

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART ET LE VIVANT DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION :
LE CORPS SOUS L'EMPRISE D'UN TEMPS INDIFFÉRENCIÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
SAMUEL DAIGLE

AVRIL 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Pour Julien

REMERCIEMENTS

Je suis l'auteur qui écrit ces lignes. L'évidence plate en cache une autre plus intéressante que seule la relecture peut faire jaillir : cet auteur est devenu un autre, sans qui le travail de l'écriture, dans ses étincelles de clarté comme dans son supplice, n'aurait pas été possible. Plusieurs ont contribué à faire de cet « autre » l'auteur du mémoire que je signe de mon nom. J'aimerais avant tout remercier mes parents, Fernand et Monique, de m'avoir élevé avec autant d'amour que je les ai élevés moi-même, mon grand frère Julien qui, de son vivant, nous rappelait tous que la vraie sincérité passe par l'éclat du rire. D'une famille, on passe à la prochaine, celle des amis, d'ailleurs trop nombreuse pour énumérer ici. J'envoie tout de même une mention spéciale à Pat, avec qui la discussion a toujours porté fruit en quelque révélation sur l'intimité de la question existentielle. J'ajoute également ma correctrice Anne-Hélène dont la loyauté envers l'amitié restera à jamais pour moi une source d'admiration. Ensuite, il y a les profs, en tête desquels figurent mon directeur, Jean Pichette. De ses envolées lyriques jusqu'au « bottage de cul » symbolique, il a su inspirer en moi la confiance de persévérer dans l'accouchement d'une œuvre de pensée. Jamais nos interminables débats sur le sort du Canadien de Montréal n'ont dérapé dans la banalité ! Quelques dérapages ont cependant eut lieu à d'autres endroits et à d'autres moments. Je remercie donc mes anciens colocés du 3948, Julie, Nico pour les *Sopranos*, PG et Audrey – à qui j'ai promis de citer dans mon mémoire : « Mais Sam, la communication c'est partout! ». Je témoigne également ma reconnaissance à Paul Castonguay pour la relecture et à Marc Daigle pour le découpage, avec Photoshop, des images de plastinats. Somme toute, il y en a sûrement d'autres que j'aurais à remercier – et je le ferai en temps et lieu – mais il y en a une qui, tout au long de ce périple, m'a accompagné – et nourri surtout – avec la compassion, la patience et l'amour d'une complice inégalée. Gev, mon amour, tu as côtoyé cet autre dans ses angoisses d'écrivain les plus misérables et a su y apposer ta douceur pour le rendre à lui-même. Je partage ma joie d'écrire ces lignes avec toi. Enfin, le mémoire est terminé !

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LA COMMUNICATION DANS LA SOCIÉTÉ QUI PORTE SON NOM.....	5
1.1 OMNIPRÉSENCE DE LA COMMUNICATION.....	5
1.1.1 La communication: un fait de nos sociétés contemporaines	9
1.1.2 Les symptômes du statut problématique de la communication.....	13
1.2 LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION. AVATAR DE LA LOGIQUE DU TOUT-COMMUNICATIONNEL.....	16
1.2.1 Quelques précisions	16
1.2.2 La société de communication : matière à complexité?	18
1.2.2.1 À l'image du réseau : priorité à l'accessibilité et à la mobilité	19
1.2.2.2 La notion d'information	21
1.2.3 Premier moment du tout-communicationnel : passage d'un idéal de vérité à un idéal opérationnel	23
1.2.3.1 L'horizon technoscientifique : connaissance de la réalité = moyens pour la transformer	24
1.2.3.2 Perspectives utopiques : Entités communicantes dans une société consensuelle.....	25
1.2.3.3 Suppression du <i>dissensus</i>	27
1.2.4 L'environnement paradoxal de la société de communication	28
1.2.4.1 Affaïssement de la figure du lieu : primauté de l'interface	29
1.2.5 Deuxième moment du tout-communicationnel : Économie du sensible au profit du virtuel.....	30
1.2.5.1 Le sujet et ses interfaces médiatiques : un idéal d'adaptation sous le signe discursif de la liberté	32
1.2.5.2 La configuration virtuelle du monde et le <i>design</i> de soi	33
1.2.5.3 Vers la dématérialisation du sensible : de l'expérience à l'expérimentation.....	35
1.2.6 L'« événement » de la société de communication	37
2.6.1 Hors du temps : la fusion entre l'être et le devoir-être.....	38
1.2.7 Troisième moment du tout-communicationnel : la transparence, archétype d'un rapport immédiat au monde	39

1.2.7.1 Voir, c'est comprendre : l'autoréférentialité de la communication	40
1.2.7.2 Qu'est-ce que la transparence dissimule?	42
1.3 RETOUR SUR LA LOGIQUE À L'ŒUVRE DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION.....	46
1.3.1 Convergence entre la dématérialisation du sensible et la dissolution de la sensibilité.....	46
1.3.1.1 Malaise existentiel : la dépossession de soi et le culte de la sensation	46
1.3.1.2 Conséquence sur la faculté d'agir dans le monde	48
1.3.1.3 La perte du sens de la forme : évacuation de la finitude.....	50
1.4 L'ULTIME POSSIBILITÉ DE LA LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE, DÉFIER LA MORT ?.....	52

CHAPITRE II

L'ART CONTEMPORAIN : UN ATELIER POUR LES NOUVELLES « FORMES DE VIE » DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION	55
2.1 LE STATUT PROBLÉMATIQUE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION.....	55
2.1.1 Le contexte de la démocratisation culturelle	59
2.1.2 La situation de l'art contemporain	65
2.1.2.1 L'art contemporain à l'ère de la démocratisation culturelle : confusion devant l'identification, le jugement et le statut artistique des œuvres	68
2.2 L'ART CONTEMPORAIN S'INSCRIT DANS UNE LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE	71
2.2.1 Passage de la production à l'activité artistique : un processus communicationnel.....	74
2.2.1.1 De l'exposition de l'art à l'événement de l'art : la rencontre	76
2.2.1.2 L'utopie de l'art relationnel : un rapprochement inédit entre l'art et la vie.....	78
2.2.1.3 Le secours partiel du texte dans l'activité artistique contemporaine	82
2.3 L'ART APPARAÎT EN FUITE DE LUI-MÊME	83

CHAPITRE III

DE L'ATELIER AU LABORATOIRE : LES « FORMES DE VIE » DE L'ART TRANSGÉNIQUE	86
3.1 LE CONCEPT D'ŒUVRE DANS L'ART TRANSGÉNIQUE	86
3.1.1 Mise en scène virtuelle du social.....	88
3.1.1.1 Des œuvres médiatiques et interactives	90
3.1.1.2 Sur la réception : la participation par téléprésence.....	94
3.1.2 Description du discours : scientificité problématique.....	96
3.1.2.1 Restitution de l'imaginaire technoscientifique	96
3.1.2.2 Création de nouvelles « formes de vie » : problématique de l'art naturalisé	99
3.2 L'ART TRANSGÉNIQUE : ATELIER POUR UNE COMMUNICATION SANS CORPS.....	101

3.2.1	La place de l'objet dans l'œuvre de Kac.....	101
3.2.1.1	Considérations sur le statut du matériau artistique : le degré zéro de l'art.....	102
3.2.2	Malaise du sujet face à lui-même : l'art contemporain rend-t-il illégitime le corps face à l'œuvre ?	105
3.2.2.1	Éloge de l'infinitude : séparation du concept de vie de la réalité du vivant	106
3.3	LE CORPS DU BIO ART, AGENT D'UNE SPATIALISATION DU TEMPS	108
CHAPITRE IV		
DE L'ATELIER À LA MORGUE : QUAND L'ART PREND CORPS DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION		
		112
4.1	EMPRISE DE LA LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE SUR LE CORPS	112
4.1.1	La surexposition du corps dans la société de communication.....	114
4.1.2	L'exemple de <i>Bodyworlds</i>	116
4.2	LE PHÉNOMÈNE DE L'ART D'ANATOMIE	119
4.2.1	La technique de la plastination	120
4.2.2	Description du parcours : rassemblement des corps et des esprits.....	124
4.2.2.1	La « démocratisation » du corps humain	126
4.2.2.2	Symptôme d'une logique communicationnelle.....	127
4.2.2.3	Sur l'autoréférentialité de la réception : voir, c'est comprendre.....	129
4.2.3	Se connaître soi-même devant la vie vécue, en train de se vivre	130
4.2.3.1	Le corps en action (mimésis). la vie en mouvement (virtuelle).....	131
4.2.4	Expressions d'une dépossession de soi.....	133
4.2.4.1	Vers la « jouissance scopique » du cadavre.....	134
4.2.4.2	Le corps instrumentalisé comme œuvre d'art.....	136
4.3	ÉTAT DU CORPS ET DE LA MORT DANS L'EXISTENCE POST-MORTEM.....	139
4.3.1	Une nouvelle « forme de vie » anonyme, authentique et transparente	140
4.4	DE QUELLE VIE, DE QUELLE MORT PARLE-T-ON? LA FINITUDE INCOMPLÈTE DU NOUVEAU CORPS COMMUNICATIONNEL.....	143
CONCLUSION		146
BIBLIOGRAPHIE.....		150
ANNEXES		156

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
<p>3.1 Eduardo Kac, <i>GFP Bunny</i>, 2000. Lorsque la lapine est exposée aux rayons appropriés, elle devient fluorescente. Source : Kac, Eduardo. « GFP Bunny ». In <i>Kac Web</i>. En ligne. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	94
<p>3.2 Eduardo Kac, <i>Genesis</i>, 1998-1999. Vue générale de l'installation. Source : Kac, Eduardo. « Genesis ». In <i>Kac Web</i>. En ligne. <http://www.ekac.org/geninfo2.html>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	96
<p>3.3 Eduardo Kac, <i>Encrypton Stones</i>, 2001. Source : Kac, Eduardo. « Genesis Series ». In <i>Kac Web</i>. En ligne. <http://www.ekac.org/genseries.html>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	96
<p>3.4 Eduardo Kac, <i>GFP Bunny</i>, 2000. L'artiste tenant la lapine ALBA dans ses bras. Source : Kac, Eduardo. « GFP Bunny ». In <i>Kac Web</i>. En ligne. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	106
<p>3.5 Eduardo Kac, <i>Featherless</i>, 2006. Source : Kac, Eduardo. « Rabbit Remix ». In <i>Kac Web</i>. En ligne. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	107
<p>4.1 Gunther von Hagens, <i>Bodyworlds</i>, 1997. Positionnement des structures anatomiques avant le durcissement au gaz. Source : Von Hagens, Gunther. « Anatomie et plastination ». In <i>Körperwelten – La fascination de l'authentique</i>. Catalogue de l'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 27.....</p>	124
<p>4.2 Gunther von Hagens, <i>The Soccer Player</i>, 2005. Source : « Media Picture Database. Plastinates in Bodyworlds 2 and the Brain ». In <i>Bodyworlds</i> (site Web officiel). En ligne. <http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/thumbnails.html?category=10>. Consulté le 14 décembre 2008.....</p>	128

- 4.3 Gunther von Hagens. *The Chess Player*, 1997.
Plastinat du corps entier avec dissection du système nerveux central et périphérique. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue de l'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 157..... 128
- 4.4 Gunther von Hagens. *The Drawer Man*, 1999.
Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 181..... 129
- 4.5 Gunther von Hagens, *Muscle Man with his Skeleton*, 2002.
Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 145..... 135
- 4.6 Gunther von Hagens, *Bodyworlds*, 1997.
Tranche du corps avec de nombreuses métastases du cancer de la peau (mélanomes). Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 101..... 136
- 4.7 Gunther von Hagens, *Le présentateur d'organes*, 1997.
Corps masculin en expansion latérale. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 162..... 138
- 4.8 Gunther von Hagens, *The Badminton Player*, 2007.
Source : « Media Picture Database. Plastinates in Körperwelten 4/ Bodyworlds 4 ». In *Bodyworlds* (site Web officiel). En ligne. <http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/thumbnails.html?category=14>. Consulté le 14 décembre 2008..... 138
- 4.9 Gunther von Hagens, *The Exploded Body*, 2005.
Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 165..... 138
- 4.10 Gunther von Hagens, *The Skin Man*, 1997.
Plastinat d'un corps entier tenant sa peau. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 129..... 140

- 4.11 Gunther von Hagens, *The Rearing Horse with Rider*, 1997.
Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 182..... 140
- 4.12 Gunther von Hagens, *Pregnant Woman*, 1997.
Plastinat du corps entier d'une femme enceinte de 5 mois. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 130..... 140
- 4.13 Gunther von Hagens, *Obesity Revealed*, 2005.
Corps humain en épaisses tranches sérielles en coupes sagittales. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 184..... 141

RÉSUMÉ

Ce mémoire-essai a pour objet d'étude la question de l'art et du vivant dans la société de communication. Notre intention est de montrer que le discours actuel sur la communication est symptomatique du malaise identitaire de la subjectivité contemporaine. Il projette des représentations du sujet qui dissolvent la possibilité de se connaître soi-même dans un horizon sensible et symbolique. Nous proposons d'illustrer cette fragmentation du sens de la finitude en analysant les nouveaux rapprochements entre l'art et la communication. Deux corpus artistiques servent d'appui à cette démarche, le bio art d'Eduardo Kac et l'art d'anatomie de Gunther von Hagens. L'étude de leurs œuvres montre comment l'emprise de la communication sur la réalité brouille notre perception de la vie et de la mort et que la première victime de cette indifférenciation, c'est le corps.

Notre premier chapitre, *Considérations générales sur la communication dans la société qui porte son nom*, consiste en la construction de repères pour analyser le déploiement de la logique à l'œuvre dans la société de communication : le passage d'un idéal de vérité à un idéal opérationnel, l'économie du sensible au profit du virtuel et l'édification d'une idéologie de la transparence. Ces trois aspects de la logique communicationnelle permettent de comprendre comment l'idéal d'adaptation de soi en temps réel équivaut à la mort du sujet comme entité sensible.

Dans le second chapitre, *L'art contemporain : un atelier pour les nouvelles « formes de vie » dans la société de communication*, nous expliquons comment la logique communicationnelle s'exprime en art contemporain. Alors que le discours de la démocratisation culturelle contribue à généraliser l'idée selon laquelle l'art est un événement qui peut avoir lieu partout et tout le temps, l'esthétique relationnelle s'efforce de rapprocher l'art et la vie à des degrés sans précédent. Il en résulte une conception de la création fort problématique : l'art devient une « forme de vie » incitant le sujet à prendre forme dans n'importe quoi.

Le troisième chapitre, *De l'atelier au laboratoire : les « formes de vie » de l'art transgénique*, propose une illustration de la logique communicationnelle dans le bio art. Les œuvres transgéniques d'Eduardo Kac sont emblématiques d'une « forme de vie » qui se réalise en temps réel. Elles font de la téléprésence et de la mutation les principes par lesquels on peut comprendre les possibilités émancipatoires du transfert informationnel, notamment dans la culture médiatique.

Dans notre quatrième et dernier chapitre, *De l'atelier à la morgue : quand l'art prend corps dans la société de communication*, nous nous attardons sur la première victime de la fragmentation de la subjectivité sensible, le corps. L'art d'anatomie de Gunther von Hagens et son exposition-mère, *Bodyworlds* évoque le traitement qui lui est réservé dans la société de communication. Relégué au rôle de support à la circulation de l'information, le corps devient un organe de sensation et un dispositif de discours. Il importe peu de savoir s'il est vivant ou mort, pourvu qu'il communique. Il en va ainsi du sujet.

Mots clés : communication, sujet, art, esthétique, société, Eduardo Kac, biotechnologies, Gunther von Hagens, art d'anatomie.

« [L]e monde ne peut jamais être tout à fait clair et transparent pour moi, il reste toujours un petit trouble, une petite obscurité (la connaissance est toujours inachevée); et ce petit trouble dans le monde, c'est moi. »

André Pichot
Petite phénoménologie de la connaissance (1991)

« Par quels mystères les représentations s'accrochent-elles aux mots et qu'est-ce qui unit ceux-ci aux corps ? Énigme toujours renouvelée... »

Monette Vacquin
Frankenstein ou les délires de la raison (1989)

« Il est impossible de faire semblant de mourir. »

Alain Badiou
Le siècle (2005)

INTRODUCTION

Dans son dernier roman, *Les intermittences de la mort*, José Saramago nous livre une vérité avec laquelle doivent composer tous les êtres de langage : « Il faut user d'infiniment de précautions avec les mots, car ils changent d'avis comme les êtres humains.¹ » Son conseil, qui n'a pourtant rien d'un secret, évoque tout de même ce qu'il peut y avoir de plus insondable dans les rapports que l'humain entretient avec son propre récit. L'histoire des civilisations nous raconte, au long et en large, les enchevêtrements de sens qui ont traversé les peuples dans leur volonté de se dire en vie. Face à la menace d'oubli que représente la mort, la culture oppose la permanence de la parole. Elle s'édifie dans le spectre d'une présence au monde qui se sait mortelle mais qui tend, par quelque élan vital, à résister une journée de plus. Ce mouvement de l'existence s'exprime dans l'expérience de ce que le phénoménologue André Pichot appelle « un état de manque ». S'il manifeste un désir diffus de renouer avec l'environnement, le manque se révèle dans une disjonction d'évolution par rapport à celui-ci. Il forme ce décalage – ou l'écart – *dans* et *par* lequel le sujet sensible peut exister. À défaut de résoudre sa situation de déséquilibre avec la réalité, l'individu apprend à se connaître en organisant son milieu autour de lui. Nous, les humains, n'y parvenons qu'en présence d'autres êtres humains. Et ainsi, nous faisons du langage le principal avatar de l'ordre symbolique. Si les mots changent d'avis, ce n'est que pour montrer comment la question du sens est en elle-même le fruit d'une contingence historique aux facettes multiples. Cela n'empêche pas que les humains puissent vivre ensemble, à condition que chacun sache reconnaître qu'il n'est pas le seul à se sentir seul et que les mots appartiennent au monde du sens comme le sens du monde appartient aux humains.

Que faire alors du mot « communication »? Il est si commun aujourd'hui que l'on a l'impression que son sens change plus vite que les êtres humains. Tenter de retracer son parcours dans les discours s'apparente à un dédale obligeant l'intellectuel à déshabiller son propre langage. Car, la communication est partout. Les modes par lesquels le vivant existe

¹ José Saramago. *Les intermittences de la mort*, Paris : Seuil, 2008. p. 74.

dans le monde et co-habite avec les autres vivants se trouvent réunis sous le thème de la communication. La société, elle aussi, tend à se reconnaître dans un idéaltype de plus en plus connu sous le nom de « société de communication ». L'art n'y échappe pas. La culture non plus. Les exemples abondent. Quand la communication occupe une place si prépondérante dans notre existence, sommes-nous encore en mesure de lui réclamer un sens?

Le mémoire qui suit tente de répondre à cette question. Il offre une réflexion visant à replacer les conditions d'intelligibilité d'une discussion sur la communication. Dans ce dessein, il faut proposer une idée qui semble, en effet, de moins en moins fréquente à l'heure actuelle : si nous sommes incités à penser que nous communiquons à chaque instant de notre vie, quelle est l'importance d'imaginer que nous puissions ne pas communiquer à un moment donné? De toutes les relations que la communication est capable d'établir dans l'espace, il faut qu'elle exprime une rupture dans laquelle l'agent communicationnel peut se reconnaître comme un sujet sensible, à la fois distinct de son interlocuteur et de l'altérité qui les font communier. Le corps se tient au carrefour de ce clivage. Il est le gardien de la *connaissance sensible*. Autrement dit, il ne peut y avoir de communication sans conscience du corps. Ceci revient à dire que la communication n'a de sens que dans le contexte de la finitude, cet horizon qui forme la figure et la temporalité spécifiques de notre rapport au monde.

Force est de constater que c'est le contraire qui se produit. L'érection de la communication en norme ambassadrice de l'existence tend à nous éloigner de nous-mêmes au détriment des autres. Son sens bascule de la finitude au champ des possibilités d'associations infinies. Du coup, lorsqu'il devient de plus en plus difficile de résister à la perspective que *nous ne pouvons pas ne pas communiquer*, la communication devient un problème.

Le chapitre I de notre essai s'efforce de montrer comment le déploiement de cette conception du monde présente toutes les caractéristiques d'une logique qui abolit les frontières dans et par lesquelles le sujet peut se connaître comme un être vivant. Au risque de renvoyer l'humanité dans l'obsolescence, sinon d'ébranler sa condition déjà précaire, la logique à l'oeuvre engendre une crise de la représentation qui dévalue les conditions de la communication. Pensé dans les seuls termes de son interactivité avec le monde, le sujet devient de plus en plus indifférent à lui-même et à la réalité. Il attend le jour de sa

transparence. Entre-temps, il table sur les possibilités de se parfaire lui-même dans l'espoir d'accéder à quelque intensité de l'existence en temps réel.

Dans le chapitre II, nous montrons quels effets provoque la logique communicationnelle lorsqu'elle est transposée dans la culture, plus particulièrement dans l'art contemporain. La rhétorique d'accessibilité de l'information induit des représentations de l'être au monde qui font de chaque geste un acte de création de soi. Dans une culture de masse de plus en plus « démocratisée », la généralisation de l'expérience esthétique nous oblige de plus en plus à repenser l'art et la vie dans l'optique de leur rapprochement continu. En nous privant des médiations pour procéder à leur distinction, la logique communicationnelle attribue à chaque sphère culturelle la responsabilité d'édifier ses propres normes. Elle ne prescrit leur unité que dans l'exigence de s'adapter à la réalité changeante de la société de communication. Alors que l'art tend à apparaître comme une activité en fuite d'elle-même, la vie se conçoit davantage comme une œuvre d'art. Il suffit de remodeler celle-ci en « forme de vie » pour expérimenter de nouvelles possibilités d'existence. Les réactions mitigées face à l'art contemporain expriment avec force un malaise typique du sujet contemporain : peut-il, comme l'art, prendre forme dans n'importe quoi ?

Nos chapitres III et IV consistent en l'illustration de la logique communicationnelle à l'œuvre dans deux corpus artistiques. Ils rassemblent également les pôles par lesquels nous avons établi le *leitmotiv* de notre recherche : l'emprise de la communication sur le temps du corps, avant la naissance et après la mort. C'est dans et par le corps que sont imaginées les nouvelles possibilités d'existence de la société de communication. S'interroger sur son statut, c'est donc repérer la destinée de ses nouvelles « formes de vie » dans l'espace. Certes, l'expression « forme de vie » a une connotation bien particulière dans le contexte de notre recherche. Elle se rapporte autant à la création de jeux de langage et à leurs effets dans la transformation des modes de socialisation des individus qu'à la fabrication de nouveaux organismes vivants. Le sort de la subjectivité repose alors sur le sens que nous voulons donner à ces altérations. Sont-elles souhaitables, inévitables ou même illusoire ?

La réponse d'Eduardo Kac nous apparaît très claire à ce sujet. Avec le bio art, celui-ci veille à représenter l'humain comme un mutant dans l'espoir d'optimiser son potentiel communicationnel avec l'environnement. Ses œuvres, qualifiées de transgéniques, sont

exemplaires à cet égard. Elles font du corps une interface dans la culture médiatique autant qu'un lieu d'interaction entre l'humain, l'animal et la machine.

Avec l'art d'anatomie, l'emprise du tout-communicationnel se plaque sur le cadavre pour le rendre transparent, au grand plaisir du public. La technique de la plastination développée par Gunther von Hagens, le concepteur de *Bodyworlds*, se révèle un exemple formidable pour comprendre comment le destin du corps dans la société de communication évoque celui du sujet. Condamné à la dématérialisation, le corps déconstruit par la plastination annonce rien de moins que la dissolution de la présence subjective au monde dans le mouvement de la connaissance de soi.

Tout cela comporte des conséquences graves sur notre perception de la vie, de la mort et de la communication. Chacun ne semble se tenir en lui-même que comme le simple auxiliaire de l'autre. Lorsque la communication est pensée en l'absence de la finitude, elle se fait l'agent d'une abolition du temps comme norme constitutive de la connaissance. Ainsi, que devient la communication si nous nous trouvons en l'absence de temps pour la penser ?

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LA COMMUNICATION DANS LA SOCIÉTÉ QUI PORTE SON NOM

1.1 OMNIPRÉSENCE DE LA COMMUNICATION

La communication fait parler d'elle. Au centre des conversations formelles ou informelles, elle est souvent évoquée comme une clé pour comprendre les malentendus de notre époque. Les médias, par leur existence même, ne cessent de nous le rappeler. Tantôt à l'œuvre dans la comédie tragique des relations humaines, tantôt présente comme l'enjeu central des stratégies publicitaires, de la mondialisation et de la biologie moléculaire, la communication est partout. Légitimée par les pouvoirs publics, elle a forgé le parler militaire et informatique, de même qu'elle s'est infiltrée dans la langue de l'économie, de la pédagogie, de la politique, des arts et de la culture. Les orientations actuelles de la recherche scientifique font preuve, elles aussi, d'une égale passion pour l'appréhension technique du langage et de son rôle dans la construction psychique de la réalité. Décidément, la communication est devenue l'objet d'une préoccupation généralisée. On n'a qu'à remarquer la prolifération des emplois (*jobs*²) en communication pour faire état de son importance.

Comment se fait-il qu'aujourd'hui que le terme « communication » occupe autant de place dans le vocabulaire quotidien, professionnel, gestionnaire, culturel, politique, scientifique et intellectuel? À quelle finalité doit-on rattacher le triomphe de la

² Nous juxtaposons les équivalents anglais à certains mots en français afin d'exposer le lecteur aux attitudes qui se prêtent mieux à l'imaginaire de notre objet d'analyse. Engagé dans l'activité de la représentation, le langage agit comme un portail constitutif de cette réalité que nous choisissons de nommer « communicationnelle ». Comme le souligne Jacques Rancière : « L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination « naturelle » par le pouvoir des mots. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 63. Ainsi, c'est dans l'utilisation qu'on fait du langage que se dessine l'écart sensible entre le mouvement des corps et la façon avec laquelle il est institué dans un ordre symbolique.

communication dans notre compréhension actuelle du monde? Pourquoi tant de souci pour ce qui, en apparence, semble toujours avoir participé intégralement à l'ensemble de nos relations?

La communication soulève sans doute des enjeux ontologiques comme l'être au monde, le rapport à l'autre et la connaissance de soi et du monde. Cependant, le souci qu'on se fait à son propos mérite réflexion. La communication est présentée comme la pierre angulaire du progrès, la *voie* de l'avenir et la *voix* régulatrice des rapports sociaux, mais la généralisation dont elle fait l'objet provoque un certain malaise : on ne semble pas interroger les conditions ayant présidé à son apparition dans tous les discours. On essaie plutôt d'escamoter les enjeux soulevés par l'omniprésence de la communication, comme si l'effort d'entretenir un débat sur le sujet s'avérait trop ennuyeux, voire bête. On vit. On communique. Pourquoi risquer d'ébranler ce qui apparaît maintenant comme une évidence pour tous?

Un premier élément de réponse paraît à l'horizon: il ne faut pas confondre l'intérêt porté à la communication avec une préoccupation pour l'état du monde et son devenir. Dans son acception la plus générale, la communication consiste en l'établissement de cadres cognitifs pour attester une relation entre quelqu'un, quelqu'un d'autre ou quelque chose. Si elle peut faire état d'un désir d'appartenir à une communauté, elle ne forge pas en elle-même le cœur du lien social. La communication doit nécessairement renvoyer à autre chose qu'elle-même pour instituer un rapport de communion entre les sujets, sans quoi elle risque d'enfermer toute possibilité de sens dans la tautologie. Ce n'est donc pas dans une perspective strictement communicationnelle que peut être pensé et compris l'ensemble des relations humaines ou la constitution social-historique du monde. S'il est de plus en plus peuplé d'appareils pour communiquer, de médias pour informer et de médiateurs spécialisés en relations publiques et en gestion de crise, le monde se présente de moins en moins comme le lieu dans lequel peuvent être noués des liens de proximité sensibles entre les humains. Il ressemble davantage à un désert à travers lequel s'enchevêtrent des réseaux et des systèmes en pleine effervescence.

En effet, le monde est sous l'étreinte serrée des fils de la communication. La généralisation du fait confirme l'ampleur de son emprise : on ne peut *plus* ne pas communiquer. Le *Verbe*, tous les verbes sont maintenant aux prises avec une logique privilégiant leur statut processuel d'émission, de réception et de traitement des messages. De

ce fait, la communication est devenue l'interface organisationnelle par excellence par laquelle la société contemporaine entend se reconnaître. Nous vivons, à l'heure actuelle, dans cette « société de communication », qui se pense dans la perspective du tout-communicationnel et présuppose que la vie, individuelle comme collective, n'a de sens que dans l'interactivité, la mobilité et l'accessibilité. Dans cette optique, la finalité de l'existence, tout comme les moyens que façonne la société pour assurer sa pérennité, consistent en la reproduction et l'amélioration des conditions permettant aux échanges d'avoir lieu.

Le déploiement de la logique du tout-communicationnel pose problème. Elle engage le sujet dans un mouvement d'indifférenciation avec la réalité qui dévalue les conditions ontologiques de la communication. Submergé dans un univers dont l'impératif est de communiquer à tout prix, l'individu tend de moins en moins à se reconnaître comme une entité distincte de son milieu. Plutôt que de se définir dans un horizon réflexif aménagé par la constitution de soi dans le temps, le sujet tend à s'exprimer dans la multiplicité des moyens par lesquels il peut se configurer dans l'espace. Sans doute charmé par la possibilité de se connaître en temps réel, il confirme son rapport au monde dans le renouvellement continu des possibilités d'interaction avec la réalité. La fusion avec la réalité communicationnelle se présente alors comme le seul moyen de attester l'«authenticité» de son existence dans *l'esprit du temps*. À défaut d'ancrages sensibles, la communication peine à se faire entendre dans le vacarme des identités en quête d'intensité existentielle. On lui a enlevé le silence indispensable à sa fondation en parole.

La logique à l'œuvre comporte trois moments clés qu'il convient de nommer et de décrire. Le premier situe le rôle de la circulation de l'information dans la société de communication. Les impératifs de mobilité et d'accessibilité qui lui sont associés réduisent l'écart nous permettant de penser l'identité et la société à l'extérieur d'un cadre strictement opérationnel. L'assimilation réciproque de l'universel et du particulier à une construction *a priori* communicationnelle présente tous les attributs d'une réalité fermée sur elle-même. Seule la science y aurait accès. Il apparaît ainsi que plus l'information existe, moins nous existons. L'abolition des catégories constitutives de notre rapport à la réalité et à notre capacité de la connaître entraîne plusieurs conséquences, notamment sur le plan des configurations spatiales de la société de communication. C'est l'enjeu du deuxième moment de la logique : le tout-à-la-communication favorise une conception de l'espace propice à une

économie de la présence physique au profit de la présence virtuelle. En soumettant la figure du lieu à celle de l'interface, celle-ci se montre plus susceptible de convenir aux ambitions paradoxales de libération et d'adaptation chères à la culture médiatique. La primauté du sensible, la condition même par laquelle le vivant se constitue en tant que sujet dans le monde, cède ainsi à sa propre dématérialisation. Il en résulte une sorte de déstructuration interne de l'ordre symbolique, symptôme d'un trouble civilisationnel plus grand : la crise de la représentation. Celle-ci a toutes les apparences d'une réalisation de soi *en temps réel* dans la transparence sociale, mais elle exprime plutôt le troisième moment du processus d'indifférenciation à l'œuvre : l'affaissement de la dimension réflexive de l'existence, et avec elle, la disparition de l'horizon de la finitude. L'utopie post-politique de la société de communication correspond alors à la mort du sujet vivant dans son acception phénoménologique et sensible.

Si, comme souligne le biologiste André Pichot, « l'être vivant est à l'origine d'un mouvement dont il est aussi le but » et que : « [...]sans corps et sans monde, on ne pense pas³ », la logique du tout-communicationnel nous livre une vision du monde pour le moins inquiétante. Elle dépossède le sujet de toute intentionnalité. De ce fait, la réalité n'est plus investie par l'œuvre d'un partage sensible et symbolique auquel participent des êtres autonomes inscrits en discontinuité avec leur environnement. Elle résulte en la création continue de possibilités de liaisons entre des entités en communication. La présence au monde n'est donc plus pensée dans l'expérience de se saisir dans un écart face à soi-même. Elle est appréhendée dans la seule sensation de faire circuler de l'information. Il n'importe plus de savoir qui est l'agent de la circulation, pourvu qu'on ait l'impression de collaborer à l'autorégulation de son flux, c'est-à-dire de s'effacer soi-même dans le processus de la communication informatisée. Ainsi, le mode sensible par lequel le sujet se différencie du monde cède à un mode informationnel qui le conçoit dans l'optique de son indifférenciation avec la réalité.

Notre malaise initial prend donc racine dans un aspect bien plus pénétrant de la condition humaine. Il annonce la dénégation de sa figure profondément contingente. L'indisposition croissante du sujet face à lui-même, à l'autre et aux objets qui l'entourent ne

³ André Pichot, *Petite phénoménologie de la connaissance*, Paris, Aubier, 1991, p. 11.

témoigne pas tant de la réticence à incarner le surhomme que de l'effroi que suscite la naissance possible du dernier homme auquel prend part la société de communication.

Ce scénario, bien que sombre, ne doit en aucun cas obscurcir les tentatives de penser la communication à l'ère postmoderne. Il doit plutôt inciter le lecteur à reconnaître qu'une fois sorti de notre corps, nous ne pouvons plus penser la communication, encore moins la vie et la mort. Nous prendrons donc le temps de développer notre propos en approfondissant, point par point, les phénomènes, les concepts et les intuitions qui sous-tendent notre raisonnement.

1.1.1 La communication: un fait de nos sociétés contemporaines

Nous vivons dans une époque qui se reconnaît davantage dans la vitesse et la rapidité d'exécution que dans la contemplation de la scène. Les modes de diffusion, pour une large part issus des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), prennent dès lors une importance considérable, car ils forment l'ensemble des moyens par lesquels le sujet entre en relation avec le monde. L'heure est à la conquête des espaces, et cette conquête, se cachant sous le vocable de l'ouverture, s'appelle la mondialisation⁴. Le

⁴ Nous choisissons d'aborder le phénomène de la mondialisation dans sa forme communicationnelle : la mobilité et l'accessibilité de l'information à l'échelle planétaire. À ce titre, il est important de rappeler que la propagation des NTIC sur Terre n'aurait été possible sans une égale prolifération d'objets dans l'espace. Depuis 1957, 29 496 objets ont été mis en orbite autour de la Terre. Dix mille trente-six sont encore en orbite. Un peu moins que le tiers de ces objets (3100) constituent des satellites artificiels. Environ 1000 seraient en activité aujourd'hui. Ils sont classés en quatre types. Les satellites de télécommunication sont responsables de l'émission des signaux pour la télédiffusion (audiovisuelle, téléphonique et par Internet). Les satellites de télédétection, à usage météorologique ou militaire, émettent les radars ainsi que les signaux optiques, infrarouges, ultraviolets et radioélectriques. Les satellites de positionnement s'occupent du repérage (GPS) d'objets sur la Terre (transport routier, maritime), dans les airs (transport aérien) et dans l'espace (missiles). Finalement, il y a des satellites militaires dont l'usage oscille entre les télécommunications, l'observation et l'écoute électronique. La mise en orbite de tels objets, de même que l'accroissement effréné d'appareils technologiques mis à notre disposition pour communiquer, donne une idée de l'ardeur avec laquelle nos sociétés justifient l'invasion de l'espace physique, produisant ainsi de nouveaux espaces abstraits. La logique conquérante de la communication agit non pas comme le déplacement colonial de civilisations dans un nouveau territoire. Elle transparaît dans le positionnement géostratégique d'objets destinés à créer de nouvelles voies de communication, à surveiller celles déjà en place et à repérer l'usage qu'on en fait. En fait, ce qui passe pour la mondialisation et la globalisation se solde ainsi par la perpétuation de structures organisationnelles dont les normes et les valeurs sont imposées par les pays les plus riches, c'est-à-dire ceux qui ont les moyens économiques, scientifiques et technologiques pour communiquer à l'échelle planétaire. Voir : Center for Space Standards & Innovation, Satellite Catalogue Boxscore) <http://celcstrak.com/satcat/boxscore.asp> (consulté le 13 décembre 2008) et Fernand Verger, *L'observation de la terre par les satellites*, Paris, PUF (Que sais-jc?). 1982.

repérage continu des « moments communicationnels » à l'échelle planétaire aspire à réunir, sous un horizon totalisant, des phénomènes jusqu'alors étrangers à la communication.

Cette quête reflète largement une fascination issue du progrès technique. La technique nous invite à penser l'étendue de nos rapports comme des données mesurables à l'infini. Elle permet de saisir l'état du monde dans un langage opératoire où l'horizon des possibilités d'intervention sur la réalité supplante l'expression des limites grâce auxquelles la réalité peut prendre forme. En prédisposant tout au calcul, la technique fonde les bases de la connaissance comme la configuration d'espaces analytiques où la compréhension d'une activité se confond avec les moyens de rehausser son rendement. Se connaître soi-même revient donc à mieux savoir comment *co-opérer* avec la réalité qui se donne à nous. En cela, les outils et les appareils de la technique ne cessent d'impressionner. Jamais n'avons-nous eu autant de technologies à notre disposition pour transformer nos expériences, nos relations et le monde qui nous entoure !

Nous comprenons ainsi comment l'alliage de la technique avec la communication génère une vision du progrès. La réalité est mise en forme dans le repérage des espaces abstraits et virtuels qui la constituent. Les techniques de la communication emploient ces espaces pour franchir les plus grandes distances dans un minimum de temps. Ce faisant, elles procurent les moyens de mieux intervenir sur la réalité, tout en fabriquant celle-ci selon les états de ce que la réalité peut avoir de communicationnelle. En facilitant la création d'espaces virtuels synchronisés avec un appareillage conçu pour transformer le réel, la technique se pose comme la complice par excellence de la communication. Elle lui sert de carrefour imaginaire alors que les NTIC en représentent la forme achevée.

Expertes dans l'abolition des frontières de la distance physique, la communication et les technologies à son service décrivent également un acharnement manifeste pour la maîtrise du temps. Elles veillent à soumettre la *durée* aux exigences de la productivité et de la rentabilité. Le temps d'attente, le temps de traitement, le temps de l'échange, le temps qu'il nous reste... Notre démarche phénoménologique énonce pourtant que l'activité cognitive de la mise en forme suppose une *distance* entre le réel et les modalités par lesquelles nous pouvons le connaître⁵. Cet écart, marqué par la perception individuelle de la durée, se trouve

⁵ Nous appuyons notre constat sur la conception du vivant telle que développée par André Pichot dans *Petite phénoménologie de la connaissance*. Comme entité sensible, le sujet est défini, en quelque sorte,

à l'origine du décalage premier entre le désir de changer et la réalisation du changement. Aux antipodes de cette conception, le discours sur la communication veille à construire un environnement conceptuel et technologique en adéquation avec un rapport au réel qu'il conçoit comme celui de l'*expérience en temps réel*. Paradoxalement, c'est la continuité du temps qui s'en trouve affectée. Elle est tranchée de toutes parts en données calculables. Le décalage auquel prend part la durée en sort dénué, sans autre issue que de se soumettre à une logique des moyens et des fins⁶. Réduire l'écart instauré par le temps revient à s'ouvrir aux possibilités d'accéder directement à la réalité et de la transformer à notre guise. Le temps passé, le temps écoulé, le temps perdu... il n'y a que la communication et les technologies à son service pour nous aider à épargner du temps pour en gagner ailleurs.

Dans une réalité à ce point inspirée par le changement, la prolifération et la durée des échanges en cours s'inscrivent comme les nouveaux repères de notre expérience au monde. Le temps devient l'enjeu d'un investissement sans précédent. Juger dans les termes du discours sur la communication, c'est fonder les moyens d'améliorer les conditions temporelles de l'expérience. En ce sens le développement de nouvelles technologies de communication *vaut*⁷ dans la mesure où cela procure des outils dont la rapidité d'exécution se rapproche au plus près du rythme changeant de la réalité elle-même⁸.

par un état de manque. Selon Pichot, cet état de manque s'exprime négativement comme un désir diffus et inobjectivable (degré zéro de la sensation) de renouer avec le milieu extérieur en continuité physico-chimique. Or, il n'y a de manque qu'en présence d'un sujet pour le sentir. Cette présence, que Pichot désigne comme psychologique (prédiscursive), assure le transfert du rapport sensible au rapport cognitif. L'être vivant s'engage à résoudre sa situation de déséquilibre en organisant son milieu et en s'organisant lui-même par rapport à lui. C'est ainsi qu'il s'investit dans le processus herméneutique de l'autoconstitution. Les déterminations qui en découlent servent à structurer le réel. Ce mouvement autonome (entendu comme « ce qui a ses lois propres ») de canalisation constitue l'action de la connaissance. Cette dernière advient comme résultat de la confrontation entre le manque et l'environnement donné. Partielle et inachevée, la connaissance est toujours en cours de réalisation (*connaissance connaissante*). Elle répond sans cesse à une discontinuité physico-chimique qui se prolonge dans le temps. Grâce à la mémoire, la connaissance du soi et du non-soi acquiert une certaine stabilité. La mémoire fossilise, en quelque sorte, des modèles de constitution en marge du flux de l'évolution disjointe pour les rendre aptes à la fonction de reconnaissance (*connu*).

⁶ Il ne faut donc pas s'étonner du fait que le mot « temps », dans son acception générale, obéisse maintenant aux canons de l'économie marchande. Avant de mettre le feu aux poudres, ne cherchons surtout pas à gaspiller le peu de temps qu'il nous reste avant la disparition définitive de toute durée ! Prenons tout simplement le moment de reconnaître que le temps provient d'une chair bien plus consistante que ne le laisse entendre le discours sur la communication.

⁷ Est-ce un hasard si le verbe « valoir » peut se comprendre sans complément d'objet direct ? L'objet de *ce qui vaut* dans la communication semble parler pour lui-même, au point où on ne peut plus discerner la voix de la communication de son écho dans les choses. La valeur perd alors son ancrage dans le

La communication habite tous les discours et prétend faire « avancer » l'expérience humaine vers de nouveaux modèles d'identité et de communauté. Or, l'évidence du fait ne doit aucunement en masquer la portée. Quelque part en chemin, nous avons jumelé la conquête des espaces et la maîtrise du temps avec l'expérience de l'intensité. L'analogie bat au pouls du XX^e siècle. Forte du rôle qu'on lui accorde, la communication participe sans doute à ce qu'Alain Badiou comprend comme la passion du réel⁹ : une volonté écrasante de saisir la réalité *sur le vif* en vue d'obtenir du définitif. Le fait de la communication dans la société contemporaine s'inscrit donc comme la création de nouvelles zones de *rapprochement* avec la réalité. Créés et reproduits dans l'optique d'une intensité à jamais renouvelée, ces espaces abstraits et virtuels fournissent au sujet humain la sensation d'accéder au *temps réel* de l'expérience. La communication prétend contribuer à l'accessibilité de ces lieux à « haute charge existentielle ». Elle seule aspire à produire les technologies nécessaires à la sensation de participer au flux dans lequel semble baigner une réalité en changement perpétuel.

Avide de nouveaux espaces, en guerre contre le temps et à la recherche d'intensité, notre intérêt actuel pour la communication induit les promesses de son discours utopique¹⁰ : la communication promet l'autorégulation du lien social dans un horizon ultime de connaissance de soi, de l'autre et de la réalité. Elle ambitionne d'épouser l'agencement des corps, du langage et de la matière à la manière d'un *logos* pour l'univers. Il est moins question d'imposer une conception définie de la réalité qu'une série de modalités structurelles au cœur des rapports qui la constituent. Dans une réalité définie dans les termes de la communication, le monde ne tient plus à la fondation de normes dans un horizon

sensible pour se réfugier dans les automatismes du comportement autoréférentiel où seule l'expérience *in the now* de la communication parvient à justifier son existence. Le philosophe Yves Michaud étend cette pensée à l'horizon de l'expérience esthétique en décrivant une obsolescence semblable de l'objet dans l'activité artistique contemporaine : « Les objets, pour ne même pas parler d'œuvres d'art, n'existent plus, ou alors ils ne sont là que pour générer une expérience qui, par elle-même, dans son indéfinition, son indétermination et son accessibilité, est fondamentalement esthétique : on ressent et on communique. Quoi ? C'est une autre affaire, et peut-être même pas du tout la question quand le verbe « communiquer » n'est plus transitif. » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*. Paris. Éditions Stock, 2003. p. 63. Nous verrons dans le deuxième chapitre quelle est la portée de *communiquer la communication* dans le contexte de l'art contemporain.

⁸ Un rythme qui prend, d'ailleurs, toutes les apparences d'une accélération du temps.

⁹ Alain Badiou, *Le siècle*. Paris. Seuil, 2005.

¹⁰ À ce sujet, nous dirigeons le lecteur vers les travaux de Philippe Breton, notamment son livre *L'utopie de la communication* (Paris. La découverte, 1997).

commun, mais bien à l'avènement (ou la valeur événementielle) de ses moments communicationnels. Il ne faut donc pas s'étonner d'entendre que toute absence d'organisation renvoie à un manque de communication. Le souci qu'on se fait est à la hauteur de l'exigence de la promesse : celle que la communication puisse nous fournir des outils conceptuels et matériels pour mieux vivre selon l'« ordre » des choses qu'elle fabrique.

1.1.2 Les symptômes du statut problématique de la communication

L'ordre bien sûr n'est pas préétabli; il est construit. Cela dit, les discours soutenus par l'idéologie de la communication font plus que correspondre à une passion voulant transcender le décalage entre la réalité et la façon dont elle se donne à nous. Ils concourent au déploiement d'une réalité *ici et maintenant*, la seule qui, apparemment, puisse satisfaire une présence assoiffée d'authenticité et (en quête) d'intensité. La trajectoire visée par les sciences de la communication veille ainsi à construire le réel selon une logique qui maintient ses possibilités d'autoconservation et d'hégémonie. Voir le monde sous l'optique idéologique de la communication revient donc à prendre cette dernière comme l'archétype suprême de notre rapport au monde. Pour cette raison, l'ampleur que prend l'adéquation entre communication et réalité dans la société contemporaine entraîne une série de symptômes que nous jugeons problématiques.

i) Le premier de ces symptômes se situe principalement dans le relativisme sémantique du concept lui-même. Les références tous azimuts à la « communication » rendent litigieuse une réflexion claire sur la définition du terme.

D'un côté, cette ambiguïté se caractérise par la multiplication des situations où la communication est évoquée comme un enjeu comporte un danger important. En plaçant celle-ci comme le vecteur privilégié de la construction du réel, nous courons le risque de ne plus être capables de distinguer ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas. Autrement dit, la communication risque à la fois de vouloir tout dire et son contraire. Cette absurdité ne tient pas de l'artifice ou du simulacre. Elle est bien réelle, vu l'omniprésence de la communication à l'heure actuelle.

D'un autre côté – et c'est tout l'enjeu du glissement de sens –, il est paradoxal de constater que la communication est considérée comme la voie de l'éthique et du progrès des sociétés. Nous nous référons constamment à elle lorsque vient le moment de fonder les

normes et les conduites de l'organisation sociale. N'examinons-nous pas toujours, par exemple, l'état des communications afin de juger de l'état d'une relation, qu'elle soit amoureuse, diplomatique ou professionnelle? Constamment sollicitée pour sa teneur structurelle, la communication semble ainsi présenter tout le *potentiel de la mesure*. Toutefois, vu l'emprise qu'elle exerce sur toutes les sphères de l'existence et l'ambiguïté conceptuelle dont elle fait objet, la dimension éthique revendiquée par le discours sur la communication entretient un rapport problématique avec la notion de mesure.

Le recours à la communication à la fois comme objet d'une rationalité à l'affût de l'esprit du temps (*zeitgeist*) et comme « mot-valise » de nos représentations sociales, spirituelles et scientifiques engendre un dilemme d'ordre téléologique. En prétendant fonder le noyau opératoire des normes éthiques et cognitives, la communication se propose comme une activité autosuffisante. Sa finalité ne semble pas renvoyer à autre chose qu'au fait de communiquer *plus et mieux*, par tous les moyens possibles, avec soi-même ou autrui, dans les cadres politique, scientifique et culturel au cœur du lien social. Vivre n'aurait alors d'autre dessein que l'exploration des possibilités techniques et technologiques de la communication. Rien de cela ne nous renseigne sur un sens transcendant la réalité communicationnelle. Comprise dans les termes de la liberté et de l'idéal d'émancipation de soi, la finalité de l'existence ne tiendrait qu'au simple fait de communiquer.

ii) Le second symptôme problématique de la communication concerne les modalités par lesquelles on différencie l'agent des entités en communication. « Entrer » en communication s'entend non seulement comme l'expression d'une subjectivité et la reconnaissance de son agir, mais également comme l'accomplissement d'une transmission selon la logique de l'émission et de la réception d'un message¹¹. Et il n'y a pas que les sujets vivants dans ce domaine; plusieurs appareils sont également destinés à produire et à faciliter les communications. Les sons et les gestes du vivant sont groupés comme modes de la communication au même titre que les instruments servant d'extension à leur expérience. Autrement dit, les conditions de la communication rassemblent autant la reconnaissance de l'intentionnalité que le fonctionnement adéquat d'un outil ou d'un objet inanimé. Il y a donc confusion entre les niveaux ontologique et technique dans la configuration de l'agent communicationnel.

¹¹ En effet, il est curieux de qualifier une pratique et sa réussite avec le même concept.

La distinction entre l'intentionnalité et l'automatisme s'efface au fur et à mesure qu'interviennent les nouvelles technologies dans notre quotidien. Celles-ci assurent le rythme de nos correspondances personnelles et professionnelles, de même que la fluctuation des états financiers et l'accessibilité des divertissements populaires et culturels. Les NTIC et leurs hérauts, les médias, se greffent à notre expérience au monde comme de véritables prothèses communicationnelles¹². Elles façonnent un rapport à la réalité et à la société qui repose sur l'indifférenciation de la présence physique et virtuelle¹³. Cela revient à dire que la proximité des corps est déconsidérée au profit de l'interactivité des entités en relation. Garante du monopole sémantique de la présence au monde, la notion d'interaction¹⁴ agit tel un dénominateur commun tant pour les humains entre eux que pour l'animal et la machine. Elle assimile l'intentionnalité du sujet et la pluralité de ses expériences à des opérations *a priori* techniques et médiatiques. La naturalisation de ces procédés dans l'ordre de l'expérience

¹² Force est de constater que les NTIC et les médias redéfinissent également l'exercice de la citoyenneté. Doit-on rappeler que l'opinion publique n'est plus le fruit d'une délibération entre citoyens, mais le résultat statistique de sondages? L'espace public tend à ressembler davantage à un espace publicitaire, le citoyen étant alors assimilé à un simple consommateur.

