

Université Paris VIII  
Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts

# Habilitation à diriger des recherches

présentée par  
Stéphan Barron

Sous la direction de Madame la Professeure Marie-Hélène TRAMUS

Volume III

## PUBLICATIONS



# Table des matières

Articles écrits par Stéphan Barron

	pages
BARRON Stéphan, « artiste de la communication », <i>L'estetica de la comunicazione</i> , Ed. Palladio, Salerne, 1987, p.89-93	5
BARRON Stéphan, « L'installation vidéo Mur », <i>Vidéo installations</i> , Ed. Comédie de Caen, 1987, Texte publié également dans le <i>Catalogue de Vidéoformes</i> , Clermont-Ferrand, 1987	8
BARRON Stéphan, « Hérouville / Abidjan, Transmission d'images informatiques », <i>Catalogue de Vidéo art plastique</i> , Hérouville, 1988, p. 54. Texte publié également par <i>Action Culturelle en Basse-Normandie</i> , n°109, Ed. Direction Régionale des Affaires Culturelles de Caen, pp.18-19	10
BARRON Stéphan, sans titre, <i>Vers une culture de l'interactivité</i> , actes du Colloque, Ed. Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette, Paris, 1989, p. 159	12
BARRON Stéphan, « Lines : A project by Stéphan Barron and Sylvia Hansmann », <i>Connectivity : Art and interactive Telecommunications</i> , <i>Leonardo</i> , Vol 24 n°2, 1991, Berkeley, pp.185-186	15
BARRON Stéphan, « Artiste planétaire », <i>DDO</i> , n°7, Roubaix, décembre 1992	22
BARRON Stéphan, « Art Planétaire », <i>Co-incidences spécial Art, communication, technologique</i> , n°11 Juin 1995, Marseille, p.19-21	24
BARRON Stéphan, « Le pouvoir des fleurs », <i>Co-incidences</i> , n°12, Marseille, Novembre 1996	27
BARRON Stéphan, « Manifeste du technoromantisme », Catalogue du cédérom <i>Art Planétaire</i> , Ed. Rien de Spécial, 2000	37
BARRON Stéphan, « La culture de l'être », publié en ligne sur le site <a href="http://www.v2.nl">http://www.v2.nl</a> , 1998	38

BARRON Stéphan, « Poétique de l'Art Planétaire », Catalogue du cédérom <i>Art Planétaire</i> , Ed. Rien de Spécial, 2000	57
BARRON Stéphan et DE KERKHOVE Derrick, « Le point d'être dans le Bleu du Ciel », <i>Cédérom Art Planétaire</i> , Ed. Rien de Spécial, 2000	60
BARRON Stéphan et RESTANY Pierre, « Discussion à propos du bleu du ciel », <i>Cédérom Art Planétaire</i> , Ed. Rien de Spécial, 2000	69
BARRON Stéphan, <i>Une tarte aux fraises</i> , Séminaire de l'International Theatre Meeting, Reykjavik, 2000, publié en ligne sur <a href="http://www.technoromanticism.com">www.technoromanticism.com</a>	79
BARRON Stéphan, « Sur les ruines de la technologie, en avant pour le technoromantisme », Actes du colloque sous la direction de Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos, <i>Musique, Arts, Technologies, pour une approche critique</i> , Montpellier-Barcelone, 2000, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004	81
BARRON Stéphan, <i>Ozone, o-o-o, Contact, des œuvres technoromantiques entre présence et absence</i> , Actes du Colloque Artmédia, LIGEIA, dossiers sur l'art, Paris, 2003	92
BARRON Stéphan, <i>Ici &amp; là, l'Entre 2 de l'Art Planétaire</i> , catalogue de l'exposition <i>Entre 2</i> , Université de Montpellier, 2003	107
BARRON Stéphan, « Technoromantisme ou faut-il sauver le chat ? », <i>Revue Rendez-vous</i> , N°2, Printemps 2004, Crans-Montana	109
BARRON Stéphan, « Biotechnoromantisme », <i>Esthétique des Arts médiatiques, vol.4</i> , Ed. Université du Québec à Montréal, Juin 2004	117

**Ouvrages de Stéphan Barron :**

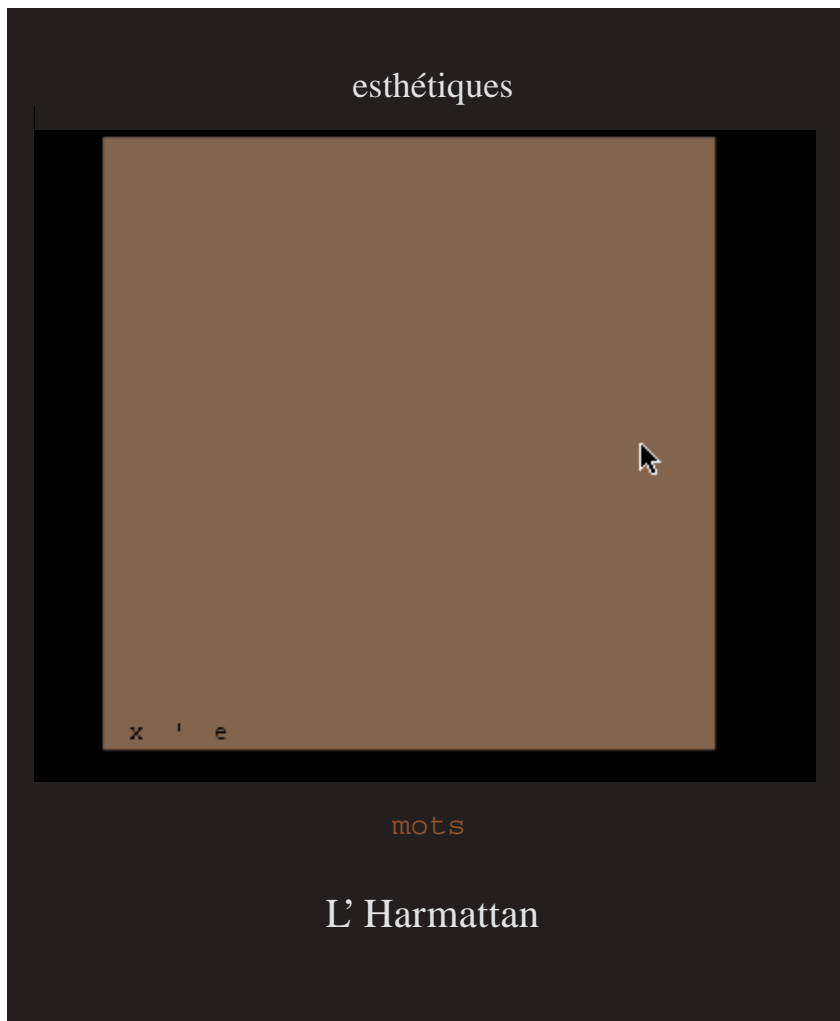
BARRON Stéphan, *Art Planétaire et Romantisme techno-écologique*,  
Thèse de doctorat de l'Université Paris VIII, Janvier 1997, publiée dans le  
Cédérom *Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000

*Toucher l'espace, poésie de l'Art planétaire*, à paraître

« À notre époque de technologie galopante, le livre de Stéphan Barron a le mérite de poser la question capitale de la lecture du progrès à travers une vision planétaire qui débouche sur un engagement écologique radical. Cet art planétaire s'inscrit naturellement sur « l'autre face de l'art » de notre siècle, dans une perspective qui va de Marcel Duchamp à Yves Klein pour déboucher sur les arts technologiques et le «netart». Le Technoromantisme thématise l'alliance de l'imaginaire artistique et des utopies écologiques dans le contexte technoscientifique. Une alliance urgente en ce début de millénaire chaotique et incertain. Cette utopie correspond à un temps fort du projet artistique et théorique, et son énoncé est servi par un très beau style enthousiaste et vibrant.

Pierre Restany»

*Technoromantisme*, Ed. L'Harmattan, 2003



BARRON Stéphan, « artiste de la communication », *L'estetica de la comunicazione*, Ed. Palladio, Salerne, 1987, p. 89-93

L'ère moderne a été générée par les découvertes des trois dimensions de notre espace, aussi bien la compréhension de la perspective que la découverte des Amériques.

L'ère de la communication commence avec la radio, le téléphone et les nouvelles technologies : satellite, télécopie, télématique. Ces nouveaux médias nous emmènent vers les champs inexplorés de la quatrième dimension, l'espace-temps, ils mettent en question nos conceptions de la réalité.

Duchamp et Einstein ont formulé la certitude d'un continent à découvrir, les nouveaux médias sont les bateaux pour la conquête.

Cet espace est surtout intérieur et conceptuel, même si sa conquête passe par l'utilisation « extériorisante » des technologies de communication. En fait, l'implosion de l'espace que provoquent les médias fait disparaître la limite entre l'intérieur et l'extérieur, nous devenons espace-temps. C'est parce que cet espace est d'abord intérieur que



l'artiste joue un rôle **Stéphan Barron - Pierre et poussière de l'église de Thaon transférées aux Cloîtres de New York, 1986.**

prépondérant dans sa conquête. Cette quête intérieure est sa raison d'être. Mon approche des médias est intuitive mais aussi et surtout conceptuelle. Ma démarche est un prolongement de celle de Duchamp et des Nouveaux-Réalistes, en particulier Klein et Christo, mais sans aucun rejet des classiques, rejoignant en particulier la « cosa mentale » de Vinci. Elle est en continuité directe avec l'Art Conceptuel et de l'Art Performance que je considère comme acquis et auxquels je mixe les apports de la recherche en communication : Mac-Luhan, Palo Alto.....

Ma réflexion est surtout portée sur les médias comme contenant, c'est à dire sur la spécificité des médias que j'utilise. Ainsi pour moi l'Art de la télématique n'est pas la reproduction d'œuvres d'artistes, reproduction conduisant à un appauvrissement drastique de leur contenu, mais plutôt par exemple, la création d'un roman télématique collectif, car la spécificité de la télématique c'est l'interactivité.

L'Art vidéo n'est pas de filmer la Joconde en vidéo. Il faut introduire sa propre énergie dans la machine !

Enfin, profitant de la confusion même du terme communication, un aspect non négligeable de mon travail porte sur ses deux autres aspects : la communication imaginaire et l'infiltration ou contamination des mass media.

Dans la communication imaginaire, j'utilise les ressorts du rêve et des mythes comme le font les publicitaires, en détournant ces ressorts à des fins artistiques. Dans cette démarche, je ne résiste pas à la tentation d'introduire des zones de brouillage et de mystification.

L'approche des mass media est souvent intégrée à la matière même des pièces d'Art de la communication, elle en constitue un prolongement plus ou moins parasite, parfois enrichissant, souvent amusant.

Elle permet en tout cas de toucher un public large et de régénérer l'illusion d'un Art pour tous.

Stéphan BARRON

Munich le 31 décembre 1986



**Stéphane Barron - Transmission par satellite et télévision lente entre l'église médiévale de Thaon et New York, 1986.**



BARRON Stéphan, « L'installation vidéo Mur », *Vidéo installations*, Ed. Comédie de Caen, 1988, Texte publié également dans le *Catalogue de Vidéoformes*, Clermont Ferrand, 1987



Installation vidéo Mur, détail de la bande vidéo, 1987

Installation vidéo Mur

Texte d'intention de Stéphan Barron en 1986

Environnement vidéo constitué de quatre murs de téléviseurs. Sur chaque mur est diffusée une bande vidéo. « L'utilisateur » de cette installation déambule au sein des quatre murs. L'installation doit être disposée avec l'idée d'enfermement relative aux murs et donc avec des murs suffisamment hauts et larges (2,20 m sur 4 m). Le nombre de téléviseurs utilisés pour cette installation est donc au maximum de 120 (murs de 5 fois 6, soient 30 téléviseurs) et au minimum de 64 (murs de 4 fois 4, soient 16 téléviseurs). Dans ce cas les espaces intermédiaires sont remplis par du bois peint (noir mat). Les idées de concentration et de méditation (face au



mur !) ne sont pas exclues de cette installation. Aussi une musique de type industrielle / bruitiste sera diffusée pendant celle-ci pour accentuer les aspects de compression / concentration et d'expansion / libération liés à cet environnement. Les bandes vidéo durent dix minutes et sont constituées de plans sur les murs. La réflexion est portée sur l'aspect plastique / abstrait des murs : texture, couleur... et sur les mouvements de caméra : plans bougés, travelling, demi-tours, endroit / envers. Une coordination des quatre vidéos sera étudiée précisément par le passage des plans d'un mur à l'autre ou par une simultanéité des changements de plan.



Installation vidéo Mur, vue de l'installation à Vidéo art plastique, Hérouville-Saint Clair, 1988

BARRON Stéphan, « Hérouville / Abidjan, Transmission d'images informatiques », *Catalogue de Vidéo art plastique*, Hérouville, 1988, p. 54. Texte publié également par *Action Culturelle en Basse-Normandie*, n°109, Ed. Direction Régionale des Affaires Culturelles de Caen, pp.18-19

### *Hérouville / Abidjan*

#### Transmission d'images informatiques

Pendant la seconde édition de la manifestation vidéo d'Hérouville-Saint-Clair, Vidéo Art Plastique, aura lieu une première européenne : un échange d'images informatiques via téléphone et modem entre des artistes français et des artistes africains.

À la suite de *Thaon/New York*, transmission par satellite et slow-scan que notre association « Rien de Spécial » a organisée en juin 1987, j'ai été invité à participer à la première transmission entre l'Est et l'Ouest (Paris et Budapest), « Dialogue ordinaire », organisée par Pierre Ponant avec l'aide d'Apple. Ce projet m'avait passionné et je n'ai pas pu m'empêcher d'en organiser une moi aussi.

Cette manifestation est une œuvre d'art de la communication, car cette œuvre collective est un acte plastique dans le sens où Beuys disait que « le seul acte plastique véritable réside dans le développement de la conscience humaine ». Nous cherchons à donner une conscience différente de notre environnement qui n'est plus seulement un paysage, un visage, mais est aussi un ensemble d'informations, qui peuvent même se réduire parfois à des 0 ou des 1. Ces transmissions donnent à voir l'interactivité, la communication sous un angle différent de celui qui est communément utilisé. Il y a un décalage et c'est dans ce décalage que l'art peut s'immiscer. Cette vision est controversée, mais quand, à la fois les théories de la communication et les recherches plastiques des trente dernières années seront assimilées et accessibles à tous, on commencera à comprendre mon engagement. De toute façon, comparativement à la reddition que constitue le retour à la peinture des années 80, l'art de la communication est une voie honorable, même si elle ne fait qu'introduire un questionnement. Cette démarche est post-moderne dans le sens où elle veut dépasser la modernité, continuer les recherches des avant-gardes,

et non pas les nier.

Les artistes participants ont des projets très différents et pratiquement tous pertinents par rapport au système de communication. Je me rappelle que pour « Dialogue ordinaire », malgré les recommandations de l'organisateur, les artistes invités ont tous apporté des dessins qu'ils avaient réalisés dans un autre contexte et les ont transmis. Cela ne présentait pas ou peu d'intérêt artistique. Pour *Hérouville / Abidjan*, j'ai demandé à chaque artiste un projet construit en fonction du support de communication : ordinateur, transmission, simultanéité, composantes géographiques et culturelles... Finalement chaque projet d'artiste produit du sens, et l'ensemble produit aussi du sens. Il y a aussi une trace tangible de notre démarche : l'ensemble des dessins réalisés par exemple.

Le projet se déroule en trois phases. En avril 1988, nous avons fait un atelier d'initiation et de préparation des projets. Nous avons travaillé 24 h sur 24 pendant 7 jours, et malgré l'initiation des artistes (trois seulement sur dix connaissaient l'informatique), nous avons réalisé plus de cent dessins. Certains artistes étaient vraiment passionnés !

Du 26 au 30 novembre, nous finissons nos projets, et du 1er au 4 décembre, nous les transmettons, en nous réservant si possible une disponibilité pour répondre aux messages qui nous seront envoyés.

Nous utilisons des ordinateurs Mac Intosh II d'Apple, qui sont très performants : on peut dessiner avec 256 couleurs simultanées. On peut aussi digitaliser des photos et imprimer avec une imprimante laser. La transmission se fait par téléphone, l'interface est un modem d'Hello Informatique. Nous tenons à remercier la société caennaise Caen Micro Informatique qui nous prête ce matériel et qui nous a formé patiemment à son utilisation.

Note : nous avons laissé volontairement ces noms d'entreprises dont certaines ont disparu depuis. Cela afin de montrer le contexte des débuts de ces expérimentations artistiques : en marge des institutions.

BARRON Stéphan, sans titre, *Vers une culture de l'interactivité*, actes du Colloque, Ed. Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette, Paris, 1989, p. 159

Le concept d'interactivité est relativement récent, il vient de l'informatique et de ses dérivés capables de simuler un dialogue. Il vient aussi d'une nouvelle vision de la communication qui n'est plus basée sur les modèles émetteur / médium / récepteur, mais sur une conception d'interdépendance, comme dans les modèles de l'école de Palo Alto. Aussi l'interactivité n'est plus seulement un concept applicable strictement au rapport à la machine, mais c'est une façon de penser, d'inter-agir, une remise en question de nos catégories, de notre rapport au monde et aux individus. Nouveau rapport au monde et à l'autre, signifie pour nous artistes, nouvelle situation, nouvelle attitude, et aussi exploration de nouveaux territoires du sensible : ce sont les propos majeurs de l'Esthétique de la Communication. D'autre part l'utilisation de l'ordinateur n'implique pas forcément interactivité. La majorité des productions artistiques réalisées actuellement sur ordinateur ne sont pas interactives (c'est paradoxal !). Elles sont en fait une application de l'esprit narratif-figuratif-décoratif qui prévalait au XIXème siècle. Quand l'image de synthèse pourra être accessible à tous et donc aux artistes non pompiers (non-académiques / non-commerciaux, les premières œuvres d'Art de synthèse pourront se développer, et il faudra encore quelques années avant de les apprécier...

*Nuit internationale de la télécopie :*

Nous avons organisé cette manifestation à Caen et New York. À Paris, Caen, New York, Amiens, Bruxelles et Rome des artistes ont communiqué pendant une nuit à l'aide de télécopieurs. Le principe était de faire circuler ces dessins entre les villes et d'intervenir graphiquement ou textuellement dessus pour réaliser des dessins interactifs.

*Thaon/New York :*

Nous avons réalisé cette transmission par satellite et télévision lente en juin 1987. Son propos était de relier une église médiévale située à trois kilomètres d'un petit village, Thaon, lui-même à quinze kilomètres de la ville de Caen en Normandie, à New York. Le choix de ces deux lieux était la volonté d'exprimer la complète décentralisation permise par les techno-

logies de communication, d'exprimer le contraste radical entre cette église et New York, pourtant deux lieux d'une même grande intensité. Le concept ludique associé à cette transmission était de réactiver les cloîtres médiévaux transportés pierre par pierre à New York, par le transfert d'un « supplément d'âme » à partir d'une église médiévale authentique. Dans ce processus étaient conviés des artistes performeurs et musiciens, et j'ai proposé à deux musiciens bruitistes, Vivenza en France et Croiners aux Etats Unis, de réaliser une musique interactive en temps réel. Le son met 2 secondes pour traverser l'Atlantique, mais ces musiciens travaillent avec des machines appelées « delay », et donc sont habitués à gérer ces décalages. Un ensemble de sons émis par l'un des musiciens est récupéré par l'autre qui lui ajoute ses propres sons et renvoie la musique réalisée...

*J'ai le sida postal :*

C'est un projet de Mail Art que j'ai réalisé en avril 1987 pour une exposition à Salon de Provence. J'ai envoyé un dessin à dix personnes, en leur demandant sous la forme d'un réseau, d'une épidémie, de l'envoyer à dix autres personnes, et ainsi de suite... Chaque artiste devait envoyer son intervention graphique au lieu de l'exposition et à moi-même. Environ soixante personnes ont répondu, car la chaîne devait s'arrêter le 30 avril 1987, et il y a eu jusqu'à huit interventions sur le dessin de base. On ne peut pas parler d'interaction car je n'ai pas modifié et réinjecté les dessins qui m'étaient retournés. On peut cependant visualiser le réseau et le parcours des dessins qui sont allés un peu partout dans le monde. On voit le dessin de base se transformer complètement et différemment suivant les « branches » du réseau empruntées...

*Hérouville/Abidjan :*

Hérouville/Abidjan est une transmission d'images, de textes, et de sons créés sur ordinateur Mac Intosh et transmis par modem. Chacun des dix artistes participants doit réaliser un projet en relation avec le système de communication : ordinateur, composantes géographiques, culturelles, simultanéité de transmission... Une des artistes d'Hérouville, Sylvia Hansmann se propose de décorer à distance l'atelier d'Abidjan, en

envoyant instructions et images. D'autre part nous nous préparons tous à intervenir en direct sur les dessins et projets que nous recevrons. Un atelier de préparation des projets a eu lieu en avril 88, la transmission doit avoir lieu en décembre 1988.



# LEONARDO

JOURNAL OF THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR THE ARTS, SCIENCES  
AND TECHNOLOGY

LEONARDO, Vol. 24, N°2, April 1991, pp.185-186, Berkeley

## *Lines* : A Project by Stéphan Barron and Sylvia Hansmann

Text by Stéphan Barron

### ABSTRACT :

In September 1989 Stéphan Barron and Sylvia Hansmann have driven along the Greenwich meridian from the English Channel to the Mediterranean Sea.

With a car fax they regularly sent images and texts on their trip, to fax machines in 8 locations in Europe. In this way they introduced a new representation of line — one of the first symbols of humanity — that included time, space, and imagination.

*Lines* aims at inducing a planetary consciousness, a technological humanism.

The project explores new measures of time and space, and contributes to a post-modern and ecological sensibility.

### DESCRIPTION OF THE PROJECT :

From 7th to 19th of September 1989, I, Sylvia Hansmann, our 2-year old daughter and photographer Francois Labastie drove along the Greenwich Meridian from the English Channel to the Mediterranean : from Villers-sur-Mer (France) to Castellon de la Plana (Spain).

Using a car fax we sent images and texts —8 rolls of telecopies evoking imaginary lines— to fax machines in 8 locations in Europe : the Ars Electronica festival in Linz (Austria), the french Institute in Köln (Germany), the Contemporary Art Center Espais in Gerona (Spain), the Alain Oudin Gallery in Paris, the contemporary art center La Criée in Rennes (France), the Art Center Maison de la Culture in Amiens

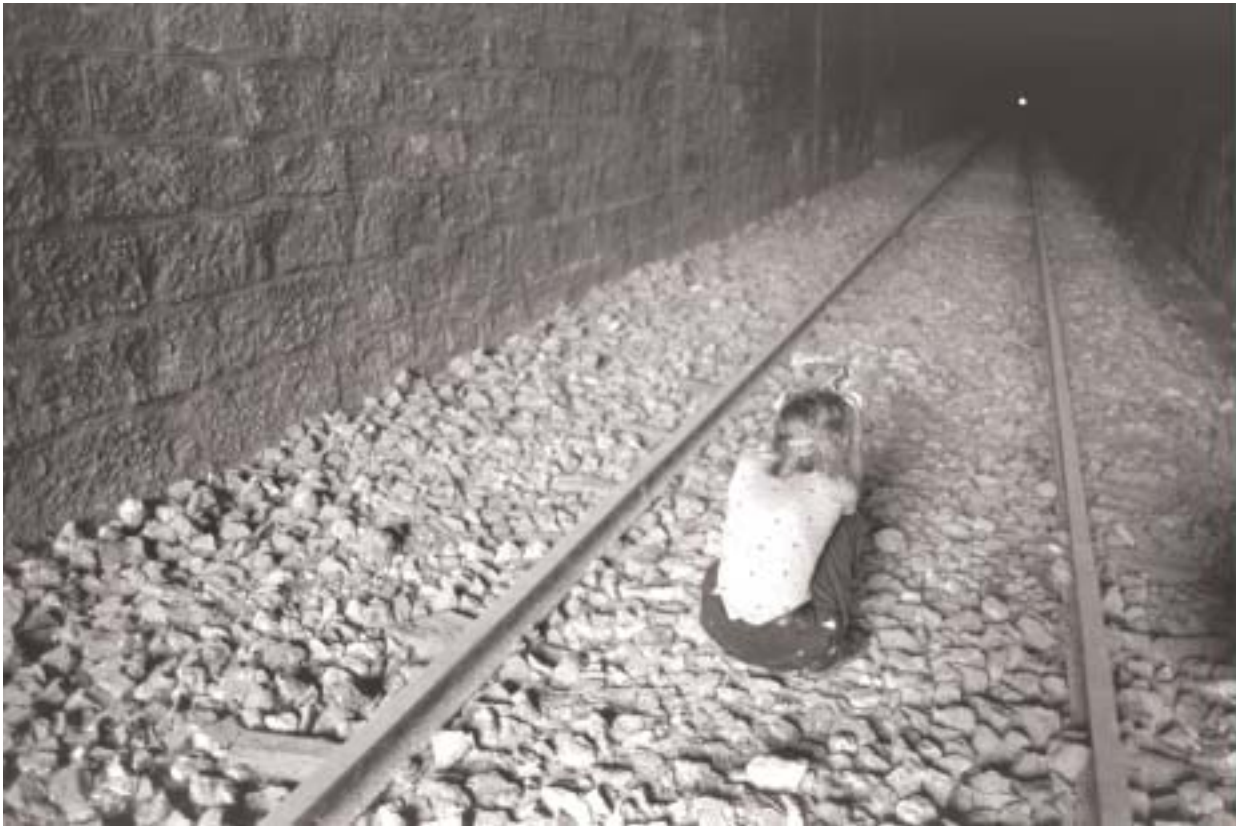


Fig.1 :  
Abandoned tunnel (2,5 km long) at one of the points along the meridian, near Valdeagorfa, a small village in Spain.

(France), and museums in Coutances and Ceret (France).

This project, called *Lines*, was inspired by the prehistorical caves we visited in the Dordogne (south of France) in July 88. We were much impressed by the numerous lines and symbols traced on the cave walls. At that time I was searching for a figure that I could physically travel along on a large scale on earth. As Richard Long (1) would do, walking in circles or lines in deserts. I was also searching for a way to represent this large figure in real time, at the scale of a continent, as I was traversing it.

This figure could have been a square (four points), a triangle (three points), a circle...

The line is the most simple figure. When I looked at a European map, the Greenwich meridian seemed to be the figure I was looking for. The virtual line that is the world reference for time, the Greenwich Meridian refers to time, space, and their representation.

Inspired by the possibility of using a portable fax machine in a car, connected to a car telephone, I began preparing the project in august 1988, and first look for museums or galleries that would accept the project.

#### REALIZATION OF THE PROCESS

With the help of ordinance survey maps we selected, for each of the 14 days of the travel, 2 or 3 points precisely situated on the meridian (Fig. 1). Each day we looked for the selected points on the meridian (we travelled about 100 kilometers a day). At those points we took Polaroid photographs, collected objects, traced their imprints with ink or with a pencil — for exemple on the Meridian Stela in Castellon de la Plana—, or photocopy them, made drawings or texts inspired by the places, which ranged from the sea to a forest, a supermarket, a tunnel...

When we arrived at our hotels in the evening our work continued.



Fig. 2 :

We took polaroids photographs, collected objects, took imprints and made drawings or texts inspired by the points on the meridian. All these sources were mixed up and cut up with a photocopier.

Labastie had to solve the transmission and connection problems to send the fax we had prepared the day before, to the eight locations in Europe. During that time we prepared the fax for the next day. That phase involved copy-art : mixing, enlarging, cutting-up the different images and objects collected during the day (Fig 2). Objects were photocopied or photographed then photocopied to be sent as fax. We made and sent 850 fax most of them different during the course of the project — 106 fax or around 30 meters of telefax were sent to each location. We asked that the fax not be cut at their reception, and that the fax machines might be hung vertically as high as possible. This way the telecopies with their succession of information suggested the line.

After the photocopying process, we dispatched all the photocopies on the floor to set up a scheme of correspondence between the different locations which received the fax —the photocopies were dispatched in 8 different related columns (Fig. 4). Linz was the first column, Köln the second column, Gerona the third, and so on, with Coutances being the eighth column. For example, near Tarbes (South of France) there was a supermarket called 'Le méridien' supposed to be located on the meridian. We peeled off the name MERIDIEN from a big advertisement, then we sent the M to Linz, the E to Köln, the R to Gerona, and so on, the final N going to Coutances. In this way the meridian was projected to places that were 1000 km away from each other yet still related, as any place is related to any other place in the world.

Before sending the faxes from each point on the meridian we sent faxes on which was written the latitude and either " zero degré de longitude " (zero degree longitude), or " Coupe Transversale du Méridien " (meridian's cross section). This way the onlookers could follow the progression, without any narrative or description. The process ran from latitude 49°19'38" North (the sea in Villers-sur-mer), to Latitude 39°56'10" North (the sea in Castellon-de-la-Plana).

#### CONCEPTUAL ASPECTS OF THE PROJECT : TOWARDS NEW REPRESENTATION, NEW AESTHETICS.

"The line is getting birth from movement, from the destruction of immobility. Here we pass from static to dynamic" said Kandinsky (2). During this



fig.3 :We used a telefax with acoustic modem that could be used in telephone booth or a car, and also when it was impossible to hook up a normal fax to telephone (which was a particular problem in Spain).When possible, however, we preferred to use a normal fax that was quicker and more reliable

Photos : François Labastie

process we sent information about the different points on the meridian, and we asked the onlookers to imagine the line. The project aimed at inducing a mental image of the line.

We wanted to introduce a new representation that included our bodies in movement—that is, adding time to space—and to ask people to participate in the process with their own imagination. "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" said Marcel Duchamp (3).

*Lines* continues in the vein of previous avant-garde artistic researches such as those exemplified by land art and performance and conceptual art (4), but it is not a representation in front of the onlookers' eyes. The succession of information about an art activity happening in real time, one thousand kilometers away induce a mental image of the line. Thus the project depends on instant communications technologies (Fig 3).

The fax rolls were projections — 1000 kilometers away— of the Greenwich meridian. As Pierre Restany (5) said, we fractalized the line; that is, in transmitting a fragment of the line, the part represented the whole.

