

LA PASSION DES ANONYMES

« Je ne suis qu'une mémoire, je n'aime que la mémoire et me rappeler de toi. »¹

LE GRONDEMENT

Quelqu'un prend la parole dans une assemblée. Il lance la formule, « Ensemble ailleurs ». On peut y entendre la banalité d'un « Allons ensemble au cinéma » ou la modernité d'une destination utopique « Ensemble, allons ailleurs », sous une forme interrogative « Où allons-nous ? » Mais une fragile ambiguïté résonne bientôt, car que désigne-t-on exactement par l'ensemble et l'ailleurs ? Dans quelles relations de dépendance sont-ils ? Comment l'ailleurs pourrait produire de l'ensemble, unité supposant au premier abord une proximité des éléments considérés ? Si le rassemblement n'est pas le proche, quel est l'élément qui rassemble ? L'être-ensemble est-il antérieur à la constitution d'un ailleurs ou bien est-ce l'inverse ? Serions-nous fonction d'un autre lieu ? Notre manière d'être les uns vis-à-vis des autres en dépendrait-elle ? Cet ailleurs est-il la simple négation de l'ici ou l'indication d'un autre lieu ? Ces deux mots enlacés et distancés disent-ils que pour être ensemble nous devons, les uns les autres, être à des endroits différents ? Faut-il distinguer ensemble, être-ensemble, un ensemble, d'ensemble ? Que partageons-nous par le non-partage d'un espace ?

L'intensité de cet oxymore est accentuée par une différence d'époques. Si le siècle dernier a désigné un ailleurs utopique que le politique promettait de construire pour réaliser enfin la communauté des hommes, ce que Jean-François Lyotard a nommé les récits d'émancipation², notre contemporanéité fait entrer la proximité et la distance dans de nouveaux rapports concrets grâce aux télétechnologies qui traversent et reconfigurent nos existences sur un plan qui avant d'être idéologique est fonctionnel. C'est tout le domaine du sensible et les conditions esthétiques du contact, rapport, relation qui sont bouleversés, car, paradoxe bien connu, à mesure qu'on augmente la communication, on accentue aussi la distance. On échange des signes par une voie indépendante des individus grâce à un système de mémorisation, traduction, délai, relais³ et amplification⁴, nommons-le réseau. On disloque par là même la nécessité d'un espace commun qui est également celui de la proximité des corps.

Cette situation est un véritable mouvement de fond historique et a donné lieu à une multitude de discours dénonçant la solitude de l'homme ordinaire dans la grisaille de la mégapole, usine entassant les corps et téléphone aphone, adolescents emmurés devant leurs écrans. D'autres discours se réjouissent de cette parfaite communication, parce qu'incorporelle et pour ainsi dire angélique⁵. Mais ces approches sont réversibles parce que supposant d'une manière ou d'une autre une valeur. Notre propos sera tout autre. Il supposera dans un premier temps que l'être-ensemble est fonction d'une inscription des singularités et que les conditions de celle-ci ont

¹ Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.263

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

³ Bernhardt Siegert, *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, Stanford University Press, 1999, p.2

⁴ Christophe Kihm, *La musique et l'espace*, Art Press, n°308, janvier 2005, p. 46-52

⁵ Pierre Lévy, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994

profondément changé et entrent à présent dans un tournant historique. Ensuite, il s'agira, dans une perspective matérialiste et fonctionnaliste, de comprendre la nature des dispositifs techniques sur lesquels cette forme d'inscription est fondée, et de tirer de celle-ci une compréhension structurale. Enfin, nous verrons dans quelle mesure la perception est modifiée par le rapprochement technologique de la distance et de la proximité et si de nouveaux affects voient le jour pour répondre à cette configuration phénoménologique.

EXCRIPTION

Dans une chambre, très peu d'espace, fenêtre à peine entrouverte. Sonorités du dehors atténuées par l'épaisseur des murs. Déplacements solides de l'air. Lit à l'extrémité de l'espace, collé au mur. Un corps s'y pose, fixant le plafond pour détacher son regard de la profondeur des choses. Il se rappelle, ce qui n'est pas là. Il pourrait dresser une liste. D'abord la rue, son souvenir, le bruit des pas et les odeurs. Il est oblique. Ensuite son corps, d'autres corps, comme une caméra tremblante dans les yeux. Des séquences de vie viennent mêlant des périodes lointaines et d'autres plus récentes dans une indifférence de temps. Il y a une communauté des odeurs qui le traverse. Ce n'est pas une mémoire du passé, mais des traces du présent. Il touche une peau, des peaux. Il se souvient des regards, tout proche, quand la vision se déforme de l'acuité des surfaces. Une respiration, la jouissance, les cheveux, des cuisses qui s'ouvrent et se referment, cherchant le contact, encore. Certaines avaient des noms, d'autres moins. Il ne se souvient de rien. Il essaye de plonger dans l'inextricable des sensations. Il sait que tout ceci sera perdu quand il disparaîtra.

Si être ensemble peut être une configuration idéologique⁶, elle n'est pas seulement idéale, elle est dépendante d'un mode d'inscription. Toute communauté d'écriture se partage sur une surface matérielle qui permet d'extérioriser les mémoires et de les détacher des mortels. Ainsi, ta mémoire devient ma mémoire, notre mémoire, et mon expérience sera pour une part la réactualisation de ce que tu as vécu, j'hérite du langage et de tout un champ de possibilités d'expériences. Bien sûr dans ce passage, il y a de multiples transformations, la mémoire d'origine n'est pas laissée intacte, mais ne l'a-t-elle jamais été ? N'était-elle pas elle-même hantée, quant à son individuation, par d'autres récits, par d'autres mémoires ? On pourrait faire l'histoire de ce transfert de mémoire en mémoire, de support en support, de signe en signe, formant les communautés et les défaisant. Mais notre objet consiste ici à remarquer combien cette histoire des mémoires entre à présent dans un tournant radical. Alors que l'histoire était le produit de l'oubli de toutes les singularités anonymes et que seule une minorité produisait l'inscription et donc la culture transmise, chacun peut à présent inscrire des traces de son existence et les déléguer au support numérique dont l'accès est non linéaire et la reproduction quasi immédiate. Le caractère commun et quotidien de cette délégation généralisée rend pour la plupart inapparente sa profondeur. Imaginez toutes ces vies oubliées depuis des années et des siècles, vies dont nous n'avons nulle trace, si ce n'est indirect parfois, laissée par d'autres, les scribes, les artistes, les écrivains, les scientifiques, les philosophes, nous parlant au nom de tous ceux qui ont disparu. Que deviennent l'histoire et la culture

⁶ Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État* dans *Positions* (1964-1975), Paris, Les Éditions sociales, 1976, pp. 67-125

quand ce rapport de la majorité à la minorité, rapport qui donnait à proprement parler la voix, est bouleversé ?

VOIR

Chacun peut écrire sa vie. Elle ne sera pas intégralement mémorisée, car son intégrité n'existe pas en tant que telle⁷, mais quelque chose sera préservé et transférable. Le Web 2.0, au-delà de son actualité économique, est le signe de cette transformation. Les industries ne sont plus émettrices de médias, mais se comportent telles des capsules venant accueillir les médias, entendez les fragments existentiels, du public. Ceux-ci sont mémorisés sur des disques durs appartenant à des entreprises privées qui en délivrent l'accès contre un peu de temps et d'attention publicitaire.

Internet devient le premier médium donnant accès, dans une quantité et une qualité jusqu'alors inconnues, aux anonymes. Parcourons les blogues et regardons Flickr, naviguons sur Facebook et suivons Twitter, analysons les signets laissés dans Google Maps, notre vie n'y suffirait pas. On peut apercevoir cette multiplicité comme un simple bruit informationnel perdant toute valeur parce que sans hiérarchie. On peut également n'y voir qu'une forme narcissique de nihilisme. On peut aussi y envisager l'ouverture d'un nouveau champ d'expérience et la constitution de nouveaux modes de perception. Restons collés à cette incroyable densité, à ce bruit insondable des singularités inconnues. Une silhouette commence à se dessiner, elle est quelque chose de préindividuelle, elle est la genèse des mortels s'inscrivant sur le réseau, elle n'est ni discrète ni continue, ni élément ni ensemble, ni point ni ligne, elle palpète entre ces polarités.

Comment passer de l'un à l'autre, sans isoler les individualités et sans les réduire à n'être qu'agents d'une prétendue intelligence collective ? Peut-être est-ce une question de perception visuelle, chercher les bords, ce qui illimite les limites, le cadre par exemple⁸, et certains artistes nous propose de telles images. Ainsi Andy Warhol, fasciné par le passage entre le connu et l'inconnu, la foule et l'individu, l'entre-deux formant l'anonymat, cherchant dans ses propres entretiens à répondre sans s'exprimer⁹. Il faudrait pouvoir regarder de la même manière The Crowd. Silk Screen (1963), image d'une foule compacte, et les Superstars¹⁰ en se concentrant parfois sur le détail, parfois sur l'ensemble, voir la foule des individus et les individus dans la foule. Christian Boltanski a tenté pour sa part d'aménager des passages entre l'anonymat et l'individu en questionnant la mémoire et en se demandant ce qui reste de quelqu'un qu'il ne connaissait pas, que nous ne connaissions pas, après sa mort. En achetant par exemple en 1973, l'Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden¹¹, il nous donne accès à quelqu'un que nous n'aurions eu positivement aucune chance de connaître. Il anticipe ainsi le statut de l'artiste qui deviendra sa condition sociologique quelques années plus tard, en délaissant le romantisme expressif, l'idée d'un sujet ayant beaucoup à dire, pour préférer

⁷ « Le vieux rêve impossible de l'enregistrement exhaustif et instantané, surtout ne pas perdre un mot (...) le vieux rêve de l'électro-cardio-encéphalo-LOGO-icône-cinéma-biogramme complet. Et plat – je veux dire d'abord sans la moindre littérature, la moindre fiction surajoutée, sans pause, sans sélection, ni de code ni de ton, sans le moindre secret, rien du tout, seulement tout. » Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.76

⁸ Daniel Arasse, *Le détail - pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1999

⁹ Andy Warhol: *Entretiens 1962-1987*, Paris, Grasset, 2006

¹⁰ <<http://www.warholstars.org>>.

¹¹ Christian Boltanski, Lynn Gumpert, Flammarion, Paris, 1992, p. 45

l'économie du choix : un espace en creux. L'acte artistique comme capacité de sélectionner dans ce qui est déjà là et d'en révéler le caractère rétentionnel et réitérable. Le simple fait de disposer dans une exposition des objets qui restent d'une femme morte indique bien l'inclinaison dans laquelle notre être-ensemble était déjà engagé.

Le réseau Internet n'est pas une question d'ordre technique, si on entend par technique la simple instrumentalité anthropologique. Il constitue, après tant et tant de signes précurseurs dont nous ne saurions ici faire le décompte exact, la matérialisation sociale de l'inscription des anonymes. Mais peut-on encore parler d'inscription quand celle-ci était le produit historique du tri entre ceux qui inscrivaient et ceux qui étaient oubliés ? Notre culture elle-même n'est-elle pas conditionnée de part en part par la qualité de cette structure ? Et ne faudrait-il pas dès lors déployer un autre vocable pour dire ce qui s'inscrit des anonymes ? L'excription pourrait être une telle terminologie, elle qui héritée de Jean-Luc Nancy¹², dit le devenir autre dans la scripture d'un support matériel, la sortie au-dehors que suppose tout acte de transfert mémoriel, cet autre bord de l'inscription. Internet serait le lieu, ou le non-lieu, de l'excription des anonymes, nous permettant de voir pour la première fois leurs puissances et leurs devenirs « pour démontrer que toute une époque de ladite littérature, sinon toute, ne peut survivre à un certain régime technologique des télécommunications »¹³. On a beaucoup insisté ces dernières années sur l'interactivité, c'est-à-dire sur une subjectivité solitaire naviguant dans le flot des données, mais il faut aussi souligner l'importance de la visualisation, c'est-à-dire de la représentation de phénomènes complexes dont les origines sont à retrouver dans la cartographie, les graphes scientifiques et économiques. Quelques sites référencent ces images¹⁴ qui permettent de passer du simple au complexe et du complexe au simple sans utiliser la traditionnelle décomposition cartésienne, mais par une coexistence dynamique des deux.