¹³ Bien des auteurs fondateurs des sciences de la communication ont contribué à construire un édifice théorique favorable à l'institution de la présence virtuelle dans l'espace public. Nous retenons surtout les propos de Gabriel Tarde sur la vie du public dans la culture médiatique. Selon Tarde, l'avènement de la modernité démocratique décrit un processus d'autonomisation du public par rapport à la foule, notamment à travers la régulation sociale des nouveaux moyens de communication. Non exempt des traits de la foule, le public se compose à partir d'un modèle de communication à distance : « Mais toutes les communications d'esprit à esprit, d'âme à âme, n'ont pas pour condition nécessaire le rapprochement des corps. » Gabriel Tarde, « Le public et la foule ». In *L'opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989 (1901), p. 32. La vie du public, ainsi que sa liberté d'expression, repose sur la circulation d'information et la rapidité des communications. La diffusion sème le sentiment d'actualité et avec lui, le sentiment d'appartenance (« conscience d'unanimité simultanée », p. 35) à une collectivité qui évolue dans le temps. L'espace qu'instaure la rencontre de différents publics se joue dans la présence virtuelle, à l'écart de la violence physique de la foule, ce qui rend tout conflit moins dangereux pour la paix sociale et l'unité sociale. La société existe dans cette présence purement abstraite, mais d'autant plus réelle par la souplesse qu'elle exerce envers la sociabilité du peuple, sa diversité et son dynamisme.

¹⁴ L'interaction suppose un devenir dont le moteur se rapporte à l'action réciproque de deux agents en relation. Toutefois, la nouvelle importance accordée à ce concept dans les sciences de la communication tend à l'éloigner des catégories propres à sa signification originelle. Reléguée au second plan – voire à l'obsolescence – dans le mouvement qu'elle engendre, la catégorie de l'action cède le monopole du sens de l'interactivité à celle de la réaction. Par conséquent, les agents en relation se trouvent constitués davantage selon leur capacité à *réagir* que selon leur *autonomie d'agir*. De plus, la tournure cybernétique que prend la définition de l'interaction dans le discours scientifique contemporain instaure une proximité confuse avec la notion de *rétroaction* et son idéal, l'autorégulation des entités en relation. C'est, en somme, grâce à ce processus d'uniformisation subséquente que le concept d'interaction peut s'appliquer autant à la machine qu'aux organismes vivants sans que soient posées leurs différences qualitatives.

révèle le second symptôme problématique de la communication : le degré d'interactivité devient le nouveau critère par lequel est déterminée la spécificité des entités en relation. Il en résulte une confusion croissante entre les pratiques vivantes de la communication et le comportement de la machine. Devant le rythme effréné du développement technologique, il n'est pas surprenant que l'être humain soit de plus en plus sollicité en fonction de ses compétences, de sa performativité et de son efficacité dans la gestion des ressources et des informations mises à sa disposition. L'être humain idéal n'appartient plus à l'ordre du sensible. Il s'incorpore dans l'efficacité processuelle de l'ordinateur¹⁵.

Somme toute, la communication semble souffrir d'un relativisme sémantique affectant à la fois sa finalité et les modes par lesquels peuvent être distingués l'agent communicationnel et son instrument. Notre pronostic exprime le statut problématique de la communication dans la société contemporaine. En effet, il est inquiétant pour nous de constater que la communication est instituée comme norme du devoir-être (individuel et collectif) alors qu'elle fait l'économie de la différenciation entre le vivant et le non-vivant. Dans quelle optique la communication peut-elle alors projeter une quelconque finalité existentielle si les critères lui servant de guide sont à ce point étrangers à eux-mêmes? Pour bien expliquer comment la communication tend aujourd'hui à dissoudre les conditions qui la rendent possible, il faut examiner son emprise sous le spectre de ce qu'il convient d'appeler la société de communication.

1.2 LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION, AVATAR DE LA LOGIQUE DU TOUT-COMMUNICATIONNEL

1.2.1 Quelques précisions

Notre essai part d'un sentiment de malaise face à l'emprise de la communication sur la réalité et nous avons identifié son implication téléologique : la finalité de la communication s'inscrit sous le sceau d'un rapprochement définitif avec la réalité (passion du réel). Comme cette dernière change continuellement, l'exigence de fonder et d'améliorer les conditions

¹⁵ Il est aussi commun d'attribuer au développement technologique l'idéal d'imiter parfaitement la complexité du comportement humain. La confusion entre la pensée (machine) et les machines à penser est donc double. Voir Céline Lafontaine. *L'empire cybernétique. des machines à penser à la pensée machine*. Paris, Éditions du Seuil, 2004.

d'un rapport avec elle nous engage dans un cycle autoréférentiel où la vie n'a de sens que dans les termes de la communication. Ainsi, « communiquer *plus* en vue de communiquer *mieux* » est érigé comme le nouveau credo du devenir de l'existence. En conséquence, toute la présence au monde est pensée en termes d'interaction. Celle-ci constitue le vecteur épistémologique de la communication en même temps qu'elle rassemble tous ses repères ontologiques. L'interactivité des entités – la façon dont celles-ci disposent du *débit* de l'information – tend donc à déterminer leur spécificité. La propension actuelle à concevoir toute relation comme une communication contribue au déploiement d'une conception de la vie et du monde dont l'idéal prend forme dans la société de communication. Nous nous proposons d'esquisser le profil de cette nouvelle vision du monde, tout en montrant les conséquences de la logique qui la sous-tend.

D'abord, procédons à quelques précisions. La société de communication n'existe pas sous une forme proprement accomplie. Nous admettons donc travailler à partir d'un idéal-type dont le processus n'est jamais tout à fait actualisé¹⁶. Affirmer que nous vivons dans une société de communication ne consiste donc pas à exposer les caractéristiques d'une communauté en particulier. La société de communication est une abstraction vers laquelle tend l'évolution des sociétés (surtout occidentales) à l'heure actuelle. Dans le cadre de notre réflexion, cela revient à relever les rouages et les tendances d'un mouvement d'ordre civilisationnel. Plusieurs facteurs économiques, politiques et sociaux participent de cette logique. Parmi eux figurent l'hégémonie du néolibéralisme économique, son idéologie

¹⁶ La précarité dans laquelle se situe l'avenir de la société contemporaine comporte plusieurs risques si l'on tient compte, historiquement, de la façon avec laquelle les civilisations occidentales ont représenté leur marche vers l'avenir. Le portrait que peint le sociologue Michel Freitag dans l'introduction de son livre *Le naufrage de l'université* (Québec/Paris, Nuit blanche/La découverte, 1995) nous éclaire sur ce point. L'auteur argumente que la modernité a toujours consisté en une foi en l'avenir. Or, l'horizon symbolique de *la foi en l'avenir* a été conquis par une obsession de *prévoir le futur*, entendu comme le calcul des prévisibilités des conséquences de nos actions : « C'est en courant après l'avenir que nous avons construit le futur où nous sommes maintenant piégés. C'est le chemin qui est devenu notre piège, le chemin que nous avons creusé sur le sol en courant après l'avenir [...] » (p. 15). Le chemin dont parle Freitag ne fait écho à aucun discours déterministe ou fataliste. Il renvoie plutôt aux déterminations ayant forgé le parcours des communautés humaines depuis la modernité. Leur caractère inédit transparait dans le fait que celles-ci menacent plus que jamais la *contingence* du déploiement de la subjectivité et de la construction de la société. C'est en façonnant la réalité dans l'ordre contingent de ses formes que l'on parvient à regarder ce qui relève de la nécessité comme le résultat de conjonctures historiques impossibles à rassembler dans un tout logique ou causal. Dès lors, si la logique communicationnelle prétend apparaître comme l'œuvre d'une nécessité, elle demeure tendancielle et n'exclut pas les mille et un exemples locaux pouvant contrevenir à sa réalisation dans la société de communication.

politique ainsi que les phénomènes de la mondialisation et de la culture médiatique. Cependant, l'objet de notre recherche ne nous permet pas d'en faire la généalogie. Ce qui nous intéresse ici concerne avant tout l'édification de principes, de représentations et de normes propres à une conception du monde. Certes, il s'agit moins d'expliquer les conjonctures socio-historiques ayant contribué à la naissance de la société de communication que d'exposer en quoi celle-ci reproduit les aspects d'une réalité fermée sur elle-même.

Quoiqu'il en soit, la prudence analytique ne peut toutefois nous empêcher de faire le saut entre la réalité phénoménologique du « moment communicationnel » et son idéal dans la société de communication. L'enjeu central de notre réflexion se trouve justement entre ces deux pôles. Son objet, que nous choisissons de nommer *la logique du tout-communicationnel*, doit être construit en tenant compte du mouvement oscillatoire entre le moment de la communication et son idéal-type sociétal. La forme que prend la société de communication tend donc à refléter la finalité autoréférentielle de sa logique et, avec elle, les modes que se partagent les régimes de son emprise sur la réalité.

1.2.2 La société de communication : matière à complexité?

Vers quels horizons une affirmation telle que « on ne peut pas ne pas communiquer¹⁷ » peut-elle mener? Elle signifie, d'une part, que la communication est un processus continu et ininterrompu dans lequel sont forgées les différentes facettes de notre expérience au monde. Elle fait supposer, d'autre part, que l'analyse du processus communicationnel n'est valable qu'au prix de sa complexification en systèmes et en sous-systèmes d'interaction. Dans cette optique, les questions sur l'origine, l'intentionnalité et la finalité d'une communication importent peu. Accusées de simplifier un phénomène pourtant si vaste et insondable, elles errent comme des facteurs parmi d'autres dans une mer de codes génétiques, culturels et comportementaux.

À l'échelle globale, la constatation selon laquelle nos sociétés – surtout occidentales – se complexifient est quelque peu banalisée. Certains s'en réjouissent, d'autres s'en désolent, la plupart sont résignés à s'y adapter. Le phénomène de la complexification est surtout tenu pour inéluctable, comme s'il participait d'un processus civilisationnel à l'œuvre au-dessus

¹⁷ Gregory Bateson. «La télégraphie et l'orchestre». In Winkin. Yves (ed.), *La nouvelle communication*. Paris. Éditions du Seuil, 2000. p. 23.

des têtes et à travers les corps. Il en est de même pour la communication. À en croire ses plus fervents défenseurs, la *nouvelle* communication est un *tout intégré*¹⁸. L'expansion des moyens par lesquels nous la reconnaissons, comme la complexification, s'étend à l'infini. Impossible donc d'y apporter une quelconque synthèse, d'y voir clair. Vues sous cet angle, la communication et la complexification paraissent appartenir à des catégories qui, en plus de rendre problématique toute tentative de les penser objectivement, semblent dérober tout jugement de sa dimension synthétique.

En quoi le tout-communicationnel, ses méthodes et ses technologies contribuent-ils à construire des représentations susceptibles de nous perdre dans le dédale de la complexification? Quelle est l'importance, voire la pertinence de penser que nous ne communiquons pas toujours?

Notre hypothèse est la suivante : le phénomène de la complexification apparaît comme le symptôme d'une société qui se pense et qui se reproduit dans les termes de la communication. Celle-ci envisage sa pérennité dans la seule équivalence formelle des systèmes qui la constituent. Elle tend donc à se représenter comme transparente à elle-même. Cela dit, le monde ainsi présenté n'est plus un monde où le sens de l'appartenance sociale relève du mouvement réflexif de l'intentionnalité. Les catégories nous permettant de l'objectiver, de le construire et de le connaître comme monde sont réduites à de simples mesures de variation dans un processus communicationnel continu. Dans la réalité communicationnelle, ce n'est pas du monde dont il est question, mais bien de l'ensemble des systèmes qui lui ont ravi sa place.

1.2.2.1 À l'image du réseau : priorité à l'accessibilité et à la mobilité

Nous pourrions dire que la société de communication est à l'image du réseau qui rend possible son existence : un vaste complexe de systèmes liés en circuits par des voies de communication qui ne subsistent que par la circulation d'informations qui les traversent. Labile et extensible, l'image du réseau opère un changement de perspective dans l'appréhension de la réalité. Elle est topologique plutôt que linéaire et hiérarchique : « [...] l'importance n'est pas accordée à un centre, à une origine de l'information qui y

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

circule, mais au mouvement que permet la connexion¹⁹ ». En effet, l'idée même de structure passe d'un modèle héritier de normes sociohistoriques à un agencement dirigé selon le débit du flux informationnel. Ce mouvement est celui de l'interactivité des entités (ou pôles) en relation. Chaque pôle du réseau agit à la fois comme un lieu de transit vers d'autres pôles et un pont d'accès à tous les points de l'ensemble. L'expansion du réseau est assurée par la multiplication des micro-réseaux en son sein, tous fonctionnant selon le même modèle d'intégration des entrées et des sorties. À cet amas de connexions et de branchements qui prend, par ailleurs, toutes les proportions d'une vaste toile auquel participe le Web, se trouvent superposés tous les supports imaginables. Ceux-ci ne sont admis dans le réseau que comme les éléments intégrés d'un système dont *la nature détermine le fonctionnement*. La socialisation à deux autant que les réseaux formés par la bureaucratie, l'économie, la culture et les médias forment la réalité systémique de la société de communication. C'est ainsi que peut s'expliquer le phénomène contemporain d'informatisation du monde dont le but est non seulement d'ouvrir de nouvelles voies de communication, mais aussi de fusionner le temps et la prolifération des espaces.

La société de communication existe dans l'organisation complexe et débridée de ses voies de circulation. En architecture et en urbanisme, c'est autour du principe de la *mobilité* et de *l'accessibilité* que sont édifiées les infrastructures subvenant aux besoins fondamentaux de la collectivité²⁰. La construction des voies de passage – que l'on pense aux autoroutes, aux viaducs et aux intersections autant qu'aux corridors et aux escalators – a acquis une importance inédite dans la disposition de l'espace urbain. Concevoir son étendue en fonction du mouvement des véhicules, des gens, de l'électricité, de la marchandise et des capitaux obéit à une logique sans doute fidèle à l'accroissement de la population et à la diversité de ses habitudes de vie; cette logique coïncide avec une gestion spatiale axée sur le déplacement perpétuel et le taux de fréquentation des établissements. La société de communication est une

¹⁹ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1992, p. 43.

²⁰ Nous dirigeons le lecteur vers le livre de Michel Freitag, *Architecture et société* pour une enquête plus poussée à ce sujet. Le lecteur constatera que le cœur de la problématique ne se limite en aucun cas à une description de l'évolution des styles en urbanisme et en architecture. Pour Freitag, les rapports entre l'architecture et la société expriment avant tout la figure synthétique d'un projet collectif dans lequel sont noués les rapports entre l'esthétique, le politique, le caractère réflexif de la subjectivité et du devenir de la société.

société de *transport* : ses structures assurent donc la mise en place et l'accessibilité des dispositifs essentiels à la mobilité des acteurs du tissu social.

1.2.2.2 La notion d'information

Ce que nous affirmons là n'est en réalité rien de nouveau. L'histoire des civilisations humaines raconte l'importance stratégique de la construction des routes dans la propagation et le maintien de l'organisation sociale, peu importe leur modèle politique. Celui de la société de communication ne fait pas exception, sinon dans la représentation qu'elle se fait des aides à la circulation et, bien sûr, à l'*unité en circulation*.

Nous avons établi que le critère épistémologique et ontologique de la communication, dans son acception actuelle, réside dans la notion d'interaction. Il est essentiel de comprendre en quoi cela consiste²¹. L'interactivité traduit le « comportement » des entités en communication et se mesure dans le degré « d'échange d'information ». Nous devons cette conception de la réalité communicationnelle à Norbert Wiener. Le commentaire qu'en fait le sociologue Philippe Breton rend justice à la portée paradigmatique de cette nouvelle compréhension des concepts d'information et de communication :

La nouveauté n'est pas tant que soient mis en scène l'information et le mouvement de son échange comme nouvel objet de la science – ce que l'on croit généralement – mais bien que ce mouvement d'échange de l'information soit présentée ici comme constitutif intégralement des phénomènes, aussi bien naturels qu'artificiels. Là est l'origine du « tout communication », qui constitue la base ultérieure du discours utopique sur la communication, avant même d'ailleurs que Wiener n'ait songé à remplacer, quelques années plus tard, l'incommodé « comportement d'échange d'information » contre le terme plus pratique de « communication ».²²

Ici, la notion d'information²³ se comprend à la fois comme l'unité et la structure à partir de laquelle est conçue la nature relationnelle des entités. Prescrivant une mise en forme de la

²¹ Voir note 14.

²² Philippe Breton. *Op. cit.*, p. 26.

²³ L'origine cybernétique du terme 'information' provient de sa relation avec le concept de l'entropie, issue de la seconde loi de la thermodynamique. Philippe Breton explique que : «[...]tout système (thermique) isolé tend vers un état de désordre maximal, ou, en d'autres termes, vers la plus grande homogénéité possible par le ralentissement puis l'arrêt des échanges en son sein. Cette loi, transposée à l'échelle de l'univers, implique à terme – mais il s'agit d'une échéance fort lointaine – ce que l'inventeur de la thermodynamique, au XIXe siècle, le physicien Boltzmann, avait nommé *warmetod*.

matière et de l'énergie, elle se trouve au cœur du maintien de l'organisation et de la vie en général. Chaque élément d'information en échange dans le réseau module le niveau de vie des entités en relation.

La communication devient la voie par laquelle l'interactivité des entités est évaluée et régulée. À l'aide des technologies, elle agit en tant que *support de capacité*, de manière à faciliter l'adaptation des entités aux transformations des réseaux. Le rôle que se donne la communication s'étend à l'ensemble des éléments aptes à échanger de l'information. Les manières d'être, de faire, de paraître, tout comme le corps, les matériaux et leurs symboles sont considérés comme des supports informationnels à complexité différée, l'idéal de tout support ne demeurant rien de moins que de favoriser l'uniformisation et l'autorégulation des échanges informationnels.

La société de communication est donc une société dont l'existence et le fonctionnement sont conçus comme une agglomération d'activités (*hub*) où s'échangent des informations²⁴. Elle ne repose sur aucun statut réel sinon celui du flux informationnel qui la traverse. La mise en forme spécifique de ce flux, la canalisation et l'accentuation du débit des échanges en cours relèvent de plusieurs caractéristiques par lesquelles la société de communication se distingue des phénomènes naturels. Davantage différentielle que qualitative, la disjonction entre une société de communication et ses contreparties, historiques comme naturelles, tient à la seule *intensité* avec laquelle l'information est mise en circulation.

Il n'y a donc pas de nature en tant que telle dans la « réalité communicationnelle ». Les fonds marins, les forêts et leurs montagnes correspondent plutôt à la notion quelque peu aléatoire de l'environnement, applicable, à son tour, à une multitude de situations renvoyant irrémédiablement à l'existence de réseaux, de systèmes et de sous-systèmes en pleine mutation. La dissolution du concept de nature marque le triomphe de la médiation technique

la mort thermique de l'univers. » *Ibid.*, p. 32. Wiener constate que l'entropie menace l'existence de l'homme et du lien social. Selon Breton, nous ne pouvons sous-estimer l'extrapolation que Wiener fait des concepts d'entropie et d'information. Celui-ci insiste que c'est à la communication et à ses outils de porter secours au désordre de la confusion humaine (*bruit*) et du fléau de la nature (l'entropie naturelle) en assurant la circulation de l'information.

²⁴ Fidèle à son héritage nominaliste, la société de communication n'existe pas comme une entité faisant plus que la somme de ses parties. Elle est immanente à elle-même dans le sens où elle ne renvoie pas à autre chose qu'à une série de modalités communicationnelles. Seule l'activité d'autorégulation spécifique (circulation de l'information) de ses composantes (supports – individus en relation) forme ce qu'il convient d'appeler « la société ».

dans notre appréhension de la réalité. C'est en comprenant comment fonctionnent les choses que nous sont révélées leurs propriétés intrinsèques, leur caractère inné ou leur « essence ». La société de communication procède de la même façon. Ayant mis fin à la condition de sa propre réflexivité symbolique, elle aspire à se construire comme société dans la reproduction d'une intensité communicationnelle inouïe²⁵. La pérennité de son existence n'est que trop peu assurée si les modes sur lesquels repose l'intensité se limitent à la mobilité et à l'accessibilité de l'information.

Nous passons ainsi au premier moment de l'indifférenciation à l'œuvre dans la logique du tout-communicationnel : l'hégémonie d'une conception de la réalité et de la connaissance dans laquelle l'idéal de vérité laisse place à un idéal opérationnel.

1.2.3 Premier moment du tout-communicationnel : passage d'un idéal de vérité à un idéal opérationnel

Dans la société de communication, la connaissance n'obéit plus à des critères de factualité redevables à la séparation – aussi discutable soit-elle – de la subjectivité du jugement et de l'objectivité « scientifique » dans l'activité de connaître. La réalité communicationnelle n'admet plus la distinction entre les catégories subjectives et objectives. Trop rigides pour saisir les fluctuations des réseaux en pleine expansion, celles-ci sont renvoyées à la condition ontologique de leur existence factice, le dénominateur de toute mise en forme : l'information. Par conséquent, la connaissance est sommée de s'appuyer sur d'autres critères pour établir sa factualité, ceux-là mêmes qui servent à identifier le caractère informationnel d'un échange : les codes inhérents aux opérations à l'œuvre. Ceux-ci constituent le mode premier de la structure d'une relation. La connaissance des codes équivaut à la compréhension de la façon dont ils peuvent opérer une modification au sein des échanges informationnels. Le seul moyen de vérifier la factualité d'une connaissance est de procéder à son application technique et ponctuelle. Si l'information qu'elle fournit transforme l'échange de manière à produire la régulation souhaitée, la connaissance est factuelle et « vraie ». La conscience, elle, se traduit en conscience des opérations à l'œuvre. Plus celle-ci s'évertue à identifier l'ampleur des mécanismes d'échanges, plus elle parvient à intégrer les

²⁵ Il ne faut pas s'étonner de ce que les mots « optimisation », « efficacité », « productivité » et « performance » soient dotés d'une signification quasi dogmatique aujourd'hui.

possibilités de leurs relations et de leurs recombinaisons potentielles. En ce sens, la conscience opérationnelle fait valoir son « intelligence » lorsqu'elle se montre « informée » des moyens d'intervenir dans un réseau en vue d'optimiser le rendement de son flux informationnel. Ainsi, l'horizon cognitif de la logique communicationnelle s'inscrit dans une visée où toute connaissance de la réalité, peu importe son champ, sous-tend une maîtrise accrue des moyens pour la transformer.

1.2.3.1 L'horizon technoscientifique : connaissance de la réalité = moyens pour la transformer

Dans cette perspective, l'idéal de vérité dans lequel s'inscrivait le savoir de la science moderne cède à un idéal opérationnel dans lequel œuvrent maintenant les technosciences. Il ne peut y avoir de fusion entre la connaissance de quelque chose et son éventuelle transformation sans le développement exponentiel de technologies capables d'intervenir directement sur la réalité. Force est de constater que la recherche scientifique est entièrement axée sur cette ambition : mieux comprendre à l'aide d'outils servant à démembrer et recomposer ce qu'il y a à comprendre. La technique agit comme le principal intermédiaire de notre rapport cognitif au monde. Elle codifie les comportements sociaux de la même façon qu'on étudie le « comportement » de l'électron dans la compréhension de l'atome. L'idéal, pourtant, reste le même : calculer la prévisibilité du mouvement, de ses variations et là où il faut, rehausser le rendement communicationnel des composantes.

Le brouillage ontologique entre la nature, la technique, l'être connaissant et son objet découle d'une logique d'indifférenciation perpétuée par la société de communication. Lorsque le réel est ramené à un profil informationnel, la connaissance des codes communicationnels de ses composantes préfigurent les opérations des systèmes et des réseaux dans lesquelles celles-ci sont inscrites. Ceci dit, la connaissance se prête moins à l'objectivation normative d'un rapport à soi et au monde qu'à la mise en place d'un horizon où sont abolies les frontières entre le réel, le symbolique, le sensible et l'ordre contingent de ses significations.

1.2.3.2 Perspectives utopiques : Entités communicantes dans une société consensuelle

La propension à tout voir comme un système de supports communicationnels s'applique également à l'individu et à la société. La société de communication ne fait aucune réelle distinction entre eux, car ils sont tous les deux considérés comme des « entités communicantes²⁶ » *a priori* dirigées par les vacillations du flux informationnel. Branché malgré son intentionnalité, l'individu est pensé selon sa capacité de transmettre et d'échanger des messages. Le degré de complexité et de rapidité des échanges avec lesquels celui-ci effectue un transfert informationnel détermine sa sociabilité. Il n'est pas conçu comme une subjectivité qui se saisit dans un écart face à elle-même, mais comme un pôle dans un réseau communautaire au même titre qu'une communauté dans un réseau intercommunautaire. Ce processus s'étend à l'infini. Voué à se saisir dans une localité relative au réseau auquel il choisit de s'identifier, le sujet n'existe pas *dans et par* son rapport à la société. La médiation symbolique qui institue l'individu comme une entité à la fois distincte et intrinsèquement liée à son milieu est annulée au profit du seul degré d'interactivité avec le milieu. Il en va de même pour la société. Elle n'est plus envisagée comme une totalité, c'est-à-dire ce lieu symbolique d'intégration des actions individuelles singulières. La société existe uniquement comme un conglomérat d'activités qui répondent à leurs propres critères de constitution et de développement. Dans la société de communication, on distingue l'individu et la société comme on distingue n'importe quelle autre entité n'existant qu'en rapport aux autres systèmes qui les mettent en relation : par l'examen de leur contexte communicationnel respectif.

Il est même hautement problématique de parler d'une « société » de communication lorsque les discours et les représentations qui lui donnent vie contreviennent à tout projet de société. La société, comme toute réalité *sui generis*, qui se tient en elle-même et par elle-même – et donc dans la représentation et la reproduction de soi – se dissout dans la figure d'un système parmi d'autres. La réalité communicationnelle met en péril les médiations symboliques pourtant essentielles de la reconnaissance de la société par elle-même et du sujet par lui-même dans la société. La réflexivité cède à l'intensité et par là, se retranche au profit d'un rapport immédiat à soi-même et à la communauté.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

Cette tendance à la conciliation par la fusion reflète le caractère fondamentalement postmoderne et utopique de la société de communication. Comme le remarque Philippe Breton, il n'est pas anodin que celle-ci soit présentée comme une alternative aux grandes idéologies politiques, les totalitarismes en premier. L'édification de la société de communication repose sur le principe de l'inclusion et du consensus :

Tout le monde, sans exception, fait partie de la société de communication, puisque la vigueur de cette société tient justement à sa capacité de libérer les forces communicationnelles qui sont en son sein. C'est du fait de communiquer, du simple fait de communiquer le plus activement possible, que viendra la libération de la société.²⁷

À première vue, la délivrance proposée par la société de communication exprime un affranchissement perpétuel des conflits multiples à l'œuvre dans les rapports qu'entretient l'individu avec la société, de même que les conflits entre les différents modèles de société. L'utopie qu'elle veille à mettre en pratique consiste en l'abolition tous azimuts des hiérarchies et des préjugés fondés sur la différenciation sensible et les rapports de pouvoir qui en découlent. En termes communicationnels, cela signifie l'élimination des entraves à la libre circulation de l'information.

Cela n'est-il pas l'expression d'une crise du politique? Selon la définition que donne le philosophe Jacques Rancière : « [...] avant d'être un conflit d'opinions ou de fins, de parties ou de classes, la politique est un conflit sur la configuration même du sensible dans lequel peuvent apparaître des objets ou des acteurs même de ces conflits.²⁸ » Sur ce chapitre, la société de communication, consensuelle dans sa forme et dans son fond, contrevient à la définition même de la pluralité dont elle se réclame. Elle cherche à éluder le noyau qui rend à la pluralité humaine son substrat sensible et symbolique, l'altérité, c'est-à-dire l'autre dans ce qu'il a d'imprévisible et d'inconnaissable. Le principe de consensus, en plus de faire l'apologie du dialogue en uniformisant les enjeux de chaque partie, forge l'idéal de la résolution avant même de bien identifier le problème :

C'est donc un partage du sensible dans lequel on ne compte que des parties réelles, des groupes d'intérêts ou d'affiliations et des intérêts de ces groupes,

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ Jacques Rancière. « Le dissensus citoyen ». *Carrefour : revue de réflexion interdisciplinaire*. vol. XIX, n° 2. 1997. p. 26.

sans place pour des sujets supplémentaires, des objets litigieux et des communautés paradoxales.²⁹

En déconsidérant les éléments perturbateurs de la bonne conduite du flux informationnel, la société de communication se prive des moyens d'une réflexion critique sur son activité propre. Elle se ferme aux conditions qui rendent possible la communication dans une société : la délibération du sens de l'ordre commun à partir d'un retour sur les principes qui le constituent et l'expliquent. Aucune plateforme sociale charpentée par les NTIC ne peut supprimer cette aporie fondamentale du tout-communicationnel.

1.2.3.3 Suppression du *dissensus*

Malgré l'ardeur de son discours sur l'inclusion sociale, la logique du tout-communicationnel annule ce que Rancière appelle le *dissensus* : l'écart entre le soi et l'autre, sans lequel la reconnaissance de soi-même par rapport à l'autre et le partage du sensible ne sont possibles³⁰. Le dissensus se trouve donc au cœur du sens de notre appartenance au monde. Il forge la division interne qui nous permet de l'interroger individuellement et socialement comme le lieu du vivre-ensemble, un endroit où la subjectivité peut se tenir en elle-même dans un rapport sensible à l'autre³¹.

À cet égard, ce qui vaut pour la vie collective s'étend également à notre façon de penser la communication. Pour produire du sens, celle-ci doit se constituer une altérité hors de son champ d'application. En d'autres mots, afin de comprendre en quoi consiste la communication, il faut savoir et imaginer que, même si nous sommes en échange constant avec notre environnement, nous ne communiquons pas toujours. Ne pas être capable de se penser à l'extérieur de la réalité communicationnelle nous détourne des normes qui instituent la communication comme une pratique normative de l'être au monde.

²⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

³¹ Cette différence à soi et à la société forme également le noyau à partir duquel l'exercice de la citoyenneté est possible et avec elle, la scène de la parole, celle qui « [...] fait voir deux mondes en un seul : le monde où l'objet du litige est constitué avec ses partenaires et le monde où ils ne sont pas constitués. L'exercice de communauté n'est pas alors l'application de normes communes à des cas particuliers, il est la construction d'une communauté de mondes séparés. L'essence de l'activité citoyenne, c'est la construction de ces mondes paradoxaux, de ces communautés du non-commun.» *Ibid.*, p.31.

En faisant la promotion d'une conception opérationnelle de la réalité, la société de communication s'engage à rassembler les catégories constitutives du réel dans la seule perspective de leur interactivité informationnelle. La nature, l'individu, la société, l'identité comme l'altérité n'existent plus comme des sphères autonomes dans et par lesquelles peut se construire la subjectivité. Elles agissent comme des systèmes qui répondent à un contexte communicationnel spécifique. Les repères normatifs qui permettent de les séparer qualitativement laissent place à une logique d'indifférenciation qui dévalue le sens de toute appartenance au monde : une société dont la pérennité repose non pas sur sa capacité d'autocritique, mais sur la seule interactivité des parties qui la constituent. Il s'agit maintenant d'examiner l'environnement paradoxal dans lequel nous laisse la société de communication afin de cerner comment celle-ci fait l'économie du sensible au profit du virtuel. Nous comprendrons ainsi quelles répercussions cette logique peut avoir sur le monde tel qu'il s'offre à la conscience.

1.2.4 L'environnement paradoxal de la société de communication

À en croire les chantres de la logique communicationnelle, le monde dans la société de communication subsiste dans la seule vie de l'information. Ses supports – parmi eux nos propres corps – sont appelés à lui rendre service, en échange d'une intensité sans doute à la hauteur des futurs que l'imaginaire technique nous réserve : une expérience qui coule *in real time*, en adéquation avec son principe premier, le flux informationnel. L'environnement dans lequel nous sommes laissés se veut post-politique, à l'abri du conflit, des interférences et du bruit. Il se veut aussi libre des catégories qui, jusqu'alors, avaient, tant bien que mal, modelé notre rapport au monde, le monde lui-même comme le lieu entre la nature et la culture. Dans le désert, un mirage se pointe à l'horizon sans jamais rejoindre le corps qui regarde. Celui-ci devient de plus en plus difficile à identifier. Comment la vie peut-elle être dispensée dans un tel contexte ? Où sont les sujets et comment se meuvent-ils dans l'espace des relations humaines ? Comment expriment-ils leur sens d'appartenance à soi et à l'autre ?

L'environnement d'un monde sans frontières est paradoxal. La société de communication tend à indifférencier les espaces qu'elle met à sa disposition. Chaque sphère tend à correspondre à la même égalité formelle. Nous n'avons qu'à l'observer dans une

perspective urbanistique et architecturale pour apercevoir son ampleur. L'aménagement de l'espace n'est pas dicté par l'habitation d'un lieu, mais par la circulation au sein même de ce lieu³². La position d'un bâtiment par rapport aux autres repose sur la même logique que la sectorisation d'un service à l'intérieur de l'édifice. À une échelle plus globale, les villes, elles aussi, tendent à se dissoudre dans un amas de quartier et d'agglomérations. La logique communicationnelle s'intéresse aux besoins spécifiques de chaque zone, qu'elle soit urbaine, rurale, périphérique, commerciale, économique, industrielle, résidentielle ou mixte. Cependant, comme n'importe quel autre support informationnel, celle-ci les structurent à la fois comme des vecteurs et des réceptacles à travers lesquels un message peut être transféré. Les distinctions entre l'intérieur, l'extérieur et la spécificité des zones importent peu dans ce raisonnement, car chaque support, défini par sa fonction, vise le même objectif : l'uniformisation et l'autorégulation des déplacements et des échanges.

1.2.4.1 Affaïssement de la figure du lieu : primauté de l'interface

À cet égard, il est pertinent de rappeler la régulation de nos propres déplacements en ville (*commuting*)³³. Sortir de chez soi, se rendre à pied à l'arrêt de bus, prendre le transport public et arriver à l'université (par exemple) se font dans le plus grand des automatismes. Nous ne regardons plus réellement les espaces dans lesquels nous nous mouvons, pourvu que

³² Comme le commente Jean-Paul Dollé, l'espace urbain est avant tout pensé comme une « [...] fabrication rationnellement agencée, à partir d'un savoir scientifique, d'objets-espaces déterminés et construits en vue de leur utilité, de leurs fonctions». Que ceux-ci répondent aux besoins de mobilité ou de repos des hommes, Dollé souligne que « [...] ces espaces au service du mouvement et du repos des hommes ne concernent que leur physique, leur dimension corporelle, mobile et/ou immobile – donc en mouvement ou en arrêt. Ils ne prennent pas en compte le symbolique, ce qui amènerait par exemple à se demander pourquoi repos et immobilité ne coïncident pas toujours.». Dollé conclut que l'urbanisme ne relève pas des dispositions spatiales spécifiques à la ville : « il est la science de l'aménagement de tous les espaces. » Jean-Paul Dollé, *Le territoire du rien: ou la contre-révolution patrimonialiste*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, pp. 69-70.

³³ Michel Freitag nous livre une image puissante de l'absentéisme qui caractérise notre rapport à l'espace urbain : « Par delà la fonctionnalité immédiate de l'aménagement des lieux et des choses, quel monde s'est-il laissé entrevoir et désirer, quelle réalité cachée en sa propre profondeur a-t-elle manifesté sa présence énigmatique et pourtant toujours déjà familière ?[...] Les villes qui croissent comme des vaisseaux illuminés au large des autoroutes. Architectures qui ne se laissent voir et comprendre qu'au regard furtif ou rêveur emporté par le trafic qui s'écoule à cent kilomètres à l'heure (réglementaires). Ne pas s'arrêter pour regarder, car rien de ce qu'on pourrait voir ne s'est un instant arrêté en soi-même pour être un mystère et un secret. » Michel Freitag, *Architecture et société*, Bruxelles/Montréal, La lettre volée/St.-Martin, 1992, pp. 6-7.

notre destination soit celle que nous ayons prévue. La figure du lieu ne correspond plus à l'espace de la réflexivité sociale. Il paraît davantage comme un entrecroisement d'avenues et de destinations possibles où le retour sur soi se réduit à l'heure de départ (et à l'heure d'arrivée). Le lieu est devenu quelque chose d'éphémère dans la société de communication, largement parce qu'on fait de lui un espace transitoire calculé en fonction du temps d'attente et de déplacement des passants. Dans cette perspective, la catégorie du lieu perd son sens. En déficit d'ancrage sensible, il n'agit plus comme le foyer d'une rencontre entre le réel et le symbolique ou même d'une médiation nous permettant distinguer l'espace public de l'espace privé. L'affaîssement de la figure du lieu dans la société de communication annonce le basculement de tous les lieux – et des frontières qui les délimitent – dans la catégorie de l'interface.

Le glissement perceptuel est de taille. Avec l'interface, l'espace en entier est agencé selon des paramètres qui font de chaque limite – comme de chaque surface – un point de jonction au virtuel. Cela dit, on n'identifie plus les frontières comme des bornes qui circonscrivent la forme d'un espace particulier, mais comme des membranes interactives qui ont pour seul but de relier les espaces entre eux. L'interface fait de chaque frontière un espace à part entier qui obéit aux mêmes critères de configuration que toutes les autres étendues. Elle l'agence comme un support au flux informationnel. Alors, plutôt que d'agir comme des catégories symboliques, les supports que sont le lieu et ses frontières agissent comme des voies d'accès à une quantité spécifique d'informations au même titre que peuvent le devenir l'individu et la société pour la connaissance opérationnelle des réseaux. L'interface subordonne l'ensemble des représentations de l'espace à un ordre qui privilégie leur compatibilité dans le mode virtuel afin de rehausser leur potentiel communicationnel.

1.2.5 Deuxième moment du tout-communicationnel : Économie du sensible au profit du virtuel

C'est à partir de la catégorie de l'interface que nous pouvons cerner le deuxième moment d'indifférenciation de la logique du tout-communicationnel. L'interface est une vitrine, mieux encore un écran à travers lequel peut circuler l'information de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa. Le cadre qu'elle pose ne permet pas au sujet d'effectuer un retour sur lui-même. Il n'existe désormais plus d'espace où celui-ci peut se retourner pour se

reconnaître. L'interface fait de l'intériorité un moment parmi d'autres dans un processus constant d'extériorisation³⁴. Elle engage le sujet à se saisir non pas dans le mouvement de son historicité, mais dans la façon par laquelle il réagence constamment les signes de son identité selon des outils et des tendances de la société de communication. La configuration de soi et du monde n'est donc plus de l'ordre du sensible. Elle est passée en mode virtuel.

Il faut comprendre qu'une subjectivité qui aspire à se construire uniquement en fonction de son extériorisation en vient à intérioriser elle-même les mécanismes des discours dont elle est l'objet. La logique du tout-communicationnel multiplie, grâce aux interfaces médiatiques, les portails virtuels par lesquels l'individu peut se préparer à bien paraître dans le réseau. L'environnement qu'elle construit fait ainsi coexister une série d'idéaux contradictoires qui tendent à renverser les ancrages sociaux-historiques de la société et du sujet au profit d'un langage plus adapté à la circulation de l'information. Ce langage forme le monde que nous désignons principalement comme celui des médias³⁵, de ses industries et de la culture qui porte son nom. L'objet de notre recherche ne nous permet pas d'en faire une analyse exhaustive. On peut toutefois affirmer qu'en assurant la mobilité et l'accessibilité à l'information, les médias continuent d'exercer une emprise singulière sur les représentations qu'un individu se fait de lui-même et du monde auquel il choisit d'appartenir. En s'imposant davantage comme les interprètes du monde tel que nous le connaissons, les interfaces médiatiques introduisent des modèles ordonnés dans l'immédiateté de leur présentation. Rites, symboles et attitudes sont récupérés et édifiés dans de nouvelles combinaisons, seulement pour être renvoyés dans une mer toujours plus abondante de types et de références

³⁴ Telle se veut la configuration de *l'homo communicans* : « N'étant plus guidé de l'intérieur, ne recherchant plus la légitimité de l'acte ou de la décision dans une correspondance avec une intuition intérieure ou une harmonie interne, la recherche des valeurs se tourne vers l'extérieur, vers les modèles de communication et de comportement qui sont autant de boussoles, de points de repère pour se conduire dans le monde. Le rôle des médias est ainsi dessiné en creux, comme l'outil essentiel qui permet à l'homme de réagir de façon appropriée aux réactions qui l'entourent. ». Philippe Breton. *Op.cit.*, p. 56.

³⁵ « La grande force des médias aujourd'hui tient à l'extrême homogénéité entre les moyens techniques qu'ils représentent et les valeurs qu'ils incarnent. Dans ce sens, le message principal – peut-être même l'unique message véritable – que les médias véhiculent aujourd'hui est l'importance de la communication comme valeur centrale autour de laquelle la société est censée s'organiser. Ce message prend de plus en plus une forme performative : il faut communiquer, quel que soit le contenu ! On assiste ainsi à un phénomène curieux d'amplification sélective puisque les médias tendent à n'accorder d'importance qu'à ce qui communique bien... par leur intermédiaire. Il n'est, dans cet esprit, de *bon* message qu'un message facilement communicable. » *Ibid.*, p. 152.

culturelles. L'heure est à la coexistence des métissages, peu important leurs origines. Aux prises avec la possibilité d'inventer son identité, le sujet est appelé à se concevoir comme le produit d'un assemblage continu.

1.2.5.1 Le sujet et ses interfaces médiatiques : un idéal d'adaptation sous le signe discursif de la liberté

On peut alors comprendre sur quelles bases la société de communication explique sa pluralité et par conséquent, façonne sa conception de la liberté. Celle-ci ne renvoie plus, pour emprunter l'expression d'Hannah Arendt, au sens de la politique. La liberté est projetée comme une finalité apolitique et pilotée par un individualisme³⁶ dont les impératifs sociaux relèvent de stratégies mues par une logique de marchandisation. Impossible donc de cerner la figure de cette liberté sinon dans l'évolution des formes prises par les tentatives de libération : libération sexuelle, libération des mœurs et de la tradition, « démocratisation » de la culture. Ces épreuves se sont appuyées sur un fond révolutionnaire admissible, mais elles ont été également guidées par une rhétorique de l'accessibilité et de la mobilité sociale. Par conséquent, la libération s'est soldée par le triomphe d'une autonomie autoréférentielle où « tout sentiment de dette et de devoir envers les générations passées et à venir, tout rapport de dépendance sont ressentis comme une atteinte à son autonomie, une aliénation de sa propre liberté.³⁷ ». Dans ce contexte, l'individu en pleine émancipation semble davantage pressé d'abolir des frontières pourtant essentielles aux identités collectives et à la reconnaissance de leurs héritages que de fonder de nouveaux modèles de subjectivité. Parrainé par le droit canonique du *pursuit of happiness*, le désir de se modeler soi-même en sort gagnant : liberté de choix, liberté d'expression... La liberté dans la société de communication ne se traduit pas par l'action d'une présence sensible au monde, mais bien par la revendication d'une autonomie absolue à l'égard des normes, sans lesquelles le monde ne peut pourtant pas exister.

³⁶ Cet individualisme n'a que faire de l'altérité sinon dans ce qu'elle a d'utile pour la réalisation de soi. La reconnaissance de l'autre (si reconnaissance il y a) devient un moyen pour atteindre la liberté, celle-ci ne se réalisant pleinement que dans l'affranchissement du besoin de recourir à autrui pour se connaître soi-même et changer en conséquence.

³⁷ Jean-Pierre Le Goff. *La démocratie post-totalitaire*, Paris, La Découverte, 2002, p. 96.

Cela dit, le passage de la libération à la libéralisation des repères identitaires s'effectue sans grande difficulté. La logique qui sous-tend l'interface virtuelle fait en sorte de présenter les sceaux, les affiliations, leurs icônes et leurs symboles, comme autant de signes comportant la même valeur d'expressivité et d'échange. Elle préside ainsi à leur conversion en capital social, sexuel, symbolique et culturel. L'attrait de tel signe fluctue à un rythme conjugué aux pulsions des habitudes de consommation de masse et soutenu par la spéculation économique. Il importe peu de repérer l'origine propre de ces signes, pourvu qu'ils se montrent accessibles au prélèvement automatique d'une identité distincte de la prochaine. Le mot d'ordre de cette logique, c'est le *mix & match* des formes culturelles. Dans un monde où la liberté de vivre cède le pas à la liberté de choisir *un style de vie*, les possibilités d'agencement de soi et du monde s'étendent à l'infini. Ce régime d'associations libres dans la configuration de l'identité n'est plus le ressort de la différenciation, mais le *flash* momentané d'une position différentielle³⁸ dans le réseau. Ainsi, la liberté de mouvement et d'allégeance dans la configuration de l'identité devient un idéal dont le potentiel se mesure en intensité existentielle. Elle agit également comme le principal argument par lequel la société de communication peut s'affirmer « libertaire » et « démocratique ».

1.2.5.2 La configuration virtuelle du monde et le *design* de soi

Tout le monde, en effet, peut se réaliser dans la société de communication dans la mesure où chacun peut se *créer* soi-même avec les outils que celle-ci met en place. Ces virtualités de soi paraissent favoriser l'émergence de nouveaux langages et de nouvelles identités. Or, la véritable nouveauté présentée dans le domaine du virtuel réside dans les potentialités tactiques de l'agencement, précisément parce que la liberté de *reformat* son *identité* répond au désir de se penser soi-même capable de se mouvoir dans l'esprit du temps. Par conséquent, les possibilités présentées par la configuration virtuelle de soi tendent à se synchroniser avec l'exigence toujours actuelle de s'adapter tant bien que mal aux variations de l'heure, quitte à sacrifier l'être à l'apparaître.

³⁸ Contrairement à ce que l'on peut penser, l'identité différentielle ne s'accorde pas avec la notion de pluralité, qui comporte une dimension politique dans laquelle l'identité peut s'affirmer dans la différence sans renvoyer à une logique d'uniformisation. L'identité différentielle correspond davantage à la notion de multiplicité, constitutive de la prolifération et de la reproduction du même.

L'univers de signes et de citations dans la réalité communicationnelle se multiplie à un rythme tel qu'il ne peut se tenir en lui-même sans procéder à un recyclage sans répit des formes culturelles. Submergé dans cet hyperespace en pleine expansion, le sujet s'agrippe aux seuls repères qui puissent lui procurer une quelconque reconnaissance immédiate : la mode et les tendances. Plus libre de communiquer grâce à la prolifération de nouvelles technologies, il *carbure* à se penser différent des autres dans l'assortiment de ses médiums d'expression interactifs. Il nourrit la singularité de l'image que l'on fait de lui sur le *Net* (Facebook, par exemple) et de sa *manière de paraître* éclectique dans la rue. En effet, la préoccupation croissante de se mettre au diapason de l'esprit du temps entraîne des *manières de faire* s'apparentant de plus en plus à la performativité, voire au spectacle. La quête du succès et la recherche d'une esthétique de l'existence branchée sur l'actualité font partie intégrante de ces efforts de socialisation³⁹. La communication et le développement de ses nouvelles technologies débordent d'efficacité en cette matière. Celles-ci sont *cool* en apparence, en utilisation et en interaction, en plus de générer un capital économique, symbolique et culturel propice au désir d'affirmer son individualité sans sacrifier l'occasion de se fondre dans la masse. Pour communiquer *mieux*, il faut communiquer *plus*. Pour communiquer *plus*, il faut non seulement se munir des technologies conçues à cet effet, mais également se soucier, au cheveu près, de tous les signes aptes à être reconnu comme communicationnels⁴⁰.

Le monde de la société de communication se présente alors comme un environnement paradoxal non seulement dans l'aménagement spatial extérieur, mais également dans la configuration interne du soi. Dans les deux cas, l'individu est contraint de viser un idéal d'adaptation placé sous le signe discursif de la liberté de mobilité. Solidaires en leur promotion de modes de subjectivation virtuels, ces deux axes ont pourtant l'égale inclination d'avantager le statu quo au-delà de n'importe quel autre changement. Ils favorisent tous les deux une conception consumériste de l'identité en adéquation avec un individualisme de

³⁹ La forme la plus extrême de cette esthétisation de l'existence s'exprime dans le vedettariat.

⁴⁰ L'intrusion des médias dans toutes les sphères de l'existence dénote visuellement un souci extrême du détail. Que ce soit pour les procédures des reportages télévisuels, dans l'apparence irréprochable des animateurs ainsi qu'aux moments, sans doute événementiels, où la perfection fait défaut, les médias de masse nous renseignent sur l'actualité et le monde de la même façon que le tout-communicationnel nous présente la configuration de soi : dans la saisie momentanée d'un présent éternel insondable qui s'oublie au prochain *zapping*.

masse. Jugé en ces termes, le statut promu par la « liberté » de communiquer n'aboutit qu'à une version appauvrie de la réalisation de soi : l'auto-fondation radicale du sujet. C'est pourtant ce à quoi renvoie l'émancipation dans la société de communication en exigeant de tous et de chacun qu'il s'adapte au flux informationnel.

L'intentionnalité n'a que faire de cette logique, car elle est soumise à un idéal d'adaptation étranger à ses limites. Il ne suffit plus d'avoir conscience de quelque chose, mais d'avoir conscience d'un flux ici et maintenant qui se déploie hors des limites de la conscience. Saisir cette puissance revient à identifier la conscience comme le pivot ontologique par lequel toute réalité est possible. Elle engage également l'existence du sujet, la facture de son expressivité et les figures des représentations qu'il se fait de lui-même dans un relativisme absolu où c'est lui (et lui seul) qui doit assumer la responsabilité de sa propre identité. En échange, il obtient la bénédiction de se transformer comme il le veut.

1.2.5.3 Vers la dématérialisation du sensible : de l'expérience à l'expérimentation

L'hégémonie des interfaces virtuelles dans la construction de l'identité fait baigner la subjectivité dans un état éthéré. Ne renvoyant pas à une facticité hors de toute construction psychique, celle-ci gît comme une bulle dématérialisée. Il faut comprendre la dématérialisation comme un processus de déstructuration interne de l'ordre symbolique qui tend à disjoindre le langage et la représentation de leurs ancrages sensibles. Elle relève d'une perte de synthèse dans laquelle le sujet n'a d'autre moyen de se saisir que dans l'horizon d'une sensibilité éclatée dans l'intensité particulière d'émotions, de sensations et de situations personnelles. L'intériorité en ressort scindée, incapable de reconnaissance subjective, sinon dans le souvenir vague, voire l'ombre pâle de soi-même.