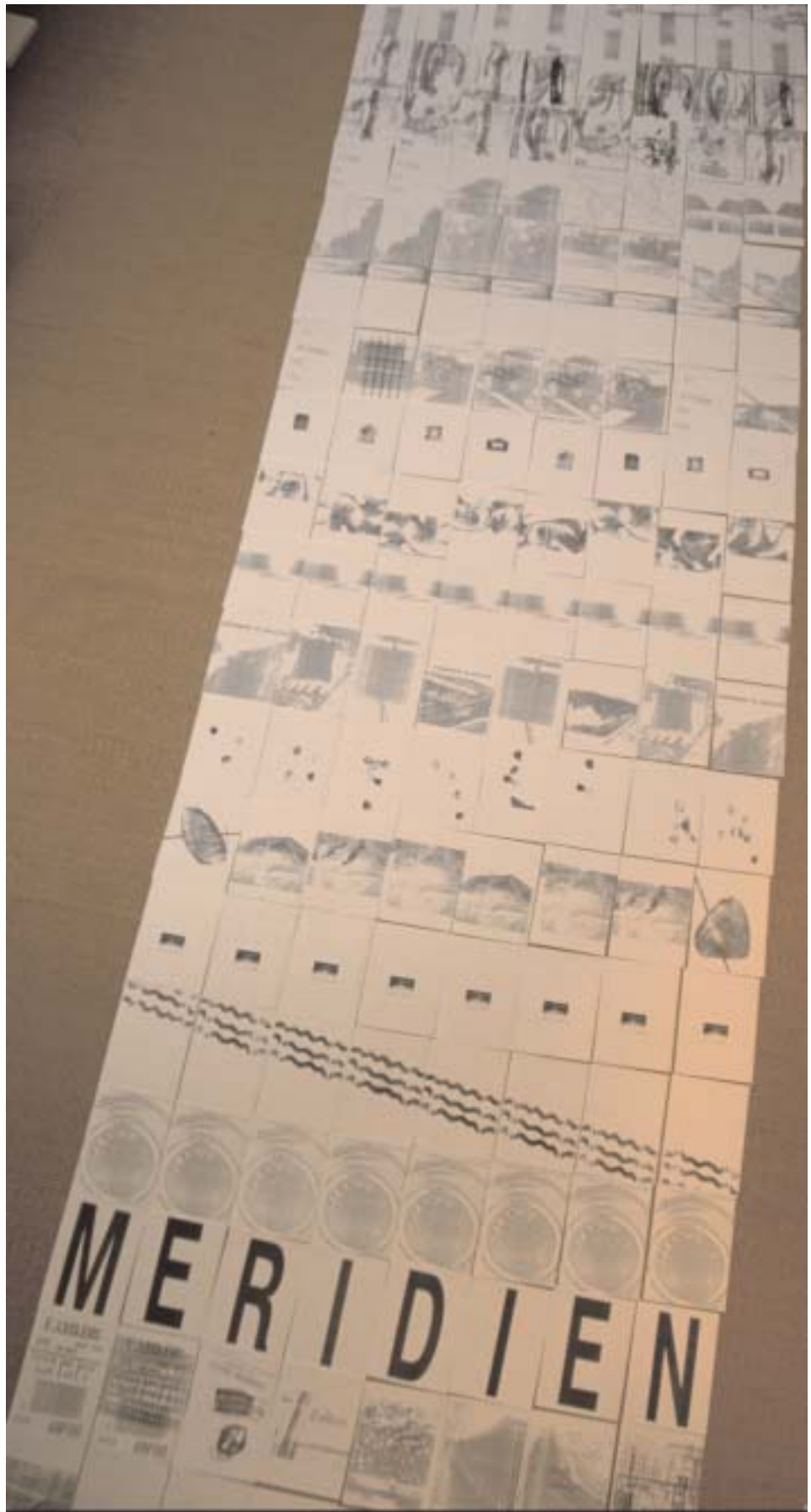
Onlookers had to find and to feel their own meridian. They participated in the 'measuring' of the meridian. Humankind and human sensibility are the unit for the measure of the world. I wanted to create a planetary consciousness using long distance telecommunication, and to create an ecological sensibility using new technologies.

### References and Notes

- 1 - *In Stones and flies*, a film by Philip Haas, 1988.
- 2 - Kandinsky, *Point/Ligne/Plan*, 7th edition, Bern, 1973, p.57
- 3 - "The onlookers make the paintings", Marcel Duchamp, in *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975, p.187
- 4 - One such example is Douglas Huebler's 1968 site sculpture project *42°Parallel*. This involved 14 locations —A through N— exactly or approximately on the 42°parallel in the United States. Locations were marked by the exchange of certified postal receipts sent from and returned to site 'A' in Truro, Massachusetts. As another example, on 24 July 1961 Piero Manzoni, made a 1140 meter long line with ink on a roll of paper. The roll was then packed in a stainless steel cylinder. For documentation on both projects, see *Conceptual Art: A Perspective*, Exhib. cat., (Museum of Modern Art, 1989, pp 169 and 212 respectively).
- 5 - in *Lines*, Project catalogue, ed. Rien de Special, Secqueville-en-Bessin, 1990



Fig. 4 :  
106 fax were sent to each of the 8 reception points for a total of 848 fax. The fax were not cut; each point received a 30 meters roll of telefax. The M.E.R.I.D.I.E.N serial was made the 8th day of the project, near Tarbes, south of France.



En plus d'une année, le doigt dans l'oeil, a effectué sa révolution. A travers ses six numéros et ses sept thématiques abordées le doigt dans l'œil s'est attaché à pointer un certain nombre de réalités de l'art contemporain dans l'Eurorégion Nord. Par les témoignages, les interventions des différents acteurs de ce secteur culturel (du politique au collectionneur, du conservateur au marchand d'art, du responsable d'association, au critique ...), ont été souvent invoquées révélées les multiples images de l'artiste. A ce « personnage-phare », nous avons donc lancé l'invitation de saisir les colonnes de notre septième numéro comme un « droit de réponse », un lieu de prise de position, et de polémique. Les interviews issues de nos rencontres avec les artistes, qui ont bien voulu réagir sur les différentes thématiques, soulignent la singularité de leur travail, mais aussi leur commune affirmation d'une présence au monde, d'une voix qui compte, et leur volonté de ne pas s'effacer derrière l'objet, de ne pas se figer dans des attitudes frileuses ou dogmatiques. L'équipe du doigt dans l'œil tient aussi à les remercier pour la confiance qu'ils nous ont accordée, ainsi que leur galerie, en s'associant à notre projet d'exposition pour la parution de ce numéro.

---

Mes projets technologiques sont éphémères. J'utilise les technologies de télécommunication : fax, transmission satellite, robots téléphoniques... dans des dispositifs, des processus. Je revendique l'héritage des avant-gardes artistiques, ce que Restany a appelé « l'autre face de l'art » : Art conceptuel, Land Art, Nouveau Réalisme, Happening et Fluxus. J'ai besoin de lieu de création ou de subventions pour les réaliser et de lieux d'expositions pour montrer des pièces sur ces projets. J'utilise aussi la vidéo et les textes théoriques pour expliquer et diffuser mes projets.

Le musée est un lieu comme un autre, souvent d'ailleurs plus ingrat qu'un autre en terme d'espace. Je préfère l'espace de la nature, d'une vieille église... Le musée signifie seulement: « c'est d'art qu'il s'agit ». Certains de mes projets comme *TRAITS* ont été montrés dans des musées. Je travaille sur l'espace mental, l'espace conceptuel et l'espace géographique alors que la lecture classique de l'art qui prévaut encore actuellement est la lecture visuelle d'une œuvre dont les limites spatiales sont limitées. La rupture que Duchamp a introduit entre « l'art rétinien »

et l'art du 21ème siècle est pourtant une remise en cause de cet « aveuglement » du regard...

J'ai rêvé que l'artiste pouvait éclairer le politique, qu'il y ait discussion, interaction. En fait les politiques souhaitent utiliser l'art pour fournir un supplément d'âme à des stratégies dépassées. Ceci est d'autant plus grave que souvent les politiques n'ont plus de projet, n'ont plus de regard sur le quotidien ni sur le monde. Actuellement ceux qui ont un projet, un regard ce sont les artistes et les philosophes. Alors qu'il y a une faille considérable entre l'homme et l'époque, on appelle les artistes pompiers pour décorer la faille... Mon travail est apolitique, il développe une conscience planétaire, une sensation de l'espace. Il se rapproche de l'écologie qui est une donnée de base du 21ème siècle... pas une écologie réactionnaire, une écologie moderne, technologique et intelligente.

Pour ce type de travail, l'on doit résoudre des problèmes technologiques importants pour lesquels les structures de diffusion aussi bien privées que publiques sont inadaptées. Il faut faire appel à des ingénieurs, des techniciens, des chercheurs et la collaboration est souvent passionnante. Les structures idéales pour la conception et la production de telles œuvres sont des laboratoires comme le Média Lab aux Etats-Unis ou des écoles centres d'art comme le Centre d'Art des Média de Karlsruhe ou l'Ecole Supérieure des Média de Cologne. Mon travail est très simple, aucune connaissance en art n'est nécessaire pour l'aborder. C'est un art pour tout le monde.

Les associations ou les jeunes galeries sont les structures les plus dynamiques pour rénover le « paysage artistique », pour proposer une alternative, pour prendre des risques. Nous avons fondé l'association « Rien de Spécial® » en 85 en Normandie. Nous venons de fonder un autre « Rien de Spécial® » à Lille.

Parmi les questions proposées par Mario Costa, je souhaiterais définir avec plus de précision mon champ d'action que je nomme Art Planétaire (Ce terme assez pompeux me satisfait peu mais je n'en ai pas d'autre).

### 1) Contexte de l'Art Planétaire

20 juillet 1969. Premier pas sur la lune. J'ai 8 ans, Sylvia 7 ans, à 1000 kilomètres de distance (respectivement en Normandie et en Bavière) nous assistons à cet évènement fondateur de notre sensibilité.

Nous changeons de point de vue. Nous sommes seuls. Nous nous retournons : terre ! Point de fuite de la planète bleue. Au delà d'elle, pas de vie possible : cinq milliards d'humains condamnés à vivre sur ce vaisseau.

26 avril 1988. Tchernobyl, nouvelles prises de consciences : immaterialité, responsabilité individuelle et interdépendance planétaire. Nous percevons peu à peu que nos gestes quotidiens ont des répercussions planétaires, comme si nous expérimentions « l'effet aile de papillon ».

### 2) Urgence de l'Art Planétaire.

Paysage virtuel : nous vivons l'interdépendance sans en être tous conscients. L'Art Planétaire redimensionne nos consciences. Il fait émerger le « sublime » (le beau et le terrible) d'une vision fractale du monde.

### 3) Poétique de l'Art Planétaire

Ubiquité :

Beauté de la présence à distance. Le moi partage sa conscience. Mon corps physique est là, ma conscience est partagée entre ce lieu et le lointain. Entre moi et l'autre.

Beauté de la communication avec un autre lieu, avec une autre personne : je participe de cet ailleurs, je participe de cet autre.

Dans cette intention, ce geste virtuel, il y a de l'amour, spirituel car désincarné, il y a de l'érotisme, car les sens sont aiguisés, et que le fantasme est exacerbé.

Sensualité de la distance :

Les outils que nous utilisons, même très sophistiqués, ne rendent pas la présence à distance totale. Nos sens doivent se mettre en éveil pour reconstituer l'autre, l'ailleurs.

L'absence réveille nos sens, en réorganisant la perception. Participation de l'être par la reconstitution mentale d'un puzzle sensitif et émotif.

Plus de toucher, il devient virtuel, impalpable, il s'exacerbe. On ne peut plus toucher avec nos mains avides, on touche avec notre cœur, notre esprit, notre corps.

Perte de vue. Reconstitution d'un manque. Réorganisation de la perception. L'œil et les mains n'ont plus la prédominance. L'oreille, la voix, sont les vecteurs de l'échange, de l'interactivité.

Conscience Planétaire :

Imaginer à l'échelle planétaire, c'est redimensionner sa conscience. La conscience humaine peut s'étendre maintenant à la taille du globe.

Expansion de l'esprit.

Au même moment qu'elle se développe dans l'espace, la conscience s'élève. Conscience cosmique. Elle lâche enfin l'ego. L'égoïsme s'estompe.

Nous changeons de point de vue pour adopter un point de vue global, à la fois distancié et responsable, particulier et infini.

La perspective ne part plus de nos yeux bornés. Perspective fractale, qui inclut le global et le local. Nous sommes en nous, dans l'autre, en haut et en bas, dans le petit et dans le grand.

Leçon de distance, leçon de sagesse, leçon de spiritualité.

Stéphan Barron

Münich, Août 1994



*Le bleu du ciel*, installation télématique interactive - exposition à l'École Régionale Supérieure d'Expression Plastique de Tourcoing - Février 1994.

Deux ordinateurs sont situés respectivement à Toulon et à Tourcoing. Ils calculent en temps réel la couleur moyenne (gris-bleu) des deux ciels situés à 1000 kilomètres de distance

Dans chaque ville, le spectateur voit un petit carré monochrome de 15 centimètres de côté, fenêtre dans l'écran monochrome des ordinateurs. Il reconstitue mentalement la couleur du ciel situé à 1000 kilomètres.



BARRON Stéphan, « Le pouvoir des fleurs », *Co-incidences*, n°12, Marseille, Novembre 1996

« Nous donnons une forme à nos édifices, puis, ce sont eux qui nous forment » Winston Churchill <sup>1</sup>

« Travaillons à la ville, nous travaillerons à la politique » Paul Virilio <sup>2</sup>

## LA CRÉATION D'UN NON-LIEU

Nous vivons en HLM depuis dix ans, et nous sommes confrontés aux problèmes de plus en plus pressants de notre société. C'est dans ce contexte, et par la confrontation avec d'autres contextes et d'autres expériences qu'est née notre conscience écologique. Elle est née d'un désir d'une autre ville et d'une autre vie dans la ville, pour tous. Une recherche de la qualité, qui est aussi le propre de l'art.

Les habitants des HLM sont déracinés parce qu'ils habitent des lieux où ils ne se sentent pas responsables. Il faut apprivoiser le monde, c'est-à-dire créer des liens dit le renard dans *Le Petit Prince* de Saint Exupéry <sup>3</sup>. « Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose... ». C'est bien l'interdiction de créer des liens entre l'homme et son environnement, qui est le propre des non-lieux. Le seul lien qu'il puisse créer, c'est de détruire, puisqu'on lui interdit de construire.

Ces non-lieux <sup>4</sup> s'étendent de plus en plus dans le temps et dans l'espace, parce qu'ils sont créés non par des individus responsables aimant leur lieu de vie, mais par des groupes d'individus organisés de façon « rationnelle » (administration, entreprises) qui construisent l'espace public sans amour, sans conscience, sans responsabilité. Ils sont la conséquence d'un désir de contrôle absolu de l'autre, et de l'environnement. Ils gagnent du terrain sur toute la terre, et dans les comportements de toutes les sociétés. Cette atteinte à l'espace humain ravage aussi bien l'espace public en ville, que le paysage ou les villages.

Nous habitons la résidence « Winston Churchill » à Lille. La phrase de Winston Churchill citée plus haut a, dans le contexte de notre HLM, une double signification. La première est le double langage : comme on a inscrit « Liberté, Egalité, Fraternité » au frontispice de nos monuments, on baptise Winston Churchill un univers concentrationnaire. L'autre signifi-

cation, c'est que si l'univers concentrationnaire de la résidence nous forme, quelles autres directions que le fascisme, la révolte, ou le désespoir peuvent prendre ses habitants ?

Le HLM est un ensemble de parallépipèdes dans les tons gris, rénové l'an dernier. Alors qu'une couleur ocre (ou jaune...), sans faire des miracles, aurait rendu le lieu plus accueillant, plus chaleureux, un architecte « inspiré » par ce qu'il pense être la modernité, a choisi les tons gris. Avez-vous remarqué l'architecture française du XXème siècle à la périphérie de nos villes : des boîtes à chaussure agrémentées d'enseignes immenses, des « Buffalo Grill en Fort Apache »...

La rénovation du HLM a été surréaliste. Construit il y a vingt ans, il avait été rénové il y a dix ans, mais les plaques qui le recouvraient tombaient une à une, risquant de tuer les habitants. L'office des HLM a donc décidé d'encercler tous les bâtiments par des grilles de deux mètres de haut. Pendant deux ans nous avons été encagés, les habitants du rez-de-chaussée ayant la vue sur les grilles ! Ainsi en cas d'accident, nous étions en zone de chantier, et l'administration ne pouvait être tenue pour responsable. L'office des HLM a même pensé imposer aux habitants de fermer leurs portes-fenêtres (deux ans sans changer d'air !), mais ont reculé devant la protestation des habitants.

Nous devons attendre la décision de justice, déterminant qui devait payer la rénovation, pour que les travaux commencent. En fait ils ont été entrepris avant cette décision : deux ans d'encagement pour rien ! Pendant des mois, nous avons des troupes entières d'experts (Dix ou quinze personnes) et de contre-experts défilant autour de nos cages.

Quelle est la responsabilité première : celle d'avoir construit des bâtiments les moins chers possibles, s'écroulant dès leur construction

? Combien ont coûté les deux rénovations et celles qui suivront ?

Comment estimer le coût social d'habiter dans de telles conditions (augmentation des maladies, violence...) ? Combien coûtera l'élimination des matériaux avec lesquels sont construits ces bâtiments ? Pourquoi ne pas construire de façon durable ? Pourquoi en Allemagne de l'ouest, malgré la densité de population plus importante, on a construit des bâtiments à échelle humaine, et dans des matériaux meilleurs ? Il y a d'ailleurs un intéressante comparaison à faire entre Allemagne de l'ouest, de l'Est et la

France du point de vue de l'architecture et de la démocratie.

Pourtant des alternatives architecturales existent. Il est possible de créer des logements sociaux aux normes H. Q. E. (Haute Qualité Environnementale). En France, l'office des HLM de l'Isère a construit un quartier entier d'habitations en terre-paille avec des chemins piétonniers, des pistes cyclables, et la possibilité de jouer pour les enfants... Des architectes comme Lucien Kroll ont réalisé des logements sociaux intégrant des concepts écologiques, en particulier une diversité des formes d'habitat.

En Suède, il y a des HLM avec recyclage de l'eau, orientation bioclimatique des bâtiments, utilisation de matériaux non polluants, où l'on peut partager machines à laver, salle de télévision, sauna... Il y a un vrai plaisir de vivre ensemble dans la ville, pourquoi ce plaisir est-il nié au point que le rêve des classes moyennes est le pavillon de banlieue pour fuir la ville ? En Allemagne, nous avons assisté à un repas partagé par des habitants sur des tables au pied d'un HLM.

La place de l'enfant dans les cités (mais aussi dans la société française) est aussi significative de la démocratie. C'est la place de celui qui ne vote pas, du plus faible. Dans notre HLM, les jeux cassés il y a cinq ans, n'ont pas été remplacés. Un enfant qui a maintenant huit ans, n'a pu jouer pendant plus de la moitié de son enfance. D'autres placettes du quartier méritent aussi le regard, comme la place des archives. Couvertes de graviers et de morceaux de verres, les plantations sont « encadrées » dans des bacs en béton. Une estrade en béton qui à ma connaissance n'a servi qu'une soirée en cinq ans pour un concert de la fête de la musique, occupe la place centrale. Des sièges en fer grillagés d'une seule place, pour empêcher les SDF d'y dormir, sont disposés à deux mètres d'intervalle, en périphérie de la place. Aucune convivialité, aucune discussion ne peut s'engager dans cet endroit. Aucune parole citoyenne ne peut donc se développer en dehors du conseil de quartier qui bien sûr est contrôlé par la mairie, et dans lequel ne peut se construire un réel et libre échange de paroles des citoyens. La place est vide. La place de la parole citoyenne est vide. L'absence de conscience politique dans notre société, dans ces conditions d'absence de rencontre ne m'étonne pas. Si le papi d'extrême-droite joue à la pétanque avec l'arabe du coin, si l'intellectuel

s'assoit sur un banc et parle avec le chômeur, le tissu social peut exister, la fragmentation de notre société s'estomper.

Une autre placette, récemment construite rue des Célestines a été bâtie sur un modèle de non-communication similaire. Pourtant l'école voisine avait élaboré avec les enfants et les enseignants des propositions, dont la ville n'a pas tenu compte.

Le quartier, il y a une dizaine d'années était assez agréable. Une plaine derrière le HLM était couverte d'arbres, lieu de promenade du dimanche, rendant inutile les longs trajets en voiture pour « voir du vert ». Le T.G.V. passe maintenant dans la « Plaine Winston Churchill ». Elle est « aménagée ». L'espace de liberté où l'on pouvait faire de tout n'importe où (pique-niquer à l'endroit choisi, jouer au cerf-volant, courir, s'allonger...) est devenu un espace contrôlé, quadrillé, zoné : deux terrains de football (comme si les dix que l'on peut compter dans un rayon de deux kilomètres ne suffisaient pas), des allées en béton de deux mètres cinquante de large (à la mesure de la voiture !), des alignements d'arbres identiques, découpant en lignes droites des étendues de « moquette verte » boueuse. Marchez, mais en ligne droite !

Croyez-moi, c'est laid ! Au bord du périphérique, une partie de cette « zone », sans doute inutilisable pour un terrain de football, a été baptisée « zone naturelle » : sans rire. Il y a aussi une zone où l'on a parqué quelques arbres, intitulé « arboretum ».

Le jardin écologique est un espace délaissé au pied des fortifications Vauban, parcouru par un cours d'eau, mais derrière une bretelle d'autoroute, donc « délaissé », un « petit paradis » dans la ville. Le concept de « jardin écologique » est simple : planter des plantes sauvages et accroître au maximum la biodiversité par le contrôle des « mauvaises herbes ». Les chardons, les berces du Caucase ont autant droit de cité que les roses, les arbres fruitiers... Tout une métaphore de la démocratie. Ne pas cultiver que des roses, ne pas se laisser envahir par les orties... Un jardin de ce type a été réalisé à Paris, il en existe cinq à Londres.

## BORDURIE

Voici l'histoire de notre bordure, ou comment nous avons essayé d'améliorer l'espace public dans notre quartier. Cette expérience est très signifi-

cative de l'impossibilité pour les individus de s'investir dans la cité et sur l'état de la démocratie dans notre société.

Les artistes par leur statut social hybride se trouvent en première ligne du combat urbain, du combat social, ils sont les nomades des mondes divers, classes sociales, lieux de la planète.

Quelles formes prend aujourd'hui ce combat qui n'est, semble-t-il, pas autorisé en dehors des cadres contrôlés que sont les associations et les partis politiques ? Quels sont la situation et le rôle de l'artiste dans la société? Quelle est sa responsabilité ?

Nous constatons ironiquement que dans cette société, pour planter quelques fleurs, il faut une compétence de communication, des soutiens politiques, un certain niveau d'études, une combativité à toute épreuve... Que peuvent alors mes voisins, celui qui s'en fout, celui qui travaille comme un fou, celui qui est au chômage, celui qui ne sait pas écrire, celui qui risque l'expulsion, celui qui est en situation précaire, celui qui vivra toujours en HLM et doit s'en ménager les bonnes grâces,... pour espérer vivre autrement, pour redresser la tête ? Quelle violence et quelle humiliation quotidienne on leur fait subir! Comment vont-ils, selon vous, répondre à cette violence ?

Nous avons décidé d'inviter les habitants du HLM, des amis à l'inauguration de notre bordure : la Fête des tournesols en juin 1996. Le texte ci-dessous écrit avec Sylvia Hansmann accompagnait les invitations.

« La bordure était en terre battue et crottes de chien (Bordurie). La moindre herbe, qui dépassait méritait un coup d'herbicide.

La première année nous avons planté un tournesol, arraché après quelques jours de floraison par une voisine-j'aime-pas-les fleurs.

La deuxième année, nous avons cassé un tas de ciment, abandonné par EDF, et nous avons mis de la terre à la place, pour planter des graines de la forêt bavaroise.

Une magnifique plante de 120 cm de haut et avec des innombrables fleurs roses a survécu tout l'été.

En janvier 1996, après le passage des services de la Mairie et des HLM, notre haie, que nous avons fait pousser patiemment pendant cinq ans à

deux mètres de haut et un mètre de large, pour nous protéger du bruit. de la poussière et des regards, a été normalisée à 80 centimètres de haut.

Version officielle : pour ne pas que les voleurs s'y cachent.

La peur de la nature fusionnant avec le modèle sécuritaire.

Devant tant de désolation, pris d'une envie folle de beau, nous avons retourné toute la bordure, mis des graines, planté des arbustes trouvés ça et là en Europe.

Nous avons arrosé, et observé la vie s'installer.

Cette bordure est maintenant occupée d'une diversité de plantes et d'insectes. Elle fait le bonheur des voisins et des passants, elle fait sourire le HLM.

Ce geste au début fou et inimaginable est devenu une évidence.

Plusieurs missions ont été dépêchées par les HLM pour inspecter l'étendue de « l'anarchie » gagnant le quartier (terme employé par un haut responsable).

Pétitions, fax, tractations téléphoniques aux divers niveaux de la hiérarchie ont accompagné la germination des tournesols.

Nous avons stoppé in extremis plusieurs tentatives d'attaque à la tondeuse et à l'herbicide.

Nous vivons au quotidien la fragilité de la vie.

L'action lente, fragile et belle de la création et l'instantanéité de la destruction.

Nous vous invitons à venir partager avec nous et les bourdons, le pouvoir des fleurs. »

#### « FETE » COMME CHEZ VOUS

Il faut croire que notre initiative n'a pas été appréciée de même façon par l'office des HLM de Lille. Nous avons réussi à convenir tacitement d'une non intervention des services de la Ville de Lille (pouvant être remise en question à tout instant soit par une « tondeuse folle », soit par un « changement de direction » aux espaces-verts-subdivision-centre-ville). Mais nous avons laissé une faille dans notre dispositif de contrôle de l'obsession du net.

Voici le texte que nous écrivons pour la « fête comme chez vous ». Nous

avons l'intention de remplacer la bordure par une moquette verte, et des panneaux en plastiques sur lesquels nous invitons les habitants à inscrire ce qu'ils veulent.

Quelques jours après notre départ, un des responsables des HLM, donne l'ordre au gardien d'arracher toutes les plantes de la bordure.

Adieu tournesols, roses trémières, rosiers, pins, lilas... La bordure est retournée aux crottes de chiens, les bourdons ont laissé la place aux déchets volants.

Les enfants avaient appris à respecter, à comprendre, à s'émerveiller. à la place du modèle de la construction à laquelle ils prenaient part, on leur a imposé le modèle de la destruction, de l'inculture. Il leur reste comme modèle celui de la prostitution avec laquelle ils doivent partager leurs espaces de jeu. Les passants qui ont été frappés par ces fleurs inattendues, sont retournés dans leur carcasse d'indifférence et de défense.

Les graines de liberté, de plaisir, de responsabilité, d'autonomie, d'identité, du droit et de la capacité d'exister, ont été détruites. L'identité c'est à dire le sentiment d'appartenir à un lieu, de vivre en osmose avec lui, d'en être responsable et heureux, de pouvoir donner à ce lieu et de pouvoir recevoir en échange.

La machine anonyme des HLM montrait encore une fois son absence de respect, niait la capacité à exister, à s'exprimer en dehors du cadre strict défini par la petite bourgeoisie, dans le modèle bien propre qu'ils ont défini « pour le bien être de tous ».

Aucune chance d'infléchir le modèle, aucune chance d'infléchir la ligne droite, la ligne du parti, la ligne de la haie, la ligne de l'autoroute, la ligne grisâtre et glacée des bâtiments d'Euralille, la ligne des « espaces verts », des terrains de foot, etc... Ces héritiers des jardins « à la française », modèles de l'absolutisme.

Les artistes, les intellectuels et les habitants des quartiers doivent se mobiliser pour montrer que le beau, la liberté ne doivent pas rester dans les zones qui leurs sont réservées (galeries, panneaux d'expression libres...). Le beau et la liberté ne doivent pas être des privilèges.

Ces acteurs ne doivent plus choisir le cynisme mais l'affirmation, la reconquête de l'espace perdu. Nous avons décidé d'installer une moquette verte, et des fleurs - panneaux en plastique que nous vous invitons à nommer un vert à la main.



## EXPRESSION LIBRE

La Mairie de Lille a installé dans la ville des « panneaux d'expression libre », et interdit tout « affichage libre » en dehors de ces panneaux. Ces « panneaux d'expression libre » démontrent que la liberté d'expression a déserté la ville, qu'il faut en simuler l'existence. Il en va de même comme le montre François Terrasson, des aires de jeu pour les enfants (qui interdisent le jeu ailleurs mais aussi dedans), des réserves naturelles (qui interdisent la nature ailleurs mais aussi dedans), ou des zones de silence, aménagées avec dérogation pour les cars touristiques... <sup>5</sup>

Délimiter l'expression libre, la contrôler, c'est-à-dire la nier. En dehors de panneaux, elle a disparu, sur les panneaux aussi. Tout affichage en dehors de ces panneaux est sanctionné par la loi. Tout affichage sur ces panneaux est contrôlé et impossible. La campagne de l'opposition lors des dernières municipales consistait à accrocher des petits drapeaux sur les lampadaires de la ville. Installés au petit jour, ils ont été arrachés par les services municipaux mobilisés d'urgence avant le matin. Je n'ai même pas eu le temps de les lire.

Les « panneaux d'expression libre » étaient entièrement recouverts par les affiches du Maire, et toute tentative d'affichage sur ces panneaux par quelque autre parti, était repérée et recouverte dans l'heure suivante.

## RÉSIDENCE SURVEILLÉE

Résidence n. f. Demeure habituelle dans un lieu déterminé (Larousse)  
Invité par le DDO (Le Doigt Dans l'Oeil, revue régionale d'art contemporain) à publier un texte sur la résidence d'artistes, nous avons proposé de publier les actions, qui nous occupent dans notre résidence actuelle, au lieu de parler d'une résidence, que nous avons eu la chance de vivre en Australie (Villa Médicis Hors-les-murs), mais qui est un entracte exceptionnel, et ne doit pas nous fermer les yeux face à la réalité.

Nous avons choisi de parler de notre « résidence HLM », qui montre l'action de l'artiste dans son milieu de vie. Il semble qu'il soit plus confortable de parler du lointain que du prochain, corroborant la réflexion qui suit sur les espaces de liberté dans notre société : ce texte a été refusé par le DDO. Selon le rédacteur en chef : « il faisait tache ». Le politiquement correct, ou langue de bois qui a envahi l'espace du discours, ajoute à la défiance du citoyen vis-à-vis des médias.

## SOUS - CONTRÔLE

Quelques minutes après avoir appelé la responsable de la communication des HLM pour savoir qui a décidé la normalisation de la bordure et pourquoi, une femme passe devant chez nous, lunettes noires, regardant discrètement.

Quelques semaines plus tard, extrait de conversation téléphonique. Nous la questionnons sur l'utilisation des codes-barres, permettant aux HLM de connaître le vote de chaque habitant aux élections des représentants. « Mais vous, avez-vous voté, Monsieur Barron ? ». Curieuse question, quand je sais que je n'ai pas voté... Aurait-elle consulté les fichiers informatiques ? Les syndicats d'habitants, comme les associations sont les seuls cadres légitimes de la discussion sociale. L'expression directe des citoyens ne peut être prise en compte par les institutions ou par les lieux et les responsables d'un pouvoir. Pourtant à ce tournant du siècle, les formes de la discussion sociale évoluent : les portes paroles, les institutions de la médiation ont perdu leur crédit.

Ma bordure, dit cette responsable de la communication, ne fait pas l'unanimité. Certains habitants qu'elle a questionnés sont contre. Mais si l'espace public est si laid, c'est parce qu'il est la résultante d'une seule « vision » du monde, réduite en général au dénominateur commun le plus médiocre. La vraie démocratie ce n'est pas la loi monolithique du plus grand nombre, c'est la riche co-existence de la diversité.

Les HLM proposent que ma bordure soit plantée et entretenue par la ville de Lille ou les HLM. L'ultime proposition des HLM serait donc de planter leurs propres fleurs, ou arbustes. Contrôle absolu. « Ça ne coûte rien » dit-elle. Mais la question n'est pas là. Et si nous aimons planter des fleurs ? Donner au lieu...

Cette peur de la nature, de la liberté, de la parole, c'est finalement une peur de soi-même, de l'autre à travers soi. À force de créer ce modèle de sécurité, d'ordre basé sur la peur de l'autre, les institutions, les politiciens, les technocrates préparent l'autoroute du fascisme en donnant du crédit à ses fantasmes d'ordre. Un autre chemin pour les artistes est le beau. L'art modèle de la liberté d'expression. Pour lutter contre les extrémismes qui gagnent inexorablement du terrain, ici comme ailleurs, il faut plus de

démocratie et plus de parole ! Il est urgent que les artistes sortent de leurs réserves : la galerie, le musée, la résidence... surveillée !? De leurs zones (pour l'art) <sup>6</sup>.

## ÉPILOGUE

Après notre départ de Lille en 1998, l'office des HLM rénove l'appartement qu'il nous avait attribué dans un état désastreux. Il nous réclame 20 000 F pour cette remise en état. Les artistes ne doivent pas s'occuper de la ville ; l'art et la politique, d'accord mais quand leurs œuvres se limitent à l'espace de la galerie ou du musée... Après de multiples épisodes juridiques qui nous ont obligés à nous rendre de Montpellier à Lille, à rassembler de nombreuses pièces sans aide juridique, la justice nous a donné raison. Avec le recul du temps, cette action spontanée me semble toujours nécessaire, elle était un cri de révolte, elle pourrait s'exprimer de façon plus douce. Mais qui peut comprendre les sentiments des habitants des HLM sans y avoir vécu ?

---

Notes :

<sup>1</sup> cité par HALL Edward T., *Temps culturel, temps vécu*, Ed. du Seuil, Paris, 1984, 283 p., p.95 ; trad. de : *The Dance of Life*, Ed. Anchor Press, Double Bay New York, 1983.