Ce passage s'effectue par des mécanismes automatiques de mémorisation comme Carnivore¹⁵ (2001), mais aussi par des transformations arbitraires. Ainsi, Julian Oliver propose avec Packet Garden¹⁶ (2006) un logiciel qui mémorise la navigation d'un internaute et qui la code sous une forme paysagère faite de montagnes produites par les téléchargements, de plantes par les protocoles, etc. L'internaute pourra ensuite revisiter sa monade, parcourir pour la première fois un territoire qu'il connaît déjà parce qu'il est la traduction point par point d'une navigation numérique qu'il a déjà effectuée. Posit.io-n¹⁷ (2001) tente quant à lui d'approcher l'espace en creux de l'être-ensemble. Au départ, un espace noir et vide qui à mesure qu'il est consulté par des internautes, se remplit de points et de plans géométriques, constituant progressivement un espace en VRML à partir de la rétention dans une base de données de leurs adresses I.P. L'espace est potentiellement illimité, il s'agrandit de visite en visite, sa taille dépend de ceux qui le parcourent. Être ensemble est alors compris comme un phénomène dynamique et non comme une idéalité identitaire dans laquelle les individus devraient se fondre. Chaque individu produit pour le

¹² Jean-Luc Nancy, L'excrit, Poésies n°47, 1988

¹³ Jacques Derrida, La Carte postale, Paris, Flammarion, 1980, p.212

¹⁴ <<http://infosthetics.com>>.

¹⁵ <<http://r-s-g.org/carnivore>>.

¹⁶ <<http://www.selectparks.net/~julian/pg>>.

¹⁷ <<http://incident.net/users/gregory/chatonsky/works/position>>. Par commodité, mon nom ne sera pas cité lorsqu'il s'agit de mes propres travaux.

suivant un espace supplémentaire qui reconfigurera l'ensemble du territoire. Le vide de départ est « moins un manque qu'une saturation, un vide saturé de vide »¹⁸. Enfin, Mark Hansen et Ben Rubin donnent à percevoir dans Listening post¹⁹ (2003) le flux démesuré et continu du réseau par un jeu progressif de traductions. Des fragments de textes sont automatiquement choisis en temps réel dans des forums, des chats, des blogues et sont inscrits sur plus de 200 petits écrans électroniques disposés en une grille régulière. Chacun de ses textes est lu par une voix de synthèse dont l'ensemble est structuré selon 6 mouvements différents avec une musique, un style typographique et lumineux. Une telle installation est un monument temporaire à toutes ces voix anonymes qui s'écrivent pour la première fois sur le réseau. On peut s'attacher à une voix, à un écran en particulier, on peut aussi ressentir l'ensemble²⁰, la manière dont les textes se répondent simplement par le hasard de notre lecture. Un montage en direct des singularités qui ne constituent jamais des peuples homogènes, mais des rencontres temporaires et fluides, dynamiques et plastiques, élastiques à la manière du mercure.

INSCRIRE

Nous voilà devant un nouvel ordre phénoménologique, celui de l'inscription des anonymes, ne perdant jamais leurs singularités irréductibles et rentrant pourtant en contact les uns avec les autres. Le propre de cet ordre c'est qu'il vient modifier la structure même de l'ordre qui organisait auparavant le rapport culturel de l'oubli et de la mémoire, et ceci, dans le sens très commun du caractère inséparable de la visualisation dont nous avons parlé et de l'inscription. En effet, visualiser le flux des anonymes sur le réseau, c'est en être, c'est inscrire aussi à son tour. Le fait que le lecteur soit un écrivain n'est pas chose nouvelle, on se souvient du rapport de Borges à la littérature, ce qui l'est plus c'est que chacun le devient parce que le lieu d'inscription et de lecture est commun même si les corps sont séparés les uns des autres. C'est donc la communauté des espaces non celle des personnes qui produit l'être-ensemble du réseau.

Internet est le lieu d'inscription et en même temps de lecture des mémoires individuelles. Cette simultanéité n'est pas fréquente dans les objets culturels habituellement fondés sur une autorité instaurant l'espacement entre ces deux lieux. On peut pourtant la retrouver dans certains récits littéraires, et en particulier dans le fameux pan de mur décrit par Rilke²¹ : traces des vies passées aux étages lorsqu'un bâtiment est détruit. Le propre de ce reste est que sa négativité vient révéler des marques indécélables, saletés, usures du temps, graisse, papier peint déteint par la lumière du jour. Christian Boltanski installe le nom des familles et leurs dates de résidence, dans une Maison manquante (1990)²² à Berlin. L'anonymat de ces familles est paradoxalement le lieu de leur expression. Elles pourraient être n'importe quelle famille. Même si les dates nous laissent parfois envisager quelques drames associés à la Shoah, ce n'est là que supposition et projection. Il faut qu'une maison manque pour que quelque chose des vies passées puisse s'inscrire, ce qui veut dire que l'inscription est d'abord fonction d'un vide – et nous pourrions associer cela aux nombreux travaux de Gordon Matta-Clark cherchant à évacuer les lieux ou au livre de Mark Z.

¹⁸ Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Paris, 1984, p. 11

¹⁹ <<http://www.earstudio.com/projects/listeningpost.html>>.

²⁰ Janett Cardiff procède de la même logique dans *Forty-Part Motet* (2001).

²¹ Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1991

²² Christian Boltanski, Lynn Gumpert, Flammarion, Paris, 1992, pp.144-145

Danielewski²³ narrant l'histoire d'une famille habitant une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, paradoxe subtil de la terreur familiale.

Faire le vide est également la stratégie adoptée par Antoine Schmitt dans Timeslip²⁴ (2008) puisqu'il reprend les informations diffusées en temps réel sur des RSS et change le temps de celles-ci en les mettant au futur, donnant donc à repenser le destin et la répétition de ce qui ne semble n'avoir lieu qu'une fois. Dans Sous Terre²⁵ (2000), il s'agissait aussi de cet étrange évidement de l'espace. En se fondant sur l'expérience commune du temps d'attente dans le métro, il était demandé aux internautes d'inscrire leurs souvenirs personnels en moyen de transport. Le récit se constituait par l'accumulation dans une base de données de tous ces récits, ce qui signifie en creux que le scénario originel instaurait des places vides. Raconter n'est alors plus fonction d'une autorité narrative qui parle à la place d'autres, qui fait le silence autour d'elle, mais consiste à laisser des vacances ou ce que nous nommons des **lagunes**, c'est-à-dire des possibilités d'inscriptions à venir²⁶. Il faudrait retracer cette obsession de la maison dans les travaux artistiques contemporains et en particulier numériques, pour comprendre combien habiter ne signifie plus rester, mais ouvrir au dehors ce qui était censé nous protéger, nous encercler et nous abriter. Ce sont les maisons hantées de Victor Hugo dans lesquelles on peut voir des visages, gueules ouvertes et regard béant. C'est le projet Gothamber (2006)²⁷ de Martin Wattenberg, et Marek Walczak consistant à demander aux internautes de lire, interagir et écrire des souvenirs ayant trait à leurs existences domiciliaires, souvenirs d'odeur de lessive, préparation des repas, nuit de sommeil, etc. Chacun de ces récits individuels peut être connecté, grâce à l'usage de capitales, aux autres récits, partageant ainsi des lieux par la décomposition normalisée de nos appartements. S'il y a encore de multiples mémoires inscrites, des lieux particuliers et irréductibles, commence pourtant à se dessiner un autre lieu – est-il encore un ailleurs ? –, une autre qualité de l'espace dans lequel écrire suppose avoir lu, marquer ses traces avoir parcouru d'autres traces que les siennes²⁸: une inscription qui est une sortie au dehors, un excription donc.

Les industries du Web 2.0 ont bien compris comment elles pouvaient tirer profit de ce nouveau rapport à la communauté. Elles ont privatisé ces dernières années les traces matérielles de nos mémoires en proposant de nous y donner accès. Il y a là un paradoxe évident, une double contrainte : je vous donne accès à un disque dur distant par le biais du réseau, sur lequel vous pourrez inscrire, lire et relire des informations que vous produisez. Les industries se nourrissent à présent de nos vies pour diffuser un message dont nous sommes les destinataires, le narcissisme est d'abord celui du profit. Mais il procure un autre avantage, la production d'une nouvelle articulation entre les éléments et l'ensemble, et ceci, quel que soit le domaine d'application. Nous pouvons voir les interactions entre les individus sans les réduire à des groupes homogènes. Une véritable passion des anonymes, qui sont tout autant sujet qu'objet de cette passion, voit le jour, cherchant à sauvegarder les singularités malgré les réductions langagières, essayant également de comprendre le jeu de relation dont

²³ Mark Z. Danielewski, *La maison des feuilles*, Denoël, Paris, 2002

²⁴ <<http://www.gratin.org/timeslip>>.

²⁵ <<http://incident.net/works/sous-terre>>.

²⁶ Martin Heidegger, *Etre et temps*, Gallimard, Paris, pp.472-487

²⁷ <<http://transition.turbulence.org/Works/gothamber>>.

²⁸ C'est la question du dépistage évoquée par Lacan dans *le Séminaire sur La Lettre volée* (dans *Écrits*, Paris, Le Seuil 1966, p.22).

elles sont chacune l'origine et la cause, passant vite, très vite de l'un à l'autre, comme John Anderton cherchant dans Minority Report (2002) une information dans le magma visuel de son écran multitactile. Golan Levin, Kamal Nigam et Jonathan Feinberg dans The Dumpster (2006)²⁹ proposent une interface de visualisation des inscriptions affectives. Un moteur va chercher dans les blogues, les peines d'amour des adolescents et les regroupent par date, nom et mots-clés, exhibant donc autant les ressemblances (les ensembles) que les dissemblances (les individus), les clichés que les singularités, et démontrant par là même que l'être-ensemble est inséparable d'une certaine distance parce qu'il faut une « séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient ce rapport »³⁰. Ces articulations sont rendues techniquement possibles parce que le passage d'un ordre à un autre est délégué aux lecteurs qui peuvent voir dégringoler sur l'écran des masses d'individus et zoomer sur une bulle particulière pour avoir plus d'informations. L'image-instrument, décrite par Lev Manovich³¹, rend possibles de tels passages parce que le rapport entre l'individu et la communauté se déplace en temps réel sur le rapport entre la lecture et l'écriture.

L'excription peut également passer par la traduction de données numériques en signes inscrits sur un support matériel classique. La situation que nous décrivons ne rejette pas le livre dans les abîmes de l'histoire, mais singularise son devenir en le plaçant à côté d'autres supports de mémorisation. Dans Le registre (2007)³², il s'agit d'extraire du réseau des sentiments à partir d'une liste de mots-clés. Chaque heure, ce sont 500 phrases qui sont ainsi trouvées et qui sont automatiquement imprimées dans un livre de 500 pages. Une journée consiste en 24 livres. Une année en 8760 livres et ceci sans limites de temps. On comprend aisément que cette bibliothèque est potentiellement illimitée et réalise ainsi, non plus métaphoriquement, mais pratiquement, la Babel imaginée par Borges³³. Ce n'est pas un hasard si Internet est devenu le lieu d'inscription de nos sentiments, permettant de mémoriser au-delà de nous-mêmes ce caractère anecdotique et idiot de l'affectivité, ce que Boltanski nommait la petite mémoire³⁴, ce qu'habituellement nous oublions au réveil et qu'ici nous pouvons laisser persister. L'excription est aussi à comprendre comme une sortie du numérique hors de lui, une échappée belle qui construit un ailleurs, par exemple un livre comme Internet est l'ailleurs de l'ouvrage en papier. Une page du registre est un sentiment non signé, laissant à chacun le soin de s'approprier cet anonymat ou passant à la page suivante, cherchant peut-être l'identification ou la distance d'un inconnu. Chaque page est ensemble, les pages se suivent, elles composent des livres, ce pourrait être une seule et même voix, cela en est plusieurs, mais nous lecteurs, de ces voix disparates, qu'entendons-nous ? Sommes-nous l'Un ou déjà habité par le multiple anonyme ? Les caractéristiques matérielles de ces livres répondent aux caractéristiques mémorielles des blogues : chaque livre est unique, mais il fait partie d'une série illimitée, se faisant il défie la notion même de rareté qui est au cœur de la circulation des œuvres d'art.

MASHUP !

²⁹ <<http://www.flong.com/projects/dumpster>>.

³⁰ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1971, p. 328

³¹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, The Mit Press, 2002, p. 290

³² <<http://incident.net/users/gregory/chatonsky/works/theRegister>>.

³³ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1974

³⁴ « La mort est une chose honteuse, il faut essayer de tout préserver, comment sauver la petite mémoire. » La vie impossible de Christian Boltanski, Christian Boltanski et Catherine Grenier, Seuil, Paris, 2007, p. 45

La tentative d'industrialisation des existences est un phénomène majeur de notre époque. Elle est fondée sur des stratégies territoriales. Dans les années 90, il s'agissait pour les entreprises du Web de créer des empires en amenant les internautes à consulter leurs sites. C'était le règne de la comptabilité des clics : le réseau était considéré comme un territoire migratoire, l'idéal étant de concentrer toute la population disponible en un seul point. Le Web 2.0 a changé radicalement cette conception impériale pour préférer la déterritorialisation : il ne s'agit pas d'amener les internautes sur un site, mais de les laisser chez eux utiliser les informations. La reterritorialisation consiste en l'inversion de la relation entre les internautes et le site source. En d'autres termes, l'espace s'est diffusé par intériorisation, il répond à la notion contrôle développé par Foucault³⁵.

