1038 25340241
A C1

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INTERZONES :
UNE SÉRIE DE DÉCLARATIONS PROPOSÉES COMME MÉTHODE DE QUESTIONNEMENT ET DE CONSTRUCTION DE L'ESPACE PICTURAL À L'INTÉRIEUR D'UNE SOCIÉTÉ DE LA SURVEILLANCE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS
VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
LOUIS-PHILIPPE CÔTÉ

AOÛT 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier

David Tomas,

Anne-Marie, mon fils Éliott,
Claire et mes parents.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

RÉSUMÉ vi

PREMIÈRE PARTIE : MANGEUR D'IMAGES 5

LISTE DES FIGURES 6

INTRODUCTION 7

CHAPITRE 1 : STRATÉGIES DE DISSIMULATION 12
1.1 SPATIALITÉ DE L'OUVERTURE 13
1.2 OCCUPATION PAR DISPARITION 15
1.3 ESPACES DE DISSIMULATION 17

CHAPITRE 2 : CONSTRUIRE L'ESPACE 23
2.1 ARCHI-ESPACE 24
2.2 ESPACE EN SUSPENSION 26
2.3 DYSFONCTION/FONCTION DE LA PEINTURE 28

CHAPITRE 3 : PENSÉES CLANDESTINES 31
3.1 IMAGE DIALECTIQUE 32
3.2 ROBOTPOLITIQUE, DISPOSITIF ET MACHINE DE CONTRÔLE 34

DEUXIÈME PARTIE : INTERZONES 38

BIBLIOGRAPHIE 45

RÉSUMÉ

L'appropriation, le montage, la contamination, la dissimulation sont quelques-unes des constantes qui ont traversé l'écriture de ce mémoire-création ainsi que le processus menant à la série de peintures *Interzones*. De nature prospective et spéculative, la pensée qui entoure le projet *Interzones* traverse plusieurs plateaux de réflexion : l'« *occupation par disparition* » (une stratégie systémico-spatiale de dissimulation de l'image qui tire son origine de la technique du repentir en peinture), l'*image dialectique*, le *robotpolique*, la *déterritorialisation de la réalité* et l'*abattoir virtuel* (*comme machine de guerre*). Mes peintures conduisent le regardeur à travers une série d'interzones psychiques et spatiales où la faillite bien organisée du système se manifeste au sein d'une réalité fantôme. Ces recherches reposent sur la conscience d'une confusion, d'un débordement de la pensée, de quelque chose de fondamentalement dangereux pour le penseur.

PREMIÈRE PARTIE

MANGEUR D'IMAGES

«Si quelqu'un pense cela
(quelqu'un pense encore certainement cela),
cela ne franchira pas le seuil de sa bouche close noircie d'encre
(une image est cachée dedans, qui dit tout cela).»

Georges Didi-Huberman

LISTE DES FIGURES

Image satellite d'une prison clandestine de la CIA (« The Salt Pit »), près de Kabul, Afghanistan. (APF Photo/Space Imaging) 7

Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 1954 (Paramount Picture/Photofest) 8

Un décryptage réalisé à Bletchley Park et composé de deux parties de messages adressés le 14 février 1945 à la division d'infanterie « Kurland » (Air Force National Museum) 9

Louis-Philippe Côté, *Point de contrôle*, 2008 10

Anonyme, *Maison de bain* (détail), XV^e siècle. Bibliothèque nationale de France, Paris 13

Forces de défense israéliennes 15

Radiographie du tableau *L'Homme blessé* de Gustave Courbet. Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, Paris 17

Simulation d'une attaque nucléaire à la télévision tchèque CT2, 2007 18

Jan Van Eyke, *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434. Huile sur bois, 81,8 x 59,7 cm. National Gallery, Londres 19

Ridley Scott, *Blade Runner: The Director'cut*, 1988. Photogramme de la photographie agrandie par l'« Esper machine », miroir, Zhora 20

Maison détruite par une explosion nucléaire le 17 mars 1953, « Test site », Nevada 21

Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?*, 1956. Collage sur papier, 26 x 25 cm. Kunsthall, Tübingen, Allemagne 24

Adrian Cordiglia, *Photographie commémorative de l'exécution de l'Empereur Maximilien*, 1867. Négatif sur plaque de verre, 8,5 x 12,1 cm. Austrian National Library, Vienne 26

Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Huile sur toile, 208 x 264 cm. Musée d'Orsey, Paris 28

Jérôme Bosch, *L'enfer* (détail, aile droite), *Le jardin des délices* — triptyque, vers 1510. Huile sur bois, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madrid 32

Hito Steyerl, *Red Alert*, 2007. Vidéo 34

Introduction

SYSTÉMATISER LA PENSÉE / ÉRIGER EN MONTAGE LE SYSTÈME / DÉPLOYER DES LIEUX INVISIBLES

Je crois qu'il y a un moment dans la vie d'un créateur, où celui-ci cesse de se comparer, que la direction qu'il choisit — les mots, les idées, le travail — devient quelque chose de non négociable. La pensée qui entoure le travail de la peinture doit être ce qu'elle est en réalité : redoutablement efficace, complexe, intellectuelle et rare. Elle doit se révéler un *transit de sens*, « dangereuse pour le penseur et transformatrice du réel »[1] — laissant voir des nouvelles images (*des images jamais vues auparavant*).

Ma peinture se construit à partir de photomontages générés par ordinateur. Les *archi*-espaces, quasi photographiés, « corrompus » par le détournement et la manipulation des échantillons préexistants, révèlent par leur approche d'appropriation, une attitude opportuniste et subversive s'inscrivant dans la tradition du photomontage et de la peinture *politisés* — « *retournant les images contre leurs émetteurs* ». Les photomontages du projet *Interzones* sont utilisés comme études préparatoires aux tableaux. Ce sont des images intermédiaires (entre la pensée et la peinture) qui se caractérisent par l'appropriation et la manipulation de modèles photographiques provenant de journaux, de magazines, de livres et de *Google Images* (une collection personnelle d'images récoltées et décantées depuis 1996). L'appropriation, la relecture et l'échantillonnage de fragments, de traces découpées, modifiées, morcelées et abîmées par le temps et par leurs qualités « substandard », ainsi que la substitution de signes par différentes méthodes de dissimulation de l'image, me servent à créer de nouveaux espaces *simulés*, des zones « en interrelation » qui préfigurent comme d'éventuels événements déclencheurs à la chute du système. J'approche une vision paradoxale où l'œil, dans son avidité prospective et sa démence, laisse place à l'effondrement de la logique. « *Que le visible se fasse prévision, informe prévision et menace hallucinée. La menace n'est pas une forme, mais un bruit, une aura, une rumeur, un ébranlement, une transmission douteuse, un espace invisible. L'espace invisible, celui que l'on voit (alors qu'il ne peut être vu) — est l'effroi (signe de fantasme, d'euphorie, de panique). Imaginer n'est pas un luxe, encore moins une consolation. C'est un destin psychique où le pire est inscrit. C'est quelque chose qui sculpte la paranoïa des censeurs (la paranoïa et sa vertigineuse capacité de transmission)* »[2] et qui aiguise le doute vis-à-vis le « système ». Ici, la peinture n'existe pas pour représenter, mais pour projeter l'*impossible de la pensée*. Elle oblige à *rechercher quelque chose de rare*, à s'extraire du système et à inventer des espaces étrangers qui *a priori*, se



