

TRA(NS)DUCTION
(LA PERCEPTION DES INFORMATIONS)
GRÉGORY CHATONSKY

Notre époque est friande d'INTERDISCIPLINARITÉ. Frayer avec plusieurs disciplines est devenu un lieu commun enseigné dans les écoles et exigé par les festivals, comme si par un tel croisement on rêvait d'un autre art n'adoptant aucune forme particulière, mais les prenant toutes. Le numérique semble dans ce domaine riche en promesses. Sa capacité à traiter des informations permet en effet la traduction d'un média à un autre, non par quelque métaphore, mais selon des fonctions fixant les règles du possible. On se met à rêver d'une machine réalisant enfin le programme d'une certaine modernité, plongeant ses racines dans Bayreuth, une fusion entre les arts, le passage d'une forme à une autre, comme si une autre forme, invisible celle-là, ne cessait de couler le long d'un flux ininterrompu

Derrière la scène, il y a un ordinateur qui est l'objet de toutes les attentions, on craint le bogue. Il fait tourner un logiciel traitant une floculation de chiffres en provenance d'un capteur, lissant cette variation et en régurgitant une vibration sonore. Un VJ manipule peut-être des fragments d'image. Mais la rencontre semble vaine, car le mot d'ordre de l'interdisciplinarité a précédé le projet artistique, sa ligne de fuite et son désir, il ne reste plus qu'un effet. Or la question de la TRADUCTION est ancienne dans le champ des arts. Les images ont été longtemps considérées comme la traduction d'un texte sous-jacent. Traduire c'est aller d'une chose à une autre en rendant celle-ci redevable de la première, c'est donc faire passer quelque chose pour autre chose, une logique de la représentation et de la substitution par laquelle il s'agit de passer outre l'hétérogénéité des langues¹. La traduction n'est pas une activité spécifique, c'est une structure dont le modèle peut s'étendre à de nombreux domaines. Traduisez une phrase et retournez à cette origine en retraduisant la copie, opérez plusieurs fois de la sorte et observez le résultat. L'équivalence produit des écarts, tout comme l'accent écarte une langue d'elle-même.

Cette intelligence de la traduction est troublée par le NUMÉRIQUE. La dépendance du résultat de la traduction par rapport à ce qui est traduit semble assurée quand il s'agit de langues naturelles. Mais que devient-elle quand elle procède à partir de symboles mathématiques comme c'est le cas avec l'ordinateur et que ceux-ci sont en vue de médias à interpréter comme l'image et le son ? Comment une traduction peut-elle avoir lieu sans se fixer comme objectif de sauvegarder le sens du message d'origine ? Les arts numériques ne devraient-ils pas être compris comme un nouvel agencement de la traduction découpée en strates successives, rendant étrangement compatible le sens et le non-sens, le programme et l'imprévisible, les technologies et les existences ?

La capture d'une équivalence

« La mathématique universelle n'était universelle qu'en restant mathématique; *la mathesis universalis* n'est universelle qu'en ce qu'elle n'est plus seulement mathématique. »²

¹ L'objet de ce texte ne sera pas de développer les théories post-structuralistes de la traduction littéraire, même si elles en constituent l'arrière-plan.

Il faut suivre le fil de la traduction informatique, non par quelque technophilie, mais parce que ces procédures ont envahi nos quotidiennetés et reconfigurent notre relation même au monde. Tout se passe comme si leur omniprésence instrumentale en occultait le caractère opératoire, comme si la relation déterministe qui nous unissait ponctuellement à elles, voilait une structure causale plus vaste. Tout commence par une **RÉDUCTION** qui fait entrer l'ensemble des étants dans une boîte, l'ordinateur, en présupposant que ceux-ci sont des traces qu'il est possible d'inscrire sur des supports et de quantifier selon des valeurs binaires. Dans un second temps, cette numérisation donne lieu à une traduction de sortie, c'est la distribution des médias : images, sons et textes. Cette conception ontologique mêlant l'*energia* aristotélicienne à certains aspects de la méthode cartésienne, est implicite, mais elle est à l'œuvre dans chaque opération informatique. Les étants y sont considérés comme des informations, découpées, captées selon des points, rendues lisibles en les joignant par lignes, pli et repli du monde dans la machine, que Ken Goldberg a si bien montré dans *Dislocation of intimacy*³ (1997). La simplicité de cette réduction ontologique à l'alpha-numérique n'est que d'apparence. L'informatique ne va jamais cesser de réitérer, telle une boucle autophage, la question posée par ce moment fondateur. La réduction n'est pas seulement une rationalisation du monde, car elle va produire des effets surprenants semblants s'opposer à ses origines mathématiques. La réduction ontologique au numérique est mystérieuse parce que c'est paradoxalement au moment même où la science physique abandonnait l'idéal laplacien d'une description exhaustive de l'univers et de ses lois permettant une prévisibilité sans faille⁴, c'est à ce moment de perte de la maîtrise que nous avons rouvert le projet d'une *mathesis universalis*, non plus comme monde en sa totalité, mais comme micromonde dans la boîte informatique. Pourquoi implanter l'ontologie mathématique dans cette matière particulière qu'est une technologie ? N'avons-nous pas ainsi projeté le monde mathématique, après sa faillite quantique, dans cet autre monde soumis à nos désirs parce que produits par nous ? Ne faudrait-il pas penser à la phrase attribuée par Godard à Bazin, « le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs. » ?