La forme logicielle de cette inclinaison vers le contrôle déterritorialisé est le mashup³⁶ et l'API. Un mashup est une application dont le contenu résulte de la combinaison de plusieurs sources d'information. Une API est une bibliothèque de fonctions destinées à être utilisées par les programmeurs dans leurs applications. Ces fonctions facilitent l'écriture des programmes en fournissant des routines et procédures. On comprend que ces deux éléments transforment la spatialité d'Internet puisqu'un site peut tout à fait être constitué d'informations venant d'ailleurs – ceci venant éclairer d'un jour nouveau notre problématique de départ –, l'ailleurs étant dès lors une source à la manière fluviale, se déclinant en fleuves, rivières, ruisseaux. Il y a un amont et un aval. L'espace est déterritorialisé, mais il est orienté, il a une origine permettant de couper et décoder le flux des anonymes, c'est-à-dire de le reterritorialiser. Le Web 2.0 a compris que la question identitaire sur Internet ne résidait plus dans l'appropriation des marques commerciales, mais dans l'expression des singularités : prenez nos sources, restez vous-mêmes sur vos propres sites Internet. Ainsi, le détournement est intégré d'avance. Cette logique artistique qui avait eu son heure de gloire dans les années 90, consistant à se présenter tel un pirate des temps modernes face aux logos et objets commerciaux, est devenue obsolète parce que les entreprises désirent d'avance être détournées. La contestation devient un facteur de stabilisation complice parce qu'avec elle on entre dans le grand courant du socius, fut-ce à titre de contre-courant, on dessine une ligne de cisaillement qui désigne encore la source.

Couper, découper, coder, décoder et recoder des flux devient une pratique artistique comme dans Mypocket (2007)³⁷ Burak Arikan. Ce projet est constitué de deux volets : l'artiste mémorise et rend accessible sur Internet l'ensemble de ses factures, ces petits papiers que nous promenons tous et qui constituent une inscription privée. Puis un logiciel prévoit à partir de cette base de données, les futurs achats qu'Arikan pourrait réaliser selon des facteurs statistiques. Il peut suivre ces recommandations ou non. Ce qui se rend ainsi public c'est quelque chose de privé, mais qui est d'avance orientée de façon impersonnelle parce que les choix ont peut-être déjà été réalisés en prenant en compte la prévision du logiciel. Cette manière de découper pour recomposer est au cœur de la performance imaginée par Christophe Bruno Human Browser (2001-2006)³⁸ : grâce à un casque audio, un comédien entend une voix de synthèse qui lit un flux textuel provenant de l'Internet en temps réel. Il interprète le texte qu'il

³⁵ Michel Foucault, Dits et écrits, vol. II, Paris, Gallimard, 2001, pp.606-617. L'interprétation deleuzienne présente la société de contrôle comme un modèle succédant à d'autres, alors que chez Foucault il s'agit de polarités qui coexistent.

³⁶ <<http://www.programmableweb.com/mashups>>.

³⁷ <<http://transition.turbulence.org/Works/mypocket>>.

³⁸ <<http://www.iterature.com/human-browse>>

entend. Ce flux textuel est capté par un programme qui détourne Google. En fonction du contexte dans lequel se trouve l'acteur, des mots-clés sont envoyés au programme et utilisés comme mot-clé dans Google, de sorte que le flux textuel est toujours lié à l'environnement. On voit alors le comédien déambuler dans une rue, parlant d'une voix désarticulée, suspendant son intentionnalité, disant des mots parfois cohérents parfois incohérents, essayant de suivre le flux du réseau, cette folie anonyme du langage, ne parvenant pas à produire ce lieu commun. Il est dans la rue comme en une terre étrangère. Nous ne sommes pas avec lui, nous observons ses hésitations, les hasards de son langage, la disjonction de son corps et de ce lieu.

Ce caractère ironique des mashups artistiques replace la prétendue circulation de la communication du côté de l'absurde et des machines célibataires. Quelque chose peut rapidement se désarticuler et devenir imprononçable parce que le partage entre les voix particulières du réseau et le brouhaha de la foule est toujours instable. Dans Want (2008)³⁹ réalisé par les MTAA et Radical Software Group, 6 écrans représentant 6 personnages. Chacun d'entre eux se tait et parle, il commence toujours par « I want... », le reste de sa phrase est fonction d'informations récupérées en temps réel sur Internet. Ils se synchronisent et se désynchronisent, leurs voix parfois se superposent au hasard du rythme donné par le flux. Cette œuvre est emblématique de l'être-ensemble du réseau, de ce flux de paroles soliloquantes de chaque individu qui l'organise à d'autres flux selon le devenir, et que l'auditeur prendra le soin de lier à des contextes, à d'autres voix, à d'autres flux parce qu'il suppose dans sa perception même une intentionnalité de l'ensemble comme tropisme sémantique. Quel est donc cet autre lieu que nous partageons de la sorte ? Est-ce, comme semble le dire cette installation, le caractère saccadé de la consommation ? La conjonction entre la volition du « I want » et le mot commun trouvé sur Internet ? Ou est-ce plutôt ces moments de silence, cet interstice entre les paroles par lesquelles les personnages semblent s'attendre, s'énerver, faire du sur place, chercher quelque chose qui n'est pas là et qui pourtant structure de part en part leur coexistence.

Dans Leurs voix (2008)⁴⁰, deux cabines téléphoniques sont placées face à face. Peintes en blanc, elles sont rendues opaques, devenant des espaces privés coupés de l'extérieur alors même qu'elles livrent habituellement le corps des discussions privées aux regards des passants. Si on décroche le combiné, on entend une voix de synthèse féminine récitant sur un ton monocorde un sentiment trouvé en temps réel sur Internet puis enchaînant sur un autre et sur un autre. Dans l'autre cabine, une voix synthétique d'homme qui prononce une litanie semblable. Parfois les affects se suivent de façon cohérente, parfois ils passent si rapidement de la joie à la peine, revenant ensuite à la joie, se détournant vers le regret, qu'un décalage se produit entre l'anonymat du ton de la voix et la singularité humaine des sentiments⁴¹. Chaque voix est plusieurs voix. Tout se passe comme si deux robots essayaient de communiquer ensemble et à cette fin allaient chercher des sentiments sur le réseau sans critère de discrimination, produisant ainsi la mémoire d'un discours, certes rapprochée par la proximité de leurs cabines, mais éloignées par l'absurdité de leur positionnement et par le caractère autiste de leurs dialogues. Ce n'est pas seulement les deux robots qui sont séparés, c'est chacun d'entre eux qui se sépare parce qu'il y a inadéquation entre ce qui est dit et la manière de le dire. L'intentionnalité des voix est suspendue dans le contexte d'un déterminisme technologique. À qui sont donc toutes

³⁹ <<http://mtaa.net/want>>.

⁴⁰ <<http://incident.net/users/gregory/chatonsky/works/theirvoices>>.

⁴¹ Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.252

ces voix ? Au programme informatique qui va les chercher et qui les récite automatiquement ? Aux internautes qui ont écrit dans leurs blogues ce qu'ils ressentent ? À l'auditeur qui décroche un des combinés ? Il y a une circulation continue entre ces trois éléments : le dispositif technologique, le destinataire et le destinataire qui construisent un site circulant de place en place. Cette disjonction entre la voix et le lieu n'est pas spécifique à un art du réseau, car on la retrouve sous d'autres formes dans les films de Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou des Straub. « Qui parle ? », c'est-à-dire, puisque j'entends bien une voix, d'où ça parle ? Quelle est la communauté de lieu entre celui qui parle et celui qui entend ? Quel est cet ailleurs par lequel j'entends bien cette voix, cet ailleurs dans lequel ne réside ni celui qui prononce, ni celui qui écoute ?

TRA(NS)DUCTION

La rue, un corps glissant le long des ruelles. Connait-il cette ville ou est-ce la première fois ? Son ombre s'évanouit sur les murs, les fenêtres du rez-de-chaussé sont closes, en hauteur elles sont ouvertes mais inaccessibles au regard du passant. Au loin, des immeubles, plus loin encore, des immeubles, partout des habitants vivants dans les cases d'une ruche. Porte, fenêtre, chambre et salon, couloir et salle à manger, salle de bain, carreaux blancs, rebord de la fenêtre, en bas la rue, en face d'autres cases, d'autres habitants. Il ne les connaît pas. Il pourrait mener une autre vie, chacune de ces vies dans chacune des fenêtres. Il connaît cet anonymat. Il le reconnaît en lui. La ville est là. Il ne la connaît plus. Il la découvre sans savoir où il va. Il la parcourt. Il suppose que chacune de ces fenêtres contient autant d'histoire qu'il en contient lui-même : le tissu de la mémoire, cette confusion d'odeurs et de temps. Il effleure des épaules, les regards se baissent, le fixent un instant. Il y a d'autres passants allants et venants entre leurs fenêtres. Il fait comme s'il était un d'entre eux. Il ne sait pas très bien ce que fait son corps, quelle image il donne du dehors, alors il essaye de suivre le rythme insensible des autres corps.

L'excription est fondée sur un ensemble de structures technologiques qui ne sont pas seulement des moyens de matérialisation d'une idée, mais qui lui donnent une tonalité très particulière. Si être ensemble peut aujourd'hui consister à être ailleurs sans que cet ailleurs soit une utopie, ce n'est pas seulement parce que les tuyaux de communication ont changé et permettent la télécommunication. C'est une structure bien plus profonde et enracinée qui reconfigure la genèse même du socius comprise comme spatialité, c'est-à-dire une structure transcendantale de la perception. Deux expériences nous permettent d'entrer plus encore dans le caractère problématique de l'excription et de ce que nous nommons la tra(ns)duction⁴² : nous sommes dans un bus et une sonnerie retentit, quelqu'un parle au téléphone portable. Dans le même bus, au même endroit, deux personnes discutent ensemble avec le même niveau sonore. Dans le premier cas, nous allons ressentir un énervement, comme si nous ne pouvions faire abstraction de cette voix solitaire qui parle à un autre absent – ce qui explique d'ailleurs les interdictions de plus en plus fréquentes du portable dans les lieux publics. Dans le second cas, nous parvenons aisément à faire abstraction du dialogue parce que paradoxalement nous entendons tous les éléments de la

⁴² Grégory Chatonsky, Tra(ns)duction : la perception des informations in Angles_Arts numériques. Dir. par Nathalie Bachand, Elektra, Montréal, 2009

communication. L'interlocuteur solitaire est une voix écrite, en parlant à un absent, il nous exclut du partage de la parole et de l'ailleurs, et nous empêche de l'oublier. Ceci veut dire que l'ailleurs en tant que privation produit l'urgence d'une présence. Nous descendons dans la rue, quelqu'un parle au téléphone, il marche et dit : « Je suis dans la rue ! ». Cette phrase nous l'avons mainte et mainte fois entendue, son caractère commun ne doit pas cacher sa profondeur, car que dit-il en désignant ainsi le lieu de sa parole ? N'est-ce pas parce qu'avec un cellulaire, nous sommes ailleurs, toujours, à la différence d'un téléphone classique qui est attaché à un lieu, domicile ou travail, mais pas à une personne. Alors qu'avec le portable, c'est l'inverse, on ne téléphone pas à un lieu, mais à un porteur dont on connaît l'identité. La question n'est plus « A qui je parle ? », mais « D'où parles-tu ? ». Essayons à présent de comprendre les fondements matériels de cette relation entre identification et spatialisation et gardons à l'esprit qu'il s'agit, toujours et encore, de corps, discrets et singuliers. Que se passe-t-il entre eux ?

TRADUCTION

La traduction est le processus le plus courant de l'être ensemble technologique⁴³. Les procédures informatiques sont fondées sur une traduction assignifiante fonctionnant de façon discrète point à point. Cette traduction n'a pas pour objectif de garantir la continuité du sens entre le message d'origine et le message de fin, parce que le premier n'est pas signifiant. Elle a seulement comme fonction de garantir l'intégrité de la traduction elle-même. Elle peut être d'entrée ou de sortie, elle peut être liée à des interfaces matérielles ou à des mécanismes strictement logiciels. Le fait que l'ensemble des informations soit codé de façon binaire a pour implication que l'interprétation du monde par l'informatique est une *mathesis universalis* : au-delà de la singularité des phénomènes, il y a un seul et même code, un langage universel opérant sur un plan d'équivalence généralisée. La traduction s'autorise d'elle-même. Le fait que ce plan ne puisse se réaliser que dans la petite boîte de l'ordinateur, une production humaine, signale tout autant son échec ontologique que son succès performatif. C'est ce plan d'équivalence qui va donner sa logique et sa structure à l'ailleurs technologique qui n'est ni une négation de l'espace tel qu'il est ni la transformation de celui-ci, mais la production d'espaces associés.