situent *hors de la pensée* (*hors-système*, qui observe de l'extérieur). Ce destin a un sens. La vie du voyeur est orientée : repérer les failles et les ouvertures donnant accès à de nouveaux types d'information qui permettent d'*imaginer* — de « planter le décor » de la pensée. La procédure pour construire de nouveaux espaces reste structurée et récurrente : créer une distance entre *l'observateur* et *ce qui est observé* ; engendrer de nouvelles conditions ; remarquer des événements suspects (un réseau non-programmé de faits inquiétants, d'images obsédantes, de contenus flous et incertains, d'*impensés* troubles) ; anticiper de nouveaux phénomènes ; déployer des lieux ; opérer des déplacements ; inaugurer des connexions ; localiser des antithèses de la réalité ; intercepter des *corps*-automates (des *corps*-enregistrés par la machine) ; inaugurer des stratégies de détection, inventer ses propres scénarios temporels.
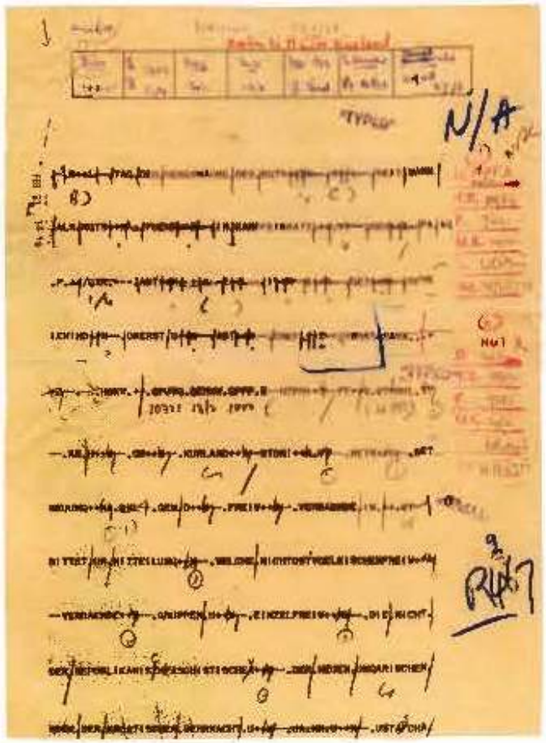
Mon intention est d'*enrichir* et d'*abîmer* ma propre civilisation, en imposant une vision « torve », hystérique et désorientée sur une société éblouie par un hédonisme « télégénique », paranoïaque, *hyper*sécurisé, *porno*spatial. Je tente de pervertir le regard et d'infliger au système des images-*traîtres*, des « interrupteurs » de conscience idéologique. Par idéologie, j'entends l'articulation entre trois pôles de domination : le *médiatique*, le *militaire* et le *politique*. Le but de l'information est le contrôle. Meilleure est l'information, meilleur est le système de renseignement. La guerre de l'information s'effectue à partir d'un système de traitement de données essentiel : l'*être humain*. Les esprits peuvent être trompés, manipulés, désinformés, mais aussi anéantis ou détruits exactement comme n'importe quel autre système de traitement de données. Les données (*flux-schizo*, *vortex*, *virus*) que le corps reçoit (corps-*capteur / enregistreur / transmetteur*) peuvent être manipulées ou modifiées de la même façon que les données de n'importe quel système informatique et informationnel. William S. Burroughs formule le paradoxe : « *Puisque que « l'image et le mot sont instruments de contrôle » et que « les recherches à ce propos sont découragées par ceux qui se servent de la parole et de l'image comme instruments de contrôle. Nous ne savons donc pas ce qu'est une parole ou une image ». Mais ce retour ne s'effectue que dans l'optique d'une critique radicale de l'émission et de la réception de la signifiance dans l'organisation idéologique de la communication dès lors que « la machine de contrôle moderne de la presse mondiale ne peut fonctionner que sur une population alphabétisée ». L'ambition* [...] *est désormais, en s'appropriant les possibilités infinies qu'offrent les inventions technologiques, de promouvoir de nouveaux relais informatifs* »[3] Selon Gilles Deleuze, « *créer a toujours été autre chose que*



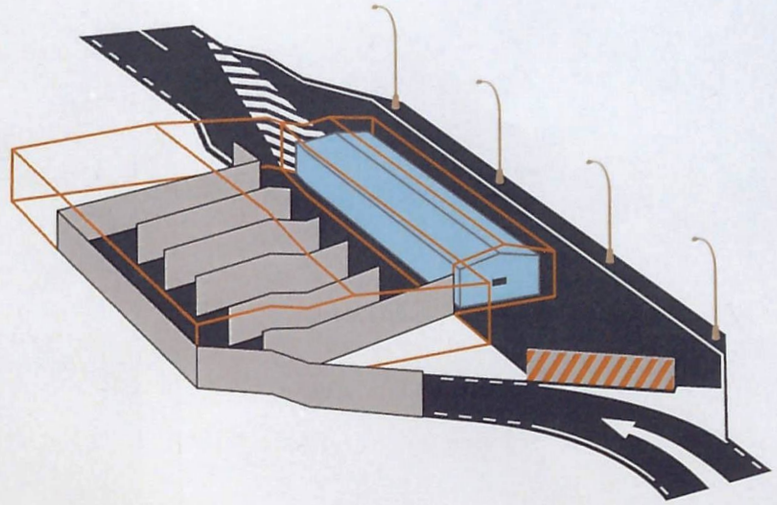
communiquer. L'important pour échapper au contrôle, serait de créer des vacuoles de non-communication. »[4] ; *voir*-machine : *systématiser, faire dispositif, voire machine*. La verbalisation et l'imagination nous ont mené précisément où nous sommes : la guerre est *mot* et *image*. Cette approche *psychique* du contrôle m'amène à être particulièrement attentif à la façon dont les hommes se conduisent en temps de menace, à l'intérieur d'espaces transitoires, où le système bascule vers *autre chose*, vers un *temps suspect*. Où nous avons l'impression qu'un nouveau système se met en place. Où nous pouvons retracer l'effacement de l'ancien règne et voir éclore le *sentiment du pire*. Et le *pire*, c'est peut-être cette idée d'Elias Canetti selon laquelle qu'« *au-delà d'un certain point précis du temps, l'histoire n'a plus été réelle. Sans s'en rendre compte, la totalité du genre humain aurait soudain quitté la réalité* »[5]. Toujours ce temps approche. Seulement je regarde. Je me cantonne dans cette position d'observateur et m'abandonne entièrement aux images — au vertige des *pensées clandestines*.