En utilisant le concept de réduction, nous risquons de supposer qu'elle constitue une dégradation, c'est-à-dire une mauvaise traduction. À la complexité du monde, on substituerait la binarité et on perdrait ainsi tout un écheveau de phénomènes. Mais à la même époque, les arts ont montré que la réduction numérique pouvait complexifier l'existence. On ne compte plus les notations mathématiques des artistes. Elles n'ont pas pour objectif de rationaliser, mais d'existentialiser la réduction. Si la production artistique consiste à créer des percepts, c'est-à-dire à rendre la perception indépendante de celui qui l'a ressenti, alors l'écriture d'une suite de chiffres défie sa logique, parce que ceux-ci ne sont pas des Formes idéales flottant dans un ciel abstrait, ils sont aussi inscrits. Tous médias supposent un effort d'inscription qui donne à voir sa temporalité existentielle. *Le Projet de vie* (1965-) de Roman Opalka consiste à tracer sur une toile une suite de numéros qui se suivent jusqu'à atteindre 1 000 000 en 1972. La démesure du projet, son caractère répétitif et différentiel, puisque ce sont toujours des chiffres, mais jamais les mêmes suites, dit la démesure existentielle. Puisque rien ne viendra mémoriser adéquatement ce qu'est

² J. L. Marion, *Sur l'ontologie grise de Descartes. Science cartésienne et savoir aristotélicien dans les Regulae*, Paris, Vrin, 1975, p. 64

³ <<http://goldberg.berkeley.edu/art/doi.html>>

⁴ Alexandre Kojève, *L'idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, Paris, Livre de Poche, 1990

une vie, alors il s'agit d'inventer une procédure de réduction pour témoigner de l'écart entre ce qu'il y a à inscrire et ce qui est effectivement inscrit⁵.

La réduction est paradoxale puisque le plus restreint permet d'approcher le plus indéfini, le plus impersonnel le plus intime. Expliquer ce tournant, qui ne cessera de faire retour, permettra de comprendre comment se déplie la puissance de ce qui a été originairement plié. Quand les étants sont traduits en chiffres, les différences défiant l'usage des mots s'atténuent. Ce n'est pas le même langage qui est utilisé, ce sont des signes indifférents aux dissemblances sensibles. Le second moment de la traduction numérique est l'ÉQUIVALENCE généralisée. L'échelle de valeurs n'est plus intrinsèque à l'étant considéré, elle est en dehors de lui telle une abstraction, les 0 et les 1 ne sont pas des valeurs, mais des valeurs de valeurs. Ainsi, Nina Katchadourian traduit avec *Talking Popcorn*⁶ (2001) l'éclatement des grains de maïs en morse qui est lu par une synthèse vocale informatique. La production de sens s'élabore à partir de l'asignifiance de l'équivalence. Walter Benjamin nous demandait de voir les brins d'herbe dans leur singularité plutôt que la pelouse homogène et pour atteindre cette fin de percevoir la différence entre nous et le brin comme aussi grande qu'entre deux brins. Avec l'ordinateur nous sommes dans le jardin tondu d'un pavillon de banlieue.

L'équivalence produit comme affect l'indifférence qui prend la forme d'une répétition qui loin de réitérer l'identique, écarte la différence d'elle-même. Deux notes identiques qui se suivent sont absolument dissemblables parce que leur ressemblance permet de saisir la reconstruction du passé par rétention et de l'avenir par anticipation. C'est pourquoi la musique électronique répète moins des suites d'individualités – les notes – que des différences d'intensités – les nappes – , c'est-à-dire des seuils perceptifs. La question avec les 0 et les 1 n'est plus celle de la valeur, mais des degrés : quelle est la frange entre deux images qui se suivent dans un flash ? Quelle est la bordure de la perception qui se perçoit elle-même dans le dessaisissement ? Stanley Brouwn dans *Trois Pas = 2587mm* (1973) compte précisément ses pas. Chaque casier contient des fiches qui portent la mention 1 mm, mesure qui totalise la longueur d'un de ses propres pas. Peu importe ici les circonstances, seule la mesure des trois pas importe, car cette indifférence à l'anecdotique accorde paradoxalement un supplément de singularité. Ce qui est en jeu n'est pas la marche en tant qu'acte, mais l'inscription en tant qu'existence⁷. Ce que nous voyons ce n'est pas une représentation des pas, mais un protocole de vie : marquer des milliers de fiches c'est démesurer la mesure.