Ce passage entre des productions langagières et l'organisation de l'espace est au cœur de nombreuses pratiques artistiques contemporaines. Pour ne citer que Le projet de vie (1965-) de Roman Opalka, consistant à tracer sur une toile une suite de numéros qui se suit, 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 une vie, 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 inscrit. Tout média suppose un effort d'inscription sur un médium qui donne à voir sa temporalité existentielle, de sorte que des chiffres peuvent être l'existence elle-même. L'espace numéroté de la toile est une traduction exacte de la temporalité vécue de l'artiste. L'assignifiante de la traduction informatique est soulignée par Mark Napier dans Feed⁴⁴ (2001) : un formulaire nous permet d'entrer une adresse Internet, site

⁴³ Nous avons appliqué le modèle de la traduction à l'esthétique numérique dans Tra(ns)duction : la perception des informations, ibidem

⁴⁴ <<http://feed.projects.sfmoma.org>>.

qui s'affiche ensuite, suivant la logique du mashup, à l'écran, mais de façon totalement déstructurée, nous montrant une partie du code HTML, exhibant donc les entrailles de la bête traduite et la non-correspondance entre ce que nous voyons et ce qui est inscrit. L'important dans ce dispositif est la construction d'un espace qui n'est ni ici ni ailleurs, parce que ce qui s'affiche est bel et bien un site qui n'est pas là, à l'écran, mais est en même temps le site tel qu'il est. L'espace numérique s'infiltré dans les interstices de la traduction informatique. Placer la traduction dans un cadre non sémantique est aussi l'un des enjeux de Talking Popcorn⁴⁵ (2001), un micro écoute l'éclatement du maïs et envoie le signal à un ordinateur qui le traduit en morse, morse qui est ensuite lu par une voix de synthèse. Au-delà du caractère absurde de cette traduction à trois niveaux (amplification, binarisation, synthèse), Nina Latchadourian donne une voix à ce qui n'en a normalement pas. Peut-être espère-t-on dans le moment bref d'un éclatement que le hasard nous fasse entendre un mot que nous connaissons. Les signes ne sont plus référentiels, mais inférentiels.

Ce changement de structure dans la traduction a de profondes conséquences sur la relation entre le visible et l'inscription, et c'est cela même qui produit un ailleurs paradoxal. Ainsi, Jim Campbell avec Photo de ma mère (1996) et Portrait de mon père (1994-95)⁴⁶ a enregistré ses rythmes cardiaques et respiratoires. Il enferme cet enregistrement dans une boîte métallique reliée aux photographies de ses parents morts. Une impulsion électrique est envoyée selon le rythme et donne à voir ou cache l'image. Ce qui est inscrit est la trace de la vie de l'artiste qui partage le sensible, le visible et l'invisible. Le portrait des parents palpète selon le rythme de l'enfant, de sa mémoire, de ce qu'il a enfermé dans une petite boîte selon le grand plan d'équivalence de la *mathesis*. Cette équivalence est finalement celle de la mort des parents et des enfants, parce que ce double enregistrement survivra à Campbell et sera donc une trace de trace.

D'autre part, traduire l'asignifiance c'est conquérir une inconsistance, c'est montrer qu'elle est objet de production et d'invention. Les limites langagières de l'ordinateur peuvent alors être utilisées pour produire un espace différentiel comme dans le cas du Donneur de noms⁴⁷ (1991-) de David Rokeby. L'utilisateur place devant une caméra des objets que l'artiste a laissés là. Ceux-ci sont interprétés selon leurs formes et leurs couleurs par une base de données qui tente de traduire ces données en langage. On voit à l'écran apparaître de façon progressive le tissu de relations entre les mots, parfois reliés à l'objet, parfois indépendants. On cherche donc l'espace à partager entre le langage et sa référence. Bien sûr, cela ne fonctionne pas parce que le langage informatique est dénotatif avant d'être connotatif. Il est tel un étranger dans le langage humain. Mais ce qui opère est un ensemble-ailleurs parce que comme l'exprime très bien l'artiste « les ordinateurs et les logiciels sont habituellement perçus comme étant des canaux transparents à travers lesquels un certain contenu est exprimé et transmis. Mais ma propre expérience m'a montré que l'acte de programmation modifie l'expérience de l'expérience du contenu. (Je sais, il s'agit là d'une étrange formulation.) À travers leurs décisions et constructions, les programmeurs définissent certains aspects de l'expérience d'être de l'utilisateur. »⁴⁸ La communauté de l'espace est une traduction impossible, la prétendue communication

⁴⁵ <<http://www.ninakatchadourian.com/language/translation/talkingpopcorn.php>>

⁴⁶ <<http://www.jimcampbell.tv/MW/MWMotherFather> >.

⁴⁷ <<http://homepage.mac.com/davidrokeby/gon.html>>.

⁴⁸ Citée par Ernestine Daubner dans "Anonymity" in David Rokeby's electronic creations: a duchampian model?, Parachute: Contemporary Art Magazine, Janvier 2003.

ne peut alors avoir lieu qu'ailleurs, c'est ce que semble dire les machines autistes de n-cha(n)t⁴⁹ (2001) qui s'écoutent, se répondent, parfois repartent chacune dans leurs soliloques, essaient justement de trouver cet espace commun de la voix, en s'accordant sur un chant, mais un chant à plusieurs qui laisse toute sa place aux discordances et aux singularités. L'espace dans cette installation est comme bouché, ça communique mal, mais ça communique en tous sens, et les erreurs d'interprétations seront autant d'occasions pour que de nouvelles perceptions voient le jour.

TRANSLATION

Étrangement, nous découvrons que si l'ordinateur est une machine langagière, la manipulation des signes logico-mathématiques a des implications sur l'organisation de la matière et de l'espace. Comment est-ce possible ? Le plan d'équivalence supposé par la binarité informatique se comporte comme un lieu neutre⁵⁰ qui permet l'échange d'un médium à un autre, d'un lieu à un autre. C'est ce neutre, fort particulier, qui va teinter le reste du processus et constituer une structure spatiale qui n'est pas elle-même un espace déterminé, mais un espace possible, parce que « l'espace n'est pas quelque chose d'objectif et de réel, ni une substance, ni un accident, ni une relation ; mais quelque chose de subjectif et d'idéal, issu de la nature de l'esprit par une loi fixe, à la manière d'un schéma destiné à coordonner absolument tout ce qui est apporté du dehors par les sens. »⁵¹

Les années 80 et 90 avaient problématisé l'écran, la virtualisation de l'image par l'intermédiaire du fameux concept de réalité virtuelle. Ce que notre époque découvre c'est que l'ordinateur peut piloter d'autres machines produisant de la matière et se comporte ainsi comme un métaoutil au cœur de nouveaux mécanismes de production à la demande, nommés customérisme. Des artistes comme Andreas Nicolas Fischer s'emparent de ces possibilités dans Reflection⁵² (2008) qui est l'interprétation sculpturale d'une composition musicale de Frans de Waard. Un tournant majeur a lieu : la traduction informatique devient indissociablement une inscription matérielle et réalise donc un double déplacement d'un médium à un autre (du numérique au bois) et d'un espace à un autre (de l'ordinateur au lieu d'exposition). Nous nommons ce passage complexe une **transcription**. Dans la mesure où l'origine de celle-ci est langagière, la nature même des espaces envisagés peut être hétérogène. Ainsi dans +++smiles+++++⁵³ (2008), le visage de l'artiste est relié à des électrodes, chaque note de musique déclenche un courant qui traverse sa peau, touche un nerf et contracte son visage comme durant 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, ce sont plutôt deux espaces 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, il perd son expressivité intentionnelle pour gagner sa visagité⁵⁴. Celle-ci est une **disparation**, c'est-à-dire « deux ensembles jumeaux non totalement superposables, tels que

⁴⁹ <<http://homepage.mac.com/davidrokeby/nchant.html>>.

⁵⁰ Roland Barthes, *Le Neutre : Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Le Seuil, 2002

⁵¹ Emmanuel Kant, *Dissertation de 1770*, III, ch.15, D; trad. P. Mouy, Vrin, Paris, 1995, p.69

⁵² <http://dasautomat.com/?page_id=130>

⁵³ <<http://jp.youtube.com/watch?v=YxdlYFCp5Ic&fmt=18>>

l'image rétinienne gauche et l'image rétinienne droite, sont saisis ensemble comme un système, pouvant permettre la formation d'un ensemble unique de degré supérieur qui intègre tous leurs éléments grâce à une dimension nouvelle (par exemple, dans le cas de la vision, l'étagement des plans en profondeur). »⁵⁵

Le plan d'équivalence langagier influence donc la répartition de l'espace, et ceci explique sans doute le regain d'intérêt, ces dernières années pour la notion de psychogéographie élaborée par Ivan Chtcheglov⁵⁶ qui est exactement à cet entrecroisement. Hans Haacke est peut être l'un des artistes travaillant le plus précisément sur cette nouvelle structure, par exemple avec Birthplace and Residence Profile, Part 1⁵⁷ (1969) où il demandait aux visiteurs de marquer leurs lieux de naissance et d'habitation superposant à l'espace d'une galerie new-yorkaise la cartographie des visiteurs et essayant par là même d'interroger l'ensemble de l'espace d'exposition non plus seulement considéré comme un endroit particulier, mais selon un jeu d'espacement. Cette collision entre deux espaces va constituer l'une des lignées les plus prometteuses de l'art contemporain, comme dans Dislocation of intimacy⁵⁸ (1997), l'installation de Ken Goldberg, qui se compose d'un cube noir placé dans une galerie dont l'intérieur est rendu inaccessible. Par un autre espace, Internet, il est possible de modifier les lumières dans la boîte et de voir apparaître un jeu d'ombres mystérieux. Là encore, il s'agit d'un espace négatif qui par un jeu subtil de frustration, ferme un espace déterminé pour ouvrir un autre espace qui appartient au domaine du possible. Les internautes et les visiteurs de l'exposition ne sont ensemble que par la disjonction de l'espace. La collision spatiale est encore à l'œuvre avec You are Not Here⁵⁹ (2006) de Mushon Zer-Aviv, Dan Phiffer, Kati London, Thomas Duc, Ran Tao et Charles Joseph. Les auteurs définissent ce dispositif comme un mashup touristique permettant de superposer une ville à une autre ville, d'afficher donc l'expérience d'un espace dans un autre espace. Vous vous promenez à Tel-Aviv et en téléphonant à un numéro, selon l'endroit où vous êtes, vous entendez une voix décrire Gaza. La superposition de deux espaces montre bien qu'il existe un troisième espace les faisant se rencontrer. Il en est de même dans les célèbres promenades de Janet Cardiff : il y a collision entre l'espace d'enregistrement et l'espace de lecture, la caméra et le magnétoscope, le temps de l'artiste et le temps du spectateur.

La traduction produit donc une collision qui est une translation incessante d'un espace vers un autre espace à partir d'une équivalence langagière. Mais c'est plus encore la différence entre les fonctions langagières et spatiales qui se brouillent parce que la notion même de partage est déléguée pour une part à la machine. C'est le propos de The Apartment⁶⁰ (2001) réalisé par Marek Walczak et Martin Wattenberg. Selon les mots entrés par les internautes, un plan d'appartement se compose par une base de données linguistique. Il peut ensuite naviguer dans cette étrange habitation constituée de formes sur lesquelles sont mappées des images du réseau correspondant aux mots-clés. Chaque appartement est mémorisé et prend place dans un immeuble, chaque immeuble dans un bloc et chaque bloc dans une ville. Là

⁵⁴ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Pourparlers*, Paris, Flammarion, 1977, pp.125-146 ainsi que Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp.140-184

⁵⁵ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Editions Jérôme Millon, Paris, 1995, p.203

⁵⁶ Ivan Chtcheglov, *Écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006

⁵⁷ *Birthplace and Residence Profile, Part 1*, 1969

⁵⁸ <<http://goldberg.berkeley.edu/art/doi.html>>

⁵⁹ <<http://www.youarenotthere.org>>.

