avec la participation de Ogla Kisseleva, Dimitri Morozov - gagnant du prix du Cube, Fred Forest, Systaime...

Administrateur de l'exposition :

Jean Guillaume Le Roux.

Vernissage ouvert à tous les lecteurs de MCD le 9 avril à 19h.

Infos : ekluz@digitalmcd.com

MAKERY, un média dédié à la vitalité du mouvement FabLab

La dynamique des FabLabs se moque des cloisonnements : partout à travers le monde, chercheurs, artistes, bricoleurs, biologistes, informaticiens, designers, concepteurs de jeux vidéo, urbanistes, jardiniers trouvent un terrain de jeu commun dans ces nouveaux espaces de fabrication numérique.

Cette floraison virale des Labs — de Pantin à Oudagougou — a aujourd'hui un média dédié, Makery, qui propose articles de fond, veille sur les pratiques innovantes, cartographie open source et reportages au sein du réseau international des Fablabs, Makerspaces et autres BiohackLabs...



Parmi les premiers reportages : le projet Turtle (la fabrication d'une voiture à partir de matériaux entièrement recyclés au Ghana), une rencontre au Japon avec l'équipe conceptrice d'un détecteur indépendant de radiation DIY post-Fukushima, l'appropriation de Ouagalab par la jeunesse du Burkina Fasso...

Makery est un projet produit par Art2M.

Site : <http://labotrucs.tumblr.com>

BRICOLE IT YOURSELF

Pour passer aux travaux pratiques, Makery organise chaque mois une session de Bricole It Yourself aux Ekluz.

Ce rendez-vous est ouvert à tous celles et ceux qui aiment faire, bricoder, bidouiller, prototyper et se lancer le temps d'un samedi après-midi dans des expérimentations hasardeuses...

L'esprit posé par Quentin Chevrier, son concepteur, est simple : *on bricole des trucs sans contraintes, sans visiteurs, sans deadline, sans thème imposé, sans blablater au lieu de faire, sans obligation de résultat, mais avec un apéro à la fin.*

Pour un retour sur la dernière session :

www.makery.info/2015/02/03/le-bricole-it-yourself-1-cetait-bien/

La prochaine session sera organisée le samedi 21 mars (20 places disponibles, inscription : ekluz@digitalmcd.com).

SOUNDSLABS : innovation et musique

Soundslabs, les incubateurs en musique, est un projet imaginé pour organiser une veille sur les innovations qui changent la pratique musicale, ses modes d'écoute, de diffusion...

Lancé à Numa l'an dernier à l'occasion de la fête de la musique, Soundslabs organise 3 événements annuels pour présenter une sélection de projets émergents en développement au sein des incubateurs franciliens.

Ces journées, conclues par une performance, s'adressent aux innovateurs, chercheurs, artistes, labels, distributeurs, éditeurs, entreprises de médias et à toutes les personnes intéressées par les mutations en cours de la création et des pratiques musicales.

Pour une présentation de Soundslabs et des 16 projets sélectionnés à ce jour :

<http://soundslabs.com>

Soundslabs est une proposition de Philippe Nikolov, produit par MCD.

LES RÉSIDENTS

Artistes : Albertine Meunier, Antonin Fourneau, Artof Popof, Taoufik, Igor Baloste, Clément Gariel.

Structures/projets : Art2M, Bagel Lab, BOT42, Makery, MCD, Mocaplab, Moderne Multimedia, Édition Inculte, WebForce 3, BDM TV, Pixel Carré, VNBC, WaterLightGrafitti.

Ekluz, fabrique culturelle et numérique

est portée par MCD,

13 rue des Écluses Saint-Martin, Paris 10^{ème}.