<sup>2</sup> VIRILIO Paul, *Cybermonde, la politique du pire*, entretien avec Philippe Petit, Ed. Textuel, Paris, 1996, 108 p., p. 52.

<sup>3</sup> de SAINT EXUPERY Antoine, *Le petit prince*, Ed. Gallimard, Paris, 1946, 95 p., p.74

<sup>4</sup> AUGE Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Ed. du Seuil, 1992, 150 p, p. 100.

<sup>5</sup> TERRASSON François, *La civilisation anti-nature*, Ed. Du Rocher, Monaco, 1994, 298 p, p.172.

<sup>6</sup> TERRASSON François, Op. Cit., p.66.

Quelle lecture faire du progrès ?

Après avoir cru au progrès, l'homme occidental s'aperçoit des limites de ce pro-grès. L'Éden technique proclamé par les intellectuels, les artistes, les politiques tourne à nouveau au cauchemar.

Nous vivons une période où les technologies révolutionnent notre vie quotidienne. Elles provoquent une crise sociale, une crise de la pensée, une crise du sens. Les technologies font peser la menace d'un pouvoir accru de l'homme sur la nature et sur l'autre, mais elles nous donnent aussi la possibilité de développer un nouvel imaginaire social et spirituel. Pouvons-nous croire à l'émergence naturelle d'un Éden technologique ? Nous devons distinguer le développement technique et le progrès humain. Le progrès technologique doit être accompagné par un développement de l'esprit humain. Cette nouvelle étape anthropologique est une adaptation de l'homme à son pouvoir nouveau. À l'augmentation des pouvoirs de la technologie, doit correspondre une augmentation de la conscience.

Cette nouvelle étape dans la conscience et l'activité humaine est théorisée et formulée par la pensée écologique qui prend diverses formes : spirituelle, corporelle, économique, sociale, technologique... Ce mouvement des idées, de l'art, et de la société associe la technologie et l'écologie dans un Romantisme d'avant-garde, ni passéiste, ni nostalgique : le Technoromantisme.

Le Technoromantisme donne un sens à la révolution technologique de cette fin de siècle.

L'Art technologique, et en particulier l'Art Planétaire, doit être animé d'une intention, d'une éthique, d'un esprit, pour lui donner un sens, une âme. Le Technoromantisme est l'âme de l'Art Planétaire.

BARRON Stéphan, « La culture de l'être », publié en ligne sur le site <http://www.v2.nl>, 1998

### **La culture de l'être**

**(L'aide à la création, pour un développement culturel durable).**

### **La fonction écologique de la culture, l'art comme écologie de l'esprit.**

Les institutions culturelles n'assurent pas dans notre pays, dans nos régions, dans nos villes, un développement culturel durable. Au contraire, elles sont un facteur de perte de culture ou déculturation. Une définition possible de la culture est d'être un lien qui permet de relier les individus à leur environnement naturel (biosphère), artificiel (ville, société de consommation, vie sociale...). En cela, la culture a une fonction écologique primordiale, puisqu'elle permet à chacun de vivre dans son milieu en lui donnant un sens actif, c'est-à-dire lui permettre de percevoir l'extérieur, de l'interpréter, de lui donner du sens. L'art et la culture, productrices aussi de non-sens, de plaisir, de rire, de spiritualité permettent de vivre ces dimensions essentielles de la vie humaine. Ainsi, chacun peut ensuite se situer et donner aussi du sens à ses gestes et à ses pensées quotidiens. Est écologique sans doute l'idée d'une culture au plus proche de l'individu, avec comme corollaires l'idée d'une diversité culturelle, celle d'une fonction humaine et sociale de l'art, et celle d'une réappropriation de la culture par les individus. Il faut sortir de l'image entretenue par les détracteurs de l'écologie voire par ses défenseurs, que la culture écologique serait une culture « baba cool » pour les rescapés du Larzac, que les écologistes ne seraient capables de penser que sur les arbres ou sur la pollution atmosphérique. Les « raves » dans leur spontanéité et dans leur liberté sont des manifestations écologiques. De même, l'art écologique ne saurait se limiter à l'utilisation des matériaux naturels, ni même à épouser des thèmes écologiques, mais à reprendre l'idée d'une écologie de l'esprit. L'art technologique peut être aussi une forme d'art écologique <sup>1</sup>. Autant les écologistes ont un projet plus global que celui de la défense de l'environnement dans lequel on veut les enfermer, autant leur projet culturel ne se limite pas à la défense des joueurs de binou. La culture, comme l'art sont des facteurs d'équilibre individuels et

sociaux, et négliger ces facteurs ou pire favoriser le culte de fausses idoles au détriment d'un sens profond, c'est prendre un risque individuel et collectif considérable. Il a fallu déjà dans ce siècle payer un lourd tribut à cette perte de culture. Le fascisme s'est nourri de ce vide de culture, pour proposer un sens à des vies désorientées, à des personnes ayant perdu le lien qui les reliait aux autres et à elles-mêmes.

### **L'artiste comme interface d'une culture participative.**

Créer un développement culturel durable c'est changer la vision de la culture, qui ne serait plus une culture de l'élite pour l'élite et au mieux vulgarisée pour le peuple, mais une culture active vécue par chacun au plus près de lui-même, de sa vie quotidienne, une culture participative.

Nous sommes passés de la culture pour le roi et sa cour, à la culture sélectionnée par des technocrates pour le prestige des politiciens ou pour flatter le peuple. Le développement culturel durable nécessite le changement d'une culture de masse imposée par le haut, à une culture choisie, expérimentée, vécue par chacun, opérationnelle en terme d'action et de concepts.

Les chants et danses des sociétés traditionnelles avaient un sens opérationnel pour relier l'individu au groupe et à la biosphère (saisons, chasses). En quoi la télévision, modèle culturel dominant, et les institutions culturelles, modèle culturel de l'élite, peuvent-elles répondre à l'indispensable quête de sens de l'homme de cette fin de siècle?

Il faut oser briser les tabous de notre civilisation : parler de l'âme, du spirituel, du beau, du corps, de l'émotion... toutes choses dont notre société nie l'existence, qu'elle relègue dans les boîtes ad hoc : livres, églises, sectes, thérapies, chambres à coucher, institutions culturelles... La culture doit sortir des institutions culturelles, balayer cette inculture américanisée (inculture du supermarché, de la télévision) qui est devenue la culture populaire. Il nous faut d'urgence rendre la culture vivante pour chacun, la substituer à cette pseudo-culture de masse. Evidemment, cette culture ne peut plus être décidée d'en haut, elle doit émerger d'elle-même, même et surtout si cela fait tellement peur à nos élites « cultivées » pour lesquelles la culture populaire n'existe pas : ils ont raison puisque leur fonction est de l'éradiquer, d'empêcher une quelconque émergence de cette cultu-

re populaire. Les technocrates de la culture vivent dans l'idée d'une culture pour l'élite, et d'une culture pour le peuple. Aussi bien l'une que l'autre sont des cultures plaquées, sans lien avec la vie. Leur mission n'est pas de rendre chacun libre de ses choix, créatif, responsable, porteur d'idées, mais d'imposer des mots d'ordre et des produits culturels. A cette politique culturelle centralisée, aux quelques centaines d'institutions culturelles, il faut opposer une politique culturelle dont les artistes seraient les premières interfaces, des centaines de milliers d'interfaces, de relais, en attendant que chacun reprenne goût et vie pour sa culture, sa créativité. Nous ressentons l'urgence de cette transformation, parce que le besoin du beau, du spirituel est lié à l'humain, et qu'à force de nier cette nécessité, et en supprimant les substituts que sont le travail et la consommation, nos contemporains sont tentés par les faux prophètes : Hitler, Mussolini, Berlusconi, Le Pen, qui leur proposent un sens pour leurs vies creuses, une esthétique. D'autres sont tentés par d'autres substituts que sont les drogues, l'alcoolisme... Aux fausses valeurs que leur proposent ces marchands d'illusion, il faut donner à chacun la possibilité de créer un lien entre son esprit et son milieu naturel ou artificiel : appréhender le monde avec son cœur, avec son corps.

Aux centrales nucléaires et aux autoroutes de la culture que sont les institutions, il faut opposer une réhabilitation des chemins de traverse. Les artistes sont ces chemins de traverse, qui pourraient permettre d'irriguer au plus profond du tissu social l'idée et la pratique de l'art, afin que chacun puisse réapprendre quelle culture est la sienne.

Si l'on se réfère aux définitions de l'art et au rôle consigné à la culture dans notre société : faire quelques gribouillis sur un mur de MJC, jouer les standards de Molière ou de Mozart, être assignés à résidence dans les musées, servir de marchandise spéculative dans les galeries... il est alors évident que l'art et la culture peuvent être considérées comme superflues. L'art et la culture n'ont-ils pas d'autres rôles que de décorer ou de distraire : ceux plus profonds, plus implicites, de regarder, de penser et d'agir ? Ne pensez-vous pas qu'une toute autre vision de l'espace public, de l'enseignement, de l'architecture, des rapports sociaux, de la violence, de l'agriculture, des transports... pourraient émerger si au lieu des techniciens, des « spécialistes de la spécialité », des artistes se



mêlaient un peu de ces questions ? Que devient le sentiment esthétique quand c'est une petite bourgeoisie fonctionnarisée et étriquée qui a pris le pouvoir dans tous les secteurs de l'activité humaine, y compris dans l'art et la culture ? Alors que l'on croit encore pouvoir sauver l'emploi (alors que le travail n'a plus de sens), par de pitoyables colmatages sociaux, il ne viendrait à personne l'idée d'employer des artistes. Pourtant un artiste donnant à des jeunes, un autre regard, une autre attitude, serait plus à même de désamorcer leur violence, dans un monde qu'ils trouvent légitimement laid et stupide. L'action positive de création, ne serait-elle pas plus utile que celle, négative, de répression et de contrôle (agents de sécurité, surveillants), affirmée prioritaire. Là encore, l'idée d'une société qui veut parer à l'urgence, remplace l'idée d'une société qui voit loin. Alors que la peur du vide, du temps perdu, angoisse cette société, n'est-il pas temps que l'art apporte le sens esthétique d'un art de vivre ? La culture qu'il faut développer pour cette société du temps libre et du loisir, n'est pas une culture du colmatage d'un temps vide, mais celle de la création du temps et de l'être.

Le dernier rapport sur la ville proclamait « un droit à la beauté pour tous ». Quel beau constat, et quelle belle intention...mais les maigres crédits qui seront alloués aux quartiers, en conséquence de ce rapport, seront en définitive gérés par de petits bureaucrates de HLM. Il en résultera quelques entrées refaites, dont ils auront choisi le carrelage le plus odieux. Ils opteront pour le gris moyen (couleur du consensus). On sera bien loin de « la beauté pour tous ». Qu'en serait-il si des artistes dans le quartier s'en mêlaient ? Où sont les artistes ? Je me demande même si les jeunes fracassant les arrêts de bus, les vitres, taguant les murs des cités, n'ont pas un sens esthétique plus développé que les responsables des HLM.

### **La culture spectacle et la massification de la culture.**

La politique culturelle suivie actuellement consiste à financer des institutions qui sont des gouffres financiers et ne répondent pas à leur mission de développement culturel, elles servent d'alibi politique : « la culture, mais nous y consacrons, nous hommes de progrès des sommes convenables !... ». En effet.

La politique culturelle est aussi marquée par le spectacle (selon la terminologie de Debord). Ainsi les budgets consacrés au théâtre, à la musique et à la danse, sont sans aucune mesure avec les budgets consacrés aux arts dits plastiques, ou aux arts technologiques. Au sein de toutes ces formes d'art, la logique du spectacle l'emporte et modifie toute la production artistique, qui doit devenir facile à consommer, simpliste, et n'a plus aucune épaisseur.

Cette logique du spectacle revêt plusieurs aspects :

- 1) L'obsession du chiffre et l'effet de masse : la quantité de spectateurs prime sur la qualité des idées. La bonne utilisation des fonds publics se mesure à la quantité de spectateurs. Comme en politique, la démagogie remplace la pédagogie.
- 2) Le court terme remplace le long terme. La pensée jetable remplace la pensée durable. Les institutions produisent une culture jetable dont les modes ne dépassent pas quelques mois. Le spectateur n'a plus le temps de réfléchir, d'absorber la culture dans l'épaisseur de son être. La culture devient une pluie qui ruisselle, lessive l'esprit mais ne s'infiltre pas. On peut y voir l'effet de la télévision, et de l'ensemble des activités sociales frénétiquement accélérées. L'art et la culture devraient au contraire constituer des invitations à revenir à soi : il faut constater qu'ils sont balayés par le même courant. Les institutions développent une culture zapping, une culture spectacle, une culture de la consommation qui ne laisse pas de trace : une culture de l'avoir. Comment développer au contraire une culture de l'être ? Cette culture de l'être doit s'entendre à la fois de la part du consommateur de la culture, et du producteur (l'artiste), qui doivent être le plus rapprochés possible, et devenir dans l'idéal, la même personne. L'échelle du temps de cette culture de l'être est l'homme lui-même, c'est-à-dire la génération. L'unité de mesure temporelle de ce développement culturel est la vie humaine.

L'échelle spatiale de cette culture de l'être est aussi humaine : l'artiste de proximité, l'artiste dans le quartier, l'artiste dans la ville (ce qui ne l'empêche pas d'être sur internet). Si les artistes de base étaient moins étranglés financièrement et socialement, et les artistes officiels moins entourés d'une aura de réussite sociale et de distance (géographique et sociale), l'art dans ses messages les plus essentiels serait plus accessible à tous.

L'artiste est actuellement absent de la cité : assigné à résidence dans l'institution.

Les artistes sont aussi des consommateurs potentiels : en leur facilitant une existence sociale minimale, ces artistes pourraient s'investir dans la ville et affirmer d'autres types de consommation, d'autres comportements, prendre la parole. Une architecture médiocre se développe car les artistes ne construisent pas de maisons. Si les artistes en avaient la possibilité, ils pourraient intervenir dans la ville et dans la société. Ils sont sans doute parmi ceux qui veulent une qualité de vie, donc une qualité de ville : des espaces verts, se déplacer en vélo... Les artistes veulent une autre vie que celle réduite au travail et à la consommation.

3) L'obsession de la communication. La culture financée par les fonds publics, au départ pour assurer le développement culturel est devenu un instrument de promotion et de propagande politique. « Ici l'état investit pour votre avenir » (On se croirait dans l'ancien bloc soviétique). On accole sur les « supports de communication » les logos des collectivités territoriales, comme s'il s'agissait de sponsors privés. Toute invitation est une litanie de noms de bienfaiteurs politiques, qui masque le nom de l'artiste. Personne ne rit. L'objectif de développement culturel s'est transformé en objectif publicitaire, avec comme corollaire la médiatisation. Il est plus important de décrocher un article de louanges dans Ouest France ou Nord Eclair que d'emmener le spectateur plus loin que le bout de son nez.

4) La culture d'entreprise. Depuis les années 80, s'est développée l'idée d'industrie culturelle qui, si elle est juste concernant le cinéma (ce qui n'empêche pas la disparition du cinéma français), est totalement pernicieuse concernant le théâtre, les arts plastiques voire la musique. Les fonctionnaires de la culture se croient devenus des entrepreneurs de la culture : ils singent le comportement de l'entreprise, en adoptent le jargon et les travers, mais avec l'argent public <sup>2</sup>.

5) Une culture d'assistés. L'idée de subventionner la culture pour la rendre accessible à tous est en soit animée de bonnes intentions, mais cette culture d'assistés pose un double problème : qui choisit la culture (est-ce le public ou sont-ce les fonctionnaires ?). Y-a-t-il censure, autocensure, manipulation ? Ainsi s'inscrivent profondément en chacun, deux compor-

tements : la passivité dans le rapport à la culture et à l'art, l'idée que l'art et la culture ne valent rien. Une société où l'art et la culture ne valent rien, peut facilement s'en passer.

D'autre part, les artistes en font les premiers les frais : les fonctionnaires confortablement salariés, n'hésitent pas à faire travailler les jeunes artistes pour rien, à casser les prix, à appliquer aux artistes un traitement antisocial, niant toutes les règles du contrat social. On verra tel conseiller art plastique estimer trop chère une œuvre unique évaluée à 5000 francs, représentant un mois de mise au point, et surtout seul revenu dans le trimestre d'un artiste, et lui préférer quatre œuvres originales à 1000 francs chacune... Comme le contenu des institutions (achats d'œuvres, expositions...) est indifférent, on ne s'étonne pas que les institutions dépensent des fortunes pour leur fonctionnement, mais exposent indifféremment, tel ou tel artiste bienheureux de trouver un lieu pour se montrer, puisqu'après tout, les contenus artistiques se valent. On ne s'étonnera plus alors que cette politique génère un art insipide.

### **L'instrumentalisation politique de la culture, évitement et censure.**

Les FRAC achètent des œuvres d'artistes américains ou de stars parisiennes à des galeries parisiennes. Les galeries régionales ne peuvent se développer, ni envisager une quelconque politique prospective en faveur des nouvelles formes d'expression, ou de nouveaux artistes. Les artistes présentés dans les collections du FRAC, ne créent aucun sens pour les citoyens qui les financent. J'ai été stupéfait par une exposition d'un FRAC qui montrait des photos des rues du Middle-West. En quoi les rues du Middle-West nous concernent-elles ? Les artistes américains et parisiens ne peuvent soulever tel ou tel problème que se posent au quotidien les citoyens d'une région. Vont-ils nous parler d'Eurotunnel, de la pollution à Lille, de la violence qui gronde dans nos quartiers ? Un artiste qui oserait créer une œuvre sur La Hague à Cherbourg, comme je l'ai fait, n'a plus aucune chance d'y exposer. Pourtant indépendamment de toute opinion sur le nucléaire, c'est ce qui imprègne le plus cette ville, alors pourquoi ne pas l'exprimer ? Doit-on considérer que ces artistes sont des modèles ?

Ne faut-il pas voir en cela une stratégie d'évitement : les responsables

des FRAC, sous la férule des hommes politiques régionaux, ne prendront jamais le moindre risque, comme celui de montrer des artistes portant un regard critique sur la société, sur la ville, ni même des artistes n'ayant pas une vision convenue du monde. Les politiciens se sentent des âmes de protecteur des arts, à condition que le regard n'aille pas au-delà de la critique convenue, et si possible portée sur les rues de New York... « Ah, une belle œuvre sur la guerre en Bosnie ! ». Une véritable censure est à l'œuvre quand le choix des œuvres se tourne exclusivement hors du lieu de vie et du présent.

Ne serait-il pas logique de financer aussi des artistes vivants, plutôt qu'exclusivement et en priorité le spectacle nostalgique d'une culture passée ? Un opéra baroque ne risque pas de déranger Landerneau. Non que j'apprécie le plaisir certain de cette forme d'art du passé, mais en quoi ce divertissement royal peut-il faire sens au quotidien, d'autant que c'en est plus la forme qui nous charme, que le fond (la permanence des sentiments humains) largement brouillé et indécryptable.

Les collections du FRAC dans les régions suivent la même politique : constituer des collections pour l'état, comme on constituait des collections pour le roi. Des commissions de fonctionnaires sélectionnent des œuvres d'artistes consensuellement en vogue qui rempliront les caves des musées de demain, tant on sait depuis longtemps que l'art officiel n'est pas l'art véritable. Ouvrez une gazette de l'art officiel des années 20 ou des années 50 : les artistes qui y occupent toute la place nous sont déjà totalement inconnus. Les sommes engouffrées dans les institutions culturelles n'atteignent pas le but que les politiciens lui donnent officiellement : constituer des collections du peuple, cultiver le peuple. Les institutions ont donc une fonction toute autre que celle d'assurer un développement culturel : quelle fonction ? Evitement ? Brouillage du sens ? Alibi ? Evidemment, vous pouvez compter sur les fonctionnaires de la culture, ou sur les critiques d'art, financés directement ou indirectement par les institutions, pour nier ces évidences.

Pourtant il ne faudrait pas tomber dans un excès inverse : celui de supprimer les traces du passé culturel, et refuser les apports d'artistes étrangers au contexte local. Il faut un équilibre en tout, mais la disparition de l'aide à la création crée un déséquilibre important.

Il est vrai que l'art n'est pas non plus assigné à produire du sens, à avoir une fonction déterminée : il est polysémique, et il ne saurait s'agir de repousser un art non porteur de sens ou de fonction. Mais l'art doit être défini par les artistes et non par les fonctionnaires de la culture. Le paradoxe est qu'il est devenu un instrument de l'absence de sens et de valeur.

Or le grave problème de notre société est un problème de valeurs : le micro-milieu de la culture reproduit en les amplifiant les modèles sociaux catastrophiques de notre société. Une structure qui met à son sommet, qui rassemble les faisceaux sur les plus consensuels, les plus insipides, les plus malins... hissés au plus haut par leurs relations politiques, alors qu'ils sont des artistes médiocres. On ne peut même pas parler dans le milieu culturel de structure pyramidale, puisqu'il nous faut constater qu'il n'y a pas de place pour des artistes intermédiaires : il n'y a pas de possibilités pour les artistes de vivre décemment en région. Il y a des artistes phares, et en dessous des artistes RMIstes, contraints soit à l'amateurisme, soit à renoncer à leur engagement.

Depuis dix ans que j'enseigne dans une école d'art, malgré la qualité certaine des artistes que nous avons formés, aucun ne vit comme artiste dans la région... Un ou deux sont artistes à Paris, mais presque tous ont dû renoncer à l'être. Pourtant leurs travaux parlaient à un niveau ou un autre de leur région, de leur quartier, de leur époque ; ils auraient fait sens à l'homme de la rue, auraient irrigué son esprit de nouvelles valeurs. Tous ces vecteurs d'une culture immergée dans son tissu social disparaissent sans avoir existé.

La sélection d'une élite de l'art est assimilable au même processus que la sélection des pommes Golden pour les supermarchés : une réduction à minima des goûts, des messages, des vecteurs du sens, et une perte d'identité. Il n'est pas étonnant que les expositions d'art contemporain soient devenues aussi ennuyeuses que des allées de supermarché.

### **Développement culturel durable et postmodernité.**

Il ne peut y avoir de développement durable sans un développement culturel durable. Le développement durable nécessite un changement culturel, une autre vision du monde, d'autres relations sociales. La question du

développement culturel durable, comme toute question relative au développement durable soulève la question de la démocratie. Quels modèles mentaux souhaitons-nous développer ? L'idée d'une culture créée et vécue par chacun, interactive et vivante, ou celle d'une culture imposée, plaquée, morte ? L'idée d'une culture du sens, de la valeur de l'individu ou celle d'une culture de prestige et de surface ? L'idée d'une culture démocratique, ou l'idée d'une culture technocratique ? L'idée d'une culture de masse, centralisée, ou l'idée d'une culture individuelle et décentralisée ? L'idée d'une culture de la consommation rapide, passive et monolithique, ou celle d'une pensée durable, responsable et complexe ?

A la politique de droite qui supprime les crédits de la culture, à celle de la gauche qui finance une culture officielle à des fins politiques, il nous faut opposer une nouvelle culture de la culture. L'idée d'une culture distribuée est une vision postmoderne de la culture, qui ne saurait rester sur les idées modernes de mots d'ordre, d'idéologie véhiculée par la culture, de centralisme culturel, mais au contraire s'élaborer dans des modèles individualisés et complexes.

### **Une économie distribuée de la culture.**

Outre le problème de la perte du sens et des valeurs, il y a un non-sens économique dans la politique culturelle menée. Les politiciens si prompts à défendre l'emploi devraient appliquer à la culture des règles de réalisme que tout gestionnaire de l'argent public devrait faire siennes. Une évidence : l'art est un emploi, un emploi de proximité, pas plus inutile que les emplois de proximité de l'actuel gouvernement et ayant la même fonction économique. Si j'ai pu devenir artiste et réaliser à la fin des années 80 un certain nombre de projets artistiques en région, c'est grâce à l'aide à la création insufflée par la gauche, dans un tissu artistique peu dense ; ce tissu s'est densifié puis sans doute clarifié, épousant la courbe des aides à la création. Cette aide est maintenant tellement réduite qu'elle est inaccessible : l'argent de la culture va aux institutions qui l'utilisent avec une inefficacité remarquable. L'art n'existe plus en dehors des institutions : contrôlé, policé, censuré, bien propre... il ne dit plus rien, au mieux il sert de discours alibi à une gauche des beaux quartiers. On pourrait donner comme exemple le Centre Pompidou qui collectionne des œuvres de



Hans Haacke coûtant chacune plus d'un million de francs, pour dénoncer l'apartheid...facile : loin. Seulement ne serait-il pas plus efficace de lutter dans les quartiers contre le racisme, en construisant un antiracisme qui ne soit pas une façade? La meilleure façon de lutter contre le racisme est de laisser émerger des artistes et des cultures mixtes.

Je propose deux chiffres simples, tirés de treize ans d'expérience de création en région : un artiste pourrait survivre avec 50 000 francs de revenus par an et aurait besoin pour créer de 50 000 francs supplémentaires. Avec 100 000 francs par an, on arriverait à financer un artiste dans une véritable dynamique de création. Les années fastes m'ayant permis de créer des grands projets comme *Ozone* (bourse de la Villa Médicis hors les murs), *Thaon / New York* (transmission par satellite),... sont des années à 100 000 francs. Les années sans création, ou années de résistance sont des années à 50 000 francs, ce qui veut dire, une fois les frais professionnels retirés (20 000 à 30 000 francs), que les artistes régionaux en « phase de résistance » sont des RMIstes, mais que cette situation ne leur permet pas de créer des œuvres importantes. Connaissez-vous des artistes plasticiens touchant le chômage (concept inexistant chez les artistes !) ou des jours de maladie ? <sup>3</sup>.

Examinons à l'aune de cette unité de mesure simple, 100 000 francs, l'année-artiste, deux budgets dépensés en région. Un pont sur une quatre voies, entre Bayeux et Caen, a coûté 22 000 000 francs. Ce pont parfaitement inutile a été construit pour faire gagner quelques minutes à quelques habitants, mais surtout pour remplir les poches des ingénieurs de la DDE et des entrepreneurs du bâtiment. Ce pont aurait pu financer 220 années-artistes. Disons qu'une carrière d'artiste dure 50 ans, avec un simple pont d'autoroute qui a défiguré tout le paysage environnant on aurait pu financer la vie entière de quatre artistes importants. Prenons le salaire d'un chef d'orchestre national de région : 100 000 francs par mois (si ce n'est plus). Avec ce salaire 12 artistes pourraient irriguer le tissu social d'une région. Prenons le budget moyen d'un orchestre national de région : 200 000 000 francs, soient 2 000 années artistes, de quoi financer chaque année 2000 artistes. Combien de personnes vivent d'un orchestre régional ? Une centaine ? L'efficacité sociale d'un strict point de vue quantitatif est 20 fois plus élevée dans l'aide à la création que

dans l'aide aux institutions. Et quel fantastique développement culturel assureraient seulement 100 artistes indépendants d'une région, quelle que soit leur forme d'art.

Examinons maintenant un petit centre d'art contemporain. Celui-ci situé dans un centre commercial pour pouvoir soi-disant toucher le peuple (optant encore pour la massification contre l'individuation de la culture), paie un loyer annuel d'un million de francs. Si l'on ajoute à ce loyer, les salaires de son directeur, secrétaires, gardiens, et les autres frais de fonctionnement, nous approchons sans doute les deux millions, pourtant ce centre d'Art, ne montre que quelques expositions poussives, sans budget : pas d'argent pour les artistes qui exposent, ni pour l'exposition. On y convoque quelques jeunes artistes acceptant ces conditions, faute de pouvoir exposer ailleurs. Combien d'expositions et d'œuvres produiraient les 20 artistes que ces deux millions de francs pourraient faire vivre et produire dans tous les lieux possibles de la région et du pays, voire à l'étranger : entre 20 à 40 par an ! On retrouve les mêmes coefficients d'inefficacité des institutions : 20 fois moins d'emplois, 20 fois moins d'actions que les artistes.

Prenons maintenant un centre d'art plus prestigieux, dont le budget de fonctionnement serait de 30 millions de francs par an. Avec ce budget, on pourrait financer 300 artistes en région, au lieu de montrer quelques expositions de « stars internationales ». Entre l'émergence (la culture) de 300 intellectuels en région, et la consommation passive de quelques œuvres faisant soi-disant référence, comment se fait-il que l'on choisisse la deuxième solution ?

Expliquez-moi une telle aberration : de quelle vision totalement pervertie de la culture procède-t-elle ? Qu'il y aurait une supériorité de la culture de certains ? Que l'art appartient seulement à une élite ? Que pensent nos concitoyens de financer un spectacle culturel fait pour le plaisir des fonctionnaires de la culture ? On s'étonnera ensuite de l'aversion profonde des citoyens pour la culture, car c'est une culture imposée, extérieure à leurs vies et à leurs préoccupations.

Le système culturel actuel est basé sur l'idée d'une culture de la spécialisation, de la fragmentation des savoirs et des fonctions dans notre société, d'une culture de la hiérarchie et de l'esprit de compétition, mais aussi

d'une volonté de contrôle de quelques-uns renforcée par la paresse et la passivité des autres. Les institutions culturelles sont conçues en terme de prestige pour les hommes politiques et non en vue d'un développement culturel durable. A l'idée d'une culture du spectacle, d'une culture de la passivité, il faut substituer celle de l'action et de la création individuelle. À la culture de la hiérarchie et de la compétition, il faut substituer une culture de la coopération, et l'idée que tout individu peut apporter quelque chose aux autres. On finance actuellement une pseudo-culture de masse digérée, sans valeur et sans sens, au lieu de faire confiance à la qualité intrinsèque de chaque individu, à sa capacité de créer, d'apprendre, d'évoluer, de choisir, de s'engager. A l'idée d'une culture de l'œil, du point de vue, issue de la Renaissance et qui trouve son aboutissement dans la société de consommation, il faut substituer une culture de l'être, une culture de la participation : l'homme acteur de sa propre culture, en interaction avec ce qui l'entoure.

On pourrait établir aussi d'autres parallèles entre l'économie culturelle et d'autres secteurs d'activités, et comprendre que les politiques menées visent à la subvention des produits culturels au lieu de la subvention aux individus. Le subventionnement des produits agricoles contre celui des agriculteurs eux-mêmes a conduit à une industrialisation massive de l'agriculture. Les subventions, aides publiques qui sont au départ un modèle de péréquation entre les individus, sont devenues dans l'agriculture une aide aux plus riches et aux moins scrupuleux, avec pour conséquences perte de qualité des produits et de qualité de vie des individus, pollution, chômage, désertification... La politique culturelle suit le même schéma, avec des conséquences identiques.

Les politiques publiques actuelles optent majoritairement pour des crédits d'investissement et de création d'institution, plutôt que pour des crédits de fonctionnement (aide à la création ou aide aux porteurs de petits projets culturels). Il est plus prestigieux pour un homme politique d'afficher son soutien à la culture, par l'ouverture pendant son mandat d'un théâtre municipal ou d'une institution, que de défendre l'aide aux artistes. L'aide à la création serait-elle seulement populaire sans une profonde pédagogie?

## **Une régionalisation sans contre-pouvoirs régionaux.**

Malgré les discours sur le « développement culturel », en fait les politiciens régionaux ne veulent pas d'intellectuels en région. Ils ne veulent pas d'émergence d'un contre-pouvoir qui pourrait critiquer des choix politiques, que ceux-ci concernent la culture ou d'autres domaines de la vie publique. Le développement culturel actuel est une forme de censure. Les intellectuels sont, à de rares exceptions près, à Paris et ils se moquent de ce qui se passe en province. Pourtant la décentralisation a augmenté considérablement le pouvoir des notables locaux, sans qu'une fonction de conseil ou de critique exercée par les intellectuels n'ait pu émerger.