⁶⁰ <<http://www.turbulence.org/Works/apartment>>.

encore, c'est la circulation dans l'espace qui le génère. Il n'est pas un préalable à l'habitation, il est son produit et en ce sens il est temporaire, fluide, modifiable, en flux⁶¹. Cette translation collusive n'est pas simplement la superposition entre deux espaces préexistants, ce qui relèverait finalement d'une logique du collage ou du jardin de mémoire, mais la production par une telle rencontre d'un espace ailleurs, d'un lieu toujours autre. Il n'est pas fondé sur l'inclusion des corps, il ne prend pas corps, mais sur la distance, sur la différence d'un espace à un autre espace. De sorte que leur relation s'autonomise : « La première opération de la figure pourrait être nommée translation, le déplacement. Comme si le contrat figural s'ouvrait sur un commandement du genre: "Tu ne t'arrêteras jamais en un seul point." Rien ne dit mieux la prévalence structurale des relations sur les termes. Ce que Freud – dans le domaine du rêve, du mot d'esprit et du symptôme – nommait un incessant "travail du déplacement" (*Verschiebungsarbeit*) se retrouve ici dans la puissance qu'ont les figures de ne jamais signifier exactement au point où elles ont arrêté leur représentation, je veux dire au point qu'elles racontent, décrivent ou dénotent. »⁶². L'espace n'y est plus conçu comme un vide à remplir, mais comme un possible. Can you see me now?⁶³ (2002) du collectif Blast Theory, pousse un cran plus loin cette logique en prenant la forme d'un jeu en réseau entre des joueurs devant leurs ordinateurs et des joueurs du collectif qui sont physiquement présents dans une ville. Interconnectés par le biais de GPS et d'une carte 3D, les joueurs vont partager un troisième espace qui n'est ni celui du réseau ni celui de la ville, mais qui est fonction de la différence et de la collision entre les deux. Ceci ne peut se faire, répétons-le, qu'à la mesure d'une traduction géométrique et logique, concevant l'espace comme un nuage de points discrets qui sont reportables sur un autre espace, et ainsi de suite. Nous voyons alors des personnes munies d'un accoutrement étrange courir dans les rues contre un ennemi que nous ne voyons pas, à la manière de cet homme qui parlait à une personne absente grâce à un téléphone portable. Un espace est manquant et pourtant nous pouvons agir dessus parce qu'un autre espace, invisible, mais fonctionnel, est bel et bien là.

PASSAGES

Ce troisième espace, qui fonctionne à la manière de Third Memory (2000) de Pierre Huyghe, est fonction de passages. Passage entre les espaces, mais passage aussi entre les corps, qui n'est pas leurs ressemblances, qui n'est donc pas basé sur une représentation, parce que si on place deux corps au même endroit ils meurent. Passage qui produit un ailleurs qui ne s'incarne dans aucune unité, mais qui est la palpitation entre plusieurs polarités, des attracteurs étranges. Nous découvrons la nature dialectique de l'espace qui est toujours fonction d'un espacement, et qui ne se résout pas. Le troisième espace restera à part, plus benjamien qu'hégélien. Essayons de décrire en termes de communauté et d'espace Rhizomes⁶⁴ (1999-2000) : l'artiste, Reynald Drouhin, demande à des internautes d'héberger sur leurs serveurs une petite image. L'association de ces images sur une grille de 12 sur 16 produit une image plus grande en mosaïque. Ces fragments visuels qui sont physiquement distants, sont recomposés grâce au code HTML sur un seul et même écran, celui de l'internaute. Cet appel à des ailleurs pour constituer un ici, pourrait être la définition d'un *in situ*

⁶¹ C'était aussi le projet de François Roche dans l'exposition *I've heard about* (2005) <<http://www.new-territories.com/I'veheardabout.htm>>.

⁶² Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007, pp. 211-212

⁶³ <http://www.blasttheory.co.uk/bt/work_cysmn.html>.

⁶⁴ <<http://incident.net/works/rhizomes>>.

spécifique au réseau. Quand nous chargeons la mosaïque de Rhizomes, nous voyons en bas de notre fenêtre s'afficher les différentes adresses dont proviennent les petites images, du langage donc qui est aussi de l'espace. La notion de **lieu-dit** pourrait être utilisée pour désigner cette situation. Nous comprenons bien qu'il y a deux espaces : les serveurs et l'écran, mais il faut y ajouter un autre espace qui est langage et dialectique, qui donne la présence, mais qui ne s'incarne pas.

Voilà une situation pour le moins paradoxale. Quelle est donc la nature de cet espace qui semble structurer la logique des lieux ? Se toucher toi⁶⁵ (2004) peut sans doute éclairer cette question : en déplaçant la main au-dessus d'une vitre semi-opaque, l'interacteur pilote les caresses et les effleurements des mains d'un homme et d'une femme. Il jouit ainsi d'un certain contrôle en étant le voyeur actif d'une situation qui lui ressemble. Il est la main invisible qui commande aux images-instruments. Mais les mains commencent à bouger d'elles-mêmes et ne répondent plus aux ordres. C'est qu'ailleurs, sur Internet ou dans un autre espace d'exposition, il y a un double du dispositif, et ce que nous voyons alors est la résultante de cette autre interaction. En retour, et c'est ce retour réflexif qui nous concerne ici dans la constitution d'un ensemble-ailleurs, nous comprenons que la jouissance solitaire de l'image-instrument imposait en fait à l'autre installation de n'être qu'une visualisation. Un jeu d'échange se met en place, non plus à deux espaces, mais à trois espaces. Cet autre espace est le passage entre les lieux, c'est donc le réseau en tant que tel, dans son caractère transcendantal parce qu'il est supposé dans la structure même des deux lieux d'interaction.

Nous comprenons dès lors que lorsque nous parlons d'espace évidé ou négatif, il n'y a là en fait aucun manque, aucun vide, aucune négativité au sens classique du terme, mais plutôt une vacance des lieux permettant précisément à la communauté d'entrer dans un devenir dynamique. Nous nommons cette vacance, la **lagune**, qui est une structure aussi bien spatiale que narratologique, pour jouer sur une sonorité proche de lacune, mais qui fait référence au bassin si vivant entre l'île et l'océan. Blind City⁶⁶ (2006) de Francisco Lopez construit un tel espace qui tout en étant manquant s'excède. Il s'agit d'une œuvre relationnelle où le public est amené à se bander les yeux et à prendre la main d'une personne aveugle qu'il ne connaît pas. Le duo sort alors au dehors, dans la ville, dans cet espace si commun, mais qui est brutalement brouillé, lieux de dangers parce que nous sommes non voyants. Lieux aussi d'abandon à la main de l'autre qui aveugle est celui paradoxalement qui nous donne à voir autrement. Il y a bien là un être-ensemble, simple et radical, se tenir la main, par la constitution d'un ailleurs à deux faces. L'un pour l'aveugle, l'autre pour le non-voyant temporaire. C'est dans la mesure où cet ailleurs est lui-même hétérogène qu'il peut faire objet de partage, c'est-à-dire finalement de passage et en ce sens « la discontinuité est une modalité de la relation. »⁶⁷

L'ailleurs, compris comme passage entre plusieurs espaces grâce à l'équivalence du langage binaire, nourrit de part en part la passion des anonymes, cette nouvelle esthétique qui nous permet de percevoir des multiplicités insubsumables. De nombreux sites Internet se nourrissent de cette dialectique entre l'espace et le langage, tel Twinverse.com (2009) dont le slogan est à forte connotation ontologique « notre planète est un monde virtuel ». On pourrait y retrouver le conflit entre la terre

⁶⁵ <<http://incident.net/works/touch>>.

⁶⁶ <<http://www.champlibre.com/citeinvisible/fr/participants/pagetype.php?rubrique=inst&ssrub=1&fiche=063>>.

⁶⁷ Gilbert Simondon, L'individu et sa genèse physico-biologique, Editions Jérôme Millon, Paris, 1995, p.100

et le monde qu'Heidegger avait thématé⁶⁸. Les utilisateurs de ce service entrent des informations en temps réel sur leurs activités, cette inscription est ensuite visualisée sous forme cartographique par localisation. Ainsi, on peut parcourir des territoires entiers en voyant les données des différents contributeurs. Il y a l'espace informatique, l'espace terrestre, et il y a aussi cet autre espace par lequel passent en même temps le langage et la spatialisation. Ce que nous voyons alors ce sont des ensembles d'individus, nous en choisissons un, nous repartons dans l'ensemble, nous flânonons à travers les anonymes. Quelque chose se répand de proche en proche, chaque individu s'individualise et connote l'individuation des autres. Peut-être se répondent-ils à distance, tout comme les feeds dans Facebook, juxtaposant les dernières nouvelles de nos « amis » - et il faudrait voir quel type d'amitié ce site développe – dans un espace qui est le nôtre.

La notion de passage n'est donc pas restreinte à la relation entre deux éléments, elle se répand. Elle est une transduction, notion définie par Gilbert Simondon : « Il y a transduction lorsqu'il y a 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 corrélatrice de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans 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. »⁶⁹. La forme technologique la plus populaire de celle-ci est le buzz. Brutalement des images semblables se répandent en quelques jours sur Internet, profitant d'un effet de mode, elles se diffusent à une vitesse surprenante, elles se démultiplient sans autorité initiatrice. Des internautes commencent à les copier, miment les gestes, se filment et comme ils ont la possibilité de les diffuser grâce à la logique du Web 2.0, tout un nouveau champ iconique apparaît, puis un autre, puis un autre. Ce flux incessant doit nous questionner sur la manière dont non seulement les images se diffusent, mais dont les corps communiquent, se ressemblent et se ritualisent, c'est-à-dire inscrivent leurs gestualités dans un temps commun. Ainsi dans *Dance With Me*⁷⁰ (2008), une centaine de jeunes filles, principalement américaines, se sont filmées et diffusées sur Youtube en copiant la même chorégraphie d'un vidéoclip R&B. En les enregistrant et en les mettant simplement côte à côte, le spectateur, s'il est muni d'un lecteur MP3, peut observer comment ces corps fonctionnent, de quelles façons ils communiquent les uns avec les autres, dont ils gardent des traces d'une matrice originelle dont nous n'avons plus l'enregistrement. En lançant un morceau de musique à partir de son lecteur, il fait se mouvoir au même rythme ces jeunes filles. Il y a quelque chose de commun entre elles. Est-ce les lieux, souvent une chambre ou un garage ? Est-ce ce face-à-face avec la webcam ? Est-ce l'ironie, elles s'exposant et sachant le jeu de cette exposition ? Est-ce plutôt pour ces adolescentes ce désir de devenir des images sans aucun intermédiaire⁷¹ ? Elles sont ensemble, sans se connaître, parce que si elles ne partagent pas un espace d'existence, elles participent d'un même espace d'inscription (Youtube) et d'un même espace de visualisation (notre écran). L'espace conçu comme un vide homogène à parcourir, parfois à explorer ou même à conquérir, cède sa place à des lieux-dits, subdivisés, reliés, ramifiés ponctuellement selon les attentes et les recherches d'un utilisateur, s'alliant autrement pour un autre, mais gardant toujours comme en mémoire le principe de

⁶⁸ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1980, p.52 et p.407

⁶⁹ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Editions Jérôme Millon, Paris, 1995, p.31

⁷⁰ <<http://incident.net/users/gregory/chatonsky/works/dancewithme>>.

⁷¹ <<http://incident.net/users/gregory/wordpress/26-la-cite-des-anges>>.

leur individuation, de leur genèse, sauvegarde qui permet justement cette restructuration dynamique à partir du langage.

ESPLACEMENT

Les mots sont imprimés sur la page que vous êtes en train de lire. Ils mettent en scène ce dont il est déjà question: un support d'inscription scindé en deux faces impaires, d'un côté l'écran de mon ordinateur, de l'autre cette page blanche. Vous lisez mes mots, à distance. D'où venaient-ils ces mots? De mon cerveau, vraiment? Ne les avais-je pas entendus ailleurs moi aussi, mais dans un ailleurs fort différent du vôtre? Vous pouvez les lire, car je ne suis pas là, je me tais. Peut-être ai-je disparu? Peut-être les parcourez-vous dans 50 ans? « Dans », quelle est cette inclusion? Puis-je parler ainsi au présent de ce qui est votre passé? Comment puis-je parler et écrire au futur antérieur? M'adresser à vous? Est-ce encore possible? Ne présumons-nous pas toujours déjà, le destinataire comme les destinataires, cet autre espace, cet ailleurs différentiel faisant pourtant objet de partage, avant même de commencer à écrire, à lire? Et nos places sont-elles, dans leur distance même, interchangeables? « Puis vous m'enterrez pour dormir tranquilles. Vous m'oubliez, moi et mon nom. »⁷²

Nous avons approché la manière dont l'écriture et l'espace s'articulaient en réseau pour produire une nouvelle topologie de l'être-ensemble. Nous nous sommes ainsi positionnés à la source du phénomène en voyant ensuite le mode de propagation qui opère à la manière d'une matérialisation du passage entre des éléments hétérogènes qui gardent en mémoire leur genèse langagière. Mais ainsi, nous nous sommes limités à la description. Il nous faut encore définir le sentiment esthétique propre à cette circulation des corps, c'est-à-dire éclaircir la passion des anonymes. Ceci ne pourra avoir qu'une valeur introductive parce que cette esthétique devrait, pour être convenablement problématisée, expliquer la relation entre perception et technologie. Comprendre comment cette dernière peut transformer la structure transcendante de la première. Elle suppose donc une anthropologie technologique qui reste un objet théorique à venir. La question se limitera ici à expliciter de quelles façons l'esthétique contemporaine du réseau est une inattention qui tient à distance et qui, nous l'avons déjà indiqué avec l'exemple du téléphone portable, ouvre la possibilité d'un ailleurs non utopique.