La réalité n'a aucun statut dans cette fragmentation sensible diffuse, car sa condition ontologique n'est plus matérielle, elle est informationnelle. La logique à l'œuvre porte ainsi à croire que plus l'information existe, moins nous existons. Les propos du philosophe Marcel Gauchet en font écho lorsque celui-ci réfléchit sur la personnalité contemporaine :

[L]'expression élémentaire de cette autoconstitution dans la variation, c'est l'esthétique du *look*. Je suis moi dans la mesure où je puis me dépendre de quelque modèle ou adhésion que ce soit. Simplement, l'opération comporte un risque, aggravé par les situations où le changement n'est pas voulu et

maîtrisé, mais brutalement imposé de l'extérieur. Suis-je encore quelque chose en dehors de cette puissance de mobilité ?⁴¹

Cet ordre de perception ne peut, en aucun cas, s'affirmer normatif, car il fait exploser les catégories nous permettant de distinguer ce qui prend racine dans la sensibilité, ce qui est issu de la mémoire et ce qui relève de la pure fantaisie. Bien qu'elle ne soit jamais fixe, cette distinction a toujours lieu d'être, car c'est à partir d'elle que peuvent être fondées les modalités de l'altérité. Sans elle, l'expérience du monde tombe en proie à la multiplicité des représentations qui lui refuse une quelconque finitude.

Dans la société de communication, la propension à tout voir comme un point de jonction virtuel contribue à ce processus d'indifférenciation. La subjectivité tend à être présentée selon ses possibilités d'agencement en temps réel plutôt que comme un être dont le déploiement contingent institue un décalage réflexif avec ce qui n'est pas lui. Le grand danger de cette logique à l'œuvre, c'est qu'elle fasse glisser le monde comme foyer de l'expérience à une perception de soi et du monde comme un terrain propice à l'expérimentation :

Ainsi, au projet d'une connaissance positive de la réalité se substitue le programme d'une maîtrise directe de tous les effets que nous pouvons 'artificiellement' créer ou produire de manière méthodique et calculable dans tous les environnements spécifiés, de telle sorte que le 'monde' n'est plus la totalité de ce qui est, mais l'ensemble de tout ce qu'on peut faire, prévoir, contrôler, transformer à volonté dans n'importe quel environnement : un monde entièrement centré sur 'notre' puissance d'agir et qui en résulte directement, actuellement et surtout virtuellement, et ceci précisément parce que cette puissance nous échappe dans son objectivation, et qu'elle prend ainsi valeur de réalité première.⁴²

Lorsque le monde devient un ensemble de ressources interchangeable, le tableau périodique se transforme en palette chromatique. Nous n'avons qu'à choisir nos couleurs et peindre de nouvelles ressources en fonction de nos besoins et de nos désirs. Il en est de même pour l'identité lorsqu'elle est pensée selon la logique du tout-communicationnel. Elle se

⁴¹ Marcel Gauchet. « Essai de psychologie contemporaine I et II ». In *La démocratie contre elle-même*. Paris, Gallimard. 2003. p. 257.

⁴² Michel Freitag. « L'autofinalisation systémique de la technique dans le technologisme et le technocratisme contemporain ». In *L'oubli de la société*. Québec, PUL, 2002, p. 389.

transforme, à son tour, dans un ensemble de signes interchangeable où le sujet peut expérimenter à sa guise.

Le devenir d'un monde construit comme un terrain conçu pour l'expérimentation s'inscrit dans le sillon d'une réalité pensée comme la mise en forme des opérations qui la constituent. Là où une connaissance de soi n'est envisagée que par l'identification des moyens pour se transformer soi-même, il ne semble avoir de véritable émancipation que dans l'ardeur avec laquelle on coiffe les modèles de subjectivité selon leur potentiel de communicabilité. L'idéologie de la communication, ses outils et ses espaces virtuels nous offrent les moyens d'agencer les éléments et les attitudes qui rendent à la subjectivité contemporaine son éclat dans la société du spectacle. Ils comptent nous aider à saisir l'être au monde dans l'actualité de son devenir, le comble de cet effort étant la transformation de soi en temps réel. L'idéal d'adaptation rejoint donc celui de la libération. L'horizon dans lequel s'inscrivent ces deux idéaux constitue le troisième moment de la logique du tout-communicationnel : le passage à un rapport immédiat au monde, l'ère de la transparence.

1.2.6 L'« événement » de la société de communication

À quel moment peut-on dire que l'on se connaît? Comment peut-on départager la volonté de savoir de la nécessité de comprendre? Qu'est-ce qui, dans le désir, se tient à l'écart des moyens pour le combler immédiatement? Bien que provenant d'angles différents, ces interrogations renvoient au même phénomène. Elles font toutes référence au temps comme mise en forme de l'expérience. L'horizon temporel aménage l'espace dans lequel l'humain peut se constituer un sens propre à lui. C'est la faculté de constater le passage du temps qui procure au sujet la facture de son devenir. Celui-ci se donne l'occasion de se saisir lui-même comme faisant partie d'un processus qui le différencie du monde. Le temps donne ainsi forme à notre pensée, comme à l'identité, en procurant une distance indispensable à la reconnaissance de soi et de l'autre. Par là, il fait danser, dans la séparation, les figures multiples que prend notre relation avec autrui.

2.6.1 Hors du temps : la fusion entre l'être et le devoir-être

La communication se tient au cœur de la temporalité de l'expérience. Le problème survient lorsque nous ne pensons pas celle-ci comme une modalité du temps, mais comme le principe qui fonde la temporalité (ou l'a-temporalité) de l'expérience. Dans cette optique, le temps n'agit plus en artisan de la finitude. Il devient une condition de gravité – une matière à investir balançant entre le coût de l'excès et le risque d'insuffisance – devant laquelle le sujet s'estime inapte à en évaluer l'investissement. La temporalité devient une rivale de la mobilité de soi dans l'espace, et cela contribue à en faire un obstacle à la nécessité du changement. En reprochant au temps la stagnation dans laquelle nous sommes laissés, on le dépossède de toute intentionnalité. Conséquemment, c'est toute la différenciation sensible avec l'extérieur qui disparaît. Ce qui nous sépare du monde – les traits qui font de chacun à la fois un être *limité* par sa propre unicité et *uni* dans un univers de possibilités – devient un régime où sont confondus l'universel et le particulier. L'horizon temporel apparaît comme une entrave à la réalisation de soi, contrairement au contexte où la temporalité, vue comme le foyer de l'expérience, agit comme le cadre même par lequel toute conception du soi est possible.

En faisant la promotion d'une connaissance opérationnelle de la réalité et d'une configuration virtuelle de la subjectivité, la logique du tout-communicationnel fonde les bases d'un processus d'indifférenciation au monde. Son dicton, communiquer *plus* en vue de communiquer *mieux*, annonce que l'amélioration des techniques de communication nous rapproche de la réalité et par là, révèle les rouages de sa construction. Le degré d'intensité dans lequel le tout-communicationnel prétend nous plonger apparaît ainsi dans la sensation de transformer directement la réalité autour de nous. Ce qui prend racine dans la perception aspire donc à rejoindre la matière dans une immédiateté jusqu'alors étrangère à l'existence : la dissolution des moments lors desquels tout écart temporel peut se faire sentir. L'expérience au monde dans la société de communication appelle donc à une quête dont l'objectif ultime ne signifie rien d'autre que la sortie irrévocable du temps comme modalité constitutive de l'expérience.

Lorsqu'on se place hors du temps, l'idée même de synthèse ne s'accomplit pas dans l'horizon d'une différenciation. Elle est pensée dans l'indifférenciation de soi avec la réalité. La différenciation qui prévaut à l'existence du sujet (et à son processus d'individuation) ne s'inscrit donc plus dans l'horizon autonome de sa réflexivité propre, mais dans la sensation

de se fondre dans un tout. Le dédoublement de la subjectivité dans un hyperespace virtuel contribue à cette dissolution. Il offre des manèges permettant au sujet d'expérimenter la portée sociale des identités multiples dans lesquelles il choisit de se constituer. L'envie de changer, de se présenter comme un autre, de sortir de soi-même pour voir comment les autres réagiront, est donc projetée comme un moyen de mettre son « authenticité » à l'épreuve. Si on en sort indemne, ce n'est pas le fruit de la retrouvaille de soi-même. L'authenticité ne se rapporte plus à la subjectivité mais bien à *l'émergence* d'un soi plus vrai parce que permutable et interchangeable, tout à l'image de la réalité changeante dans laquelle s'inscrit son existence.

Ce type de raisonnement semble, en effet, souffrir d'une décomposition problématique de l'écart qui sépare le désir de la façon dont s'exprime sa réalisation dans la sphère sensible. L'être est posé comme une entité en adéquation totale avec sa projection idéale, le devoir-être. Le sujet ne se représente plus lui-même dans une expressivité normative propre à lui et avec laquelle il doit composer en présence des autres. Il se noie plutôt dans le fantasme d'une réinvention perpétuelle de soi au fur et à mesure que se présente l'événement de l'interactivité. Se saisir *dans le vif* d'une succession de moments communicationnels auxquels on participe revient ainsi à se comprendre comme l'agent d'une vie *en train de se réaliser*. C'est le but de toute prise de conscience dans la société de communication : savoir que nous communiquons toujours et comprendre comment diriger ces échanges pour rehausser l'intensité de l'existence, l'apporter à une fréquence inédite, hors des limites de soi. Par conséquent, le sujet est continuellement placé comme une entité en attente d'accomplissement. Il est posé au seuil de l'instant où il pourra enfin *communier* sans heurter les frontières l'obligeant à effectuer un retour sur lui-même susceptible de provoquer un retranchement sur des antécédents indésirables. Obnubilé par l'insondable potentiel de son esprit communicationnel, le sujet ne cherche plus à faire la différence entre le passé, le présent et l'avenir. Il attend le jour de sa transparence.

1.2.7 Troisième moment du tout-communicationnel : la transparence, archétype d'un rapport immédiat au monde

Ne faisant aucune distinction entre l'individu, la société, la nature et la culture, la transparence signifie l'équivalence de toutes les catégories du réel et ne jure que par

l'omniprésence de l'entité pouvant rendre compte de tous les phénomènes : l'information. Si la connaissance opérationnelle de la réalité marque le triomphe de la médiation technique dans notre rapport au monde, la prolifération des modes virtuels du soi présente le déploiement exponentiel de cette emprise dans notre rapport à l'espace. Nous arrivons ainsi au fond doctrinal de la logique du tout-communicationnel. La transparence évoque le troisième moment de l'indifférenciation avec le réel, ne pouvant voir le jour que dans la détemporalisation de l'expérience. La transparence renvoie à une perception de l'agir configurée selon son potentiel de communicabilité et prenant forme dans la technologie informatique, mais aussi à l'uniformisation *hic et nunc* de l'agir avec le flux communicationnel de l'information. En cela, la transparence représente le comble d'un rapprochement définitif avec la réalité et la société de communication porte en elle l'envergure totalisante de cette ambition.

1.2.7.1 Voir, c'est comprendre : l'autoréférentialité de la communication

Fidèle à la logique dans laquelle elle est inscrite, la transparence, érigée en idéal existentiel, annonce le basculement des catégories du visible et de l'invisible dans notre compréhension du monde. Il n'y a plus d'aspect ni de lieu qui puisse échapper à la réalité communicationnelle et son langage. Tout se dérobe à l'analyse en codes; tout se trouve sujet à une configuration en interface médiatique. Alors, le triomphe de la communication ne peut qu'aboutir à un égal triomphe de la visibilité dans la diffusion du savoir. L'éloge de la transparence nous dit justement cela : voir, c'est comprendre.

L'ironie veut que nous n'ayons pas à regarder très loin pour constater l'évidence éclatante du phénomène. L'importance accordée à la diffusion des images par les mass media comprend une infinité d'exemples fort intéressants en cette matière. On n'a qu'à examiner les débuts du photojournalisme lors de la Première guerre mondiale pour prendre acte de la nouvelle connivence entre la visibilité et la connaissance de la réalité⁴³. Outre les intérêts du monteur et du diffuseur, on se satisfait à justifier le réalisme de la guerre en présentant son horreur avec la plus grande précision technique. La seule présence d'un témoin en entrevue ne fait que confirmer les images prises par la caméra. Par conséquent, l'origine des

⁴³ Philippe Dagen. *Le silence des peintres*. Paris, Fayard. 1996.

événements présentés, les enjeux auxquels ceux-ci nous exposent, ainsi que les clichés, les trucages et les mises en scène photographiques passent inaperçus devant les représentations détaillées de l'assaut, de l'attaque et de l'instant d'impact. Tout cela dénote une fascination pour les exploits de l'esprit photogénique dont les productions visuelles sont apparemment « vraies par nature », vu l'impression qu'elles donnent de capter la réalité dans son actualité.

Il convient de rappeler, toutefois, que les écrans qui peuplent la société dans laquelle nous vivons présentent des images largement inaccessibles à l'œil nu. Ce sont pourtant ces images qui sont à la base du régime voyeuriste dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui. Dans la société de communication, il suffit de montrer ce qui est normalement caché au regard pour se convaincre de la réalité d'un phénomène. L'idéal de transparence prétend donc exhiber le réel tel qu'il est, mais le contexte « hyperréaliste » dans lequel est placé l'observateur renvoie irrémédiablement celui-ci aux facteurs qui justifient la présentation de telle ou telle image. C'est grâce au langage et aux systèmes mis en place par le « tout à la communication » que les frontières délimitant la réalité, l'individu et la société peuvent être abolies et comprises dans la transparence de leurs relations locales et circonstancielles. Les modes de diffusion médiatiques et les outils à leur disposition se rapportent donc sans cesse à l'idéologie qui les a rendus possible. En renvoyant continuellement à elle-même, la communication affiche un caractère autoréférentiel qui se répercute sur la connaissance que le sujet peut avoir de lui-même et du monde.

Cependant, vu la confusion entourant le concept de communication, le discours sur la transparence ne va pas, lui non plus, sans problème⁴⁴. En plus de se proclamer architecte de l'autorégulation, il échoue à réunir les conditions extra-communicationnelles ayant contribué à son hégémonie. L'idéal de la transparence sociale suppose une connaissance opérationnelle

⁴⁴ Lorsqu'on exige plus de transparence dans les médias, dans le rapport qu'entretient la politique gouvernementale avec le public, dans les pratiques socio-économiques des entreprises, que veut-on dire par cela? Opter pour des communications plus représentatives de la réalité afin de dissimuler la confusion à l'égard des normes qui l'instituent? La position de la transparence exprime un souci de clarté, mais quelle est la finalité de cette préoccupation? Rendre les pratiques de la communication (et ses moyens techniques) plus démocratiques, c'est-à-dire accessible au plus grand nombre? Savoir communiquer (faire connaître) avec une marge minimale (et toujours décroissante) d'interprétation avec la prétention de décrire les choses et les phénomènes comme ils se donnent à nous en temps réel? Exposer l'ensemble des opérations inhérentes à une communication afin d'illustrer la construction inhérente à tout message? Ce type d'interrogation nous révèle que l'idéologie actuelle de la transparence repose sur une logique communicationnelle, mais que celle-ci ne peut se tenir en elle-même sans renvoyer à des facteurs en marge de la communication : intérêts politiques, économiques, la justice sociale ou la simple reconnaissance que le monde n'est pas transparent à lui-même.

d'un soi capable de se maintenir à flot dans les fluctuations de la réalité communicationnelle. Contraint malgré lui de s'y adapter, le sujet se construit des interfaces afin de maîtriser son traitement de l'information. Dans la mesure où il ne prétend rien contrôler dans un ordre fixe et normatif, l'individu croit s'ouvrir à la possibilité de contrôler tout selon les repères qu'il choisit de se donner. Le fantasme sous-jacent à cette démarche implique rien de moins qu'une totale « transparence » envers soi-même, ses désirs et ses impulsions. Nous nous trouvons ainsi devant un paradoxe : comment peut-on aspirer à la transparence sociale si chacun de nous, aux prises avec l'impératif de s'effacer dans le flux informationnel tout-communicationnel, est aussi encouragé à *penser à soi* et à *se faire plaisir*? L'idéologie de la transparence n'entre-t-elle pas en contradiction avec les idéologies individualistes et hédonistes de nos sociétés?

Ce paradoxe s'explique si l'on admet que le discours du « tout-à-la-communication » s'inscrit de fond en comble dans la célébration d'un individualisme de masse. Par ailleurs, le sujet de la masse ne correspond-t-il pas à la logique du tout-communicationnel en ce qu'il est impossible à circonscrire, indifférencié par rapport à ce qui l'entoure et foncièrement silencieux?

1.2.7.2 Qu'est-ce que la transparence dissimule?

L'individualisme de masse dans la société de communication – auquel on peut également associer le penchant narcissique – se manifeste pourtant à nous au prix d'effets bien réels et difficiles à passer sous silence. Le *tout-à-la-vue* cher à la transparence et son application dans la culture médiatique rencontrent leur complément dans l'arsenal panoptique que constituent les systèmes de repérage, de détection et de surveillance. Affichant la volonté de soumettre la sphère publique comme la sphère privée au régime du visuel, la société de communication engendre une véritable culture de la méfiance. Et c'est précisément dans ce dérapage que la pratique du pouvoir se convertit en exercice de puissance. L'idéologie de la communication masque, dans son discours sur l'accessibilité et la mobilité, l'ensemble des médiations qui forment l'invisible dans et par lequel la nature et la culture, l'individu et la société, l'identité comme l'altérité, peuvent co-exister. Elle substitue aux représentations synthétiques un ensemble d'interfaces codifiées en fonction d'une éthique opérationnelle

dont le seul but est de s'adapter au réel tel qu'il est présenté par ses présupposés matériels immédiats : les nouvelles technologies de l'information et de la communication. L'unité à laquelle renvoie cette réalité totalisante n'est rien d'autre que systémique, car elle se déploie comme une multitude de systèmes autoréférentiels n'obéissant qu'aux normes de leur mode de gestion spécifique. Une telle démarche ne peut toutefois qu'ériger d'autres frontières, à leur tour plus obscures, parce que soumises à une logique résolue à noyer toute obscurité dans la lumière éblouissante de sa transparence.

Par exemple, il est tout à fait légitime d'argumenter que les tentatives d'inclusion sociale revendiquée par la société de communication forment les conditions d'exclusion du sujet dans la société :

Une société de l'information est donc aussi, plus que toute autre, une société du secret et de l'ignorance; une société de la communication est ainsi également une société de l'isolement et de l'exclusion cognitive, pratique et participative, puisqu'à la différence de la médiation du langage commun, le 'penser', le 'dire' et le 'faire' s'y séparent du 'voir', du 'toucher', et même du 'temps' et de l'espace' synthétiques et existentiels (par voie de délocalisation généralisée et d'opérationnalisation en 'temps réel', cette nouvelle forme processuelle de l'instantanéité) et ceci dans une mesure que n'avait encore atteint jusqu'ici aucun ésotérisme idéologique et discursif.⁴⁵

Comme le note Michel Freitag, la société de communication prétend rassembler dans la diversité, mais elle consiste aussi en une course stratégique à la dissimulation et à l'isolement. Les pauvres n'ont pas accès aux NTIC; les indésirables sont surveillés et les exclus se voient refuser le droit d'existence. La logique mise à l'œuvre dissimule les groupes, les ordres de réalité et les représentations pouvant faire obstacle au seul sens d'appartenance systémique. Elle contribue activement à maintenir des clivages identitaires, économiques, politiques et culturels assimilant la quasi-totalité des communautés humaines à une logique où le développement est le mot d'ordre et l'exploitation son ombre.

Sur le plan de la subjectivité, la nature double de la société de communication apparaît sous un autre éclairage : les communications favorisent l'uniformisation des groupes, des cultures et des lieux. Soumis aux impératifs de l'égalité formelle, l'aménagement spatial et architectural de nos sociétés est de plus en plus soumis aux dernières innovations du *style international*. La reproduction du *même* s'étend aux vitrines de la culture de masse et *a priori*

⁴⁵ Michel Freitag, « La société informatique et le respect des formes ». In *Le naufrage de l'université et autres essais d'épistémologie politique*, Québec/Paris. Nota Benc. 1998(1995), p. 243.

médiatique, vu l'imposant arsenal de diffusion qu'elle possède. Il y en a, en effet, pour tous les goûts, mais dans la mesure où chaque goût participe d'un assemblage somme toute analogue au prochain. Ce qui advient à l'égard de la culture de masse apparaît ainsi de plus en plus dans les mouvements contre-culturels.

On peut alors transposer les principes de mobilité et d'accessibilité chers à la logique du tout-communicationnel : l'atomisation des individus dans la société de communication. La prolifération de modes où l'*absence au monde* prend le relais de la présence sensible au monde se manifeste dans la *passivité* anxiogène du sujet à l'égard des représentations qu'on se fait de lui et de ses désirs. Rivés au téléviseur ou à l'ordinateur pendant des heures, disponibles en tout temps grâce à leur téléphone cellulaire, plusieurs individus semblent plus occupés à exister à travers les canaux et les réseaux de communication qu'en présence physique d'autres êtres humains.

Certes, il est difficile de ne pas déceler dans l'habitus contemporain l'exercice d'un sentiment d'impuissance et de résignation devant les mutations sociétales en cours. L'uniformisation et l'atomisation apparaissent donc comme les contrecoups de l'environnement paradoxal de la société de communication. Elle dresse le terrain propice au moulage d'une subjectivité sur mesure, repliée sur elle-même et dépolitisée. Philippe Breton n'hésite pas à rattacher ce scénario à la montée de la xénophobie :

qui ne concerne plus cette fois les réactions d'un peuple à l'égard d'autres peuples, mais celle d'un individu à l'égard des « autres », catégorie générique propre au néo-individualisme de la « société de communication ». Dans ce nouvel imaginaire, on pourrait tout accepter des autres, pourvu qu'ils restent à distance, ce qui est au fond la définition initiale de la xénophobie.⁴⁶

L'utilisation généralisée et compulsive d'outils informatiques et communicationnels (courriel, texto, etc.)⁴⁷ apparaît comme un des symptômes de la xénophobie. Plusieurs

⁴⁶ Philippe Breton. *Op.cit.*, pp. 153-154.

⁴⁷ De nouveaux phénomènes liés à l'utilisation d'Internet font leur apparition de jour en jour. Qui a déjà entendu parler de « Pre and Postmail Tension Syndrom »? PPMT est un syndrome de stress causé par une trop grande anticipation des courriels entrants et sortants. Identifié et nommé par la professeur Helen Petric (Département d'Interaction humaine ordinateur, London City University, Londres, ANG). le syndrome se manifeste dans la vérification compulsive de sa boîte de courriels et est susceptible d'entraîner des excès d'anxiété et de paranoïa. Will Sturgeon. « Do you suffer from PPMT? ». *ZDNet News* (18 avril 2003), en ligne. http://news.zdnet.com/2100-3513_22-997462.html (consulté le 13 décembre 2008).

individus préfèrent exister dans un univers virtuel où ils peuvent librement communiquer, consulter, interrompre ou ignorer l'information mise à leur disposition et les utilisateurs avec qui ils entrent en contact. D'où vient ce désir, cette pulsion d'ouvrir des voies de communications dans le seul but de leur accumulation et de leur reconfiguration? Ce type d'excès dans le virtuel masque-t-il une insuffisance dans les autres champs de l'expérience?

Le rapprochement tenté avec l'idéal de transparence nous révèle le stade ultime de la logique du tout-communicationnel. Chaque moment d'indifférenciation s'accomplit en vue de réaliser une stupéfiante *passion du réel* dans la société de communication. Cette quête d'intensité s'effectue toutefois au prix des catégories qui ont fondé notre faculté d'entrer en rapport avec le monde et de le connaître. La nature, l'individu, la société, la subjectivité comme l'objectivité tombent en désuétude dans une conception de la réalité qui fonde sa condition ontologique sur la seule « existence » de l'information. C'est dans le seul dessein de communiquer qu'est dressé l'horizon existentiel du sujet dans la société de communication. Exposé à la possibilité de traiter l'information comme il le souhaite, le sujet se soumet tout de même aux exigences circonstanciées de son affranchissement perpétuel. La réalisation de soi embrasse alors une perspective où la liberté constitue la fin et l'adaptation le moyen. Une réalité imbriquée dans un flux informationnel se transforme constamment selon les exigences techniques de la circulation. Le sujet, emporté dans le flot de cette mobilité, se rend donc accessible à une configuration de soi capable de supporter le tout, sinon de le supporter lui-même dans son espoir de vivre selon l'esprit du temps. Ce faisant, il se dématérialise afin de ne pas laisser la pesanteur du monde et des objets autour de lui ralentir son élan vers l'avenir. Libre de toute division par rapport à lui-même, le sujet se complaît dans une transparence à soi en apparence lucide, mais qui cache son lot de clivages et de contradictions.

La pauvreté dans le monde ne se traduit plus seulement dans une croissance de l'écart grandissant entre les classes riches et les classes pauvres. Elle trouve un sens radicalement nouveau dans la société de communication. Les trois moments de la logique à l'œuvre instaurent le cadre propice pour concevoir la pauvreté en monde d'une humanité qui se pense hors du temps, dans une dimension étrangère à sa condition de vivant et indifférente à elle-même.

1.3 RETOUR SUR LA LOGIQUE À L'ŒUVRE DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION

1.3.1 Convergence entre la dématérialisation du sensible et la dissolution de la sensibilité

La nature double de la société de communication – celle consistant à inclure les individus par la voie des NTIC et celle visant à exclure toute réalité sociale non conforme à son idéologie – nous fait ainsi part du fossé creusé entre l'horizon réflexif de l'existence sensible et l'importance accordée à son expressivité différentielle. Un fossé qui, en nous menant dans les profondeurs de sa logique, fait apparaître une convergence entre la dématérialisation du sensible et la dissolution de la sensibilité. Cette convergence fait appel au malaise téléologique que nous éprouvons face à la société de communication. Si la réalisation de soi se limite à l'impératif de communiquer plus en vue de communiquer mieux, le sujet se rend aveugle aux ancrages sans lesquels il ne peut se penser comme un être sensible : le corps, l'altérité et la finitude. L'édification autonome d'une réalité communicationnelle censée présider à la régulation des rapports sociaux se présente alors comme le signe d'une société de plus en plus amnésique face à son propre devenir. En effet, nous traversons une *crise de sens* par rapport aux normes et aux valeurs dont nous avons hérité et que nous veillons de moins en moins à transmettre. Le présent éternel dans lequel s'inscrit la société de communication signale ainsi l'ère de la dépossession de soi et du culte de la sensation.

1.3.1.1 Malaise existentiel : la dépossession de soi et le culte de la sensation

Les circonstances du malaise du sujet face à lui-même et à autrui, ainsi que leur objectivation réciproque font appel aux inquiétudes fondamentales de notre époque, laquelle est souvent désignée comme l'ère de « la fin de la représentation⁴⁸ ». Dans le cadre de notre analyse, celle-ci marque un constat d'ordre civilisationnel qui ne doit pas être ramené à la simplicité de sa connotation apocalyptique. Nous prenons plutôt appui sur la définition qu'en

⁴⁸ Plusieurs auteurs ont qualifié l'*esprit du temps* dans des termes faisant appel à une telle fin, tous de façon unique à leur posture philosophique respective. Nous retenons surtout les propos d'Alain Badiou (*Le siècle*), de Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*), de Donna Haraway (« A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s », dans *The Haraway Reader*) et de Michel Freitag (ouvrages cités).

donne Michel Freitag : la fin de la représentation signifie l'impossibilité d'un dédoublement ontologique entre le sujet et l'objet⁴⁹. Le diagnostic indique une plus grande difficulté de se (re)présenter soi-même et le monde de manière synthétique, c'est-à-dire dans une dialectique où le sujet s'autoconstitue comme être vivant en disjonction d'évolution avec le milieu dans lequel il vit. La synthèse agit ainsi comme *le tout faisant plus que la somme des parties* entre le sujet vivant et son milieu. Autrement dit, elle renvoie au tiers symbolique à partir duquel la subjectivité se pense comme une entité distincte dans un entourage avec lequel elle est constamment en relation. La fin de la représentation signifie donc la décomposition des médiations instituant le sujet et la société comme des entités synthétiques à caractère sociale-historique et régies selon des normes qui attestent leur réalité propre et *inachevée*. La logique du tout-communicationnel agit pleinement en ce sens, car elle scelle une confusion entre le sujet et l'objet dans le flux communicationnel de l'information. L'« inachèvement » auquel la logique fait référence ne relève plus d'une factualité irréductible au fait de l'être vivant. Elle se définit davantage comme un « problème à résoudre » en fonction d'un système quelconque.

Curieusement, se sentir dépossédé de soi-même, c'est prendre acte de la distance engendré par le mouvement de l'autoconstitution, mais dans une perspective où le retour sur soi-même s'évanouit perpétuellement dans la figure étrangère d'un autre. La présence au monde ne se démarque plus par un sens de permanence dans le changement. Elle se laisse emporter par le changement tout court, sans ancrage sensible ni repères pour que l'agent ait à se reconnaître comme un être en possession de lui-même. Certes, le sentiment est ambigu. La subjectivité se confond avec les représentations (et surtout, les exigences que lui impose la société dans laquelle il vit) au rythme de leur réactualisation immédiate. Elle se trouve alors décontextualisée, délocalisée et par conséquent, détemporalisée.

Dans cette optique, on peut se demander quels effets la dépossession de soi peut avoir sur l'organe principal de notre sensibilité au monde : le corps. Le malaise du sujet face à lui-même et à l'objet s'exprime dans la configuration virtuelle de l'identité. Cependant, le sujet demeure à ce jour un être qui voit, qui parle, qui sent et qui respire. Son corps constitue non pas le vaisseau, mais le champ sensible sans lequel il ne peut faire l'expérience d'aucune réalité. Qu'arrive-t-il lorsque la subjectivité se met dans une position où la réflexivité ne

⁴⁹ *Ibid.*, p. 305.

comporte plus d'altérité *dans et par* laquelle le sujet peut se reconnaître ? L'individu trouve des moyens pour compenser son manque de réflexivité dans une quête d'intensité communicationnelle. Par conséquent, le corps comme lieu d'appropriation sensible au monde est davantage renié au profit de sa représentation hédoniste. Autrement dit, il tend à être perçu comme un dispositif à sensations fortes, voire la « prothèse d'un ordinateur tout-puissant⁵⁰ » à travers laquelle la subjectivité peut certifier la réalité de son existence. Au fur et à mesure qu'il y parvient, l'individu se soumet à des exigences signalant son désir tendanciel de fuir le monde dans le dessein de mieux s'y complaire.

1.3.1.2 Conséquence sur la faculté d'agir dans le monde

Le danger évoqué par la dépossession de soi et le culte de la sensation n'annonce rien de moins qu'une plus grande incapacité d'*agir* dans le monde. Dans le sens que lui apporte la philosophe Hannah Arendt, l'action est libre de motif et de but prévisible⁵¹. Elle est le champ d'expérience de la liberté et l'oasis dans lequel peut être dispensée la vie au bénéfice de la pluralité, cette condition humaine fondamentale qui lie le petit nombre à la multitude, l'individu à la communauté. L'action institue la relation au monde en nous maintenant séparé de lui. Certes, c'est en agissant que se forme une manière d'*être au monde*. Non seulement fait-elle de chacun un être social, l'action hominise l'humain dans une *manière de paraître* qui rend justice à sa mondanité. La présence sensible trouve ainsi la légitimité de son ancrage dans la co-présence mondaine des humains (et du vivant en général). La mondanité familiarise le sujet avec ce qui n'est pas lui. Elle le fait appartenir au monde dans un ordre attestant la richesse de l'apparaître, de ses formes et de ses manières ainsi que dans un contexte où l'on peut consacrer la totalité de nos sens et le corps de notre pensée.

On peut comprendre alors l'importance que revêt l'action dans le processus d'individuation de la subjectivité. C'est elle qui génère le mouvement réflexif de l'identité avec l'altérité. Tout en regardant l'autre, nous sommes vus comme un autre par l'autre, sans jamais saisir la forme que l'on peut prendre pour celui ou celle qui regarde. La présence insondable de l'altérité nous renvoie à nous-même, à notre figure, à notre manière d'être et de

⁵⁰ David Le Breton. *L'adieu au corps*. Paris. Métailié, 1999, p. 144.

⁵¹ Hannah Arendt. « Qu'est-ce que la liberté? ». In *La crise de la culture*. Paris. Gallimard. 1972 (1954). p. 197.

paraître. Elle nous rappelle notre condition de vivant et sa finitude sans révéler leur secret. Cela est d'autant plus véritable lorsqu'on se trouve en présence de l'animal :

Les yeux d'un animal en train de regarder l'homme sont attentifs et méfiants. On peut imaginer que le même animal regarde d'autres espèces de la même façon. Il ne réserve pas à l'homme un regard spécial. [...] lorsque l'homme est *regardé* par l'animal, il est vu comme son propre environnement est vu par lui-même. Le fait que l'homme admette cela lui rend familier le regard de l'animal. Cependant, l'animal reste distinct, et ne se laisse jamais confondre avec l'homme. D'où l'attribution d'un pouvoir à l'animal : un pouvoir comparable au pouvoir humain mais ne coïncidant jamais avec lui. L'animal détient des secrets qui, contrairement aux secrets des grottes, des montagnes, des mers, s'adressent spécifiquement à l'homme.⁵²

Cette réflexion du philosophe John Berger nous livre une image fort lucide pour comprendre comment la présence de l'altérité nous engage dans un retour sur nous-même. Elle fait également écho aux propos d'André Pichot sur la réflexivité du toucher, qui montrent comment celle-ci procure une limite spatiale externe au sujet pour que celui-ci se saisisse lui-même comme corps. Le fait de toucher et d'être touché décrit, pour le sujet, la forme de sa manière d'être au monde⁵³. Il institue un contact avec le monde dont la singularité sensible nous rappelle que la vie en elle-même ne se limite pas aux mécanismes de la survie. Elle se fonde plutôt dans le champ de l'intentionnalité.

Ce qu'il faut comprendre de la réflexivité se répercute dans notre façon de comprendre l'emprise de la logique du tout-communicationnel sur la faculté d'agir. En transposant l'interaction dans le champ sémantique de la rétroaction (*feedback*), la société de communication dilue les conditions d'imprévisibilité de l'acte communicationnel dans son accomplissement. La mainmise de la technique, de ses calculs et des instruments qu'elle

⁵² John Berger, « Pourquoi regarder les animaux ». In *Au regard du regard*. Paris, L'Arche Éditeur. 1995 (1980), pp. 8-9.

⁵³ En tant qu'enveloppe du corps, la peau devient le lieu de friction, de contact et de mouvement du corps dans l'espace. Elle marque l'évidence de la discontinuité entre l'être et le milieu, la co-présence dialectique de la relation et de la séparation. La vue occupe également un rôle important (*le regard touche*). Elle permet de localiser les limites dans l'espace de la tactilité (*toucher du regard*). La vue permet également de décoder que le corps occupe un espace autre que les objets autour de lui. L'objet-corps, attribuable à la spatialité interne du corps, est déterminé de la même façon que sont déterminés les autres objets du milieu extérieur. La capacité qu'a le sujet de se prendre comme objet (corps) plutôt que comme centre organisateur dénote le passage du comportement (action, sujet-qui-agit) à un psychisme (sujet-qui-pense). André Pichot. *Op.cit.*, pp. 69-122.

interpose sur l'ordre de l'expérience éloigne la subjectivité de sa teneur profondément incommensurable avec la réalité dans laquelle elle est inscrite.

L'intériorisation de la médiation technique au niveau onto-épistémologique de l'existence se présente alors comme le point limite de la violence intentée par l'idéologie de la communication. Les mutations du technologisme contemporain menacent notre autonomie face à celui-ci tout en véhiculant une plus grande impuissance à l'égard de notre capacité de contrôler son développement et à le critiquer de manière historique et réflexive. Autrement dit, la logique du tout-communicationnel restreint l'action à un degré qui fait *exploser la catégorie du jugement*. Ne plus être capable de distinguer qui nous sommes de ce que nous ne sommes pas, de déceler comment on veut vivre individuellement et collectivement selon des normes qui assurent la viabilité de la transmission culturelle, historique et juste à tous les égards constitue l'un des plus grands défis de nos sociétés contemporaines dans leur marche vers l'avenir. Dans un sens, cela a toujours été ainsi, sauf qu'aujourd'hui, on se munit de moyens encore plus impressionnants pour transformer le réel, l'adapter aux exigences des systèmes et le façonner selon nos désirs. L'idée selon laquelle il faut faire *table rase* du passé n'a jamais trouvé d'exemples aussi nombreux qu'à l'heure actuelle ! La connaissance opérationnelle décolore la différenciation au monde selon des modalités quantitatives étrangères à la contingence de la vie et de ses formes.

1.3.1.3 La perte du sens de la forme : évacuation de la finitude

Le temps biologique du vivant ainsi que la production de ses formes sont d'une durée longue. Le technologisme contemporain des sciences de la communication est au contraire marqué du sceau de la vitesse. La réalité qu'elle instaure, avec ses portails virtuels dont les possibilités de recombinaisons s'étendent à l'infini, se dispense de toute forme stable et autonome. Elle tend résolument vers l'informe.

Cela dit, le processus d'indifférenciation à l'oeuvre dans la société de communication nous expose à une facette complémentaire à l'explosion de la catégorie du jugement. Celle-ci concerne principalement notre rapport à la finitude dans l'expérience de l'être-au-monde. La notion de finitude comprend autant l'appréhension sensible et morphologique des formes qui nous entourent que la relation que le sujet entretient avec les limites de son propre temps

individuel. La finitude implique donc la façon par laquelle l'individu envisage sa condition de mortel. Car, en tant qu'êtres vivants, nous sommes tous des êtres finis.

La perte de repères sensibles dans la perspective du tout-communicationnel donne toutefois l'illusion d'une libération de la finitude. Le sujet est amené à se penser comme un support à la circulation de l'information. La connaissance qu'il peut avoir de lui-même s'éloigne du champ de la réflexivité pour épouser un esprit tactique à la recherche d'intensité. Il est légitime de supposer qu'une fois l'intensité atteinte, on ne chercherait qu'à la prolonger dans un présent éternel. La continuité d'un processus de ce type n'aboutit jamais à une quelconque synthèse, sinon à la révélation de nouvelles voies de connexion et de communication qui, à leur tour, permettent d'intervenir directement sur la réalité et le vivant. La logique systémique de réseaux de relations, de sensations et de ses possibilités de recombinaisons ne comporte aucune limite. Elle s'étend à l'infini. Et c'est précisément cette infinitude qui pose problème. Lorsque l'information remplace la facture sensible comme condition d'existence du vivant, elle rend caduque la question de la spécificité de l'humain, de l'animal et de la machine. L'information évacue tout sens de continuité, de rupture et d'hybridité pouvant les rassembler dans un horizon sensible. Elle les remplace plutôt avec une composite informe, impossible à circonscrire. Se peut-il que cette exploration incessante des différentes possibilités d'agencement virtuel de soi cherche non seulement à ignorer le corps, avec sa motricité limitée et le décalage qu'il représente, mais également à défier la mort ?

Notre analyse cherche à montrer que le modèle informationnel de l'entité communicante soumet la question de l'identité à un potentiel de changement sans finalité. Et c'est précisément dans cette perspective d'exploration des possibilités que surgit la banalisation, voire l'indifférenciation des repères qui nous permettent de penser la distinction entre le vivant et le non-vivant. Kidnappée par la nouvelle ontologie de l'information, la mort est renvoyée dans un horizon radicalement séparé de la vie : la différence entre l'humain, l'animal et la machine peut alors être assimilée à un degré de complexité différentielle. Une fois sortis du corps, il nous est, en effet, difficile de penser la vie et la mort.

1.4 L'ULTIME POSSIBILITÉ DE LA LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE, DÉFIER LA MORT ?

Vu les proportions démesurées qu'elle a prise dans son ascension à la tête de tous les discours, on est en droit de se demander – comme Arendt l'a fait pour la politique – si la communication a encore un sens dans la société qui porte son nom. Nous ne pouvons tout de même pas oublier qu'elle fait partie intégrante des relations humaines. Parler, bouger, s'exprimer, c'est communiquer avant tout une présence à soi-même et au monde. La spécificité épistémique de l'«acte communicationnel» se tient dans cette double dimension: le sujet dit quelque chose autant qu'il *se* manifeste comme sujet dans un monde autrement indifférencié. Il ne peut avoir de connaissance de soi, de l'autre et du monde que dans ce mouvement de différenciation ontologique. Alors, si nous posons la question du sens, il faut nous demander en retour si l'existence, telle que conçue par la logique du tout-communicationnel, comporte une quelconque finalité extérieure à la dérive du sujet dans l'indifférenciation au monde.

Le principal objectif de notre démarche a été de décrire un malaise lié au statut problématique de la communication dans nos sociétés contemporaines. Force est de constater que l'utilisation du mot *communication* dans toutes les sphères de l'existence correspond à une généralisation de la pensée technique dans notre perception de l'espace et du temps. Voué à englober l'existence dans toutes ses dimensions, le discours sur la communication prétend redéfinir l'être au monde dans l'horizon d'une finalité autoréférentielle où la vie n'a de sens que dans les termes de la communication. Dans cette optique, l'expérience que nous faisons de la réalité n'a de sens que dans une connaissance opérationnelle de celle-ci. La logique à l'œuvre tend donc à indifférencier les catégories d'appréhension sensible du monde en soumettant la nature et l'individu aux mêmes critères de compréhension: la teneur informationnelle de chaque entité. La subjectivité, l'objectivité et l'intentionnalité au cœur de l'existence tendent ainsi à se noyer dans une mer de systèmes et de réseaux. Notre malaise trouve son langage dans la dépossession de soi subséquente à la dérive de ces catégories dans la réalité systémique. Le sujet est indisposé face à lui-même, car les modes permettant de le distinguer des objets autour de lui correspondent à des critères quantitatifs de calcul et de mesure. Il en est de même pour la société: aucune instance normative (ou *dissensuelle*) ne lui permet de s'instituer comme réalité *sui generis*. En perte de repères sensibles, le sujet se

trouve libéré des contraintes de son historicité. Il se pense alors dans l'agencement libre des signes et des symboles à sa disposition. La réalité dans laquelle il se meut est informationnelle. Pour survivre, il s'adapte tant bien que mal selon un idéal performatif en adéquation avec les transformations perpétuelles que lui impose la présence de plus en plus éminente des technologies de communication. L'idéal visé n'est nul autre que la transparence à soi.

Cependant, la transparence ne peut s'implanter comme norme du devoir-être sans dissimuler, à son tour, une série de clivages et de contradictions problématiques. Aussi pouvons-nous dire que la société de communication, malgré son discours idéologique, produit le contraire de ce qu'elle prétend incarner. Si elle prétend conduire à la liberté, l'adaptation en temps réel et la connaissance de soi dans la transparence, la société de communication foment également l'uniformisation, l'atomisation et la xénophobie. Le sujet a beau se complaire dans la réalité virtuelle en fabriquant son identité sur mesure. Il se défait également d'un contact sensible au cœur de son appartenance au monde. Ce sont pourtant les modalités de cette interdépendance qui forgent les conditions ontologiques de la communication. Il ne peut y avoir d'identité sans altérité et cette dernière doit être conçue et perçue en marge du contrôle que nous pouvons exercer sur elle. Sinon, le mouvement réflexif tombe en désuétude et engendre une dépossession de soi. La société de communication produit les conditions de ce dépouillement, de même que l'individualisme de masse et le culte de la sensation, emblématiques de nos habitudes de vie contemporaines.

Le plus grand risque dans cette logique d'assimilation de la communication à une logique d'indifférenciation au monde se situe plutôt dans deux aspects plus fondamentaux : l'explosion de la catégorie du jugement et la dissolution du sens de la finitude. Le tout-communicationnel porte atteinte à la faculté d'agir et de juger l'impact des NTIC dans notre expérience du monde. On semble de moins en moins capable de se distinguer des outils qu'on utilise pour communiquer. Ainsi, le sujet tend à se penser dans un horizon de possibilités qui lui font oublier la profonde contingence de son histoire, de son rapport à autrui et des formes faisant de lui un être autonome et différencié par rapport à ce qui l'entoure. Il se pense peut-être également capable de défier la mort.

La vie ne prend figure qu'au regard de la mort qui l'attend et c'est grâce à cette fragilité que nous sommes amenés à lui donner un sens. Si la communication maintient la vie

dans une étreinte qui nous incite à nous penser au-delà de celle-ci, elle se ferme toute possibilité de sens. La logique dont participe la société de communication nous fait conclure que l'idéal communicationnel correspond, d'un point de vue phénoménologique et sensible, à la mort du sujet.

CHAPITRE II

L'ART CONTEMPORAIN : UN ATELIER POUR LES NOUVELLES « FORMES DE VIES » DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION

2.1 LE STATUT PROBLÉMATIQUE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION

Le premier chapitre de notre analyse consistait en l'élaboration de paramètres conceptuels pour comprendre le phénomène de la communication dans nos sociétés contemporaines. Il est maintenant temps pour nous de montrer comment s'inscrit la question de l'art et quel rôle il peut jouer dans la perpétuation de la logique du tout-communicationnel. L'art a ceci de particulier qu'il constitue la figure historique la plus élaborée de l'expressivité du sujet dans son rapport sensible au monde. Les œuvres d'art nous invitent à « communier », par la médiation de la représentation, dans le dessein d'*éprouver la forme pour elle-même*. Elles modulent alors la construction et la reproduction de l'ordre symbolique dans l'horizon esthétique de la connaissance de soi, de l'autre et du monde. Tout cela revêt une importance sans égale aujourd'hui : le discours sur la communication, qui ambitionne de poser la communication comme norme du devoir-être individuel et collectif, place la création artistique au cœur de cette démarche. La création est ainsi conçue comme le cadre perceptuel d'une expérience de l'intensité où la réalisation de soi rejoint l'ensemble de ses possibilités expressives *en temps réel*.

À cet effet, se penser comme un être communiquant rejoint l'idée de se faire « acteur » dans la création de situations où la communication peut s'épanouir, tout en réaffirmant son omniprésence dans la configuration de l'être au monde. Dans ce contexte, l'art ne devient que le terme spécifique d'une démarche qui, à la rigueur, pourrait avoir lieu partout et tout le temps. C'est, du moins, la place que lui accorde l'idéal-type de la société de communication. Celle-ci envisage l'art comme une « forme de vie » destinée à la régulation d'une adaptation

de soi aux exigences hors normes de la réalité communicationnelle. L'idéal de cette opération est nul autre que l'idéal nietzschéen de « faire de la vie une œuvre d'art ». Se pose alors la question de savoir ce qu'il reste de l'expérience esthétique lorsque les frontières entre l'art et la vie se rendent de plus en plus indifférentes les unes aux autres. Où a-t-elle lieu et peut-elle encore nous munir d'une perception des formes conjugée avec le sens étymologique premier de l'esthétique – la connaissance sensible?

Le champ ouvert par la question de l'art dans la société de communication rejoint donc celui des nouveaux rapports entre l'esthétique et le politique. La communication s'entend comme la reconnaissance sensible et partagée d'un lieu commun où se nouent des rapports de sens entre les individus. Elle n'est possible que dans un espace relationnel institué par le mouvement conjoint de la différenciation de soi par rapport au monde et de la mise en forme de l'altérité symbolique. À l'inverse, la logique du tout-communicationnel entend ébranler le caractère normatif et réflexif de cet espace ternaire. Elle veille plutôt à inscrire l'« acte communicationnel » dans l'horizon binaire de l'interactivité, où il importe moins de reconnaître la spécificité des entités en relation que de moduler comment elles répondent au débit du transfert informationnel. La société en sort fragmentée, incapable de se réfléchir autrement que dans le fantasme d'une utopie post-politique étrangère à toute visée synthétique. De ce fait, l'esthétique ne se comprend plus comme le déploiement contingent de formes qui se rendent visibles dans l'aménagement d'un espace autonome de partage en commun : elle est plutôt formulée dans les termes d'une expérience de *détournement* de la vie quotidienne. Les conditions du détournement ne s'inspirent pourtant pas d'une mise en forme de l'expérience politique comme le moyen de rendre visible et dicible une *manière d'être* dans un espace commun⁵⁴. Elles reposent sur la seule affirmation d'une *singularité dans la communauté*. La société de communication entrevoit donc l'esthétique comme un champ en expansion totale dans lequel sont nouées la passion du réel et la sensation « d'être en communication ».

⁵⁴ L'esthétique consiste en « [...] un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce que l'on voit et ce que l'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » Jacques Rancière, *Partage du sensible · esthétique et politique*, pp. 13-14.

La manifestation la plus percutante de cette « généralisation » de l'expérience esthétique – en l'occurrence, sa dépolitisation – se trouve au cœur du phénomène de la mondialisation : la « démocratisation⁵⁵ » de la culture dans la société de masse. Le processus a eu pour effet de libérer la culture des frontières sociales et géographiques, l'ayant définie jusqu'alors. Or, il présente également les symptômes d'un déracinement fort problématique, auquel nous rattachons le triple mouvement de *culturation*⁵⁶, d'acculturation et de *déculturation* du sujet dans la société. En effet, plutôt que de propager une conception de la liberté comme enjeu dans et par lequel se pense une société politique, la « démocratisation » de la culture tend à faire de celle-ci un produit dérivé de la popularisation et la standardisation des biens culturels. Le sujet n'est véritablement libre qu'en tant que consommateur, ce qui convient fort bien à la société de communication, car cette liberté se nourrit de l'exigence de s'adapter à la culture médiatique.

Ce sont les enjeux entraînés par la « démocratisation » culturelle qui nous permettent de cerner les contours du statut problématique de l'art dans la société de communication. Si la communication est vue comme se suffisant à elle-même, peut-on dire la même chose de l'art? L'hermétisme du milieu de l'art contemporain nous incite à répondre par l'affirmative. On ne sait plus par quelles astuces plusieurs œuvres contemporaines ont pu apparaître dans les rangs de l'art. Tout au plus s'efforce-t-on de les nommer et de les comprendre, tant elles ont tendance à rendre béats. En effet, l'art contemporain semble aux prises avec une crise *critériologique* qui se rapporte directement à la capacité d'identifier et de juger les œuvres. Cette crise semble traduire une emprise du joug communicationnel sur le statut de l'œuvre. Nous en décelons une caractéristique déterminante pour la création artistique aujourd'hui : l'abandon progressif de l'objet et de la représentation au profit du geste et de l'interactivité.

⁵⁵ Nous reprenons le terme de « démocratisation », malgré nos réserves à l'égard du bien-fondé de l'idéal démocratique auquel prétend renvoyer la culture de masse au vingtième siècle. En réalité, celle-ci tend à confondre l'autonomie expressive – et critique – de la parole dans la constitution d'un espace public avec l'exercice du choix du consommateur : « [...] la confusion entre la démocratie et la libre circulation des biens de consommation est devenue si profonde que les critiques formulées contre cette industrialisation de la culture sont désormais automatiquement rejetées comme critiques de la démocratie elle-même; tandis que, d'un autre côté, la culture de masse en vient à être défendue au nom de l'idée qu'elle permet à chacun d'accéder à un éventail de choix jadis réservé aux riches. » Christopher Lasch. *Culture de masse ou culture populaire?*. Castelnau-le-Lcz. Éditions Climats, 2001, pp.32-33. Ainsi, la « démocratisation » de la culture n'apparaît que dans la forme d'un idéal d'accessibilité propulsé par les impératifs de la libéralisation économique : l'expression standardisée de la consommation culturelle.