Il y aura toujours de grands artistes et des artistes médiocres. Le système actuel, tout en submergeant le public d'une culture prédigérée, étrangle les meilleurs artistes, et promeut les artistes médiocres. Les artistes qui réussissent sont ceux qui passent le plus de temps dans un travail de relations publiques et dans un art facile à lire. Ces artistes faciles à lire, sont obligés de courir d'exposition en exposition, en ânonnant toujours la même recette... Il y a toujours un temps de décalage d'acceptation d'un travail novateur et profond. Un artiste important ne peut qu'être en décalage par rapport à son époque. Rembrandt, Van Gogh, Mozart, Manet,...en sont un témoignage, la société s'est toujours trompée sur la valeur de l'art. Les artistes qu'elle a choisis comme artistes officiels sont rarement ceux qui ont bousculé les codes. Malgré l'apparente agitation culturelle, les maigres aides à la création dont le montant est marginal, le problème des grands artistes reste le même. Il est même accentué par cette culture zapping qui est l'opposé d'une certaine épaisseur, de la profondeur liée à l'art. On doit constater que ce sont les artistes les plus médiocres qui sont les artistes officiels. L'aide aux institutions et aux artistes officiels, qui consiste à commander des œuvres qui empliront les caves des musées une fois la mode passée, est donc une perte d'argent. D'autre part les intérêts commerciaux sont de plus en plus importants derrière l'art : les galeristes, ou les maisons de disques lancent des artistes comme des lessives. L'art est une marchandise spéculative. On ne voit pas pourquoi les financements publics contribueraient à enrichir les galeries, ou les autres circuits privés de l'art. Ce problème est aussi accentué par les conditions de la création contemporaine, qui nécessite

du matériel (ordinateur, synthétiseurs, fax...) et des matériaux coûteux. D'autre part, les nouvelles formes d'art, l'art technologique, l'art vidéo, l'art d'intervention sociale, l'installation... ne produisent pas d'objets vendables, et leur développement est freiné par l'absence de revenus pour les artistes pratiquant ces nouvelles formes d'art.

### **L'aide à la création : réaliste ou utopique ?**

Une aide minimale à la création, telle que je la propose outre son intérêt à court terme déjà démontré, aurait donc un intérêt à long terme pour le pays et pour l'humanité : celui d'alimenter le vivier des meilleurs artistes qui sont les artistes les moins superficiels. Celui aussi de faire vivre un nombre beaucoup plus important d'artistes avec comme corollaire, un art plus diversifié, et plus distribué dans le tissu social. Celui enfin d'être une adaptation du financement de l'art à la réalité de l'art technologique, qui sera l'art du XXIème siècle. Rien n'empêche les artistes à succès de gagner plus d'argent dans le secteur privé (collectionneurs, marché du disque, salles de spectacle...). Rien n'empêche non plus à un artiste d'avoir des phases de succès médiatiques et des phases d'approfondissement.

Je ne prétends pas non plus qu'il faudrait, du jour au lendemain, faire disparaître les formes culturelles des siècles passés, ni même croire que le peuple est capable de produire de la culture, alors que sa culture a été arasée pendant des siècles, je dis que les artistes, distribués au plus près du tissu social, sont les plus à même d'accompagner les mutations culturelles en cours et à venir. Alors que l'on ne m'oppose pas tel ou tel type de culture plaquée, ses lacunes et ses performances : la mode Hip Hop est-elle issue de nos quartiers ou de l'Amérique et à ce titre n'est-elle pas une culture préfabriquée ? Nous ne savons pas quel type de culture émergerait : elle serait sans aucun doute diversifiée ; bio-diversifiée, organique. Rien à voir avec les cultures stéréotypées qui nous sont imposées : une culture pour l'élite et une culture pour les autres. De surprenants mélanges entre culture populaire et art verraient sûrement le jour. J'esquisse maintenant quelques propositions des plus utopiques aux plus réalistes permettant de mettre en œuvre ce développement culturel durable.

La première est de redonner une véritable ampleur à l'aide à la création, qui a été esquissée au début des années 80. On se demande pourquoi cette idée a été si vite abandonnée. La dérive des coûts des institutions y est sans doute pour une bonne part. Les organismes d'état ont une fâcheuse tendance à la boulimie et à l'excroissance. Réduisons seulement de 10 % les budgets consacrés aux institutions et redistribuons cet argent pour l'aide à la création. Les créations des institutions seront moins fastueuses, le gaspillage de ces institutions réduit, quelques nantis voire parasites du système seront peut-être sacrifiés pour voir émerger de nouveaux talents, mais combien d'artistes fleuriront, combien d'idées nouvelles émergeront, combien d'emplois nouveaux seront créés ? Outre la mauvaise graisse des institutions culturelles, il serait temps de remettre à plat les gabegies financières d'autres budgets, en particulier celles des grands travaux routiers et autoroutiers, celles de la production centralisée d'énergie, celles des budgets militaires... Mais symboliquement il est essentiel de penser aussi la culture autrement.

Il y a un non-sens typique lié à l'étatisation de la culture : dès que l'état affirme vouloir réduire son train de vie (on l'a vu lors de la guerre du Golfe, ou à chaque fois que la droite revient aux affaires), ce sont les artistes qui sont les premières victimes expiatoires. Sans doute parce que les artistes ne bloquent pas les routes, mais aussi parce que leur chômage n'est pas comptabilisé. Incapable de « dégraisser les mammoths », l'état décide de « dégraisser les souris » : petites institutions, artistes... Or si dégraisser les mammoths ne provoque pas ou peu de chômage, mais une réduction du train de vie des institutions, dégraisser les souris ne rapporte pas grand chose mais met de fait les artistes au chômage. Les fonctionnaires de la culture parlent de « crédits fléchés », c'est-à-dire que quoiqu'il arrive, on ne diminue pas les crédits des institutions.

Poussons à l'extrême notre utopie. Pas d'institutions pré-décidées, mais des artistes autonomes : des milliers d'artistes ou acteurs culturels autonomes disposant de 100 000 francs par an chacun. Chacun serait libre de créer seul ou de s'associer. Certains s'associeront pour créer un opéra. Le spectacle vivant serait régénéré par cette vision démocratique et partagée de la culture. D'autres préféreront jouer en quartette. D'autres élaboreront un projet pour leur quartier. Certains opteront pour la pédagogie une année, puis l'année suivante pour un projet personnel.

## **Transparence.**

Comment dans un tel système décider qui est artiste et qui ne l'est pas ? Comment ne pas risquer que les artistes ne travaillent plus, tant cette peur doit habiter les citoyens : payer des gens à ne rien faire, bien qu'ils le fassent déjà avec le chômage. On ne peut échapper sans doute à des commissions, mais au lieu du club fermé de fonctionnaires, dont les pratiques sont opaques et non démocratiques, on pourrait très bien avoir des commissions renouvelées chaque année, constituées par des artistes choisis au hasard dans chaque discipline. Les décisions dans les commissions prétendument démocratiques sont largement prises sous la pression des fonctionnaires du Ministère de la Culture. Certains conseillers en arts plastiques font pression pour que les artistes qu'ils ont sélectionnés, et seulement ceux-là exposent ; sur quels critères, on ne le saura pas : copinage, affinités politiques, censure... Ils ne donnent leurs subventions aux lieux d'exposition qu'en échange d'un droit de regard sur la programmation et imposent ainsi leur sélection, mâtinée d'une sélection des fonctionnaires parisiens. Outre la raréfaction des subventions, la complexification des procédures d'attribution des subventions les rend inaccessibles aux artistes. Les artistes « plasticiens » ne peuvent que rêver d'obtenir une bourse d'aide à la création, et cela est tellement difficile à obtenir qu'ils ne peuvent en avoir qu'une dans leur vie (en étant bien sages), cela pour un montant ridicule (15 000 francs en moyenne en région) : sérieusement vous voulez faire vivre des artistes avec cela ? Le système de financement centralisé de la culture est tellement absurde, qu'il est plus facile à une institution d'obtenir un million de francs pour combler un déficit, que pour un artiste d'obtenir seulement dix mille francs pour un projet. Le jeu complexe des financements croisés donne un pouvoir exorbitant aux représentants du ministère de la culture dans les régions, sur lesquels aucun contrôle démocratique n'est exercé : un conseiller art plastique du Ministère de la Culture peut à lui seul empêcher l'existence d'un artiste dans une région. Il a plus un rôle de commissaire politique, dont les cadres de référence sont ceux des partis qui les ont mis en place. Le système actuel est d'ailleurs de la plus belle hypocrisie : on finance la culture pour mieux l'éradiquer, et les artistes vivent dans un système qui s'apparente à la loi de la jungle, où les règles ne



sont pas claires, transparentes, car les décisions dépendent du fonctionnaire culturel. Le fait du prince, est devenu le fait du fonctionnaire. Le système culturel actuel est féodal et antidémocratique.

### **Une autre philosophie de la culture**

Les idées défendues dans ce texte pourront paraître paradoxales. Nous critiquons en effet l'étatisation de la culture, non pas pour demander moins de moyens pour la culture, mais pour demander une autre logique dans l'utilisation des fonds publics, un autre fonctionnement du Ministère de la Culture vers plus de démocratie et de transparence, moins de centralisme. L'aide de l'état doit s'envisager non plus comme une aide aux institutions créées et gérées de manière centralisatrice, mais comme une aide directe aux acteurs les plus décentralisés de la culture : les artistes. Cela pour des raisons de justice sociale, d'efficacité de la production artistique, mais aussi pour des raisons démocratiques. Un financement direct des artistes en région serait le meilleur moyen d'amortir les effets d'une régionalisation indispensable, mais catastrophique à court terme faute de contre-pouvoirs, et à cause d'un déficit culturel et démocratique. Une régionalisation sans changement d'esprit, n'est qu'un changement d'échelle de la centralisation.

L'aide à la création, tendant vers un revenu minimum artistique, ne doit pas devenir une fonctionnarisation des artistes, mais se faire en multipliant, pour les artistes, les opportunités de financement de leurs créations <sup>4</sup>. Ce rééquilibrage est fort simple à obtenir, puisqu'il suffit de financer moins les institutions et de financer plus l'aide à la création. Le contrôle politique de l'art et la censure douce de la culture doivent céder la place à un contrôle de leur financement par les artistes eux-mêmes. Cette philosophie de l'action culturelle remet en cause l'idée d'une hiérarchie des artistes et des formes d'art, et affirme haut et fort le rôle de l'artiste, la nécessité de le financer à minima sur les fonds publics. En cela, elle nécessite de faire évoluer des idées reçues sur l'art et la culture, qui viennent d'une vision d'un monde en train de s'écrouler.

Notes :

1 - BARRON Stéphan, *Art Planétaire et romantisme techno-écologique*, Thèse de doctorat sous la direction d'Edmond Couchot, Université Paris VIII, 1997

2 - cf. MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989

3 - Des chiffres similaires sont repris dans le livre de Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Ed. Champs Flammarion, Paris, 1992, rééd. 1997.

4 - L'affaire récente des intermittents du spectacle donne à ce texte de 1998 un éclairage particulier. Sous le masque de réparer des abus, il s'agit d'une agression contre la culture, avec des présupposés idéologiques contre les artistes. Ces artistes de la sphère du spectacle vivant, au statut intermédiaire et modeste, assurent dans la société un rôle d'une culture et d'un art « de proximité ». Le statut des artistes plasticiens est encore plus incertain que celui des artistes du spectacle vivant.

« *Entre lointain et proche, un espace blanc* »

Michel Serres

L'Art Planétaire est une forme d'art qui prend la Terre, dans sa dimension planétaire, comme matériau de réflexion et d'émotion artistique.

La sensualité de la distance existe dans la perte. Les outils que nous utilisons, même très sophistiqués, ne rendent pas la présence à distance, totale. Nos sens doivent se mettre en éveil pour reconstituer l'autre, l'ailleurs. L'absence réveille nos sens, en réorganisant la perception.

Participation de l'être par la reconstitution mentale d'un puzzle sensitif et émotif. Plus de toucher, il devient virtuel, impalpable il s'exacerbe. On ne peut plus toucher avec nos mains avides, on touche avec notre cœur, notre esprit, notre corps. La perception se réorganise. L'œil et les mains n'ont plus la prédominance. L'oreille, la voix, sont les vecteurs de l'échange, de l'interactivité. Perte. Reconstitution d'un manque : plus de vision ou une vision déformée.

Dans *Orient Express*, l'image prise toutes les heures précises, nous oblige à reconstituer mentalement les intervalles. *Orient Express* fait des trous dans l'espace et des trous dans le temps. La conscience du temps s'y est exacerbée en se concentrant sur des points.

Dans *Thaon / New York*, le son est retransmis par satellite et l'image par le slow-scan. Métissage des sons particulièrement dans la séquence de musique interactive. Collage des sons, perte des repères spatiaux.

L'image est floue, séquentielle, donc partielle dans le temps et partielle dans l'espace. Ces trous dans le son et l'image forment de la dentelle, deviennent un théâtre d'ombres, ombres d'images, ombres de son. Ici, c'est en enlevant, c'est la perte qui nous fait passer du réel à l'art.

Quel est ce plaisir et où réside l'émotion de l'ubiquité ? C'est la beauté de la présence à distance. Je partage ma conscience. Mon corps physique est là, ma conscience est partagée entre ce lieu et le lointain. Entre moi et l'autre. Là encore une perte, un échange. C'est la beauté de la communication avec un autre lieu, avec une autre personne : je participe de cet ailleurs, je participe de cet autre.

Dans cette intention, ce geste virtuel, il y a de l'amour, spirituel car désincarné, il y a de l'érotisme, car les sens sont aiguisés, et le fantasme exacerbé.

Sublime plaisir de la distance. Incertitude de la distance : entre deux, ambiguïté, ambivalence, valeur partagée. Vide créateur, espace des possibles, utopie nécessaire à toute naissance, à toute création.

Imaginer à l'échelle planétaire, c'est redimensionner sa conscience. La conscience humaine peut s'étendre maintenant à la taille du globe.

Extension de la conscience. Nous sommes à la fois infiniment grands et infiniment petits, perdus et retrouvés.

Dans *Le bleu du ciel*, le spectateur, face à la moyenne des deux ciels, celui au dessus de lui, celui à 1000 kilomètres, reconstitue mentalement la couleur, du gris au bleu, du ciel lointain. Le spectateur reconstitue l'enveloppe nuageuse atmosphérique, et sa conscience s'étend sur le globe.

*Ozone*, chaque son nous fait basculer d'un antipode à l'autre. Mouvement vibratoire de 20 000 kilomètres d'amplitude. Les sons des gaz d'échappement de Lille, répondent aux sons de l'atmosphère trouée. Interactions entre l'homme, l'air et le soleil. Le réseau et la noosphère.

Interdépendances planétaires.

Changement de point de vue : au même moment où elle se développe dans l'espace, la conscience s'élève. Conscience cosmique. Elle lâche enfin l'ego. L'égoïsme s'estompe. Nous changeons de point de vue pour adopter un point d'être fractal, à la fois distancié et impliqué, particulier et

infini.

La perspective ne part plus de nos yeux bornés. Nous sommes à une tierce place : en nous, dans l'autre, et en haut.

Venir à la rencontre. Entre Terre et Ciel ; toi et moi.

Leçon de distance, leçon de sagesse, leçon de spiritualité.

**Stéphan Barron** : *Le bleu du ciel* est un dispositif télématique où deux ordinateurs, l'un à Tourcoing et l'autre à Toulon, se téléphonent entre eux et calculent la moyenne de la couleur des ciels du Nord et du Sud. Dans chacune de ces deux villes, il y a un capteur qui est placé sur le toit du lieu où se trouve l'exposition. L'ordinateur est dans un parallépipède en bois d'un mètre soixante de haut, et sur le sommet de cette boîte, il y a un carré de quinze centimètres. Les gens peuvent monter sur un petit marche-pied et regarder sur le dessus, ce fragment carré de l'écran informatique, qui est la moyenne du bleu du ciel entre Toulon et Tourcoing, c'est-à-dire une couleur qui varie entre le bleu et le gris. Huit mètres au dessus de cette installation, il y a une fenêtre carrée dans le plafond de l'Atrium qui donne la couleur du ciel effective du ciel de Tourcoing. En comparant ces deux carrés, le ciel réel et la moyenne des deux ciels, le spectateur est invité à reconstituer le ciel distant de mille kilomètres. C'est ce lien imaginaire qui se construit entre l'endroit où se situent les gens et l'endroit qui se situe à mille kilomètres qui est important. Un lien émotionnel doit se créer dans cette perception de la distance.

Il faut dire aussi, ce qui est important pour les gens du Nord, les gens qui habitent à Lille, qu'il y a toujours un fantasme sur la couleur du ciel dans le Sud, parce que souvent dans le nord, à Lille, il fait un temps gris et les gens ont une vision fantasmagorique de la couleur du ciel à mille kilomètres dans le sud. Il y a aussi une interaction permanente entre les nuages qui passent au-dessus de Tourcoing et les nuages qui passent au-dessus de Toulon qui se situe à mille kilomètres. Donc c'est aussi un projet sur la planète, sur la couverture nuageuse qui passe au-dessus de ces endroits qui sont situés à mille kilomètres de distance.

**Derrick de Kerkhove** : en tant qu'artiste, tu fais un travail de ce genre, qu'est-ce que tu en attends ? Tu passes deux ans à faire un projet, c'est que tu veux absolument aboutir à quelque chose...

**Stéphan Barron** : qu'est-ce que j'en attends ? J'en attends, je crois, un moment intense qui se passe, une émotion qui se crée dans la distance.

Il y a des gens qui vivent simultanément et je crée un dispositif dans lequel ils sont orientés vers ce qui se passe à mille kilomètres de distance. Cela touche notre désir d'ubiquité sur le plan émotionnel, mais il faut aller plus loin, c'est surtout un appel à redimensionner nos consciences, à étendre notre sensibilité à la surface du globe.

**Derrick de Kerkhove** : est-ce que cela te convient, l'idée que l'art des nouvelles technologies est un art homéopathique ?

**Stéphane Barron** : complètement. Mais l'art est toujours homéopathique... Et toi comme spectateur de ce projet qu'est-ce qui te touche : est-ce la dimension de l'interactivité, ou la dimension de la distance ?

**Derrick de Kerkhove** : une des plus belles choses que j'ai vues à Imagina, c'était une simulation du climat, en temps accéléré autour d'une figuration de la planète en trois dimensions. Ce qui fait qu'on avait l'impression d'une espèce d'enveloppe extraordinairement fluide qui entourait toute la terre et qui était dans une sorte de cylindre. La vision était énorme pour moi. *Le bleu du ciel* s'inscrit dans ce type de vision. C'est-à-dire qu'une vision collective de la planète me paraît essentielle. Non pas, dans la sensibilité totalitariste du passé, sur le plan politique, qui était effrayante, pas un néo-fascisme électronique, mais une vision collective dans laquelle chacun se sent impliqué et responsable, et pour cela donner une dimension qui est beaucoup plus large, à la psyché, à la conscience ; toute œuvre spatiale à partir de la terre, à partir d'un point de vue qui rassemble deux zones est d'égale importance pour moi, parce que chaque fois c'est l'invitation à de plus en plus de monde, à littéralement agrandir leur horizon mental, à inclure cette dimension, à lui donner un sens concret. Voilà c'est ça que je vois dans *Le bleu du ciel*, comme étant une des œuvres qui s'inscrit dans ce type de travail.

C'est une œuvre climatologique, en fait. Et il y a un art climatologique en développement, il y a une pensée climatologique en développement, je connais même certains théoriciens qui s'en occupent. Et moi je suis tout à fait dans la sensibilité de ces développements-là. Le climat sert de métaphore à notre unification ; le climat est différent à chaque partie du monde et unit tout autour de la planète. Ce local et ce global du climat, me paraît une des métaphores fondamentales de la manière avec laquelle



le nous pouvons être dans le monde aujourd'hui.

**Stéphan Barron** : tu parles d'un rapport extérieur pratiquement entre le point local qui est là, et le point distant, et la globalité de la planète, une sorte de zoom arrière ; mais si tu fais un zoom avant, tu as aussi la possibilité d'un zoom avant vers l'intérieur de la conscience, sur le rapport entre la conscience du bleu du ciel et ton intériorité.

**Derrick de Kerkhove** : c'est un peu ce que je voulais dire, sauf que je ne suis pas arrivé au bout de cette seconde partie de la question qui est que la raison pour laquelle ce rapprochement entre le global et le local va se faire de façon concrète, ce n'est pas pour le simple plaisir de mettre ensemble des choses qui le sont déjà, c'est pour que ce soit ensemble au cœur d'une perception d'une conscience, d'une psyché, une psyché qui est effectivement étroite. L'héritage de la Renaissance, l'homme de da Vinci est une forme assez étroite de la psyché humaine, représentation d'un être qui se ferme sur une conscience qui est assez étroite.

Je trouve qu'il est important de créer des métaphores qui mettent au cœur de cette petite conscience assez étriquée un espace plus grand. Au fond, c'est d'une flexibilité incroyable, ce cerveau que nous avons ; sur le plan de ces représentations, de son imaginaire, on peut lui faire faire n'importe quoi. Mais précisément parce qu'on peut lui faire faire n'importe quoi, il faut lui faire faire des choses qui sont pertinentes, comme *Le bleu du ciel*.

J'aime bien dans d'autres œuvres que tu nous as montrées, que tu as faites, l'insistance aussi sur le son. Parce que le visuel est une chose, mais toujours froide, distante, écartée du moi, tandis que le son vient chercher, vient fouiller la sensibilité et l'émotion, c'est quelque chose de très intime chez l'être. Donc, l'image c'est bien, il en faut. Il en faut de plus en plus même, mais il faut que cela soit soutenu par le son. Par le toucher aussi ; curieusement il me semble que dans ta sensibilité, il y a peut-être moins de la dimension tactile que chez moi, ou chez Rokeby ou bien Forest. Intéressant de voir, quels sont les artistes qui rassemblent les trois sens. Je me demande d'ailleurs si tu songes toi-même à faire une œuvre dans laquelle la dimension tactile serait mise en évidence.

**Stéphan Barron** : pour moi *Le bleu du ciel* n'est pas une œuvre visuelle. En tout cas, je dirais que dans mes projets, les dimensions tactiles et sonores sont sous-jacentes et opérantes, et l'image n'est qu'un prétexte, pour accéder à ces dimensions cachées.

**Derrick de Kerkhove** : dans *Le bleu du ciel* en tout cas, le toucher n'est pas une question critique, de même que le son, car on n'entend rien là-haut, mais, tu as besoin d'installer un décor mental. Le bleu du ciel, c'est le décor mental. Cependant, un des problèmes que moi j'ai, une vraie question, une question psychologique, je me la pose cette question, sans pouvoir toujours y répondre, c'est : « est-ce que la perception — ça revient au tactile d'ailleurs d'une certaine manière — est-ce que la perception de la planète dans son ensemble, du global et du local réuni, doit être un point de vue sur le globe à partir d'un certain lieu, auquel cas on est toujours dans l'image bi-dimensionnelle, même si elle a eu un aspect tri-dimensionnel, on reste dans la perspective classique, on a le point de vue de Dieu au lieu d'avoir celui de la terre — c'est pas plus mal, mais enfin, je veux dire... — ou est-ce qu'il ne faut pas passer au delà de cela, et se relier à cet ensemble d'une manière totalement différente ? ».

Hier, je ne sais plus où, j'ai eu la rencontre avec les statistiques, ce n'est pas la première fois, comme tout le monde, on est tous dans la statistique, et j'ai été absolument sidéré de la tactilité de la statistique. C'est-à-dire que ce sont des nombres réels, en général, qui servent de base à des analyses statistiques ou des samplings, des échantillonnages. Or je ne pense pas que l'on puisse faire l'économie du sampling ou de l'échantillonnage dans aucune opération mentale ou physique du corps, ni aucune opération d'information, puisque l'avenir nous propose de plus en plus de monde, avec de moins en moins d'espace de display, d'espace d'exposition, donc tu es bien obligé de statistifier un tout petit peu ta relation au monde.

Les statistiques c'est du tact. C'est comme si on était en état de rayon X permanent ; comme si, du corps, de l'être, de la pensée, se projetait une espèce de scanner permanent, qui reprenait une information utile, importante, à partir de nombres, de chiffres ; de chiffres qui dessinent un contour, et qui donc donnent une texture, une texture de la réalité, que ce soient les sondages politiques ou commerciaux, que ce soient les statis-

tiques du nombre d'utilisateurs d'Internet dans tel domaine, du nombre de gens qui ont interrogé la banque de données sur tel sujet, dans cette journée-là... Toute cette statistique nous dessine un profil collectif, qui vient à nous, non plus sous la forme visuelle qui détache l'homme du monde, mais comme une traduction du tactile, comme une traduction numérique justement, du sens de toucher.

Et dans *Le bleu du ciel* tu as aussi cet appel-là, tu as aussi cet appel de la manière de se relier. Ramener les deux lieux, le local et le global, à l'intérieur de l'être, oui ! Mais relier cet être non plus à partir d'un point de vue, mais à partir d'un point d'être. L'intérêt du *Bleu du ciel*, c'est qu'il y a une coupure complète entre la zone du petit carré du global, la zone du grand carré du ciel local, la mise sur écran de la combinaison des deux, qui est celle véritablement, qui est l'image mentale invitée, si tu veux. Il y a une rupture, il y a une coupure réelle entre le sujet qui fait l'expérience et cette rupture-là interdit la vision du point de vue traditionnel, elle interdit la continuité et supprime le lieu de l'expérience nécessaire à la formation du point de vue.

Par conséquent, elle est déjà tactile en elle-même. Elle est aussi le produit d'une numérisation. Dans la statistique dont je t'ai parlé, tu as déjà sa représentation dans le fait que tu as statistifié les deux images, tu les as rassemblées, tu les fais se toucher en fait, très littéralement, et tu leur donnes une valeur, une moyenne ; suivant les variables tu leur donnes une moyenne, an averaging. C'est cet aspect-là qu'il faut peut-être faire ressortir aussi dans *Le bleu du ciel*, ce côté où tu donnes aux gens des instruments concrets, de transformation psychologique.

**Stéphan Barron** : oui, on m'a souvent demandé pourquoi je ne donnais pas à Tourcoing, la couleur du ciel de Toulon. Moi ce qui m'intéresse, c'est de donner une moyenne, comme ça les gens étaient obligés de reconstituer mentalement, et pas précisément l'autre endroit. Une sorte de flou volontaire, par rapport à la précision technique, ce n'est pas tellement une précision technique, c'est plutôt une dimension imaginaire, un appel à une implication, une responsabilité...

**Derrick de Kerkhove** : le flou est nécessaire dans ces cas-là, les contours imprécis ; j'aime bien l'expression, je ne sais pas ce qu'ils font

comme travail, mais j'aime beaucoup le nom d'un groupe de Marseille, qui s'appelle « brouillard précis », j'adore ça parce que effectivement, comme thématique, c'est poétiquement correct. Le flou est nécessaire, parce que d'abord le flou fait partie de la tactilité du monde. Les arêtes vives c'est celles du visuel, les arêtes tranchées. Ce qui est invitant, c'est ce côté associatif du flou, cette flexibilité dans laquelle les zones et les matières différentes peuvent se rencontrer, peuvent interagir, et dans ce sens-là nous ne pouvons pas trop mécaniser la pensée, il faut qu'elle ait ses champs d'interpénétration, d'écho.

**Stéphan Barron** : quel est ton point de vue sur le rapport écologique qui s'installe dans des œuvres comme *Le bleu du ciel*, sur la conscience planétaire, la conscience de la globalité du monde ?

**Derrick de Kerkhove** : pour moi c'est l'âme de l'art des communications. S'il y a un art des communications, et il faut vraiment dire qu'il s'en développe un depuis déjà deux décennies en fait, c'est à ça qu'il s'applique. Au fond, très très simplement, le rôle de l'art dans un monde de technologie accélérée, c'est celui d'adapter la psychologie à l'impact de la technologie.

Pour l'instant je suis en train d'explorer ça en profondeur et avec un sens critique qui se développe aussi, parce que je m'intéresse très fort à un travail de mes amis du Plan K, Frédéric Flamand et Fabbrizio Plessi qui travaillent sur le projet Icare, à Charleroi, la chute d'Icare, la chute du Titanic, toutes ces chutes du technique. C'est-à-dire, je suis un peu mis au défi, je suis interpellé par ce jugement divin sur la technique. Donc à ce moment-là, est-ce qu'en cherchant dans l'artiste son rôle d'interprète de la technologie, je n'épouse pas moi-même la direction d'Icare, en cooptant l'art avec mon discours, avec ma manière d'aborder la question, au projet Icarien, au projet Titanic. Et cette question je n'ai pas encore pu y répondre, mais le jour où j'y répondrai, j'agirai en conséquence, c'est-à-dire que ou bien je changerai complètement de direction sur le plan technique, ou bien j'avancerai encore plus vite parce que j'aurai compris un certain nombre de choses qu'il faut ajouter, mais pour l'instant je ne sais pas encore, pour l'instant je cherche à savoir...

Si ! Je sais déjà une chose importante : que l'artiste permet à de plus en

plus de gens, de comprendre comment la psychologie peut intégrer la technologie, l'artiste est un laboratoire de la nouvelle psychologie ; ça je sais déjà. Et je le vois bien.

La seconde question est : faut-il que cela soit ainsi, et qu'est-ce que l'art ajoute à la technologie, sur le plan métaphorique, sur toutes ces questions-là, qui la légitimise d'une façon plus que simplement juridique, mais au fond — et je n'aime pas utiliser ici le mot « humaniste » — mais au fond la légitimise sur le plan humain. J'aimerais bien qu'on ne confonde pas « humaniste » et « humain », parce que l'humanisme pour moi est dépassé alors mais par contre l'humain reste encore assez pertinent. Il faut qu'on trouve un autre mot peut-être... Alors tout ce travail-là est un travail qui est profondément spirituel aussi...

**Stéphan Barron** : est-ce que tu peux revenir sur une problématique que tu as déjà soulevée, c'est la notion du point d'être et du point de vue...

**Derrick de Kerkhove** : au fond, moi, je crois que je suis un néo-idéaliste, néo-romantique dans ces questions-là, au fond. Parce que la réalité pure et dure me donne des gifles sur ce plan-là tout le temps, mais je crois que notre point de vue classique, l'héritage de la Renaissance est complètement désuet pour s'occuper du monde. On ne peut pas avec ce point de vue-là, rendre compte de la dimension de l'accès de notre propre corps au global, à une métaphore.

C'est absolument littéral. Quand on téléphone, chose toute simple, que plusieurs milliards de gens sur la planète font par jour, être réduit à la dimension de l'icône de da Vinci, ça ne fait aucun sens, alors à plus forte raison quand on parle de vidéoconférence ou de télévision en direct ou d'Internet, qui en plus multiplie l'individu et le représentent sous forme collective. Donc, les figures du global aujourd'hui, elles sont tout autour de nous, et je me trouve moi d'une naïveté terrible d'avoir pris si longtemps à m'apercevoir de choses si évidentes, mais quand je regarde autour de moi et je vois que les gens ne s'en aperçoivent pas, alors je me dis que je suis le borgne au royaume des aveugles. Littéralement ! Donc, le point de vue reste quand-même la condition du sujet, l'homme occidental qui se paie l'art, l'être occidental qui a les moyens de se payer une fonction artistique, et de la séparer de la fonction économique, indus-

truelle et sociale, reste encore ancré dans ce point de vue, et cette garantie de son identité, de sa qualité de sujet indépendant, sujet démocratique, sujet psychologique... Il y a donc un intérêt secret, il y a un agenda secret dans cette espèce d'ancrage du réel, que nous trouvons dans notre position perspectiviste, dans notre relation à l'espace qui serait uni, fixe, car c'est un espace fixe, l'espace de la perspective. Le renvoi en miroir, beaucoup plus fort que l'affaire du miroir de Lacan, le miroir qui nous est renvoyé c'est le miroir de l'espace comme chose à occuper, ce n'est pas notre identité seulement.

Et surtout cette identité que Lacan nous a présentée, ce n'est pas une identité purement visuelle comme Lacan le croyait, elle est en fait multisensorielle, mais Lacan a continué l'histoire de l'homme renaissant, comme Sartre ; tous ces gens-là se sont plantés sur ce qu'il fallait dire de l'homme qui venait, l'homme contemporain. Sartre n'a pas compris dans *L'Être et le Néant*, du tout, ni dans *Les Mouches*, ni dans *La Nausée*, ni dans l'existentialisme, il n'a pas du tout compris ce qui était en train de se produire. Il était en train de défendre l'image ancienne du monde. Il était en train de défendre le point de vue de la Renaissance.