MULTITUDES

« Ensemble ailleurs » résonne selon une articulation problématique entre l'un et le multiple, l'individu et le groupe, car l'ailleurs concerne-t-il seulement le sujet ou peut-il faire objet de partage? Si tel est le cas, pourquoi le nommer ailleurs? L'ailleurs n'est-il pas fonction de la distance entre au moins deux corps? Une translation s'effectue, d'un point à un autre point. Plus encore, cette translation plie le premier point sur le second et les superpose ainsi à la manière de calques. Tout se passe comme si en allant autre part, nous nous souvenions du point de départ et nous ne ressentions l'arrivée que par l'espacement ainsi ouvert. Cette question est ancienne, elle structure la représentation politique selon deux versants: la promesse démocratique et, dans les arts visuels, les images de groupes humains. Le peuple aura

⁷² Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.109

été représenté par d'autres, il aura été justement le nom accordé à cette extériorité de la représentation, et si notre époque est ce par quoi le peuple se présente à lui-même, alors il ne saurait plus être nommé ainsi.

Le multiple est longtemps apparu comme un signe de désorganisation tant du côté de la vérité du *logos*, c'est la question de la prolifération des simulacres, que du côté du politique, c'est la peur de la foule, ensemble chaotique, violence absurde des corps livrés les uns aux autres, sans autorité transcendante. « Présence du peuple ? Il y avait déjà abus dans le recours à ce mot complaisant. Ou bien, il fallait l'entendre, non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait, donc dans sa déclaration d'impuissance. »⁷³ Il a été question de décoder et coder ce flux du *socius*, d'en extirper le devenir pour former des règles généralisables, c'est l'humanisme. Arrêtons-nous un instant devant La Liberté guidant le peuple (1830) de Delacroix, et remarquons combien c'est une idée qui donne une orientation à cette multitude désorganisée, en arrière-plan les corps se mêlent. Suivant les préceptes hégéliens, sa nudité est permise parce qu'elle est une idée incarnée, elle est la Raison à l'œuvre dans l'absurdité des histoires individuelles⁷⁴. Et si les combattants peuvent ainsi marcher sur les morts, autant ennemis qu'amis, c'est parce qu'ils tirent leur légitimité d'un ordre idéal qui les transcende. C'est d'ailleurs pourquoi les formes de l'avant-plan sont nettement représentées, tandis qu'elles se perdent progressivement à l'horizon, s'éloignant de l'idée. C'est ici une certaine conception républicaine qui prend forme dans un tableau, en mettant en relation le langage de la liberté et l'espace désorganisé de la foule.

De la commune de Paris à la Seconde Guerre mondiale, ce sont de multiples représentations oscillant entre le chaos et l'ordre, et essayant de transformer la foule compacte en un peuple reconnaissable, sculptant, modelant et rebasculant ensuite dans l'anonymat de corps entassés. Dans Musique aux Tuileries (1862) de Manet chacun vaque à ses occupations et même s'il y a le lieu partagé du parc, chaque individu est dans un sous-espace, l'ilot de sa table, le jeu d'enfants au sol. Certains regardent l'observateur comme seul point commun. Des hommes vêtus passent d'une table à une autre, visitant les dames, passages indéterminés là encore. Mais nulle idée directrice ne vient coordonner cette multitude des loisirs naissants et c'est justement pour cette raison que les chaises à l'avant-plan sont laissées vacantes. Les corps sont hors champ, la musique se fait silencieuse, le peintre désigne une lacune dans laquelle nous prenons place. Il y a une dialectique entre ces deux polarités : réduire le multiple à l'un (le peuple) ou, et c'est toute l'esthétique contemporaine, représenter des groupes en sauvegardant les individualités (les multitudes). C'est ce que nous disions à propos de Warhol essayant de voir les individus comme des peuples et les peuples comme de multiples individualités. C'est aussi ce que Simondon développe en écrivant qu'« il n'est donc pas juste de parler de l'influence du groupe sur l'individu ; en fait, le groupe n'est pas fait d'individus réunis en groupe par certains liens, mais d'individus groupés ; d'individus de groupes. Les individus sont individus de groupe comme le groupe est groupe d'individus. On ne peut pas dire que le groupe exerce une influence sur les individus, car cette explication est contemporaine de la vie des individus et n'est pas indépendante de la vie des individus; le groupe n'est pas

⁷³ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Editions de Minuit, Paris, 1983, p.54

⁷⁴ Hegel, *Esthétique Tome premier* (1835). Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875, pp.329-330

non plus réalité interindividuelle, mais complément d'individuation à vaste échelle réunissant une pluralité d'individus. »⁷⁵. Ce sont des questions qui amènent des stratégies visuelles très concrètes. Et c'est un peu la même chose quand le marché de l'art est fondé sur une économie de la rareté ou des séries illimitées d'objets uniques. Passer du multiple à l'un par la hiérarchisation afin de retrouver l'ordre de l'idée ou palpiter du passage incessant entre les deux ?

Dialtones (A Telesymphony)⁷⁶ (2001) est emblématique de cette pulsation entre le socius et l'individu. Habituellement, l'ordre d'un concert symphonique exige que l'on éteigne son téléphone portable afin de ne pas gêner les autres. Le public fonctionne comme groupe dans l'oubli des dissonances individuelles afin que les sons soient consonants. Ici c'est tout le contraire, le public doit se munir d'un téléphone portable et en donner le numéro d'appel avant le concert. Il y a une scène, des instrumentistes certes étranges parce qu'ils sont munis d'ordinateurs, mais l'ordre semble respecté. Brutalement un petit son résonne dans la salle, un téléphone sonne. La personne gênée tente de l'éteindre, car tout est silencieux autour d'elle. Le concert ne semble pas avoir commencé. Voici qu'une autre sonnerie commence, ailleurs dans la salle, puis une autre. On sait que la musique a commencé et qu'elle est dans la salle, là où habituellement il faut faire silence pour disparaître. À la prochaine sonnerie, le porteur se lèvera et élèvera son bras pour que chacun entende. Sur la scène, ce n'est qu'une centrale d'appels qui coordonne l'ensemble. L'inversion entre la scène et la salle dans cette œuvre est fondamentale parce qu'elle relève d'un nouvel ordre où la distribution des singularités produit de nouveaux espaces, c'est-à-dire des ailleurs où nous étions ensemble sans même nous en apercevoir.

La participation, ce concept un peu galvaudé, doit être alors entendue dans la radicalité de ce retournement. Lorsque Georges Legrady demande au public, dans Pockets Full of Memories II⁷⁷ (2003-2006), de vider ses poches pour placer les objets dans une interface les numérisant, il fait toute autre chose qu'associer les visiteurs à son œuvre. Les images des objets sont mémorisées dans une base de données qui va ensuite les associer selon des familles de formes. Des grilles d'objets sont alors produites constituant par là même des espaces partagés dont l'origine est l'espace le plus privé, entendez le plus individuel : les poches d'un vêtement. L'artiste propose donc ici d'inventer un ailleurs, la grille du programme, pour être ensemble, non pas en subsumant et en réduisant les singularités, mais en les activant. Ceci veut dire que c'est la définition même du concept d'« ensemble » qui tremble. Etre-ensemble ne peut plus désigner une totalité d'éléments qui constituent un tout, car ce dernier fait défaut, mais doit être entendu dans toute la plasticité du devenir, de nouvelles relations se séparant l'instant d'après pour se reconfigurer en de nouveaux groupes. Dans Peoples⁷⁸ (2007) réalisé avec Jean-Pierre Balpe, il s'agit d'un générateur automatique de textes produisant des autobiographies fictives. Chacun des personnages est lié à d'autres déjà générés ou à venir, dans des rapports familiaux ou d'amitiés. Certains mots-clés de ces textes envoient une requête à Flickr, site qui permet aux internautes de mémoriser leurs photographies personnelles, et affichent les images selon une logique du *mashup*. Ainsi, la fiction s'inspire d'individus

⁷⁵ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, pp.184-185. L'individuation des individus est antérieure au groupe et continue en lui.

⁷⁶ <<http://www.flong.com/projects/telesymphony>> Golan Levin, Gregory Shakar, Scott Gibbons, Yasmin Sohrawardy, Joris Gruber, Erich Semlak, Gunther Schmidl, Joerg Lehner.

⁷⁷ <<http://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/Projects/pfom2/pfom2.html>>.

⁷⁸ <<http://incident.net/works/peoples>>.

existants bel et bien pour s'illustrer, dans la disjonction entre le textuel et le visuel. Mais plus encore il faut dire que chaque personnage fictif assemble un album photographique constitué d'images en provenance de plusieurs vies. Il n'y a plus de peuple, au sens d'une identité déterminée et définitive, mais des multitudes passant dans des rapports du simple au complexe qui restent indéterminables.

AUTODISTANCE

Les multitudes, et on comprend bien pourquoi le pluriel est exigé par ce mot, rapprochent dans la distance, puisque la conscience de l'écart des individualités n'est pas un argument contre leur proximité. Il n'y a plus d'idée ordonnatrice de sens. Alors quel est l'élément qui rapproche les multitudes ? Quelle est l'unité qui n'est pas elle-même unitaire ? Celle-ci est à trouver au cœur même des individus, elle est la distance la plus intime à soi et, pour le dire paradoxalement, la plus proche. C'est cette relation à soi-même qui configure l'anonyme comme tel. On en trouve de nombreuses figures dans la culture contemporaine, tel que les personnages de James Graham Ballard dans *Crash* (1973) dont les actions sont orientées par une recherche de plaisir, mais sans fin du plaisir, sans jouissance. C'est l'invention d'un tropisme qui n'est pas fondé sur une finalité. C'est d'une autre manière les personnages de Samuel Beckett qui, comme dans *Compagnie* (1980), sont dans une pièce vide, isolés, et qui se tiennent eux-mêmes compagnie en se tenant le genou, assis sur une chaise. Ou ces longs monologues solitaires et scindés : « Je faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. Pour lui. Chaque fois qu'il désirait une chose moi aussi. Pour lui. Il n'avait qu'à dire quelque chose. Quand il ne désirait rien moi non plus. Si bien que je ne vivais pas sans désirs. S'il avait désiré une chose pour moi, je l'aurais désirée aussi »⁷⁹. C'est encore un adolescent qui chantonne chez David Lynch « je vois mes chaussures si loin de moi »⁸⁰. Ces personnages semblent vides, mais en fait ils se peuplent. Ils deviennent eux-mêmes des multitudes, non parce que leur identité est brisée en petits morceaux, mais parce qu'il y a sans doute au sein même de l'individu quelque chose qui produit un ailleurs transcendantal, un exil, répondant à cette autre structure qu'est la technologie⁸¹.

Nous nommons cet ailleurs, l'**autodistance** ou distance à soi qui mobilise un tropisme dans le sens intime, car « 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 »⁸². Ceci concerne tout autant la conscience que la perception, cette expérience que les percepts se doublent toujours, si ce n'est que pour être mémorisable. On peut trouver là une des sources de l'intérêt contemporain pour la figure du dormeur, comme dans *The Sleepers*⁸³ (1992) de Bill Viola où sept moniteurs sont placés côte à côte dans des tonneaux remplis d'eau. Le dormeur n'est plus une figure de l'inconscient psychanalytique, mais l'image d'une personne ne se sachant pas vu, c'est-à-dire oubliant l'enregistrement de la caméra vidéo qui est la réciprocité d'un regard, ce tropisme fondamental de l'être

⁷⁹ Samuel Beckett, *Têtes-mortes*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p.33

⁸⁰ David Lynch, *Fire walk with me*, 1992

⁸¹ C'est la notion de parallélisme non-isomorphe que nous avons développé dans l'article *Le centre d'indétermination : une esthétique de l'interactivité*, *Intermédialités*, Montréal, 2004. Le caractère transcendantal de cet ailleurs mériterait bien sûr un développement approfondi.

⁸² Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, p.117

⁸³ <<http://artsplastiques.ac-bordeaux.fr/isabelle/viola.htm>>

humain comme des animaux, définissant notre rapport à nous-mêmes. C'était aussi l'objet de Netsleeping⁸⁴ (2002). La difficulté actuelle à faire des images consisterait en ce qu'elles sont toujours déjà des images d'images. C'est parce qu'il y a une autodistance qui définit la structure transcendante de notre perception que quand je caresse la main d'un autre, je perçois en même temps sa peau et ma peau, je ne sais plus si je suis le touché ou le touchant, car « la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche »⁸⁵, selon les paradoxes d'un inframince que Marcel Duchamp avait exploré.