La pensée qui entoure le projet *Interzones* rend compte d'une direction multiple — voire *rhizomatique*[6] et *diagrammatique*[7], contaminée par toutes sortes d'informations. Elle se déplace à travers un attirail de fragments d'images, un éventail de points de vue et de notions à la fois dépendantes, contradictoires, autonomes et déterministes. De nature prospective et spéculative, la pensée des *Interzones* traverse différents plateaux de réflexion : l'« *occupation par disparition* » (une stratégie systémico-spatiale de dissimulation de l'image qui tire son origine de la technique du repentir en peinture) ; l'*image dialectique* (qui constitue à la fois un déclin et un devenir du visible) ; le *robot*politique (terme regroupant les dispositifs et les organisations attachées à la société de la surveillance : contrôlats, points de contrôle, systèmes intelligents, circuits intégrés, robotique avancée, machine de contrôle, etc.) ; la *déterritorialisation de la réalité* (*flux-schizo*, simulation et secret généralisé, arrière-bases, sous-système, informations fantôme, système de brouillage, espaces aveugles, mobilité perpétuelle, etc.) et l'*abattoir virtuel* (un dispositif « contrôlant », voire l'ultime machine de guerre rhizomatique, omniprésente, totalement incontrôlable, vide, automatique, parasitaire, *trans*politique — organisée pour dominer et intervenir si nécessaire dans la dégradation du système, exerçant un contrôle continu et mobile — totalement infiltrée).

L'infrastructure fragmentée, cognitive et diagrammatique du projet *Interzones* est une tentative pour former un système de pensée nécessaire à l'établissement d'une dialectique



entre les idées, les mots et un système pictural fondé sur la spéculation et la simulation de non-événements, de non-lieux. Le dynamisme se situe principalement dans une mécanique de montage *formée par mouvement* (l'espace, dépouillé de ses frontières limitatives, est interprété alors comme un réceptacle de relation et de déplacement) ; une structure stratifiée *formée par compression* (transitivation entre les espaces « en suspension ») et finalement, une étendue pénétrable formée par expansion et intrusion (à l'intérieur d'enclaves visuelles, d'écrans troués, de micro-fentes, d'espaces de l'« entre-deux » — entre le perceptible et le fantomatique — j'explore différentes zones de proximité et d'exclusion de l'image, un dialogue sur un mode frontal entre le visible et le non-visible). Chaque fragment ne fait que transcrire un document de l'histoire réelle ; mais la mise en mouvement, la cohésion, le montage, et surtout, la compression de ces fragments sur un même plan, permettent de former quelque chose comme histoire très improbable, une *Inventione di speculatione, quasi degna di riso* (*une invention spéculative… presque risible*) qui ne cherche pas à établir une quelconque vérité, mais s'interroge (en révélant des constats fictifs) sur des intérêts aussi variés que la militaro-médiatisation (*guerre de l'information*, *guerre psychologique*), la réalité virtuelle, les pouvoirs oligarchiques et hiérarchiques, les sociétés secrètes, l'histoire des services secrets et des services de renseignement, la police, les structures de contrôle et de domination, la notion d'Empire, les virus informatiques, le concept de quasi-État, la pornographie, la robotique avancée, les systèmes du visible, les tactiques militaires de déplacement, d'« essaimage », d'intrusion, d'« infestation » et d'infiltration, etc.