Mais oublions-cela, et revenons à la question : « que va-t-il se passer par rapport à ce déplacement entre un point de vue et un point d'être ? » Le point d'être est le point proprioceptif, c'est le point à partir duquel tu sais que tu es quelque part ; tu as un corps, tu sens ton corps, tu le sens de l'intérieur, et quelque soit l'extension que tu donnes à ce corps, par quelque type de machine que tu aies, tu seras toujours en contact proprioceptif intervalaire avec le point le plus éloigné de ton geste et son point d'origine qui est ton corps. Et quelque soit l'image qui t'est renvoyée à partir de l'objet ou à partir de l'instrument que tu utilises pour cette communication, ou cette espèce de sondage, car c'est aussi un sondage, elle va te revenir, non pas d'ailleurs comme un seul point, elle peut te revenir comme une surface, comme une gifle, comme une caresse, comme un stress physique, mais ce sera toujours dans une relation tactique au monde, et là je reviens au nombre, parce que c'est la seule façon... Le monde comme extension de la peau est beaucoup plus intéressant que le monde comme extension du regard. Mais c'est romantique, c'est idéaliste, c'est christique, c'est chrétien aussi d'une certaine manière, tu

veux souffrir dans ta chair des difficultés du monde pour que le monde ne souffre plus, je veux dire,... tu le sens comme ça. Alors ça c'est une façon de voir qui choque, qui embête le monde. Les gens ne veulent pas entendre parler de ça.

Par rapport au *Bleu du ciel*, *Le bleu du ciel* est une invitation à augmenter sa taille, et à gérer cette nouvelle dimension. Et dans ce sens, le point d'être, il faudrait peut-être ajouter un petit truc, il faudrait ajouter dans *Le bleu du ciel*, quelque chose qui renvoie à l'utilisateur, un sens de sa position, il faudrait que pour *Le bleu du ciel* tu invites le type à se chausser avec des ficelles accrochées au sol, il entre dans des chaussures accrochées au sol et il regarde le ciel, complètement ancré, littéralement là, ce serait une espèce de variation sur le point de vue ; il y avait un temps, je crois dans le début de l'art baroque, il y avait des chapelles dans lesquelles on te mettait à un lieu absolument précis, de façon à ce que tu vois précisément le point de vue de la fuite à l'infini. Ce serait une façon amusante de renverser, si tu veux, de faire un clin d'œil à l'histoire de l'art que d'installer quelqu'un à un lieu, lui lacer les pieds dans des chaussures fixes, et lui dire « et maintenant regarde le bleu du ciel ». Voilà un point de vue qui passerait à un point d'être, tu peux même l'appeler, tu signes en bas, « point d'être ». Moi je suis toujours un très mauvais conseil à un artiste parce que je vais toujours fourrer mon nez dans ses affaires...

**Stéphan Barron** : j'aime beaucoup cette idée de la chapelle baroque, d'un lieu précis pour regarder...J'ai passé des heures à regarder ce fragment carré de ciel découpé par la fenêtre dans le plafond de l'Atrium de Tourcoing. Le défilement des nuages, un oiseau, un avion...tiens c'est Derrick qui passe ! Pour moi la chapelle baroque, c'est le monde et le dispositif du *Bleu du ciel*, ce ne sont que des ficelles, des prétextes pour être présent au monde.



**Pierre Restany** : dans votre installation de l'Atrium de Tourcoing, en janvier 1994, vous invitez le spectateur à monter quelques marches pour regarder sur le dessus d'une stèle, un carré gris-bleu découpé dans un écran informatique, gris-bleu qui est la moyenne des couleurs des ciels de Toulon et Tourcoing. Le spectateur une fois qu'il a vu ce fragment interactif gris-bleu, aperçoit en levant les yeux vers le ciel, à travers une fenêtre carrée dans le plafond de l'Atrium, la réalité du ciel de Tourcoing.

**Stéphan Barron** : le spectateur confronté à cet « échantillon » souvent gris du ciel du Nord, le compare avec le gris-bleu du fragment informatique sous ses yeux. Il reconstitue alors la couleur bleu azur du ciel du sud, situé à quelques mille kilomètres de là.

**Pierre Restany** : quelle est l'origine du projet *Le bleu du ciel* ?

**Stéphan Barron** : ce projet remonte à mon arrivée dans le Nord en 1992, et à ma confrontation avec les interminables semaines grises du Nord. J'étais amusé de constater l'interactivité entre la couleur du ciel et sa perception qui est variable d'un moment à l'autre, et d'une personne à l'autre. *Le bleu du ciel* est aussi une suite de mes précédents projets sur la perception de l'espace planétaire et de la distance.

**Pierre Restany** : je pense que c'est très intéressant que vous ayez eu recours à cette référence à une expérience personnelle, une expérience disons à la fois physique et sentimentale parce que je pense aussi que c'est par une approche inversement ou homothétiquement positive que Yves Klein a assumé la révélation de son bleu. Lui, ce n'était pas parce qu'il fallait affronter la grisaille du Nord : c'était au contraire dans des conditions physiquement et psychologiquement différentes, et très joyeuses et positives, il était allongé en plein soleil sur le sable de la plage à Nice. Évidemment la qualité du bleu qu'il y a vu était profondément différente sur le plan de la qualité esthétique si je peux dire, mais, et ça vous l'avez très bien perçu — nous sommes en 1948, vous, vous avez eu l'expérience du bleu-gris du Nord en 1992, un certain nombre d'années vous séparent d'Yves Klein et de la nature physique de son intuition — je crois que ces deux expériences ont un point commun : en 1948, le bleu du ciel

apparaît à Yves Klein comme une image mentale du vide, comme le bleu-gris du ciel de Tourcoing vous est apparu à vous aussi comme une image mentale du vide. Je tenais à souligner cette parenté en quelque sorte structurelle et organique de votre approche vis-à-vis du bleu du ciel.

**Stéphan Barron** : je voudrais revenir sur le concept essentiel pour moi d'interactivité planétaire. Dans *Le bleu du ciel*, le spectateur est invité à participer mentalement au processus du climat, de la nature. Il participe à l'interaction du local et du planétaire. J'ai noté une phrase de Bachelard qui exprime cette idée de participation interactive « Nous croyons regarder le ciel bleu, c'est soudain le ciel bleu qui nous regarde ».

**Pierre Restany** : voir le bleu ou accepter ou pressentir que le ciel bleu vous regarde cela implique évidemment une grande participation psychologique. C'est ce phénomène de distance et de rappel de la distance auquel vous êtes extrêmement sensible, et que vous avez voulu signifier dans votre dispositif de l'atrium de Tourcoing. La distance est importante parce que c'est sur ce concept que s'établit aussi le lien tangible de la monochromie comme image mentale de l'espace. L'échantillonnage d'un petit morceau de ciel gris ou bleu est infiniment moins gris ou moins bleu que cette perception, cette image de la distance dans le gris ou dans le bleu. Et il y a là une référence extrêmement précise au concept cher à Yves Klein de l'imprégnation de la conscience, de la sensibilité par le bleu. Il y a donc un phénomène directement interactif, et toute l'idée d'imprégnation monochrome est basée sur ce processus d'interactivité que vous définissez très bien par l'interaction du local et du planétaire, l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur. En pensant justement à ce double processus interactif, je me rends compte que bien évidemment toute la stratégie conceptuelle, théorique, pratique et démonstrative d'Yves Klein a été menée sous le signe de ce même impératif d'interactivité. C'était pour cela que Yves Klein, chaque fois qu'il avait progressé d'une étape dans l'auto-révélation de sa vérité éprouvait le besoin de faire une exposition pour expliquer aux autres ce pas en avant. Donc, il était extrêmement conscient que ce n'était que dans le flux de l'interactivité que le courant passe et que les concepts comme celui de la monochromie ou celui du vide peuvent être perçus comme tangibles.

**Stéphan Barron** : dans le dispositif télématique du *Bleu du ciel*, le pas-

sage des nuages à Toulon ou Tourcoing interagit immédiatement avec la couleur du monochrome gris-bleu. Les nuages sont une invitation au voyage, et réveillent notre désir d'ubiquité que j'ai voulu exprimer dans ce projet.

**Pierre Restany** : qui dit bleu du ciel, comme vous le faites justement remarquer, implique le rapport au gris. En effet, on peut dire que votre gris-bleu est en quelque sorte une variante du bleu du ciel, un dosage du gris par rapport au bleu, compte tenu de la distance et des différentes conditions climatiques qui affectent le ciel de notre planète.

Dans ce mixage des couleurs qui tend au gris-bleu, le passage des nuages joue un rôle évidemment déterminant. Au-delà de ces traînées et de ces marques rapides qui viennent soit modifier la tonalité lumineuse du ciel, soit carrément l'oblitérer, le nuage est plus encore qu'un facteur de gris, une stimulation au désir, au désir du voyage, une invitation au voyage, c'est-à-dire une intégration physique plus grande dans le cosmos.

**Stéphan Barron** : les machines interactives mettent en scène nos processus psychologiques et physiologiques. Elles nous obligent à redéfinir très précisément et profondément, à la fois notre perception et notre vision du monde.

**Pierre Restany** : vous savez que je pense en ce moment à cette idée de la « révolution de la vérité », c'est-à-dire de l'évolution des critères esthétiques du goût dans notre société post-industrielle, et de condition post-moderne. Si on passe aujourd'hui de la notion canonique du beau à celle du vrai comme critère de jugement esthétique, il est certain que ce vrai n'est pas le vrai qui ressort de la logique et de l'évidence. C'est tout un processus, c'est tout un procédé culturel d'apparences qui tendent justement à provoquer chez le spectateur cette dimension d'interactivité qui fait que l'œuvre présentée devient vraie, et est perçue en tant que telle. Ce n'est que si le spectateur perçoit comme vrai ce bleu du ciel, qu'il participe pleinement à sa substance conceptuelle et tangible, c'est-à-dire à la vérité de l'image mentale du vide. Et donc, il n'est pas interdit de penser que le jugement esthétique de la société post-industrielle, ou de la condition post-moderne soit de plus en plus déterminé par des machines interactives qui auraient pour but d'être des machines à détecter la vérité, ce type de vérité. Pour atteindre cette sensation de vérité — encore faut-il

qu'elle soit crédible — les machines interactives la rendront un peu plus vraie que nature. C'est ce supplément d'âme dans la vérité qui la rend crédible et qui vous fait accéder à l'image mentale du vide.

**Stéphan Barron** : le ciel est aussi l'image même du virtuel...

**Pierre Restany** : le ciel est absent à distance, il est virtuel, il est l'image par excellence de la réalité virtuelle, une réalité virtuelle qui n'était pas conçue comme telle auparavant, mais qui maintenant en effet domine l'entier rapport sujet/objet du réel, nous sommes en pleine réalité virtuelle, c'est-à-dire en plein cœur du sujet. Qu'est-ce que c'est que cette vérité interactive comme critère du goût esthétique ? C'est en effet la perception, la sensation d'une réalité virtuelle sur laquelle vient se poser cette vérité, c'est la vérité de la réalité virtuelle qui est mise en question par tout le processus interactif du goût et il est remarquablement significatif d'en arriver à travers tous ces relais à un concept de vérité qui épouse la forme et la substance de la réalité virtuelle, c'est-à-dire la présence de son absence. C'est son inconsistance physique ou plutôt sa réduction à la totale apparence et en même temps la richesse et la profondeur de sa présence mentale qui la rendent tangible.

**Stéphan Barron** : finalement la réalité virtuelle nous renvoie en nous-même, à notre propre vérité...

**Pierre Restany** : la réalité est en nous-même, la vérité est en nous-même, mais nous en prenons conscience à travers une réalité qui n'est que pure apparence mais que nous pouvons lorsque nous sommes en situation d'interactivité avec elle, considérer comme vraie.

**Stéphan Barron** : dans ce projet, il s'agit d'une réalité virtuelle extrêmement simple, puisque le spectateur est invité à reconstituer mentalement une couleur pure, la couleur du ciel absent.

**Pierre Restany** : quand vous parlez justement de couleur et de couleur mentale, vous faites allusion à la reconstitution d'une couleur pure et vous en appelez à la participation mentale du spectateur. Je pense que l'image mentale de la couleur est vécue en effet à travers toute une série de circuits psychologiques qui passent de l'intérieur à l'extérieur, ou du conscient à l'inconscient. Et à partir du moment où nous participons à ce genre de va-et-vient, alors il est évidemment normal d'y attacher, d'y inclure toute la symbolologie ; la symbolologie qui comme vous le savez bien

est une symbologie extrêmement pratique, d'une minutie extraordinaire, de l'ordre de la chimie et de l'alchimie, de la pharmacie ou de l'herboristerie si je puis dire. Dans le langage des couleurs, chaque couleur et même chaque nuance dans la couleur principale est affectée de propriétés symboliques spécifiques. C'est donc une symbologie qui va du spirituel au physique et il est très intéressant de voir qu'à partir du moment où on est capable d'envisager l'image mentale de la couleur, c'est cette symbologie qui apparaît immédiatement comme la première phase de l'accord entre le moi et la sensation colorée.

**Stéphan Barron** : le bleu est lié à l'infini, parce que le ciel est « l'objet infini » par excellence. Vous avez écrit que le bleu est la marque tangible de l'infini dans son immensité intime...

**Pierre Restany** : le bleu est l'immensité intime. Quand vous me citez et que vous dites que le bleu est la marque tangible de l'infini dans son immensité intime, nous reprenons en lui donnant une sorte de valeur globalisante et donc relativement spectaculaire, tout le processus dialectique et interactif de la perception mentale de la couleur, c'est-à-dire la dialectique intérieur-extérieur. Plus l'on s'enfonce dans la vision mentale de la couleur, et plus la profondeur bleue apparaît, la profondeur née du rien, qui est si chère à Bachelard ; plus évidemment se pose le problème de l'infini, dans la mesure où ce n'est sans doute que le ciel, à beaucoup plus grand titre que la mer, qui nous donne cette sensation. C'est-à-dire que nous percevons le bleu du ciel comme infini et dans la mesure où nous l'avons perçu comme tel, alors c'est cette vision de l'infini qui se met à nous regarder et c'est à ce moment-là que le sens d'une immensité sans limites s'empare de nous et que l'infini rentre en nous. L'opération d'imprégnation du bleu IKB s'est entièrement effectuée à partir du moment où nous ressentons ce souffle d'infini en nous...

**Stéphan Barron** : mais le bleu est-il toujours aussi infini ? Depuis la conquête spatiale, il y a eu un retournement spectaculaire de la situation. Quand on a franchi l'atmosphère terrestre on s'est aperçu que de l'extérieur, c'est la planète qui est bleue, qu'elle est finie, limitée. On est dans une sorte de vaisseau bleu et au delà, il n'y a rien. On est passé d'un bleu infini et vertical, à un bleu fini et horizontal.

**Pierre Restany** : il a fallu en effet que les soviétiques envoient Gagarine

dans l'espace pour qu'à quelque chose comme 150 000 kilomètres de la Terre, il s'aperçoive qu'elle était bleue. Et quand il est revenu et qu'il a fait cette déclaration sensationnelle, Yves Klein était heureux jusqu'à en pleurer...

La conquête spatiale aurait pu être la légende du siècle si malheureusement Armstrong, en 69, n'avait pas foulé de son pied le sol lunaire en nous démontrant une fois pour toutes que la Lune était un astéroïde mort, ce que l'on savait, mais nous nous comportons tous comme Saint Thomas : il fallait la toucher pour en être sûr. Et d'ailleurs, à partir du moment où Apollo nous a donné cette preuve, tout le mythe de l'aventure spatiale s'est dégonflé comme un ballon de baudruche.

Les savants avaient prévu cette espèce de flash-back de la sensibilité planétaire ; sans se donner un mot d'ordre commun, les savants russes comme les savants américains avaient décidé au départ de ne pas faire des cosmonautes les nouveaux conquistadores, comme à l'époque de la découverte de l'Amérique, ou des espèces de demi-dieux, pour parler le langage de l'antiquité grecque. Non, ils n'avaient rien d'héroïque ; on les a toujours représentés comme des spécialistes d'une certaine navigation spatiale dont le rôle et le devoir étaient de demeurer naturellement hommes, c'est-à-dire des hommes normaux dans les conditions très spécifiques du cosmos. Ce refus de déification ou de mythification du personnel protagoniste de l'aventure spatiale était une chose prévue, qui correspond justement à ce phénomène de pré-science culturelle.

**Stéphan Barron** : mais c'est cette confirmation de notre solitude et de la finitude de notre espace qui est la grande découverte de la conquête spatiale. C'est la perte d'une illusion, une illusion d'optique. Cette non-découverte spatiale est un acte fondateur de l'écologie planétaire.

**Pierre Restany** : c'est notre réalité dans toute la globalité économique de la condition post-moderne et de la société post-industrielle. Et c'est à ce moment-là qu'on peut parler d'écologie post-industrielle. Nous vivons dans une société post-industrielle et contrairement à ce que certains modernistes voudraient nous faire croire, cette société post-industrielle n'a pas dépassé le stade industriel. Elle en est au contraire saturée à un tel point d'objets que l'on trouve partout, que la production industrielle est en quelque sorte la loi d'airain de nos activités, et nos sentiments eux-

mêmes sont des phénomènes industriels. Et il y a donc une écologie post-moderne qui se réfère à cette condition de saturation de la société post-industrielle. Société saturée, la société industrielle l'est dans la mesure où elle ne peut pas se concevoir sans l'industrie et au-delà de l'industrie. Et en ce sens, elle offre des analogies structurelles et organiques extrêmement frappantes avec ce qu'on appelle les sociétés primitives et surtout la société de la forêt amazonienne. L'Indien de la forêt amazonienne ne peut absolument pas concevoir le monde au-delà de la forêt, exactement comme nous sommes incapables aujourd'hui de concevoir le monde au-delà de l'industrie. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de démarches s'inspirent, justement, de la philosophie de ces primitifs de la forêt, et qu'il existe véritablement des tendances très nettes de néo-primitivisme dans la recherche plastique, le design, l'architecture et la pensée théorique et sociologique. En effet, l'Indien qui vit dans une ambiance tribale se considère comme le plus bel animal de la création, et à juste titre. Parce que lorsqu'il naît, les sages-femmes et les anciens du village se réunissent, l'inspectent des pieds à la tête et s'il manifeste des infirmités, il est impitoyablement tué. Donc, ce ne sont que les plus beaux bébés qui vivent. Et ensuite, ces garçons et ces filles sont initiés ; toute la vie tribale est une longue initiation. Une initiation qui a pour but de placer l'Indien en position centrale d'harmonie cosmique avec la nature. Le rapport entre la culture et la nature chez l'Indien tribal d'Amazonie est rigoureusement égal. La culture de l'Indien, c'est son sens de la nature, et en effet, c'est ce qui lui permet de vivre en harmonie constante avec les éléments du cosmos. Il est un bon chasseur, un bon pêcheur, il sait manier les fibres textiles pour construire les armes et les pièges dont il a besoin pour la chasse et pour la pêche, il connaît les plantes médicinales, les lianes porteuses d'eau douce, il sait retirer le miel des essaims d'abeilles sauvages, il connaît la valeur nutritive des différentes plantes de la forêt. Et puis, lorsqu'il s'agit de faire pousser le manioc, il pratique avec beaucoup de discernement, l'agriculture mobile sur brûlis, et il se contente de détruire le nombre minimum d'arbres de façon à dégager une clairière pour la plantation de manioc. Tout ça fait de lui le parfait élément, le parfait catalyseur, le parfait discriminant algébrique de l'écologie de la forêt. À partir du moment où il est converti, il est détribalisé, il est voué à une



sorte de décadence physique et morale parce que ce que lui a inculqué soit la cristallisation, soit le contact avec des missionnaires ou les autres blancs, c'est l'idée qu'il y avait quelque chose au-delà de la forêt, c'est là que le ver est entré dans le fruit.

Le manifeste du Rio Negro a été le fruit de cet immense choc affectif qu'a été pour moi la découverte de l'Amazonie. Vous savez, découvrir l'Amazonie c'est vraiment quelque chose. Parce que le climat est assez dur ; il est humide, chaud, et puis vous avez des rafales de vent et de pluie, qui finissent par vous glacer les os, aussi étrange que cela puisse paraître. La haute saison, la saison des hautes eaux est en ce sens placée sous le signe d'une humidité constante, c'est assez débilitant. Et surtout, le vert est partout, constamment présent, la forêt est aussi le royaume incontesté de l'insecte, il y en a de toutes les sortes, il y a cinquante variétés de puces, de pucerons, de punaises, de mouches, de moustiques — et encore les moustiques sont peut-être les plus civilisés, car ils se font entendre quand ils viennent vous piquer, tandis que les autres sont beaucoup plus vicieux — sans penser aux araignées, tarentules, mygales, scorpions... Et donc, les premiers jours de contact physique avec l'Amazone sont un enfer, d'abord parce que vous êtes littéralement dévoré par les insectes — et contre ça toutes les séries de médicaments, d'onguents ne servent vraiment à rien : il faut attendre que votre corps, à force de piqûres répétées, s'autovaccine. Et pendant une semaine vous souffrez véritablement une sorte de martyre. Ce qui vous décourage : « qu'est-ce que je suis venu faire là ? ». Au bout de cette épreuve physique, quand votre sang s'est intoxiqué, vous commencez à supporter beaucoup mieux les éventuelles blessures, et puis, peu à peu, votre vision change, tout ce qui vous paraissait plus ou moins routinier, habituel, cette espèce de saturation verte, change de sens ; à l'enfer vert succède le théâtre vert, c'est-à-dire que le moindre passage d'un poisson sous l'eau, d'un serpent, la vision allusive d'un crocodile, des oiseaux dans l'air, les différences de vert dans les arbres, tout ça, finit par créer un spectacle perpétuel : le spectacle de la vie permanente. Et alors, tout change à ce moment-là, parce que vous commencez véritablement, vous aussi, à communiquer avec la nature. Je me suis rendu compte, que devant ce fait extrême, cette nature exceptionnelle, la réaction de l'indivi-

du est exactement la même que celle qu'il peut avoir devant ce que j'ai défini comme étant la nature moderne, c'est-à-dire la nature industrielle, urbaine, médiatique. Finalement, cet univers de l'usine, de la ville, de la publicité, constitue un tout homogène, qui est symétriquement analogue au tout homogène que représente la forêt amazonienne.

Donc les références et les rapprochements sont évidents, et surtout en ce qui concerne l'approche de l'homme vis-à-vis de ces deux formes de nature. Ça été pour moi une très grande leçon, quand j'ai compris que cette approche était avant tout d'ordre mental et cosmique et qu'il existait évidemment une dimension écologique et cosmogonique.

C'est entre la vision cosmogonique et la réalité écologique que se crée justement le phénomène d'osmose entre l'homme et la nature, et ce phénomène d'insertion de l'homme dans cette communion universelle. Et donc, j'étais très sensible à partir de ce moment-là, à toutes les tentatives conceptuelles, qui se servent des données des sciences humaines (de la sociologie à l'anthropologie, en passant par l'archéologie, la psychosociologie) pour essayer de définir des circuits de communication interactive, non-verbaux, visuels ou sensibles. C'est pourquoi j'ai été très intéressé par l'exposition *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle* organisée par William Rubin au moment de la ré-ouverture du MOMA de New York en 1985, et ensuite plus récemment au début des années 90 par *Les magiciens de la Terre*, exposition organisée à la Villette et à Beaubourg par Jean Hubert-Martin. Des expositions qui dans le fond plaçaient sur un pied d'égalité des œuvres d'art conceptuel récentes et des œuvres qui étaient des œuvres tribales, c'est-à-dire l'expression de la mémoire collective et immémoriale d'une tribu. Et en effet, pourquoi pas ? Bon, ces expériences étaient évidemment aussi très culturalisées, c'est-à-dire qu'elles cherchaient aussi à répondre à la question des influences politiques sur la culture, et puis elles ne sont jamais allées jusqu'au bout des choses parce que le bout de ce genre de problème aurait été de faire basculer tout l'art conceptuel dans l'anthropologie culturelle. Là il y avait certainement des questions de marché et de réticences que l'on peut comprendre. Mais, ces expositions agissent en tant que témoin et signal et elles marquent la prise de conscience à travers la cosmogonie de l'écologie, des problèmes structurels et sociaux, qui nourrissent la légende

des langages de l'interactivité.

Alors, je dirais pour finir, mon cher Stéphan, que c'est peut-être la prise de conscience, en effet, de ce manifeste de la planète verte qui débouche sur l'immense perspective de la planète bleue. À ce niveau-là, le gris et le vert deviennent bleu. Et c'est avec cette conclusion synthétique, le gris et le vert se fondant dans le bleu, que je terminerai notre discussion sur *Le bleu du ciel*.

Nous communions ensemble sous le même ciel bleu, ce ciel bleu qui a été celui d'Yves Klein, de Bachelard... je pense que nous faisons partie d'une famille qui a pour elle la constante dignité de ses rêves, de ses perceptions et de ses intuitions.

BARRON Stéphan, *What could artists and scientists learn one from each other? (Une tarte aux fraises)*, Séminaire de l'International Theatre Meeting, Reykjavik, 2000, publié en ligne sur [www.technoromanticism.com](http://www.technoromanticism.com)

Science sans conscience, n'est que ruine de l'âme... Voilà une belle sentence, un peu tarte (à la crème - pour les Normands et les Belges, entarteurs devant l'éternel). Certes... Nous pouvons constater que la science et le progrès technique nous ont apporté un bien-être considérable, et que nos natures ingrates d'occidentaux bien nourris, nous plongent dans un désarroi certain. Et l'âme dans tout cela ? Les arts technologiques explorent ce doute, cette interface douloureuse entre arts et science. Certains artistes enfourchent l'idée de progrès avec une fascination certaine - en avant comme avant ! - rappelant l'absurde engagement des Futuristes pour la guerre et pour la technique. Ne devons-nous pas critiquer ces artistes à la remorque des technosciences, qui pensent que le progrès en art existe, ou plutôt qui pensent que ce progrès passe par une illustration des découvertes scientifiques ? Les artistes doivent à mon avis réintroduire la sensualité et le sens dans un univers technique qui pourrait conduire à des abus, des dérives ayant pour but de mettre la machine au cœur de nos sociétés et de nos corps. Ainsi des pratiques comme celles de Stellarc, d'Orlan ou d'Eduardo Kac, qui célèbrent la mort du corps, sont-elles à opposer à des pratiques qui veulent réintroduire nos perceptions dans un corps retrouvé ou sublimé face ou avec les techniques (Christa Sommerer, Jeffrey Shaw, ...). Les artistes doivent rappeler aux scientifiques les limites éthiques, les limites humaines, les limites corporelles de leurs recherches qui perdent parfois leur sens.

Ce que les scientifiques peuvent apporter aux artistes, c'est sans doute l'exploration aléatoire ou systématique d'un ensemble de possibles intellectuels, techniques, voire aussi sensoriels. Par leur accès à la matière et à l'univers microscopique ou macroscopique de façon rationnelle, les scientifiques peuvent stimuler l'imaginaire des artistes. Les machines scientifiques nous permettent des explorations inaccessibles aux communs des artistes. Les scientifiques peuvent donner des outils pour expérimenter nos sensations ou exacerber nos imaginations. Là encore il

serait bien de distinguer les scientifiques. Les écologues peuvent certainement nous informer sur l'état alarmant de l'évolution de notre biosphère, les astrologues nous ouvrir à la relativité de nos existences. Que peuvent nous apporter les bouineurs de gènes, ou les allumés de l'électron, si on ne met pas des limites à leurs pérégrinations ?

Cette collaboration des artistes et des scientifiques est un vœu pieux, une grande utopie, dans un monde qui veut de plus en plus rentabiliser l'activité de chacun. Le travail rend libre ? Art et science, d'accord, mais qui va payer ? La science peut-elle s'embarasser d'éthique et d'émotion ? Pourtant dans un univers fragmenté et en déséquilibre, cette alliance entre arts et sciences, entre spiritualité et technique est utile, voire nécessaire pour construire une autre relation au monde et à l'autre. L'univers technoscientifique, est notre paysage, et les artistes définissent une nouvelle écologie de ce paysage en mouvement. L'idée de Technoromantisme est bien cette exploration des imbrications entre nos émotions, nos esprits et le monde de la Tekhne. Ce paysage virtuel se superpose au paysage réel en sublimant sa valeur et sa saveur. Une fraise virtuelle ?

BARRON Stéphan, « Sur les ruines de la technologie, en avant pour le technoromantisme », Actes du colloque sous la direction de Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos, *Musique, Arts, Technologies, pour une approche critique*, Montpellier-Barcelone, 2000, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004

*Sur les ruines de la technologie, en avant pour le Technoromantisme* <sup>1</sup>.

L'art technoromantique est une approche critique de l'univers technologique. Mon engagement pour les arts technologiques pourrait s'analyser comme une critique de la société technologique, à moins qu'au contraire il se base sur une sublimation des nouvelles technologies. En fait, la situation des artistes utilisant les nouvelles technologies est souvent paradoxale. En utilisant les nouvelles technologies serait-on complice et complaisant vis-à-vis d'elles et de tous les fantasmes d'une société dés-humanisée ? On les utilise, donc on les promeut. Comment les sublimer tout en les maintenant à la distance critique qui sied à toute démarche artistique ? Comment les utiliser tout en évitant le formatage technique et idéologique ? Comment rester libre face à des technologies très contraignantes ? Comment réussir à produire du sens, de l'émotion, avec des machines qui ne sont faites que pour gérer de l'information sous forme de 0 et de 1 ?

Mon propos n'est pas tellement de me situer en opposant de la société technologique, ou des technologies en général, mais plutôt de tenter de développer ma qualité humaine, de partager des émotions, dans le paysage actuel de notre société qui est informationnel, virtuel, technique mais aussi comporte plein d'autres dimensions... L'art est basé sur un projet émotionnel et philosophique. Ce projet artistique peut choisir de s'exprimer avec des outils technologiques ou avec des outils traditionnels. C'est bien quand on part du projet sensible qu'on est dans le domaine de l'art. L'art technologique ne doit pas être une simple illustration de l'univers technologique.

L'art technologique n'est parfois qu'une simple démonstration technicienne vide de contenu poétique ou intellectuel. L'approche critique est donc pour moi basée sur l'existence et la pertinence d'un projet, et ce projet s'exprime en choisissant librement ses outils. C'est en partant d'un projet

intérieur, d'un projet porté par sa propre existence, que l'on peut aborder avec distance les outils technologiques. La confusion entre art et technique est caractéristique de l'art pompier, et est sous-tendue par un projet politique. Art pompier sous la dictature de Napoléon III, Dali sous Franco, socialistes réels sous le stalinisme, réalisme technologique aujourd'hui sous l'emprise globalitaire des multinationales, mais aussi sous la pression d'une vision matérialiste du monde dont chacun peut prendre sa part de responsabilité. À cette filiation académique et illustrative s'oppose une autre face de l'art : imaginative, spirituelle et romantique. L'art comme écologie du corps et de l'esprit.

Une des idées du technoromantisme c'est de fonder la démarche artistique, non pas sur une possibilité technologique qui serait en quelque sorte illustrée par l'artiste, mais sur le sens, les émotions, les sentiments... Un projet qui se distingue des formes académiques des arts technologiques montrés dans de nombreuses institutions. Un projet qui se démarque aussi des arts dits contemporains qui ont renversé le geste du Ready-Made pour en faire aussi à leur manière, une simple illustration de la société contemporaine, devenue société productrice de service, après avoir été société productrice d'objets. Dans l'esthétique relationnelle, par exemple, les artistes proposent comme « œuvre » des services, en devenant des sortes d'animateurs socioculturels.

Le technoromantisme est une critique d'une certaine utilisation des machines par les artistes et la société, pour la seule fascination du progrès. Le nouveau, le sensationnel, le technologique dans l'art est une métaphore du progrès pour le progrès. Les artistes pompiers illustrent une technologie de plus en plus puissante. Ils utilisent une technique surpuissante au service d'un projet poétique ou philosophique pratiquement nul. Ainsi, ils ne dérangent pas l'ordre des corps et du corps social. Les artistes technoromantiques eux, aiment plutôt réduire la technologie à sa plus simple expression, à la minimiser. Même si ils utilisent des technologies puissantes, c'est pour explorer des potentialités sensibles inédites.