La troisième caractéristique de la traduction numérique est le TRAITEMENT qui fait subir une transformation aux données par l'introduction d'un opérateur. On additionne à la captation d'un mouvement, un chiffre qui change selon l'axe des X et on visualise le résultat. Ou encore, on traduit chaque chiffre par la lettre correspondante dans l'ordre alphabétique. Ces opérations sont l'association entre au moins deux valeurs qui peuvent ainsi se coordonner dans le calcul parce que la question de l'être a été remplacée par celle du chiffre et la vérité par l'exactitude. Les informations ne sont pas, elles ignorent la copule, mais permettent des opérations qui sont des

⁵ On pense aussi à On Kawara, *One Million Years past* (1971) et *One Million Years futures* (1983)

⁶ <<http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/talkingpopcorn.php>>

⁷ On retrouvera la même problématique dans les performances filmées de Bruce Nauman, *Slow Angle Walk*, *Beckett Walk* (1968)

puissances pour des devenirs : on connaît les règles du possible, le *mimima* et le *maxima*, mais pas le résultat ponctuel avant qu'il ait eu lieu. Traiter les données permet de déplacer les chiffres provenant d'étants hétérogènes sur des plans homogènes, de faire entrer et sortir ces données traduites selon un axe non sémantique, grâce à des interfaces *in* – le clavier – et *out* – l'écran. Entre les deux, la transformation a été radicale. Le corps se synchronise alors, entre la main et l'œil. Le réductionnisme numérique ne produit pas des machines autistes, mais permet des branchements en tout genre, des liaisons, des relations, comme si après avoir été traduites les données ne cessaient de circuler dans un brouhaha d'interprétations possibles, le sens ayant été dès l'origine en défaut. C'est cette faculté des machines numériques à machiner entre elles selon leur plan général d'équivalence qui fait qu'elles surprennent nos attentes. Elles produisent des ressemblances qui tendent à s'écarter comme dans les circuits fermés tels qu'*Interface* (1972) de Peter Campus. Une vitre est disposée dans le fond d'une pièce, la caméra est placée derrière. Le vidéoprojecteur relié à la caméra est de l'autre côté. Le visiteur se déplace dans l'espace situé devant la vitre dont la fonction est de refléter son image à la manière d'un miroir, et d'autre part d'être un écran, permettant au visiteur de visualiser son image enregistrée par la caméra. Il est confronté simultanément à deux images de lui-même, l'image vidéo en positif et le reflet en négatif. Tandis que la vitre renvoie une image en couleur aux contours bien définis, l'image enregistrée, indirecte, projetée en noir et blanc, fantomatique, semble plus fragile. L'opérateur entre les deux images n'est pas d'ordre logique, mais constitue une superposition décalée entre deux images de nature différente d'un même référent, celui qui observe la vitre. Le percept est ici construit par objectivation du mécanisme de la perception en dehors de celui qui perçoit. Ce décalage de la perception face à elle-même est inframince puisqu'il crée une zone de contact qui produit des effets au troisième degré.

Le traitement n'est donc pas une fonction de contrôle. On ne maîtrise pas le devenir de l'œuvre par un algorithme, on fait advenir un possible, car l'opérateur dans ce cas-ci n'est pas d'ordre logique, il est différentiel. C'est pourquoi de si nombreuses installations vont utiliser le délai comme manière de construire un temps différé de lui-même – on pense en particulier à *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham. Le décalage est la jointure d'au moins deux éléments faisant dispositif, mais qui sont disjoints, car leur relation n'est pas fondée sur l'identité. Il y a une disproportion entre les entrées et les sorties comme dans le cas de *+++++smiles+++++* (2008)⁸ où le visage de l'artiste est relié à des électrodes. Chaque note produit un courant qui traverse sa peau, touche un nerf et contracte son visage comme pendant les expériences de Duchenne de Boulogne. Il y a bien traduction entre le son et les expressions faciales, mais celles-ci produisent quelque chose d'incohérent comme si le visage se disloquait et que l'expression était sans intentionnalité donc sans adresse au moment même où nous le voyons. Ce que nous observons alors ce n'est pas une fonction qui réduit l'hétérogénéité, c'est deux choses qui ne devraient pas aller ensemble, une musique et l'expression d'un visage qui ne ressemble à aucun autre, car il est agi sans agir. Ce qui s'invente dans cette nouvelle forme de portrait c'est la réciprocité impaire et apathique entre son visage et le mien, à la manière de Vito Acconci dans *Theme Song* (1973) qui s'adresse à nous en notre absence, présupposant que quelqu'un verra bien cette vidéo et que ce nous absent deviendra alors présent.