L'installation He weeps for you⁸⁶ (1976) de Bill Viola met en scène cette doublure de la perception qui est aussi celle de l'image. Un tuyau fait tomber lentement une à une des gouttes d'eau sur un tambourin amplifié. Une caméra face à la goutte diffuse sur un vidéoprojecteur celle-ci en gros plan. En rapprochant le visage de la goutte pour la voir se déformer, notre visage est lui-même reflété et inversé par la goutte, et se déforme jusqu'à ce que la goutte tombe et qu'une autre apparaisse, et ainsi de suite. Il y a là une franche dans la sensibilité, produisant de la différence dans le redoublement et exhibant un ailleurs qui est bien là sans être incarné, parce qu'il est la condition même de la distance de soi à soi, c'est-à-dire de la perception. En ce sens « la perception ne saurait exister sans l'usage différentiel de la sensation, que l'on considère parfois comme une preuve de subjectivité et une justification de la critique de la validité d'un savoir obtenu à partir de la perception : la sensation n'est pas ce qui apporte à l'a priori du sujet percevant un continuum confus, matière pour les formes a priori ; la sensation est le jeu différentiel des organes des sens, indiquant relation au milieu : la sensation est pouvoir de différenciation, c'est-à-dire de saisie de structures relationnelles entre des objets ou entre le corps et des objets, mais cette opération de différenciation sensorielle ne peut être cohérente avec elle-même que si elle est compatibilisée par une autre activité, l'activité d'intégration, qui est perception. Sensation et perception ne sont pas deux activités qui se suivent, l'une, la sensation, fournissant une matière à l'autre : ce sont deux activités jumelles et complémentaires. Les deux versants de cette individuation amplifiante que le sujet opère selon sa relation au monde. »⁸⁷ On comprend mieux pourquoi des artistes comme Gordon Matta-Clark ont creusé des espaces, troué les murs, découpé en deux une maison pour montrer le caractère scindé de ce qui nous met en contact de la façon la plus indéterminée possible. C'est le même paradoxe dont nous avons parlé dans Se toucher toi d'un lâcher-prise qui est la caresse elle-même et plus généralement la relation à autrui : « Il se demande si la solitude n'est pas liée à sa présence, non pas directement, mais parce qu'elle l'obligerait, sans qu'il puisse jamais y parvenir tout à fait, à vivre d'une manière impersonnelle. Quand il la touchait et l'attirait d'un mouvement auquel elle consentait aussitôt, il savait pourtant que leurs deux images restaient à une certaine distance l'une de l'autre, une faible distance qu'il ne perdait pas l'espoir de réduire encore un peu. »⁸⁸

Marek Walczak et Martin Wattenberg dans Third person⁸⁹ (2004) proposent pour leur part un miroir temporel : nous voyons notre image découpée par la silhouette d'une personne qui nous a précédés. Il y a le présent dans lequel nous sommes, le passé par lequel d'autres ont été mémorisées, et il y a un autre temps, cette troisième

⁸⁴ <<http://incident.net/works/netsleeping>>.

⁸⁵ Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p.82

⁸⁶ <<http://www.medienkunstnetz.de/works/he-weeps-for-you>>.

⁸⁷ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Editions Jérôme Millon, Paris, 1995, p.207

⁸⁸ Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962, p. 33

⁸⁹ <<http://mw2mw.com/third-person>>.

personne qui est la rencontre des deux premières dans un espace commun qui n'est pourtant pas existentiellement partagé. C'est finalement notre autoperception qui est travaillée par cette mémoire de l'altérité, Artaud dit « je me souviens de n'être jamais né ». L'anonyme devient alors une véritable passion, c'est-à-dire quelque chose qui nous agite radicalement, qui trouble notre relation à nous-mêmes, car il est le détour de l'ailleurs que nous sommes pour nous. Tall Ships⁹⁰ (1992) de Gary Hill est un couloir dans lequel des projections fantomatiques viennent à notre rencontre et questionnent indirectement notre statut d'observateur en se tournant et en s'en allant. Ces oeuvres 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 quant à elle 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, car « sans cette non-identité à soi de la présence dite originaire, comment expliquer que la possibilité de la réflexion et de la re-présentation appartienne à l'essence de tout vécu ? (...) La temporalisation du sens est d'entrée de jeu "espacement". Dès qu'on admet l'espacement à la fois comme "intervalle" ou différence et comme ouverture au dehors, il n'y a plus d'intériorité absolue, le "dehors" s'est insinué dans le mouvement par lequel le dedans du non-espace, ce qui a nom le "temps" s'apparaît, se constitue, se "présente". L'espace est "dans" le temps, il est la pure sortie hors de soi du temps, il est le hors-de-soi comme rapport à soi du temps. L'extériorité de l'espace, l'extériorité comme espace, ne surprend pas le temps, elle s'ouvre comme pur "dehors" "dans" le mouvement de la temporalisation. »⁹¹

La distance à soi n'est pas nouvelle, elle avait pris le nom de distance critique, puis d'étrange familiarité, de flânerie, « et si je devais vivre comme ça (comme je vis), je ne vivrais pas, je n'y arriverais pas. Du tout, un seul instant. Il doit donc y avoir autre chose. »⁹². Notre époque lui accorde un nouveau nom, la passion des anonymes, parce qu'elle rentre en contact avec un contexte technologique et médiatique d'une puissance étonnante qui vient exhumer des potentialités passées par intensification. Ce contexte est celui par exemple des médias de masse collectionnés par Jennifer et Kevin McCoy dans How I Learned⁹³ (2002). Une série télévisée, Kung Fu (1972-1975), a été découpée en plusieurs centaines de morceaux consistant en des leçons de vie du maître à l'élève. Ces fragments sont ensuite gravés sur des DVD et classés par ordre alphabétique. Le public peut alors sélectionner ce qu'il souhaite voir. Il va de soi que les artistes se souviennent ici de leur enfance et de la manière dont ils ont appris par la télévision. Apprendre c'est justement partager un ailleurs en intégrant des

⁹⁰ <http://www.acmi.net.au/deepspace/ar_gh2.php>.

⁹¹ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967, pp.76-96

⁹² Jacques Derrida, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.160

⁹³ <<http://www.flickr.com/photos/mccoyspace/sets/327764>>.

connaissances qui au départ ne sont pas le produit de notre expérience directe. C'est donc, avec cette série télévisée, une pédagogie au deuxième degré, une expérience d'expérience, comme l'image est d'image. Mais les artistes peuvent aussi produire ce contexte en achetant par exemple comme Pierre Huyghe et Philippe Parenno, Ann Lee (2000) qui est le personnage le plus basique d'une entreprise japonaise spécialisée dans la création de personnages de mangas. En récupérant un déchet de l'industrie culturelle, les artistes investissent la vacuité d'une personne qui n'ayant que très peu de caractéristiques physiques et psychologiques, peut potentiellement raconter toutes les histoires. Ils nous font aimer cette anonyme parmi les anonymes, parce que la pauvre Ann Lee se promène telle une âme en peine dans des déserts lunaires. Elle est la lagune faite personnage. Elle n'a rien dire, ni même rien à faire. Elle n'est pas concernée par elle-même. Cet ailleurs indéterminé et transcendantal qui nous permet de partager une mémoire semble être aussi la problématique de Josh Azzarella dans sa série Untitled⁹⁴ (2006) qui reprend des documents que nous connaissons tous : Lee Harvey Oswald en 1963, New York le 11 septembre 2001, Abou Ghraib en 2004, etc. L'artiste a toutefois pris soin d'effacer un élément important de ces images : le fusil, l'explosion et les corps entassés. Que désignent alors ces images ? Elles sont des espaces que chaque spectateur partage avec l'autre, nous avons cela en commun, peut-être même n'avons-nous plus que cela, mais les lieux sont vides, quelque chose manque, et ceci qui manque accroît encore notre partage. L'artiste montre ici combien notre perception, dans ses conditions de possibilité, est dépendante d'un contexte médiatique, donc combien voir c'est habiter des lieux sans jamais y avoir été. Dans World State⁹⁵ (2008), une jeune femme est enfermée chez elle. Elle semble malade, parfois elle va mieux, parfois son état empire selon une logique qui ne semble pas dépendre de ce que nous voyons à l'image. Juste en dessous, on peut lire les sous-titres qui sont les informations tirées en temps réel de CNN. C'est donc selon certains mots-clés que l'état de la jeune femme change. Elle applique au pied de la lettre l'idée que nous sommes ensemble sur cette planète et qu'ainsi nous pouvons souffrir de ce qui se passe dans le monde, des famines, des guerres, des génocides. Mais cette littéralité est paradoxale parce qu'elle la dépossède d'elle-même, elle est agie, elle n'agit pas. Le plus lointain devient le plus proche, tandis que le plus intime s'éloigne. Pour désigner ce double mouvement, nous utilisons une notion forgée par Jean-Luc Nancy⁹⁶, **esplacement** qui dit la solidarité entre distance et la proximité.

INATTENTION

Nous sommes des multitudes, entre nous, mais aussi avec nous-mêmes selon une logique de la distance à soi. Cette structure esthétique explique sans doute le fait que la passion des anonymes est un affect que nous ressentons lorsque, naviguant sur Internet, nous percevons le grouillement sourd et profond des individus avec lesquels un espace se donne en partage sans que nous puissions y être. Cette passion concerne aussi les anonymes qui exhibent la puissance de leur indétermination. Elle est une passion qui vient des anonymes et dont ils sont l'objet. Mais comment percevoir quelque chose d'aussi contradictoire ? Comment pouvons-nous être en contact avec ce qui est proximité et distance ? Dans Miami Vice (2006) de Michael Mann, Sonny Crockett regarde pendant de longues minutes la mer. Observe-t-il les bateaux ? A-t-il

⁹⁴ <<http://www.joshazzarella.com> >.

⁹⁵ <<http://incident.net/works/worldstate>>.

⁹⁶ Préface à Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Verdier, 2001

vu quelque chose dans le paysage ou est-il seulement perdu dans ses pensées ? Il regarde bien quelque chose, mais cette chose n'est pas là. Si elle est là, elle est tout ce qui est autour des yeux du personnage, tout ce qui est hors-champ, cette villa, son acolyte Ricardo Tubbs, la violence, toute cette « proximité s'ordonne à la préoccupation (*Besorgen*), c'est-à-dire au souci (*Sorge*) dont la temporalité forme la condition existentielle de possibilité »⁹⁷. L'inattention ne semble plus quelque chose de négatif, elle est la construction d'un mode de perception adapté à cet ailleurs non utopique, mais en flux dont nous parlons.

La naissance de la modernité a été aussi celle de la représentation de l'inattention comme l'a bien démontré Jonathan Crary dans son livre majeur Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture (1999). Au XIXe siècle, les physiologues exercent de nombreuses expériences tentant de quantifier l'attention comme modèle de perception. Percevoir consisterait à s'immerger et à être hors du temps. Or, selon Crary quand la perception et l'attention sont menées à leur terme, elles s'annulent, et ceci, quel que soit l'objet perçu. L'intensification de la perception peut se fondre avec son annulation. Observons le jeu à l'œuvre dans Le conservatoire (1879) d'Édouard Manet. Une femme est assise, le regard absent, un homme semble penché vers elle, mais en observant mieux on remarque que la main gauche de la femme est dans une étrange posture, comme si elle cherchait un contact, tandis que le regard l'homme n'est pas dirigé vers la femme, mais lui aussi vers le vide. Il y a bien un espace commun, coupé par le banc, elle est assise, il est debout, et ce qu'ils partagent est cette indifférence, cette visagéité qui n'est pas l'expression d'une intériorité romantique, mais d'une attention qui s'abandonne à la surface des choses. Le désengagement de la perception est aussi à l'œuvre dans Le Balcon (1868), non plus comme une surface, mais comme une externalité. Le lieu du partage lui-même, un balcon dont Haussmann va faire le symbole de la reconstruction de Paris, est entre l'intérieur et l'extérieur, il ouvre la maison vers un ailleurs. Ce n'est plus le monde de la représentation, c'est-à-dire de la correspondance entre le monde et le sujet. C'est un monde dans lequel la communauté des lieux engage une distance des regards qui, pour une femme, se porte vers la droite, pour un homme vers la gauche, pour la seconde femme vers nous. Mais si ces regards existent bel et bien, ils ne semblent rien regarder de particulier, ne s'attacher à aucun détail, exister seulement comme regard suspendu, attendant un spectacle, une parade, un événement à venir. Le monde est devenu évanescent, sa substantialité est discréditée.

C'est encore cette attente qui se joue dans la Parade de cirque (1888) de Georges Seurat, et qui adopte comme espace partagé les attractions dans les foires, c'est-à-dire justement un espace ayant comme objectif de mobiliser l'attention du public. Vue de loin, cette peinture semble homogène et monochrome, mais lorsqu'on s'approche, elle se disloque en de multiples points et couleurs, de sorte qu'elle met en scène par son procédé plastique ce qu'elle représente : l'invention moderne de l'attention, la vision comme durée et la participation du spectateur dans la production du travail. Les images d'Etienne-Jules Marey opèrent également par cette participation, et ne se limitent pas à une décomposition du mouvement. Dans les chronophotographies comme dans le pointillisme, un autre espace apparaît, il n'est pas là, pas inscrit en tout cas sur le médium, même s'il en surgit. Il est la matérialisation d'une perception, c'est-à-dire d'une relation. Sensation et mouvement commencent alors à être considérés comme un seul et même événement. Il ne s'agit plus de sens discrets, mais

⁹⁷ Didier Franck, Heidegger et le problème de l'espace, Editions de minuit, Paris, 1986, p.66

d'un jeu d'effets et de réponses réciproques, passant d'un percept à un autre par traduction. Cette conception d'une perception continue va être à l'origine des méthodes d'enregistrement visuel et sonore, et trouver ensuite une voie de réalisation majeure avec la généralisation du feedback cybernétique.