### *Le bleu du ciel*

*Le bleu du ciel* est une installation interactive réalisée pour la première fois en 1994, entre l'école des Beaux-Arts de Tourcoing et Toulon. Deux



ordinateurs situés respectivement dans ces deux villes et reliés par téléphone, calculent en temps réel la moyenne des couleurs du ciel du Nord et du Sud. Derrière un petit monochrome, se joue un double processus interactif : intérieur avec notre psychologie, extérieur, avec la planète. Nous percevons ainsi notre relation interactive avec le ciel : la couleur du ciel joue sur notre tempérament, notre vision du monde. Notre vision du monde joue sur notre sensation de la couleur du temps. Extravertis au Sud, introvertis au Nord... Joyeux au printemps, mélancoliques « quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »... La couleur du ciel est une fiction interactive. Donner à voir cette fiction est le but de ce projet. La beauté de ce projet réside dans ce ciel fictif, un ciel infini et ubiquiste. Ce ciel existe quelque part entre le Nord et le Sud dans l'infini du réseau téléphonique. Notre imaginaire est appelé vers cet infini. Ces monochromes vivants et imaginaires, cosmiques et en harmonie avec les ciels véritables distants de mille kilomètres, poursuivent le projet d'Yves Klein et de ses monochromes.

« Le ciel bleu est ma première œuvre d'art » disait Yves Klein. *Le bleu du ciel* a, comme le souligne Pierre Restany dans son texte sur cette œuvre, de nombreuses parentés avec les monochromes d'Yves Klein <sup>2</sup>. *Le bleu du ciel* prolonge l'utopie sensible d'Yves Klein. L'œuvre d'Yves Klein ne peut se lire qu'à travers l'influence des arts martiaux et du zen, ou de la spiritualité orientale, point de départ de la démarche d'Yves Klein comme de la mienne. Le judo est, selon Klein, sa première expérience de l'espace spirituel <sup>3</sup>. La révolution bleue d'Yves Klein peut être qualifiée de technoromantique.

Yves Klein pratiquait les exercices de visualisation d'images mentales <sup>4</sup>. Le monochrome bleu est une image mentale du vide. Une tentative de matérialisation du vide cosmique. Pierre Restany souligne l'idée chère à Yves Klein d'une imprégnation universelle par la couleur <sup>5</sup>. Cette imprégnation est une expérience pratique et ordinaire quand on connaît les techniques de visualisation mentale. Yves Klein fait le lien entre le ciel, le bleu et le vide. Le vide cosmique revient en permanence dans la « cosmogonie zen ». Le vide est la condition primordiale de l'esprit, condition préverbale, pré-intellectuelle. On peut rendre son esprit familier du vide par la concentration sur le corps. Les moyens de cultiver ce savoir du

corps, d'atteindre ces états d'hypnose sont multiples. Par exemple les danses traditionnelles, provoquant des états de transe avaient cette fonction. On fait alors l'expérience du vide mental et du vide cosmique, lien entre l'intérieur et l'extérieur. Le vide cosmique relie tout, car il est dans tout. On fait alors l'expérience de l'unité avec la nature. *Le bleu du ciel*, comme les monochromes bleus d'Yves Klein, sont des invitations à cette fusion romantique avec l'infini.

On retrouve aussi cette perception du ciel et du bleu infini dans les œuvres de James Turrell. De la tradition quaker, secte protestante qui rejette toute idée de représentation, Turrell a gardé cette quête de la « lumière intérieure ». « L'esprit quaker est un protestantisme strict excluant l'engagement séculier, l'usage de la force ; il se définit par un idéal de tolérance très fort. Les Quakers pratiquent aussi une méditation de groupe qu'ils définissent comme « entrer en soi pour saluer la lumière »...<sup>6</sup> Cette tradition se base sur une spiritualité tangible et expérimentée corporellement par chacun. Les œuvres de Turrell sont des invitations à une redéfinition de nos perceptions vers plus de tactilité. L'objectif de Turrell n'est pas purement visuel, il est surtout mental et tactile. Le corps et l'esprit sont immergés, imprégnés (Yves Klein parlait d'imprégnation dans la couleur) dans la lumière même.

Le Roden Crater est une installation réalisée dans le cratère d'un volcan dans le désert de l'Arizona. Turrell réalise sous le Roden Crater un réseau de galeries souterraines permettant d'accéder à des chambres creusées en des points déterminés du cratère. Ces chambres ou *Sky Spaces* donnent à voir certains fragments du ciel, le jour et la nuit. Cette démarche s'inscrit dans la continuité des « Kiva Hopi », cavités destinées aux connexions cosmiques.

Dans l'œuvre interactive *Le bleu du Ciel*, l'artiste conçoit un processus ouvert que le spectateur peut expérimenter. L'image est absente, l'artiste a aussi disparu, le dispositif conceptuel est devenu une machine qui invite le spectateur à participer aux changements de la nature.

Dans *Le bleu du ciel*, et comme le pense Baudrillard « le réel qui est devenu notre véritable utopie »<sup>7</sup>. C'est dans ce paradoxe que naît l'écologie, et que s'affirme la nécessité du technoromantisme. Une écologie minimaliste qui nous fait rechercher le vrai, l'essentiel, et donc ce qui est

vital, naturel et nous fait abandonner l'artifice et l'inutile.

*Le bleu du ciel* exprime un double processus interactif : l'interaction du local et du planétaire ; l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur. Par *Le bleu du ciel*, le spectateur est invité à participer mentalement au processus du climat, de la nature. Il participe à l'interaction du local et du planétaire. Les machines interactives mettent en scène la comédie virtuelle de nos processus psychologiques et physiologiques, à l'œuvre dans notre perception du monde. Absorbé en *Le bleu du Ciel*, le spectateur reconstitue l'enveloppe nuageuse atmosphérique, et sa conscience s'étend sur le globe.

### *Ozone*

L'installation sonore *Ozone*, transforme les mesures de la couche d'ozone en Australie, et les mesures de la pollution par l'ozone de la pollution automobile à Lille, en sons. Ces sons sont diffusés simultanément à Adélaïde, pendant la biennale internationale de 1996 et dans les rues de Roubaix. *Ozone* est une des premières œuvres utilisant Internet.

*Ozone* exprime de façon artistique et poétique le problème écologique majeur pour les Australiens du trou dans la couche d'ozone. Un paradoxe est apparent pour le problème de l'ozone : produit en trop grande quantité par les voitures dans les villes, il est par contre en déficit au niveau de la stratosphère et provoque en Australie une augmentation inquiétante des cancers de la peau. En Australie, l'ozone devient un phénomène de société tangible, alors qu'il concerne peu les pays de l'hémisphère nord. Les enfants australiens apprennent à l'école à se protéger du soleil. Dans son texte sur le projet *Ozone*, Paul Brown, théoricien australien des nouvelles technologies, parle de l'arrogance coloniale des nations du « First World », l'Europe, face aux nations de l'hémisphère sud. L'ozone est un enjeu planétaire.

Le projet exprime aussi l'immatérialité et la complexité des phénomènes auxquels l'homme contemporain est confronté. L'ozone, les ultraviolets sont des facteurs de phénomènes complexes où la physiologie humaine interagit avec le climat, où la survie planétaire interagit avec le développement économique.

L'ozone est impalpable, et finalement un « objet immatériel » lié à l'infor-

mation aux mains des médias, des hommes politiques et des experts. La désinformation doit nous enseigner à reprendre notre faculté de juger, à développer notre conscience et notre responsabilité. Ce que nous faisons, nous le savons. Le décalage temporel et spatial entre nos actions (utilisation de tel réfrigérateur, de l'automobile) et leurs conséquences doivent nous enseigner un principe de précaution, de retenue.

Il nous apparaît de plus en plus que nos destins et nos gestes sont liés avec ceux de tous les humains, même situés aux antipodes. Une solidarité, une conscience de l'interdépendance planétaire s'élabore peu à peu. La beauté, la poésie de la distance est essentielle, elle nous permet de redimensionner nos consciences. *Ozone* exprime ce mélange d'inquiétude et d'émerveillement devant l'interdépendance des phénomènes terrestres.

*Ozone* exprime l'interdépendance géographique, la poésie de l'ubiquité, la sensualité de la distance. Beauté de la présence à distance : ma conscience est partagée entre ici et ailleurs, entre moi et l'autre. Je participe du lointain. Sensualité de la distance : la perte de vue réorganise notre perception, exacerbe notre sensualité auditive. Cette perte de vue est source d'imaginaire.

Pour *Ozone*, j'ai longtemps cherché si un institut scientifique, ou un organisme mesurait des données de l'ozone ou des ultraviolets B, pour les diffuser sur Internet. Cet organisme aurait pu se situer n'importe où sur la planète, puisque l'accès à Internet est totalement délocalisé.

L'installation est un instrument virtuel auquel on ne touche plus, qui est actionné à distance par des facteurs impalpables, résultant pourtant d'une interaction complexe entre l'homme et le monde. Cette installation joue le rôle métaphorique d'une « pompe à ozone » entre l'ozone de la pollution et l'ozone naturel, entre l'Europe et l'Australie, entre l'homme et la nature. Cette idée métaphorique et poétique prolonge des œuvres inspirées en leur temps par les machines industrielles dans des œuvres comme celles de Duchamp (*Machines Célibataires*)<sup>8</sup>, de Beuys (*Pompe à Miel*)<sup>9</sup> ou Tinguely (*Métamatics*)<sup>10</sup>. Dans le projet *Ozone*, ce sont d'autres machines (de télécommunication et d'analyse d'information) qui sont mises au service d'une vision du monde postindustriel.

Cette musique est élaborée sans l'intervention humaine par l'activité pla-

nétaire humaine (pollution citadine qui dégage de l'ozone) et par l'interaction avec la nature (la couche d'ozone naturelle et le soleil).

*Ozone* rend tangible l'infiniment grand de la nature, et notre terrible pouvoir sur elle. Les deux sensations sont maintenant indissociables. Les « gouttes sonores » discrètes d'*Ozone* sont autant de petits signes, qui nous appellent à la présence. Notre présence dans la relation au monde et à nous-mêmes, notre présence à un univers qui dépasse notre entendement. Nous devons être à l'écoute du monde.

Dans *Ozone*, chaque son nous fait basculer d'un antipode à l'autre. Mouvement vibratoire de 20 000 kilomètres d'amplitude. Les sons des gaz d'échappement de Lille, répondent aux sons de l'atmosphère trouée. Interactions entre l'homme, l'air et le soleil. Le réseau et la noosphère. Interdépendances planétaires.

*Com\_post*

*Com\_post* est en 2000 un compost planétaire « en réseau ». *Ozone* utilisait Internet, mais volontairement inaccessible « en ligne ». L'aura de l'œuvre nécessitait un décalage avec l'usage habituel de cette technique. Dans *Ozone*, la réalité de l'installation donnait une tactilité à la dimension planétaire de l'œuvre.

Vous pouvez envoyer un texte à ce compost, il vous sera renvoyé chaque semaine pendant trois mois de plus en plus décomposé, composté.

L'expédition du courriel peut se faire soit à partir du site <http://www.com-post.org>, la décomposition vous est renvoyée à l'adresse mail que vous indiquez sur le site, soit à partir de n'importe quelle messagerie à une adresse de type : prenom.nom@com-post.org et la décomposition vous est renvoyée à l'adresse mail de votre boîte d'envoi.

Le texte que vous envoyez est lisible aussitôt en ligne. Il rejoint l'ensemble des messages déjà envoyés qui sont affichés dans l'état de décomposition actuel. Un roulement au hasard des textes décomposés est opéré, ainsi tous les messages ne sont pas forcément affichés...

Mettre un compost sur Internet c'est faire l'éloge de la lenteur à une époque de l'instantanéité ; c'est aussi faire l'éloge du petit, du microscopique dans un monde relié, interdépendant.

L'utopie de *Com\_post* est l'utopie de l'art. On sait où nous ont menés les utopies massifiantes qu'elles soient marxistes ou fascistes. L'utopie tech-

noromantique de *Com\_post* est tout autre. Il s'agit d'une utopie de l'art, une utopie basée sur une compréhension métaphysique de l'esprit. Cette utopie concrète se construit dans un rapport au monde et au corps fondé sur une prise de conscience individuelle, et surtout par l'action quotidienne de chacun. Rien n'est imposé de l'extérieur de l'un à l'autre, mais plutôt proposé, suggéré. Tout vient alors de l'intérieur de soi à soi, naturellement, inconsciemment. *Com\_post* invite à un abandon de l'*ego*.

Abandonner les mots, les paroles, les théories, les laisser se décomposer. Interagir et mourir. La transformation du monde passe par la transformation de soi, la transformation de soi passe par un changement spirituel. « S'accrocher mentalement à des « idéaux » — qui s'avèrent n'être en fait que de pures projections de notre ressentiment et de notre impression d'être des victimes — ne fera jamais avancer notre projet »<sup>11</sup>.

*Com\_post* est en quelque sorte une Zone Autonome Temporaire. La TAZ est une zone de liberté ici et maintenant qui échappe aux pouvoirs technocratiques et n'a pas l'intention de s'y substituer. « La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace »<sup>12</sup>. L'art, la fête, la perturbation électronique, la méditation, les systèmes d'échanges locaux, sont autant de moyens pour des chaos temporaires et non-violents synonymes de vraie vie, d'écologie spirituelle et corporelle, individuelle ou collective. Autant de bulles inaccessibles aux idéologues et aux névrosés du pouvoir. « Il n'y a pas de devenir, pas de révolution, pas de lutte, pas de chemin tout tracé : déjà tu es monarque et règues sur ta propre peau — ton inviolable liberté n'attend pour être complète que l'amour d'autres monarques : une politique du rêve, aussi urgente que le bleu du ciel »<sup>13</sup>.

*Com\_post* invite à une libération. Il invite chacun à mettre à distance — par la destruction progressive, inéluctable et simulée — ce qui nous embarrasse perpétuellement l'esprit : les mots, les idées. De plus en plus envahi par le brouhaha textuel et informationnel, *Com\_post* invite à une hygiène de l'esprit. Ce que j'aime, ce que je n'aime pas : transitoire. Tout sera détruit, effacé, recyclé.

*Com\_post* est une apologie du recyclage comme technologie organique

et cyclique, technologie de l'intelligence et de la responsabilité, du lien au monde naturel et artificiel. Recyclage comme mouvement perpétuel et naturel des choses. Nos mots, nos paroles, comme notre corps se désagrègent, se renouvellent, disparaissent pour réapparaître sous d'autres formes. *Com\_post* est une œuvre en mouvement qui change à chaque instant. « La nature n'est pas belle parce qu'elle est belle, disait Cage, elle est belle parce qu'elle change ». Comme dans les processus naturels, *Com\_post*, n'est jamais la même.

*Com\_post* fait l'éloge du quotidien, du geste individuel et relié au collectif. Dans *Com\_post*, chacun s'adresse à soi-même et à tout le monde mais de façon anonyme. Notre inconscient est ainsi : secret, inviolable, mais aussi en réseau avec les autres inconscients. *Com\_post* figure notre créativité partagée, un don au monde du meilleur de nous-même, ou du pire, mais qui est en même temps appelé à devenir un déchet...

*Com\_post* est une poésie visuelle. Cut-up, déconstruction du langage : les mots ne restent pas ; ils coulent, interagissent comme des particules. Les restes des mots... Les mots sont recyclés en lettres, pour faire d'autres mots. Les idées poétiques, les idées banales, les haines, les amours, les utopies, les textes de toutes natures... Tout sera décomposé. Comme nous !

*Com\_post* nous rappelle à l'urgence du temps qui passe, et dont l'irréversibilité est purement virtuelle. Notre réincarnation est virtuelle. Notre existence sur la Terre est transitoire, chaque jour nous déconstruit et nous approche de notre fin : début peut-être d'une autre existence qui nous est étrange et étrangère. Sous quelle forme serons-nous recyclés ? Nos molécules nourriront les plantes, les vers, comme les lettres nourrissent les vers. Notre esprit, qu'est-il : des mots, des idées, ou une autre réalité obscurcie par les concepts et leurs multiples interactions ?

Milliers de liens. *Com\_post* tisse ses liens comme notre esprit se relie inconsciemment aux autres esprits, nos mots aux autres mots, notre corps aux autres corps.

Visuellement le site *Com\_post* est à la limite du visible : noir et terre sombre. Cette couleur sombre, à la limite du visible, est la couleur du compost. Elle renvoie à notre obscurité.

*Com\_post* apporte beaucoup de joie, on y voit des messages qui témoi-



gnent d'une belle part de poésie, d'ironie, de culture, d'intelligence qui est à la fois en chacun de nous, et communicable entre nous tous. « Pour la zone autonome temporaire, la technologie est comme cet éventail de papier zen, qui devient d'abord un ventilateur » puis une pelle à tarte, et finalement une brise silencieuse »<sup>14</sup>. *Com\_post* n'est pas une fin en soi, il est une métaphore. Il nous montre le spectacle de notre propre aliénation aux machines et au réseau. Œuvre d'art, elle ne peut-être qu'une invitation à une autre présence, réelle cette fois.

### Conclusion

La question que se posent les technoromantiques est : jusqu'où peut-on réduire la technique ? Peut-on se passer de la technologie ? Comment rendre la machine transparente ? Quel est mon projet et comment puis-je utiliser la machine plutôt que de me laisser entraîner par sa prétendue puissance ?

Ces artistes sont des adeptes d'une certaine résistance, d'une vision du monde où les humains ont inventé les machines pour libérer du temps pour la liberté des corps et des esprits, et non inventé des machines pour visser le corps sur une chaise, ou pour mieux dominer les autres.

Les artistes technoromantiques, adeptes de la nullité, du dérisoire, du diaphane, du presque rien, seraient des maîtres zens, prêts à jeter l'écran par la fenêtre, ou à récupérer des machines dans les poubelles. Les technoromantiques aiment les ruines de la technologie. Comme leurs cousins les hackers, ils aiment perturber le langage des systèmes et tous les langages, tous les signes. Si les ruines n'existent pas, ils les inventent. Les technoromantiques rejoignent ces désirs libertaires de jouissance collective. Les ruines de la technologie sont les ruines de ces châteaux théoriques, réels ou virtuels de la société dite de communication. Les ruines de la technologie sont ces ordinateurs déjà dépassés, ces ordinateurs dont on peut se passer et dont on a le sentiment de la vanité. Les ruines de la technologie sont ces parcours romantiques, pleins d'ironie et de paix de l'âme, dans un paysage technologique qui n'est pas fait pour l'homme, mais que les artistes détournent, ruinent, dynamitent, caressent, peuplent de lianes et d'herbes folles.

Notes :

1 - Technoromantisme, terme développé par Stéphan Barron dans sa thèse de doctorat publiée dans le cédérom *Art planétaire*, Secqueville-en-Bessin, Ed. Rien de Spécial, 2000

Voir aussi le site du technoromantisme :

<http://www.technoromanticism.com>

2 - Entretien Pierre RESTANY et Stéphan BARRON, *Cédérom Art Planétaire*, Secqueville-en-Bessin, Ed. Rien de Spécial, 2000

3 - MAC EVILLEY Thomas, Catalogue de l'exposition Yves Klein, Paris, Ed. Centre Pompidou, 1983, p.23

4 - Ibidem. p.25

5 - RESTANY Pierre, « Qui est Yves Klein ? », *Catalogue de l'exposition Yves Klein*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 1983, p.14

6 - James TURRELL dans un entretien avec Guy Tortosa, « L'espace de la perception », *Art Press* N°157, Paris, Avril 1991, p.18.

7 - BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Ed. Galilée, 1981, 234 p., p. 179

8 - SCHWARZ Arturo, Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, Ed. G. Fall, 1974, p. 195

9 - HARLAN Volker, *Was ist Kunst ? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys*, Ed. Urachhaus, 1986, p.52

10 - ABADIE Daniel, « Le Nouveau Réalisme », *Vingt-cinq ans d'art en France*, Paris, Ed. Larousse, 1986, p. 85 à 106, p.100

11 - BEY Hakim, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, Paris, Ed. de l'éclat, 1997

12 - Ibidem, p. 14

13 - BEY Hakim, *L'art du chaos, stratégie du plaisir subversif*, Paris, Ed. Nautilus, 2000, p.14

14 - Ibidem, p.94.

BARRON Stéphan, *Ozone, o-o-o, Contact, des œuvres technoromantiques entre présence et absence*, Actes du Colloque Artmédia, LIGEIA, dossiers sur l'art, Paris, 2003

*Ozone, o-o-o, Contact, des œuvres technoromantiques entre présence et absence.*

Pieds nus, contact avec la Terre

Prendre la main et chanter O

Toucher l'épaule et chanter O

Serrer contre soi et chanter O

Poser front contre front et chanter O

Poser la main sur mon cœur et chanter O

Disparaître et chanter O

Rencontrer un ami et chanter O

Rencontrer un inconnu et chanter O

Passages

Ce qui est troublant dans l'évolution des arts technologiques, c'est ce continuum entre les œuvres des années 80, et celles d'aujourd'hui. Cela me fait l'effet d'un rêve devenu réalité. Nous avons commencé à utiliser le téléphone, la vidéo, la photographie, le fax, les ordinateurs en réseau, le son, le satellite, la télévision lente, la radio,... À cette époque si proche, ces techniques étaient séparées et nous voulions les hybrider, les superposer, les combiner, poursuivant ainsi les pratiques multi-média des artistes des avant-gardes. Internet est arrivé, comme s'il avait été conçu pour et par des artistes pour concrétiser cette volonté forcenée d'hybridation. Le multi-média est devenu multimédia. L'art des télécommunications

est devenu le Net Art. Nous voulions exprimer par les télécommunications , cette problématique de la distance dans ses multiples dimensions : psychologique et émotionnelle, géopolitique, planétaire et écologique... Nous ne pouvions imaginer que le développement des technologies allait rattraper si vite nos déclarations utopistes et fanfaronnes. L'expérience tangible de l'art d'avant-garde est celle de voir nos concepts, nos utopies interagir avec les réalités émergentes. À la lumière de cette expérience, il est essentiel de rappeler que l'art est une pratique philosophique et éthique, et que cette activité n'est pas sans incidence sur le réel.

Quand nous parlons d'utopie à ce sujet, nous aurions pu être piégés par l'utopie technicienne. Mais ces développements si rapides des arts et de la technique se sont opérés sur un fond de crise des valeurs et de la pensée. Le 11 septembre 2001 et les phénomènes climatiques ne sont hélas que des prémisses d'une crise humaine et planétaire que nous allons devoir traverser. Nous sommes mis en demeure de réévaluer en temps réel les possibles dérives de ce discours utopique. Si certains artistes empruntent ce chemin technofuturiste sans avoir conscience des implications d'un tel discours et des risques majeurs qui y sont associés, nous affirmons au contraire que la technique n'est qu'un moyen et que nous pouvons tour à tour l'utiliser, la combattre, l'ignorer, la refuser... Nous sommes aussi, en tant qu'artistes, devant la nécessité d'affirmer par la pratique, que l'art est une activité philosophique et spirituelle, subjective et intersubjective. L'art reste toujours une pratique de la liberté.

Ma pratique artistique s'inscrit dans les avant-gardes : Fluxus, Land Art, Arts Technologiques, Art Vidéo, Performance, Art Conceptuel , Esthétique de la Communication... Ma pratique artistique synthétise à la fois le lien (qui peut s'exprimer dans l'idée de réseau), l'attachement à la matérialité du corps, du mien et de celui de la Terre, mais aussi le désir d'un infini...Une tension entre ici et l'ailleurs. Cette tension est à la fois souffrance et plaisir.

Un certain effroi me saisit aussi devant l'immensité, la distance et la séparation.

Je trouve aussi qu'il y a une dimension vertigineuse dans les télécommunications et dans notre perception étendue. Tout mon travail est une tentative pour apprivoiser cette peur. Dans mes projets, je tente d'exprimer la beauté de l'espace. Dans *Traits*, j'exprime la beauté du nomadisme et la poésie de la distance. Dans *Autoportrait* ou *Le bleu du ciel*, c'est au contraire une poésie mêlée d'inquiétude, d'incertitude voire de douleur. *À perte d'entendre* exprime cette angoisse très nettement.

À travers mes œuvres, c'est une recherche d'extase qui me motive. Une extase qui est proche de celle de la méditation et des pratiques des Chamans. Je recherche cette perception de l'immensité intime. C'est pour moi une expérience psychique et spirituelle.

Mon inspiration vient de la vie quotidienne et de plus en plus de mes perceptions corporelles. Ce qui m'intéresse le plus est cette perspective planétaire horizontale, qui est due à l'émotion psychique de la distance.

La perception de devenir un avec la Terre ou avec la nature est une expérience de la méditation. Rendre tangible cette intuition, à travers des œuvres d'art, est un appel à méditer et à ouvrir son champ de conscience. Le concept de noosphère est sans doute proche : il mêle l'expérience spirituelle individuelle et l'utopie humaniste collective...

Ces œuvres invitent à toucher l'espace, c'est-à-dire à étendre son corps et sa sensibilité sur un espace vaste. Elles invitent en même temps à garder des limites, à ancrer aussi le corps ici et maintenant dans un lieu défini. L'espace sans limite, l'infini, c'est aussi l'espace de la perte de repère, de perte du corps, de l'angoisse de la disparition et de la mort.

### *Ozone*

*Ozone* est une des premières œuvres utilisant Internet. *Ozone* est une installation sonore qui transforme en sons, via Internet, les mesures de la

couche d'ozone en Australie et celles de l'ozone produit par la circulation automobile à Lille.

Cette œuvre s'inscrit dans une expérience corporelle forte. En 1994, j'habitais dans un HLM au centre de Lille. Dans mon quartier, toute la vie sociale, l'écologie urbaine étaient perturbées par l'incessante ronde des voitures des clients de la prostitution. Dix fois, vingt fois, jour et nuit, les voitures et les camions repassaient, faisant vibrer les murs. Le bruit de cette circulation et la perception du smog m'étaient absolument insupportables. « Il y a-t-il une musique du camion qui passe ? » disait John Cage. Il y a-t-il une musique de la pollution du camion qui passe ? Pourrais-je ajouter.

Parallèlement à *Ozone*, je propose avec Sylvia Hansmann un projet de reconquête de la rue et de l'espace public par la convivialité, la parole et le corps : ce projet d'urbanisme est celui d'une rue écologique transformée en espace vert, espace de rencontre et de jeux. Nous réalisons aussi l'œuvre participative *Le pouvoir des fleurs* qui s'insère dans ce que Bourriaud appelle « Esthétique relationnelle », ou Paul Ardenne, « Art contextuel ». Cette œuvre consistait à planter des tournesols, du blé et des chardons au pied du HLM à la place des espaces verts sordides et anonymes de ce type d'habitat. Le pouvoir des fleurs exprime le désir d'une autre ville, fondée sur un autre rapport à l'autre.

Le trou dans la couche d'ozone touche aussi l'Europe et la France. La couche d'ozone est indispensable à la vie terrestre car elle empêche les ultraviolets B mortels, d'atteindre la surface de notre planète.

L'avant-projet était de mettre un piano informatisé dans chacun des lieux d'exposition. Ces pianos ayant l'apparence d'un piano ordinaire, auraient exprimé cette idée d'une musique jouée par l'interaction des phénomènes humains et naturels sur la Terre. L'installation montre un piano que l'on ne touche plus, qui est actionné à distance par des phénomènes planétaires

immatériels. Le projet initial est celui d'une machine célibataire, d'une pompe à ozone qui métaphoriquement vide l'ozone en excès dans la ville pour combler celui en manque dans la stratosphère. Le projet fait ainsi référence à John Cage « la fonction de l'art n'est pas de communiquer ses idées ou ses sentiments personnels, mais d'imiter la nature dans sa façon d'opérer ». Le projet consiste à observer la Terre et les multiples interactions qui s'y déroulent et à la soigner. Observer la nature, mais aussi le paysage virtuel, informationnel de la pollution. *Ozone* exprime à la fois inquiétude et émerveillement. L'inquiétude est une forme de présence au danger virtuel. L'émerveillement une forme de présence, de participation à la globalité planétaire. Les phénomènes auxquels nous sommes confrontés sont complexes, immatériels, informationnels, interdépendants.

*Ozone* serait un songe sur un mensonge. Impalpable, l'ozone est immatériel, numérique et médiatique. Nous ne pouvons qu'entendre les experts, les scientifiques, et leurs avis, dépendant des intérêts des uns et des autres, nous laissent perplexes. Nous prenons des positions qui sont surtout liées à notre histoire corporelle, intellectuelle et sociale. *Ozone* exprime aussi cette perplexité, cette complexité des phénomènes informationnels auxquels nous sommes confrontés. Cette installation nous invite à cultiver notre jugement et nos perceptions, et sans doute à agir avec précaution et douceur.

Nous avons conscience de l'interdépendance entre les enjeux locaux de l'écologie urbaine et les enjeux planétaires d'une vie de l'espèce humaine, respectueuse de chacun et viable à long terme. La pollution locale, subjective et oppressante, est indissociable de la pollution globale. Le trou d'ozone n'est qu'un des dangers qui menacent la survie de l'espèce humaine sur le vaisseau planétaire. Mais l'ozone présente des aspects symboliques importants : pour la première fois, les technosciences nous



informent des effets néfastes du progrès, elles nous permettent de percevoir un danger immatériel à l'échelle du globe, pour la première fois, les humains prennent une décision commune pour la sauvegarde de l'espèce.

Le projet *Ozone* exprime l'interdépendance des phénomènes planétaires. Nous devons arriver à cette prise de conscience individuelle débouchant sur une action personnelle, démultipliée, fractale, entre le local et le global. Nos actions, nos gestes, nos destins, d'un côté de la Terre à l'autre, sont liés. Paul Brown, théoricien australien des arts technologiques, insiste sur cette relation entre l'hémisphère Nord et l'hémisphère Sud, en rappelant que les nations émergentes du Sud sont majoritairement des anciennes colonies des nations blanches du « first world ». Les enjeux écologiques planétaires s'insèrent dans cette redéfinition des relations de pouvoirs entre les deux hémisphères. Or les nations du monde capitaliste et consumériste n'entendent pas limiter leur consommation ni voir évoluer leur modèle vers un modèle moins dominateur et moins destructeur. Si les Australiens (mais aussi les Inuits, les Finlandais et les Patagons) sont les principales victimes de la disparition de l'ozone, les principaux responsables sont les consommateurs européens et les américains. La prise de conscience, et les prises de mesures concernant l'ozone commencent à avoir un effet bénéfique, puisque le trou d'ozone diminue, et la perspective d'un retour à la normale est probable pour les décennies à venir. Les humains ont ainsi démontré une certaine sagesse. Les accords de Kyoto sur le réchauffement climatique planétaire, remis en question par Georges Bush, dont la campagne a été financée par des compagnies pétrolières américaines, prennent momentanément un autre chemin. Pour *Ozone*, le projet des deux pianos fut finalement modifié, car l'installation devait avoir lieu à l'extérieur : dans un jardin à Adelaïde, et dans la rue à Roubaix. L'installation finale utilisait des sons synthétiques de piano

et de voix numérisée, diffusés par des haut-parleurs.

« Des sons produits en fonction de l’ozone venant de la circulation automobile à Lille et du trou dans la couche d’ozone stratosphérique en Australie, sont diffusés simultanément dans le jardin d’un bâtiment historique d’Adélaïde, et dans la rue à Roubaix. Cette installation joue le rôle métaphorique d’une « pompe à ozone » entre l’ozone de la pollution et l’ozone naturel, entre l’Europe et l’Australie, entre l’homme et la nature. Cette « musique » est élaborée sans l’intervention humaine par l’activité planétaire humaine (pollution urbaine qui dégage de l’ozone) et par l’interaction avec la nature (la couche d’ozone naturelle et le soleil) ».

Au départ du projet, je pensais construire des machines spécifiques intégrant des capteurs d’ozone à Lille et des capteurs d’UVB, permettant une mesure indirecte de la couche d’ozone en Australie. Le projet aurait ainsi fonctionné sur un dispositif assez proche de l’installation *Le Bleu du Ciel*, réalisée à l’école des Beaux-arts de Tourcoing et à Toulon en 1994.