La traduction sans langue

⁸ <<http://jp.youtube.com/watch?v=YxdIYFCp5Ic&fmt=18>>

« Un texte ne vit que s'il sur-vit, et il ne sur-vit que s'il est à la fois traductible et intraduisible (toujours à la fois et en "même" temps). Totalement traductible, il disparaît comme texte, comme écriture, comme corps de langue. Totalement intraduisible, même à l'intérieur de ce qu'on croit être une langue, il meurt aussitôt. La traduction triomphante n'est donc ni la vie ni la mort du texte, seulement ou déjà sa survie. »⁹

Réduction, équivalence et traitement dessinent les contours d'une traduction singulière parce qu'elle n'est pas fondée sur la sauvegarde d'un sens originel. Si d'ailleurs on peut traduire D'UNE LANGUE À L'AUTRE en se fixant comme objectif idéal de garder le sens entre temps, c'est bien qu'on croit qu'il y a du sens consistant hors de la langue. On voit comment le passage de la traduction est hanté par une différence originaire. Traduire un mot et un chiffre n'est pas du même ordre dans la mesure où le second contient une capacité de transformation articulant le discret au continu. Le chiffre ne réfère à aucun étant particulier, son ontologie n'est pas référentielle, mais inférentielle, il n'est pas une représentation, mais une invention.

Les avant-gardes artistiques ont été hantées par le projet d'une traduction généralisée à partir des frères Shlegel et de la revue l'*Athenaeum*. La littérature a été souvent à la source du sens commun des arts visuels, essayant d'esquisser par un autre langage, des images qui n'existaient pas, en y projetant d'impossibles fonctions et en s'adressant à leurs propres limites et à celles entre le visible et le visuel. Ils parlaient au nom de ce qui ne se prononçait pas, de ce qui n'existait pas, dans un jeu de traduction biaisé d'avance, mais produisant après-coup des effets sur des images. Ils cherchaient sans doute dans ce doublement inexistant de l'image la différence la plus grande pour revenir à soi comme en une terre étrangère. C'était bien une traduction, mais pas dans le sens classique, car il n'y avait alors aucune garantie de protection de la signification, les deux langues fonctionnant sur des critères différents et opérant chacune selon une incongruence entre l'effectif et le possible. Comment peut-on traduire un mot en image ? Une langue peut-elle parler au nom d'une autre ?

Entre 1800 et 1960, il y eut le rêve non de traduire les arts, mais d'imaginer la traduction d'une traduction : l'optique et l'Impressionnisme, la chronophotographie et le Cubisme, la psychanalyse et le Surréalisme, etc. Rien n'est sauvegardé du message d'origine. Sans doute les avant-gardes ont-elles imaginé les arts comme des langues, les langues comme des territoires et plutôt que de marquer des frontières, il s'agissait de les troubler en ouvrant des voies de passage – dans les deux sens – , en autorisant les flux migratoires, en regardant du dehors c'est-à-dire de part et d'autre de la rive, sur les amers, comme si pour comprendre une activité artistique il fallait en sortir. Ainsi, Ryoji Ikeda propose avec *datamatics* (2006-) une série de dispositifs qui dessine un paysage ne cessant de se restructurer. Il s'agit de rendre palpables les données qui envahissent notre monde et de procéder pour cela à des traductions stratifiées d'un média à un autre. Sur des écrans, des chiffres défilent, varient, on entend les clics se superposant puis reprenant leurs autonomies. Il y a une familiarité entre les images et les sons, mais ce n'est pas une traduction vraie, car on perçoit des désajustements de structure, on devine un ordre qui s'éparpille l'instant d'après, les percepts ne sont pas le fruit d'une logique réglée parce qu'il y a un *feedback* permanent entre les médias qui

⁹ Jacques Derrida, « *Survivre/Journal de bord* » dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986, pp.147-149

suspend l'ordre de la représentation. Cette traduction en *feedback* est une stratégie majeure dans les arts numériques parce que si elle permet de passer d'un média à un autre c'est sans imposer la mesure d'un métalangage ou d'un critère de vérité. Le *feedback* invente une traduction sans origine. L'expression n'est pas l'expression d'une chose vers une autre chose, la sortie d'une intériorité vers une extériorité, d'un signifié vers un signifiant, mais le croisement incessant entre les deux. Le son entre dans l'image, l'image entre dans le son et ce qu'on perçoit c'est le moment vibratoire de ce passage. Imaginons la traduction simultanée du français vers l'anglais et de ce résultat vers l'origine, et ainsi de suite, un langage se prononçant.