⁵⁶ Nous avons créé ce néologisme pour signifier l'*acte de se cultiver*.

La « dé-définition de l'art ⁵⁷ », depuis les années soixante, présenterait les caractéristiques systémiques d'un *art qui se suffit à lui-même*. C'est, en quelque sorte ce qui forge sa condition doublement paradoxale ⁵⁸ : en se montrant selon son « évidence » et son immédiateté, l'art nous prive des repères permettant de le différencier de ce qu'il n'est pas. S'il apparaît susceptible d'embrasser « n'importe quoi », l'art contemporain opère pourtant dans un système de mise en valeur fermé sur lui-même. Les clivages sont de taille : l'art actuel serait-il devenu le symbole d'une société désireuse de se rendre plus transparente à elle-même? Le malaise face à l'art contemporain peut donc être lié à celui que nous avons identifié à l'égard de la communication. Il exprime avec force un malaise typique du sujet contemporain : peut-il, comme l'art, prendre forme dans n'importe quoi? Cela culmine dans une société davantage préoccupée par le changement et ses innombrables possibilités. Contraint de s'adapter au bouleversement perpétuel des repères culturels et identitaires, le sujet est amené à témoigner de sa propre dissolution.

Notre analyse ne nous permet pas de faire l'histoire de l'art au XX^e siècle. Nous cherchons plutôt à exposer les rapprochements de l'art contemporain avec une logique qui reproduit les préceptes de la société de communication. Autrement dit, il s'agit de montrer en quoi l'avènement de l'art contemporain correspond à l'expression d'un tournant communicationnel en art. Cette illustration de la logique à l'œuvre nous permettra d'examiner sa mise en forme dans une conception aujourd'hui répandue dans l'activité artistique : l'esthétique relationnelle. Elle se donne pour but de combler une faille dans le lien social par la création de situations dans lesquelles l'art peut avoir lieu afin d'explorer de nouvelles possibilités de socialisation. Par ailleurs, l'esthétique relationnelle pose également, dans des termes étonnamment actuels, les bases d'un nouveau rapport à la culture : l'indifférenciation progressive de l'art et de la vie dans l'édification momentanée d'une utopie communicationnelle.

⁵⁷ Harold Rosenberg. *La dé-définition de l'art*. Nîmes. J.Chambon, 1992.

⁵⁸ Michel Freitag, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne ». *Société – L'art et la norme*, n° 15-16 (Été 1996). pp. 59-155.

2.1.1 Le contexte de la démocratisation culturelle

Le regard que nous portons sur la société de communication passe ainsi du terrain du sociopolitique à celui de la culture. On remarque que le discours sur la communication, fort de son idéologie libertaire, milite pour la « démocratisation » de la culture. Si l'on comprend par culture un partage de normes qui fondent une identité collective, on ne peut imaginer sa « démocratisation » que comme un phénomène paradoxal. Qu'est-ce que l'on démocratise au juste ? Les normes sociales, historiques et symboliques au sein des communautés humaines, ou l'accès aux expressions qui en témoignent de la façon la plus vive, ces productions que l'on réserve à la catégorie d'« art » ? Dans le contexte de la société de communication, la « démocratisation » de la culture se laisse entendre dans ce double sens. En fait, c'est ce qui lui confère son statut problématique.

La « démocratisation » de la culture, un projet aussi vieux que le début du XX^e siècle, se comprend d'abord comme la généralisation des conditions propices à l'action de *se cultiver*. Une telle entreprise, noble en principe, contribuerait ainsi à créer les circonstances où chacun peut enrichir son expérience du monde par le développement du sens critique. L'éducation du peuple, notamment par la mise en acte du jugement esthétique auprès des œuvres d'art, forgerait les conditions d'apparition d'une liberté intellectuelle et politique capable de favoriser le passage à un stade plus avancé de l'organisation sociale.

Ce n'est toutefois que partiellement le cas. Comme nous explique l'historien Christopher Lasch, cet idéal de « démocratiser » la culture s'est accompagné d'un discours fort hostile envers les formes traditionnelles de particularismes culturels comme la famille, l'héritage ethnique et national :

Aux États-Unis en particulier, la liquidation des racines a été considérée comme la condition essentielle du développement de la liberté. Les symboles dominants de la vie américaine, la « frontière » et le *melting pot*, incarnent, entre autres choses, cette croyance selon laquelle seuls les déracinés peuvent accéder à la liberté intellectuelle et politique.⁵⁹

En effet, la convergence discursive de l'affranchissement auquel prétend la « démocratisation » de la culture et le *déracinement* sous-jacent à son projet est toujours présente aujourd'hui. Si elle s'exprime dans l'éloge de la mondialisation et de la « culture globale » et « urbaine », nous lui devons surtout l'apparition de la culture de masse : « un

⁵⁹ Christopher Lasch, *Op. cit.*, pp. 27-28.

ensemble d'œuvres, d'objets et d'attitudes, conçus et fabriqués selon les lois de l'industrie, et imposés aux hommes *comme n'importe quelle autre marchandise*.⁶⁰ » Certes, la massification de la culture est devenue le principal agent de la « démocratisation » de la culture. Elle fait de toutes les dimensions de la culture un bien de consommation ou chaque investissement est tenu de procurer, à son tour, un retour en *divertissement*. Or, cette puissance de détournement, tributaire aujourd'hui de l'expérience esthétique et essentielle à la possibilité de raffiner le jugement, ne garantit pas forcément un retour sur soi. L'idéal « démocratique » de la culture auquel nous assistons à l'heure actuelle assimile la liberté aux exigences du marché. Pour reprendre l'expression de Lasch, il tend à confondre celle-ci avec l'absence de contraintes⁶¹. C'est au regard de cette brouille que l'on doit penser le sort réservé au jugement critique. Comment celui-ci peut-il subsister dans un bassin qui n'a plus pour seul dessein d'enrichir l'esprit par l'éducation, mais aussi d'emplir les masses d'innombrables habitudes de consommation ?

Dans la culture « démocratisée », la finalité associée à l'action de se cultiver (ou *entrer dans la culture*) bascule d'un idéal communautaire de goût à un idéal d'accessibilité aux objets qualifiés de « culturels ». Dans cette perspective, on peut saisir en quoi le discours de la « démocratisation » est étroitement lié à la culture médiatique. Celle-ci favorise l'accessibilité de la culture en la convertissant en mode de présentation favorable à la transmission à grande échelle. Le progrès technologique ne fait que rehausser le potentiel de diffusion. Des revues et des journaux à la radio, la télévision, le Web (et j'en passe !), les instruments de la communication médiatique sont devenus les portails privilégiés de la nouvelle accessibilité à la culture. Ceux-ci se sont imposés comme les médiateurs indispensables à la promotion, à la production et à la présentation d'événements, de performances et d'expositions destinées au public. À la culture médiatique se greffent donc de nouveaux domaines de gestion de la culture (classés sous la rubrique du *culturel*) et des industries qui en portent le nom.

L'alliance entre démocratie et média culmine cependant dans un aspect plus fondamental. Loin d'en rester à la seule diffusion d'informations, les instruments et les techniques de la communication ont acquis un *pouvoir transformateur* dans la conception des

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

objets culturels. Ils les convertissent en autant d'images de la culture disponibles comme autant de compléments identitaires prêts-à-porter et à exporter. Ce que fait alors la culture médiatique de ces objets culturels, c'est de les ériger en porte-parole de la « démocratisation » elle-même, au point où l'on ne sait plus reconnaître celle-ci autrement que dans un idéal d'accessibilité à la culture inséparable de la culture marchande. Le pouvoir transformateur des NTIC dans la conception des biens culturels est donc entièrement axé sur la promotion d'une culture rendue accessible par le « triomphe » de la démocratie libérale. Cette victoire revient également à la culture médiatique, car c'est elle qui maintient la diffusion des biens culturels dans l'optique de leur reproduction sociale et symbolique. Pour les consciences déracinées, la culture médiatique prend le pas sur les autres médiations, justement parce qu'elle génère les images les plus actuelles du déracinement comme norme constitutive de la communication sociale⁶².

Ainsi, on peut comprendre ce que le pouvoir transformateur de la culture médiatique fait de l'idéal de liberté. Il l'assimile à une question simplement empirique où il importe peu de penser la liberté autrement que comme l'exercice d'une *libération*. Par conséquent, la délivrance à laquelle renvoie la « démocratisation » de la culture reflète celle promue par l'idéologie du tout-communicationnel. Elle n'aboutit à rien d'autre que l'abolition perpétuelle des frontières qui empêchent celle-ci de s'étendre dans l'espace, mondialisation des échanges obligent !

De ce fait, l'accessibilité nouvelle des productions culturelles creuse le sillon d'une nouvelle définition de la culture en adéquation avec l'idéal utopique de la société de communication, plus inclusive que ses acceptions précédentes. Cette nouvelle définition s'élabore dans le projet de « démocratisation » pour se cristalliser en mouvement de *libération* de la culture, compréhensible, à son tour, dans un double sens. Il y a, en premier lieu, *la libération de la culture d'elle-même*. Ceci revient à proclamer que la culture n'est plus exclusivement réservée à une élite aristocratique ou à une quelconque clique de philistins bourgeois. Elle appartient à tout le monde, c'est-à-dire à personne en particulier. La volonté d'abolir les inégalités de classe au sein de la culture précipite le deuxième sens de sa renaissance dans la société de communication. La libération au sein de la culture correspond

⁶² Par conséquent, la culture médiatique tend à déconsidérer des pratiques communicationnelles plus traditionnelles. Elle procède ainsi en les réduisant au silence.

aussi à *une abolition des frontières entre les cultures*. L'apparition d'une culture entièrement ouverte sur le monde se présente alors comme l'avènement utopique d'une société universelle unie par la communication.

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la portée de cet affranchissement s'étend dans l'espace-temps par le biais de modes propres à l'impératif de *communiquer plus en vue de communiquer mieux*. Tout le monde peut maintenant accéder aux moyens permettant de se projeter dans l'imaginaire folklorique d'une époque autant que chacun peut chercher à se *dépaysier* devant les saveurs du monde. Tous obtiennent le droit d'en faire l'expérience dans l'espoir que chacun puisse reconnaître la diversité du monde dans lequel on vit. Encore faut-il des infrastructures et des institutions pour rendre cet affranchissement possible. Les initiatives sociales, politiques, économiques, en somme structurelles, de la « démocratisation » de la culture forment alors les conditions normatives de sa libération dans la société de communication. Elles nous conduisent à admettre le *pluralisme* qui habite la notion de culture, ses affinités historiques avec le métissage des formes culturelles, des symboles, des coutumes (elles existent encore !) et des attitudes qui en découlent⁶³.

En plaçant l'assemblage culturel au cœur de toutes les identités, l'idéologie de la « démocratisation » projette un idéal de subjectivité conforme à la rhétorique de « l'ouverture au monde ». S'y développe ainsi une véritable « culture » de la consommation à laquelle nous pouvons rattacher les habitudes du libre-service (*self serve*) dans la circulation et l'usage des biens culturels. Or, ce qui est admis comme la nouvelle « autonomie » de l'individu tend à n'aboutir qu'à une hétéronomie radicale de la subjectivité cédant aux impératifs du marché et à l'idéologie de la communication. Autrement dit, l'exercice de la liberté s'effectue dans un contexte où l'adaptation au réel est la règle.

Nous nous heurtons ainsi à une double contrainte (*double bind*) fort caractéristique de la mondialisation des échanges et de la communication. Le processus de « cultureuration » dans

⁶³ Il faut bien comprendre que la logique d'abolition interne et externe de la culture dans l'œuvre de sa démocratisation implique bien plus qu'une plus grande circulation des objets culturels convertis en produits de consommation. Elle comprend également une plus grande circulation des images et des attitudes associées aux objets de la culture. Ce que la « démocratisation » fait circuler, c'est une *manière d'être* spécifique à l'esprit du temps et qui, dans son idéal d'universalité sociale, est projeté comme un réservoir de signes attribuables à un comportement culturel dont chacun peut disposer comme il le souhaite.

lequel se trouvent nos sociétés contemporaines tend à générer une *acculturation* aux exigences de l'abolition interne et externe des frontières culturelles. En refusant le principe même de la hiérarchisation des cultures au profit de leur égalité formelle, la « démocratisation » culturelle se déploie dans tous les espaces et à tous les moments. On se trouve alors exposé à la culture, – qu'elle soit qualifiée de populaire, d'urbaine, de folklorique, d'exotique ou de cultivée – partout et en tout temps. C'est ainsi qu'un raga signé Ravi Shankar peut sortir d'un téléphone cellulaire au café du coin au même titre que les années soixante peuvent faire l'objet d'une exposition prestigieuse au Musée des beaux-arts⁶⁴. Les exemples abondent, les métissages aussi. Il serait simpliste de réduire cette omniprésence de la culture à une question de choix ou de liberté d'expression. On peut être frustré quand on entend Céline Dion s'écrier pour une énième fois dans la même journée, mais le cœur du problème ne réside pas dans le succès fracassant de la diva. Il niche dans les relents de la « démocratisation culturelle » : l'accessibilité des images et des produits « culturels » peut se montrer intrusive, la liberté *de se cultiver* devient un choix du consommateur, et le goût se transforme en exigence d'adaptation sociale.⁶⁵

Les discours faisant l'apologie du pluralisme culturel font briller celui-ci comme une évidence connexe à celle de la communication promue comme un *tout intégré* fondé sur l'interactivité et qui se suffit à lui-même. On ne peut tout simplement pas s'en séparer. Le pluralisme est donc proclamé comme la réalité sociale et culturelle la plus adaptée à l'*esprit du temps*. Par conséquent, prendre conscience de la culture selon ses possibilités d'enchevêtrement multiples devient un levier pour l'expérience de l'intensité (*passion du réel*) et pour la réalisation de soi.

⁶⁴ L'exposition *Village Global : les années 60* a eu lieu au Musée des beaux-arts de Montréal du 2 octobre 2003 au 7 mars 2004.

⁶⁵ Doit-on alors s'étonner que les habitudes de consommation culturelle tendent à s'effectuer en un sens largement unique? Marc Jimenez nous en fournit quelques exemples : «Un intellectuel cultivé peut facilement passer d'une lecture de Jean-Paul Sartre à celle d'un roman policier, alterner un film de Godard avec un western de série B. En revanche, un habitué des sitcoms et des feuilletons télévisés, ou bien un lecteur assidu des romans de "gare", accédera difficilement à une culture "légitime", encore considérée comme bourgeoise et élitiste. Les clivages culturels témoignent ainsi d'une remarquable inertie. Ni l'enseignement des arts plastiques, ni le dynamisme des écoles et des centres d'art, ni le volontarisme d'institutions tels les Frac – souvent décriés à tort –, ni la pléthore d'essais, de catalogues, de revues, d'expositions, de festivals ne sont parvenus à résoudre cette "fracture". » Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard, 2005, p. 308.

Lorsqu'on parle de rendre accessibles des moyens, des événements et des œuvres, n'est-ce pas sur la base de leur communicabilité que l'on assure leur diffusion? Le premier moment de la logique du tout-communicationnel apparaît ainsi en toute lumière. La conversion de la culture en produit défini par son accessibilité annonce sa transformation en support de circulation. Les impératifs de mobilité et d'accessibilité qui lui sont associés conduisent vers l'indifférenciation des frontières culturelles. La promotion inconditionnelle du pluralisme signale le deuxième moment de la logique. Les signes culturels en circulation sont disposés dans la perspective d'un remodelage de soi emblématique du « nomadisme postmoderne et cosmopolite ». La configuration (spatiale) de l'identité culturelle se construit alors sur la base d'un métissage virtuel étroitement lié aux voies multiples de ses possibilités de transformation. Le troisième moment de la logique ne fait que cristalliser les deux premiers dans les conditions temporelles de l'expérience. L'idéal de la transparence dans la société de communication présente donc la culture comme *l'épiphanie d'un processus biologique en temps réel*. Le paradoxe de la démocratisation culturelle prend tout son sens : en rendant la culture et ses produits de plus en plus mobiles et accessibles, on perçoit davantage la culture dans l'optique de ses *mutations* constantes selon les fluctuations de son environnement. L'idéal d'une « culture globale et démocratisée » entièrement ouverte sur le monde rejoint celui de la société de communication : toutes les différences sont admises, pourvu qu'elles soient perçues dans un horizon médiatique et informationnel.

Dans la société de communication, le pluralisme culturel n'existe qu'au prix de la conversion d'une existence différenciée à une existence différentielle. La construction des normes spécifiques à une identité collective se rapporte moins à un partage sensible qu'à un enchevêtrement de références culturelles extirpées de leurs conditions normatives et sociales-historiques. C'est précisément ce qui nourrit le statut problématique de la « démocratisation » culturelle : le processus de popularisation et de vulgarisation tend à *fabriquer* de la culture au lieu d'en favoriser la pérennité. Le réagencement perpétuel des identités sous l'étiquette du *nouveau* – et qui préside notamment à la naissance répétée des mouvements culturels (et leurs cousins contre-culturels⁶⁶) – provoque des mobilisations collectives sumuméraires qui

⁶⁶ La thèse de Joseph Heath et d'Andrew Potter dans *The Rebell Sell* (Toronto. Harper Perennial, 2005), présente un argumentaire tout à fait intéressant à cet égard. Les mouvements (ou plutôt la théorie derrière l'idée) de la contre-culture (ou de *l'underground*), contrairement à son discours anticonformiste, contribuent activement à maintenir les modes de production capitaliste de la

s'obstinent à évoluer vers un profil se voulant à tout prix distinct des précédents. L'identité contemporaine tend donc à s'affirmer selon ses normes propres, la condition commune de l'affirmation de soi étant précisément sa volonté d'afficher un statut hors de toute norme.

2.1.2 La situation de l'art contemporain

En aucun cas, l'art n'a été à l'abri de ce processus. À notre avis, le passage fructueux de l'art moderne à l'art contemporain illustre le déploiement d'une logique qui a, par la suite, contribué au déploiement du discours sur la « démocratisation » de la culture. La constante s'exprime dans une attention marquée à l'égard de l'abolition des frontières internes et externes à l'art. Recensons quelques-uns des traits les plus décisifs de ce phénomène.

Le décloisonnement des genres artistiques a confirmé la chute du Système des beaux-arts. L'irruption des objets, sans doute redevable aux readymades, a décentré les préoccupations techniques de l'œuvre vers les considérations plus « circonstancielles » de l'expérience esthétique⁶⁷. La reprise de formes issues de la culture populaire et des mass médias a plongé l'art dans un format plus adapté aux masses. Notre recherche ne nous permet pas de recenser les enchevêtrements de subversions, de discours et de querelles à cet égard. Des mouvements de l'abstraction à l'art conceptuel, en passant par le collage cubiste, Dada, le fameux « coefficient Duchamp⁶⁸ », le pop art et la performance, l'art au XX^e siècle nous a réservé autant d'avant-gardes possédées par leur statut autonome de visionnaire que de mouvements désireux de rompre avec cette vocation héroïque. Notons à tout le moins que ces transformations majeures au sein du champ artistique comportent autant de facteurs liés aux modalités de la création artistique que d'aspects propres à la recherche de nouvelles formes d'existence sociale, esthétique et politique.

Ce qui nous intéresse réside ailleurs. L'effondrement des frontières dans la sphère artistique a préparé le champ discursif des rapprochements inédits entre l'art, le non-art et la marchandise après la Deuxième Guerre mondiale. C'est d'ailleurs à cela que nous attribuons

consommation. C'est à partir d'eux que naissent les tendances culturelles pouvant être mises en marché comme la mode de l'esprit du temps.

⁶⁷ Anne Cauquelin. *L'art contemporain*, p. 67.

⁶⁸ Yves Michaud écrit à ce sujet : « Avec Marcel Duchamp, l'art n'est plus substantiel mais procédural, il ne dépend plus d'une essence mais des procédures qui le définissent. » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, p. 50.

l'arrivée des arts plastiques⁶⁹. Ce basculement s'est accompagné d'un changement radical dans la façon d'appréhender la nature de l'art, ses conditions d'apparition et sa pérennité. À la question « pourquoi l'art plutôt que rien? », on substitue une réflexion sur les conditions qui font exister l'art. Deux conséquences majeures en découlent. La première se dessine comme une caractéristique générale, arbitraire par défaut et constitutive des nouveaux repères ontologiques que revêt l'art aujourd'hui : l'acte poïétique (ou la création) n'est plus le résultat d'un travail particulier sur la matière, mais la mise en œuvre de choix relatifs à l'invention d'une situation où l'art peut apparaître comme un événement ayant lieu dans le temps et dans l'espace. L'artiste, pour sa part, est celui qui prépare les conditions de possibilité de cet événement, tant par son discours que par la mise en place des objets, des éléments et des relations essentiels à son œuvre. Il est créateur dans sa manière de façonner un contexte artistique, soit un support à travers lequel l'art peut surgir. L'intelligibilité de l'art se trouve alors moins comprise selon les propriétés techniques et matérielles de ses œuvres que selon le processus⁷⁰ de production spécifique à chaque œuvre d'art.

Lorsque l'abandon progressif de la représentation de l'objet laisse place à la rencontre avec l'objet, l'art tend à exister dans son seul contexte de présentation. Nous nous trouvons alors très loin d'une conception de l'art comme modalité d'expression privilégiée quant à la façon dont l'humanité s'inscrit dans la mémoire collective de l'histoire. L'art peut maintenant se concevoir à la fois comme un concept, un produit, un geste et un happening. Nous avons donc moins l'impression d'être devant une œuvre finie que d'être témoin de l'art en train d'avoir lieu, comme si la co-présence du spectateur et des supports matériels de l'œuvre confirmait, par le biais de l'expérience esthétique, un rapprochement définitif avec la réalité de la création. Du même coup apparaît la deuxième conséquence. Le fait de participer à la réalité de la création suggère la mise en place d'une nouvelle accessibilité de l'art à son

⁶⁹ Dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Denys Riout écrit à ce sujet : « Ce processus d'extension et d'annexion en tout genre ne naît pas à ce moment, mais il revêt alors une ampleur sans précédent. Le monde de l'art était autrefois régi par une prudente lenteur. Désormais, il intègre et diffuse toujours plus rapidement les innovations. Elles affectent à la fois les lieux de créations, les manières de travailler et les relations avec les publics. Les arts plastiques s'imposent. Ils offrent un cadre conceptuel ouvert, mais le consensus dont ils bénéficient se restreint. » Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*. Paris, Gallimard, 2000, p. 329

⁷⁰ Yves Michaud écrit à ce sujet : « L'art, sous toutes les formes qu'il prend, est une activité codifiée dont le code est continuellement en cours d'élaboration – c'est un processus. Devenir un artiste, c'est apprendre à opérer selon ces ensembles de règles et à élaborer sur elles. » Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes, J. Chambon, 2003, p. 38.

public : la création appartient à tout le monde, c'est-à-dire à personne en particulier. Cela va de pair avec une conception de l'art plus flexible avec l'apport constitutif du geste et l'action dans la création : elle marque le transfert d'une poïésis ancrée dans un rapport à l'objet à un acte poïétique agissant dans l'interaction des sujets. Le spectateur n'occupe plus un rôle passif dans ce processus : il fait maintenant partie intégrante du devenir ontologique de l'œuvre. L'expérience intersubjective de cette participation, si elle se nomme esthétique, relève d'un ordre perceptuel hétérogène à la vie quotidienne. Elle n'est en mesure de s'ancrer dans l'art en train d'avoir lieu que si elle a la capacité de produire la sensation d'entrer dans le champ de la création.

L'apparition des pratiques contemporaines en art coïncide donc avec une attention marquée pour l'interactivité entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur dans le devenir événementiel de l'art et dans sa capacité à générer de nouvelles expériences esthétiques. En art, au XX^e siècle, on passe de la production à l'activité artistique. En ce sens, les transformations au sein de la sphère artistique semblent rejoindre le cœur du lien entre l'entreprise de démocratisation et l'emprise de la communication sur la réalité. Elles signalent le moment où la communication entre l'œuvre et le spectateur devient un médium d'expressivité esthétique. La dimension communicationnelle s'exprime dans le jeu sur les modes de présentation des objets (matériaux, signes, références), sur les cadres interprétatifs proposés aux sujets et leurs élaborations discursives en des codes culturels particuliers. L'activité artistique dans la société de communication se présente alors comme la construction culturelle d'une « forme de vie » dont la condition ontologique repose sur le critère d'interactivité entre les spectateurs, les œuvres et, dans certains cas, l'artiste. L'enjeu poïétique principal d'art aujourd'hui se trouve dans l'agencement (design) de nouvelles expériences esthétiques plutôt que dans un travail particulier sur une matière destinée à la contemplation.

Cette nouvelle approche de l'art à laquelle nous devons l'apparition de l'art contemporain n'a pas fait l'unanimité. Tout au plus le public non spécialisé s'est-il efforcé de fréquenter les œuvres, essayer de les comprendre et de les juger. Cependant, et c'est encore le cas aujourd'hui, l'art contemporain fait face à des réactions mitigées de la part du public. Ce qu'il faut tenter d'éclairer, c'est la conjoncture phénoménologique entre la logique communicationnelle à laquelle semble obéir l'art contemporain et la non-disponibilité d'une

activité qui s'est pourtant érigée sur le fond discursif de la « démocratisation » culturelle. Nous pourrions par la suite réfléchir sur le malaise téléologique qui en découle.

2.1.2.1 L'art contemporain à l'ère de la démocratisation culturelle : confusion devant l'identification, le jugement et le statut artistique des œuvres

Décidément, l'art n'opère plus dans un registre fixe de critères, de genres, de références, de pratiques et de matériaux relatifs à une reconnaissance sociale *a priori*. Ses normes d'identification et de jugement apparaissent au fur et à mesure que sont exposées les œuvres. Ainsi, l'activité artistique contemporaine affiche un statut semblable à celui des identités dont la configuration carbure au *libre-service* des comportements culturels : elle n'obéit à aucune norme commune sinon celle d'échapper aux définitions qu'on tente de lui attribuer. La démocratisation de l'art n'est donc pas seulement une nouvelle accessibilité aux objets qui s'inscrivent dans ce mouvement : elle est également la mise en acte d'une délibération sur la notion même d'art et la place qu'elle occupe (ou *doit* occuper) au sein des cultures.

Ce débat, comme nous le rappelle Marc Jimenez, n'est pas nouveau. L'histoire regorge d'exceptions à la règle de la qualification esthétique ou historique. De plus, les artistes continuent de produire sans trop se préoccuper des réserves exprimés à l'égard de leur travail. Néanmoins, lorsque le moteur même de la création artistique semble résider dans le renversement de nos idées préconçues en matière d'art, la question prend des proportions nouvelles. On ne sait pas quoi regarder, vers quoi porter notre attention, où commencer l'examen ou comment se divertir. On nous répète que tous les éléments de l'art sont au rendez-vous. Pourtant, le public n'est pas dupe. L'accroissement de revues écrites ou numériques, des encyclopédies, de livres et de reportages sur les mouvements et les genres artistiques répond sans doute à une curiosité insatiable du public en matière d'art⁷¹. Peu importe, cela ne veut pas dire que l'on sache comment identifier ou juger les œuvres.

⁷¹ « Accumulation et prolifération d'articles de presse, de magazines spécialisés, de préfaces, d'essais, de dictionnaires. [...] Sur les quelques 500 ouvrages sur l'art, parus chaque année, environ 450 sont voués à l'étude des anciens et des modernes, et une petite cinquantaine aux œuvres contemporaines et à la question de l'art actuel. Cependant, bien qu'il n'en profite pas souvent, c'est bien à l'art contemporain qu'on doit cette brusque poussée de fièvre des textes sur l'art. » Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, p. 38.

Le malaise qui découle de cette situation a généré une panoplie de commentaires – prenant souvent des proportions anxigènes⁷² – de la part du public, qu’il soit néophyte ou initié. Ce qui est particulièrement frappant dans cette désorientation réside dans la diversité des reproches. Ceux-ci proviennent autant du public que de certains critiques, théoriciens et galeristes et il semble avoir un reproche pour chaque œuvre ! L’art actuel est accusé d’être « tout et n’importe quoi », de banaliser la création et de se soumettre à la provocation gratuite. On l’accuse également d’avoir échoué à rendre l’art plus *accessible* qu’il ne l’avait été auparavant. Si ce dernier argument déplore le maintien d’une élite artistique *snob* et fermée sur elle-même, on trouve quand même les moyens de reprocher à l’art actuel ce que plusieurs reprochent à la culture de masse : de se prostituer au spectacle et d’être vide de sens.

En effet, il est difficile de comprendre comment telle œuvre a obtenu son privilège d’entrer dans la catégorie de l’art⁷³. Dans tous les cas, l’œuvre (controversée) admise dans cette catégorie joue avec l’horizon d’attentes du public : comment admettre que ce que nous avons devant nous est bien de l’*art* et non pas un assemblage qui prétend être de l’art ? Et cet art est *censé* faire écho à l’art avec un grand A, dans ce que la création (ou *poiésis*) a d’universel, de désintéressé, de révélateur sur soi et sur le monde. Cependant, les œuvres ne se donnent plus dans un horizon synthétique, ni ne reposent nécessairement sur un support sensible et perceptible. Plusieurs œuvres affichent également un profil très *tendance* alors que d’autres suscitent l’engouement du milieu artistique tout en demeurant indifférentes aux normes de sélection des œuvres d’art. Si nous avons de plus en plus de mal à différencier une

⁷² On n’a qu’à observer la dimension bipolaire du débat sur l’art contemporain en France pendant les années quatre-vingt-dix. Comme le caricature avec justesse Yves Michaud : « "L’art contemporain : ça s’attaque" et "L’art contemporain ça se défend." » Yves Michaud. *L’art à l’état gazeux*, p. 17. Ce manque flagrant de nuance, comme on le remarque à l’égard de la technologie – on serait donc soit « technophile » ou « technophobe » – ne fait qu’affirmer à quel point le malaise envers l’art aujourd’hui peut prendre des proportions faramineuses, voire hostiles, lorsqu’on ne sait pas soi-même comment *poser* devant les œuvres. Leur « valeur-choc » ne peut, cependant, bénéficier du seul mérite de provoquer les postures maladroitement des spectateurs. L’art contemporain qui s’affirme selon une volonté de nous détourner du quotidien apparaît à une époque où le détournement lui-même est transformé et reproduit en bien culturel.

⁷³ Ne pas connaître le système dans lequel s’inscrivent les œuvres conduit, dans la plupart des cas, à une méconnaissance des critères au cœur du processus de sélection des œuvres.

œuvre d'art des autres types de productions humaines, se peut-il que les conditions du jugement reposent davantage sur « l'effet produit⁷⁴ » que sur ce qu'il y a à voir?

Contrairement à ce que disent les défenseurs de l'art contemporain, nous traversons aujourd'hui ce qu'il convient d'appeler une *crise critériologique*⁷⁵. Identifier les termes de cette crise constitue une porte d'entrée sur les enjeux posés par l'art contemporain. Parle-t-on de la crise d'une certaine « nature » de l'art (Freitag)? De son concept et de sa représentation (Michaud) ou de sa fonction politique (Uzel)? Comment répondre à de telles affirmations? Doit-on tout simplement faire un effort pour comprendre les œuvres (Didi-Huberman), adopter une position cynique éclairée envers celles qui nous appellent (Onfray) ou entrevoir les possibilités critiques d'une déception renouvelée (Cauquelin)? On peut aussi tenter de « repenser les conditions d'intelligibilité du débat » et sonder la diversité des œuvres pour ce qu'elles ont d'« indécidable » (Rancière) ou prendre la « crise » de l'art contemporain pour une querelle du discours culturel à son sujet (Jimenez). Somme toute, le litige semble porter autant sur les critères d'identification des œuvres et les conditions du jugement esthétique que sur ce que les œuvres donnent à voir comme art dans la société actuelle.

Ces questions posées au sujet d'une activité qui réfléchit « le sens des pratiques de son temps »⁷⁶ – comme elle l'a toujours fait par ailleurs – surgissent à un moment où l'on s'agit, par tous les moyens, afin de promouvoir la culture selon l'« esprit du temps ». Empressé de comprendre les nouvelles potentialités de l'art et de savoir comment celui-ci, au même titre que la culture, peut apparaître partout et tout le temps, le public se heurte à un dilemme lorsqu'il est en contact avec l'art contemporain. S'il maintient une idée synthétique de l'art, il risque de se méprendre sur les enjeux de la création artistique actuelle. S'il l'abandonne, le public se prive des moyens d'inscrire l'art dans un contexte social et politique plus large. Il s'empêche alors d'opérer une distinction entre ce qu'est l'art et ce qu'il n'est pas. Ainsi, l'importance de fonder des critères de jugement sur les œuvres rejoint l'art dans un espace d'interprétation qui représente également les possibilités de l'inscrire dans l'histoire.

Entre-temps, nous nous trouvons, pour une large part, devant une série de phénomènes, d'images et d'objets peu éclairants qui, sans mauvaises intentions, nous renseignent moins

⁷⁴ Yves Michaud présente cette possibilité dans *L'art à l'état gazeux*, p. 35.

⁷⁵ Dixit Jean-Philippe Uzel dans le cadre du séminaire *La modernité esthétique*. UQAM, automne 2001.

⁷⁶ Dominique Lestel. «La manipulation artistique du vivant». *Art Press*, n° 276 (février 2002), p. 54.

sur ce qu'est l'art que sur l'inquiétante étrangeté de son statut singulier dans la société. C'est justement ce que beaucoup d'œuvres nous invitent à faire : nous imprégner de leur posture énigmatique. Cela ne peut conduire qu'à l'abnégation du spectateur sur le statut de l'œuvre. La « liberté » dans une culture démocratisée, de même que faire l'expérience d'une œuvre dans sa contemporanéité, impliquent que l'on résiste à la tentation d'interroger le statut artistique d'un objet (ou la légitimité d'une culture) à la manière d'un douanier devant un voyageur. Elle implique également que le jugement qualitatif soit relégué au second plan de l'expérience esthétique. Que reçoit le spectateur en retour? Un *trip*. C'est dans les conditions d'apparition du *trip* en art contemporain que l'on aperçoit les relents d'une logique communicationnelle à l'œuvre.

2.2 L'ART CONTEMPORAIN S'INSCRIT DANS UNE LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE

L'art contemporain constitue l'expression la plus éloquente d'une culture « démocratisée⁷⁷ » sur le plan social et géographique. Esquivant toute définition, il éclate dans la confection d'une ambiance esthétique où la frontière séparant l'art du non-art n'opère plus sur un mode disjonctif. Ce n'est plus de la représentation du sujet, ni des objets dont il est question, mais de l'art lui-même et de sa seule différence par rapport aux autres productions humaines. La conséquence de cette nouvelle orientation n'est rien de moins que la généralisation du concept d'art dans des aspects de la vie quotidienne qui jusqu'alors n'avaient rien à voir avec lui. Les explorations artistiques contemporaines contribuent activement à faire proliférer ce genre de perception de l'art, ne serait-ce que dans la *diversité* et l'*enchevêtrement* des procédés, des matières et des techniques. La reproduction à grande échelle des expériences « esthétisées » par la matrice de la culture médiatique épargne tout de même l'art contemporain de sa dissolution dans la circulation généralisée des biens culturels. En revanche, elle pose également les conditions d'un certain repli de l'art sur lui-même ou le milieu de l'art est appelé à se constituer en système responsable de «[...]la gestion institutionnelle et économique de la création artistique.⁷⁸ »

⁷⁷ La condition de la « démocratisation » demeure, bien sûr, l'évanouissement de l'idéal d'autonomie d'une hétéronomie aux systèmes de gestion imposés par la démocratie libérale. L'idéal d'égalité est traité, à son tour, comme une question simplement empirique.

⁷⁸ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, p. 36.

Sommé de réfléchir le sens de sa propre dissolution dans la profusion démocratisée d'images, de signes et d'identités culturelles, le système de l'art contemporain assure le processus de mise en valeur des œuvres. Pour réaliser ce projet, il s'imprègne des réseaux médiatiques comme moyen de promouvoir et assurer la visibilité du milieu artistique. Les œuvres actuelles empruntent les mêmes avenues de diffusion dans la sphère publique, tout en répondant aux exigences plus exclusives des commissaires, spécialistes, critiques et galeristes du champ artistique. Elles circulent alors comme des événements dont le caractère spécifique se prête à la promotion d'une possibilité de goûter à l'expérience esthétique dans le contexte qui, historiquement, lui a rendu ses lettres de noblesse. En ce sens, l'objectif demeure toujours celui de « cultiver l'esprit », mais rien n'est moins sûr lorsqu'un public néophyte est convoqué au *happening* d'une exposition en vogue. Le loisir principal des initiés du milieu consiste avant tout à lui rappeler que l'art contemporain désigne des productions très spécifiques dans le champ artistique⁷⁹.

De ce fait, le système de l'art contemporain détermine les normes de production, de diffusion et de réception des œuvres⁸⁰. Assurant la pérennité d'une certaine « autonomie » de l'art dans la société, il structure en quelque sorte son apparition au monde, y compris la mise en image de ce que peut constituer l'art contemporain dans la culture médiatique. Qu'il le sache ou non, le public fait partie de cette dynamique : « Loin d'être passif, il contribue, par l'idée qu'il s'en fait, à construire l'action.⁸¹ » Or, la spécialité du public n'est pas de spéculer sur l'art à venir. Elle prend forme dans la consommation culturelle. Les œuvres

⁷⁹ Pour bien comprendre ce que veut dire le concept d'art contemporain, nous nous référons à ce qu'en dit le philosophe Marc Jimenez dans *La querelle de l'art contemporain* : « Est dit « contemporain » un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité ou aux avant-gardes de la fin des années 60, par exemple à l'art conceptuel, au pop art, au land art, ou au body art, etc. L'art qui s'impose, dans les années 80, sous le qualificatif de "contemporain", tente de se définir sans référence explicite au passé. Il n'y parvient qu'imparfaitement. Ses « œuvres » héritent en effet des époques antérieures. Elles perpétuent leurs démarches, utilisent des matériaux selon des procédures apparemment connues de longue date, ou bien intègrent des sujets, des formes et des styles déjà exploités par l'art moderne. » *Ibid*, pp. 71-72.

⁸⁰ Il ne faut pas voir dans l'expression « système de l'art contemporain » la mise en œuvre d'une instance décisionnelle suprême et législatrice de tout ce qui se fait en art aujourd'hui : « Aucun "Pentagone" culturel ne décrète souverainement à la fois des modes passagères, des critères de sélection, des choix des décideurs, des théories esthétiques, des projets des artistes et de l'engouement ou du rejet du public. [...] En fait, l'interactivité des rôles et l'imbrication des paramètres interdisent l'imputation d'une responsabilité particulière à l'un d'entre eux. » Marc Jimenez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*. Paris, Klincksieck, 1995, p. 39.

⁸¹ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, p. 41.

contemporaines doivent donc se doter d'un attrait particulier qui fait écho à l'esprit du temps. Ainsi, les mots « accessibilité », « médias », « mondialisation », « culture », « corps » et « nouvelles technologies » apparaissent comme les thèmes-phares de l'art au XXI^e siècle⁸². Conjointement à cette approche, les œuvres sont promues selon leur potentiel communicationnel, autant par leur aptitude à nous faire comprendre comment l'art contemporain se démarque des autres arts et des autres biens culturels que par leur capacité à nous détourner de la vie quotidienne. L'art aujourd'hui dépend de cette puissance de *détournement*, et les œuvres parviennent à l'exercer lorsqu'elles focalisent sur ce qu'elles ont d'unique, leur statut artistique.

L'inclinaison de l'art contemporain sur sa seule différence nous expose aux enjeux d'une pratique étendue dans un environnement où se trouvent abolies les catégories internes et externes de sa définition. Elle présente également les symptômes d'une activité qui, renvoyant sans cesse à elle-même, opère dans un cadre autoréférentiel⁸³. Sous quel horizon peut-on rassembler la finalité des œuvres contemporaines si ce n'est pas sous la redistribution perpétuelle des paramètres de la catégorie d'« art »? Suivant ce raisonnement, la singularité des œuvres logerait dans la redéfinition des procédés contextuels et interactifs à l'intérieur desquels leur statut artistique peut être attesté. Le choix des matières – dont l'éventail outrepassa celui des matériaux⁸⁴ – et l'agencement des procédés importent peu dans cette logique. Ceux-ci agissent tous comme des aides à la valorisation de l'œuvre comme point limite de l'art. C'est à l'intérieur de ces extrémités que sont dressées les nouvelles potentialités de l'expérience esthétique. Les lieux occupés par celle-ci déterminent la configuration spatiale et temporelle propre à l'art et par là, agencent les conditions de sa « forme de vie » dans la société de communication.

La logique communicationnelle à laquelle obéit l'art aujourd'hui présente celui-ci comme un champ en expansion totale. Les œuvres contemporaines n'agissent qu'à la manière d'un comble d'une démarche adjoignant un coefficient artistique à toutes les dimensions de

⁸² À ce sujet, voir le dossier : « L'art du XXI^e siècle ». *Beaux-Arts Magazine*, Décembre 2006.

⁸³ La clarté de la portée critique des œuvres s'en trouve affectée, car elle constitue rarement une prise de position distanciée par rapport au système qui s'assure de promouvoir les œuvres. L'art peut donc être subversif, mais sa subversion s'effectue « dans un cadre social foncièrement non révolutionnaire et avec le soutien, voire les subventions, d'institutions privées ou publiques, émanant de sociétés fondées sur l'économie de marché et sur la démocratie libérale. » Rainer Rochlitz. *Subversion et subvention*. Paris, Gallimard, 1994, pp. 205-206.

⁸⁴ Marc Jimenez. *La querelle de l'art contemporain*, p. 266.

l'existence. Elles y arrivent en reproduisant les aspects d'une réalité communicationnelle spécifique à l'art. La vocation de l'art dans la société de communication serait donc de favoriser la mise en œuvre d'un acte poétique « égalitaire » auquel tous peuvent participer, sans égard à leurs positions respectives de producteur, récepteur, etc. Quiconque peut donc prendre part à cet événement et s'affirmer créateur de quelque chose.

Dans ce contexte, le spectateur est contraint de s'effacer lui-même dans un processus qui le dépasse. Son abnégation devant le statut éphémère de l'œuvre est donc de rigueur⁸⁵. Elle est une condition d'accès à l'*actualité* de l'œuvre, c'est-à-dire aux aspects agissant comme les signes d'un art *en train d'avoir lieu*. Il importe donc peu pour le spectateur de comprendre les enjeux actuels de la création, voire de tenter d'effectuer un jugement critique sur les œuvres, pourvu qu'il puisse se sentir présent dans l'ambiance artistique *du temps*.

2.2.1 Passage de la production à l'activité artistique : un processus communicationnel

Ce sont bien les repères de cette « ambiance artistique » que nous cherchons à décrire. La production se confond avec la réception dans l'événement de l'interactivité. L'œuvre devient le processus de sa propre production et celui-ci est piloté par l'intention artistique, auquel participe résolument le public :

[S]i le processus vaut pour l'objet lui-même, avec qui il fait corps, l'intention de l'artiste, que la doxa voit comme séparée du résultat, va elle aussi subir une reconfiguration : il n'est plus question de les distinguer, car l'intention et le processus ne font qu'un. Du même coup, l'intention c'est l'œuvre.⁸⁶

⁸⁵ Par conséquent, se demander « qu'est-ce que l'art? » présente des avenues de sens peu fécondes pour comprendre les conditions actuelles de la création. Il vaut mieux, comme l'a proposé le logicien Nelson Goodman, se demander « quand y a-t-il art? ». L'expression renvoie à l'idée selon laquelle un objet peut fonctionner comme une œuvre d'art à un certain moment et comme une production ordinaire à d'autres moments. On ne peut pas penser l'art sans envisager sa fonction, de même que l'on ne peut pas limiter le contenu définitionnel de l'art à sa seule fonction. La composante temporelle de l'œuvre d'art, ses conditions de présentation et leurs effets sur l'interprétation du regardeur doivent être prises en compte dans la désignation entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas. Du coup, l'art signifie cet événement particulier qui a lieu en présence d'objets (et de sujets percevants) et non pas la contemplation d'un objet en fonction de ses qualités matérielles intrinsèques. Il s'agit donc de s'interroger sur le contenu définitionnel de l'art sans nécessairement se rapporter aux œuvres actuelles. Voir Nelson Goodman, « When is art? ». In *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IND : Hackett, 1978 et le commentaire qu'en fait Anne Cauquelin dans *Petit traité d'art contemporain* (p. 30).

⁸⁶ Anne Cauquelin. *Petit traité d'art contemporain*, p. 91.

Ainsi, la réunion des supports – le site, qu'il soit à l'intérieur ou à l'extérieur d'un musée ou d'une galerie, le temps de l'événement, les supports matériels (montage d'objets, de dispositifs ou de « médiums » selon le jargon spécialisé) et la démarche à suivre – favorise l'apparition de l'art. Néanmoins, une œuvre ne peut pas exister dans sa « contemporanéité » sans arborer une finalité propice au détournement. L'intention artistique prend alors toute son importance. C'est elle qui nous permet de distinguer stricto sensu l'œuvre des objets dans l'œuvre. L'agencement proprement « artistique » de la matière tend ainsi à révéler les motifs spécifiques de son utilisation dans un contexte « artistique ». Il aspire à montrer comment l'art infléchit une mise en forme nous permettant à la fois d'expérimenter la réalité et de l'éprouver pour elle-même. C'est ce qui devient en quelque sorte l'objet idéal-typique de l'œuvre : déformer dans l'attente de mieux montrer le processus de déformation.

Le cas échéant, nous remarquons en quoi l'apparition de l'art contemporain est non seulement circonstancielle à « démocratisation » culturelle, mais également à l'édification de la réalité communicationnelle. Ici, la façon dont les artistes emploient les nouvelles technologies pour détourner celles-ci de leur finalité usuelle devient le symptôme de la portée épistémique du progrès technique dans notre perception de l'art. L'art n'est plus pensé dans la perspective de l'élargissement de ses limites; il est envisagé dans l'horizon de son pouvoir transformateur sur l'expérience que nous faisons de la réalité. Le retrait de l'art d'une fonction représentative de la réalité annonce l'ouverture d'une brèche ontologique dans la construction de la réalité :

La réalité (considérée comme l'ensemble des données perceptibles d'un état du monde extérieur) cède la place à la réalité des opérations possibles; on ne peut donc parler d'écart entre l'ordre de la réalité et celui de sa représentation. Le concept même de réalité s'efface devant celui des virtualités, l'effet envisagé (le projet intentionnellement visé par l'artiste) devant l'effectuation. L'image d'un paysage calculé ne représente pas un paysage « réel », il réalise les virtualités d'un calcul sous la forme d'un paysage [...] ⁸⁷

Ce basculement dans l'ordre perceptif de la réalité, auquel ont contribué nombre de facteurs artistiques tout comme plusieurs facteurs extra artistiques⁸⁸, redéfinit le sens même de l'être

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁸⁸ Yves Michaud nous fournit un éventail de ces facteurs extra artistiques que nous avons identifiés – du moins en partie – dans notre propos sur la « démocratisation » de la culture : « [...] les changements techniques (l'invention de la photographie, le développement des télécommunications, du cinéma et de

au monde et du rapport à l'autre. Nous ne nous trouvons plus dans la sphère d'une production artistique, mais bien dans le domaine de l'*activité artistique*. On peut en dire autant des modalités par lesquelles se déploie l'expérience esthétique. Lorsque celle-ci a lieu, le sujet est amené à s'imaginer comme le créateur de sa propre expérience. On assiste donc à une opération de transformation de soi par la transposition d'une intention artistique sur le rapport entre soi et ce qui nous entoure. L'activité artistique se fait événement en révélant le processus de sa propre production et par là nous engage à entrevoir l'agencement opérationnel de notre perception de la réalité. À l'aide des supports et des techniques dont il a singulièrement détourné la fonction, l'art contemporain (surtout les arts médiatiques) rend donc accessibles des possibilités de sens sans en exiger la teneur synthétique. Que le processus communicationnel de l'art s'interpose entre le spectateur et l'œuvre ou parmi les spectateurs, le résultat de cette démarche ne consiste en rien de moins que d'en faire une œuvre en soi.

2.2.1.1 De l'exposition de l'art à l'événement de l'art : la rencontre

Dans cette perspective, la finalité autoréférentielle de l'intention artistique n'a que faire de la représentation. Elle aspire à penser la « relation » en art dans l'optique d'un contact direct avec l'œuvre. Depuis les années soixante-dix, plusieurs approches en art contemporain cherchent à déployer l'œuvre dans l'optique d'une « rencontre » entre des matières hétérogènes et de publics intéressés par les thèmes proposés. Les modalités de la rencontre en art contemporain prennent de nombreuses formes, chacune d'elles aussi variables que le sont les œuvres⁸⁹. Elles se rapportent principalement à la dimension poétique de gestes, d'actions et d'attitudes relatives à l'installation. Celle-ci consiste en l'aménagement d'un espace où sont disposés des objets choisis par l'artiste et à l'intérieur duquel circulent les spectateurs. On peut également associer au thème de la rencontre un penchant pour le montage et le spectacle, vu l'acharnement manifesté par plusieurs artistes à tenter de joindre l'art et son public, tout en démystifiant la création artistique.

la télévision, entre autres), les évolutions sociales (la massification de la société) et économiques (la société de consommation, de loisirs et de croissance), les préoccupations idéologiques (l'individualisme possessif des démocraties développées). » Yves Michaud, *Op. cit.*, pp. 65-66.

⁸⁹ L'arrivée des arts médiatiques et numériques, par exemple, en plus de porter l'idéal communicationnel de l'art à un degré inédit, a généré les paramètres de l'interface virtuelle en art.

Ces tentatives de rapprochement par la rencontre présentent plusieurs aspects relatifs à une logique communicationnelle. Elles inscrivent pleinement l'art dans un processus de « démocratisation », le soumettent à un contexte où la finalité des œuvres est d'opérer une transformation par l'interaction et engagent le spectateur à la participation active. La présence d'un individu dans l'espace d'installation devient donc comme un moyen pour faire vivre l'œuvre. Ses mouvements, en l'occurrence sa manière d'être, sont projetés comme autant de manières de faire de l'art.

La conséquence que nous tirons de cette transposition est capitale pour comprendre en quoi l'art contemporain est projeté comme une « forme de vie » dans la société de communication. L'interaction, plus particulièrement ses versants performatifs et procéduraux, est posée comme le facteur par excellence du développement d'une expérience de l'intensité par laquelle se développent la conscience artistique et son complément, la sensibilité esthétique. En d'autres mots, la rencontre en art contemporain instaure un contact direct et immédiat entre l'œuvre et le spectateur. Celle-ci est donc susceptible de changer au même rythme que l'image que s'en fait le public. Pour sa part, l'œuvre n'est plus fixée dans un rapport sensible au monde. Elle loge davantage dans la sensation du spectateur en fusion avec elle. Générée par la présentation et la circulation répétée de purs signifiants, la signification de l'œuvre est subjuguée par les virtualités multiples de sa durée dans le temps et dans l'espace. L'être au monde et l'ordre symbolique en ressortent fragmentés, contribuant ainsi à réduire l'écart où le sujet et l'œuvre peuvent exister dans leurs formes respectives.