Ces capteurs sont très coûteux et très difficiles à mettre en œuvre. Aussi, il apparaît rapidement préférable de réutiliser des données collectées par des instituts de mesure. À Lille, je contacte l’AREMA, association de collecte des mesures de pollution. Ces instituts de mesure, directement sous le contrôle des politiciens, sont assez réticents pour donner un libre accès aux données, même si ces données sont destinées à être transformées en sons. L’autorisation d’utiliser les données n’est obtenue qu’après un an de discussions. Du côté australien, je contacte le CSIRO (Commonwealth Scientific Industrial Research Organisation) qui me met en relation avec la Skin Cancer Foundation d’Adélaïde (Fondation pour le Cancer de la Peau). Cette fondation m’envoie des courbes de mesure des ultraviolets B et me propose d’avoir accès librement à toutes les données. Ainsi, *Ozone* passe de l’installation autonome dans deux lieux reliés entre eux, à l’installation reliée à un réseau de mesures. Elle pren-

dra dans sa forme suivante (o-o-o) le statut d'œuvre nomade et en réseau. o-o-o est à la fois localisée temporairement (dans le lieu ou les lieux d'exposition simultanés), et délocalisée (accessible de partout et reliée à des adresses de sites internet).

Le projet a la chance de recevoir l'aide de la Villa Médicis Hors-les-Murs et d'être sélectionné par le Festival International d'Adelaïde. Hasard savoureux du calendrier, le Ministère des Affaires Etrangères m'attribue la bourse en janvier 1995, pour un séjour de six mois, du 15 juillet 1995 au 15 janvier 1996. Jacques Chirac est élu en mai 1995, et décrète la reprise des essais nucléaires que François Mitterrand avait interrompus. Commence alors une campagne de protestation internationale. Les relations jusque-là cordiales entre la France et l'Australie (qui fournit de l'uranium à la France) deviennent très tendues. Le projet sera maintenu. Le Ministère des Affaires Etrangères se voit dans la situation paradoxale d'envoyer en Australie, pendant la reprise des essais nucléaires, un artiste écologiste, membre de Greenpeace, et opposé aux essais nucléaires. Le Ministère me demande de proposer un autre projet, moins écologique, craignant qu'*Ozone* ne soit pris pour une provocation. Deux mois auparavant, pris par le doute devant la complexité du projet, j'avais demandé s'il n'était pas possible d'en proposer un autre, ce qui n'avait pas été accepté. Mais, entre temps, l'organisation d'*Ozone* avait progressé, elle apparaissait réalisable et je n'avais pas l'intention d'abandonner. Le Ministère et l'ambassade m'appellent inquiets, et m'intiment un « devoir de réserve » : étant envoyé par le gouvernement français, je ne peux faire état de mon opposition aux essais nucléaires... Jusqu'à la veille de mon départ le 15 juillet, je n'ai obtenu ni mon visa, ni mon billet d'avion. Pour temporiser, je propose de m'arrêter à Hong Kong et en Chine, et de rappeler le Ministère pour connaître l'évolution de la situation diplomatique. Pour mon plus grand plaisir, je peux connaître Pékin et collecter des élé-

ments pour mon projet *Berlin-Pékin* qui garde son intérêt malgré la chute du mur.

La situation semble si tendue que je m'attends à des difficultés, voire à des réactions violentes en Australie. En fait, il n'en sera rien, les réactions des Australiens se nuancent peu à peu, et ils savent faire la distinction entre les Français qui ont voté pour Chirac et les autres. Même si la pression nationale et internationale n'a pas fait reculer Chirac, la levée de bouclier planétaire est le signe d'une conscience écologique planétaire naissante. Il est triste cependant de constater le déficit démocratique et écologique français, et l'impuissance de l'opinion internationale à arrêter les excès militaristes de tel ou tel régime.

*Ozone* est montrée dans le cadre du Festival International d'Adelaïde, en mars 1996, dans le jardin d'un bâtiment historique, le « Old Treasury Building ». Les haut-parleurs sont dissimulés dans les roseaux et les arbres du jardin.

*Ozone* veut soigner la Terre en la berçant. Les sons d'*Ozone* nous font basculer d'un antipode à l'autre ; *Ozone* est une berceuse et une caresse d'un antipode à l'autre. *Ozone* s'inscrit dans l'idée d'un Art Planétaire, art qui prend la terre dans sa dimension géographique globale, comme matériau de réflexion et d'émotion artistique.

Dans *Ozone*, le spectateur est invité à participer au lointain, comme les personnages de Caspar David Friedrich regardant vers l'ailleurs. Notre conscience est partagée entre la présence et l'absence, entre l'ici et l'ailleurs. *Ozone* est ainsi une invitation à redimensionner nos consciences. Dans la dimension imaginaire de cette caresse virtuelle de 22000 kilomètres d'amplitude, nous basculons de notre présence au lieu, à la présence enveloppante des sons, à l'absence évanescence des ozones : celle qui nous enveloppe mais que l'on ne voit pas, celle de la stratosphère qui nous emporte dans les airs. L'art, c'est créer le manque, c'est créer

l'absence. La perte de vue réorganise notre perception, exacerbe notre sensualité tactile, exerce notre imaginaire.

*o-o-o*

*o-o-o* est une nouvelle version de l'installation sonore *Ozone*. *Ozone*, installation complexe nécessitait la mobilisation d'une équipe à la fois en France et en Australie. La mise à disposition du matériel, des données, du lieu et de l'installation ne pouvait durer qu'un temps limité : celui du Festival d'Adelaïde. *o-o-o* est une œuvre accessible sur le web, mais qui prend sa forme la plus pertinente par des installations sonores ponctuelles. En effet, les œuvres de netart manquent à mon sens de tactilité et de présence physique. Le son, particulièrement celui du chant, donne à l'œuvre cette nécessaire présence. *o-o-o* est une œuvre web. Son programme va chercher en temps réel sur Internet, et pour une durée de temps sans limite, les mesures d'ozone de la pollution d'une ville et les mesures du trou d'ozone. Ces mesures sont transformées en chant : voyelle O chantée par moi pour les mesures de la pollution terrestre, et voyelle O chantée par ma fille Lucie pour les mesures du trou d'ozone. Une échelle de correspondance est établie entre les mesures et les notes de musique.

Au moment du projet *Ozone* de telles mesures n'étaient pas disponibles, ce qui aurait simplifié la réalisation de l'installation. En 2002, de nombreuses stations de mesures de la pollution mettent leurs données en temps quasi réel à disposition des internautes ; de même, les mesures du trou d'ozone, prises par un satellite sont envoyées directement sur le web. *o-o-o* permet ainsi d'accéder à une version basique de l'œuvre sur le site web, ou ponctuellement dans un lieu d'exposition, de montrer l'œuvre d'art telle qu'elle doit être installée dans son rapport physique à l'espace et au corps des spectateurs. Dans cette œuvre de netart, il n'y a pas d'in-

teractivité avec les spectateurs, et l'aspect graphique est très secondaire, voire absent. En effet, ce qui fait œuvre, comme dans *Ozone*, c'est l'appel à nous relier à la fois à l'infiniment grand de la nature, et à la complexité des interactions qui s'y déroulent. Nous sommes dans la situation de constater les conséquences terribles de nos activités. Les deux dimensions sont maintenant indissociables. Les « gouttes sonores » discrètes d'*Ozone* sont autant de petits signes, qui nous appellent à la présence ; notre présence dans la relation au monde et à nous-mêmes, notre présence à un univers qui dépasse notre entendement. Nous devons être à l'écoute...

### *Contact*

L'installation *Contact* est en cours de développement depuis 1994, et devrait être réalisée en 2003. Elle est constituée de deux plaques de cuivre, situées dans deux lieux différents séparés dans l'espace par quelques mètres ou quelques milliers de kilomètres. Ces deux plaques sont reliées via le réseau téléphonique. Quand une personne touche l'une des plaques, la température de l'autre plaque s'élève. Chaque personne envoie ainsi un signe tangible de sa présence, de son passage, de son absence.

*Contact* se veut une métaphore de la caresse, de la solidarité planétaire. Elle veut exprimer la sensation de la présence à distance, du passage de l'autre, de son existence malgré l'absence visuelle. Cette œuvre nous invite par les sensations mêlées de l'espace, du temps et de l'humain à la sensation de la peau du monde. Comme dans de nombreuses autres œuvres d'art des télécommunications, elle exerce notre conscience partagée entre l'ici et l'ailleurs, entre moi et l'autre.

*Contact* a aussi une dimension ironique et critique. La société de communication est paradoxalement une société où la peur de l'autre, la peur

du toucher sont exacerbées par l'absence de contact physique entre les personnes. *Contact* est une œuvre invitant à un retour de la tactilité et de la sensualité. *Contact* vient de la pratique de la danse, des arts martiaux. Elle s'inscrit dans le nécessaire retour du corps dans la société technologique.

#### Des œuvres planétaires et technoromantiques

Notre condition n'est plus celle de la conquête sans limite de la planète, de la destruction de cet espace limité. Nous ne sommes plus dans l'époque héroïque de la conquête planétaire dont l'aboutissement est la conquête de la lune. La conquête spatiale nous a principalement fait prendre conscience que la planète est limitée. Nous devons habiter la planète, la comprendre comme les cultures ancestrales l'ont comprise : comme un espace limité et fragile. Ainsi, nous sommes renvoyés à nous-mêmes et à la nécessité d'habiter la Terre et d'habiter nos corps, nos perceptions.

Nous sommes dans cette double perception : celle d'une planète que l'on peut habiter entièrement, et qui reste relativement infinie, et celle d'une planète restreinte, que nous devons habiter avec respect et dans l'incertitude.

Le danger de destruction de la planète est passé d'une menace binaire (celle de la bombe atomique), à une menace diffuse et complexe (changement climatique, ozone, démographie, terrorisme...). Nous étions confrontés à une violence au sein du village, maintenant elle a une dimension à la fois locale et globale.

Nous prenons conscience sans doute de manière tangible que cette violence est en nous et en interaction avec cette violence globale. Toute la question humaine est d'apprendre ensemble à faire exister d'autres possibles. Nous sommes dans un nouveau romantisme basé sur la fascina-



tion de l'immensité planétaire et sur l'effroi que suscite en nous la fragilité de notre vaisseau bleu. Nous vivons cette réalité dans une inquiétude et dans une utopie écologique qui fonde le technoromantisme.

Cette perception nécessite un retour à soi qui est plus sensible, plus facile à exprimer par un déplacement de nos perceptions habituelles. Comme nous sommes dans une civilisation de l'image, c'est sans doute en créant des absences : en enlevant une lisibilité à l'image, en utilisant le son, ou en utilisant des processus combinant le temps, l'espace que l'on arrive à exprimer ces dimensions.

Ces œuvres nous invitent à rencontrer notre immensité intérieure figurée par ce monde à la fois limité et illimité suivant l'échelle à laquelle on le regarde. On peut parler d'une perspective fractale qui débouche sur l'infini. Un infini qui serait à la fois replié et déplié. Cette perspective rejoint celle des tableaux de Friedrich : celle d'un tout dans le tout. Quand on voit la Terre sur un écran de télévision ou sur des photographies nous sommes déjà dans ce type de rapport au monde.

L'art sur Internet pose la question du rapport physique à l'œuvre. Une œuvre limitée à l'écran peut-elle susciter une émotion autre qu'intellectuelle ?

Dans *Ozone* et *o-o-o*, le son est une possibilité de retrouver une forme de tactilité, de perception enveloppante. Dans ces installations, Internet n'est qu'un moyen de capter et de transmettre des informations en temps réel d'un bout à l'autre de la planète. Ce qui m'intéresse en effet, ce n'est pas de me relier à des machines, comme dans le cas de l'interactivité. Ce que je trouve intéressant, c'est d'utiliser les technologies pour nous relier soit à la nature, soit à l'autre. On peut rapprocher cette attitude, cette position, de celle du peintre romantique, Caspar David Friedrich. Nous voyons les personnages de Friedrich de dos : ils contemplant la nature . Les personnages sont dans ces tableaux, des points de passage, des

miroirs qui demandent à être traversés. De même, ce n'est pas l'œuvre dans sa technicité qui me paraît importante, l'œuvre comme fin en soi, l'œuvre comme limite, mais plutôt l'œuvre comme appel à la méditation. Ainsi, l'œuvre nous relie à la complexité, à l'infiniment grand de la nature, pour en écho, en cascade, nous inviter à la méditation sur l'infini, vers le dépassement fractal des limites. Ainsi, ces œuvres s'inscrivent dans l'idée de Technoromantisme. Le Technoromantisme invite, comme le romantisme, à la présence du lointain non pas dans une négation du corps, mais à travers sa présence. Ces œuvres nous invitent à la présence du corps, à la nécessaire résistance du corps face à la société technologique. La technologie n'est utile que si elle nous permet d'accéder à notre développement spirituel.

Notes :

1 -Voir les projets *Thaon/New York, Traits, Orient Express* décrits dans le Cédérom *Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 2000

2 -Art « conceptuel » est un art qui tend vers l'idéal, la dématérialisation, l'expression de perceptions spatio-temporelles. Contrairement à l'idée d'un art comme idée, c'est une approche de l'art qui n'est pas intellectuelle mais spirituelle.

3 -Projet réalisé avec Sylvia Hansmann, décrit dans le Cédérom *Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 2000

4 -BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Les presses du réel, Dijon, 1998

5 -ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Ed. Flammarion, Paris, 2002

6 -BROWN Paul, *Catalogue du Festival International d'Adelaïde* 1996

7 -Description du projet *Ozone*, 1994

8 -*Berlin / Pékin* est une installation vidéo que je souhaitais réaliser en 1988. Dans cette installation, sept téléviseurs montrant des images du Mur de Berlin et des berlinois et, sept téléviseurs montrant des images de la Chine et de la Grande Muraille, se font face. Cette installation devait être activée en temps réel par téléphone. Au début de l'exposition, un texte est lu par téléphone de Pékin par un Chinois et un texte est lu par téléphone de Berlin par une Allemande. Les deux voix se mêlent dans le lieu de l'exposition dans le temps réel de la performance d'inauguration, puis ces voix enregistrées sont intégrées aux bandes vidéo. Le but de ce projet est de mettre en place un lien symbolique et imaginaire entre la Muraille de Chine et le Mur de Berlin. Le mur, limite spatiale entre les hommes, est un symbole de l'enfermement et de l'isolement. Confronter dans un même lieu (le lieu de l'exposition) ces deux murs symboles, distants dans le temps et dans l'espace, c'est mettre en question la validité de toute barrière entre les hommes. C'est aussi mettre en question les propres limites et cloisonnements de notre pensée. En 1988, Berlin - Pékin est refusée par le Ministère de la Culture, et ne peut être réalisée faute d'argent. En 1989, le Mur de Berlin disparaît. En 1994, la revendication de liberté des étudiants chinois est réprimée dans le sang.

9 -Dans le tableau de Friedrich, *Das grosse Gehege*, 1832, les flaques d'eau au premier plan figurent la Terre.

10 -Voir les personnages dans les tableaux : *Moine au bord de la mer*, 1810 ; *Randonneur au-dessus d'une mer de brouillard*, 1818 ; *Deux hommes contemplant la lune*, 1819 ; *Femme à sa fenêtre*, 1822 ; *Femme dans le soleil du matin*, 1824.

BARRON Stéphan, « Ici & là, l'Entre 2 de l'Art Planétaire », *catalogue de l'exposition Entre 2*, Université de Montpellier, 2003

Ici & là. Entre 2, espace de la perte ou de la plénitude. Espace du plein et du manque. Tout l'art est là. Dans cette densité du vide. Dans cette habitation du fragile, où nous construisons l'imaginaire. Où l'air devient aussi dense que l'eau. La vie aussi est là dans le même dialogue que l'art avec le vide. Dialogue avec l'absence, créer la tension diaphane entre les êtres, créer la tension inframince entre les formes, les couleurs, faire vibrer l'air autour de la couleur et de la forme. Donner de la densité à l'air. Notre poids résiste à la folie, dialogue avec elle, y tisse des fils.

Cet espace négatif, illimité, nous effraie. Nous désirons cette perte romantique dans l'infini, mais ce hors-limite nous fait toucher notre disparition. Quand la peur nous regarde et s'accepte, commence l'art.

L'art c'est le manque. Un petit peu en plus, ou au contraire beaucoup en moins, vraiment pas assez : une stratégie du retrait, de la défaite victorieuse. L'art c'est faire des trous. Dans ces trous approcher, révéler l'inframince, faire exister la transparence. Créer des espaces entre, évider. Ou tisser des fils dans l'absence, lui donner de la présence.

L'entre-deux c'est aussi le temps. Nos arts ne séparent plus l'espace et le temps. Faire durer l'intangible et attraper l'espace avec notre corps : danser sur le vide, s'y appuyer. Retrouver la présence pour que ce vol ne soit pas une chute mais la juste densité de notre existence.

Dans la vidéo, dans la performance, dans la danse, dans les arts sonores tellement mêlés maintenant aux arts plastiques, ce sont des trous dans l'espace-temps que nous pratiquons.

L'art serait de donner du sens au chaos ou de donner du chaos à nos certitudes, brouiller les formes établies : changer les règles du jeu, déstructurer les langages pour en inventer d'autres. L'art comme la vie est alors un mouvement, un temps-réel, une stratégie de la déroute et de la

reconstruction permanente. Entre deux formes, créer l'espace sensible. Entre deux règles, perturber nos certitudes. Entre deux peaux, entre deux êtres relier des fils, inventer des tensions et des désirs imaginaires. Entre deux lieux, faire exister un espace sans limite, habiter l'imaginaire. L'Entre-deux, espace du partage, ni nous ni l'autre et les deux à la fois. Créer cet espace en nous, un espace incertain, célibataire, ambivalent, partagé. Faire exister cet espace comme recherche du détachement et ouverture à la vie spirituelle : occupation du vide-plein, exploration des liens invisibles entre les êtres et les choses. Espace du centrement, voie du milieu, centre de gravité et de solitude.

Comment peut-il exister un art de la distance, un art de l'espace entre les lieux, un art que nous intitulons Art Planétaire ? Cet art est un art de l'Entre-deux. On parle d'un art technologique, mais l'écran fait écran. Les technologies ne sont que des bateaux d'explorateurs pour l'Entre-deux du voyage. Cet art ne diffère en rien de la peinture, de la sculpture puis des formes du XXème siècle : performance, arts conceptuels... L'art a toujours été ce dialogue avec l'espace-temps. Le Ma des japonais, un vide-plein. Dans l'Art Planétaire, nous créons l'imaginaire de l'Entre-deux. Une empreinte, un négatif de l'ailleurs s'imprime dans l'imaginaire. Ce n'est pas tant de reconstituer l'ailleurs, d'imaginer l'autre qui s'opère, mais la création d'un Entre-deux indéfinissable. Par l'absence des sens, c'est l'envers imaginaire des sens, le négatif du corps qui ouvre des espaces en nous. Ce négatif du corps serait le cœur, l'émotion pure qui enveloppe la distance entre nous et l'univers...

## Technoromantisme ou faut-il sauver le chat ? (1)

Nous croulons sous nos productions : industrielles, matérielles, intellectuelles, artistiques... Nos besoins essentiels sont noyés par cette surproduction et nos valeurs sont laminées par cet envahissement. La redéfinition de nouvelles valeurs est devenue un sujet de préoccupation important pour les artistes. Ils redécouvrent les chemins romantiques de l'interrogation existentielle, de la création du sens : loin de l'art pour l'art, l'art technoromantique redéfinit aujourd'hui les contours de nos nouvelles sensibilités, de nos nouvelles perceptions, de nos prises de position sociales et environnementales(2). Les artistes sont sur les barricades de la vie. Ils redéfinissent en temps réel, ce que seront les valeurs de la société techno-écologique qui se dessine. Le kaléidoscope de l'art contemporain combine le réalisme, l'implication sociale, la thérapie, la spiritualité renouvelée, le mixage culturel, la réappropriation du champ scientifique. Les limites de notre pouvoir technique et économique émergent, même si notre inertie, nos désirs ne nous encouragent pas à faire face à cette réalité. Encore un peu de faux confort, de somnolente chaleur, de paillettes chimiques, pourtant on sait bien que le monde vibre sous nos pieds. Tout près, nous vivons au rythme des inondations, tout près nous sentons nos corps et nos esprits malades, tout près les poissons ont disparu... Les injustices donnent du crédit aux utopies simplistes, mères de nouvelles barbaries. Rien n'est simple en effet, notre univers est régi par les interactions, les interdépendances, les réactions en chaînes. De jolis incendies se préparent, inévitables, le feu et l'eau vont nous réveiller de notre torpeur. Et dans l'action du feu, faudra-t-il sauver le chat ou le Rembrandt ? Faudra-t-il dans les urgences à venir, préserver la vie ou les

futiles amusements que sont l'art, les jouets technologiques et toutes nos productions plus ou moins inutiles ?

L'art est une écologie de l'esprit : les artistes posent par leurs objets, leurs gestes, les bases concrètes de nos réflexions, mais surtout de nos contradictions. De contradictions en paradoxes, nos vérités émergent dans l'inframince. Même les plus contestables propositions artistiques nous mettent face à nos vérités profondes. L'art nous montre en miroir que les prises de conscience et les changements nous appartiennent. L'idée du Technoromantisme s'insère dans cette complexité, dans un constat élargi de nos sensibilités. Il invite à une réflexion écologique, sur les limites des technosciences dans une éthique vaste de l'art. La poésie, l'ironie, le cynisme sont aussi ses armes. Et si des artistes technophiles - Eduardo Kac, Orlan, Stellarc - nous rappellent les positions inhumaines et pathétiques des futuristes, nos esprits sont sans doute prêts à relativiser, à critiquer et à s'opposer à leurs points de vue. D'autres artistes - Pierre-Philippe Freymond, Art Orienté Objet - prennent des positions éthiques contre les manipulations génétiques.

Les artistes précurseurs de la sensibilité technoromantique sont Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys et plus récemment Jean Dupuy, James Turrell... Les gestes de Duchamp sont des gestes écologiques : ils étendent l'art à notre univers naturel et artificiel, l'art à la vie. L'art n'est plus rétinien, mais devient temporel et corporel. Klein poursuit cette démarche phénoménologique. Pour lui, le monde, la nature est le ready-made primordial, essentiel. L'art n'est qu'un prétexte de communion avec l'univers. « La vision cosmique d'Yves Klein allie l'humanisme à la technologie et s'épanouit dans un vaste programme de retour à la nature dans un Éden technique » écrivait Pierre Restany (3). Pour Beuys, l'art a une fonction de transformation spirituelle de chaque homme. Ce changement écologique est le germe d'une transformation sociale. Jean Dupuy



est aussi un précurseur des arts technoromantiques articulant l'interrogation écologique, les technologies et la phénoménologie. L'art de James Turrell s'ancre dans une pratique spirituelle que chacun peut expérimenter corporellement. Il utilise la lumière comme matériau afin de travailler le médium de la perception. « Je ne suis pas un artiste de la lumière. Je suis plutôt quelqu'un qui utilise la lumière comme matériau afin de travailler le médium de la perception »(4). L'expérience dans les œuvres de Turrell est celle d'une méditation lumineuse, de la lumière comme présence et comme révélation. Dans *Roden Crater*, l'expérience est celle du lien avec la nature et l'univers.

Olafur Eliasson est l'un des artistes qui s'inscrit certainement aujourd'hui dans cette philosophie technoromantique. Il combine une approche phénoménologique de la perception, une vision écologique, une dimension scientifique et expérimentale, une intention utopique de transformer le spectateur.

*Sonne Statt Regen* (Soleil au lieu de pluie) est une installation pour le Kunstbau du Lenbachhaus à Munich : installation lumineuse sur une centaine de mètres de long et quelque huit mètres de hauteur. Ce mur est une paroi translucide illuminée par des néons colorés, gérés par un système informatique. La couleur donne l'impression de parcourir tout le mur à grande vitesse : une couleur apparaît à une extrémité, elle gagne et inonde tout l'espace, éclairant les spectateurs puis elle est remplacée par une autre... Nous sommes immergés dans un immense arc-en-ciel dynamique. Nous sommes ainsi en présence d'une expérience perceptive inédite qui nous renvoie à notre rapport premier à la nature. Les couleurs sont la décomposition de la lumière du soleil. Il ne s'agit pas, comme dans les théories technophiles(5), d'une négation de la nature déclarée obsolète et remplacée par une nature technologique, virtuelle, synthétique, mais au contraire, à travers l'art et une technique utilisée a minima

et à bon escient, d'exprimer notre relation physique, vitale à la nature. En 1993 déjà, Eliasson réalise *Beauty*, une œuvre qui consistait en un tuyau percé de trous diffusant de l'eau éclairée, de manière à voir de certains angles apparaître un arc-en-ciel. Un des traits caractéristique de la démarche d'Eliasson est la reproduction de phénomènes naturels. Dans d'autres installations, le spectateur est mis en présence de la lumière, de la chaleur, du froid, de l'humidité, du vent, de la perception d'éléments naturels (la lave noire islandaise dans l'exposition pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Dans son installation *The Weather Project* à la Tate Modern, Eliasson a placé un grand soleil qui irradie sa lumière dans tout cet immense lieu. Le plafond a été couvert de miroirs et une brume est diffusée dans tout l'espace cachant le soleil et lui donnant un halo, et reconstituant l'atmosphère des couchers ou des levers de soleil. « Pour moi, une idée ou une vision romantique est l'expression de la croyance que cela vaut la peine de faire de l'art aujourd'hui avec un peu d'optimisme et de contenu anti-apocalyptique ». Eliasson exprime dans cette phrase son intention de rupture avec la dimension morbide qui est celle de la grande majorité de l'art contemporain actuel. Sans doute l'enfance islandaise d'Eliasson est-elle importante pour comprendre sa démarche engagée vers une écologie technologique. L'Islande est un pays où la nature est très présente, mais aussi où la technologie va permettre de résoudre à l'échelle du pays insulaire les problèmes de la pollution. Les voitures seront progressivement équipées de moteurs utilisant un hydrogène produit par géothermie, et donc sans aucune pollution. Eliasson souhaite nous rendre responsables et impliqués positivement dans notre vision du monde. « Le monde des musées et des expositions rend le public trop souvent passif, au lieu de l'activer. Les institutions persistent à uniformiser la pensée, à objectiver la vision par leur manière de communiquer. Si le public s'engage dans une situation stimulante, celle-ci

s'engage en retour. Il s'opère une inversion du sujet et de l'objet : le spectateur devient l'objet, l'environnement devient le sujet »(6).

Des œuvres comme *Cloaca* de Wim Delvoye pourraient aussi s'inscrire dans le technoromantisme. Cette œuvre combine l'utilisation d'une haute technicité avec la dimension d'une critique ironique de la société technologique : une société qui produit de la « merde » dans une grande débâche de moyens. *Cloaca* humanise la machine, elle lui fait produire des sécrétions, du sale, de l'organique, de la nature, du déchet. Les démarches technophiles ont au contraire comme intention de plier l'homme à la mécanique, de remplacer l'homme par la machine.

L'Art Planétaire prend la Terre comme matériau d'émotion et de réflexion artistique.

Cet art dessine une utopie écologique, il célèbre une poésie de la distance et un imaginaire géographique sur la planète qui est le seul horizon humain. Le projet *Site\_non-site* est une installation planétaire et architecturale dans le site remarquable du « Chaos » en Normandie. Une grange, située face à la mer dans ce site naturel exceptionnel, est percée sur toutes ses faces de trous de boulin (environ soixante trous qui ont servi à la construction du bâtiment). Des lampes, situées dans chacun de ces trous, s'allument en temps réel en fonction de la température dans le grand site sacré aborigène Uluru, monolithe situé au cœur du désert rouge australien, à l'autre bout de la planète. Ainsi, au cœur de l'hiver à Longues, au milieu de la nuit, quand la température avoisine les 40 degrés à Uluru, presque tous les trous de boulin sont éclairés. Au cœur de l'été à Longues, au milieu de la journée, quand les températures sont négatives à Uluru, des lampes d'une autre couleur s'allument. Le nombre de lampes allumées change continuellement, marquant le passage de la lumière sur la terre, nous reliant aux antipodes et reliant un site remarquable à un autre site remarquable.

Le projet architectural est de laisser la grange la plus intacte possible, tout en laissant pénétrer la lumière. La grange est en elle-même très belle, elle est par ailleurs située dans un site protégé. Tous les trous de boulins seront vitrés pour laisser passer la lumière dans les deux sens. Le toit pourrait être entièrement translucide et transparent, le plancher entre les deux étages sera vitré. Ainsi la lumière passe du haut en bas du bâtiment. Les quelques fenêtres existantes, actuellement obstruées seront remises à leurs dimensions originales, et vitrées ainsi que la porte. Toutes les faces du bâtiment sont visibles de loin. Le projet reste cependant discret, s'intégrant au site sans le perturber.

*Site\_non-site* veut nous relier à la perception d'une planète limitée, et dont tous les points sont comme des points d'acupuncture. La planète comme un être sur lequel les interdépendances planétaires sont de plus en plus tangibles et visibles, mais restent aussi liées à des interactions invisibles, voire spirituelles. « Il y a derrière ces projets, une idée du monde et de la vision, de l'existence et de l'apparaître, du « fond » et du fond du fond, qui ne déparerait pas les systèmes philosophiques classiques »(7). *Site\_non-site* est une réflexion sur l'absence et la présence, sur le virtuel et le réel « comme si la carte était une carte dont les deux côtés se répondaient : envers / endroit, endroit / envers. Lumière / ombre ; chaud / froid ; jour / nuit, nuit / jour »(8). La nuit renvoyant à la disparition. Anne Cauquelin voit ainsi dans ce projet l'expression de la crainte de disparaître (9) quand on ne nous regarde pas : identité, peur de la mort, désir d'ubiquité seraient des éléments en filigrane de ce projet. Le désir d'ubiquité serait une expression de la peur du manque, renvoyant à la peur de la disparition. L'art c'est le manque, ou la peur du manque. L'art c'est regarder ce vide et le désir de défier le temps.

Comment définir des œuvres d'art technoromantiques ? L'utilisation d'outils technologiques peut-il être un critère ? Certainement pas : des œuv-

res d'art non technologiques parlent de notre société avec parfois plus de pertinence et d'acuité que des œuvres purement techniques qui n'expriment que le totalitarisme doux de notre société de « l'information et de la communication »(10). Les matériaux écologiques ou les thématiques environnementalistes pourraient-ils définir des œuvres technoromantiques ? Des œuvres issues d'un autre âge ne seraient plus motrices de notre imaginaire, et auraient sans doute des difficultés à exprimer les complexités paradoxales de nos sentiments dans notre société, ou à se relier à nos perceptions corporelles. Pourquoi se priver de technologies, pourquoi se priver de poésie et de romantisme ?

Les œuvres technoromantiques se définissent autour des problématiques écologiques au sens large : c'est-à-dire pas seulement la relation à la destruction de l'environnement, mais aussi au contexte social, économique et technologique. Parlons de Technoromantisme comme désir de l'art, comme moteur de nos sensibilités et de nos prises de consciences très profondes. Parlons de Technoromantisme comme théorie plastique, simple stimulus de nos imaginaires, il est une invitation à une prise de conscience écologique dans l'univers technoscientifique.