Notes

[1] Denis de Rougement in Golard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinéma.*

[2] Didi-Huberman, Georges. 983. *Mémorandum de la peste.* Christian Bourgois éditeur (nouvelle édition augmentée d'une postface), Paris, 140 p /et Quignard, Pascal. 2007. *La nuit sexuelle.* Éd. Flammarion, Paris, p. 81-147.

[3] Burroughs, William S. 198 . *Essais tome I.* Christian Bourgois Éditeur, coll. Les derniers mots, tr. de l'américain et présenté par Gérard-Geoges Lemaire et Philippe Mikriammos, Paris, p. 17-18.

[4] Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers : 1972-1990.* Les Édition de Minuit, Paris, p. 238.

[5] Elias Canetti in Baudrillard, Jean. 1983. *Les Stratégies fatales.* Éd. Grasset & Fasquelle, coll. Le Livre de poche/Biblio essais, Paris, p 14.

[6] « [...] Le rhizome connecte n point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Àl'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de tratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. [...] Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'oposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connetable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il aut reporter sur les cartes et non-l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communicaion hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiat, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. ...] Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. [...] C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une drection perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qi ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. » in Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2.* Éd. de Minuit, Paris, p. 31-37.

[7] Le diagramme doit être distingué de l'indice : « Une machine abstraite ou diagrammatique a plutôt un rôle de pilote. Elle ne fonctionne ps pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité. Elle n'est donc pas hors de l'histoire, mais toujours plutôt « avant » l'histoire, à chaque moment où elle constitue de points de création ou de potentialité. Tout fuit, tout crée, mais jamais tout seul, au contraire, avec une machine abstraite qui opère les continuums d'intensité, les conjonctions de déterritorialisation, les extractions d'expression et de contenu. C'est un Abstrait-Réel, qui s'oppose d'autant plus à l'abstraction fictive d'une machine d'expession supposée pure. » in Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2.* Éd. de Minuit, Paris, p. 177. « Le diagramme ou la machine abstraite ont des lignes de fuite qui sont premières, et qui ne sont pas, dans un agencement, des phénomènes de résistance ou de riposte, mais des pointes de création et de déterritorialisation. » in Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2.* Éd. de Minuit, Paris, p. 175-176.

CHAPITRE 1

STRATÉGIES DE DISSIMULATION

L'espace comme hypersurface.

1.1 *Spatialité de l'ouverture*

« La conscience des hommes se mobilise autour de cette interface, entre l'interne et l'externe, [l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public[8]]. L'émotion propre à la scène invisible — cette scène qu'on voit (alors qu'elle ne peut être vue) — est l'effroi (signe du fantasme). La vie du voyeur est orientée. Ce destin a un sens. La chasse à l'affût, le voyeurisme, la contemplation, la lecture sont transit de sens. »[9] Une métamorphose du regard se produit à travers des conduits (*transito*), des couloirs de déplacement, des ouvertures à travers les murs... derrière lesquels nous pouvons sentir des arrière-fonds, des arrière-plans et des arrière-pensées. Des choses dans leur absence qui présentent de nouveaux territoires aux effets souterrains (espaces sous-jacents, zones d'ombres, sous-systèmes, hors-champs...).[10] L'invisible semble toujours révéler un grand déploiement : pensées subversives, réseaux parallèles, hors-systèmes, théorie du complot... Infiltrer le visible par une approche intrusive vise à repérer les failles et les ouvertures favorisant l'accès à de nouveaux types d'information. Elle donne une vue privilégiée — une perspective « ouverte » — sur ce qui appartient à l'ordre du *caché*. À l'intérieur d'enclaves visuelles, d'écrans troués, de micro-fentes, d'espaces de l'« entre-deux » — entre le perceptible et le fantomatique — mon travail explore différentes zones de proximité et d'exclusion de l'image. Je soulève, stratifie, sectionne et fracture la *vision en perspective* afin de voir à la fois ce qui se trouve au-delà et en deçà de l'image, mais aussi d'entrevoir ce qui se trouve en « *hors-champ* » ou « *à travers de* » par l'insertion d'images *du dehors*, d'images *simulées*. L'espace, dépouillé de ses frontières limitatives (« hors-limites »), est interprété alors comme un réceptacle de relation et de déplacement.