En cela, les œuvres contemporaines qui expriment un idéal communicationnel correspondent de fond en comble aux interfaces de la culture médiatique et de la société démocratique de masse qui se « plie à être le reflet véritable de tout le monde, en même temps qu'elle plie tout le monde à être son véritable reflet. »⁹⁰. Elles procèdent à la dématérialisation de l'objet au profit de l'espace-temps autour duquel celui-ci est défini dans la sphère artistique. Détournés de leur fonction habituelle, les objets-supports admettent une circulation plus libre des possibilités de sens que peut générer le système de signes auquel ils renvoient. Cependant, ils survivent difficilement l'après-coup, quand l'œuvre plie bagages. Des objets sans intention artistique ne sont que des objets ordinaires à peine perceptibles en tant qu'œuvres. Il ne reste que le témoignage, sous quelque forme qu'il soit, de ce que les

⁹⁰ Jean-François Côté. *Le triangle d'Hermès*. Bruxelles. La lettre volée. 2003. p. 155.

objets auraient jadis été. Cette indétermination entraîne la perte d'une stabilité pourtant indispensable à l'ancrage sensible du sujet lorsqu'il entre en contact avec l'art : la possibilité que l'on puisse identifier l'art et différencier ce qu'il est de ce qu'il n'est pas. La pensée que nous vivons dans une société de plus en plus amnésique ne doit donc pas surprendre. L'art contemporain exprime cette intuition et en reproduit les conditions au même titre que la culture médiatique⁹¹. Que son intention soit révolutionnaire ou consensuelle, une œuvre d'art liée si étroitement à ses conditions d'apparition doit composer avec l'imminence de sa propre disparition. Et aucune application de support ne peut remédier à cette éventualité. C'est pourtant ce à quoi aspire la société de communication en posant l'interactivité comme le principe du pouvoir transformateur de l'art.

2.2.1.2 L'utopie de l'art relationnel : un rapprochement inédit entre l'art et la vie

Dans la mesure où l'événement-art se porte maintenant garant du devenir propre de l'art, il devient de plus en plus discutable de penser la création artistique comme l'expression d'un sens de la totalité. Les œuvres ne livrent plus de vérité immuable, ni ne transmettent de savoir extatique sur l'être au monde. Le débat entourant l'hermétisme de l'activité artistique contemporaine et son indifférence face à l'incompréhension du public s'en fait l'écho dans la mesure où ce dernier n'a plus d'universaux à quoi s'accrocher pour certifier son contact avec l'art. Le processus communicationnel auquel aspirent plusieurs œuvres contemporaines, notamment celles qui jouent sur le thème de la rencontre, vise plutôt à détourner le public de ce critère. Ces œuvres engagent le spectateur dans un spectacle mimétique qui le fait réfléchir sur sa propre manière d'être au monde. Cependant, leur volonté d'instaurer un contact immédiat avec l'art ne fait que substituer un idéal communicationnel à un idéal synthétique. L'omniprésence de la communication devient le nouvel emblème du processus de l'art et les œuvres éprises par cet idéal l'expriment en « communiquant la communication⁹² ».

On peut donc se demander quelles perspectives utopiques peuvent jaillir de cette démarche. L'utopie communicationnelle trouve son expression la plus juste en art contemporain dans la théorie de l'esthétique relationnelle. Dans le cadre de notre analyse, la

⁹¹ Cela revient à attester le rôle de l'art contemporain dans le triple mouvement de curation, d'acculturation et de déculturation.

⁹² Anne Cauquelin. *Petit traité de l'art contemporain*, p. 101.

pertinence de cette théorie réside dans une volonté manifestée par son porte-parole principal, Nicolas Bourriaud, de rétablir un contact entre le public et l'art actuel. C'est donc à un *manque* de lien social, en l'occurrence une carence de « démocratie » en art, que l'esthétique relationnelle tente de répondre. Sa transposition dans l'activité artistique, où sont brouillées les frontières entre la production et la réception, fait de l'œuvre d'art « [...]un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans un système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système.⁹³ » Le détournement préconisé par cette approche projette l'art comme un « interstice social » qui prend « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace autonome et privé »⁹⁴. L'art relationnel se consacre donc à produire des situations dont la finalité se résume en la création d'une « forme de vie » où le spectateur se recycle en acteur dans la construction du lien social.

En cela, l'esthétique relationnelle s'appuie sur le postulat anthropologique de la société de communication. La condition d'existence de la subjectivité repose sur son statut d'être communicant inscrit dans un réseau. Ainsi : « L'observateur fait partie du système qu'il observe, en observant il produit les conditions de son observation et transforme l'objet observé.⁹⁵ » Par conséquent, les conditions d'existence de l'échange garantissent la forme relationnelle que prendra l'œuvre d'art : « [...] il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations artistiques ou non.⁹⁶ » Exploiter la sphère relationnelle, c'est donc inventer des relations entre sujets, le dialogue agissant comme le résultat de perpétuelles transactions avec la subjectivité des autres. L'œuvre devient une discussion sans fin à propos de l'effet qu'elle produit sur le spectateur. On peut alors comprendre sur quelles modalités repose l'expérience esthétique des œuvres relationnelles. Celles-ci constituent le point de départ d'une chaîne de communication où l'art et les possibilités de relations qui en découlent agissent comme le moteur circulatoire. L'action d'entrer en relation avec l'œuvre est rehaussée par la sensation de participer à la mise en forme des variantes virtuelles de sa finalité initiale : communiquer.

⁹³ Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*, Paris. Les presses du réel, 2001. p. 16.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ Anne Cauquelin. *L'art contemporain*, p. 71.

⁹⁶ Nicolas Bourriaud. *Op. cit.*, p. 21

L'esthétique relationnelle se prête non seulement très bien aux installations mettant en scène la rencontre en art; elle dresse également les paramètres conceptuels pour saisir toute forme d'art qui réfléchit sur le thème de l'intersubjectivité dans les termes de l'interaction⁹⁷. La relation établie entre les éléments de l'œuvre est « activée » par la présence du spectateur. Qu'il y soit physiquement ou non importe peu dans cette démarche, car une relation peut être établie entre acteurs dans des lieux différents. L'interactivité – ou plutôt une interprétation strictement communicationnelle – ne perd pas en substance, car elle repose sur un autre principe cher à la société de communication : la circulation de l'information suppose une transparence sociale entre sa transmission en temps réel et la réalité présente. Les rapports entre l'art et les nouvelles technologies trouvent donc leur pertinence dans ce type d'exploration.

Il reste que le pouvoir transformateur de l'art relationnel se rend accessible au spectateur dans la mesure où celui-ci s'engage dans le « réseau de relations » des œuvres. Puisque chaque pôle dans le réseau – l'artiste, les spectateurs, les objets, les matières, le lieu et le temps de l'œuvre – agit comme autant de signes dont les possibilités de recombinaison sont infinies, chaque partie du réseau devient la représentation de sa totalité. C'est en ce sens qu'on dit que voir une œuvre relationnelle, c'est les voir toutes, car elles ne font que renvoyer à la « contemporanéité » de l'art : « C'est l'environnement de l'activité artistique qui est ainsi communiqué, selon une des lois du réseau communicationnel : le message qui transite sur le réseau est de moindre importance que le réseau lui-même.⁹⁸ » De ce fait, les micro-réseaux construits dans l'art relationnel s'éloignent du geste premier de l'intention artistique pour s'étendre aux intentions multiples que peut lui prêter le public qui fréquente les œuvres. Leur destination ultime est « ouverte⁹⁹ » en quelque sorte – du moins se donne-t-elle entièrement à l'imprévu – sans que l'on puisse discerner le point de vue de l'artiste de celui de ceux à qui il revient de faire « vivre » l'œuvre.

La posture anti-discriminatoire de l'art relationnel nous fait ainsi part des soubassements radicalement consensuels de sa théorie esthétique. Il n'y a pas d'interdit au moment de la réception. Tous les commentaires sont admis au sujet de l'œuvre, car c'est la

⁹⁷ Dans le chapitre I, nous avons montré en quoi l'interaction aujourd'hui se pense dans les termes de l'interactivité.

⁹⁸ Anne Cauquelin. *Op. cit.*, p. 111.

⁹⁹ Umberto Eco. *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

diversité des attitudes qui en assure les paramètres d'existence. Cela revient à attester comment chaque œuvre d'art contemporaine dresse les paramètres de l'art qui en portent le nom. La multitude des commentaires, comme celle des œuvres, ne fait que confirmer la volonté expansionniste du champ de l'art contemporain, sa propension à incorporer les différentes sphères de la vie quotidienne, tout en réaffirmant comment l'art nous aide à s'en échapper. Cependant, si l'intention artistique d'une rencontre marque celle-ci d'une identité distincte, en quoi cette rencontre diffère-t-elle de l'ensemble des moments communicationnels vécus dans la vie quotidienne? Est-ce seulement une question de langages et de signes? Quel mérite peuvent bien avoir les œuvres relationnelles si elles ne font que renvoyer à elles-mêmes? A-t-on vraiment besoin d'elles pour parler d'art aujourd'hui? On peut répondre à cette dernière question par l'affirmative, ne serait-ce que pour mieux comprendre les dérives d'une activité artistique bornée à se rapprocher de la vie¹⁰⁰. La logique communicationnelle en art contemporain se présente alors comme un mouvement d'indifférenciation de l'art avec la réalité. Elle se perpétue lorsqu'on survalorise le processus communicationnel de la création artistique, de l'œuvre et du sujet percevant¹⁰¹. Si le jeu sur la communication comme médium d'expressivité esthétique tend à rehausser l'intensité de l'expérience esthétique, elle lui enlève également son ancrage sensible au profit de la seule interaction (interactive) du sujet avec son environnement.

Le grand danger présenté par la logique communicationnelle en art contemporain est la construction d'un art qui ne puisse survivre à son temps. Enfermé dans son présent, il nous empêcherait de penser l'historicité de l'art et la pluralité avec laquelle il tend à s'affirmer. Les conditions de sa dématérialisation dans la société de communication révèlent peut-être celles de la disponibilité immédiate du « coefficient artistique » dans tous les aspects de la vie quotidienne. Elles nous privent, toutefois, des possibilités de penser la pérennité de l'art en

¹⁰⁰ Dans ce contexte, « faire de la vie une œuvre d'art » équivaut à la perspective d'une réalisation d'une transparence à soi *en temps réel* par la manière d'être artistique. Cette affirmation est illustrée par Bourriaud dans un autre livre. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (Paris, Denoël, 2003), dans lequel il fait une relecture de la modernité dans les termes d'un idéal collectif d'esthétisation de l'existence.

¹⁰¹ L'entassement de formes, de procédés et d'attitudes relative à l'esthétique relationnelle peut également s'appliquer aux autres œuvres contemporaines. La mise en marché d'expériences à caractère esthétique à l'ère de la démocratisation de la culture contribue à brouiller les modalités du jugement sur les œuvres. En quête de repères, on a de plus en plus de difficulté à juger celles-ci sans se rapporter à l'instant où nous « entrons en communication » avec elles, d'où l'importance de s'intéresser aux composantes relationnelles des œuvres, peu importe la tendance dont elles se réclament.

marge des façons dont il apparaît *hic et nunc*. En effet, le déficit d'ancrage sensible accroît la difficulté de connaître ce qu'est le monde – et de le construire – par la médiation de l'art.

2.2.1.3 Le secours partiel du texte dans l'activité artistique contemporaine

Dans cette perspective, seuls les supports visuels et textuels accompagnant l'œuvre lors de l'exposition peuvent survivre à l'événement de l'art et nous permettre de saisir le discours de l'œuvre. Leur fonction est constitutive :

Loin, donc, d'être un ornement ou un accompagnement d'œuvres déjà là, les textes les constituent en œuvres. Et cette aptitude à instaurer croît à la mesure des « coups » singuliers de ces objets erratiques par rapport à la vulgate, qui réclame toujours plus de textes pour les tenir dans le champ. L'objet d'art contemporain, à ce titre, est moins une œuvre isolée dans sa splendeur opaque qu'un *texteobjet*.¹⁰²

L'omniprésence du texte se présente alors comme ce qui explique le terrain d'exploration des œuvres et les modalités d'exposition spécifiques à l'événement de l'art. Les textes servent donc de guides pendant la réception puis peuvent témoigner que les œuvres ont bel et bien existé. Ils participent donc au développement de la « conscience artistique » du spectateur et agissent, en somme, comme porte d'entrée pour leur analyse critique. À la rigueur, l'œuvre peut même devenir le texte dans la mesure où il devient l'objet exposé¹⁰³.

Après le geste et son texte, que reste-il de l'œuvre? L'auteur des supports qui survivent à l'événement de l'art est multiple. S'ajoutent à l'intention artistique l'apport du commissaire, la plume du critique, l'avis du spécialiste et des autres « médiateurs » du champ artistique. On comprend alors comment la culture médiatique opère, elle aussi, un pouvoir transformateur sur l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui. Les œuvres existent dans la circulation d'information à leur sujet et de ce fait, se livrent aux modalités du rayonnement médiatique. L'« accessibilité » de l'art contemporain se soumet ainsi aux conditions d'admissibilité des médias de masse :

Là encore, une observation superficielle pourrait faire croire que de nouveaux moyens de communication donnent aux artistes et aux intellectuels

¹⁰² Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, p. 37.

¹⁰³ « La frontière entre objet d'art et texte sur objet se dissout, si même les deux ne se confondent pas dans l'objet lui-même, ainsi qu'il est courant dans l'art conceptuel, où l'objet exposé est un texte sur ce qu'est cet objet [...] » *Ibid.*, p. 39.

la possibilité de toucher un public plus large que celui dont ils ont jamais pu rêver. Or, au contraire, les nouveaux médias se bornent à universaliser les effets du marché, en réduisant les idées au statut de marchandises. [...] Leur appétit insatiable pour la « nouveauté » (c'est-à-dire pour de vieilles formules présentées sous de nouveaux oripeaux), leur dépendance à l'égard de l'immédiateté du succès du produit lancé sur le marché, ainsi que leur besoin d'une « révolution idéologique annuelle », comme dit Debray, font désormais de la « visibilité », le seul critère du mérite intellectuel. Le premier jugement qui est porté sur un ouvrage ou une idée devient, du coup, le dernier; un livre s'arrache ou est reçu dans l'indifférence; et le livre en question, dans tous les cas, est d'une importance tout à fait secondaire au regard des articles et entretiens dont il est le prétexte.¹⁰⁴

Hors toutes contraintes, les œuvres sont plus que jamais disposées à communiquer la communication afin de préserver leur lustre artistique. Les limites des œuvres contemporaines – ou plutôt les règles de leur jeu – se font l'écho de cette « liberté » de renouvellement. Certes, la production effrénée des textes sur l'art participe à la course. Or, le recyclage et la répétition auxquels il se soumettent contribuent aussi à ses embouteillages symptomatiques d'une culture dont l'impératif de circulation supplante les possibilités de l'interprétation. C'est ainsi que le public est contraint, par force ou par désir, à une collaboration de plus en plus passive des œuvres.

En effet, le secours offert par le texte ne peut donc être que partiel dans la mise en acte du jugement esthétique. Le texte consolide l'événement de l'art en fournissant les éléments de son ancrage dans l'histoire. Or, que faire des éléments d'interprétation fournis par le texte lorsque les conditions de visibilité de l'œuvre dépendent de son potentiel « révolutionnaire »? Reste à savoir comment se construisent les révolutions auxquelles nombre de discours sur l'art font référence. Il est encore prématuré de savoir ce que deviendra l'histoire d'un art qui prend pour objet son refus implicite d'être nommé ou classé autrement que sous la multiplication exponentielle de ses œuvres idiosyncrasiques, y compris leurs textes.

2.3 L'ART APPARAÎT EN FUITE DE LUI-MÊME

En passant de l'objet au geste, avons-nous délaissé le sens de la totalité en art ? Malgré l'opération de « sauvegarde » et de « vulgarisation » produite par le texte, l'effet de dématérialisation de l'objet d'art, célébré par l'art relationnel, se présente comme le

¹⁰⁴ Christopher Lasch. *Op. cit.*, pp. 59-60.

symptôme d'une difficulté inhérente à la logique communicationnelle en art contemporain : l'explosion de la catégorie du jugement. On a tout simplement de la difficulté à savoir comment aborder les œuvres relationnelles d'un point de vue critique. On peut tenter de se donner corps et âme à l'esprit du temps et ses tendances éclatées dans l'espoir d'y entrevoir l'art *sur le vif* et de le saisir *en temps* réel, mais notre capacité de nommer l'expérience est compromise par les implications indicibles de son objet. Le malaise est sans doute rehaussé par l'abolition généralisée de frontières, qu'elles soient sociales et géographiques pour la culture, ou ontologiques et techniques pour la communication. Le climat qui existe en art actuel se résume dans la possibilité que chaque œuvre se pose comme point limite de l'art. On se trouve alors dans un milieu arborant des œuvres qui ne s'embarrassent pas de subvertir nos préjugés ou de nous interpeller par leur ironie salvatrice. Relèvent-elles d'un éclat de génie transmis et vulgarisé à une échelle où l'on perçoit autant la forme « rudimentaire » – simple et pure – que le polymorphisme de cette forme dans l'acte même de communiquer ce que l'on voit et ce que l'on ressent? Sommes-nous plutôt conduits à déceler en ces œuvres la réaffirmation d'une banalité revendiquée, un petit détournement qui s'estompe à la fin de la visite au musée ou sur un autre site de l'art? Ces questions se posent au regard d'une *ambiance artistique* qui se pense en expansion totale et qui semble tout inclure en son sein¹⁰⁵, alors qu'elle s'acharne à affirmer la spécificité de l'art.

La forme et la finalité des œuvres à caractère relationnel présentent des enjeux qui, en rebutant la fonction constitutive de l'objet dans l'œuvre, ont tout de même le mérite d'interroger les présupposés de la fonction synthétique en art. Décidément, les explorations artistiques contemporaines nous emportent au-delà des formes jusqu'alors connues par l'art moderne et nous obligent à repenser les « fondations » de l'expérience esthétique. Or, vu leur propension à faire de la communication un médium d'expressivité esthétique, peuvent-elles nous conduire vers des avenues de sens en marge de la seule réalité communicationnelle? L'enjeu central de cette question touche de plein fouet les possibilités critiques de l'art

¹⁰⁵ Une des grandes tendances des *happenings* artistiques à caractère relationnel est d'inclure une pléthore d'activités diverses au sein du même événement. On se retrouve alors en train d'assister à du théâtre, de la danse, de la musique, de la peinture en direct et des installations en cours de fabrication. La bannière sous laquelle ces activités sont réunies adopte souvent les mots « collectif », « interculturel », « éclectique » et « sans frontières » pour justifier leur tenue événementielle. Que peut-il bien se passer pendant ces *happenings* si ce n'est la célébration micro utopique d'un art *en train d'avoir lieu* à un moment précis et dont la subversion ne peut se résumer que dans la simple affirmation que ces événements sont hors de l'ordinaire?

contemporain à l'ère de la société post-politique. Elle dénote également les mutations inquiétantes des nouveaux rapports entre l'art et la finitude. Si l'art est devenu, en lui-même, une « forme de vie », en quoi se porte-il garant de la totalité, sinon dans ses tentatives de se rapprocher de la vie elle-même? La réalisation d'un art conçu en adéquation totale avec la vie ne signale-t-elle pas le moment de son indifférenciation avec la réalité? Force est de constater que les œuvres qui reposent sur le *détournement* de l'intention artistique font éclater les catégories nous permettant de conjuguer le fini et l'infini dans l'acte poétique. On ne sait plus où est l'art, quand il a lieu, où est l'œuvre et plus particulièrement qui en est l'auteur, qui est désigné comme spectateur. L'art apparaît en fuite de lui-même. Il affiche un statut problématique non pas lorsque l'équilibre de ses repères est menacé (aucune stabilité de la sorte n'a existé depuis que l'art a acquis une valeur conceptuelle), mais quand les modalités nous permettant de les différencier l'un de l'autre risquent l'extinction. Susceptible d'apparaître partout et tout le temps, l'intention artistique se donne aussi les moyens d'apparaître nulle part. Nous inscrivons dans l'optique de ce vide – une crise de la représentation – les réactions mitigées face à l'art contemporain et, plus particulièrement, un trouble civilisationnel plus grand : l'expressivité problématique d'un sujet qui témoigne sa propre dissolution dans l'art censé incarner l'esprit du temps.

CHAPITRE III

DE L'ATELIER AU LABORATOIRE : LES « FORMES DE VIE » DE L'ART TRANSGÉNIQUE

3.1 LE CONCEPT D'ŒUVRE DANS L'ART TRANSGÉNIQUE

La logique communicationnelle qui prévaut en art contemporain nous fournit donc un cadre pour comprendre quel rôle peut jouer l'art dans la société de communication. Ce cadre constitue moins une démarche à suivre qu'un champ perceptif à travers lequel l'activité artistique contemporaine peut se présenter comme un domaine singulièrement *différent* de l'art moderne. Par ailleurs, le public, tout comme les galeristes, les historiens et les spécialistes, n'arrête pas d'insister sur la « contemporanéité » de l'art comme agent principal de cette différence devenue canonique. Du geste élevé au statut d'œuvre au mélange de genres, de techniques et de médiums – en art relationnel par exemple –, on ne tarde jamais à admettre la « nouveauté » des approches, de reconnaître qu'elles rompent avec celles qui les ont précédées. Comprendre *en quoi* ces approches rompent avec le passé est, certes, moins évident. Alors que les interprétations à cet égard se multiplient avec l'apparition de nouvelles œuvres, les tentatives de rupture qu'est censé représenter l'art contemporain tendent à se renouveler dans une seule et même évidence : est contemporain ce qui produit ses propres normes d'interprétation.

À défaut de saisir les opérations d'une démarche qui renvoie sans cesse à elle-même, la critique continue d'osciller entre la tautologie et la confusion. N'est-ce pas absurde de penser qu'au moment où la communication devient un médium d'expressivité esthétique, on ne sait plus comment juger les œuvres? Reste la seule évidence : devant une œuvre, ce dont on fait l'expérience constitue un événement singulier qui nous détourne de la vie quotidienne et qui semble évoquer une intention artistique. Dans la culture « démocratisée » de la société de

communication, l'art n'a donc pour véritable finalité que de se fondre dans la vie, ne serait-ce que pour tenter d'y infléchir de nouvelles possibilités d'existence.

La façon dont l'art transgénique d'Eduardo Kac projette l'existence selon l'idée du flux informationnel est à cet égard exemplaire. Baignant à la fois dans les NTIC, le génie génétique, la cybernétique et l'esthétique relationnelle, les œuvres de celui-ci exercent sur le public et le monde de l'art une fascination sans précédent. Le discours qui les accompagne, fort d'une fusion entre l'art, la science et la communication, vise justement à stimuler une réflexion sur les « formes de vie » qu'offrent les recherches en biotechnologie. L'entreprise s'engage donc à exposer un savoir scientifique dans le cadre des constructions culturelles qui ont présidé à notre perception actuelle du gène.

L'œuvre d'art transgénique emprunte à deux formes d'œuvre largement complémentaires. Le profil médiatique dresse les modalités d'une « forme de vie » dont l'existence repose sur sa visibilité médiatique. C'est le cas du *GFP Bunny* (2000), sans doute l'œuvre la plus connue de Kac pour la simple raison de toute l'attention qu'elle reçoit dans la communauté artistique et dans la culture médiatique. Pour sa part, l'installation interactive s'offre comme le lieu d'une interaction entre les éléments constitutifs de la « construction culturelle » derrière notre perception du gène et des biotechnologies. C'est ce à quoi nous renvoie *Genesis* (1999), une version miniaturisée d'un réseau interactif entre art, biotechnologies, informatique et culture. Avec ces deux œuvres, Eduardo Kac entend créer des nouvelles « formes de vie » dans le double sens du terme. La finalité de son travail ne réside donc pas dans la seule transformation de l'objet (l'OGM en question). Elle niche dans la construction communicationnelle de schèmes – et de codes culturels – de pensée servant à la connaissance et à la transformation de soi.

À la lumière du potentiel de création annoncé par le génie génétique, les œuvres d'art transgéniques agissent comme une boîte de Pandore sur l'imaginaire de ceux qui en prennent connaissance. Elles illustrent également la logique communicationnelle en art contemporain. Kac produit des organismes génétiquement modifiés dans le seul but de *créer* une situation où la mutation peut devenir « le moyen d'un travail plastique »¹⁰⁶. En contact direct avec l'œuvre, le spectateur est amené à se reconnaître lui-même comme une entité communicante

¹⁰⁶ Marchal Hugues, « Entretien avec Eduardo Kac. Questions sur la vie qui reste à venir », *Critique*, tome LXII, (juin-juillet 2006), p. 554.

et *mutable* au gré des possibilités de transformation présentées par une réalité en changement perpétuel. L'intention artistique est alors employée comme un détournement des fins utilitaires normalement associées aux biotechnologies.

Cependant, la finalité spécifique des œuvres comporte des représentations du vivant fort problématiques à cet égard. Fort d'une fusion entre l'art et la communication, Kac insiste sur l'impératif de s'adapter au développement des technologies et des sciences de la vie par l'abolition des frontières entre l'humain, l'animal et la machine. Selon lui, la subjectivité doit être pensée en opposition avec les dérives anthropocentristes qui l'ont caractérisé jusqu'à présent. L'inévitable conséquence de cette démarche s'avère la reformulation totale de la notion de vie, d'être-au-monde et d'altérité. Kac nous incite alors à penser la posthumanité dans sa réalisation concrète et y parvient en jouant sur les exigences de permutabilité du vivant avec son environnement.

Devant la possibilité d'expérimenter cette permutabilité jusqu'à la configuration même du vivant, l'accès au temps réel de l'expérience prend tout son sens : le « véritable soi » ne peut être saisi que dans l'optique de son changement perpétuel. La vie, en soi, est infinie. Sa finalité revient donc à abolir les frontières empêchant la vie de s'exprimer ainsi. Le corps apparaît comme la première victime de cette conception chère à l'art transgénique. Il est présenté à la fois comme un support limitant la circulation de l'information et comme le brouillon de nouvelles possibilités d'existence. Est-il « de trop » ou « pas assez » ? Tel est l'enjeu d'un malaise qui renvoie aussi à la présence collaboratrice du spectateur dans le devenir artistique de l'œuvre.

Somme toute, la perspective d'un art naturalisé par la médiation technique rend tout susceptible d'être considéré comme une création artistique. La réalité, le corps et l'identité sont présentées comme un ensemble de ressources interchangeableables. Sur quoi alors peuvent être fondés les nouveaux rapports entre l'art et la finitude ? À quoi peuvent-ils ressembler ?

3.1.1 Mise en scène virtuelle du social

Notre point d'entrée dans le travail artistique d'Eduardo Kac réside dans la situation de sa pratique dans la pléthore des autres activités en art contemporain. Pour bien comprendre les enjeux posés par les œuvres, il faut donc préciser en quoi consiste l'art transgénique, en

plus de montrer en quoi il se différencie des mouvements plus génériques du *bio art*¹⁰⁷ et de ceux de l'*art génétique*, également préoccupés par la problématique culturelle du gène. Pour ne pas parler de dissemblance, la singularité de l'art transgénique loge dans la transformation de son rapport à la finalité des œuvres¹⁰⁸. L'art transgénique consiste avant tout à intervenir directement sur le code génétique afin de *créer* des nouvelles formes de vie par manipulation génétique ou altération du profil génétique d'un organisme¹⁰⁹. La matière vivante est utilisée comme un support de création plastique, et les altérations *in vivo* des organismes font partie de l'espace-temps des œuvres.

Il faut, bien sûr, un motif contextuel pour justifier un tel geste. L'intention artistique derrière une intervention transgénique ne subsiste que si elle parvient à enrichir notre regard sur les biotechnologies. Ainsi, le cœur du travail artistique de Kac dépasse largement l'instant de la seule manipulation des gènes. Il habite plutôt la mise en scène virtuelle et sociale d'un geste, c'est-à-dire la façon dont celui-ci est annoncé, exprimé dans l'installation artistique et transmis au public, de même que la façon dont ces événements subsistent dans la culture médiatique. Comprendre la démarche de Kac de cette façon nous permet d'identifier le rôle respectif de chaque support dans les œuvres et d'attester la diversité des médiums et des thèmes avec lesquels Kac a travaillé tout au long de sa carrière : «Performance, graffiti, minitel, fax, slow-scan, holographie, poésie numérique, télé-robotique, Internet, biotechnologie, sa création repose non pas sur une technologie mais sur des concepts qui trouvent leur expression dans les technologies actuelles.¹¹⁰» Le concept qui semble réunir l'ensemble de ces médiums est nul autre que la communication, que Kac place au centre de

¹⁰⁷ Kac nous fournit une définition pour comprendre la démarche du bio art : « Le bio art utilise invariablement une ou plusieurs des approches suivantes : (1) amener de la biomatière à des formes inertes ou à des comportements spécifiques; (2) utiliser de façon inhabituelle ou subversive des outils et des processus biotechnologiques; (3) inventer ou transformer des organismes vivants avec ou sans intégration sociale ou environnementale. » Eduardo Kac, « Bio art ». *Information sur les sciences sociales*, vol. XLV, n° 2 (2006), p. 312. On comprend alors que l'art transgénique correspond à la troisième approche du bio art.

¹⁰⁸ Eduardo Kac définit l'art transgénique comme suit : « [...] a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings. » Eduardo Kac. «Transgenic Art». In *Telepresence and Bio Art. Networking Humans, Rabbits, & Robots*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, p. 236.

¹⁰⁹ Ernestine Daubner. «Manipulating Genetic Identities : The Creation of chiméras, Cyborgs, and (Cyber-)Golems». *Parachute*, n° 105 (Janvier-Mars 2002), p. 84.

¹¹⁰ Annick Burcaud. «Eduardo Kac : défricheur et visionnaire», *Art Press*, n° 246 (mai 1999), p. 34.

son art¹¹¹. Ajoutons à cela la prétention de fonder une nouvelle écologie narrative dans laquelle la nature et la technique peuvent s'immerger dans les réseaux de communication créés par l'artiste. Labiles et virtuels, ceux-ci se mêlent aux œuvres à un degré tel qu'il importe peu de savoir ce qu'il advient des objets (et des sujets).

3.1.1.1 Des œuvres médiatiques et interactives

Les paramètres de notre analyse ne nous permettent pas de décrire l'éventail des œuvres transgéniques d'Eduardo Kac. Nous en avons choisi deux qui, par leur complexité respective, nous donnent une idée suffisante des procédés techniques et relationnels de son travail. La première, *GFP Bunny* constitue certainement la plus populaire dans la carrière de l'artiste. Elle comporte des péripéties tout à fait hallucinantes qui ont transformé non seulement le déploiement de l'œuvre mais également l'orientation des efforts de Kac pour assurer sa diffusion. La deuxième, *Genesis*, se déploie sur le même ton aléatoire. Elle a toutefois la particularité d'exposer l'interchangeabilité des rôles joués par le spectateur, le matériau et l'artiste dans un horizon communicationnel.

L'histoire de *GFP Bunny* [fig. 3.1] – car il s'agit en effet d'une histoire - commence en 2000 lorsque Kac envisage la création d'un lapin génétique modifié en collaboration avec l'Institut National de la Recherche Agronomique (INRA) de Jouy-en-Josas¹¹². L'artiste avait pour intention première de tenir une performance où il passerait plusieurs jours enfermés dans une galerie avec la lapine ALBA (pour albinos), sous les yeux de spectateurs curieux afin de susciter une discussion publique sur la transgénèse. Le directeur de l'Institut n'a toutefois jamais autorisé la sortie de l'animal chimérique, prétextant la création d'un

¹¹¹ « The key issue I have been addressing in my work for about 20 years is communication. My work investigates the question of communication not as the transmission of information from one point to another, but as a vital force. My work explores communication as a shared space in which meaning can be negotiated. In my work I create social spheres in which dialogical interaction can emerge. » Christine Palmiéri, « Eduardo Kac. L'art biotech. La vie augmentée. », *Etc : Revue d'art actuel*, n° 70 (Juin, juillet, août 2005), p. 34.

¹¹² L'intervention génétique a consisté en l'insertion d'une protéine phosphorescente originaire d'une méduse, *aequorea victoria*, d'où l'appellation *GFP*, pour « Green Florescent Protein ». Comme l'explique Michel Onfray : « Pour les chercheurs, il s'agissait d'abord avec cette prouesse technologique de suivre l'évolution de tracés chimiques dans les cellules afin de mesurer la diffusion d'un produit, l'évolution d'une tumeur, la progression d'une thérapie, la réponse à une attaque virale, voire de connaître le mécanisme de certains processus – l'activité enzymatique d'une plante, par exemple, en cas de transgénèse appliquée au végétal. » Michel Onfray, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*. Paris. Grasset, 2003, p. 106.

précédent dangereux sur la commercialisation de la transgénèse et sur un débat public qui risquerait de « malmener » la recherche scientifique. Kac a alors choisi de se détourner vers un processus artistique en trois étapes. La première, vraisemblablement réalisée, consiste en la production d'un OGM. La deuxième étape du projet est déjà en cours : elle englobe la construction médiatique autour d'ALBA, ce qui comprend les débats éthiques sur la transgénèse, l'art et l'avenir de la science. Depuis l'annonce de sa naissance, ALBA a fait l'objet d'articles, de conférences, de blogues et de publications ayant tous contribué, dans leurs publics respectifs, à *passer le mot* sur le sort qui lui a été réservé. Kac s'est efforcé, par tous les moyens et les médiums, d'agir en véritable gestionnaire de relations publiques¹¹³. On l'a photographié en train de coller une série d'affiches de la lapine verte à Paris, les mêmes qui se trouvèrent sur un gigantesque panneau d'affichage à Rio de Janeiro¹¹⁴. Devant la multiplication d'interventions publiques et d'entrevues en son honneur, ALBA a été élevée au rang de phénomène social ne survivant que par sa présence médiatique. Néanmoins, son ascension en symbole d'un savoir « démocratisé » par l'art ne suffit pas à compléter le processus artistique de *GFP Bunny*. La troisième et ultime phase de l'oeuvre surviendra au moment de la libération d'ALBA par l'INRA. En effet, Kac souhaite obtenir la permission d'accueillir la lapine chez lui, tenant ainsi sa parole d'assumer la « responsabilité » de ses créations. En ce sens, l'oeuvre s'achève par la domestication de l'animal et son intégration dans la sphère sociale.

Les enjeux présentés par *GFP Bunny* sont innombrables et nous aurons la chance d'en approfondir certains. Cependant, cette « situation artistique » n'est compréhensible que si l'on s'intéresse à la construction culturelle (*derrière*, dirait Kac) de l'identité biologique du vivant. C'est ce que tente d'illustrer *Genesis*, sa première oeuvre transgénétique.

¹¹³ En médiateur averti, Kac joue pour beaucoup dans la diffusion de ces oeuvres. Son site Web est riche en descriptions sur celles-ci, en images sur leur déroulement, en groupes de discussions, en textes théoriques et en références bibliographiques de publications à leur sujet. Le fait que nous prenions connaissance des oeuvres de cette façon contribue largement à la constitution de leur statut artistique. Cela atteste le pouvoir transformateur de la culture médiatique : dans la société de communication, l'oeuvre existe dans la circulation d'informations à son sujet.

¹¹⁴ L'affichage public de l'image d'ALBA a fait partie d'une série d'interventions publiques, nommée *Rabbit in Rio*, dans le cadre de l'exposition solo de Kac, *Rabbit Remix*, à la galerie Laura Marsiaj Arte Contemporânea à Rio de Janeiro au Brésil, du 19 septembre au 21 octobre, 2004. L'exposition a consisté principalement en la présentation de textes, de dessins et d'art web au sujet du sort réservé à ALBA, la lapine transgénétique.

Genesis a l'avantage d'opérer dans un circuit relativement restreint par rapport à *GFP Bunny*. En fait, elle constitue une installation interactive que l'on peut visiter à la fois au musée et sur Internet. La conception de *Genesis* [fig. 3.2] pivote autour de la création, par Kac, d'un gène synthétique et de son introduction dans le patrimoine génétique d'une bactérie E-coli. Ce « gène artistique » s'inspire de la traduction en code morse¹¹⁵, suivi de la transcription en ADN, d'un passage du livre de la Genèse : « Let man have domination over the fish and the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth. »¹¹⁶ Les tirets, les points, les lettres et les mots de l'expression en code morse sont alors associés aux acides nucléiques : thymine (T), cytosine (C), adénine (A) et guanine (G) [fig. 3.3]. La séquence est ensuite mise en contact avec une protéine phosphorescente (ECFP) et insérée dans une colonie de bactéries E-coli. Sous des rayons ultraviolets, le gène artistique brille d'un cyan majestueux, ce qui nous permet de suivre son parcours lorsque les bactéries « génétiquement modifiées » sont juxtaposées à une autre colonie de bactéries, cette fois sans le gène artistique. On les reconnaît grâce à l'insertion d'une protéine phosphorescente jaune (EYFP). Un écran au fond de la salle projette la boîte de Pétri¹¹⁷ au centre de l'installation dans laquelle pullulent les colonies de bactéries. Il donne l'impression d'un tableau abstrait jaune, orange, rose et rouge en cours d'exécution. En réalité, ce que nous voyons, c'est la projection microscopique d'une mutation bactérienne sous l'effet de rayons ultraviolets, eux-mêmes contrôlés via Internet par des internautes en salle ou à la maison !

Le spectateur sur place a, toutefois, l'avantage de surveiller les résultats subséquents de la mutation. Le premier effet constitue les changements syntaxiques du passage biblique. Celui-ci est projeté sur un autre mur de la salle et les transformations – la substitution d'une lettre par une autre dans la séquence – apparaissent au gré des altérations du gène artistique. Le deuxième effet consiste en la modification de la musique ambiante dans la salle,

¹¹⁵ Comme le précise Kac, le choix du passage biblique et l'utilisation du code morse relèvent davantage de gestes symboliques que de contraintes techniques : « This sentence was chosen for its implications regarding the dubious notion of (divinely sanctioned) humanity's supremacy over nature. Morse code was chosen partly because, as first employed in radiotelegraphy, it represents the dawn of the information age – the genesis of global communications. » *Ibid.*, p. 250.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹¹⁷ La boîte de Pétri est une boîte cylindrique peu profonde en verre, ou en plastique, munie d'un couvercle. Elle est utilisée en microbiologie pour la mise en culture de micro-organismes.

composée avec le gène artistique¹¹⁸ ! La valeur symbolique de ces changements aléatoires se résume ainsi : « [...] it means that we do not accept its meaning in the form we inherited and that new meanings emerge as we seek to change it.¹¹⁹ »

Il est difficile d'imaginer une telle installation sans l'avoir visitée¹²⁰, comme c'est le cas de plusieurs œuvres contemporaines. L'œuvre constitue une mise en scène interactive des possibilités de jeux de langage à travers la présentation des codes qui en ont forgé la construction. L'artiste remet en question la compréhension de l'ADN par la biologie moléculaire en révélant les présupposés idéologiques qui ont présidé à sa configuration en « code » génétique. En outre, ceux-ci montrent sur quelles prémisses la science a structuré l'utilisation qu'elle fait des biotechnologies dans les opérations de séquençage génétique. Les différents éléments de l'installation nous le montre : les biotechnologies, l'informatique, les codes culturels issus de la tradition judéo-chrétienne et de l'universalisation de l'anglais comme langue d'usage sont tous des aspects constitutifs de cette compréhension biologique du vivant. Ils en forgent la pensée technique, pilotent le développement technologique et transforment le rapport avec – ce qu'il convient encore d'appeler – la nature. En ce sens, *GFP Bunny* nous dirige vers les mêmes enjeux, seulement pour les exporter dans le prisme de la culture médiatique : ALBA est en effet le résultat d'un processus dont les ambitions scientifiques et artistiques se sont édifiées sur les mêmes codes culturels. Somme toute, avec ces deux œuvres, Kac nous livre une conception du monde où sont admises les possibilités de repenser l'agencement structurel de la réalité, tant sur le plan génétique que social et conceptuel. L'ouverture qu'il propose se joue sur fond de « démocratisation », entendue au sens de disponibilité immédiate des matériaux, non seulement de l'art, mais également de la science, de son savoir et de ses techniques. De quelle façon pouvons-nous comprendre sa démarche si ce n'est par son intention de rendre *accessible* – par les techniques de la communication – la complexité communicationnelle de l'être au monde?

¹¹⁸ L'auteur de cette musique, Peter Gena, a transféré le code du gène artistique avec un programme informatique non-spécifié par l'artiste afin de composer une pièce qui change, via le deuxième ordinateur dans la salle, au gré des mutations du gène artistique. *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 251-252.

¹²⁰ *Genesis* d'Eduardo Kac a été présentée du 20 septembre au 9 décembre 2007 au Musée des beaux-arts de Montréal lors de l'exposition *Vases communicants – e-art · nouvelles technologies et art contemporain*, organisé dans le cadre du dixième anniversaire de la fondation Daniel Langlois.

3.1.1.2 Sur la réception : la participation par téléprésence

Cette nouvelle accessibilité repose tout de même sur les modalités d'inscription du spectateur dans les réseaux construits par les oeuvres. Selon Kac, le processus d'immersion dans l'art n'est possible qu'au regard de la fonction constitutive de la téléprésence¹²¹. Celle-ci décrète l'équivalence entre la présence physique et la présence virtuelle du spectateur. L'artiste procède alors à la création de situations artistiques où l'expérience de la téléprésence garantit l'accès aux pôles du réseau engendré par l'œuvre. Il revient ensuite au spectateur de s'engager dans le circuit et d'engendrer de nouvelles possibilités de relations¹²². C'est le cas du *GFP Bunny* lorsqu'on est informé de l'œuvre dans les médias ou quand on décide par soi-même de s'informer et de se *mettre à jour* en consultant « ekac.org ». Nous entrons en relation avec l'œuvre dans son immatériabilité et contribuons à la faire vivre dans le temps et dans l'espace. Les procédures associées à la consultation et à la circulation d'informations sur ALBA forment les modalités – ici largement médiatiques – de la réception de l'œuvre. Elles dressent les paramètres de sa logique communicationnelle. L'intérêt, de même que les discussions suscitées par le travail de Kac, est présenté comme un gage de participation à l'œuvre. La présence du spectateur n'est sollicitée que pour son potentiel communicationnel dans la construction médiatique d'une réalité artistique. Il importe donc peu de comprendre les enjeux spécifiques de la transgenèse, pourvu que l'on se forme soi-même une opinion sur le sujet. Les points de vue, telles des interfaces, forment la mosaïque d'une diversité aussi étonnante qu'éphémère. La trajectoire esthétique de *GFP Bunny* se joue alors dans la forme que prendra le débat – étant entendu que le débat lui-même peut faire « œuvre » dans ce que l'art comporte de procédural. Y prendre part, ce serait donc contribuer à l'expansion de l'œuvre vers de nouveaux modèles d'intelligibilité.

¹²¹ « The new art of telepresence redefines our understanding of human potential by expanding the reach of human presence in real time beyond spatiotemporal barriers. Through events, systems, and ephemeral installations, this new art operates in the realms of mediascape and nctlife (n-life) and interfaces the human body to computers and other electronic devices. The dominant presence of the local object in the visual arts makes room for the immaterial experience of telepresence. While a few decades ago we spoke about the process of dematerialization of the art object, it is necessary to acknowledge the existence of an immaterial art. Immaterial art does not mean art without any physical substrates: rather it signifies the exploration of televirtual domains and the foregrounding of the participant's experience. » Eduardo Kac. « Telepresence Art on the Internet (1996) ». In *Telepresence & Bio Art*. p. 156.

¹²² On peut dire que le spectateur aussi produit des possibilités relationnelles de l'engendrement !

En revanche, sur quelles bases peut-on admettre que l'œuvre de Kac provoque réellement un débat sur l'omniprésence des biotechnologies en société? Comment fait-on pour distinguer la parole du bruit dans le vacarme des opinions et des interprétations sur la démarche relationnelle de Kac? Cherche-t-on à comprendre où est l'œuvre ou se préoccupe-t-on davantage du sort réservé à la petite lapine ?

À ce sujet, *GFP Bunny* nous laisse dans l'incertitude. Par conséquent, le déploiement exponentiel de l'œuvre dans la culture médiatique cause de sérieux problèmes d'objectivation. Le spectateur s'applique à la manipulation cognitive d'un discours qu'il est incapable de saisir dans sa spécificité. Il en est de même pour *Genesis*. Le spectateur provoque des mutations génétiques sans comprendre la portée du changement qu'il produit. Son rôle se résume à celui que s'est attribué Kac après avoir « fabriqué » le gène artistique et « commandé » la conception d'ALBA. Le public devient *médiateur* d'une situation artistique qui semble n'avoir une autre intention que celle de circuler dans les réseaux et de s'y étendre indéfiniment.

Lorsque la portée d'un geste aussi anodin que celui de s'informer et d'informer en retour est projeté comme un acte artistique, l'expressivité du sujet rebondit sur elle-même et s'enfonce dans la virtualité de sa propre contribution personnelle à l'oeuvre. Kac souhaite détourner cet apport du spectateur pour amener celui-ci à réfléchir sur la responsabilité sociale de chacun de ses gestes. C'est précisément ce à quoi nous expose *Genesis* :

Employing the smallest gesture of the online world – the click – participants can modify the genetic makeup of an organism located in a remote gallery. This unique circumstance makes evident, on the one hand, the impending ease in which genetic engineering trickles down into the most ordinary level of experience. On the other, it highlights the paradoxal condition of the non-expert in the age of biotechnology. 'To click or not to click' is not only an ethical decision, but also a symbolic one. If the participant does not click, he allows the Biblical sentence to remain intact, preserving its meaning of dominion. If he clicks, he changes the sentence and its meaning, but does not know what new versions might emerge. In either case, the participant faces an ethical dilemma and is implicated in the process.¹²³

Le « dilemme » auquel Kac fait référence a, cependant, le désavantage de se fondre dans le caractère fondamentalement aléatoire des œuvres transgéniques. L'épreuve de la communion par téléprésence n'est plus vécue dans l'intentionnalité de la réception. Elle gît davantage

¹²³ Eduardo Kac. « Genesis », p. 252.

dans un automatisme à l'image de notre rapport aux nouvelles technologies et à nos habitudes de consommation dans la culture médiatique. Avoir l'impression de participer à l'œuvre ne devient sensationnel que dans la perspective d'intervenir directement sur le vivant. Kac utilise la transgénèse pour favoriser ce rapprochement entre l'art et la vie au profit d'une démonstration du langage que la transgénèse met en pratique : la communication informatisée. Les possibilités relationnelles des communautés instantanées – comme celles qui se forment autour d'ALBA dans la sphère médiatique et dans le cyberspace – reflètent celles des mutations génétiques de *Genesis*, activées par le tic nerveux du spectateur au musée ou chez lui. Et tout se passe comme si le vivant n'était qu'un agencement spécifique de signes et de codes subordonnés à la mutabilité du sens et de son renouvellement perpétuel.

3.1.2 Description du discours : scientificité problématique

La démarche artistique d'Eduardo Kac a le mérite d'être très bien documentée par l'artiste. Celui-ci y voit un moyen d'expressivité connexe à la présentation de ses œuvres à tel point qu'il est délicat de séparer les œuvres des textes qui nous permettent de les comprendre. On doit admettre, cependant, que la lecture des écrits de Kac sur l'art transgénétique est extrêmement ardue et complexe, ce qui tend à atténuer sa volonté de *vulgariser* un savoir. En cela, le contexte « alternatif » dans lequel sont utilisées les techniques du génie génétique paraît aussi spécialisé que le cadre scientifique qui a présidé à leur développement. En toutes apparences, Kac semble vouloir élever son art au rang d'une véritable science communicationnelle. Par souci de « transparence », il nous explique les motifs de son travail et leurs postulats philosophiques dans un langage hermétique – difficile d'accès même pour les initiés. On s'épuise à lire les interminables notes en bas de page. Le lecteur n'a plus envie de vérifier la véracité de son propos. L'art transgénétique nous apparaît donc comme un exemple extraordinaire de repli de l'art sur lui-même dans la société de communication.

1.2.1 Restitution de l'imaginaire technoscientifique

Les repères qui nous permettent d'inscrire le discours de Kac dans une logique communicationnelle s'énumèrent au fil des enjeux présentés dans *GFP Bunny* et *Genesis*.

Ces deux œuvres consistent en la présentation d'un événement où l'art, la nature et la technique peuvent être réunis dans la perspective totalisante de la réalité communicationnelle. Ne témoigne-t-on pas de la création d'une situation où la seule modification d'un code permet de transformer simultanément l'identité biologique du vivant, un discours religieux (ou les termes d'un débat dans le cas de *GFP Bunny*) et les relations sociales entre les individus? De la problématique du gène à notre rapport à l'autre, de la banalité de la vie quotidienne à la création artistique, l'entreprise de Kac a pour but de montrer la construction culturelle derrière les codes qui règlent l'existence sociale. *Elle consiste donc à déconstruire l'idée selon laquelle il y a primauté d'un code sur l'autre dans notre compréhension de la vie*¹²⁴. Du coup, il construit un réseau qui nous expose à une multiplicité de connexions entre les différents modèles de compréhension de soi et invite le spectateur à jouer avec leurs possibilités de sens :

En somme, les dichotomies qui structurent notre pensée (du type humain/animal, vie/machine, local/lointain, nature/artifice) vont céder la place à des modes de pensée pluralistes, polychotomique, qui pourront rendre compte de la complexité de ces phénomènes en voie d'émergence.¹²⁵

L'intérêt principal de Kac, comme le montre l'importance qu'il accorde à la téléprésence, est la fonction constitutive d'un langage communicationnel et médiatique dans notre construction de la réalité. Seul le concept d'*information* nous permet de saisir la complexité des phénomènes, car ce sont les sciences de la communication qui en ont favorisé l'apparition. La pluralité n'est donc pensable qu'à l'intérieur de l'horizon communicationnel. Il en est ainsi pour la culture et la société. La nature elle-même n'est plus pensée comme une catégorie qui définit l'évolution phylogénétique du vivant. Plutôt que de renvoyer à un processus contingent et historique de la vie, elle est projetée comme un système symbiotique où s'enchevêtrent des échanges d'informations. La nature apparaît donc comme une série d'opérations techniques autorégulées et sans sujet.

¹²⁴ En effet. Kac cherche à dénoncer le déterminisme génétique des sciences de la vie et de l'industrie biotechnologique : « En montrant combien les mécanismes de la vie sont malléables, c'est-à-dire à quel point on peut les configurer de façon à exprimer des idées et des émotions, je cherche à exposer la fausseté de tout discours prenant pour base une forme d'essence ou de vérité biologique immuable. » Marchal. Hugues, *Op. cit.*, p. 565.