Stéphan Barron

Notes :

- 1 - En référence à la phrase de Giacometti : « Dans un incendie, si je dois sauver un Rembrandt ou un chat, je sauverais le chat ».
- 2 - Le concept de Technoromantisme est développé sur le site <http://www.technoromanticism.com> et dans le livre de Stéphan BARRON, *Technoromantisme*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2003
- 3 - RESTANY Pierre, *L'autre face de l'art*, Ed. Galilée, Paris, 1979, p.94
- 4 - James TURRELL dans un entretien avec Guy TORTOSA, « L'espace de la perception », *Art Press*, N°157, Paris, Avril 1998, p.18
- 5 - Voir ASCOTT Roy, « Le retour à la nature II », *Esthétique des arts médiatiques*, dir. Par Louise POISSANT, Tome 2, Ed. Presse de l'Université du Québec à Montréal, 1995, p.440
- 6 - *Catalogue de l'exposition d'Olafur ELIASSON*, entretiens avec Hans Ulrich Obrist, Ed. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002
- 7 - CAUQUELIN Anne, *L'exposition de soi, du journal intime aux web-cams*, Ed. Eshel, Paris, 2003, p.84
- 8 - CAUQUELIN Anne, *Cette terre qui nous regarde*, texte de présentation du projet, en ligne sur <http://www.technoromanticism.com>
- 9 - CAUQUELIN Anne, *L'exposition de soi, du journal intime aux web-cams*, Ed. Eshel, Paris, 2003, p. 80
- 10 - BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Ed. Les presses du réel, Dijon, 1998

## Biotechnoromantisme

Écrire un article pour *Esthétique des arts médiatiques* sur la question des OGM me paraît particulièrement intéressant, dans la mesure où les québécois sont à l'interface des deux civilisations et des deux cultures : la culture pro-ogm des américains (1) et la culture anti-ogm des européens(2). Il faudrait dans cette matière, et dans un contexte scientifique, tenir des propos nuancés, ménager la chèvre (bientôt transgénique) et le chou (déjà transgénique !?). Le problème est que dans le cadre des OGM, ménager des ouvertures est impossible, dans la mesure où les multinationales ont la stratégie évidente d'ouvrir une brèche, de l'élargir en fissure puis d'imposer largement ce mode de culture. Dans la mesure aussi, où une fois les écosystèmes contaminés, il est impossible de revenir en arrière, ces cultures agissant en effet par contamination, comme des virus incontrôlables. Il est démontré par exemple que les quelques saumons transgéniques introduits dans les rivières canadiennes, ont vite fait, par leur taille et leur mode de reproduction de faire disparaître les saumons naturels(3). L'étude montre que des poissons transgéniques introduits en petit nombre dans le milieu naturel, conduisent paradoxalement à la disparition de toute l'espèce (naturelle et transgénique)(4). Les colzas transgéniques, résistants aux herbicides de la société Monsanto qui les a développés, ont disséminé dans l'environnement un transgène aboutissant à des super mauvaises herbes résistantes à trois herbicides(5). L'artiste Heath Bunting a réalisé en 1999 une œuvre intitulée *Superweed 1.0*. Cette œuvre consistait en un sachet contenant des graines de colza sauvages et des graines d'un colza croisé avec le colza transgénique de Monsanto. Ces graines étant indiscernables à l'œil nu, Heath Bunting soulève ainsi la question de cette pollu-

tion à la fois virtuelle et réelle.

L'argument des défenseurs des cultures transgéniques de maïs produisant des insecticides (toxine BT) selon lequel cette culture ne nécessitant plus l'emploi d'herbicides serait biologique, est en fait tronqué. En effet, d'après une étude de Charles Benbrook (ex-directeur de la section agronomie à l'Académie des Sciences des Etats-Unis), ce maïs émet entre 10.000 à 100.000 fois plus de BT que celle utilisée par un agriculteur pour traiter son champ. Non seulement le sol devient de plus en plus pollué par ces plantes, mais les animaux et les humains consommant ces maïs sont directement et massivement intoxiqués par le BT, alors que cet insecticide utilisé habituellement disparaît par l'action du soleil et de la pluie. Des études récentes sur les sédiments du fleuve Saint-Laurent montrent une pollution massive ces deux dernières années par le BT venant des cultures transgéniques.

Dans leur rapport préparatoire à la conférence de Kuala Lumpur en février 2004, les « Amis de la Terre » écrivent qu'aucun des grands pays producteurs d'OGM « n'est en mesure de garantir l'innocuité des cultures et les accidents survenus (maïs Starlink, plantes biopharmaceutiques) montrent les risques d'introduction dans la chaîne alimentaire de produits interdits à la consommation humaine », et que d'autre part, « Il n'y a pas un seul aliment OGM commercialisé qui soit moins cher ou meilleur que son homologue naturel et les cultures OGM existantes nécessitent pour la plupart plus de pesticides que les variétés conventionnelles ».

Le développement des cultures transgéniques est le résultat d'une culture de sur-production de technologie, nous voulons dire par là qu'elle est le résultat d'une société qui produit du technique pour le technique, de l'argent pour l'argent, du commerce pour le commerce, mais a égaré son intelligence, tout fondement éthique, le sens de sa vie et des ses valeurs pour les substituer par des non-valeurs.



Et bien évidemment, les artistes et l'art contemporain sont englués dans cette même problématique : du nouveau pour le nouveau, de l'art pour l'art, du techno-art pour le techno-art.

C'est bien là que l'art technologique s'anime de cette question de fond : fait-on de l'art technologique pour investir « le premier », un champ techno-scientifique, ou au contraire pour prendre une position claire dans le sens du développement humain.

La position des artistes futuristes puis des artistes et des théoriciens techno-scientifiques est très clairement une position arriviste d'investir un champ en ayant des positions scientistes et eugénistes quelles que soient les conséquences prévisibles de telles positions. Il existe un contre-courant théorique et artistique d'artistes que j'ai nommés technoromantiques, qui investissent les technologies en ayant des positions clairement critiques.

Quelles perspectives tracent les artistes technoscientifiques et quelles autres perspectives tracent les artistes technoromantiques ?

Le technoromantisme pose la question du progrès : la signification du progrès. La croissance humaine et non l'ex-croissance financière de quelques-uns. Quel progrès ? le progrès pour qui et pourquoi ? Cette interrogation du progrès est philosophique, qualitative et spirituelle.

Par bribes, monsieur tout-le-monde entend parler de ces avancées scientifiques sur les OGM. Dépassé par ces enjeux obscurs, il faisait confiance à l'industrialisation et à la grande consommation. Déstabilisé pendant un temps éphémère par les affaires de la vache folle, il oublie aussi vite ces inquiétudes médiatiques et abstraites. Il voit arriver ces nouveaux procédés dans une attitude attentiste, inquiète mais fataliste.

Il écoute avec attention les différentes prises de positions des « anti-OGM », des autorités ; les avis des différentes commissions Européennes et Internationales, les propos des experts et souvent s'en

remet au bon sens des comités d'éthique qui tentent de canaliser cette évolution technique. Dans ce contexte, la position des artistes est importante, car les œuvres ont une fonction symbolique et elles opèrent avant tout dans l'imaginaire des leaders d'opinion mais aussi dans l'esprit du grand public. L'artiste a qualité d'expert, d'intellectuel, presque de scientifique et une réputation d'indépendance. Pourtant dans ce domaine, il n'est plus indépendant, il n'a pas non plus le contrôle que les scientifiques ont sur leurs recherches, et il a le privilège de pouvoir crier à la censure dès que l'on touche à sa soi-disant liberté d'expression. Dans ce contexte à la fois historique et social, l'artiste a d'autant plus de responsabilité qu'on lui laisse une marge de manœuvre considérable.

On s'est habitué à l'artiste comme perturbateur, comme poseur de questions. Des artistes technoscientifiques comme Orlan, Kac et Stellarc ne posent plus de questions, ils affirment la fin de l'humain, ils esthétisent la prochaine horreur. Ils sont les promoteurs d'une industrialisation du vivant, d'une réduction de l'homme à l'état de machine. Paradoxalement, ils nous aident à refuser leurs meilleurs des mondes.

Comme le souligne Dominique Lestel<sup>(6)</sup>, le diagnostic n'est pas récent et la question de la manipulation du vivant était déjà à la mode dans la première moitié du 20ème siècle chez des intellectuels tels que Huxley, P. Teilhard de Chardin ou encore J.B.S. Haldane qui s'y référaient plus ou moins explicitement. Pour eux « l'homme prenait progressivement en main la destinée de l'Evolution, [et] loin de rester aveugle, cette dernière se pliait finalement aux volontés de l'humain ». Aujourd'hui cette idée d'un art engagé et moteur des transformations sociales refait surface de manière plus ou moins explicite chez les artistes, qu'ils se nomment eux-mêmes « transhumanistes », ou *a contrario* « technoromantiques ». La première manifestation des artistes « transhumanistes » est l'exposition Post-human organisée par Jeffrey Deitch en 1992 à Lausanne. Pour

Deitch, « le point de vue terre-à-terre qui consiste à nous accepter tel que la nature nous a fait, est remplacé par le sentiment toujours plus fort qu'il est normal de se réinventer [...]. Tout simplement, on pense être à même de se construire la personnalité que l'on veut, libéré des contraintes du passé et d'un code génétique hérité ».

Ainsi, l'exposition entendait promouvoir le concept de posthumanité. Jeffrey Deitch désignait par là à la fois l'achèvement historique de l'ère de l'humanité et de son corollaire éthique, l'humanisme, et son possible dépassement en un futur qui verrait se déployer de nouvelles formes de conscience et des corps mutants.

Ce corps mutant induit le remplacement de ce qui est défectueux chez l'homme par un appui technologique qui le renforcerait pour en faire un surhomme. Dominique Baqué<sup>(7)</sup>, précise qu'il ne s'agit en aucune façon du *surhumain* de Nietzsche, mais plutôt un ajout motivé par un constat des faiblesses de l'humanité et du périssable de la chair, ou par ses évidentes imperfections que nos sociétés rejettent.

Orlan et Stelarc sont sans doute les principaux propagandistes d'une réification de l'homme. Orlan est passée de façon paradoxale, à l'image de cette génération, de la critique de la femme-objet à la célébration du corps soumis au fantasme technologique. En fait elle est enfermée dans cette problématique de la femme-machine. Il est d'ailleurs significatif qu'elle collabore avec la chorégraphe Karine Saporta, dont la danse est hyper alphabétisée et mécanique (elle a la réputation de briser le corps des danseurs). Pour eux le corps est un instrument obsolète. « Il ne fait plus face à la situation. Nous mutons à la vitesse des cafards qui ont leurs mémoires dans les ordinateurs, qui pilotons des avions, des voitures que nous avons conçus bien que notre corps ne soit pas conçu pour leur vitesse et que tout va de plus en plus vite. Nous les femmes nous vivons de plus en plus longtemps, mais nous ne pouvons plus faire d'en-

fants après 45-50ans comme lorsque nous mourions jeunes [...]. Sommes nous encore persuadés que nous devons nous plier aux décisions de la nature ? Cette loterie de gènes distribués arbitrairement ? »<sup>(8)</sup>. Pour elle, les pensées telles que « il ne faut pas attaquer le corps, il faut s'accepter soi-même » ; comme peuvent le véhiculer la psychanalyse et la religion, sont des pensées qu'elle « juge primitives, ancestrales, anachroniques ».

Pour Sterlac, « considérer le corps comme obsolète peut être vu comme le summum de la folie technologique ou comme la plus noble des réalisations humaines. C'est pourtant lorsque le corps prend conscience de la précarité de sa position qu'il peut organiser des stratégies postévolutionnistes. Il n'est plus maintenant question de perpétuer l'espèce par la reproduction, mais de renforcer l'individu en le remodelant [...]. La technologie n'est plus seulement attachée, greffée, elle est également implantée. Après avoir été un conteneur du corps, elle en devient un composant [...]. Ce qui est étonnant, ce n'est pas la distinction corps-esprit, c'est l'écart corps-espèce »<sup>(9)</sup>.

Reprenant un argument trompeur de l'agro-industrie, Yves Michaud souligne que l'humanité a toujours « utilisé des techniques de fermentation, fabriqué des fromages et des boissons alcoolisées, utilisé des techniques de conservation et de vieillissement, amélioré les sols, domestiqué et sélectionné des animaux et des végétaux, obtenu des croisements d'animaux et des hybridations végétales. Les modifications génétiques des OGM sont d'une tout autre nature : les techniques d'amélioration millénaires ont opéré à une vitesse très lente, respectant les écosystèmes. La nature pouvait gentiment repousser nos propositions, les corriger. La réaction de la nature aux OGM relève de la surprise. Les OGM s'attaquent au code : introduction d'un gène d'une espèce dans une autre... La technique va dans ce domaine à une vitesse dépassant la connaissance

et nous ne maîtrisons pas les conséquences de l'introduction des OGM dans l'environnement. Ceci est une expérimentation sur l'alimentation humaine et animale à grande échelle sans aucune idée précise des incidences possibles sur la santé ou sur la « nature ».

Un des risques principaux est qu'un gène inséré ou un gène recombiné passe, par l'alimentation, à des êtres humains ou à des animaux d'élevage auxquels on commence à donner ces nourritures. De nombreux scientifiques s'alarment par exemple des possibilités de transmettre à l'humain ou aux animaux le gène de résistance à un antibiotique. Un tel gène est utilisé en transgénèse et est présent dans tous les OGM mis sur le marché. Sommairement, il semble évident que nous intégrons une partie de ce que nous mangeons dans notre corps. Dès lors, pourquoi manger de la nourriture transgénétique ne changerait pas notre métabolisme ou notre système immunitaire ? Il semble dès lors normal que le principe de précaution fasse qu'on exige des multinationales qu'elles prouvent l'innocuité des OGM, alors qu'elles demandent à la société et aux pouvoirs publics d'en prouver les dangers.

Lors de l'exposition *l'Art Biotech*, au Lieu Unique à Nantes, on a pu constater que l'enthousiasme qui émanait de l'exposition de Deitch, avait laissé place à l'inquiétude. Des artistes présents, même s'ils se sont approprié l'art de la manipulation organique avec l'aide de laboratoires spécialisés, avaient pour souci de questionner justement ces nouvelles interventions dans l'univers de l'infiniment petit. L'homme en tant que représentation de l'être n'est plus présent que sous la forme de molécule, et comme l'a formulé Francis Barker, « la disparition du corps est le sommet du processus historique de dé-naturalisation ». L'étude des comportements humains un des thèmes de l'art du début du 20ème siècle, a laissé place à l'étude des particules ou du code génétique.

Depuis une quinzaine d'années, les artistes interrogent la biologie

contemporaine. Pour Jens Hauser, « les artistes sont entrés dans les laboratoires » : transgénèse, culture de tissus, hybridation ou sélection végétale et animale, homogreffes, synthèse de séquences d'ADN artificielles, neurophysiologie, et technologies de visualisation de la biologie moléculaire. L'art biotechnologique oscille entre une esthétique de la représentation et une esthétique de la présentation. Anne Esperet utilise le photomontage pour représenter les monstres virtuels des manipulations génétiques, prolongeant l'univers pictural de Louis Béc. Eduardo Kac, Art Orienté Objet<sup>(10)</sup>, TC&A combinent esthétique visuelle et opérationnelle nécessitant la mise en œuvre de la biotechnologie.

Ainsi, on ne copie plus la nature dans une tentative de représentation mimétique mais dans une présentation des modes opératoires des technosciences.

Nous sommes alors tentés de voir dans l'artiste d'aujourd'hui, non pas une généralisation de l'« artiste-savant » (comme de Vinci a pu l'être), mais bien des savants fous capables de donner la vie à des multitudes de Frankenstein ; personnage qui peut être dès à présent considéré comme l'icône de nos générations.

Ces pratiques sur le vivant, et donc sur nous-même, font peur et réveillent les angoisses d'un déterminisme génétique que la science rend désormais possible. Tant que ces pratiques restaient cloisonnées dans les laboratoires, et étaient contrôlées par les comités d'éthique, nous nous sentions protégés des dérives potentielles de la science. L'entrée de ces artistes dans les laboratoires fissure ces barrières de protections à double sens.

Ces artistes viennent-ils tels des éveilleurs de conscience, nous prévenir des risques encourus à multiplier les atteintes faites au naturel. Ou bien, sont-ils les représentants malgré eux des laboratoires avec lesquels ils avaient cru collaborer sans contrepartie ?

L'industrie agro-alimentaire sollicite des chercheurs pour optimiser ses produits qu'elle répand ensuite dans l'univers labyrinthique de la grande consommation. Nous sommes des souris expérimentant le labyrinthe : ce ne sont pas seulement les gènes qui sont manipulés ! Nous sommes mis dans des positions éthiques insupportables. Nous pouvons évoquer un de ces grands groupes industriels qui a envoyé des missions de scientifiques étudier des tribus isolées de tous les parasites qu'ont pu créer nos pays industrialisés. Des groupes de chercheurs, sous le couvert de la science, ont alors effectué des prélèvements d'ADN sur ces populations, en prenant comme postulat que les gènes des populations des pays industrialisés ont pu muter et que par conséquent nous nous sommes éloignés non seulement culturellement et corporellement, mais aussi génétiquement de nos ancêtres primitifs « naturels ». Des gènes « primitifs » ont été prélevés pour étudier à quel point les nôtres avaient pu être altérés. Mais une fois ces prélèvements effectués, l'industrie qui avait commandité cette étude, fit reconditionner ces prélèvements pour les inclure dans des produits de grande consommation. Des molécules prélevées dans les glandes mammaires d'une femme d'une tribu lointaine ont finalement servi à fabriquer des yaourts. Les publicitaires ont intégré ce processus en vantant les qualités des protéines d'un yaourt qui nous apporterait des compléments nutritionnels issus d'un pays vierge de toute contamination industrielle. Argument de vente qui élude l'origine de ces protéines miracles... Ces procédés poussent à son état ultime la réification de la nature, mais aussi la réification de l'homme. Ce n'est plus seulement la nature qui est une marchandise, mais le vivant qui devient la propriété de quelques-uns. L'humain redevient une marchandise et dans cet exemple la grande consommation frôle l'esclavagisme et le cannibalisme.

Les artistes souhaitant aborder la question des OGM sont dans une posi-

tion inconfortable, car pour avoir accès à ce type de recherches, il faut travailler avec des chercheurs, ou mieux encore être soi-même un chercheur. Si on utilise ces techniques pour produire de l'art, risque-t-on de les banaliser, de les célébrer ? Si on ignore ces questions, en restant comme dans l'univers de l'art contemporain dans un bavardage mondain autour du ready-made sans cesse actualisé (voir les développements de l'Esthétique relationnelle), c'est évidemment plus confortable. Une esthétisation visuelle ou conceptuelle de l'art génétique est particulièrement dangereuse. Pour George Gessert « nous ne pouvons totalement apprécier une œuvre d'art que si on reconnaît les questions qu'elle soulève, c'est pourquoi l'art qui ignore trop le monde, [...] peut être profondément choquant. En matière d'art génétique, l'esthétique pure doit prendre en compte les questions que soulève toute intervention dans l'évolution »<sup>(11)</sup>. On attend de ces artistes une position critique qui émerge de plus en plus en Europe, et l'on voit s'affronter des thèses eugénistes et réductionnistes de certains artistes comme Kac, à celles plus critiques de TC&A ou d'Anne Esperet. Le lapin fluo d'Eduardo Kac est un des emblèmes de l'art transgénique, et il a réussi un coup publicitaire remarquable. Mais on doit s'interroger sur la raison d'un tel succès : vient-il d'une esthétisation visuelle et kitsch, entre Disney et Barbie ? Vient-il de quelques promoteurs et manipulateurs du monde des arts et de la culture ? Ce que nous expliquons dans le livre *Technoromantisme* <sup>(12)</sup> est que l'œuvre de Kac est une imposture et se réduit à un discours anti-éthique de récupération d'un travail scientifique. Une enquête du journal *Wired* explique que la conception et la réalisation du lapin fluo revient à Louis-Marie Houdebine, chercheur à l'INRA. Ce lapin (*GFP Bunny*) avait été réalisé bien avant que Kac en ait eu l'idée. Cette œuvre se résume ainsi en une tentative avortée de déplacer le lapin du contexte scientifique dans le contexte artistique : répétition sempiternelle et sans intérêt du geste de Duchamp.



Cela montre que de nombreuses œuvres d'art technologique ne font que répéter un geste qui était à l'origine un geste libérateur, mais est devenu un geste académique et aliénant. Déplacer la science dans le contexte artistique (arts technologiques), déplacer le social dans la sphère du musée (esthétique relationnelle), montre le terrible désespoir de la création contemporaine, trop souvent incapable d'élaborer de nouveaux rêves. Les discours tenus par Kac, si on les prenait au sérieux, sont eugénistes et réductionnistes. Nous croyons que ces discours sont simplement niais. « Avec au moins une espèce s'éteignant par jour, je suggère que les artistes puissent contribuer à accroître la biodiversité en inventant de nouvelles formes de vies » affirme-t-il dans la présentation du *GFP Bunny*. Comment peut-on croire que la complexité extraordinaire de la vie et des écosystèmes, puisse être bricolée par des idiots comme nous ? Regardons nos villes, nos supermarchés, nos modes de vies (où nous passons le clair de notre temps à travailler ou à consommer des inepties), regardons ce que nous faisons d'une pure merveille qu'est la nature, regardons ce que nous faisons aux autres ici et là-bas. Nous devons nous inquiéter de tout vouloir modifier à notre image. Nous n'utilisons qu'une faible partie de nos capacités neuronales et nous avons beaucoup à faire en modestie, en observation et en compréhension de nous et de la nature. Ce type de discours légitime l'éradication massive des espèces actuellement en cours. Alors que nous ne connaissons pas les trésors sous nos pieds (un patrimoine vivant qui pourrait demain guérir de nombreuses maladies et créer de nombreuses richesses partagées), nous voudrions créer de la verroterie pour remplacer ces diamants.

L'autre aspect scandaleux de l'activité industrielle autour du génôme est que tout le système transgénique repose sur la brevetabilité du vivant : il est en effet aujourd'hui légal de s'approprier un gène qui existait déjà

dans la nature. Des intérêts privés risquent de s'approprier le patrimoine génétique de l'humanité . Cette confiscation du vivant est ainsi faite pour accroître le pouvoir de quelques multinationales dont l'objectif avoué est de contrôler la chaîne alimentaire mondiale à partir du début : la graine. En esthétisant et en théorisant positivement l'horreur transgénique, Kac sert de cheval de Troie aux intérêts économiques des multinationales de l'agro-industrie. La démonstration de Kac aurait un intérêt si nous savions la dénoncer. Ce qui est exaspérant c'est l'ambiguïté des intellectuels et du monde culturel qui lui offrent sans critique une telle tribune : doutons-nous à ce point de nos valeurs ?

Le lieu unique présentait le projet TC&A (Culture Tissulaire et Art), lancé en 1996. Il s'agissait d'un programme de recherche et de développement concernant la création d' « entités semi-vivantes » par des méthodes similaires à celles utilisées pour la production d'organes bio-artificiels (le génie tissulaire).

Le catalogue de l'exposition présentant le procédé mis en œuvre pour cette réalisation explique que le processus commence généralement par la construction de structures de la forme désirée en polymères biodégradables/bio-absorbables, qui sont ensuiteensemencées avec des cellules vivantes provenant d'organismes complexes, puis cultivées dans des bioréacteurs. Un nouveau concept émerge alors de ces créations : les êtres semi-vivants. Comme une « nouvelle catégorie d'êtres/objets constitués de matériaux vivants et non vivants ». Ces êtres sont des entités vivantes qui ne peuvent prétendre à une autonomie et rendent l'intervention de l'homme, ou de la technologie, indispensable pour leur survie.

Ce projet a pour but de nous renvoyer à notre propre rôle et à nos propres responsabilités vis-à-vis de la nature des choses et du vivant. Ainsi, deux rituels indissociables proposent au spectateur de se confronter à ses responsabilités. Au cours de l'exposition, celui-ci est invité à participer

au *Feeding Ritual* (le rituel de nourrissage) qui a lieu chaque jour ; et à la fin de l'exposition, le spectateur est convié au *Killing Ritual* (le rituel de la mise à mort) inévitable car personne ne veut adopter un de ces êtres du fait des contraintes qu'il impose pour vivre. En montrant cette mise à mort de l'être créé, le groupe qui a élaboré ce projet souhaite souligner « l'aspect temporaire de l'art vivant, et [...] la responsabilité qui nous incombe (humains devenus créateurs) de décider et d'exécuter leur destin ».

De cette façon, ces artistes mettent le doigt sur la frontière plus ou moins incertaine que nos sociétés ont établie entre les choses considérées comme « nourriture » et les « autres ». Et de souligner ainsi l'hypocrisie dont nous sommes capables pour nous autoriser à « aimer et respecter les êtres vivants tout en les mangeant ».

C'est en constatant l'existence de contradictions constitutives de l'espèce *Homo Sapiens* vis-à-vis de son milieu, que le groupe TC&A a conçu *Cuisine Désincarnée* où « du muscle squelettique de grenouille est cultivé sur des bio polymères en vue d'une consommation alimentaire ». Le procédé consiste à pratiquer une biopsie sur un animal présent dans la galerie et toujours en vie, pour reconditionner ses cellules en « steak de croissance ». Celui-ci finit consommé par une tablée en fête sous l'œil incrédule du batracien.

Les artistes de TC&A voient dans ces manipulations une façon pour l'homme de pourvoir à ses besoins protéiques en le déculpabilisant des attaques et des maltraitances faites au vivant. Mais irons-nous jusqu'à nous manger virtuellement ? Avant de se poser l'idée d'une alimentation protéique de synthèse, il serait tellement plus simple de revenir à la source du problème : est-il nécessaire de manger de la viande à tous les repas ?

De nombreuses et nouvelles questions peuvent émerger quant à notre prochain développement et au rôle que l'industrie y tiendra. La peur a

une valeur heuristique comme l'a souligné Hans Jonas<sup>(13)</sup>. C'est dans cette optique qu'Anne Esperet réfléchit au corps mutant et à l'évolution des espèces. Cette jeune artiste a choisi de faire de ces avancées scientifiques le terreau de son propos artistique sans regard réprobateur, pas plus qu'elle ne laisse transparaître un discours pro-révolution biotechnologique. Ce qui motive son travail est un désir de faire part au néophyte, à l'homme du quotidien, des nouveaux outils créés par la biotechnologie auxquels il ne peut avoir accès. Par le jeu de la fiction et par l'intermédiaire de photographies de mutants et d'êtres vivants inconnus, elle invite le spectateur à se préparer mentalement aux futurs changements, en tentant d'amortir l'impact qu'aura sur lui la naissance d'un post-humain. Ses réalisations sont motivées par le constat « des angoisses, des fantasmes, et du sentiment d'impuissance » que peut générer la biorévolution. Ainsi, « par l'intermédiaire de photographies de mutants et d'êtres vivants inconnus, [elle] invite le spectateur à une informelle et ludique séance de psychanalyse tentant d'amortir l'atterrissage de cet immense saut dans le post-humain »<sup>(14)</sup>.

À la différence des artistes qui investissent les laboratoires, Anne Esperet propose des images horribles, projections de potentialités des manipulations génétiques. Elle cherche ainsi à « empêcher que ces « progrès » scientifiques ne nous débordent et perturbent anarchiquement notre rapport à notre corps et à celui des autres ». Son art est critique et « propose à ses contemporains des utopies signifiantes » ; un cauchemar éveillé. Pour Anne, nous devons « nous préparer à aborder de façon éthique et écologique la révolution amorcée par les bio-sciences. Si la sensibilisation individuelle à ces questions en est une première étape, l'art est peut-être un des moyens d'y parvenir ». Ces visions cauchemardesques, crues, matérialisées par des montages photographiques sont des fictions que la réalité rattrape chaque jour de plus en plus.

Certains artistes choisissent de s'associer aux scientifiques et de manipuler le vivant. Anne Esperet, prend le parti de la fiction et de la photographie pour atteindre les esprits. Mais celle-ci ne cache pas qu'elle souhaiterait créer ces êtres fictionnels dans des laboratoires. « Ce qui m'amuserait encore plus serait de collaborer à de véritables recherches scientifiques. À leurs besoins de communication mais aussi, d'être une petite souris lors des réunions de création de nouveaux projets de recherches... »<sup>(15)</sup>. Tout sculpteur n'a-t-il pas rêvé d'insuffler la vie à ce qu'il a fait sortir du néant et du marasme de la glaise ? À l'image de ces derniers, ne souhaite-t-elle pas voir sortir du papier glacé et sans reliefs les êtres étranges qu'elle a fabriqués ?

L'utopie technoromantique affirme avec optimisme que d'autres valeurs que les croyances technoscientifiques et mercantiles finiront par s'imposer. Ces derniers feux de la barbarie et de l'ignorance laisseront place à une société écologique. Évidemment l'utopie est un chemin long et difficile. Les artistes des nouvelles générations imposeront d'autres visions du monde alliant l'écologie, le développement spirituel et matériel de tous. Ils utiliseront les technologies à leur disposition car elles sont à même d'exprimer le monde dans lequel nous vivons. Les technologies numériques encore imprégnées du monde alphabétique que nous quittons, laisseront sans doute la place au cours du siècle à des supports de création de plus en plus immatériels, complexes, organiques, au service du développement spirituel. Biotechnoromantisme.

1 - Les Etats-Unis font campagne pour l'acceptation des OGM dans le monde, ils n'ont pas signé l'accord, dit protocole de Carthagène, adopté en janvier 2000 à Montréal et ratifié par 86 pays et l'Union européenne. Cet accord international sur les mouvements transfrontaliers d'OGM, est entré en vigueur en septembre 2003, il est l'instrument contraignant de la Convention sur la biodiversité biologique (1992), et autorise un Etat à interdire l'importation d'OGM en vertu du principe de précaution. Les Etats-Unis font aussi pression pour qu'aucune traçabilité, ni un étiquetage des OGM ne soient mis en place, cela alors que les consommateurs américains mangent des OGM sans le savoir ni en étant conscients des risques éventuels de ces OGM sur la santé.

2 - 76 % des Français refusent de manger des aliments contenant des OGM. (Sondage BVA, commandé par Greenpeace, mars 1998.)

3 - Les Professeurs William Muir et Richard Howard de la Purdue University (Etats-Unis) viennent en effet de démontrer grâce à des modélisations informatiques et des analyses statistiques que l'immixtion d'OGM dans la faune sauvage entraînait un risque réel et rapide d'extinction d'espèces naturelles.

4 - Paradoxe apparent : un gène semblant *a priori* favorable pourrait en réalité « suicider » une espèce. Chaque génération perd 1/3 de ses individus avant d'atteindre l'âge adulte, mais en quelques générations, l'essentiel de la population devient porteuse du transgène. Des modèles informatiques montrent qu'à long terme, la population décline et finit par disparaître. Ainsi, seuls 60 poissons transgéniques introduits parmi 60 000 individus, suffiraient à faire disparaître la population en 40 générations. Un seul poisson modifié suffirait à anéantir le groupe, si on lui en laissait le temps. Source principale : Philippe Gauthier - 01/12/1999 Cybersciences (Canada).

5 - De plus en plus d'agriculteurs canadiens font face à une nouvelle sorte de mauvaise herbe (adventice) quasiment indestructible : le colza modifié génétiquement, qui leur a été vendu massivement depuis 1996, pour les aider à se débarrasser... des mauvaises herbes. Monsanto en est réduit à proposer aux fermiers en colère d'envoyer du personnel arracher son colza manuellement (cf le reportage de la chaîne canadienne CBC, « transgenic canola causing big trouble », 22/06/01).

6 - « La manipulation artistique du vivant », par Dominique Lestel, *Art Press*, n°276, février 2002.

Dominique Lestel, philosophe et éthologue, maître de conférences en psychologie de la cognition à l'Ecole normale supérieure, chercheur associé dans l'équipe d'éco-anthropologie du Museum d'histoire naturelle.

7 - BAQUÉ Dominique, *Mauvais Genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, éditions Du Regard, Paris, 2002

8 - Une œuvre de Orlan, recueil de textes, dans la collection Iconotexte, aux éditions Muntaner 1998.

9 - Propos tenus par Stellarc lors du colloque *Art cognition. Pratiques artistiques et cognitives*, Cypres/Ecole d'Art d'Aix-en-Provence, 1992.

10 - Dans les cultures de peau d'artistes tatoués qu'un collectionneur

pourrait se faire greffer.

11 - Catalogue de l'exposition au Lieu Unique à Nantes, *L'art Biotech*, Ed. filigranes, Trézélan. Texte de George Gessert intitulé « Notes sur l'art de la sélection végétale », p 47.

12 - BARRON Stéphan, *Technoromantisme*, Ed. L'Harmattan, 2003

13 - JONAS Hans, *Le principe responsabilité*, Ed. du Cerf, 1993

14 - Propos d'Anne Esperet

<http://anna.esperet.free.fr/presenta/presse2.htm>

15 - Interview d'Anne Esperet par Frédéric Vignale-Thomas ; source :

<http://www.e-terviews.net/>