Contact : ekluz@digitalmcd.com

Site : www.digitalmcd.com



Elektra 16
May 13 — 17 2015

Usine C
Montréal (QC), Canada
elektramontreal.ca

E16

ELEKTRA



mcd #59



mcd #60



mcd #61



mcd #62



mcd #63



mcd #64



mcd #65



mcd #66



mcd #67



mcd #68



mcd #69



mcd #70



mcd #71



mcd #72



mcd #73



mcd #74



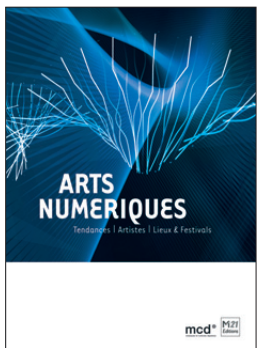
mcd #75



mcd #76

ANCIENS NUMÉROS ET ABONNEMENT EN LIGNE

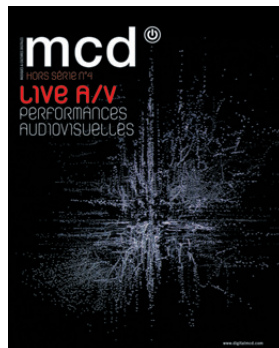
www.digitalmcd.com



Arts Numériques,
"Tendances, Artistes, Lieux & Festivals"
FR



WJ-SPOTS #1
15 ans de création
artistique sur Internet
FR/UK



Live A/V
Performances audiovisuelles
FR/UK



Internet des Objets
Internet of things
FR/UK



Guide des ressources et lieux
de la création artistique, nu-
mérique & multimédia : 9e
FR



MCD LA REVUE CULTURE ET SOCIÉTÉ NUMÉRIQUE

- > des numéros thématiques trimestriels,
- > des éditions bilingues français / anglais,
- > une analyse des pratiques artistiques et usages innovants,
- > des articles de fond et des entretiens,
- > + de 100 pages,
- > une collection de référence

Parutions MCD Calendrier prévisionnel 2015-2016

- > mcd#78
Des artistes et des drones
- > mcd#79
Environnement 2.0
- > mcd#80
Art & Science
- > mcd#81
Villes du futur

www.digitalmcd.com

MCD' ABONNEMENT

- Je souhaite me réabonner pour 1 an (4 numéros)
au tarif de **30€** au lieu de 36€
+ frais d'envoi France et Europe 5,20€ Monde 8,60€

REVUES ET HORS-SÉRIE A L'UNITÉ

Depuis janvier 2011, la revue MCD nouvelle formule trimestrielle thématique et bilingue est à 9 €.

- Revue MCD (FR/UK) : 9€ TTC**

Numéro(s) souhaité(s) :

- Internet des Objets (FR/UK) : 9€ TTC**

- Live A/V - performances audiovisuelles (FR/UK) : 10€ TTC**

- WJ_SPOTS, 15 ans de création sur Internet (FR/UK) : 9€ TTC**

+ frais d'envoi par numéro/hors série :

- France et Europe 3,10€ Monde 4€

- Le Livre : Arts numériques, tendances - Artistes - Lieux & Festivals : 29,55€ TTC**
+ frais d'envoi: France et Europe 2,50€ Monde 4,15€

Tous ces numéros sont disponibles à la commande pour réception au format papier ou numérique (pdf) en téléchargement sur la boutique de notre site www.digitalmcd.com

Je joins un chèque d'un montant total de€
incluant les frais d'envoi

Prénom :

Nom :

Structure :

Profession :

Email :

Tél. :

Adresse :

Pays :

Ville :

C.P. : Date :

Signature :

Chèque à l'ordre de Musiques & Cultures Digitales, à envoyer accompagné de ce formulaire à Musiques & Cultures Digitales, 8 rue du Général Renault, 75011 Paris
Téléphone : 01 83 89 13 73
E-Mail : abonnement@digitalmcd.com

who's

MCD - Musiques & Cultures Digitales
Publication trimestrielle

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION

Anne-Cécile Worms < nc@digitalmcd.com >

RÉDACTEUR EN CHEF

Laurent Diouf < laurent@digitalmcd.com >

RÉDACTEURS

Ariel Kyrrou < ariel.kyrrou@gmail.com >

Bernard Stiegler < contact@iri.centrepompidou.fr >

Christophe Bruno < christophe.bruno@gmail.com >

Colette Tron < alphabetville@orange.fr >

Emmanuel Guez < emmanuelguez@yahoo.fr >

Jean-Paul Fourmentraux < jean-paul.fourmentraux@chess.fr >

Jean-Yves Leloup < jeanyves.leloup6@gmail.com >

Laurent Catala < lcatala@hotmail.fr >

Laurent Diouf < laurent@digitalmcd.com >

Marie Gayet < mabedo@club-internet.fr >

Marie Lechner < ml@dadabase.fr >

Maxence Grugier < maxence.grugier01@gmail.com >

Serge Hofman < serge.hoffman@gmail.com >

Stephen Kovats < kovats@r0g-media.org >

TRADUCTION ANGLAIS > FRANÇAIS

Valérie Vivancos < valerie.vivancos@gmail.com >

DIRECTION ARTISTIQUE

Yann Lobry < contact@rendez-vu.fr >

EXECUTION GRAPHIQUE

Françoise Favennec

VISUELS COUVERTURE

Julius von Bismarck, Image Fulgurator, 2008.