¹²⁵ *Ibid.*, p.562.

L'indifférenciation de la nature et de la technique annonce la dissolution des autres catégories normatives – telles les médiations sensibles, symboliques et la perspective sociale-historique – dont le sujet a besoin pour effectuer un retour sur lui-même. Les conditions du jugement en dépendent. La fonction constitutive des représentations sensibles et symboliques offre précisément cette capacité d'autoprésentation de soi. Il importe donc peu qu'on expose la construction culturelle du code génétique si la primauté de la communication comme principe structurel de la nature n'est pas, à son tour, remise en question. Sinon, nous nous trouvons en face du même problème : des phénomènes hétérogènes sont assimilés à une seule et même logique opérationnelle. La vie elle-même ne devient compréhensible que par l'altération technique et ponctuelle d'un code sur un autre. Le sujet est encore pensé dans un horizon étranger à lui-même, où sa dimension sensible cède aux virtualités de sa transformation.

En ce sens, Kac réhabilite l'imaginaire technoscientifique dans l'optique d'un constructivisme radical sans ancrage normatif. *Genesis* est l'œuvre qui nous le confirme le mieux. Elle met le spectateur dans une situation où la finalité de l'intention artistique est de partager une fascination pour la démonstration *in vivo* de la transgenèse¹²⁶. L'intervention des rayons ultraviolets provoque une réaction génétique et engendre un processus d'interaction communicationnel extensible à l'infini. L'équivalence entre la compréhension des ancrages culturels du « code » génétique et l'expérimentation de leur réagencement est flagrante, ce qui ne doit pas surprendre : l'artiste transgénique nous *détourne* seulement des visées utilitaristes des biotechnologies. Son but n'est pas d'insister sur le « saut qualitatif du génie génétique ¹²⁷ ».

¹²⁶ En gros, Kac réfléchit sur les effets de la transgenèse après l'avoir déjà acceptée comme un outil créatif légitime et ne voit pas dans les techniques de manipulation génétique un instrument qui *inspire* le pouvoir : « L'altération du code génétique semble quelque chose de plus chalcureux et de plus noble, de moins froid et moins humain, si on la perçoit comme une activité artistique. » Jeremy Rifkin, *Le siècle biotech*, Paris. Éditions Découvertes & Syros, 1998, p. 373. L'art transgénique semble davantage aider à légitimer les techniques de manipulation génétique qu'à penser le sens qu'elles peuvent avoir pour le vivant. Il s'inspire de la même emprise instrumentale sur le vivant qu'ont fait apparaître les visées utilitaristes de la science.

¹²⁷ Jeremy Rifkin explique : « Voilà plus de dix mille ans que nous domestiquons, élevons et hybridons des végétaux et des animaux. La longue histoire de ces pratiques est marquée par les limitations dues aux contraintes naturelles qui imposent les frontières biologiques entre les espèces. La nature nous a laissé franchir ces frontières dans de rares cas, mais nos incursions sont toujours restées étroitement limitées [...] Le génie génétique, en revanche, se rit de ce type de contraintes. Cette nouvelle

3.1.2.2 Création de nouvelles « formes de vie » : problématique de l'art naturalisé

Il y a chez tout artiste transgénique une volonté de rendre son intervention permanente tout en donnant l'impression qu'elle émane de soi. Selon Kac, le processus doit s'effectuer subtilement à l'image de ce qu'était la vie avant l'apparition du regard humain : « Le génome humain inclut des séquences génétiques de bactéries et de virus, ce qui signifie que nous sommes naturellement des êtres transgéniques.¹²⁸ » Cela revient à dire que la transgénèse a toujours existé et qu'elle constitue la seule norme d'existence du vivant. Elle apparaît comme un phénomène tout à fait banal et ordinaire, mais qui, néanmoins, assure l'ensemble de nos rapports symbiotiques avec l'environnement. Il y a donc primauté d'une réalité physico-chimique sur les autres ordres de réalité, rendant possible la connaissance de soi. La transgénèse est invisible à l'œil nu¹²⁹. Elle ne se rend accessible à nous que par les moyens des NTIC. Pour Kac, l'art transgénique consiste avant tout à réhabiliter le sujet avec sa nature transgénique. L'art devient un moyen pour rejoindre la vie dans la reproduction du processus communicationnel de la transgénèse.

Dans le Bio art, l'image la plus adaptée à cette possibilité est la figure du mutant¹³⁰. Placée dans un cadre technoscientifique, celle-ci nous permet de repenser la mutation dans l'optique d'une adaptation de plus en plus rythmée aux changements de l'environnement. Conformément à cet idéal, le mutant épouse un agencement de soi fondé sur la libération des contraintes qui avaient jusqu'alors guidé son évolution. Puisque l'avenir de la société se comprend dans les termes de l'interactivité communicationnelle, s'il se transforme plus librement, il court également la chance de communiquer plus librement. Tout le potentiel de la mutation réside dans ce rêve de transparence à soi. Cela dit, Kac fait du mutant un véritable

technologie permet d'effectuer la manipulation non pas à l'échelle de l'espèce, mais à l'échelle du gène. L'unité sur laquelle on travaille n'est plus l'organisme, mais le gène. » *Ibid.*, p. 77.

¹²⁸ Marchal, Hugues, *Op. cit.*, p. 556.

¹²⁹ Kac part de cet argument pour ériger une critique des régimes scopiques en Occident. Il leur reproche un anthropocentrisme qui ne tient pas compte de l'étendue des relations que l'humain entretient avec d'autres organismes. Il faut, selon lui, revenir à une dimension de la connaissance qu'il prétend phénoménologique. Or, puisque la transgénèse correspond à une réalité physico-chimique et non à une évidence sensible, la corporalité à laquelle Kac fait référence est résolument médiatique. Elle n'est pas définie par la durée, mais par l'idéal du *temps réel*. Mais comment Kac peut-il aspirer à une critique de l'anthropocentrisme par la phénoménologie s'il dépossède le corps de son statut originel d'objet de connaissance?

¹³⁰ « Le corps mutant serait, ici, l'avenir de l'homme. » *Ibid.*, p. 565. On peut également ajouter la figure du cyborg dans cette célébration de la posthumanité. L'immersion transgénique dans le monde est aussi technologique que l'intensité communicationnelle aujourd'hui est médiatique !

médium de transformation dans ses œuvres transgéniques. Il nous incite à entrevoir la mutation comme l'œuvre d'une expressivité primordiale au cœur de la réalité du vivant.¹³¹

En naturalisant la transgénèse au point d'en faire un moyen plastique, Kac nous empêche de discerner un organisme qui existe déjà dans la nature d'avec un organisme fabriqué *sur mesure* par l'humain. Par conséquent, il nous prive d'un aspect pourtant crucial de la compréhension de la condition d'être vivant : le déploiement contingent et autonome de ses formes et la morphologie de sa finitude. Les anomalies ne peuvent exister qu'en présence de normes inscrites dans la chair d'un mouvement naturel d'individuation, sans quoi l'existence pour elle-même et par elle-même devient l'exception à la règle. L'emprise des technosciences sur le vivant passe donc inaperçue et avec elle, les moyens d'interroger le sens et l'impact des biotechnologies dans la société. Par négligence de cet enjeu fondamental, l'art transgénique aide à légitimer la reconfiguration biologique des organismes. L'exigence de responsabilité sociale réclamée par Kac n'est pensée que dans l'après-coup¹³². Elle n'aborde pas la violence instrumentale de l'intervention transgénique, son emprise sur le vivant, ni ses conséquences imminentes sur le processus d'individuation des organismes. ALBA, par exemple, ne peut plus être distinguée de ce à quoi elle réfère. N'existant plus dans un écart face à elle-même, elle vit avec le stigmate d'une intention artistique humaine effectuée à son insu. En tant qu'« êtres naturellement transgéniques », sommes-nous réellement comme elle? Où est l'œuvre? Où est l'art?

¹³¹ « Il n'y a pas de norme. Il n'y a que des mutants. Ce qui importe, c'est que vous vous sentiez en vie, et que la société soit préparée à vous reconnaître et à vous accepter pour ce que vous êtes. Voilà sur quoi mon travail insiste : cette dimension relationnelle et dialogique. » *Ibid.*, p. 563.

¹³² Selon Kac, la responsabilité sociale de l'artiste transgénique doit s'étendre à une véritable contribution à la diversité biologique : « With at least one endangered species becoming extinct every day, I suggest that artists can contribute to increase global biodiversity by inventing new life forms. » Eduardo Kac, « Transgenic Art », p. 237. Cette affirmation est, cependant, inexacte. Comme nous le rappelle Jeremy Rifkin, toute technique de manipulation génétique demeure extractive : « Ainsi, malgré sa capacité impressionnante de transformer la nature en marchandise standardisée, l'industrie des biotechnologies reste entièrement dépendante d'une matière première limitée : le germoplasme de l'ensemble des êtres vivants. Pour l'instant, il est impossible de créer en laboratoire un gène nouveau "utile". En ce sens, la bio-industrie reste une activité "extractive". Elle peut exploiter le matériau génétique, mais elle est incapable d'en fabriquer *ex nihilo*. » Jeremy Rifkin. *Op. cit.*, p. 192. Dès lors, le « cut and paste » génétique, qu'il soit au nom de l'art ou de la science, ne fait qu'appauvrir les réserves génétiques de la diversité biologique, mettant en danger à la fois la faune, la flore et leur habitat. L'erreur de Kac est symptomatique des fausses affirmations de l'industrie biotechnologique quant à sa contribution à la société. Elle concourt également à générer de faux espoirs liés au génie génétique.

3.2 L'ART TRANSGÉNIQUE : ATELIER POUR UNE COMMUNICATION SANS CORPS

L'indifférenciation à l'œuvre entre l'art, la nature et la technique nous expose à une spirale de sens où ce n'est plus du vivant dont il est question dans la société de communication, mais de la création de nouvelles « formes de vie ». L'art transgénique d'Eduardo Kac ouvre la voie à une telle ambition en montrant comment notre connaissance informationnelle du vivant peut structurer son existence biologique. Dans un contexte (*GFP Bunny*) comme un autre (*Genesis*), on n'en retient pas la *possibilité du sens*, mais le simple fait qu'on peut *en changer le sens* avec les moyens de la communication. L'accent mis sur le changement perpétuel fait basculer les autres modes de connaissance vers des voies de canalisation peu disposées à en révéler la richesse. La connaissance sensible relève de cette catégorie. Elle ne s'exprime pas dans l'immédiat de la présentation, mais dans l'œuvre d'une mémoire involontaire qui se manifeste dans le cadre de la représentation. Les formes de la compréhension de soi et du monde lui tiennent à cœur. Toute connaissance est donc aussi celle du corps. Mais que reste-il du corps après l'événement de l'art transgénique?

3.2.1 La place de l'objet dans l'œuvre de Kac

La logique communicationnelle de l'art contemporain marque le passage de la représentation à la rencontre avec l'objet. Elle nous place donc dans un contexte où l'œuvre repose sur le réseau de significations que sous-tend le processus communicationnel d'une intention artistique. Nous comprenons, avec l'art transgénique, que les réseaux engendrés par l'attitude de Kac envers les biotechnologies tendent, en effet, à révéler une construction culturelle selon laquelle la création d'un objet (les OGM) laisse place à l'interaction entre les sujets¹³³. La tenue de l'expérience esthétique repose sur les possibilités relationnelles et forcément expérimentales de ce contact inspiré par la transgénèse. Quand le sujet devient le lieu d'une interaction entre l'humain, l'animal et la machine, l'objet n'y occupe aucune place

¹³³ Voilà qui explique l'intérêt de Kac pour la communication dialogique comme thème artistique. Celle-ci suspend l'objet en deçà (plutôt qu'au-delà) des sujets en relation : « Les artistes dont l'œuvre implique la transformation directe d'organismes vivants ou la création de nouvelles formes de vie devraient prendre conscience du fait que leurs efforts ne se rapportent plus clairement au domaine bien défini de l'objet mais à celui plus fluide et plus complexe du sujet. Les sujets sont vivants, libres et autonomes. De la bactérie au lapin, de la grenouille à la fleur, les organismes vivants poussent ou grandissent d'une manière unique; modifiés ou inventés par des artistes, ce sont des éléments d'un véritable art de l'évolution. » Eduardo Kac, « Bio art », p. 315.

tangible. L'art se sert de la matière sans égard pour les propriétés intrinsèques du matériau. À défaut de support sensible, l'objet est dématérialisé et l'œuvre apparaît dans les circonstances particulières de la dématérialisation.

3.2.1.1 Considérations sur le statut du matériau artistique : le degré zéro de l'art

GFP Bunny est tout à fait emblématique de la suspension esthétique de l'objet artistique. Dans le cadre de notre analyse, l'œuvre a également le bénéfice de se rapporter plus spécifiquement à la « cohérence fictive » et fugitive de la culture médiatique. Faut-il rappeler que la lapine n'est jamais apparue physiquement dans l'œuvre? Depuis 2000, on présume qu'ALBA est présentement dans une cage en laboratoire, mais rien n'est moins sûr. Un seul document « prouve » l'existence de la lapine. C'est une photographie de la lapine, prise peu après son passage à l'âge adulte, dans les bras de l'artiste [fig. 3.4]. Rien d'autre ni personne ne peut autrement confirmer l'existence d'ALBA. Or, cela est-il d'une réelle importance? Le doute qui persiste sur l'existence d'ALBA constitue la facette motrice du déploiement de l'œuvre. L'expérience esthétique se joue ici dans la variabilité des formes que prend la fiction dans la culture médiatique. En revanche, la création de l'OGM importe peu dans le déclenchement du processus artistique. Son existence cède à la seule *possibilité* qu'il puisse exister. L'objet apparaît ainsi dans son *irréalité* : l'absurdité – et l'éventualité peut-être – d'une rencontre avec des animaux génétiquement modifiés dans la vie quotidienne¹³⁴. Entre-temps, *GFP Bunny* est une œuvre immatérielle dont la « forme de vie » équivaut à la circulation d'informations à son sujet : sa condition ontologique prend ancrage dans l'existence médiatique d'ALBA.

¹³⁴ À une époque où les écrits s'envolent, la littérature imprimée devient un facteur de taille dans la façon dont les œuvres survivront – ou pas – à l'histoire. Or, lorsque les romans s'inspirent des œuvres contemporaines, celles-ci ont une meilleure chance de s'assurer une place dans la mémoire collective de l'avenir, à condition que l'on puisse en retracer l'origine : « À l'autre bout de l'espace dégagé, au sud, surgit un lapin, il sautille, tend l'oreille, s'arrête pour grignoter un brin d'herbe entre ses dents gigantesques. Au crépuscule, il luit d'une lueur verdâtre chipéc, dans le cadre d'une lointaine expérience scientifique, aux iridocytes d'une méduse des grandes profondeurs. Dans la pénombre, le lapin a l'aspect mou et translucide d'un loukoum et sa fourrure celui d'un sucre d'orge. Déjà, à l'époque où Snowman était gamin, il y avait ces lapins verts luminescents, mais ils n'étaient pas aussi gros, n'avaient pas encore déserté leurs cages et ne s'étaient pas accouplés à la population sauvage pour devenir le fléau qu'ils représentent aujourd'hui. » Margaret Atwood, *Le dernier homme*. Paris, Laffont, 2005 (2003), p. 107.

Les circonstances de l'irréalité forgent les « formes de vie » de l'art contemporain dans la société de communication. Elles prennent appui précisément sur le pouvoir transformateur de la culture médiatique sur la « nature » informationnelle des oeuvres. En s'efforçant de fabriquer la réalité selon le récit d'une « cohérence fictive », la culture médiatique impose aux images une exigence d'actualité égale au *flash*. La contemporanéité d'une œuvre d'art ne se manifeste que dans l'instant de ce présent éternel insaisissable au futur indéterminé. Subséquemment, la volatilité de l'art aujourd'hui – la possibilité que l'art puisse avoir lieu partout et en tout temps – reflète une condition symptomatique des difficultés d'objectivation de la subjectivité contemporaine. Elle montre l'affaissement anxiogène de l'écart entre la croyance et la suspicion : « [...]on est dans la suspicion quand on est dans l'absence de tout critère formel permettant de distinguer le réel du semblant. En l'absence d'un tel critère, la logique qui s'impose est que plus une conviction subjective se présente comme réelle, plus il faut la suspecter.¹³⁵ » Comme de fait, le surinvestissement de Kac pour promouvoir (et prouver) la réalité d'ALBA tend à amplifier nos doutes à l'égard de l'œuvre, c'est-à-dire l'intention artistique derrière la production d'un OGM dont on ne peut confirmer l'existence. Du coup, ce n'est plus ALBA la curiosité médiatique, mais son porte-parole, l'artiste lui-même. Eduardo Kac est devenu le phénomène dont il fait la promotion¹³⁶, car il en constitue l'ancrage sensible le plus proche. Que l'on soit porté à croire la sincérité de son propos ou à en suspecter le caractère fallacieux, c'est lui le centre d'intérêt de l'œuvre. La logique communicationnelle à laquelle obéit l'art actuel tend ainsi à revenir perpétuellement à l'agent communicationnel. L'expérience de l'intensité jaillit dans notre fascination pour l'intention artistique, comment celle-ci opère un détournement en vue de nous placer en « contact direct » avec la réalité. C'est dans la sensation de ce virage qu'on s'imagine capable de se laisser habiter quotidiennement par cette intention, comme si elle pouvait nous aider à composer *en temps réel* avec les changements innombrables auxquels nous livre la réalité

¹³⁵ Alain Badiou. *Op. cit.* p. 84

¹³⁶ Hormis les interventions publiques, les articles et les publications sur *GFP Bunny* – ce que Kac considère comme des éléments connexes à son œuvre –, l'exemple le plus saisissant d'un artiste qui devient le centre d'intérêt de son œuvre se tient dans la production de figurines, par Kac lui-même, montrant celui-ci en train de tenir ALBA dans ses bras ! [fig. 3.5] Il est difficile de ne pas voir en ces objets les symptômes d'une mégalomanie à l'œuvre ou dans le moindre des cas, la volonté d'élever l'artiste transgénique en emblème visionnaire du droit animal.

communicationnelle. Chaque transformation dans l'environnement correspondrait à une mutation informationnelle dotée de la possibilité de *faire du nouveau*.

Le moment de l'adéquation – et donc du rapprochement tenté entre l'art transgénique et la vie –, c'est aussi celui de la transparence à soi dans la société de communication. On est conduit à se saisir dans l'accentuation d'une expérience atemporelle, dont l'idéal se résume en l'indifférenciation des frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Kac opère ce court-circuitage de la réflexivité dans ses œuvres au profit d'une quête d'intensité communicationnelle : «The boundaries between carbon-based life and digital data are becoming as fragile as a cell membrane.¹³⁷». L'acte poétique lui-même apparaît ainsi comme la seule configuration informationnelle de soi avec ce qui l'entoure. Les possibilités communicationnelles de la création artistique apparaissent ainsi comme celles du vivant, du niveau abstrait de la réalité physico-chimique à l'expérience de la réalité sociale. Impossible alors de se faire une représentation du vivant comme de l'art :

Contrairement au conceptualisme qui s'intéressait à l'utilisation des idées, du langage et à la documentation des événements, le bio art souligne les qualités dialogiques et relationnelles (par exemple la pollinisation croisée, les relations sociales, l'interaction cellulaire, la communication entre espèces) autant que les qualités formelles et matérielles de l'art (la forme des grenouilles, la couleur de fleurs, la bioluminescence, les dessins sur les ailes de papillons). Alors que l'art moderne et contemporain a produit des objets (peinture, sculpture et ready-made), des environnements (installation, land art), des événements (performances, happenings, échanges par télécommunication), des œuvres immatérielles (vidéo, compositions numériques, sites Internet), les matériaux au cœur du bio art sont l'ontogénie (le développement des organismes) et la phylogénie (l'évolution des espèces).¹³⁸

Dans cette perspective, le vivant n'est présenté que dans l'optique de sa *disponibilité immédiate* à l'art. Il n'est pas la condition d'une entité qui existe pour elle-même. Le vivant devient un matériau dont le statut est identique à celui de la chose : une réalité matérielle capable de livrer un savoir opérationnel sur son agencement spécifique. Le lieu de la sensibilité laisse donc place au dénominateur commun de l'information que l'on peut remanier afin d'en faire ressortir le potentiel communicationnel. *Ce qui change* importe

¹³⁷ Kac cité par Ernestine Daubner. «Manipulating Genetic Identities : The Creation of chimeras, Cyborgs, and (Cyber-)Golems», *Parachute*, n° 105 (Janvier-Mars 2002), p. 86.

¹³⁸ Eduardo Kac. « Bio art », p. 314.

moins que *comment cela peut changer*. Il importe peu de comprendre le changement, voire identifier qui change quoi, pourvu que le vivant soit lui-même l'emblème de son temps : la figure d'une œuvre d'art « démocratisée » jusqu'au gène, sujet à des modifications si impulsives qu'on a du mal à la différencier de ce qu'elle n'est pas. Dans cette réserve de formes, de matières et de procédés, l'artiste actuel peut choisir les facultés spécifiques de l'art, les assembler et construire une œuvre selon ses vœux et selon ses besoins. Tout devient susceptible de création.

3.2.2 Malaise du sujet face à lui-même : l'art contemporain rend-t-il illégitime le corps face à l'œuvre ?

Le malaise du sujet face à l'art transgénique prend justement racine dans la proximité intentée entre la création artistique et l'évolution phylogénétique du vivant. Les « formes de vie » des œuvres transgéniques apparaissent dans les termes de la vie elle-même, de sa banalité la plus prosaïque – j'ai envie de dire « plate » ! – à ses possibilités les plus extraordinaires. L'expérience esthétique de l'être au monde se trouve dispersée dans des ordres de réalité hors de portée sur le plan sensible, au point où l'on ne sait plus en saisir la temporalité spécifique. La perception de la forme se perd dans la multiplication exponentielle de ses apparitions virtuelles. Le temps de l'expérience se décompose dans le pullulement des points de vue. On s'imagine en train de sentir nos gènes en « vie », de reconnaître la *manière de paraître* des bactéries et de réveiller l'« expressivité communicationnelle » des virus, comme si ceux-ci avaient un *mot à dire* sur nous-mêmes. On leur donne une voix dans la mise en forme de la connaissance de soi.

De la réalité physico-chimique à la réalité sociale, l'expressivité différentielle du dénominateur commun se fait l'écho de l'expression « individuelle » dans la société de masse. Le sujet tend à apparaître davantage dans son irréalité plutôt que dans son inactualité. La mémoire nous manque sur ce qu'est le véritable agent d'expression de soi. Qui parle entre le silence des mutations, le vacarme des attitudes et l'expression poétique d'un rapport au monde? C'est dans cet écart qu'Eduardo Kac place l'art, le vivant et la communication. À l'image de l'interchangeabilité entre l'artiste, le spectateur et le matériau, la *mutabilité* de ces sphères dans la configuration du sensible entrave la possibilité d'un dédoublement

ontologique entre le sujet et l'objet. Dépossédé de lui-même, l'individu trouve les moyens de compenser son manque de réflexivité dans la quête d'intensité communicationnelle.

Le corps constitue ainsi la première victime de la dépossession de soi. Il est relégué au seul rôle de support à la circulation de l'information. Son apparence, sa structure et son fonctionnement apparaissent comme centre (*hub*) où s'échangent les signaux de la vie. Par conséquent, le corps ne semble vivant que dans son actualité. Il n'est plus saisissable comme un sujet de connaissance.

3.2.2.1 Éloge de l'infinitude : séparation du concept de vie de la réalité du vivant

La dépossession du corps dans la société de communication annonce les modalités du rôle qu'on lui accorde en art contemporain. Si l'activité artistique contemporaine manifeste un intérêt particulier pour le corps, est-ce parce que celui-ci agit comme le témoin le plus criant des nouveaux rapprochements recherchés entre l'art et la vie? De quelle vie parle-t-on lorsque l'accès à au dénominateur commun de celle-ci – l'information – exige le renoncement d'une présence à soi? La présence à soi n'agit-elle pas comme la condition irréductible de toute connaissance?

L'horizon totalisant de la communication n'admet aucune connaissance de la vie si celle-ci n'est pas elle-même le résultat de l'interactivité. L'art transgénique, par exemple, nous expose à cette astuce en plaçant la téléprésence comme la condition d'accès à la « réalité communicationnelle » de la transgenèse. L'être vivant n'est donc plus le sujet d'un processus de différenciation d'avec son milieu. Il devient le support différentiel de la « vie » de l'information. Cette « vie » ne se comprend que par l'appréhension technique et technologique de ses opérations dans le moment où elles ont lieu. Lorsque le principe de différenciation opère sur un mode quantitatif plutôt que qualitatif, l'animation des entités communicationnelles repose sur la façon dont celles-ci vont s'échanger des informations. Le danger entraîné par cette définition de la vie réside dans la plus grande difficulté à distinguer le vivant du non-vivant. La réalité phénoménologique du vivant est évaluée sur les bases de la complexité « comportementale » de son langage plutôt que sur la nature de la représentation qui admet la communication symbolique. La sensation d'être vivant passe alors du registre qualitatif de la sensibilité subjective au registre quantitatif du degré

d'interaction – ou d'échange d'information – avec le monde. La construction culturelle n'intervient que pour montrer l'étendue performative des jeux de langage. Or, qu'advient-il de ces jeux de langage lorsqu'ils sont extirpés de leur contingence? Ceux-ci dispensent la vie sans passer par l'auto-consistance normative d'une intentionnalité qui se conçoit en rapport avec autrui. À défaut de différenciation ontologique entre ces deux sphères, l'être au monde de l'humain, tout comme celui de l'animal, est ramené au même degré de comparaison que la pensée machine et son principal avatar, l'ordinateur. Leur rapport à la réalité ne tient plus de la différenciation. Il relève d'une indifférenciation qui se perd dans la diversification abstraite et aléatoire des possibilités de communication.

L'obstination de la logique communicationnelle pour les possibilités de connexion – autant que celles de recombinaison – signale son penchant pour l'infinitude au détriment de la finitude. La norme d'existence imposée par le discours sur la communication ose un rapprochement entre l'être et le devoir-être au même titre que celui proposé entre la vie et l'art : la volonté de dissiper l'ombre entre le désir et l'acte. Cette quête de transparence à soi plonge la sphère de la représentation en crise. On est forcé d'affronter la possibilité que l'origine de la vie puisse seulement se saisir dans la perspective du hasard :

Le hasard devient ainsi la plus puissante explication métaphysique qu'on ait inventée, plus grande que celle de Dieu, puisqu'il explique tout ce qui existe réellement sans qu'on ait du tout à poser la question du sens, de l'intention.¹³⁹

Dans ses tentatives d'échapper à la finitude, le tout-communicationnel s'investit dans les possibilités infinies du hasard. En réalité, il ne fait que remplacer une limite par une autre. En présentant la possibilité que le sens de l'existence ne soit pas déterminé par la « fatalité » de la mort, le hasard prescrit à tout autre horizon existentiel possible une condition bien particulière : l'issue, quelle qu'elle soit, doit porter en elle le germe de son autoréférentialité. Le « comportement » de l'information consiste justement à se montrer comme information et c'est cet aspect qui lui rend son « universalité ». Il en est de même pour la transparence dans la société de communication. Elle se présente dans son infinitude au prix d'une différenciation entre la réalité communicationnelle et les autres ordres de réalité. Le statut hors-norme de la transparence, vers lequel aspire notamment la « démocratisation »

¹³⁹ Michel Freitag. « Actualité de l'animal, virtualité de l'homme. Entretien avec Michel Freitag », *Conjonctures: revue d'analyse et de débat*, N° 33/34 – *L'âge bête* (hiver-printemps 2002), p. 123.

culturelle, admet la possibilité d'un rapport immédiat à soi, mais seulement dans la mesure où le soi est imperceptible. La question du sens tombe alors en désuétude.

3.3 LE CORPS DU BIO ART, AGENT D'UNE SPATIALISATION DU TEMPS

Ainsi, le corps n'apparaît plus comme le lieu d'une connaissance, mais comme un obstacle à franchir. Il est cette opacité de l'ombre entre le désir et l'acte : le principal témoin de l'inactualité du sujet et du langage par lequel il se reconnaît lui-même dans le monde. La logique communicationnelle – forte de son impératif de circulation où la liberté constitue la fin et l'adaptation le moyen – récuse la chair. Les limites intrinsèques du corps – sa finitude justement – sont vues comme autant d'entraves à la réalisation de soi dans la « vie » de l'information. Elles instaurent un clivage entre ce qui nous entoure et ce qui fait de nous une composition de l'entourage.

Dans la société de communication, les limites du corps s'expriment dans les termes de son insuffisance et les symptômes exhibés par cette déficience originelle annoncent le statut paradoxal du corps dans la réalité communicationnelle. D'un côté, on le reconnaît comme une nécessité – sans corps et sans monde, on ne pense pas –, mais seulement dans la mesure où la présence corporelle au monde est un brouillon pour d'autres « formes de vie » qui, éventuellement, pourront s'en débarrasser. On croit au corps comme un levier d'existence, alors qu'on le suspecte quand il refuse de se soumettre à la logique de nos désirs. Dans tous les cas, l'absence de collaboration du corps le fait apparaître dans son obsolescence, au même titre que l'anthropocentrisme de la communauté scientifique aux yeux d'Eduardo Kac. De l'autre côté, la collaboration du corps aux ambitions de la communication informatisée transparait dans sa soumission indéfectible au rôle de support informationnel. Le corps se fait interface. La condition de soumission de l'interface réside dans le renoncement d'une présence à soi. Le corps ne devient plus un lieu de sensibilité et de connaissance, ce qui tend à contredire l'expression originelle de son principe d'existence.

Pourquoi le corps est-il soumis à un traitement aussi violent? C'est l'une des grandes questions du XXI^e siècle. Les exigences de la « démocratisation » tout azimut peuvent nous fournir quelques éléments de réponse. Elle pense le pluralisme dans un déploiement proportionnel à la prolifération des échanges et à l'abolition interne et externe des frontières.

La dimension communicationnelle de cette logique tend à entraîner tous les corps dans un même processus de décorporation. Notre perception de l'art – qui gît dans une finitude nous permettant de différencier l'art de ce qu'il n'est pas – est la première touchée par la logique d'abolition des frontières. On ne peut plus saisir les formes de l'art aujourd'hui parce qu'elles se sont libérés des ancrages sensibles de leur apparition au monde. La sphère politique la suit de près et avec elle, la dimension de l'altérité. Le partage d'une sensibilité commune dans l'optique d'une reconnaissance des particuliers n'est possible qu'au prix de ce que les particuliers ont d'insaisissable et d'inconnaissable. Le refus de coopération dans une société qui se pense en fonction du consensus relègue les particuliers dans une catégorie hors-norme, certes, mais également hors du champ de l'existence politique.

Après l'art, la manifestation d'une intentionnalité expressive, et le politique, la conjugaison des expressivités dans l'ordre normatif et culturel du commun, il ne reste que le corps : cette frontière ultime dont on ne peut se libérer sans se déposséder soi-même d'un sens de permanence dans le temps. L'horizon temporel aménage l'espace dans lequel l'humain peut se constituer un sens propre à son individualité spécifique. Le temps donne ainsi forme à notre façon de penser l'identité en procurant une distance indispensable à la reconnaissance de soi et de l'autre. La dimension phénoménologique du corps, c'est donc également la condition de temporalisation de l'expérience et de son expression dans la durée. La violence intentée au corps dans la société de communication fait au contraire du corps le principal agent de la spatialisation de l'horizon temporel.

Daignons mentionner, à ce sujet, que l'omission majeure dans l'œuvre d'Eduardo Kac et dans son discours sur l'art, la vie et la communication – qui se revendique pourtant d'une « tradition » phénoménologique – est justement *le temps* : Kac n'en parle tout simplement pas dans ses écrits sur le bio art, ni ne tente-t-il d'incorporer le facteur de la durée comme un élément fondamental d'interprétation dans ses œuvres. C'est comme si le temps du bio art était, en lui-même, insondable parce que trop rapproché de l'ontogénèse et de la phylogénèse. Si l'idéal consiste à saisir ces phénomènes en temps réel pour en faire un matériau artistique alors que vaut la peine – ô qu'elle est misérable cette finitude ! – de réfléchir sur la condition première de toute expérience? Le tabou de la temporalité est en lui-même un gage de soupçon – j'ose dire de dénigrement – à l'égard du corps dans la société contemporaine. L'évidence sensible qu'incarne le corps dans l'expérience du monde contredit les ambitions fusionnelles

de la société de communication quand elle promeut la création, sous la bannière de l'art, avec la transparence à soi, l'idéal communicationnel – et désincarné – de la vie.

L'empreinte de la spatialisation du temps apparaît avec une véhémence inégalée en art transgénique : l'expansion débridée de *GFP Bunny* dans la culture médiatique – les conditions de son accessibilité au public – repose sur l'irréalité de son substrat sensible. L'appartenance d'Alba, la lapine transgénique, au règne animal n'est donc admissible que par ricochet. Le corps porte la marque d'une intervention étrangère à sa finalité première : exister pour lui-même. Autrement dit, l'appartenance d'Alba à n'importe quel ordre est dépossédée des repères nous permettant, par exemple, de discerner son existence de toutes ces autres créations chimériques, qu'elles soient mythologiques, médiatiques ou d'un ordre jusqu'alors inconnu. Puisque l'existence de l'œuvre a supplanté celle de son objet, la finitude d'Alba n'est plus déterminée par le temps individuel de sa présence sensible au monde. Au contraire, elle fait l'objet d'une fabrication technologique et culturelle soumise, comme nous l'avons vu avec *Genesis*, à la durée d'attention et à la fascination, somme toute pulsionnelle, du spectateur.

La spécificité du vivant s'enracine pourtant dans le temps. C'est là où on peut se demander si dématérialisation du sensible dans l'art transgénique ne témoigne pas d'un *démembrement* encore plus profond que l'engendrement de nouvelles « formes de vie » inclassables par l'intention artistique d'une communication informatisée. Un élément de réponse jaillit dans la seconde empreinte laissée par la spatialisation du temps, cette fois-ci sur la temporalité spécifique à l'expérience esthétique. Notre aptitude à percevoir les formes dans ce qu'elles ont de *fini* affecte autant la reconnaissance de l'importance des régimes d'appartenance plus « traditionnels¹⁴⁰ » dans la culture de masse que le sens de discernement à l'égard de leur transmission – ou de leur continuité – dans le temps. Nous nous référons ici à la notion de culture, mais dans l'horizon plus large du rôle constitutif que joue l'altérité dans la connaissance de soi. L'indifférenciation entre l'art et la vie autorise non seulement une plus grande manipulation des formes d'appartenance au monde, à travers des régimes de

¹⁴⁰ Nous pensons notamment aux liens familiaux, à la religion, à la conscience ethnique et au nationalisme par exemple. Quiconque choisit de penser le pluralisme à l'extérieur du contexte de la démocratie libérale et de son avatar néolibéral doit tenir compte du fait que la dynamique engendrée par ces formes de particularisme ne se limite pas au fanatisme ou à un comportement réactionnaire désuet. Ces repères sociaux constituent les racines historiques, symboliques, morales les plus profondes dans l'expression de l'appartenance au monde. Christopher Lasch. *op. cit.*, p. 29)

relations et d'associations « communautaires » plus aptes à muter dans la société de communication. Elle admet la possibilité qu'une nouvelle « forme de vie » relève d'une hybridité qui soit elle-même *informe*, c'est-à-dire irréprésentable selon les catégories subséquentes à l'évidence sensible du corps comme sujet qui pense. Que peut-il rester de soi – et de nous! – devant le regard aveuglant d'une fusion entre l'humain, l'animal et la machine? Décidemment, le fantasme de la posthumanité, tout comme l'extase cosmique du tout-communicationnel, comporte quelque chose de sublime. Or, il est tout à fait urgent de se demander quelles peuvent être les séquelles de ce vertige passant pour l'intensité d'un rapport immédiat au monde. Heureusement qu'il nous reste un corps pour constater les dégâts.

CHAPITRE IV

DE L'ATELIER À LA MORGUE : QUAND L'ART PREND CORPS DANS LA SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION

4.1 EMPRISE DE LA LOGIQUE COMMUNICATIONNELLE SUR LE CORPS

Notre exposé sur le déploiement d'une logique communicationnelle en art contemporain, son illustration dans les exploits du bio art et ses effets sur la subjectivité sensible nous obligent à réfléchir à la façon dont le tout-communicationnel dispose du corps. On a vu avec l'art transgénique comment l'existence sensible est considérée comme une « forme de vie » équivalente à celle des interfaces virtuelles dans la culture médiatique. Ainsi, le corps n'agit plus comme le principe fondateur du sujet dans la constitution de l'être au monde, mais plutôt comme un support modifiable à travers lequel sont expérimentées des possibilités d'existence. Il ne procure de connaissance qu'à travers l'information qu'il fait circuler dans la réalité communicationnelle. En réalité, le bio art fait du corps ce que la culture de masse fait de n'importe quelle unité en circulation : il le considère avant tout comme une chose – ou un matériau – dont les mécanismes d'agencement se donnent dans leur disponibilité immédiate. La nouvelle accessibilité du corps repose sur les circonstances de son *irréalité* dans la société de communication. C'est parce que le corps se confond avec la multiplication de ses apparitions virtuelles qu'il apparaît comme une « forme de vie » transformable en réalité nouvelle. Le corps est ainsi converti en brouillon pour l'élaboration de nouveaux modes d'existence, préférablement ceux qui pourront éventuellement faire l'économie de la chair dans leur quête d'une expérience toujours plus intense de la vie.

La relégation du corps au seul statut de support du flux informationnel annonce les circonstances de sa dématérialisation dans la société de communication. Il faut comprendre la dématérialisation comme un processus de déstructuration interne de l'ordre symbolique qui tend à disjoindre – non sans violence – le langage et la représentation de leur ancrage

sensible. Si celle-ci procède à une fragmentation qui morcelle le corps en une série d'informations complexes et de discours spectaculaires – comme en témoignent les œuvres d'Eduardo Kac –, la dématérialisation entraîne surtout la suppression du corps physique comme sujet de connaissance. Celui-ci ne se rend plus au monde comme une évidence sensible, mais comme un objet à connaître dans la seule perspective de mieux le transformer.

Tandis que la chair est abandonnée comme principe qui donne forme à l'existence, quelque chose du corps ne disparaît pas pour autant. La suppression du corps comme sujet ne signale pas la suppression de son statut d'objet. Dans ce dessein, le processus de la dématérialisation substitue à la présence sensible du corps *des conditions de visibilité* bien spécifiques – comme elle tend à le faire, par ailleurs, pour tout autre objet dans la société de communication.

Or, le statut ontologique du corps a ceci de particulier que sa capacité de donner forme à une présence à soi – et à l'autre – n'est possible que dans une temporalisation de l'expérience. La donation de la forme repose non seulement sur la captation intelligible et partagée d'un phénomène, mais également sur l'aptitude à isoler une forme parmi les autres formes qui l'entourent. Le corps *incarne* la forme lorsqu'il l'identifie à l'expérience de la durée. Pour reprendre les mots de Marie-José Mondzain :

[L]'incarnation n'est rien d'autre que le devenir image de l'infigurable [...] Incarner, ce n'est pas imiter, ni reproduire, ni simuler [...] Incarner, c'est donner chair et non pas donner corps. C'est opérer en l'absence des choses. L'image donne chair, c'est-à-dire *carnation* et visibilité, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est désigné. Donner corps au contraire, c'est incorporer, c'est proposer la substance consommable de quelque chose de réel et de vrai à des convives qui se fondent et disparaissent dans le corps auquel ils sont identifiés.¹⁴¹

C'est dans les termes de cet écart infranchissable, le moment où la chair prend forme, que le corps acquiert une permanence dans le temps. Lorsque le corps est assujéti aux conditions de visibilité du tout-communicationnel, c'est l'inverse qui se produit : le dédoublement ontologique du corps à la fois comme objet et comme sujet est interrompu par une volonté d'asservir le corps à des exigences de mobilité et d'accessibilité étrangères au mode du sensible. Le corps est obligé de composer avec une logique qui annule la différence entre la possibilité d'apparaître dans plusieurs espaces en même temps et le mode qui fait que l'on

¹⁴¹ Marie-José Mondzain. *L'image peut-elle tuer?*. Paris. Bayard. 2002. p. 32.

existe essentiellement dans un espace pour une période de temps. Par conséquent, le corps est ramené à la seule *incorporation* de l'expérience : le corps qui donne forme et qui reçoit la forme. L'écart pendant lequel la chair *prend elle-même forme*, c'est-à-dire une temporalité spécifique dans l'expérience, est rejeté au profit d'un mode qui privilégie l'interactivité comme le socle de la présence au monde.

Si l'interactivité prend le pas sur la réflexivité dans la société de communication, il est désormais de plus en plus difficile de fonder des normes d'existence dans une inactualité irréductible à l'être au monde. Son mode d'apparition n'étant plus de l'ordre du sensible, le corps est présenté dans l'optique d'une omniprésence spatiale qui nous empêche de le saisir comme un sujet. En se dotant des moyens techniques et technologiques permettant de le localiser n'importe où, les conditions de visibilité du tout-communicationnel font du corps un agent de spatialisation du temps¹⁴². Les opérations de soumission du corps à la spatialisation ne constituent rien de moins qu'une tentative d'abolir le temps dans ce qu'il a de constitutif – et de normatif – pour la connaissance.

Les raisons pour cela sont bien simples. L'abolition du temps annonce la possibilité que le corps devienne l'avatar d'une transparence à soi où la sensation d'exister rejoint celle de se connaître *en temps réel*. Sauf qu'à ce moment-là, le corps n'existe plus. Il agit plutôt comme l'agrégat sensible d'une présence désireuse de s'exprimer dans un monde de plus en plus virtuel. Dépossédé d'un sens de permanence dans le temps, le corps ne peut prendre forme dans la réalité autrement que dans la réactualisation perpétuelle de son apparence. On le reconnaît ainsi dans le seul effet qu'il procure à l'expérience : de la jouissance, du discours, tout au plus un échantillon qui doit refléter une transformation de soi. Du coup, la morphologie du corps se trouve plus que jamais mise au service d'un culte faisant de lui le mandataire idéalisé des réactions aux fluctuations de l'esprit du temps.

4.1.1 La surexposition du corps dans la société de communication

L'incorporation du corps comme une entité interactive dresse les modalités de sa surexposition dans la société de communication. De la publicité aux derniers éclats de la mode, en passant par les animations japonaises aux bulletins de nouvelles – pour n'en

¹⁴² La spatialisation de la temporalité spécifique à l'expérience esthétique signale précisément le moment de sa généralisation dans notre quotidien. À ce sujet, voir notre deuxième chapitre.

nommer que quelques-uns – les corps sont partout. La prolifération exponentielle d'apparitions du corps est moins due à l'accroissement de la population qu'à la multiplication des écrans, à leur ubiquité dans le champ visuel et aux innombrables façons de configurer sa performance en image. On en fait l'expérience dans le même contexte généralisé que celui de l'expérience esthétique dans la société de communication¹⁴³. Les transformations du corps dans l'espace deviennent le levier de nouvelles « formes de vie ». Le corps apparaissant comme autant de manières d'exister, on procède à le montrer comme le témoin participatif d'un désir de plus en plus en vogue : le désir de s'approprier un nouveau corps, cette fois plus apte aux exigences du *design de soi*. N'étant reconnu que dans la façon dont il peut favoriser une adaptation au changement, le corps est exhibé comme une matière dont on peut disposer à volonté dans le dessein de rehausser son potentiel communicationnel.

L'exemple de *GFP Bunny* est tout à fait représentatif de cet effort de compensation pour la disparition du corps physique. L'oeuvre a également le bénéfice de nous en faire ressentir les limites. En accordant un statut ontologique aux interfaces virtuelles dans la connaissance de soi, Kac s'engage dans un clonage systématique du corps d'ALBA dans la réalité communicationnelle. La lapine existe au même titre que nous, mais son existence – de même que son statut artistique – est proportionnelle à la prolifération de son image dans la culture médiatique. Cependant, comme nous l'avons mentionné au dernier chapitre, un vide se fait sentir devant les difficultés de confirmer l'existence physique d'ALBA¹⁴⁴. Son statut *irréel* fragilise l'écart entre la croyance et la suspicion. L'attention se dirige alors vers celui qui a commandé sa naissance, Eduardo Kac, et cède à une fascination sans réserve pour le détournement opéré par son intention artistique.

C'est justement la nécessité d'un ancrage sensible qui motive un tel glissement dans l'interprétation de l'oeuvre. L'ancrage sensible devient urgent quand nous perdons les moyens de cerner les contours d'une nouvelle « forme de vie ». Elle est impérieuse précisément parce que ces nouvelles « formes de vie » évoquent une transparence à soi en *l'absence d'un corps physique*. Le corps n'est peut-être plus envisagé comme l'agent d'un

¹⁴³ Face à l'oeuvre d'art, le statut illégitime du corps ne signifie pas son absence remarquée, mais les modalités par lesquelles le corps est rendu visible ou invisible dans l'expérience esthétique.

¹⁴⁴ Le bio art a le bénéfice de montrer comment la prolifération de soi dans la culture médiatique peut se rapprocher d'une expérience de l'intensité dans un réseau. Il est cependant faux de penser que le clonage, qu'il soit virtuel ou biologique, puisse combler le manque inobjectivable du désir d'être au monde.

sens de permanence dans le temps dans la société de communication, mais il est encore utilisé pour certifier la réalité d'une expérience, même celle de l'intensité. Il doit donc faire une apparition, de quelque façon que ce soit, « en chair et en os ».

Cela dit, il serait inexact d'accorder au bio art le monopole des représentations dématérialisées du corps. Les œuvres d'art transgéniques à l'étude nous ont montré comment le corps peut subsister dans les virtualités de la culture médiatique. Elles le banalisent, cependant, d'une manière qui est spécifique à l'imaginaire technoscientifique. Le corps est pensé dans l'optique de sa réalité physico-chimique, c'est-à-dire « en dehors de la question de la vie elle-même »¹⁴⁵. Les lois qui gouvernent l'existence demeurent invisibles à l'œil nu. Il faut de puissants appareils technologiques pour voir les gènes en pleine mutation. En ce sens, la surexposition médiatique du corps dans l'art transgénique n'apparaît qu'au prix d'une sous-exposition des ordres de réalité¹⁴⁶ plus tangible ou plus proche de la peau.

4.1.2 L'exemple de Bodyworlds

Ne vivons-nous pas dans une réalité dont le tout-visuel s'exprime aussi par une passion pour la haute résolution sans microscope? En effet, il existe d'autres types de présentation du corps pour témoigner de sa surexposition dans la société de communication. Le phénomène qui nous concerne évoque un cas extrême en cette matière. L'art d'anatomie – et son exposition mère, *Bodyworlds*¹⁴⁷ – s'efforce d'exhiber le corps sous toutes les facettes

¹⁴⁵ Céline Lafontaine. *La société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008, p. 103.

¹⁴⁶ D'autres pratiques se réclamant du domaine des arts biologiques procèdent à une exposition plus manifeste de la chair dans leurs œuvres. On pense notamment au Tissu Culture & Art Project d'Oron Catts et de Ionat Zurr, chercheurs à Symbiotica, the Art and Science Collaborative Research Laboratory, School of Human Anatomy and Biology de l'University of Western Australia. Leur œuvre, *Extra Ear – ¼ Scale* (1997), consiste en la fabrication d'une réplique de l'oreille de Stelarc, faite de prélèvements de son cartilage et de sa peau. L'entité est en réalité « semi-vivantes » en ce qu'elle relève de cellules vivantes et de fibres synthétiques. La forme présentée est reconnaissable comme faisant partie de la physiologie humaine et témoigne d'un exemple plus tangible des enjeux relatifs à la déformation du corps par la greffe de prothèses communicationnelles dans le contexte du bio art. Voir : Oron Catts, Inoa Zurr & Stelarc, « Extra Ear – ¼ Scale », *The Tissue Culture and Art Project*, en ligne : <www.tca.uwa.edu.au/extra/extra_car.html> (consulté le 13 décembre 2008) et Oron Catts et Inona Zurr, «L'art du semi-vivant et de la vie partielle » (5-8 octobre 2004, MAC). In *Art et biotechnologies*, sous la dir. de Louise Poissant et Ernestine Daubner. Québec. Presses de l'Université du Québec, 2005, pp. 99-116.

¹⁴⁷ Dorénavant, pour une question de style, nous allons conserver le titre original de l'exposition, *Bodyworlds*, plutôt que sa traduction en français, *Le monde du corps*.

imaginables. Dressés dans plusieurs salles désignant chaque système métabolique de l'être humain, les cadavres plastinés s'érigent parmi de nombreux organes intacts et tranchés, disposés comme dans un parcours didactique de la physiologie humaine. Cette exposition et celles qui lui ont succédé – *Bodyworlds II, III et IV* – ont fait le tour du monde. Les visiter constitue un véritable cours d'anatomie.

Son concepteur, Gunther von Hagens, dit mettre en scène la présentation anatomique du corps dans un cadre convivial qui favorise la démocratisation d'un savoir longtemps fermé aux yeux du public. En intitulant son exposition « la fascination de l'authentique », l'anatomiste insiste que la rencontre directe avec un cadavre conduit à une prise de conscience de la nature corporelle de l'existence. Or, *Bodyworlds* fait bien plus que cela. Au lieu de présenter son travail comme relevant de l'art et de la création, von Hagens choisit de le désigner comme tributaire de l'innovation et de la communication. Il compte opérer un renversement dans notre perception de l'art et de la vie, tout en prétendant transgresser le tabou de la mort. Les affinités d'un tel discours avec celui de la logique communicationnelle en art contemporain sont étonnantes. Puisque que celle-ci fait apparaître l'acte poétique comme un événement interactif et hétérogène à la vie quotidienne, les modalités d'exposition de *Bodyworlds* ne diffèrent pas de celles d'autres installations réputées pour leur statut d'œuvre d'art. Celles-ci sont toutes conçues pour édifier leurs propres normes artistiques. Le cœur du rapport avec l'œuvre en art d'anatomie loge dans les conditions d'exposition du corps lui-même, dans l'intérêt manifesté par les amateurs d'art et dans la tentation, somme toute actuelle, de faire de la vie une œuvre d'art.

Le tour de force est notable, car nous passons en effet du moment où l'emprise de la logique communicationnelle sur le corps agit avant la naissance à celui où cette même emprise agit sur le corps après la mort.

D'un côté, le bio art d'Eduardo Kac conceptualise la vie à partir d'une généralisation de la transgénèse comme norme d'existence : la représentation du corps est donc celle de la mutation *en temps réel*. Il importe peu de savoir si le processus de subjectivation de ce nouveau corps a été ou non modifié génétiquement à la naissance. Pourtant, c'est le sceau de cette intervention première sur le vivant qui assure sa survie singulière, attendu que l'œuvre transgénique du bio art soit avant tout une existence médiatique dans le réseau. Kac fait du corps un brouillon pour de nouvelles « formes de vie » en exauçant son potentiel

communicationnel comme le lieu d'une interaction simultanée entre l'humain, l'animal et la machine. La portée esthétique et didactique de ses œuvres fait de la notion d'information la clé avec laquelle nous prenons connaissance de la vie.