Comprendre comment nous pouvons être ensemble ailleurs, c'est faire la généalogie des loisirs et des vacances⁹⁸, ces lieux de tranquillité qui apparaissent précisément au moment où l'industrialisation voit aussi le jour, c'est-à-dire une agitation continue qui décompose les corps, leurs mouvements, pour qu'un autre corps prenne forme, celui de la productivité et des objets de consommation. Il faudrait comparer Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte (1884-1886) avec le travail des corps dans les usines, voir comment la coexistence dans un même lieu est simultanément la production d'une insularité perceptive. L'inattention est un des phénomènes esthétiques majeurs de la modernité, on en trouve les précurseurs ici et là. Ainsi « chez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, et en même temps qu'ils sont pris dans des urgences, qui sont des questions de vie ou de mort, ils savent qu'il y a une question encore plus urgente, ils ne savent pas laquelle, et c'est ça qui les arrête. Tout se passe comme si dans la pire urgence, il y a le feu, il y a le feu, il faut que je m'en aille, je me disais, non non il y a quelque chose de plus urgent, quelque chose de plus urgent, et je ne bougerai pas tant que je le saurai pas. C'est l'idiot ça ; c'est l'idiot, c'est la formule de l'idiot. Ah ! mais vous savez, non non, il y a un problème plus profond, quel problème ? Je ne vois pas bien, mais laissez-moi, laissez-moi, tout peut brûler. »⁹⁹

De nombreux artistes vont construire des dispositifs d'inattention, permettant de passer sur les franges de la perception et d'ainsi ne plus être dans une relation sujet-objet, mais sujet-objet-sujet. Pour se faire, ils utiliseront des relations dialectiques, c'est-à-dire en tension, faisant coexister des hétérogènes, les plaçant bord à bord. 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. » On comprend bien la structure consistant à partager un même lieu, mais à le disjoindre de lui-même par les descriptions passée et future. De sorte que le présent se dérobe toujours, tout comme la représentation comme adéquation est inaccessible. Les deux discours se contaminent, se chevauchent : la personne parlant au présent est brouillée par le passé et réciproquement, parce que ce dont ils parlent est la parole elle-même. L'inattention, ou « split attention », doit donc être conceptuellement reliée au *feedback* technologique parce qu'entre la distance à soi transcendantale de la perception et les éléments techniques, il y a un lien structural et non pas seulement accidentel. C'est aussi David Crawford qui avec Stop Motion Studies¹⁰⁰ (2003) enregistrent des individus dans des lieux publics, principalement des moyens de transport, pendant ces moments où ils ne se savent pas observés et où ils attendent sans rien percevoir de particulier. Les images sont alors placées sur le réseau et leur défilement dépend du flux de notre connexion.

⁹⁸ Jereny Rifkin, *L'âge de l'accès : La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005

⁹⁹ Gille Deleuze, *Qu'est-ce qu'un acte de création?*, conférence donnée à la FEMIS (1987).

<<http://multitudes.samizdat.net/Qu-est-ce-qu-un-acte-de-creation>>

¹⁰⁰ <<http://www.turbulence.org/Works/sms>>.

Waiting¹⁰¹ (2007) tente de visualiser l'articulation contemporaine entre attention et inattention. On voit des personnes les unes à côté des autres, immobiles. Elles sont dans le même espace, visiblement une gare, mais ne se regardent pas. Leurs yeux sont rivés pourtant dans la même direction, hors champ. Elles attendent leur train et sans doute regardent-elles, pour tuer le temps, le panneau d'affichage des horaires. Des phrases défilent, de gauche à droite, « 8 minutes ago, Munchflower said "I love you more than monkeys and bunnies with tentacles" from Oregon, USA », « 13 minutes ago, danusia said "será que eu vou ou não vou no skol beats?" from Brazil », « 2 minutes ago, erfán said ".10" from Iran ». Parfois des mots-clés apparaissent, puis des images qui leur correspondent. Les textes viennent d'un site très particulier nommé Twitter : les utilisateurs peuvent écrire des phrases courtes décrivant ce qu'ils sont en train de faire, permettant ainsi à leurs d'amis d'y avoir accès. Écrire ce qu'on est en train de faire est bien sûr paradoxal parce que l'autoréférence, écrire que l'on écrit, pourrait bien, si elle était prise littéralement, devenir une boucle sans fin, un éternel retour, mais du même. Des mots en sont extraits et traduits en images par Flickr. Plusieurs lieux se superposent : la gare, le réseau, votre écran, les images partagées, etc. Le regard des voyageurs semble en même temps si focalisé et si inattentif, on voit bien que parfois il se perd parce qu'ils s'ennuyent d'attendre ainsi d'être transportés dans un autre espace commun, un wagon, dans lequel assurément ils tenteront de s'isoler en regardant un autre espace, le paysage qui défile à toute allure, le reflet du regard dans la vitre quand l'inclinaison du soleil le fait apparaître. « La gare ne peut, à proprement parler, être ce qu'elle doit être pour nous, aussi longtemps que n'est pas là le moment de l'arrivée du train. Le temps qui tarde à passer lui refuse, pour ainsi dire, qu'elle nous offre quelque chose. Il la force à nous laisser vides. Le temps met la gare hors circuit, mais il ne peut cependant la faire disparaître. Si bien que c'est justement dans ce fait de n'encore-rien, offrir, dans ce refus de soi, en ce qu'elle nous fait attendre – c'est justement à travers cela, dans son laisser-vider, que la gare devient importune, ennuyeuse. »¹⁰²

BIODIY

L'étrangeté de la formule « ensemble ailleurs » nous a semblé bénéfique dans la compréhension de nouveaux phénomènes ayant trait au réseau. Ceux-ci semblent au premier abord contradictoires, de sorte qu'il est aisé de les expliquer par des concepts aussi confus que l'immatérialité. Or, nous avons vu bien contraire qu'il s'agit de structures matérielles qui, en jouant de multiples déplacements, brouillent leurs localisations. Notre époque est sans doute la première où les individus peuvent mémoriser et partager des inscriptions mémorielles sans autorité culturelle. Les anonymes deviennent alors visibles et lisibles dans la multiplicité de leurs singularités. Il devient possible de contempler leurs inscriptions.

Cette démultiplication est rendue possible par les technologies informatiques qui réalisent des traductions asémantiques à partir d'un plan d'équivalence généralisée. Ce plan est un nouvel espace permettant à des lieux hétérogènes de communiquer et de se déplacer, sans que leur translation ne soit limitée à un parcours entre deux points. La relation devient un objet en soi. Le passage s'autonomise des éléments de départ et d'arrivée parce qu'il est modélisable, quantifiable et traduisible, indifférent.

¹⁰¹ <<http://incident.net/works/flussgeist/waiting>>.

¹⁰² Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1991, p.163

Ces technologies affectent de manière fondamentale la configuration appréhensive de l'espace qui n'est plus conçu selon l'opposition entre le proche et le distant, c'est-à-dire selon la temporalisation. C'est pourquoi nous estimons être contemporain de l'apparition d'un nouvel être-ensemble, qui n'est pas la foule, pas le peuple, mais les multitudes. Celles-ci sont fondées sur une récursivité de structure en chaque individu qui consiste en une distance par rapport à soi-même. Elle nous semble être au fondement de la réflexion et de la perception. On peut y observer l'émergence progressive d'une esthétique de l'inattention, adaptée à l'influence croissante des technologies sur l'anthropologie.

Il y a un aller-retour inextricable entre l'esthétique et l'apparition des objets techniques. Il n'y a pas d'un côté l'être humain naturel, de l'autre, tel un corps étranger, la technique. L'origine est radicalement impure, elle est indissociable. Nos cadres transcendants changent du fait de l'apparition de nouveaux phénomènes, ces nouveaux phénomènes émergent pour répondre à de nouvelles pulsions esthétiques. La perception n'est pas passivité de la réception pure, mais performance sur le monde, production de nouvelles dispositions esthétiques, tension vers un ailleurs. La technique est cet ici-ailleurs, le fait que l'ici ne peut se concevoir pour l'être humain que comme une projection et une protention vers un ailleurs. La perception est liée à l'avenir de la perception, elle n'est pas répétition de l'identique, mais émergence.

Nous voyons ainsi des continents perceptifs se déplacer, des structures transcendantales évoluer selon des circonvolutions dont nous avons encore bien du mal à comprendre le devenir. La passion des anonymes qui est au cœur d'Internet, ne se limite pas au réseau. Elle est plus profonde, et doit être liée à d'autres changements, peut-être encore plus radicaux, qui ont déjà courts. Ils concernent les corps, ceux-là mêmes qui habitent les espaces. Que voudront dire les mots ensemble et ailleurs quand l'unité biologique de notre espèce sera disloquée par l'application des biotechnologies ? Avec quel regard observerons-nous alors les machines célibataires de Marcel Duchamp, notre avenir, et les corps tremblés, hésitants, marqués de mille repentirs, d'Alberto Giacometti, notre passé, cette espèce que nous quittons. DIY signifie « Do it yourself » et fait référence à un mouvement non organisé s'opposant à la surconsommation des décennies passées. Il ne faut pas seulement y entendre le bricolage ou le système D, mais aussi la possibilité de *designer* son propre corps, le « It » par ce qui reste de la subjectivité du « Yourself ». Sans doute Stelarc est-il l'artiste qui pousse le plus loin cette privatisation du corps, cette exclusion de l'espèce pour devenir radicalement singulier – nous pensons en particulier au projet Extra Ear¹⁰³ (1999). L'autodistance des multitudes anonymes ira-t-elle jusqu'à briser l'unité génétique de l'espèce qui était, le croyait-on, le soubassement ultime de toutes nos inscriptions ? Il aura donc fallu pour incarner, découper les espaces selon l'équivalence mathématique et ouvrir les corps en les décodant comme un langage. Faire donc que l'espace-corps devienne un possible.

Pourquoi cette distance et toujours cette autre distance ? N'est-ce pas que notre manière d'être au monde est fondée sur l'éloignement en même temps que sur une tendance essentielle à la proximité, à se procurer, se saisir, disposer et avoir à portée de main ? Il y a dans tous les modes d'accélération de la vitesse, un désir de proximité qui n'est rien d'autre que la diminution du temps perdu, c'est-à-dire de la

¹⁰³ <http://www.stelarc.va.com.au/extra_ear>.

fuite du temps. Mais « la fuite devant soi-même ne fuit pas vers un ailleurs, elle est une des possibilités mêmes du temps : le présent. »¹⁰⁴ Plus encore l'éloignement est toujours par rapport à un moi, à un corps localisé, fini. N'est-ce pas dire que l'ailleurs qui fonde l'être-ensemble est la finitude, la mort de l'autre : « si la communauté est révélée par la mort d'autrui, c'est que la mort est elle-même la véritable communauté des êtres mortels : leur communion impossible. La communauté occupe donc cette place singulière : elle assume l'impossibilité de sa propre immanence, l'impossibilité d'un être communautaire comme sujet. La communauté assume et inscrit en quelque sorte l'impossibilité de la communauté... Une communauté est la présentation à ses "membres" de leur vérité mortelle (autant dire qu'il n'y a pas de communauté d'êtres immortels...). Elle est la présentation de la finitude et de l'excès sans retour qui fonde l'être-fini. »¹⁰⁵ La non-immanence de l'être-ensemble explique que son espace partagé soit toujours d'une façon ou d'une autre ailleurs, et Internet n'est qu'un mode parmi d'autres. Mission Eternity¹⁰⁶ (2007) est un projet ambitieux d'Etoy consistant à créer des capsules dans lesquelles l'ensemble des informations ayant trait à une personne sont accessibles après sa mort. Et par informations il faut tout aussi bien entendre les traces dont nous avons parlés, photographies, textes, vidéo, etc. que le code génétique. Comme l'indique fort bien le texte de présentation, le projet « est autant sur la perte que sur la conservation de l'information », comme si finalement toute inscription disait l'effacement et que cet ailleurs, notre ailleurs était constitué par l'indétermination de cet irrémédiable.

¹⁰⁴ Martin Heidegger, G.A., Bd, 20, p.312

¹⁰⁵ Jean-Luc Nancy, La communauté désœuvrée, Christian Bourgois, Paris, 1986, p.87

¹⁰⁶ <<http://missioneternity.org>>.