Ce sont les chiffres, du fait de leur absence de spécificité référentielle, qui permettent de faire tenir la démesure et la compatibilité des hétérogènes. La numérisation est une réduction binaire qui peut tout encoder parce qu'elle est au départ comme à l'arrivée, non parce qu'elle est une clé ontologique, mais parce qu'elle (se) produit. La traduction devient dès lors possible parce que tous les médias parlent les 0 et les 1. On peut trouver là une ressemblance entre cette traduction artistique et celle des **CODES SECRETS** qui ne sont pas mathématiques, mais stratégiques et territoriaux. On associe à deux médias, le son et l'image, une opération de traduction qui n'est pas tant la congruence sémantique – quel sens auraient-ils d'ailleurs ? – que le respect de l'intégrité des informations dont la fonction n'est pas signifiante au premier degré, mais performante. Le propre d'un code secret est de traduire non pas pour garder le sens, mais pour le cacher à un lecteur indésirable, afin de transiter par un stade d'illisibilité garantissant que le bon lecteur ait la primeur de l'information. Il s'agit là de territoire puisque le message codé peut traverser une zone interdite, le camp adverse. Le message codé s'excède par sa clé comme quelque chose excède l'image. Ce n'est pas une transcendance platonicienne n'en faisant que l'apparence expressive d'un algorithme. C'est l'étrange articulation entre le chiffre et la démesure dont l'exemple le plus frappant est la notion de série dans les arts visuels. Quand on numérote une image, on la fait entrer dans un ordre plus grand, on excède sa perception localisée. Quelle est cette autre image que l'on fait ainsi advenir ? Si le visiteur sait combien il y a de chiffres avant, il ne sait pas combien il y en a après, si même la série est terminée. La vision s'excède, car l'avenir de l'image est fonction de sa précision chiffrée qui ouvre tout le reste du possible. L'image n'est plus seule, elle entre dans un dialogue avec d'autres images absentes, mais imaginées quant à leur possibilité. La précision introduit paradoxalement un principe d'incertitude au cœur même de la perception, comme avec les pièces modulaires de Sol LeWitt ou les rayures de Buren: choisir un élément que l'on prend soin de chiffrer (8,7 cm), de répéter de façon différentielle toute sa vie, c'est produire des formes qui s'excèdent par limitation. Quand la traduction est asignifiante, l'oeuvre que l'on voit est bel et bien codée, mais ce qui lui est sous-jacent ne relève pas d'une signification intentionnelle. Ce que l'on voit seulement c'est la codification, l'acte de production. *The Robotic Chair* (1984-2006)¹⁰ présente un objet qui ne cesse de tomber, comme écrasé par un poids trop important et de se reconstruire, comme animé d'une force vitale. L'opiniâtreté ironique de la chaise qui s'affaisse et se relève met en scène quelque chose qui l'excède. En adoptant un objet anthropomorphique et instrumental, les créateurs décident d'en suspendre le régime classique, et de recoder son fonctionnement. Il ne s'agit pas de donner un autre fonctionnement, mais de questionner la fonction elle-même en brisant et en reconstruisant la chaise. Elle est toujours

¹⁰ <<http://www.roboticchair.com>>

inutilisable et toujours en devenir d'utilisation. C'est un objet qui sort de lui-même parce qu'il est métastable.

Le passage d'UN MÉDIA À UN AUTRE dans les arts numériques ne répond donc pas au projet d'une oeuvre totale qui dépasserait ses inscriptions particulières. Il s'agit d'une irrésolution des médias non d'une subsumation dans une Forme Idéale. La traduction numérique permet dès lors de toucher par la perception quelque chose qui ne lui appartient pas. Son asignifiance n'est pas une fascination apophtique, mais l'expression d'un devenir indéterminé. Ainsi, *Card File* (1962) de Robert Morris répond au projet d'une oeuvre qui n'est constituée que de sa propre histoire : une série de fiches regroupant les données constitutives de l'oeuvre. À « Décision », on peut lire la liste des premières fiches et la date de leur choix ; à « Erreurs » le recensement des fautes d'orthographe ; à « Titre » le titre ; à « Signature » la signature de Morris, etc. L'extrême autolimitation du médium lui sert aussi de mode d'emploi, le support est la traduction de lui-même de sorte qu'en utilisant des mots, l'artiste défie ici le langage. Si le langage est fonction d'un écart avec le référent, s'il devient le référent alors la fonction signifiante bascule.