D'un autre côté, l'exposition *Bodyworlds* rompt artistiquement avec la notion de réseau virtuel pour épouser la perspective d'un contact direct avec la chair après la mort physique. L'art d'anatomie dresse le corps dans sa dimension strictement mécanique – la machine la plus impressionnante qui soit ! – en le représentant avant tout comme une matière inerte dont la présentation immédiate concourt à rendre la mort accessible à la connaissance. L'emprise de la logique communicationnelle surgit dans les conditions d'exposition du cadavre, qui gît sans aucun aspect sensible. Il est plastiné pour la jouissance scopique du spectateur. La médiation s'en trouve évanouie, la sensibilité dissoute et la finitude repoussée hors limite.

D'une situation où le corps est dissimulé – voire oublié – dans la prolifération de ses interfaces virtuelles, on passe à une situation où *il n'y a que du corps*. Avec *Bodyworlds*, l'objet-corps, pour reprendre l'expression du psychanalyste Charles Melman, « est la limite de ce qui, à la vue, peut être offert.¹⁴⁸ » Cependant, un malaise se fait toujours sentir : le corps se livre à nous dans une spatialité accablante. Il n'est plus le sujet d'une temporalité spécifique, mais un objet distendu dans le but de rehausser son potentiel communicationnel. Certes, la réalité se trouve encore fermée sur elle-même, ce qui concourt à exhiber le sujet sous un caractère tout à fait conforme à celui de la société de communication. La nouvelle « forme de vie » proposée par l'art d'anatomie – et littéralement « incarnée » par les plastinats – est la mort en tant que nouvelle forme d'existence post-mortem, engagée socialement, anonyme et à l'abri de la douleur. Dans cette optique, elle porte le même profil que l'être informationnel, pour qui l'expérience *en temps réel* de l'existence équivaut à la mort du sujet sensible.

Par ailleurs, il convient de se demander quelle mort se donne à nous lorsque nous nous trouvons en présence de cadavres plastinés ? Quelle mort peut faire l'objet d'une étude dans un contexte où la présentation anatomique du corps se rapporte davantage au divertissement ? Dans la société de communication, la mort existe-elle en accessoire à la vie, comme un phénomène que l'on comprend seulement dans l'espoir de mieux en maîtriser les conditions

¹⁴⁸ Charles Melman, « Enfin une jouissance nouvelle : La nécroscopie ». *Art Press + : Représenter l'horreur*, n° hors-série (mai 2001), p. 56.

d'apparition? Somme toute, les plastinats de *Bodyworlds* deviennent les porte-parole (muets) d'un paradoxe effrayant de la culture contemporaine : comment peut-on à la fois administrer la mort et savoir aussi bien la nier en même temps?

4.2 LE PHÉNOMÈNE DE L'ART D'ANATOMIE

La prémisses qui préside aux conditions actuelles de visibilité du corps dans *Bodyworlds* ne date pas d'hier. Depuis Descartes, l'Occident se représente le corps comme une pure machine et la conscience comme le seul dépositaire d'une vie véritablement humaine. Seule une séparation nette du corps et de l'esprit peut culturellement justifier le morcellement du corps en une multitude de parties comprenant chacune leurs fonctions spécifiques. L'édification de la science et de la médecine moderne s'est justement appuyée sur ce dualisme pour peaufiner sa connaissance du corps, faisant de lui un objet dont la somme des parties équivaldrait à l'ensemble de ses systèmes métaboliques.

Ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que les sciences de la communication font leur entrée officielle dans le domaine biomédical¹⁴⁹. L'introduction du modèle informationnel et des technosciences dans la compréhension du corps a profondément transformé la perception de ses fonctions internes. En abolissant les frontières séparant l'intérieur du corps de ce qui se tient à l'extérieur de lui, elle en a carrément redéfini la vocation opérationnelle. Les connaissances que nous a procurées la division du corps en systèmes métaboliques sont ainsi passées à un stade qui préside à leur unification subséquente dans l'impératif du transfert informationnel.

On doit au développement de la biologie moléculaire, science sœur de l'informatique, la restructuration de la notion de vie et du rôle que joue le corps pour assurer la survie de l'organisme. De la vie comme « ensemble des fonctions qui résistent à la mort », on passe à une conception de la vie comme un phénomène néguentropique¹⁵⁰. La vie relève donc d'un principe d'organisation de la matière. Plus celle-ci croît en complexité – ce à quoi renvoient

¹⁴⁹ On pense notamment à la naissance conjointe de la biologie moléculaire et de l'informatique dans le cadre du complexe militaro-industriel américain après la Deuxième guerre mondiale, de même qu'au projet unificateur de la cybernétique dans son ambition d'édifier une nouvelle science de l'homme. Voir Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique : des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004 et Lily Kay, *Who Wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code*, California, Stanford University Press, 2000.

¹⁵⁰ Céline Lafontaine. *La société postmortelle*, p. 101.

la transmission du matériel génétique et les échanges d'informations avec l'environnement –, plus la vie augmente le potentiel énergétique nécessaire pour repousser la mort, ici assimilée conceptuellement à l'entropie¹⁵¹. Ainsi, la vocation du corps ne consiste en rien d'autre que d'agir en *support de capacité* à la conscience, l'instance responsable de contrôler le traitement et le débit de l'information.

Certes, la conversion du corps en support a fait bien plus que propulser sa métaphore mécaniste vers la métaphore plus *hi-tech* du corps comme ordinateur. Céline Lafontaine rappelle que « le modèle informationnel s'applique indifféremment à l'ensemble de la matière.¹⁵² » Il importe peu de savoir si le support de circulation relève de la catégorie du vivant ou du non-vivant. La transformation du corps – ou la reconfiguration de ses parties – schématise le traitement réservé à n'importe quelle autre matière dans la société de communication. Elle est pensée dans une optique visant à rehausser sa performativité. Nous connaissons les options offertes pour améliorer le rendement physique du corps animé : hormones, produits pharmaceutiques, suppléments de protéines, etc. La chirurgie plastique, les produits anti-âge – entre autres – relèvent également de ces tentatives d'améliorer l'apparence du corps, voire repousser les limites de la mort. Le génie génétique présente le potentiel le plus extraordinaire de ces efforts de maîtrise de soi. Il permettrait de fabriquer un humain sur mesure selon les désirs et spécifications du concepteur.

Toutefois, la question qui nous concerne n'est pas de savoir comment disposer du corps animé pour le rendre plus parfait. Dans ce chapitre, nous nous intéressons avant tout aux moyens d'améliorer le rendement du corps inanimé. Que faire alors avec un cadavre dans la société de communication, sinon d'accroître ses conditions de visibilité? Puisque celui-ci ne peut plus « produire de l'énergie », il ne se rend utile à la vie que dans la mesure où il peut être exhibé comme autant d'espaces à sonder, à étudier et à examiner. Le projet de Gunther von Hagens s'inscrit de plain-pied dans cette logique.

4.2.1 La technique de la plastination

Inventée par l'anatomiste en 1977, la plastination constitue une technique de préservation de la matière organique. Elle prive le corps du processus de putréfaction et de

¹⁵¹ Pour la définition de l'entropie, voir la note 23 à la page 26 du premier chapitre.

¹⁵² *Ibid.*, p. 103.

décomposition auquel il est normalement soumis après la mort de l'individu. Le procédé est assez simple. Le corps est d'abord fixé dans un bain de formol pour retarder sa thanatomorphose. Il est ensuite soumis à une *chirurgie post-mortem*, c'est-à-dire apprêté – scié ou écorché – selon la présentation que veut lui conférer l'anatomiste [fig. 4.1]. Le spécimen est alors prêt pour la plastination. Ce processus s'opère en deux étapes. La première consiste en la substitution par diffusion des molécules d'eau du corps par l'acétone. Dans la deuxième étape, l'acétone est extraite sous vide et graduellement remplacé par une solution plastique, soit du caoutchouc à la silicone pour les corps entiers ou de la résine époxy pour les corps tranchés. L'imprégnation forcée fait pénétrer le plastique liquide dans chacun des tissus. Une fois complètement imbibés, les spécimens sont érigés dans la position et soumis à une période de durcissement au gaz ou à la chaleur. Cette dernière phase peut durer jusqu'à 1500 heures pour les corps entiers.

Au premier regard, l'initiative de von Hagens n'est pas très différente des procédés plus anciens de momification. Largement pratiquée en Égypte antique, mais aussi par les civilisations précolombiennes et chinoises, de même qu'en certaines régions méridionales et méditerranéennes, la momification consiste elle aussi en une pratique de conservation du corps. Comme nous le rappelle l'anthropologue Louis-Vincent Thomas : « Chaque groupe, au cours de son histoire, a su, en effet, élaborer un système organique de croyances et de pratiques qui lui est spécifique et fait partie essentielle de sa culture.¹⁵³ » Malheureusement, l'objet de notre recherche ne nous permet pas de recenser la diversité des motivations relatives à la momification. Mentionnons seulement que dans la plupart des cas, les corps préservés étaient ceux de quelques morts privilégiés¹⁵⁴. Ils étaient souvent dépouillés d'organes¹⁵⁵ et enveloppés pour leur passage dans l'au-delà. De plus, les momies étaient aussi

¹⁵³ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris. Payot, 1975, p. 255.

¹⁵⁴ Voir Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, pp. 374-381, Andrew T. Chamberlain & Michael Parker Pearson, *Earthly Remains : The History and Science of Preserved Human Bodies*, New York, Oxford University Press, 2001 et l'ouvrage cité de Louis-Vincent Thomas. On notera quelques exceptions à cette affirmation. En Égypte – l'exemple le mieux documenté à ce jour – la momification était pratiquée pour toutes les classes d'habitants. Le procédé variait donc selon le prix que chaque famille pouvait payer pour le défunt. En plus d'inclure l'excérération – l'extraction du cerveau par les fosses nasales – et l'éviscération – l'arrachement des organes vitaux – sur les cadavres, le rituel d'embaumement n'était pas pratiqué à des fins de voyeurs. Le cadavre était également enveloppé en bandelette avant d'être déposé dans une sépulture.

¹⁵⁵ Les momies chinoises font exception à cette affirmation. Nous devons l'exploit de préserver leur corps en entier au tissu de soie dans lequel les momies étaient enveloppées, à leur cercueil gigogne et à

placées dans un tombeau et enterrées. Cela dit, la seule véritable proximité entre la plastination et la momification apparaît plutôt dans le résultat de leur application sur le corps du défunt : celui-ci est préservé pour une durée indéterminée. Ce sont plutôt les différences qui l'emportent, en commençant par celle-ci : le corps plastiné n'a d'autre destination que publique.

En cela, on peut comprendre comment la technique de la plastination rejoint celle de la thanatopraxie. Plus moderne que la momification et largement pratiquée en Occident, la thanatopraxie consiste généralement en la préservation provisoire du corps en vue de l'exposer au public avant l'inhumation. Elle se définit comme une chirurgie post-mortem qui consiste à « embellir » le corps – ou à le rendre « plus humain » - en réparant les séquelles physiques de l'agonie d'une maladie ou d'un accident. L'objectif principal de la thanatopraxie est de rendre l'apparence du cadavre plus soutenable. Ceci s'explique par le fait que : « son but immédiat est d'être un dépassement de la mort qui facilite [...]le travail du deuil.¹⁵⁶ »

Bien que von Hagens déclare vouloir inscrire la plastination dans cette coutume, on doit cependant apporter une nuance importante. La thanatopraxie s'efforce de redonner au corps une apparence plus proche de celle de son vivant. Son objectif ultime est de restaurer l'identité du corps à la personne. La thanatopraxie assure donc la reconnaissance du défunt en dissimulant l'effet de la mort sur l'apparence de l'individu. C'est tout le contraire de la plastination, dont le but immédiat est de fixer les dissections effectuées par l'anatomiste. En prélevant du corps l'aspect qui faisait jadis de lui un sujet vivant, en commençant par la peau, elle le soustrait de son identité défunte. L'objectif ultime de la plastination ne relève donc pas de la dissimulation¹⁵⁷. Elle consiste en l'application d'une membrane transparente qui rend le corps anonyme au point d'en révéler l'universalité physiologique. La plastination s'inscrit

la construction multicouche des chambres mortuaires souterraines. Voir Bob Brier, *The Encyclopedia of mummies*. New York, Checkmark Books, 1998, p. 28 et pp. 102-103.

¹⁵⁶ Louis-Vincent Thomas, *Op. cit.*, p. 270.

¹⁵⁷ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'idéologie de la transparence préconisée par la logique communicationnelle comprend ses propres stratégies de dissimulation en vue d'assurer son emprise sur la réalité. L'art d'anatomie s'inscrit dans cette logique. La propension à montrer ce qui est normalement caché dans le corps – notamment en lui enlevant la peau – relève elle-même d'une volonté de réprimer le rôle constitutif de la sensibilité dans la faculté de se comprendre soi-même comme un être vivant. Nous y reviendrons.

entièrement dans la logique de monstration de la chair¹⁵⁸. Elle présente le corps comme une matière indifférente à l'existence subjective et temporelle à laquelle il a pourtant appartenu.

Le changement à l'œuvre n'est pourtant pas du seul ressort de la visibilité. La différence principale entre la plastination, les anciennes pratiques de momification ainsi que celle, plus moderne, de la thanatopraxie, réside dans la transformation du rapport à la finalité de la conservation. *Bodyworlds* ne s'inscrit pas dans un rite funéraire. Von Hagens est un anatomiste. Pour lui, comme pour la science, le corps est une chose. Les possibilités offertes par la plastination ne se limitent pas seulement à l'observation et l'étude de la matière organique. Elles offrent également l'occasion inédite de manipuler le cadavre à des degrés jusqu'alors impensables¹⁵⁹ : « La plastination arrête si parfaitement la putréfaction et le dessèchement que l'intérieur du corps cesse d'être l'objet du dégoût. Aucune odeur ne vient troubler la contemplation.¹⁶⁰ » L'exploit technique de la plastination cristallise donc les nouvelles prouesses de la dissection dans un horizon qui tend à nous éloigner de sa fonction initiale, la pratique de l'autopsie. Du coup, la plastination ouvre une brèche nous permettant d'entrevoir la dissection dans l'optique de son potentiel expérimental. Le renversement

¹⁵⁸ En tant que telle la technique développée par von Hagens constitue une version hautement perfectionnée de la préservation du corps, inédite en son genre. Or, son approche pédagogique n'est pas si nouvelle. En France pendant le XVIII^e siècle, l'anatomiste Honoré Fragonard prépara des cadavres humains et animaux d'une manière étonnamment semblables aux cadavres plastinés de *Bodyworlds*. Ses préparations anatomiques faisaient aussi partie d'expositions itinérantes dans le dessein d'instruire le peuple sur l'anatomie humaine. Il est intéressant de noter que les débats autour des spécimens à l'époque font écho à ceux évoqués dans le cadre de *Bodyworlds*. La seule exception à cette règle constitue l'association des corps préservés à des œuvres d'art. Voir Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003 et Jonathan Simon, « The Theatre of Anatomy : The Anatomical Preparations of Honoré Fragonard ». *Eighteenth Century Studies*, vol. XXXVI, n° 1 (2002), pp. 63-79.

¹⁵⁹ L'on n'a qu'à lire le récit de von Hagens sur la situation qui a inspiré l'idée de la plastination pour reconnaître l'imaginaire instrumental dans lequel la technique a été développée : « Lorsque, assistant en anatomie, je vis pour la première fois des anatomies enfermées dans des blocs de plastique, je me demandais pourquoi le plastique avait bien pu être moulé en bloc autour du cadavre au lieu d'être à l'intérieur de la pièce d'anatomie et de la stabiliser de l'intérieur. Cette question ne me lâcha plus. Quelques semaines plus tard, je devais faire des séries de tranches de reins humains pour un projet de recherche. L'encastrement des reins dans la paraffine et le découpage en séries de tranches très fines me parut trop prenant d'autant que je n'avais en fait besoin que d'une tranche sur cinquante. L'idée me vint en observant la vendeuse qui coupait le jambon en tranches à l'échoppe universitaire : il me faudrait utiliser une trancheuse à jambon pour trancher les reins. C'est ainsi qu'une "trancheuse rotative", comme je la désignai dans ma demande d'investissement devint le premier investissement de la plastination. ». Gunther von Hagens, « Anatomie et plastination ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Heidelberg, Institut für Plastination, 2005, p.32.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

perceptuel est de taille : la dissection apparaît moins comme une opération de soustraction effectuée sur le corps qu'un acte poétique par lequel on accroît les possibilités de redéploiement du corps dans l'espace. Expédié définitivement hors de l'horizon temporel, le corps disséqué et plastiné est transformé en une entité spatiale. La mise en valeur de cette nouvelle dimension du corps se présente comme une addition à l'existence précisément parce qu'elle exprime le potentiel communicationnel de la chair dans des conditions de visibilité optimales. L'« universalité » du corps ne repose-t-elle pas sur la possibilité que l'on puisse l'entrevoir comme une *œuvre en expansion totale*?

La mise en suspension du corps perfectionnée par la plastination signale la caractéristique la plus prodigieuse de l'art d'anatomie : *l'assimilation du corps à une quantité infinie d'espaces administrés proportionnellement au nombre de dissections effectuées à son insu*. Dans le procès de création opérée par l'anatomie, l'éclat de la transparence des surfaces prend le pas sur l'opacité de la substance. Quel rôle joue ces nouvelles superficies dans la composition de soi? Comment se donnent-elles à nous?

4.2.2 Description du parcours : rassemblement des corps et des esprits

*Bodyworlds*¹⁶¹ se déploie dans une succession de salles organisées respectivement en fonction d'un système métabolique : l'appareil locomoteur, le système nerveux, les organes respiratoires, le système circulatoire, le système digestif, le système reproducteur et le développement prénatal. Comme dans un musée, plusieurs cartons désignent et expliquent ce que nous voyons : des os, des organes individuels intacts, disséqués, tranchés selon leur état sain ou maladif. Autour d'eux se trouvent des statues signées, datées et présentées dans des positions multiples, la plupart d'entre elles destinées à exposer une partie du corps en

¹⁶¹ Au moment de rédiger ce texte, quatre expositions sont en circulation : *Bodywords 2 & The Brain – Our Three Pound Gem* (Houston, US, sept. 2008 – fév. 2009), *Bodyworlds 3 & The Story of the Heart* (Salt Lake City, US, sept. 2008 – jan. 2009), *Korpenwelten 4* (Bruxelles, BEL, août 2008 – jan. 2009) et la première mondiale de *Bodyworlds & The Mirror of Time* (oct. 2008 – août 2009). Il existe également une exposition permanente de *Bodyworlds* au Plastinarium à Guben en Allemagne où l'on s'efforce d'exposer en détail le processus de la plastination en plus d'offrir un parcours semblable aux expositions itinérantes. Voir : http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html (consulté le 13 décembre 2008). Les thèmes de chaque exposition semblent davantage porter sur une sélection des plastinats présentés que sur un aspect particulier de l'anatomie. Ayant visité moi-même *Bodyworlds II* à trois reprises (Toronto en automne 2005 et deux fois à Montréal en été 2007), je n'ai pas remarqué que l'on mettait davantage l'accent sur le cerveau que sur les autres organes ou systèmes métaboliques.

extension. Les corps sont souvent disséqués de manière à montrer ce qui, normalement, demeure caché ou tourné vers l'intérieur. Plusieurs plastinats sont aussi présentés avec un objet référentiel à leur activité, que ce soit un ballon de foot [fig. 4.2]¹⁶² ou un jeu d'échec [fig. 4.3]. D'autres statuares arborent des positions beaucoup plus monstrueuses. On les trouve surtout vers la fin de l'exposition.

Ce qui frappe avant tout dans cette exposition, c'est l'ardeur avec laquelle un parcours spécifique nous est proposé. Cette piste, en plus d'être suggérée par un flot imposant de spectateurs – en l'occurrence des êtres vivants –, se dessine davantage comme un espace de circulation que comme un espace propice à la contemplation. La circulation des foules, sans doute attribuable à la popularité impressionnante de l'exposition¹⁶³, constitue un facteur de taille dans l'établissement d'un contact direct avec la chair plastinée. Nous reviendrons sur la curieuse co-présence de l'animé et de l'inanimé. Pour leur part, d'autres facteurs contribuent à renforcer l'aspect monumental de l'exposition. Quelques images de grands anatomistes comme Vésale sont reproduites en grand format et accrochées en arrière-plan. D'autres reproductions de dessins, de gravures et de peintures célèbres – dont l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci – figurent également sur les murs. Bref, les représentations anatomistes et artistiques du corps, de même que les références à l'histoire de l'art ne manquent pas dans l'exposition. Il en va de même avec les citations philosophiques¹⁶⁴ – nous retenons les noms de Kant, Nietzsche et Socrate – sur la gloire énigmatique du corps. La civilisation occidentale semble présente en entier pour attester de cet « accomplissement » de la technique. L'expérience de l'intensité dans la mise en exposition prend donc forme dans un *rassemblement* des corps et des esprits. Retenons modestement de nos observations que les modalités de la *rencontre* avec un cadavre s'appuient sur un parcours élaboré auquel participent corps, images, écrits et objets.

¹⁶² Dorénavant, nous présenterons les figures de *Bodyworlds* en faisant abstraction de leur apparition dans une exposition particulière.

¹⁶³ Vingt-cinq millions de spectateurs auraient vu *Bodyworlds* depuis sa première exposition au Japon en 1995. À Montréal seul, un peu plus de 372 000 personnes auraient vu *Bodyworlds II*, si nous nous fions au rapport annuel 2007-2008 de la Société du Vieux-Port de Montréal. Voir : <http://www.vieuxportdemontreal.com/fr/rapport/> (consulté le 13 décembre 2008).

¹⁶⁴ Un usage différent de la citation est également proposé dans l'exposition. Nous nous référons spécifiquement aux citations de l'histoire de l'art que représentent – voire incarnent – certains plastinats. À ce titre, mentionnons, l'homme en boîte [fig. 4.4], une sculpture évocatrice de la *Femme aux tiroirs* de Salvador Dalí.

4.2.2.1 La « démocratisation » du corps humain

La prétention de *Bodyworlds* au statut d'exposition scientifique de nature éducative – ou qui nous apprend tout sur le corps – en dit beaucoup sur la visée de Gunther von Hagens. L'intention principale de l'exposition est de présenter la réalité « authentique »¹⁶⁵ du corps, notion qui, dans ce contexte, correspond à l'exhibition de son substrat biologique. En exposant la chair plastinée, le public peut l'appréhender comme une matière *accessible* et en profiter pour comprendre le fonctionnement de son propre corps.

Le pari que tient von Hagens est donc celui de la « démocratisation » du savoir anatomique. Il veut, en d'autres mots, abolir les frontières qui nous empêchent de voir le corps, assimilé à une entité impénétrable et fermée à la connaissance du public. Cette logique d'abolition – ce à quoi renvoie la « démocratisation » - nous accompagne tout au long de l'exposition. Elle ouvre un champ d'interprétation où les possibilités de sens circulent dans une équivalence indifférenciée.

La technique de la plastination est en elle-même évocatrice de l'entreprise de démocratisation. Elle favorise une *accessibilité inédite à la biologie du corps* et par là, crée les conditions idéales de sa disponibilité immédiate. La plastination fonde le noyau des vocations didactique et esthétique de l'exposition. Elle dispose le cadavre de manière à nous permettre de l'examiner sans qu'intervienne la répulsion de ce à quoi il renvoie normalement : une charogne. Elle nous incite également à reconnaître la beauté de l'intérieur du corps. Selon von Hagens, celui-ci détient une dimension esthétique qu'il suffit d'apprécier pour mieux comprendre le fonctionnement métabolique. L'art d'anatomie est donc avant tout une technique artisanale dont la finalité est de promouvoir l'accessibilité du corps au regard. En cela, von Hagens dit rester fidèle à la devise latine de plusieurs instituts d'anatomie : *Hic gaudet mors succurrere vitae* (ici la mort se réjouit de venir en aide à la vie)¹⁶⁶. Il souhaite

¹⁶⁵ Comme le remarque Charles Melman, la présentation « authentique » du corps constitue également le principal « argument de vente » de *Bodyworlds*. Lors de la présentation de sa deuxième édition à Toronto en 2005 et à Montréal en 2007, les villes ont été assiégées par une colonie d'affiches géantes montrant un plastinat avec des inscriptions telles : « Ultimate reality » (La réalité ultime) et « Look inside » (Regardez à l'intérieur). Des dépliants furent également déposés dans plusieurs endroits publics.

¹⁶⁶ Sophie Delphieux. « Venir en aide aux vivants : Entretien avec le docteur Gunther von Hagens ». *Art Press + Représenter l'horreur*, n° hors-série (mai 2001), p. 74.

notamment que l'éducation et le divertissement se rencontrent, sans que la dimension esthétique supplante l'aspect didactique de l'exposition.

4.2.2.2 Symptôme d'une logique communicationnelle

Cependant, rien n'est moins sûr. La « démocratisation » à l'œuvre dans *Bodyworlds* nous expose à des possibilités de sens qui outrepassent les seuls aspects didactiques et esthétiques de l'exposition. La « démocratisation » généralise toutes les catégories de sens jusqu'à rendre leur séparation anodine « dans le circuit de l'échange¹⁶⁷ ». De ce fait, il est préférable de comprendre *Bodyworlds* comme la mise en œuvre d'une situation signifiante à caractère communicationnel. L'exposition obéit à une logique qui conçoit ses objets-soutiens comme un réseau de relations générant son propre système de références. Si le corps constitue la matière première, c'est néanmoins le rapprochement entre l'art et la vie qui se trouve au cœur de l'entreprise. L'enjeu reste pourtant le même : l'événement de la rencontre avec un cadavre plastiné est érigé comme l'occasion de se connaître dans un rapport immédiat à soi-même.

Dès lors, la question de savoir si *Bodyworlds* est de l'art ou non est secondaire. Von Hagens crée tout simplement une situation où l'art peut avoir lieu dans un horizon d'attente favorable à la perception du public. Les références explicites à l'histoire de l'art ainsi que la dimension sculpturale des plastinats agissent, de part en part, comme autant d'*opérations de détournement* du corps de son apparence habituelle. Le débat à l'égard du statut des plastinats ne fait qu'ajouter à la controverse, ce qui encourage sans doute la diffusion médiatique de l'exposition. Von Hagens en est bien conscient :

Chef d'entreprise et homme d'affaire avisé, [il] maîtrise visiblement les réseaux administratif, financier et médiatique qui assurent le succès colossal de ses manifestations, allant parfois jusqu'à feindre l'étonnement devant l'engouement des milieux artistiques pour une œuvre dont il s'efforce de défendre le caractère purement scientifique.¹⁶⁸

Pour von Hagens, l'intérêt suscité dans le milieu de l'art agit davantage comme une vitrine promotionnelle – voire une interface communicationnelle – qui élargit son public que comme

¹⁶⁷ Charles Melman. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁸ Marc Jimenez. *La querelle de l'art contemporain*, p. 49.

un champ dans lequel il entend s'investir de plain-pied¹⁶⁹. Il n'a pas besoin d'*agir* en ce sens¹⁷⁰. *Bodyworlds* est conçue dans une logique communicationnelle qui côtoie celle de l'art contemporain au point où il est vain de les différencier. Aucun critère normatif ne nous permet de le faire. La différence se réduit-elle à la seule question d'intention :

On ne peut rien y objecter, car "l'art se situe dans le regard de l'observateur". On ne crée pas des œuvres d'art anatomiques, elles le deviennent de par le jugement de l'observateur. [...] Ce serait vraiment faux de traiter les plastinats de corps entiers d'œuvres d'art, car l'art (moderne) est une notion soumise à l'interprétation; chacun interpréterait dans mes efforts la motivation qui résulte de sa compréhension de l'art et de la morale.¹⁷¹

C'est donc en l'absence totale de normes d'interprétation et de jugement que se dresse le parcours didactique et esthétique de *Bodyworlds*. Le désengagement de von Hagens devant le statut de ces plastinats nous fait ainsi part d'un premier indice avec lequel le public doit composer lors de sa visite à l'exposition : *chacun pour soi*.

La « démocratisation » à l'œuvre dans *Bodyworlds* veille en effet à ce que le spectateur soit laissé à lui-même lors de sa visite. Même les images, les écrits et les objets – présents pour légitimer la présentation anatomique du corps – ne parviennent pas à le préparer à ce qui l'attend. Ils ne font qu'amplifier un contraste déjà à l'œuvre dans la mise en exposition. La surabondance des références fait ainsi ressortir – avec autant de mordant – le dégarnissage des corps plastinés. Au mieux occupe-t-elle le regard lorsqu'il se détourne des plastinats. Or personne n'est venu juste pour lire sur le corps. On visite surtout *Bodyworlds* pour voir. En ce

¹⁶⁹ La réticence de von Hagens à associer *Bodyworlds* à l'art contemporain semble aussi être motivée par une mesure de précaution commerciale. Pendant les années 1990, *Bodyworlds* se présentait davantage comme une exposition artistique – von Hagens n'hésitait pas à signer ses plastinats – et a reçu de la mauvaise presse en conséquence, notamment en France où l'exposition est encore interdite à ce jour. Depuis, on choisit de la promouvoir selon ses vertus scientifiques et pédagogiques. Néanmoins, les ambiguïtés persistent toujours. Von Hagens, qui préfère qu'on le considère comme un scientifique et un inventeur hors-commun, arbore toujours un chapeau noir et une veste en cuir brun, ce que Marc Jimenez trouve étrangement similaire à la tenue vestimentaire de Joseph Beuys. Si l'anatomiste dit rendre hommage aux ancêtres de sa profession en portant le chapeau, de même qu'à une de ses grandes inspirations philosophiques, Jeremy Bentham, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec un certain *look* d'artiste.

¹⁷⁰ Von Hagens préfère plutôt se penser en « révolutionnaire de l'individualisme ». « La société loue ses conformismes vivants et vénère ses rebelles défunts. » Et plus loin : « Plus d'individualisme une société permet, et plus elle produit d'inventeurs. Depuis toujours, les inventions sont faites par des individus, surtout par des individualistes. Les groupes n'inventent rien, leur existence est dépendante d'une pensée conformiste. C'est pourquoi les inventions étaient plutôt rares dans le socialisme. » Gunther von Hagens. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

sens, la présence de la foule est aussi rassurante qu'elle est indispensable à l'intensité de l'expérience, surtout quand il devient de plus en plus difficile de nommer ce que nous voyons.

4.2.2.3 Sur l'autoréférentialité de la réception : voir, c'est comprendre

La situation dans laquelle nous laisse von Hagens devant les plastinats est plus que fidèle à son objectif de « démocratiser » le savoir anatomique. Le corps se livre à nous dans une accessibilité qui outrepassse toute forme de classement ou de différenciation, tout jugement sur sa spécificité. Aucun repère ne nous permet de l'identifier à quelque chose sinon ce qui est bel et bien là, devant nos yeux : le corps. Son évidence est si manifeste dans *Bodyworlds* qu'il est difficile de se le représenter soi-même avec autant de détail. On a presque envie de faire table rase de nos représentations antérieures du corps, voire ne plus chercher la réalité de l'expérience ailleurs que dans l'apparence brute des os, des entrailles et des nerfs plastinés. L'exposition comporte ainsi le pouvoir de laisser le spectateur désemparé devant la certitude organique à laquelle elle prétend, comme s'il ne fallait qu'apercevoir la « chair à vif »¹⁷² pour appréhender le corps sous tous ses aspects. L'imagination tombe à plat devant cette décharge d'autolégitimation. Décapé de son statut de connaissance, le sens figuré ne fait plus de sens, d'où le second indice avec lequel le spectateur doit composer : *voir, c'est comprendre*.

Lorsque notre capacité de connaître quelque chose repose sur les seules conditions de sa présentation à la vue, il y a lieu de se demander quel est le sort de ce qui échappe au regard. À cet égard, le destin des médiations sensibles et symboliques s'annonce plutôt mal. *Bodyworlds* en dispose de la même manière que le tout-communicationnel dispose des conditions extra-communicationnelles ayant contribué à son hégémonie : elle les soumet à la disette en privant la catégorie de l'invisible d'une quelconque légitimité dans la représentation de soi. Dépecé et plastiné, le corps n'a plus rien de quoi accueillir le sensible et le symbolique. Il n'enferme plus de zone d'ombre à l'intérieur de laquelle ceux-ci peuvent s'exprimer. À défaut d'ancrage, le sensible et le symbolique errent dans une réalité de plus en

¹⁷² David Le Breton. *La chair à vif - usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris. Métailié. 1993.

plus éphémère au corps. Ils n'ont plus le moyen de s'interposer comme modes de la distanciation du sujet face à lui-même.

Étant lui-même dépossédé de subjectivité et exposé dans sa pure spatialité, le corps plastiné n'apparaît que dans l'autosuffisance de sa propre visibilité. Il renvoie sans cesse à lui-même pour justifier son apparence. En cela, *Bodyworlds* affiche une qualité bien spécifique : la transparence du tout-communicationnel. Elle fait de la connaissance du corps un processus autoréférentiel. L'indice du « chacun pour soi » coupe le spectateur des normes d'interprétations imposées de l'extérieur. L'indice du « voir, c'est comprendre » annule la distance qui lui permet de distinguer ce qu'il perçoit de ce qu'il croit percevoir. La liberté d'interprétation du spectateur s'annonce ainsi comme une liberté de voir en *Bodyworlds* ce qu'il en veut, en autant qu'il apprenne sur lui-même. La question est alors de savoir si la transparence du corps porte le gage d'engendrer une connaissance de soi aussi transparente. Quel type d'intelligibilité est favorisée par cette nouvelle accessibilité spatiale du corps? Comment se rend-elle à nous?

4.2.3 Se connaître soi-même devant la vie vécue, en train de se vivre

La dimension autoréférentielle de la réception constitue le vecteur épistémologique par excellence de *Bodyworlds*. Manifesté dans l'évidence de sa physionomie, le corps plastiné nous renvoie à nos propres caractéristiques physionomiques dans un mode qui est tout sauf réflexif. La réfraction des surfaces transparentes tend plutôt à faire de chaque corps *le corps exposé*. L'universel et le particulier s'annulent dans cette démarche pour laisser place au règne dépersonnalisé du générique. Néanmoins, comment l'exposition peut-elle favoriser une connaissance de soi lorsque le regard rebondit perpétuellement sur une situation où il n'y a que du *même*?

Il ne faut pas oublier que l'autoréférentialité du corps dans *Bodyworlds* s'inscrit dans le contexte plus large – voire perturbateur – de la *rencontre* avec un cadavre plastiné. Le moment du contact direct se veut le point culminant du rapport immédiat à soi-même, précisément parce qu'il apparaît comme un événement voyeuriste inouï : on peut fixer le corps où on veut, comme on veut, pour aussi longtemps que l'on veut. Libre de se promener sur la chair plastinée, le regard n'a que faire de ses limites habituelles. C'est seulement dans

l'après-coup, quand on relève la tête pour regarder autour de nous que revient la sobriété de la vie quotidienne en société, précisément parce qu'en visitant l'exposition, nous sommes entourés de gens. Ainsi, fixer le regard imperceptible d'une statuaire, c'est constater que nous faisons l'objet d'une exposition au même titre qu'eux. À vrai dire, c'est *nous* en tant qu'espèce qui sommes les véritables exposés de *Bodyworlds*.

Le va-et-vient du regard, de la mort au vivant, se joint à Bodyworlds comme le noyau opératoire de son activité communicationnelle. Il transforme l'expérience du contact direct en quelque chose d'interactif en créant un champ de perception où l'on n'est plus convoqué à distinguer le vivant du non-vivant. Chaque corps apparaît dans l'équivalence indifférenciée de sa réalité biologique. Alors que l'homogénéité anatomique des cadavres devient la chair ayant jadis projeté l'ombre d'une personne, les spectateurs à côté de nous mutent en spécimen anatomique. Les échanges de regard opèrent telles des dissections. La peau de l'autre s'épluche au coup d'œil avec la même facilité que celle d'imaginer un plastinat bouger de lui-même. Tout le monde gît tels des morts-vivants. L'intensité de la rencontre se combine alors avec celle du rassemblement, dans la mesure où chacun apporte son propre corps dans la multitude. C'est dans le réseau de cette interactivité entre le spectateur, les morts et les autres vivants que *Bodyworlds* pose l'activité de connaissance. De son point de vue, il n'y a de connaissance de soi que dans l'assimilation de tous les corps à un ordre de réalité identique à la mort biologique. C'est là seulement que nous pourrions comprendre le principe qui meut le corps dans la vie.

4.2.3.1 Le corps en action (mimésis), la vie en mouvement (virtuelle)

Dans la mise en exposition, il y a tout pour favoriser l'interactivité des corps. De la position des vitrines à l'affichage, rien ne gêne le déplacement, pourvu que l'on suive la foule¹⁷³. Les corps circulent, facilitant l'association entre leurs codes kinesthésiques et les

¹⁷³ La fonction culturelle de *Bodyworlds* ne va pas sans rappeler le rituel de se réunir autour de la mort, une des premières traces anthropologiques de la présence d'une culture. Elle évoque également le rituel de se réunir autour de l'art au musée. Cependant, il est difficile de ne pas voir en ce culte pour l'anatomie du corps une des mille et une variations du culte de la consommation de masse. À ce titre, fournissons quelques données sur la socio-économie de l'exposition de *Bodyworlds* à Montréal pendant l'été 2007. Le prix d'entrée était de 27\$. Le Centre des sciences est resté ouvert tard la nuit, sinon pendant 24 heures le dernier mois. On laissait entrer les gens par groupe de 90 à toutes les 15 minutes, estimant qu'une visite de l'exposition pouvait durer environ deux heures.

positions proposées par chaque cadavre. L'élongation et la contraction des muscles plastinés se joignent au mouvement vital des spectateurs. Après le squelette et son enveloppe musculaire [fig 4.5], c'est au tour des poumons, du cœur et des nerfs. On les étend dans l'espace comme autant de couches de « sens », dans la mesure où celui-ci correspond à la position respective de chaque partie dans le corps. Certes, si « voir c'est comprendre », la connaissance que nous retirons d'une telle expansion du corps est de nature topographique : chaque partie, de la cellule à l'organe complet, est un ensemble en lui-même qui forme une unité locale et qui répond à une fonction précise. Chaque parcelle semble, en effet, représenter le tout dans ce qu'il peut y avoir d'infiniment petit et d'infiniment grand. Rien de cela n'est mieux exposé que dans les tranches de cadavre. On se noie dans le dédale de la chair sectionnée, comme un astronome à la recherche de nouvelles planètes dans l'éclat d'une étoile. La tumeur n'apparaît que comme un corps céleste plus sombre que les autres [fig. 4.6]. L'attention portée à la présentation autonome des différentes parties du corps nous fait ainsi part de la multiplicité – extensible à l'infini – des connexions visibles sur les surfaces exposées du corps.

Le développement de cette « conscience corporelle » s'effectue tout de même dans un champ de connaissance limité. Ne voyant que la localisation d'une partie du corps par rapport à une autre, le spectateur est contraint de comprendre les fragments du corps dans la virtualité de leurs relations locales et circonstancielles. Il ne peut saisir l'agencement des opérations à l'œuvre qu'à l'aide des traces qu'elles ont laissées sur le corps. L'administration des espaces par l'art d'anatomie fait ainsi apparaître le corps comme le support d'un processus qui se passe au-dessus, à travers et en deçà du corps lui-même.

Cela dit, l'observation topographique du corps tend à correspondre à la métaphore faisant du corps l'expression matérielle d'un réseau où circule la sensation de vie. L'impression d'être à l'aise avec soi tend à évoquer la fluidité du lien unissant toutes les parties du corps. N'est-ce pas cela à quoi renvoie le principe d'information dans la société de communication? En fournissant les éléments de la seule compréhension opérationnelle du corps, *Bodyworlds* semble nous conduire à ce raisonnement. À la vue des organes exposés, des plasins imitant le corps en action et de la foule qui circule, quelle autre option s'offre à nous que celle de comprendre le mouvement de la vie dans ces termes?

La connaissance du corps à laquelle renvoie *Bodyworlds* apparaît donc comme celle du rôle constitutif du transfert informationnel dans la construction virtuelle de soi. Le mode de présentation de cette connaissance s'exprime dans la projection du corps comme une entité définie par la seule complexité de ses opérations. Se connaître soi-même revient donc à prendre conscience des opérations à l'œuvre dans la construction virtuelle *en temps réel* de son propre corps : savoir quels muscles sont contractés et dilatés quand le corps bouge, quelles fonctions métaboliques sont activées lorsqu'il mange, quels nerfs sont évoqués quand il pense ou quand il regarde devient le terreau de la connaissance opérationnelle de soi. Elle est la seule qui résiste à la déconstruction anatomique du corps, justement parce qu'elle organise sa structure interne autour d'un principe qui est forcément étranger au mouvement d'autoconstitution du corps lui-même¹⁷⁴. Projeté dans la multiplicité des opérations interactives de ses parties, il apparaît alors comme la machine la plus impressionnante qui soit. Le corps devient un agent qui légitime implicitement la circulation de l'information comme le principe nous permettant de comprendre la complexité biologique de la vie.

Cependant, le passage de cette « analogie devenue ontologie »¹⁷⁵ pose problème car il tend à nous dissocier des autres niveaux d'expérience pourtant essentiels au fait d'être vivant. La construction virtuelle de soi par la connaissance opérationnelle du corps ne réhabilite pas la réalité sensible de son existence. Au contraire, elle tend à engendrer une dépossession de soi. C'est ainsi que la construction virtuelle du corps laisse place à une mimésis de la dissemblance.

4.2.4 Expressions d'une dépossession de soi

Bodyworlds prétend rendre le corps nous accessible comme il ne l'a jamais été avant. Cette nouvelle accessibilité à soi s'estompe cependant lorsqu'on retrouve notre peau et, avec elle, l'ombre qui nous sépare de ce contact direct avec la réalité. Il en est ainsi parce que nous ne restons pas immergés dans cette sphère « interactive » du biologique à toutes les heures du jour. Ce contrecoup n'a cependant rien d'un retour aux sources de soi-même : il s'effectue dans le malaise d'une dépossession de soi par rapport à notre propre corps. Au moment où

¹⁷⁴ En somme, ce qui fait du vivant un être « qui est à l'origine d'un mouvement dont il est aussi le but. » André Pichot. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁵ Lily Kay, *Op. cit.*, p. 3.

nous croyons savoir qui nous sommes, nous revenons à *l'évidence de ne pas comprendre ce que nous savons*. La transparence nous échappe, et c'est le corps qui en fait les frais. On fait son procès lorsqu'il ne collabore pas à la logique de nos désirs. On se méfie de lui en l'accusant d'excès et d'insuffisance. Caché derrière la peau, ce corps que nous pensions mieux connaître devient un objet de suspicion. Tiendrait-il un *agenda caché*?

L'opération d'interactivité avec les plastinats dans *Bodyworlds* nous présente le corps comme l'antithèse de cette masse suspecte que nous subissons de notre vivant. Ceux-ci sont transparents, présents au regard sans porter aucun souci pour leur apparence. Les plastinats se livrent ainsi dans l'évidence d'une figure idéalisée de soi. Certes, la dissection et la plastination ont un rôle à jouer dans cette révélation. Or, ne font-elles pas que rendre accessible – ou montrer – une réalité qui existait préalablement aux interventions effectuées sur le corps?

Aussi énigmatique qu'il soit, le moment de la dépossession a l'avantage de nous fournir la réponse, car il marque l'écart pendant lequel les plastinats *prennent forme* pour eux-mêmes. La transformation qui a lieu renverse avec une radicalité inouïe la collaboration tacite du cadavre dans la construction virtuelle de soi. Elle nous renvoie en plein visage à deux clivages majeurs dissimulés par l'éclat transparent des corps exposés : la métamorphose du cadavre en un organe de jouissance et l'édification du corps en un dispositif de discours.

4.2.4.1 Vers la « jouissance scopique »¹⁷⁶ du cadavre

Le premier clivage surgit dans le dédoublement du statut du cadavre, effet qui se répercute directement sur l'imaginaire de notre statut de vivant. Comme nous – car en présence de lui, c'est de nous qu'il est question –, le cadavre est présenté comme une merveille de la nature et une chose pour la science.¹⁷⁷ Son double statut ressemble, en effet, à celui du monstre¹⁷⁸. Les exemples dans *Bodyworlds* abondent en ce sens. Plusieurs plastinats

¹⁷⁶ Charles Melman, «Enfin une jouissance nouvelle : La nécroscopie», *Art Press* + . *Représenter l'horreur*. n° hors-série (mai 2001), p. 56.

¹⁷⁷ Jonathan Simon, *Op. cit.*, p. 405. Cette double perception du cadavre montre à quel point la science moderne et la biologie contemporaine pensent la vie à partir de la mort biologique et non pas à partir du fait de l'être vivant.

¹⁷⁸ Le récit de Frankenstein demeure encore, à ce jour, l'exemple le plus actuel, sinon le plus moderne . du double statut du monstre comme merveille de la nature et comme création fantasmagorique de la science. Voir Monctte Vacquin, *Frankenstein ou les délires de la raison*, Paris. Éditions François

empruntent des formes évocatrices la seule *monstration* de soi [fig. 4.7]. Ils en font un véritable sport [fig. 4.8]! Présentés en *stars* incontestées de l'exposition, ces plastinats ont l'air épris d'une vie qui nous est étrangère. Leurs postures sont osées au point où l'on est porté à croire qu'ils ont eux-mêmes coordonné – ou commandé – leur mode de présentation. D'autres poses semblent également faire appel à l'actualité¹⁷⁹. Somme toute, on a l'impression que ces plastinats sont le fruit d'un fantasme émanant du bas-fond de l'imaginaire anatomique.

Nous devons sans doute la puissance de cet effet à Gunther von Hagens. Il lui revient d'avoir orchestré ce coup de théâtre spectaculaire où la mort reprend vie¹⁸⁰. Comme Eduardo Kac pour le bio art, von Hagens devient un centre d'intérêt pour comprendre *Bodyworlds*. Il est le principal agent communicationnel d'une fascination que nous sommes incités à partager lorsque nous nous trouvons devant un plastinat. À défaut de repères sensibles, ne revient-on pas toujours au concepteur dans le dessein de goûter à l'imaginaire ayant présidé à un tel détournement¹⁸¹? Ce rabattement de l'interprétation sur les motivations de von Hagens ne contribue-t-il pas à amplifier l'intensité de notre expérience des corps plastinés?

Il suffit pourtant de se demander quelle réalité se présente à nous pour apercevoir l'envers cuisant de cette médaille. Devant la monstruosité des plastinats, leur rapport ambigu face à la vie en mouvement, le rôle que joue la fascination dans *Bodyworlds* est indissociable de celui que joue l'horreur dans la présentation de cadavres plastinés. S'il gît sans aucun aspect sensible attribuable à son état inanimé, il est avant tout plastiné pour le plaisir visuel du spectateur. Dans cette perspective, l'horreur ne se présente plus comme une peur sans fin. Alors que la chair en danger d'être ensauvagée par la putréfaction est civilisée une fois

Bourin, 1989, Philippe Breton, *À l'image de l'homme : du Golem aux créatures virtuelles*, Paris. Seuil, 1995 et Philippe Ariès, *Op. cit.*, p. 382.

¹⁷⁹ On peut ainsi rapprocher le *Corps en expansion totale* [fig. 4.9] du corps d'un kamikaze au moment de se faire exploser dans la place publique. Décidemment, la plastination cultive des liens forts étroits avec l'idéal de perception de la réalité en temps réel. Elle en fait un moment de voyeurisme inouï!

¹⁸⁰ Et si le regard avait le pouvoir d'insuffler la vie, le plastinat serait-il tenu à la seule imitation du vivant ou chercherait-il à s'exprimer dans la dissemblance avec lui?

¹⁸¹ « C'est ainsi que je pense sans arrêt à la plastination : avant même de me lever, lorsque j'ai le plan de la journée à l'esprit, sous la douche, au volant, en faisant les courses. C'est seulement comme cela que la forme du pudding se transforme en boîte crânienne, la tranchuse de jambon en tranchuse de cerveau, la spatule en instrument pour retourner les tranches du cerveau, la pince à prix dans la vitrine en pince pour les chambres plates de la plastination par tranches et la pompe d'aquarium en pulvérisateur pour la technique de durcissement au gaz. Cette adaptation et cette exploitation des technologies existantes sont les vitamines de l'invention. » Gunther von Hagens, *Op.cit.*, p. 30.

plastinée, la mort qu'elle représente est domestiquée en quelque sorte, ramenée dans un contexte hors-menace. La mise en suspension du corps par la plastination tend à transformer l'angoisse et l'horreur de la mort en un défi à relever, comme s'il suffisait de « regarder la mort dans les yeux » pour s'en affranchir. À cet égard, *Bodyworlds* en fait un véritable divertissement. On s'amuse à fixer les cadavres jusqu'à en jouir, non plus dans l'optique d'apprendre, mais dans l'arrogance du maître qui, devant ses sujets, sait avoir neutralisé les moyens de leur résistance.

La *nécroscopie*, qui rappelle la pratique plus ouvertement perverse et socialement taboue de la nécrophilie, constitue l'usage le plus privé qui soit du corps, précisément parce qu'elle a lieu dans l'espace d'un regard. Elle se trouve démocratisée dans *Bodyworlds* au rythme de chaque nouvel espace exposé par la dissection. Que devient la transparence du corps dans la société de communication si ce n'est sa transformation en un organe de jouissance?

4.2.4.2 Le corps instrumentalisé comme œuvre d'art

La conséquence directe de la nécroscopie nous mène au deuxième clivage de l'idéologie de la transparence communicationnelle : le corps plastiné est transformé en dispositif de discours. Si les allusions aux ravages de la cigarette sur les poumons ou aux troubles engendrés par l'obésité jaillissent dans toute leur splendeur moralisatrice, le discours le plus puissant de *Bodyworlds* constitue un plaidoyer en faveur de l'érection du corps comme une œuvre d'art. Ce qui fait de la chair plastinée une représentation jouissive et divertissante de l'horreur apparaît alors comme la condition *sine qua non* d'un glissement perceptuel vers l'indifférenciation de l'art et de la vie. L'on n'a qu'à penser aux deux plus grandes stars de *Bodyworlds I* : le *Plastinat d'un corps entier tenant sa peau* [fig. 4.10] et le *Cheval se cabrant avec cavalier* [fig. 4.11]¹⁸². Ces deux exemples emblématisent non seulement la conquête du savoir par la science, mais également la victoire de la transparence sur l'obscurité de l'identité. Le message de ce triomphe peut donc s'exprimer comme suit :

¹⁸² Il est possible que von Hagens se soit inspiré d'Honoré Fragonard pour le plastinat du cavalier. Fragonard avait tenté l'exploit avec succès au 18^e siècle en utilisant sa propre solution pour préserver le corps. Pour des raisons que nous connaissons déjà, la version de von Hagens est beaucoup plus spectaculaire.

l'art véritable, c'est l'œuvre d'une vie. Par sa seule présence au monde, le corps fait donc œuvre en tant que trace d'une vie vécue, tant pour la chair du spécimen que dans celle du spectateur. Seule la présentation de cette réalité « authentique » nous permet d'apprécier la beauté avec laquelle la vie se déploie dans la chair.