Photo © Richard Wilhelmer

MCD / MUSIQUES & CULTURES DIGITALES est une publication
de l'association Musiques & Cultures Digitales présidée par Hadda Fizir.

DIRECTEUR ASSOCIÉ

Guillaume Renoud-Grappin < guillaume@digitalmcd.com >

CHARGÉE DE PRODUCTION

Camille Bari < camille@digitalmcd.com >

PUBLICITÉ & PARTENARIAT

Muriel Knezek < muriel@digitalmcd.com >

< communication@digitalmcd.com >

CHARGÉE DE DÉVELOPPEMENT

Milka Wagner < milka@digitalmcd.com >

ABONNEMENT

+33 (0)1 83 89 13 73

< abonnement@digitalmcd.com >

ADRESSE

Musiques & Cultures Digitales, 8 rue du Général Renault, 75011 Paris.

IMPRIMERIE:

ETIC graphic, Z.I. des Touches, BP 2159, 81 boulevard Henri Becquerel,
53021 Laval cedex 9, France < www.etic-graphic.fr >

DISTRIBUTION: MLP

DIFFUSION INTERNATIONNALE: Numero0

Tél.: +33 (0)9 82 42 63 09

< marie@numero0.fr >

COMMANDE EN LIGNE < www.digitalmcd.com >

Tous droits réservés

ISBN 978-2-36807-041-3 - ISSN 1638-3400

Dépôt légal à parution: mars 2015.

mcd[®]
magazine des cultures digitales

Site < www.digitalmcd.com >

E-mail < info@digitalmcd.com >

Infos < www.facebook.com/digitalmcd >

Vidéo < http://vimeo.com/digitalmcd/videos >

Réseau < https://twitter.com/mcd_mag >

EKLIZ
Fabrique culturelle et numérique

ran
RÉSEAU ARTS NUMÉRIQUES

MCD est membre
du Réseau Arts Numérique (RAN)
< www.ran-dan.net >

en vente en kiosques et librairies :

- > Ajaccio : Relais Ceccaldi, route du Ricanto, 20090
- > Angoulême : AngDis Centre E. Leclerc, 31 rue de la Madeleine, 16000
- > Besançon : Relay Presse, SNCF Besançon, avenue de La Paix, 25000
- > Bonifacio : Calata, 5 quai Jérôme Comparetti, 20169
- > Bordeaux : Relay Presse, Place des Quinconces, 33800
- > Brest : Relay Presse, Vestibule SNCF Brest, 29200
- > Caen : Relay Presse, Vestibule SNCF Caen, 14000
- > Calvi : Ceccaldi, Aéroport Ste Catherine, 20260
- > Carcassonne : 70 rue de la Barbacane, 11000
- > La Rochelle : Relay Presse, Vestibule SNCF La Rochelle, 17000
- > Lyon : 39 rue de St Cyr, 69009
- > Lyon : 57 place de la République, 69002
- > Lyon : 75 rue Massena, 69006
- > Lyon : Relay Presse, SNCF Lyon Part Dieu 1, 69003
- > Marignane : CCI Marseille Provence Aéroport, 13700
- > Marseille : Relay Presse Esplanade St Charles, 13001
- > Marseille : Relay Presse Galerie Marchande, 13001
- > Menton : 25 avenue Félix Faure, 06500
- > Millau : 1 rue Ferrer, 12100
- > Nantes : 9 rue de la Paix, 44000
- > Nîmes : G.T.D. - CC, La Coupole des Halles,
22 Boulevard Gambetta, 30000
- > Paris : 107 avenue Ledru Rollin, 75011
- > Paris : 2 rue des Petits Carreaux, 75002
- > Paris : 217 rue St Maur, 75010
- > Paris : 25 avenue des Gobelins, 75013
- > Paris : 3 place Gambetta, 75020
- > Paris : 318 rue Vaugirard, 75015
- > Paris : 4 avenue Jean Jaurés, 75019
- > Paris : 62 rue Damremont, 75018
- > Paris : 64 avenue de Versailles, 75016
- > Paris : 67 rue St Honoré, 75001
- > Paris : 7 place de Clichy, 75017
- > Paris : 95 avenue Philippe Auguste, 75011
- > Pauillac : E.M.B.S., 9 quai Léon Perrier, 33250
- > Quimper : 4 rue St Francois, 44000
- > Rodez : Tabac-Presse, 1 boulevard d'Estourmel, 12000
- > Saint-Brieuc : FJC Librairie, 13 rue St Guillaume, 20000
- > Strasbourg : 4 rue du Faubourg de Pierre, 67000
- > Toulouse : 19 place du Salin, 31000
- > Uzès : 7 boulevard Gambetta, 30700
- > Valence : 198 avenue Victor Hugo, 26000