Traduire un média ne relève par d'un discours vérité, quand on passe du son à l'image, on invente un dispositif, on ne révèle pas le réel. L'empreinte pourrait servir de modèle à cette traduction impure parce que si elle est la trace mécanique d'un médium sur un autre, elle va produire de la différence par contact¹¹. Le plus proche est le plus distant. L'empreinte ne ressemble pas à ce dont elle est l'empreinte. Peut-on retrouver la trace originelle en moulant l'empreinte ? On traduit le français en anglais puis ce dernier vers le premier. Retrouvons-nous l'origine ou produisons-nous l'entrelacs même des langues ? Regardez le sexe de cette femme emprunté par Marcel Duchamp. Que voyons-nous dans ces circonvolutions vaginales ? La traduction au plus proche, par contact, disloque l'identité, sa reproduction devient une différenciation à la manière d'un organisme, car dans le contact il y a quelque chose qui excède la forme et qui est cet inframince par lequel quelque chose qui est touché touche à son tour. L'empreinte est une traduction analogique, elle est mécanique et en ce sens idiote. La littéralité est ironique, car la stricte répétition produit de la différence, la représentation s'excède toujours. Ce n'est pas une traduction platonicienne démontrant la dégradation de l'être dans les simulacres, c'est l'asignifiance même de la traduction qui est pointée. De nombreuses pratiques ont appliqué les méthodes de la traduction à des domaines intraduisibles, abandonnant donc la conservation sémantique, la raison suffisante, l'origine garantissant la fin. La chaise de Kosuth est une et trois¹², elle défait le principe d'identité aristotélicien en restant absolument exacte. L'acte de rétentio n'a pas de commencement et celui de transformation pas d'horizon, ils indiquent le mouvement même de leur traduction – on pense à l'archivage immédiat de l'actualité dans *News* (1969) d'Hans Haacke. On pourrait parler d'inconsistance conquise, à la manière de Lyotard, car ce n'est pas un non-sens improductif, c'est la relation entre l'asignifiance des traductions artistiques et le pouvoir des images qui consistent à produire une dissemblance en leur propre sein, une lacune qui loin d'être un vide à combler est une possibilité de puissance pour un devenir.

Les transductions du réseau

¹¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008

¹² *One and Three Chairs* (1965)

« Il y a transduction lorsqu'il y a une activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre ; la transduction est apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui ne s'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples. »¹³

La traduction numérique n'invente pas une fusion synesthésique immergeant les spectateurs dans un spectacle total, parce qu'on n'identifie pas le sonore au visuel en les traduisant, on les écarte selon leur intensité en réponse à l'écart de celui qui perçoit. L'immersion, ce concept vague, présuppose l'immédiateté comme modèle esthétique et transforme le public en animal pavlovien. La perception véritable serait sans médiation. Mais nous savons combien cet horizon est inconsistant : on ne perçoit que des différences et finalement que le désaccord de la perception face à elle-même. Sans cela elle serait incapable de faire retour sur elle et de s'autodifférencier. Nous ne sommes pas dans les images, mais aux images, nous aménageons des espacements pour les percevoir. Une perception n'est pas une immersion, mais un écart. Il n'y a jamais aucune pureté perceptuelle, chaque perception s'engage dans d'autres perceptions qui font réseau : la rue, une exposition, le domicile, l'écran machinent toujours ensemble. Le concept de **TRANSDUCTION** peut rendre compte de ce caractère épidémique : traduire un média en un autre c'est opérer un déplacement qui produit une proximité – et non l'inverse –, à partir de la réduction. Chaque étape gardera ensuite des traces de cette énigme. Un son sort de ses gonds et l'image entre par une porte qui n'est pas la sienne, la déterritorialisation est aussi une reterritorialisation. Inquiéter les frontières, troubler les territoires, ouvrir le possible, c'est cela même un réseau.

Le protocole **SSL** de sécurisation des données, offre un modèle pour l'esthétique transductive. Il s'agit d'un échange de clés entre client et serveur. Dans un premier temps, le client se connecte au site qui lui demande de s'authentifier. Le serveur à la réception de la requête envoie un certificat au client, contenant la clé publique du serveur. Le client vérifie la validité du certificat, puis crée une clé secrète aléatoire, chiffre cette clé à l'aide de la clé publique du serveur, puis lui envoie le résultat. C'est la clé de session. Le serveur est en mesure de déchiffrer la clé de session avec sa clé privée. Ainsi, les deux entités sont en possession d'une clé commune dont ils sont seuls connaisseurs. Par rapport au chiffrement classique dans lequel la clé du code est fonction d'une soumission du récepteur à l'émetteur, le SSL opère selon un aller-retour des clés, de sorte qu'on ne sait pas d'où elle vient, elle est coproduite dans la relation, en *feedback*, et c'est ce qui la rend illisible pour le dehors. De la même façon, la traduction numérique ne sépare pas le message d'origine de celui de fin, on y décode plutôt le message en envoyant à l'origine un autre code qui nous renvoie du code. L'avant s'y délivre comme un après et c'est parce qu'elle n'est pas chronologique que la traduction est ici transductive. Quand elle commence, elle se répand même sur ce qui la précède. C'est pourquoi il est finalement inopérant d'opposer information et signification. Il y un flux qui entrelace le sens intime aux objets de perception. Leur hétérogénéité n'est pas un argument contre leur caractère transductif. La signification n'a plus à être contenue intentionnellement dans ce que l'on perçoit, car il peut aussi se produire après-coup et revenir sur l'objet de la perception. On peut se projeter alors dans l'œuvre sans procéder à une identification