Notes

[8] « Hannah Arendt établit une correspondance entre le mur et la loi. Deux types de murs (ou « lois-murailles ») préservaient à son sens la sphère politique : le mur d'enceinte de la cité, qui définissait la zone politique ; et les murs séparant l'espace privé de l'espace public, qui garantissaient l'autonomie de la sphère domestique. » in Arendt, Hannah. 1958. *Condition de l'homme moderne*. Éd. Calmann-Lévy (nouvelle édition 1994), Paris, p. 105 in Weizman, Eyal. *À travers les murs : L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La Fabrique Éditions, tr. de l'anglais par Isabelle Taudière, Paris, p. 68.

[9] Quignard, Pascal. 2007. *La nuit sexuelle*. Éd. Flammarion, Paris, p. 81-147.

[10] « L'art, ou transcription graphique d'une culture, se trouve déterminé par la façon de percevoir l'espace. Depuis la Renaissance, l'artiste occidental percevait son environnement surtout en terme de vision. Tout était dominé par l'œil du spectateur [centré sur l'unique point de vue de celui qui regarde]. Sa conception de l'espace s'établissait en terme de projection en perspective sur une surface plane constituée d'unités formelles servant à mesurer l'espace. Il acceptait la prédominance de la verticalité et de l'horizontalité — la symétrie — comme premier principe d'ordre. Cette conception est profondément enracinée dans la conscience de l'art occidental.
Les peuples primitifs [...] intègrent le temps à l'espace et vivent dans un espace acoustique, sans horizon ni limites, un espace olfactif plutôt que visuel. Leur représentation graphique ressemble à un rayon X. Ils y font entrer tout ce qu'ils savent, plutôt que ce qu'ils voient uniquement. Un dessin représentant un homme chassant le phoque sur un morceau de banquise montrera non seulement ce qui est au-dessus de la glace, mais aussi ce qu'il y a au-dessous. L'artiste primitif triture et soulève tous les plans visuels possibles jusqu'à ce qu'ils expriment pleinement ce qu'il désire représenter. » in McLuhan, Marshall et Quentin Fiore. 1967. *Message et Massage*. Éd. Jean-Jacques Pauvert/Random House, Paris/Toronto, p. 56-57

1.2 *Occupation par disparition*

L'« *occupation par disparition* » est une stratégie de dissimulation de l'image à l'intérieur de l'espace pictural. Ce concept systémico-spatial a pris forme à partir des études concernant le *repentir* en peinture, le système du visible, la stratégie militaire, les concepts de déterritorialisation et d'espace *lisse*[11]. J'entends par *système du visible* tout dispositif technologique capable de décrypter l'espace de manière à parfaire la vision de l'être humain : rayon X, infrarouge, géonumérisation de l'espace réel[12], photographie satellite, simulation et dématérialisation virtuelle de l'espace, dispositifs de surveillance et de localisation, vision à travers les murs, caméras signalétiques, etc. Du point de vue de la stratégie militaire, mes observations proviennent principalement des dispositifs qui ont la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, de simuler (information, désinformation, contre-information, cryptage, décryptage, supra-structure de surveillance, drones, orbiteurs, arrière-bases, tactique d'« *Infestation* » et d'intelligence en « essaim »[13], dispositifs de liaison, dispositifs de capture, points de contrôle, robotique avancée, automatisation, contrôle et intervention à distance, machine de contrôle...). En marge d'une présupposition formelle de l'espace, d'une interprétation fictive de l'espace (structuré par géométrie), la stratégie d'« *occupation par dissimulation* » consiste à une réorganisation et à une réinterprétation de la structure visuo-spatiale de l'espace pictural au moyen d'une série d'actions qui extrapolent l'idée de non-localisation, de transitivation et d'interaction entre les différentes zones picturales. J'entends par zones picturales, les espaces se situant dans les différentes couches de la surface picturale d'un tableau qui permettent une expansion de la visuo-spatialité de l'espace pictural. Le concept d'« *occupation par disparition* » émane à la fois un déclin et un devenir du visible. Il désigne le double mouvement de supprimer et de conserver, et procède principalement par *addition* et *soustraction*. L'« *occupation par dissimulation* » est la négation en tant qu'elle pose quelque chose. La chose niée, supprimée, cachée ou dissimulée, l'est comme un moment essentiel dans le processus de création, en sorte qu'elle est conservée comme une action primordiale.