en consultation :

- > Bourogne : Espace Multimédia Gantner, 1 rue de Varonne
- > Gardanne : Médiathèque Nelson Mandela, Bd Paul Cézanne
- > Issy-les-Moulineaux : Le Cube, 20 cours Saint Vincent
- > Montreuil : Bibliothèque Robert Desnos, 54 rue Victor Hugo
- > Paris : Bibliothèque Publique d'Information,
19 rue Beaubourg, 75004
- > Paris : Centre Musical Barbara Fleury Gouttes d'Or,
1 rue de Fleury, 75018
- > Paris : IRMA, 22 rue Soleillet, 75020
- > Paris : Médiathèque musicale de Paris, Forum des Halles, 75001
- > Paris : NUMA, 39 rue du Caire, 75002
- > Perpignan : École des Beaux-Arts, 3 rue Maréchal Foch
- > Reims : Centre culturel Saint-Exupéry, Esplanade André Malraux
- > Rennes : Bibliothèque Les Champs Libres, 46 bd Magenta
- > Rennes : Le Jardin Moderne, 11 rue du Manoir de Servigné
- > Rosny-sous-Bois : Espace Jeunesse - Cercle J, 45 rue Gardebled
- > Saint-Denis : Association Synesthésie, 15 rue Denfert Rochereau
- > Saint Herblain : La Bibliothèque, rue François Rabelais
- > Saint Médard en Jalles : Médias Cité, Place de la République
- > Toulouse : Centre culturel Bellegarde, 17 Place Bellegarde
- > Villeneuve d'Ascq : Bibliothèque Université Charles
de Gaulles Lille, 3 rue du Barreau

SIGHT+ SOUND

7^e ÉDITION

HYPERLOCAL

FESTIVAL INTERNATIONAL
ART NUMÉRIQUE

20 - 24 MAI 2015

WWW.EASTERBLOC.CA

WWW.SIGHTANDSOUNDFESTIVAL.CA



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Bureau des festivals et
des événements culturels

Montréal

Forum jeunesse
de l'île de
Montréal
Un regard de concertation et d'action pour la jeunesse

**EASTERN
BLOC**

ETC MEDIA

URBANIA

GALLERIES
MONTRÉAL

we make money not art

Festival
PRÉSENCES
électronique
2015 06+07+08 mars

VEN 06 MARS

19H (Salle 400)
Keith FULLERTON WHITMAN
Ilhan MIMAROGLU (1926-2012)

21H (Nef Curial)
Vincent-Raphaël CARINOLA
SUPER COLOR PALUNAR
(Lionel PALUN+Jérôme NOETINGER)
Antoine CHESSEX
Pete SWANSON

SAM 7 MARS

16H (Salle 400)
Sophie AGNEL
Frederick GALIAY+Jean-Sébastien MARIAGE

18H (Salle 400)
Pionnières de la musique électronique
par Carole RIEUSSEC

20H (Nef Curial)
Bernard PARMEGIANI (1927-2013)
Bjarni GUNNARSON
Ilpo VÄISÄNEN
Holly HERNDON

DIM 8 MARS

16H (Salle 400)
Knud VIKTOR (1924-2013)
Esther VENROOY

18H (Salle 400)
Régis RENOUARD LARIVIÈRE
Benjamin THIGPEN

20H (Nef Curial)
Thierry BALASSE
ZAVOLOKA + KOTRA
Norbert MÖSLANG
Charles COHEN