¹³ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Jérôme Millon, 1995, p.31

cathartique et c'est sans doute cette projection anonyme qui constitue le trait caractéristique de l'émotion esthétique du numérique. Nous la nommons **FLUX**. Une phrase française est traduite en anglais, à ce moment même elle est transformée par cet écart et vient modifier la première phrase, et ainsi de suite. Chaque pas modifie les précédents. Le présent transforme le passé qui modifié vient changer les possibilités à venir. La perception ne se délivre pas selon un avant et après, mais en réseau, circulant en tous sens, une futurologie qui serait aussi une archéologie, un effet qui serait aussi une cause. *Past Future Split Attention* (1972) de Dan Graham s'ouvre sur cette phrase: « deux personnes qui se connaissent sont dans un même lieu. Tandis que la première raconte le comportement de la deuxième, celle-ci raconte (de mémoire) le comportement de l'autre par le passé. » Comme dans le SSL, ce qui nous intéresse n'est pas la valeur de vérité de la communication, mais la façon dont le passage entre la perception et la description est inquiétée par sa différence à l'autre, car si le temps de la description vient troubler en retour la perception, celle-ci produira d'autres effets sur la description, et ainsi de suite en boucle. Lorsque de surcroît, il s'agit de deux individus dont les temporalités descriptives s'écartent tout en croisant leurs modalités référentielles en se décrivant l'un l'autre, alors l'échange n'est pas fondé sur l'identité, mais sur la différence transductive que nous nommons tra(ns)duction. Ce nouveau concept désigne l'articulation dans certains phénomènes entre la traduction numérique et la mise en réseau de celle-ci. La plasticité de sa structure topologique est remarquable, elle permet de comprendre comment la perception est un devenir fluctuant et non, selon la logique cartésienne, un cadre vide en cire sur lequel s'imprimerait des impacts. Dan Graham écrit à propos de cette performance que « le présent n'existe pas. L'impossibilité d'atteindre ce présent absolu, c'est l'échec de cette idée moderniste selon laquelle on peut faire table rase. »¹⁴

La tra(ns)duction au sens d'un *feedback* permanent entre ce qu'il y a à traduire et le produit de la traduction, n'est pas un phénomène limité à l'art. En effet, les machines technologiques ne sont jamais seules. Elles sont branchées à de l'énergie, à des flux d'informations, à des interfaces d'entrée et de sortie, mais aussi à des usages, et ces branchements sont toujours d'une façon ou d'une autre des tra(ns)ductions. **LE BRANCHEMENT EST UNE DISJONCTION** parce qu'entre les deux éléments il s'agit d'un circuit fonctionnel : quand j'utilise un ordinateur, il y a cette zone inframince par laquelle je suis aussi touché. Brancher c'est disjoindre parce que mettre en contact c'est différencier. Ainsi, Bill Viola explique la genèse d'*Information* (1973) : « j'étais en train d'utiliser deux machines pour faire une copie, quand j'ai branché la borne de sortie sur la borne d'entrée de la même machine, par accident ; j'ai enclenché l'enregistrement et il y a eu un étrange feed-back, un signal qui n'était pas du tout un signal. »¹⁵ L'information consiste ici à ce que l'enregistreur – entendez le récepteur – envoie du signal au lecteur – entendez l'émetteur. Qu'est-ce qui est alors enregistré ? Et qu'est-ce qui est lu ? On comprend vite que dans ce type de dispositifs, il devient impossible de séparer l'original et la copie, car le premier copie le second et le second enregistre le premier. Si je traduis un média en un autre, sans vouloir garantir la conservation du sens, alors ce que je désigne est une dissemblance à partir d'une procédure qui crée pourtant un continuum. On parle de nappe pour signifier ces sons ne cessant de varier selon de longs crescendos, des montées et des descentes et ce concept devrait s'étendre aux mouvements du danseur, aux images du plasticien, aux séquences du vidéaste, car là il ne s'agit plus de geste,

¹⁴ Dan Graham, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, éd. Paris-Musées, 1987, p. 35

¹⁵ Interview donnée à Paris, aux Cahiers du Cinéma, en février 1984.

plus de collage, plus de montage, mais d'une variation continue. *Human Browser*¹⁶ (2001-2006) de Christophe Bruno consiste à détourner Google. Un comédien entend une voix de synthèse qui lit un flux textuel provenant de l'Internet. Le comédien interprète le texte qu'il entend. En fonction du contexte dans lequel se trouve l'acteur, des mots-clés sont envoyés par l'artiste au programme et utilisés comme entrées dans Google. Il s'agit bien de tra(ns)duction, c'est-à-dire de messages qui se répandent de proche en proche, en gardant des traces des étapes précédentes, produisent des différences. La tra(ns)duction nécessite un *feedback* parce que c'est cette boucle qui crée l'expressivité particulière du numérique et qui témoigne qu'il n'y a pas de message original, pas de sens à préserver face au non-sens, pas de discipline à respecter, mais simplement l'écoulement des flux d'informations.