En effet, le cœur de l'enjeu se situe dans le rapport fusionnel véhiculé entre la création artistique et l'évolution du vivant. Ce rapprochement instauré entre l'art et la vie conduit à la perception du corps comme une création naturelle¹⁸³. Von Hagens favorise cette évidence en révélant les formes des traces qui en traduisent l'existence.¹⁸⁴ Il cherche à agir comme un acteur communicationnel dans le rapport entre l'art et la vie, perpétuant un mode de réalité où ces deux sphères s'annulent dans l'immédiateté de leur rencontre. Ainsi, la fin d'une séparation nette entre la vie et l'art se solde par l'érection d'un art de vivre à l'œuvre dans le corps. Daignons mentionner que tous les corps présentés dans *Bodyworlds* ont tous l'air jeunes, beaux et parfaits¹⁸⁵ !!!

La naturalisation de l'art, incarnée par les plastinats et exemplifiée dans leur portée discursive comprend néanmoins des conditions d'apparition bien particulière. Si l'on se demande, par exemple, où est l'art dans *Bodyworlds*, on constate qu'il n'est pas logé seulement dans les objets. Von Hagens ne répète-t-il pas sans cesse que l'art réside « dans le regard de l'observateur »? Le plastinat ne fait qu'agir comme le *ready-made* d'un phénomène qui préexiste à l'affirmation qu'il y a de l'art devant nous. Or, on déduit de la présentation esthétique des plastinats que les choses ne sont pas si claires que la membrane transparente des spécimens exposés. L'œuvre d'art dans *Bodyworlds* repose sur la reconnaissance unanime – et démocratisée jusqu'à l'os! – de la beauté rendue visible sur le corps.

¹⁸³ L'exemple le plus évocateur de la fusion entre l'art et la vie se trouve dans la notion de nos origines communes : la procréation. La salle prénatale est sans doute le meilleur exemple de la naturalisation de l'art dans la vie. Elle exhibe le fœtus à chaque mois de croissance, quelques malformations et un plastinat d'une femme enceinte de cinq mois [fig. 4.12]. Nous sommes ainsi parvenus au degré zéro de la matière dans l'exhibition du degré zéro de la création.

¹⁸⁴ D'autres facteurs plus circonspects nous permettent d'établir ce lien. Dans le catalogue d'exposition, von Hagens suggère une lecture de l'histoire de l'art à la lumière de l'art d'anatomic. Son discours tente avec acharnement d'inscrire la plastination dans la continuité d'une tradition artistique. Ceci est aussi manifeste dans la mise en exposition qui, comme nous l'avons déjà mentionné, rejoint par écrit et en images, une panoplie de références à l'histoire de l'art. Voir Gunther von Hagens. *Op.cit.*

¹⁸⁵ Il y a une exception à cette règle, *Le plastinat de tranches 3D* [fig. 4.13]. Il est le seul corps obèse dans les expositions. Von Hagens semble l'avoir disséqué pour montrer où s'installe le gras dans la chair.

Cependant, l'accessibilité de cette beauté universelle, topographique et opérationnelle du corps est conditionnelle à sa visibilité rendue possible par la plastination. Autrement dit, l'expérience esthétique de l'œuvre d'art la plus naturelle qui soit doit également s'appuyer sur une appréciation des prouesses de l'instrumentalisation sans borne du corps. L'aspect radicalement dissemblant du cadavre par rapport au vivant ne relève-t-il pas de la prémisse avançant qu'il est avant tout une matière dont on peut disposer comme on veut? La condition de présentation du plastinat comme une œuvre d'art repose sur la négation de la différence entre ce que nous voyons et qui nous sommes. Elle dépend également de l'indifférenciation entre l'art et la vie. Du coup, l'instrumentalisation du corps apparaît plus acceptable quand la beauté du corps est rendue visible. Ceci est d'autant plus frappant au regard du fait que les plastinats ne montrent plus nécessairement la voie de la perfection humaine, mais celle des possibilités – ici postmortelles – du chimérique.

Dans cette perspective, l'aptitude à la construction de soi dans le virtuel prend du galon. Nous sommes moins incités à rassembler les opérations métaboliques du corps dans un tout qu'à nous imaginer en train de le remodeler autrement que dans sa forme originale. Du coup, les plastinats, aussi monstrueux qu'ils puissent paraître, deviennent un exemple à suivre en quelque sorte. Leur *pouvoir suggestif*, rehaussé par la mise en exposition, comporte un élément de fascination qu'il est, certes, difficile d'évacuer. En plus d'inviter à la nécroscopie, ces plastinats semblent en mesure d'incarner une réalisation de soi bien plus envieuse que la nôtre : la vie comme l'œuvre d'une nouvelle possibilité d'existence après la mort, c'est une visibilité garantie ! Cette fascination déborde d'actualité dans la société de communication. Elle pose que la condition dématérialisée du corps est garante d'un potentiel de créativité inédit, qui permet de prolonger la vie après la mort. Elle correspond aussi systématiquement à l'idéologie de la transparence en prédisposant le sujet à une réalité qui outrepassa sa propre finitude, précisément pour rehausser son potentiel communicationnel. Cela revient à penser que les plastinats eux-mêmes sont en communication avec nous par leur seul désir d'être plastinés et exposés au public.

4.3 ÉTAT DU CORPS ET DE LA MORT DANS L'EXISTENCE POST-MORTEM

Que devient le corps lorsque l'expérience au monde repose sur la seule faculté d'apparaître dans un réseau? La logique communicationnelle conçoit la construction de l'identité comme un agencement pulsionnel de signes. Elle aspire à faire de chaque entité un adjoind dans la promotion d'une norme d'existence gérée par les fluctuations du transfert informationnel. Le corps ne devient qu'un signifiant parmi d'autres dans ce processus de configuration de soi. Or, il a l'avantage d'évoquer une présence au monde différente de celle, plus statique, des autres objets. À défaut d'attester l'évidence de l'identité, le corps peut encore servir à deux choses : attester la réalité de l'existence par la sensation et se faire porte-parole d'un discours sur soi.

Bodyworlds semble s'inscrire de plain-pied dans le processus de dématérialisation du corps à l'œuvre dans la société de communication. Ce que la plastination fait de la chair correspond à une incorporation symptomatique du corps comme interface de ce qui donne et de ce qui reçoit. À ce titre, l'anthropologue David Le Breton voit juste lorsqu'il affirme que « l'anatomie n'est plus un destin, mais un accessoire à la présence, une matière première à façonner, à redéfinir, à soumettre au design du moment.¹⁸⁶ » La soumission du corps aux caprices de l'art d'anatomie n'est pourtant pas du seul ressort de l'Institut de Plastination. Si nous devons sa reconfiguration aussi géniale que terrifiante à von Hagens et à ses assistants, il faut également reconnaître le travail sans relâche de sa femme, Angela Whalley, la conceptrice principale des expositions itinérantes de *Bodyworlds*. Pourquoi ne pas mentionner l'équipe au complet pour souligner leur effort dans la mise en exposition des corps plastinés ! La liste paraît longue... Néanmoins, cette dérive quelque peu dérisoire dans les origines a le bienfait de révéler une conséquence majeure de l'emprise de la logique communicationnelle sur le corps : l'importance de savoir à qui revient l'initiative de la dématérialisation dans *Bodyworlds* devient un enjeu secondaire. Von Hagens est seulement l'instigateur d'une situation qui, une fois déclenchée, semble absorber l'activité et la passivité dans la collaboration¹⁸⁷. Du sciage d'un cadavre plastiné à la jouissance scopique, de la mise

¹⁸⁶ David Le Breton. *L'adieu au corps*, p. 23.

¹⁸⁷ Gunther Anders écrit au sujet de la collaboration : « Chercher à estimer quelle proportion d'activité et de passivité entre dans telle ou telle « collaboration », à délimiter où s'arrête la pure exécution et où commence la part d'initiative, est aussi vain qu'essayer d'analyser les gestes que requiert l'utilisation d'une machine en essayant de distinguer ceux qui sont actifs et ceux qui ne sont que réactifs. Cette

en exposition à l'attention médiatique, tout le monde semble participer de quelque façon que soit à la célébration du corps instrumentalisé. Cette tendance à l'inclusion automatique de tous les corps ne va pas sans rappeler l'utopie totalisante de la société de communication. Celle-ci n'a pas de véritable auteur. En ce qui la concerne, il n'y a que des collaborateurs.

Que penser du statut de la mort dans de pareilles circonstances? Vient-elle « en aide aux vivants », comme le veut la devise des écoles d'anatomies? *Bodyworlds* opère à cet égard un curieux renversement. La mort est destituée des repères sensibles nous permettant de l'identifier comme autre chose qu'un simple auxiliaire à la vie. Elle devient le seul moyen de favoriser plus d'échange et plus de collaboration entre les corps. En ce sens, l'affirmation selon laquelle *Bodyworlds* brise le « tabou de la mort » résonne tel un triomphe, non pas de la parole, mais du silence dans la société de communication. Car de l'angoisse, il n'en est plus question ! Ainsi, la mort n'apparaît comme rien d'autre qu'une nouvelle « forme de vie ».

4.3.1 Une nouvelle « forme de vie » anonyme, authentique et transparente

Les préparatifs en vue de cette nouvelle « forme de vie » commencent avec un formulaire intitulé « Body Donation Program for *Bodyworlds*¹⁸⁸». On l'obtient en sortant de l'exposition, sous une affiche signée par von Hagens remerciant les individus ayant offert leur corps à la plastination. Décidemment, le *tout intégré* communicationnel de *Bodyworlds* comprend ses moments de gratitude envers le peuple. Ce témoignage de reconnaissance est quelque peu terni par cette invitation atypique. Le défilement des organes, des nerfs et des plastinats exposés avait-il pour seul but d'agir comme une immense stratégie de

distinction est devenue secondaire. L'existence de l'homme actuel n'est plus, la plupart du temps, pure « activité » ou pure « passivité ». Il n'est plus ni complètement actif ni complètement passif, mais plutôt « neutre », à mi-chemin entre l'activité et la passivité. On peut donc qualifier son existence d'« instrumentalisée ». Gunther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances/lvréa. 2002. p. 319.

¹⁸⁸ Le formulaire de donation du corps dans *Bodyworlds* constitue une véritable mine d'or en ce qui concerne l'imaginaire de l'engagement social post-mortem. En plus d'insister sur la facilité des démarches à suivre, l'Institut de Plastination suggère un éventail de raisons pouvant motiver le spectateur à donner son corps. Parmi elles se trouvent les coûts – le fardeau et l'« ennui » ! – de l'enterrement, la fascination d'être préservé pour la postérité et celle d'être exposé au public pour une bonne cause. Voir : <<http://www.koerperspende.de/en/downloads.html>> (consulté le 14 décembre 2008).

commercialisation incitant le public à donner son corps à la « cause »¹⁸⁹? Et comment peut-on qualifier cette cause? Celle de la science? De la démocratisation du savoir anatomique? Du désir de von Hagens d'assouvir sa soif de plastiner, peuplant ainsi le monde entier de cadavres exquis?¹⁹⁰

Le fantasme d'un engagement social post-mortem fait certainement partie de *Bodyworlds*. Il transparait dans l'aspect serein et autosuffisant des corps exposés, qui apparaissent utiles à la société en « démocratisant » le savoir anatomique, tout en « brisant » le tabou de la mort. Les plastinats véhiculent également l'impression que changer son corps constitue un moyen de modeler son identité après la mort. Ces tentatives de « politiser » le cadavre – notamment en le projetant comme un support et un défenseur de l'accessibilité à l'information – constitue l'un des exemples les plus manifestes du caractère postpolitique de la société de communication. Elles oeuvrent dans un horizon où il n'importe plus de savoir quels corps sont vivants et quels corps sont morts, pourvu que chaque corps contribue à faire de la communication la norme suprême du devoir-être individuel et collectif. *Bodyworlds* nous livre trois consignes qui nous permettent de collaborer à l'édification de ce nouveau corps communicationnel. Incarnées par le plastinat, celles-ci servent de guide à la réalisation de soi dans la société de communication.

¹⁸⁹ Si von Hagens affirme le contraire, on n'a aucune preuve que tous les cadavres relèvent de donation volontaire des défunts. Les rumeurs veulent que von Hagens, comme les organisateurs de l'exposition *Bodies* et *The Universe Within*, ait obtenu les corps illégalement, notamment à travers sa chaire d'étude à l'Université médicale de Dalian, en Chine, et à l'Académie de médecine de Bishkek, au Kirghyzstan. En fait, l'origine des corps dans *Bodyworlds* constitue probablement le thème le plus ouvertement débattu dans les scandales déclenchés depuis la première exposition, en 1995. C'est sur cet aspect légal, un sous-produit de la rhétorique des Droits de l'homme, que se retranchent le public, les médias et plusieurs acteurs du milieu intellectuel pour évoquer les enjeux éthiques de l'exposition. Voir Andrew Jacobs, « Cadaver Exhibition Raises Questions Beyond Taste », *New York Times* (New York), 18 novembre 2005, p. B1-B5 et Michael Wilson, « 'Bodies' Exhibitors Admit Corpse Origins Are Murky », *New York Times* (New York), 30 mai 2008, p. B2.

¹⁹⁰ À ce sujet, le journaliste du New York Times, David Barbosa, nous a livré un reportage fort intéressant en 2006 sur la production industrielle de cadavres plastinés en Chine. Puisque la plupart des corps sont préparés dans ce pays, il explique que la popularité des expositions comme *Bodyworlds* et celles qui sont accusées de l'imiter, comme *Bodies* et *The Universe Within*, a créé un marché si lucratif qu'il existe maintenant de véritables usines de plastination. Celles-ci sont munies d'installations et d'effectifs capables de plastiner même les plus gros animaux sur Terre ! En entrevue, von Hagens mentionne justement que son entreprise a fait l'achat d'un éléphant du zoo à Berlin. Doit-on s'attendre à ce que l'anatomiste s'éprenne également des espèces en voie d'extinction? Il est difficile de s'en douter. Voir David Barbosa, « China Turns Out Mummified Bodies for Display », *New York Times* (New York), 8 août 2006, p. A1-C6.

La première consigne réside dans l'argument d'«authenticité». L'exhibition du corps plastiné se veut la présentation d'un ordre de réalité dont le sens ne peut être contesté, qui est conforme à l'apparence et qui sert à révéler une vérité profonde sur l'individu. De la sorte, on est conduit à penser qu'il n'y a d'authenticité - et donc de véritable identité - que dans les termes d'un soi biologique hors-du-temps. Dans ce contexte, l'horizon communicationnel se dissocie de la condition même qui contribue à le fonder comme un champ de connaissance : l'intentionnalité du sujet. C'est parce que le sujet se meut par lui-même dans le monde que celui-ci peut se définir en discontinuité avec son environnement et s'exprimer dans un rapport singulier au monde. L'«authenticité», dans *Bodyworlds*, ne nous renvoie pourtant pas à cette dialectique de l'autoconstitution. Elle ne procède que par la monstration, faisant de la connaissance sensible du vivant un accessoire dans la représentation anatomique de soi.

L'anonymat du spécimen contribue à cette intuition, d'où la deuxième consigne : l'effacement de soi. Puisque le plastinat est à la fois anonyme et singulier, il incarne un objet évacué par une subjectivité qui ne peut prendre forme que dans un caractère générique. En niant le devenir dans le temps du corps-sujet, *Bodyworlds* montre le cadavre comme ce qui est à la fois tout le monde et personne, soit nous qui avons été et qui ne sommes pas encore. La conséquence directe de cette consigne ne constitue rien de moins que la dissolution de l'altérité. Désengagée du processus de connaissance, elle devient aussi inconnaissable que le plastinat. L'effacement de l'altérité procure par là une solution muette à l'énigme de l'identité : son entrée dans l'amoralité de la configuration de soi.

La troisième consigne apparaît à l'image des deux autres. Lorsque l'authenticité renvoie à un ordre de réalité étranger à l'existence sensible et que l'intensité engendrée par l'anonymat dirige la connaissance de soi dans la prolifération du même, il n'y a d'autre idéal à l'œuvre que celui de la transparence. La réalisation de soi dans la société de communication, c'est l'assimilation de son corps à une logique qui prescrit l'intensité de l'expérience dans la faculté de s'adapter en temps réel aux vicissitudes de l'environnement. La chair se déforme donc jusqu'à l'informe, parce qu'elle ne réussit pas à prendre forme dans une sphère autonome de la réalité biologique à laquelle elle participe.

4.4 DE QUELLE VIE, DE QUELLE MORT PARLE-T-ON? LA FINITUDE INCOMPLÈTE DU NOUVEAU CORPS COMMUNICATIONNEL

C'est pourtant dans cette sphère autonome de la réalité biologique que la vie et la mort peuvent prendre forme. Ce que nous affirmons là peut paraître étonnant. La vie et la mort ne sont-elles pas avant tout des phénomènes naturels? Elles le sont seulement dans la mesure où notre connaissance de la nature ne s'inscrit pas dans la négation de ses ancrages culturels. Lorsqu'on entre dans la culture, on s'ouvre à la possibilité de prendre forme dans un horizon où la subjectivité peut se saisir en elle-même et par elle-même. Cet horizon apparaît forcément dans l'expérience temporelle de l'existence. Subséquemment, il surgit dans la vie comme un sens de la finitude : la conscience de la mort.

À cet égard, malgré sa prétention au contraire, on peut affirmer que la mort survient comme un moment manqué dans *Bodyworlds*. La spatiation du corps par la plastination provoque une dissection temporelle de la mort. Démembrée outre mesure dans les espaces plastinés, la mort est déconstruite au point d'apparaître comme une démarche à laquelle correspondent des critères et des étapes à suivre. Elle se rend à nous comme une opération bureaucratique prise en charge par la science biomédicale. De la mort, on ne sait toujours rien, mais lorsqu'elle est exhibée de la sorte, la mort ne semble plus nous appartenir.

Sujette à une telle dépossession, la mort se rend encore plus difficile d'accès qu'elle ne l'a jamais été, justement parce que son exhibition dans le biologique ne nous fournit aucun repère sur l'expérience qu'une vie entière peut nous apporter. Ça, ce n'est pas *Bodyworlds* qui nous l'apprend. Au contraire, la plastination fige le corps entre la vie et la mort dans l'optique de rehausser son potentiel communicationnel. En faisant de cette brèche l'architecture du nouveau corps dans la société de communication, elle contribue à brouiller des catégories pourtant essentielles à tout savoir sur la vie : le vivant, le non-vivant, l'humain, l'animal et la machine. La plastination perpétue une conception de la vie comme étant celle de la circulation de l'information : hors du temps et hors du langage. Elle ne relève pas de l'action du sujet, mais de la collaboration des entités dans la réalité communicationnelle. Dans cette optique, elle ne nous fait reconnaître la mort que dans son rapport binaire à la vie, l'*absence de vie*.

C'est dans la perspective d'une mort comme opposition à la vie que s'évanouit la dimension téléologique à laquelle se rattache la mort dans l'ordre sensible : *le fait d'entrevoir*

la mort comme une fin. Si ce n'est pas l'Apocalypse, ni la fin de la vie en soi, c'est bien la fin de quelqu'un à qui il faut faire référence pour comprendre la portée de la question téléologique dans l'être au monde. Le trépas annonce donc moins la fin d'une existence à un endroit que la fin du temps individuel d'une existence en particulier. À ce titre, il est important de remarquer comment la peau – cette membrane qui sépare l'intérieur de l'extérieur – est banalisée dans *Bodyworlds*. En dissimulant la membrane faisant de chacun de nous des êtres réflexifs – on pense ici à l'action réciproque de toucher et d'être touché –, on aspire à supprimer les repères nous permettant d'instituer la mort comme un objet de connaissance. Doit-on s'étonner que les plastinats exposés avec une partie de leurs cheveux encore sur la tête, leurs cils et leurs sourcils fassent l'objet principal de dégoût par le public? En enlevant la peau, on supprime la possibilité que la vie comme la mort soient habitées par une subjectivité sensible, signifiant par là l'impossibilité de témoigner de la mort comme d'une fin. Le refus de la mort sensible est également le refus de l'individualité et du sujet de son vivant, précisément parce qu'ils ne sont pas entrevus comme des entités à l'intérieur desquelles une réalité peut prendre forme, celle de l'intériorité.

Il n'y a pas d'intérieur dans *Bodyworlds*, et il ne peut donc y avoir d'extérieur. Le corps est exhibé dans l'ouvert, admettant par là le maximum de lumière sur la chair. À cet effet, il est intéressant de remarquer en quoi la *propreté chirurgicale* de la plastination peut être révélatrice du statut de la mort dans la société de communication. La propreté doit être entendue au sens double de « netteté » et de « comme il le faut ». La convergence de ces deux significations colore l'exposition d'une convivialité sans laquelle nous ne pourrions pratiquer la nécroscopie. Les corps gisent libres de dégoulinades et de mucus¹⁹¹. Chaque statuaire est aussi posée dans la posture appropriée du mouvement qu'elle imite. La mort ne crie donc pas, elle nous est chuchotée avec une douceur sidérante.

Somme toute, le silence que représente la mort prend une nouvelle dimension dans la société de communication. Elle constitue le champ d'intervention du corps communicationnel dans la réalité. À ce titre, les plastinats de *Bodyworlds* deviennent les hérauts muets d'un

¹⁹¹ On doit cependant ajouter une exception à cette affirmation. Lors de l'exposition *The Universe Within* à San Francisco en 2005, plusieurs corps ont, en effet, commencé à dégouliner devant le public! Voir Alex Barnum, « Oozing corpses raising eyebrows », *San Francisco Chronicle* (San Francisco), 27 mai 2005, p. A-1.

paradoxe effrayant dans la culture contemporaine : le processus servant à administrer la mort tout en sachant la nier.

CONCLUSION

Alors que certains salivent à l'idée d'une communication sans lendemain, la grande majorité des humains s'emploient à faire de leur vie une possibilité d'apercevoir l'aube sous un horizon moins menaçant qu'il l'aurait été jusqu'alors. Plusieurs s'achament encore à trouver de quoi se nourrir. Si ce n'est pas pour éviter de mourir de faim, c'est au moins pour ne pas mourir dans l'indifférence du fait divers. Car c'est bien de la lutte contre l'indifférence dont il est question lorsqu'on tente de réfléchir sur la logique du tout-communicationnel. Celle-ci s'éprend du réel comme elle saisit la subjectivité : dans un mode qui ne nous permet plus de les différencier l'un de l'autre, sinon dans la façon dont ils communiquent mutuellement – voire éternellement – dans la mutation. Dans cette logique, l'«acte communicationnel» n'appartient à personne en même temps qu'il appartient à tout le monde. Impossible alors de discerner une figure quelconque dans cette masse. Impossible d'identifier qui en est responsable. Impossible de déceler une quelconque mise en forme dans l'expérience. N'est-ce pourtant pas ce à quoi renvoie le sens étymologique du mot « informer », *mettre en forme*, c'est-à-dire mettre en idée? On donne et l'on reçoit, mais a-t-on encore les moyens de se saisir soi-même dans l'exercice de l'échange? De prendre corps dans la différence sans tomber dans la gymnastique taxinomique des identités anonymes et différentielles? Qu'avons-nous laissé aller à la dérive pour que l'universel soit réduit à celui que l'on peut toujours voir dans le plus petit dénominateur commun de toutes choses?

Nous avons tenté, au long de ce mémoire, de réfléchir à ces questions sans prétendre nous situer à l'extérieur de notre objet de recherche. Essayer de penser la communication à l'heure actuelle, comment et pourquoi elle structure notre vie, c'est autant éprouver en quoi elle exprime un statut qui fait problème que de ressentir son importance dans le tissu social. Notre réflexion a davantage porté ses fruits dans la remise en question de soi que dans

quelque révélation sur les solutions d'un problème à résoudre. Par ailleurs, l'objectif de notre recherche n'a jamais consisté à corriger une situation « communicationnelle » mais à replacer les conditions d'intelligibilité d'une discussion sur l'état de la communication. Il s'est donc agi de s'intéresser au sort du sujet sensible et à celui de la société face à une idéologie qui pose la communication comme le socle sur lequel s'établit tout rapport au monde. Dans la société de communication, on vit et on communique, à quoi bon s'aventurer dans des domaines qui risquent d'ébranler cette évidence? Or, c'est précisément l'emprise de la communication sur la réalité qui se trouve à l'origine de notre malaise. Celle-ci est devenue synonyme du « progrès » de nos sociétés. Il est d'autant plus pénible d'en parler qu'il est de plus en plus difficile de remettre en question le bien-fondé de cette omniprésence accablante de la communication dans tous les discours.

Le déploiement de la logique du tout-communicationnel a tout pour déposséder le sujet de son intentionnalité. En souhaitant le faire proliférer dans un maximum d'espaces en minimum de temps, elle le dresse comme une « entité interactive » peu différente des technologies conçues à cet effet. Le sujet est entièrement relation. Les médiations au cœur de son rapport au monde sont transformées en autant d'interfaces qu'il peut transformer à son aise. La logique communicationnelle fait du sujet un centre d'opérations à caractère informationnel. L'unique objectif de cette entreprise consiste en la réalisation de soi en temps réel. La faculté de sentir devient l'affaire des sensations et de leurs possibilités jouissives. Le symbolique est converti en réservoir de signes pour le *design* de soi. Le sujet ne tend donc à se connaître lui-même et le monde autour de lui que dans l'idéal d'une transparence communicationnelle en adéquation avec ses pulsions et ses désirs. La communication a-t-elle encore un sens lorsqu'elle est présentée comme la voie d'un rapport immédiat au monde?

Pendant que les individus se munissent d'outils pour communiquer et que les collectivités s'organisent pour mieux répondre aux exigences de la société de communication, le monde ressemble de plus en plus à une masse indifférenciée où se confondent l'animé et l'inanimé. La logique à l'œuvre abolit les frontières nous permettant de les différencier l'une de l'autre. C'est le grand prix que nous propose la nouvelle autonomie radicale de la société de communication : la liberté comme absence de contraintes. Aujourd'hui, on fait de celle-ci une véritable culture de consommation, ce qui ne va pas sans rappeler le phénomène de la « démocratisation » de la culture et la généralisation de

l'expérience esthétique. Le maître mot de cette entreprise, c'est l'accessibilité. Or, de quoi nous rendons-nous libres si ce n'est de l'exigence de se penser dans l'horizon de la finitude? L'intérêt que nous avons manifesté pour cette dimension de l'existence n'est pas anodin. La finitude incarne les éléments qui font du sujet un être de forme autant qu'un agent doué d'histoire. L'importance qu'elle revêt est indispensable à la capacité du sujet de se penser *dans* et *par* son rapport à la société. En faisant du sujet un être *déraciné*, la logique communicationnelle contribue à projeter la subjectivité comme une entité sans temporalité spécifique. La logique lui arrache non seulement un héritage ancré dans la transmission culturelle, mais également l'héritage des formes uniques de sa spécificité en tant qu'être vivant. La liberté de circulation dans les réseaux en tant que sujet est liée aux exigences de s'adapter à cette transformation de la réalité.

Notre exposé sur la logique communicationnelle en art contemporain a montré que ce processus d'adaptation repose davantage sur un renversement de notre perception de la création. L'art et la vie se rapprochent au point où l'on tend à faire de chaque instant la création d'une nouvelle « forme de vie ». Le bio art d'Eduardo Kac illustre à merveille cette astuce. Ses œuvres réhabilitent la mutation comme norme d'existence communicationnelle. Les plastinats de von Hagens viennent chercher l'emprise du tout-communicationnel sous un angle différent, mais tout aussi pertinent. Ils nous exposent directement au destin du corps dans la société de communication.

Instrumentalisé outre mesure, le traitement réservé au corps dans la société de communication reflète avec une actualité étonnante le sort réservé à l'altérité. L'autre est devenu quelque chose comme un accessoire à l'identité, un bien qui se consomme dans la reproduction du *même*. La figure indiscernable de l'altérité n'évoque donc plus l'ombre d'une lueur avec laquelle nous apprenons à composer. Elle devient autant comme une flamme suffocante qui brûle dans les débordements du sublime que comme une étincelle aussi fugitive qu'insignifiante. L'altérité est devenue quelque chose comme un mirage dans la société de communication : une simple réfraction de la blancheur aveuglante de la transparence. En croyant nous apercevoir à l'horizon, nous poursuivons ce qui fait apparaître les choses là où elles ne le sont pas. Ainsi, lorsque l'errance prend le pas sur l'immobilité, le monde devient de moins en moins habité. Il tend à ressembler de plus en plus à un désert.

Si l'on étend cette image à la perspective de « toujours communiquer », on peut comprendre – pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt – comment la logique à l'œuvre dans la société de communication tend à nous « habituer au désert sans besoin pour les oasis¹⁹² ». Elle repose l'expérience du manque sur le sentiment de *se faire défaut à soi-même* et non pas sur la présence sensible d'un désir inobjectivable par la conscience – la silhouette même de l'intentionnalité –, bref, la possibilité d'envisager la solitude sans recourir à l'isolement et à la désolation. C'est pourtant dans les circonstances où nous ne communiquons pas que se présente l'occasion pour le sujet de reconnaître une permanence de soi dans le changement : les moments où il considère l'*inactualité* de son devenir par rapport à autrui. Ce déphasage relève d'une différenciation sensible incommensurable avec un quelconque « code de comportement communicationnel ». Il contribue à la possibilité même de la contingence, gardienne de l'histoire. L'être humain entre dans le langage quand il se détourne de tout contact direct avec la réalité. Qu'il tienne à l'action dans la parole ou à la parole dans l'action, le lieu de sa singularité réside dans un héritage normatif, processus temporel de longue haleine, dans la forme de son corps plutôt que dans la faculté d'exister sans lui. Et la rencontre des corps dans le mode du sensible demeure d'emblée ce qui empêche l'humain, comme tout être vivant, de sombrer dans la désuétude : « Même la vie de l'éternité au désert ne saurait se concevoir sans l'existence d'un monde attestant la présence d'autres êtres humains.¹⁹³ ».

La co-présence sensible suppose donc une distance irréductible entre soi et l'autre. Il en va ainsi de la vie et de la mort. Cet horizon est en lui-même l'expression d'une limite, *la limite* nous rappelant que chaque tentative d'accéder à un au-delà s'effondre au seuil de soi-même. « On ne sait rien de sa propre mort, car s'imaginer mort, c'est encore s'éprouver vivant.¹⁹⁴ » La communication gît dans l'horizon d'une vie qui se pense dans le spectre de la mort. Elle n'existe que comme finitude.

¹⁹² Hannah Arendt. *Qu'est-ce que la politique?*. Paris : Seuil (coll. Points). 1995. p. 188.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁴ Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Paris : Payot. 1978. p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

- Anders, Gunther. *L'obsolescence de l'homme, sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Trad. Christophe David. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances/lvréa, 2002 (1956), 360 p.
- Arendt, Hannah. *La crise de la culture*. Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, 1972 (1954), 380 p.
- Arendt, Hannah. *Qu'est-ce que la politique?* Coll. « Points », Paris : Seuil, 1995, 191 p.
- Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris : Seuil, 1977, 641 p.
- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake* (roman). Toronto : McClelland & Stewart Ltd., 2003, 375 p.
- Badiou, Alain. *Le siècle*. Coll. « L'ordre philosophique », Paris : Seuil, 2005, 253 p.
- Barboza, David. « China Turns Out Mummified Bodies for Display ». *New York Times* (New York), 8 août 2006, p. A1 et C6.
- Barnum, Alex. « Oozing Corpses Raising Eyebrows ». *San Francisco Chronicle* (San Francisco), 27 mai 2005, p. A1.
- Bateson, Gregory. « La télégraphie et l'orchestre ». In *La nouvelle communication*, sous la dir. de Yves Winkin, Paris : Seuil, 2000, pp. 13-26.
- Berger, John. *Au regard du regard*. Trad. Katia Berger Andreadakis. Paris : L'Arche Éditeur, 1995, 155 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Coll. « Documents sur l'art ». Paris : Les presses du réel, 2001, 123 p.
- Bourriaud, Nicolas, *Formes de vies : l'art moderne et l'invention de soi*. Coll. « Médiations ». Paris : Denoël, 2003, 168 p.
- Bousteau, Fabrice (éd.). « L'art du XXI^e siècle ». *Beaux-Arts Magazine* (décembre 2006), pp. 74-89.
- Breton, Philippe. *À l'image de l'homme : du Golem aux créatures virtuelles*. Coll. « Science ouverte », Paris : Seuil, 1995, 187 p.
- Breton, Philippe. *L'utopie de la communication*. Paris : Éditions La Découverte & Syros, 1997, 171 p.
- Brier, Bob. *The Encyclopedia of Mummies*. New York : Checkmark Books, 1998, 248 p.

- Britton, Sheilah & Dan Collins. *The Eight Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, Tempe (Arizona State University) : The Institute for Studies in the Arts, 2003, 117 p.
- Bureau, Annick. «Eduardo Kac : défricheur et visionnaire». *Art Press*, n° 246 (mai 1999), pp. 34-35.
- Catts, Oron, Inoat Zurr et Stelarc. «Extra Ear – ¼ Scale». *The Tissue Culture and Art Project*. En ligne. <www.tca.uwa.edu.au/extra/extra_ear.html>. Consulté le 13 décembre 2008.
- Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*, 7^e éd. Coll. Que sais-je ?, n° 2671. Paris : PUF, 1992, 127 p.
- Cauquelin, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Coll. « La couleur des idées », Paris : Seuil, 1996, 177 p.
- Center for Space Standards & Innovation. *Satellite Catalogue Boxscore*. En ligne. <<http://celestrak.com/satcat/boxscore.asp>>. Consulté le 13 décembre 2008.
- Chamberlain, Andrew T. & Michael Parker Pearson. *Earthly Remains : The History and Science of Preserved Human Bodies*. New York : Oxford University Press, 2001, 207 p.
- Côté, Jean-François. *Le triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique*. Coll. « Essais », Bruxelles : La lettre volée, 2003, 225 p.
- Dagen, Philippe. *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*. Paris : A. Fayard, 1996, 338 p.
- Daubner, Ernestine. «Manipulating Genetic Identities : The Creation of chimeras, Cyborgs, and (Cyber-)Golems». *Parachute*, n° 105 (Janvier-Mars 2002), pp. 84-91.
- Delpheux, Sophie. « Venir en aide aux vivants : Entretien avec le docteur Gunther von Hagens. *Art Press + : Représenter l'horreur*, n° hors-série (mai 2001), pp. 71-78.
- Dewitte, Jacques, « Animalité et humanité : une comparaison fondamentale, Sur la démarche d'Adolf Portmann ». *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXVII, n° 115 (1999), pp. 9-31.
- Dewitte, Jacques. « La redécouverte de la question téléologique ». *Études phénoménologiques*, n° 23-24 (1996), pp. 9-42.
- Dollé, Jean-Paul. *Le territoire du rien: ou la contre-révolution patrimonialiste*. Paris : Éditions Lignes & Manifestes, 2005, 169 p.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Coll. « Points », Paris : Seuil, 1979 (1965), 315 p.
- Ewen, Stuart. *PR ! A Social History of Spin*. New York : Basic Books, 1996, 480 p.
- Fox Keller, Evelyn, *Le rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*. Trad. Gilles Charpy et Marc Saint-Upéry. Coll. « Les empêcheurs de penser en rond ». Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1999. 157 p.
- Freitag, Michel. « Actualité de l'animal, virtualité de l'homme : Entretien avec Michel Freitag ». *Conjonctures : revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 33/34 – *L'âge bête* (hiver-printemps 2002), pp. 99-154.

- Freitag, Michel. *Architecture et société*. Coll. « Essais », Bruxelles/Montréal : La lettre volée/Éditions Saint-Martin, 1992, 93 p.
- Freitag, Michel. « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne ». *Société*, n° 15-16 – *L'art et la norme* (été 1996), pp. 59-155.
- Freitag, Michel, *Le naufrage de l'université et autres essais d'épistémologie politique*. Québec/Paris : Nuit blanche/La découverte, 1998 (1995), 368 p.
- Freitag, Michel, *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Coll. « Le sens social », Québec : PUL, 2002, 433 p.
- Gauchet, Marcel. « Essai de psychologie contemporaine I et II ». Chap. in *La démocratie contre elle-même*, Paris : Gallimard, 2002, pp. 229-262.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett, 1978, 142 p.
- Haraway, Donna. « A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s ». In *The Haraway Reader*, New York : Routledge, 2004, pp. 7-45.
- Heath, Joseph & Andrew Potter. *The Rebell Sell : Why the Culture Can't Be Jammed*. Toronto : Harper Perennial, 2005, 374 p.
- Hentsch, Thierry. *La mer, la limite*. Montréal : Conjonctures, 2006, 83 p.
- Hugues, Marchal. « Entretien avec Eduardo Kac. Questions sur la vie qui reste à venir ». *Critique*, tome LXII (juin-juillet 2006), pp. 553-565.
- Institut für Plastination. « Current Exhibitions ». In *Bodyworlds* (site Web officiel). En ligne. <http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html>. Consulté le 13 décembre 2008.
- Institut für Plastination, « Body Donation Program. Donor's Consent Form ». Source : « Body Donation. Downloads ». In *Bodyworlds* (site Web officiel). En ligne. <<http://www.koerperspende.de/en/downloads.html>>. Consulté le 14 décembre 2008.
- Jacobs, Andrew. « Cadaver Exhibition Raises Questions Beyond Taste ». *New York Times* (New York), 18 novembre 2005, p. B1 et B5.
- Jimenez, Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Coll. « Esthétique », Paris : Klincksieck, 1995, 165 p.
- Jimenez, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, 2005, 402 p.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, 1997, 448 p.
- Kac, Eduardo. « Bio art ». *Information sur les sciences sociales*, vol. XLV, n° 2. 2006, pp. 311-316.
- Kac, Eduardo. *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org>>. Consulté le 13 décembre 2008.
- Kac, Eduardo. *Telepresence and Bio-Art : Networking Humans, Rabbits and Robots*, Ann Arbor : University of Michigan Press. 2005. 311 p.

- Kay, Lily. *Who Wrote The Book of Life? The History of the Genetic Code*, Stanford : Stanford University Press, 2000, 441 p.
- Lafontaine, Céline. *L'empire cybernétique: des machines à penser à la pensée machine*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, 235p.
- Lafontaine, Céline. *La société postmortelle*. Paris : Seuil, 2008, 242 p.
- Lasch, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire?* Trad. Frédéric Joly. Coll. « Sisyphé », Castelnau-le-Lez : Éditions Climats, 2001, 80 p.
- Le Breton, David. *L'adieu au corps*. Coll. « Traversées », Paris : Éditions Métailié, 1999, 278 p.
- Le Breton, David. *La chair à vif: usages médicaux et mondains du corps humain*. Coll. « Traversées », Paris : Métailié, 1993, 335 p.
- Le Goff, Jean-Pierre. *La démocratie post-totalitaire*. Coll. « Cahiers libres », Paris : La Découverte, 2002, 202 p.
- Lestel, Dominique. «La manipulation artistique du vivant». *Art Press*, n° 276 (février 2002), pp. 52-54.
- Lestel, Dominique. *Les origines animales de la culture*, Paris : Flammarion, 2001, 368p.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1979, 107 p.
- Mandressi, Rafael. *Le regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*. Coll. « Univers historique », Paris : Seuil, 2003, 338 p.
- Melman, Charles. «Enfin une jouissance nouvelle : la nécroscopie». In *Art Press + : Représenter l'horreur*, n° hors-série (mai 2001), pp. 54-57.
- Melman, Charles et Jean-Pierre Lebrun. *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix. – Entretien avec Jean-Pierre Lebrun*. Coll. « Bibliothèque Médiations », Paris : Denoël, 2002, 264 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La nature : notes, cours du Collège de France*. Paris : Éditions du Seuil, 1995, 380 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. « Le corps comme expression et la parole ». Chap. in *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 203-232.
- Michaud, Yves. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Coll. « Rayon art », Nîmes : J. Chambon, 2003, 117 p.
- Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux*. Coll. « Les essais », Paris : Éditions Stock, 2003, 204 p.
- Michaud, Yves. *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Coll. « Intervention philosophique », Paris : PUF, 1999, 305 p.
- Mondzain, Marie-Josée. *L'image peut-elle tuer ?* Coll. « Le temps d'une question ». Paris : Bayard, 2002, 89 p.

- Onfray, Michel. *Archéologie du présent : Manifeste pour une esthétique cynique*. Paris : Adam Biro, Paris : Grasset, 2003, 126 p.
- Palmiéri, Christine. « Eduardo Kac. L'art biotech. La vie augmentée. ». *Etc : Revue d'art actuel*, n° 70 (juin, juillet, août 2005), pp. 33-38.
- Pichot, André. *Petite phénoménologie de la connaissance*. Paris : Aubier, 1991, 222 p.
- Poissant, Louise (dir. publ.) et Ernestine Daubner (dir. publ.). *Art et biotechnologies*. Coll. « Esthétique », Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec, 2005, 379 p.
- Rancière, Jacques. « Le dissensus citoyen ». *Carrefour : citoyenneté et communauté*, vol. XIX, n° 2 (1997), pp. 21-36.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000, 74 p.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Coll. « La philosophie en effet », Paris : Galilée, 2004, 172 p.
- Rezvani, Serge. *L'origine du monde : pour une ultime histoire de l'art, à propos du cas Bergamme* (roman). Paris : Actes Sud, 2000, 402 p.
- Ricoeur, Paul. « L'identité narrative et Débat sur l'identité narrative ». *Esprit*, n° 8 (1988), pp. 295-314.
- Rifkin, Jeremy. *Le siècle biotech : le commerce des gènes dans le meilleur des mondes*. Paris : Éditions Découvertes & Syros, 1998, 347 p.
- Riout, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, 2000, 571 p.
- Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*. Coll. « NRF Essais », Paris : Gallimard, 1994, 238 p.
- Rosenberg, Harold. *La dé-définition de l'art*. Trad. C. Bounay. Coll. « Rayon art », Nîmes : J.Chambon, 1992, 262 p.
- Saramago, José. *Les intermittences de la mort* (roman). Paris : Seuil, 2008, 235 p.
- Sfez, Lucien. *Critique de la communication*. Coll. Essais. Paris : Seuil, 1988, 520 p.
- Shelley, Mary. *Frankenstein : Or The Modern Prometheus* (roman). Berkeley : University of California Press, 1984, 254 p.
- Simon, Jonathan. « The Theatre of Anatomy : The Anatomical Preparations of Honoré Fragonard ». *Eighteenth Century Studies*, vol. XXXVI, n° 1 (2002), pp. 63-79.
- Société du Vieux-Port de Montréal. *Rapport annuel 2007-2008*. En ligne. <<http://www.vieuxportdemontreal.com/fr/rapport/>> . Consulté le 13 décembre 2008.
- Sontag, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgeois Éditeurs, 2003 (2002), 138 p.
- Spiller, Neil (éd.). *Cyber Reader : Critical Writings for the digital era*. London-NY : Phaidon, 2002, 320 p.

- Sturgeon, Will. « Do you suffer from PPMT? ». *ZDNet News* (18 avril 2003). En ligne. <http://news.zdnet.com/2100-3513_22-997462.html>. Consulté le 13 décembre 2008.
- Sussan, Rémi. *Les utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*. Paris : Omniscience, 2005, 287 p.
- Tarde, Gabriel. « Le public et la foule ». In *L'opinion et la foule*. Paris : PUF, 1989 (1901), pp. 31-71.
- Thomas, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*. Coll. « Bibliothèque scientifique », Paris : Payot, 1975, 538 p.
- Thomas, Louis-Vincent. *Mort et pouvoir*. Coll. « Petite bibliothèque », Paris : Payot, 1978, 212 p.
- Tomasula, Steve. « Genetic Art and the Aesthetics of Biology ». *Leonardo*, vol. XXXV, n° 2 (2002), pp. 137-144.
- Vacquin, Monette. *Frankenstein ou les délires de la raison*. Paris : Éditions François Bourin, 1989, 230 p.
- Verger, Fernand, *L'observation de la terre par les satellites*, Coll. Que sais-je?, n° 1989, Paris : PUF, 1982, 127 p.
- Von Hagens, Gunther (dir. publ.), et Angela Whalley (dir. publ.). *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Trad. Philippe Lavature. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, 295 p.
- Wilson, Michael. « 'Bodies' Exhibitors Admit Corpse Origins Are Murky », *New York Times* (New York), 30 mai 2008, p. B2.

ANNEXES



Figure 3.1 : Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000.

Lorsque la lapine est exposée aux rayons appropriés, elle devient fluorescente.
 Source : Kac, Eduardo. « GFP Bunny ». In *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>>. Consulté le 14 décembre 2008.



Figure 3.2 : Eduardo Kac, *Genesis*, 1999.

Vue générale de l'installation. Source : Kac, Eduardo. « Genesis ». In *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org/geninfo2.html>>. Consulté le 14 décembre 2008.

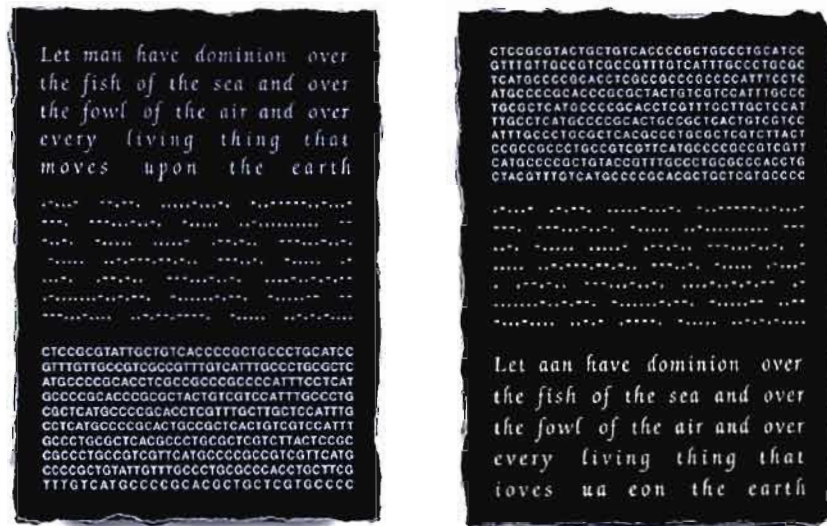


Figure 3.3 : Eduardo Kac, *Encrypton Stones*, 2001.

Source : Kac, Eduardo. « Genesis Series ». In *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org/genseries.html>>. Consulté le 14 décembre 2008.



Figure 3.4 : Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000.

L'artiste tenant la lapine ALBA dans ses bras. Source : Kac, Eduardo. « GFP Bunny ». In *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>>. Consulté le 14 décembre 2008.



Figure 3.5 : Eduardo Kac, *Featherless*, 2006.
 Source : Kac, Eduardo. « Rabbit Remix ». In *Kac Web*. En ligne. <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>>. Consulté le 14 décembre 2008



Figure 4.1 : Gunther von Hagens, *Bodyworlds*, 1997.
 Positionnement des structures anatomiques avant le durcissement au gaz. Source :
 Von Hagens, Gunther. « Anatomie et plastination ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue de l'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 27.



Figure 4.2 : Gunther von Hagens, *The Soccer Player*, 2005.

Source : « Media Picture Database. Plastinates in Bodyworlds 2 and the Brain ». In *Bodyworlds* (site Web officiel). En ligne. <http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/thumbnails.html?category=10>. Consulté le 14 décembre 2008.



Figure 4.3 : Gunther von Hagens. *The Chess Player*, 1997.

Plastinat du corps entier avec dissection du système nerveux central et périphérique. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue de l'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 157.

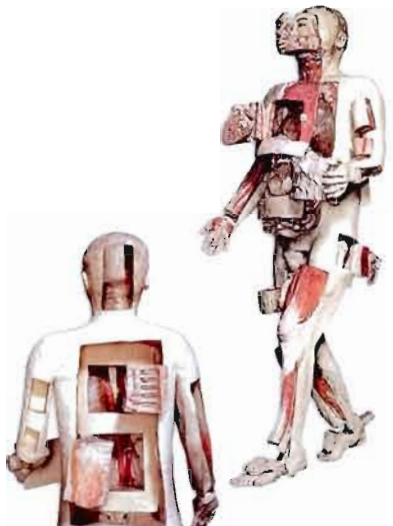


Figure 4.4 : Gunther von Hagens. *The Drawer Man*, 1999.
 Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 181.



Figure 4.5 : Gunther von Hagens, *Muscle Man with his Skeleton*, 2002.
 Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 145.

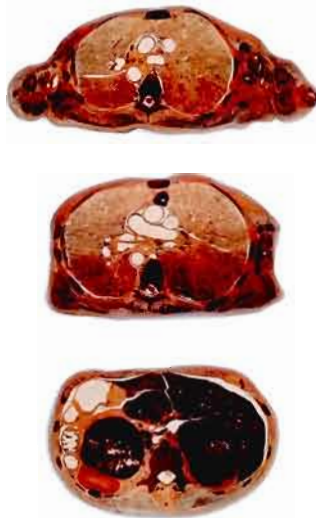


Figure 4.6 : Gunther von Hagens, *Bodyworlds*, 1997.

Tranche du corps avec de nombreuses métastases du cancer de la peau (mélanomes). Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 101.



Figure 4.7 : Gunther von Hagens, *Le présentateur d'organes*, 1997.

Corps masculin en expansion latérale. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 162



Figure 4.8 : Gunther von Hagens, *The Badminton Player*, 2007.

Source : « Media Picture Database. Plastinates in Körperwelten 4/ Bodyworlds 4 ». In *Bodyworlds* (site Web officiel). En ligne. <http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/thumbnails.html?category=14>. Consulté le 14 décembre 2008.



Figure 4.9 : Gunther von Hagens, *The Exploded Body*, 2005.

Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 165.



Figure 4.10 : Gunther von Hagens, *The Skin Man*, 1997.
 Plastinat d'un corps entier tenant sa peau. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 129.



Figure 4.11 : Gunther von Hagens, *The Rearing Horse with Rider*, 1997.
 Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 182.



Figure 4.12 : Gunther von Hagens, *Pregnant Woman*, 1997.
 Plastinat du corps entier d'une femme enceinte de 5 mois. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 130.



Figure 4.13 : Gunther von Hagens, *Obesity Revealed*, 2005.
 Corps humain en épaisses tranches sérielles en coupes sagittales. Source : Whalley, Angela. « Le corps humain – anatomie et fonction. Plastinats Statuaires ». In *Körperwelten – La fascination de l'authentique*. Catalogue d'exposition. Heidelberg : Institut für Plastination, 2005, p. 184.