La ressemblance de l'informe

« L'objectivité n'est pas première, non plus que la subjectivité, non plus que le syncrétisme ; c'est l'orientation qui est première, et c'est la totalité de l'orientation qui comporte le couple sensation-tropisme ; la sensation est la saisie d'une direction, non d'un objet ; elle est différentielle (...) »¹⁷

Que pouvons-nous attendre de la tra(ns)duction comme circuit esthétique ? L'ordinateur en codant l'ensemble des médias selon des 0 et 1, permet une traduction mathématique qui n'est pas fondée sur la préservation du sens d'un langage naturel, mais qui a pour effet de déplacer progressivement l'information d'origine vers d'autres supports de visualisation. Ce qui se produit alors n'est pas une identité des médias : une image traduite en son n'est pas l'image du son, au sens où elle ne lui appartient absolument pas – et en ce sens tout projet de fusion des arts est inopérant. La tra(ns)duction ne produit pas des familles, des parents ou des enfants. Pourtant, il y a un air de ressemblance de traduction en traduction. Cette ressemblance est le flux qui est structuré non par un sens originel, mais selon des rythmes, des répétitions et des anticipations, des rétentions rendant indissociables les objets de perception produits technologiquement de notre sens intime. Chaque média est singulier, on peut le percevoir de façon autonome, mais le flux médiatique au sein même de ces insularités, produit un tempo commun qui est la trace de la réduction originelle. Qu'est-ce donc que cette ressemblance ? C'est quelque chose que l'on peut chantonner, siffler, souffler sans vraiment connaître la suite, et faire varier sans que le modèle permettant cette évolution soit rendu explicite. Écoutez *Matrix* (2002) d'Ikeda, séparez les différentes couches, puis, par un amusement de votre système perceptif, entendez-les ensemble, chaque clic répond à un autre clic sur une autre couche. Le discret et le continu ne s'opposent plus. En ce sens, l'esthétique de la tra(ns)duction ne produit pas l'individu (l'*Un*), mais des différences de potentiel, c'est-à-dire des processus d'individuation génétique. On perçoit la genèse des médias, leur naissance insensée, la manière dont ils ne cessent de naître et dont ils se donnent ainsi à des perceptions singulières, la mienne ou la vôtre. Ceci ne peut se faire que dans un flux qui n'est pas indistinctement continu, mais précisément différencié parce que chaque forme est en train de se former. Et c'est cette formation continue qui définit l'**IN-FORMATION**. Elle n'est jamais seule, elle est toujours solidaire d'un ensemble de processus individuant. On ne perçoit pas la ressemblance des médias, mais la dissemblance au cœur de notre tropisme esthétique par rapport

¹⁶ <<http://www.iterature.com/human-browse>>

¹⁷ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p.117

à ceux-ci. Ce qui nous ressemble est donc notre autodifférenciation esthétique nous permettant de coder et de décoder des seuils d'intensité. La tra(ns)duction dans les arts numériques permet sans doute d'approcher cette catégorie d'étant très particulier que sont les informations. Elles sont des traductions sans être des représentations d'étants préexistants, elle sont donc sans point d'origine et ne sont ni vraies ni fausses. Par contre, elles se ressemblent au regard du cadre perceptif que nous leur donnons à chaque fois. Les informations sont un informe en train de se former. « L'informe qualifierait donc un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable, (...) un processus où la forme s'ouvre, se dément et se révèle tout à la fois ; où la forme s'écrase, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance avec elle-même ; où la forme s'agglutine, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable; et où la forme, ainsi défaite, finit par s'incorporer à sa forme de référence - à la forme quelle défigure mais quelle ne révoque pas -, pour l'envahir monstrueusement (magiquement, dirait l'ethnologue) par contact et par dévoration (...) ces contacts incessants capables d'imposer à toute forme le pouvoir même du dissemblable. »¹⁸ Les informations ne cessent de parler de l'impureté de leur origine, cette décision consistant à réduire les étants à deux valeurs, le 0 et le 1. Cette réduction est elle-même, qu'on y pense bien, quelque chose d'informe, comme la dislocation d'un monde en train de se créer.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.135