Notes

[11] Deleuze et Gattari opèrent une distinction entre deux types de territorialité : un système *strié*, étatique hiérarchique, cartésien, géométrique, solide, hégémonique et spatialement rigide ; l'autre, espace *lisse*, composé d'espaces flexibles, mouvants, réticulaires et « nomades ». « Dans l'espace lisse, la ligne est donc un vecteur, une direction et non pas une dimension ou une détermination métrique. C'est un espace construit par opération locale avec changements de direction. Le lisse dispose toujours d'une puissance de déterritorialisation supérieur au strié. [...] Quand on s'intéresse aux nouveaux métiers et même aux nouvelles classes, comment ne pas s'interroger sur ces techniciens militaires qui surveillent jour et nuit des écrans, qui habitent ou habiteront à longue durée sous-marins stratégiques et satellites, et quels yeux, quelles oreilles d'apocalypse ils se font [...]. » in Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Éd. de Minuit, Paris, p.597-600.

[12] « L'Agence américaine de recherche avancée sur la défense (Darpa) a lancé un programme intitulé *VisiBuilding* pour élaborer des capteurs capables de « scanner » à distance des bâtiments et de générer des images détaillées des intérieurs. » in Stapleton-Gray, Ross. 2006. « Mobile Mapping: Looking Through Walls for On-Site reconnaissance ». *The Journal for Net Centric Warfare*, C4ISR, September 11 2006 in Weizman, Eyal. *À travers les murs : L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La Fabrique Éditions, tr. de l'anglais par Isabelle Taudière, Paris, p.98.

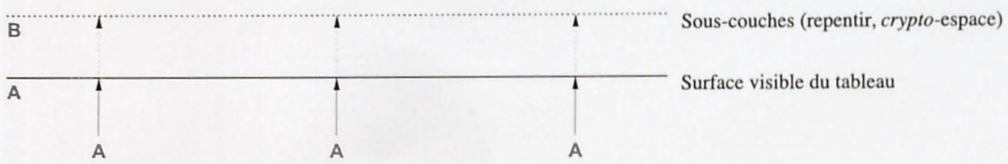
[13] « L'opération menée en avril 2002 par les unités de l'armée israélienne lors de l'offensive sur Naplouse, en Cisjordanie, a été présentée par son commandant, le général de brigade Aviv Kochavi, comme un exemple de « géométrie inversée », qu'il explique comme étant « une réorganisation de la syntaxe urbaine au moyen d'une série d'actions micro-tactiques » : « *Cet espace que vous regardez, cette pièce que vous regardez, n'est jamais que l'interprétation que vous vous en faites. C'est pourquoi nous avons adopté la méthode qui consiste à passer à travers les murs. [...] Comme un ver qui ronge sa galerie pour avancer, surgissant à certains endroits pour aussitôt disparaître. Nous nous déplacions ainsi depuis l'intérieur des habitations vers leur extérieur d'une manière surprenante et dans des endroits où nous n'étions pas attendus, arrivant par-derrière et frappant l'ennemi qui nous attendait au tournant [...].* » Pendant la bataille, les soldats se sont déplacés dans la ville à travers des « tunnels de surface » creusés dans une structure urbaine dense et contiguë — horizontalement à travers les murs et verticalement par des trous percés à l'aide d'explosifs dans les plafonds et les planchers. Cette forme de mouvement, décrite par les militaires comme « *essaimage* » [« L'intelligence en « essaim » est [...] un système de pensée non linéaire et non sériel, et relève essentiellement de l'intelligence collective d'un système, supérieure à l'intelligence cumulée de ses composants. [...] Les essaims sont des réseaux polycentriques. »] et « *infestation* », cherche à redéfinir l'intérieur comme extérieur, et les intérieurs domestiques comme voies de communication [« L'auteur palestinienne Nuha Khoury a souligné à plusieurs reprises la confusion entre le dedans et le dehors que provoque ce type de manœuvre. Elle rappelait une discussion avec un soldat qui venait de pénétrer chez elle à travers un mur : *"Allez à l'intérieur ! — Je suis déjà à l'intérieur !" Il m'a fallu quelques secondes pour comprendre que pour ce jeune soldat, l'intérieur faisait référence à tout ce qui n'était pas visible, ou du moins tout ce que lui ne pouvait pas voir [...]* »]. Sur le terrain, les soldats israéliens s'orientaient à l'aide de systèmes de localisation par satellite (GPS) et leurs commandants assuraient une coordination centrale à partir d'images transmises par des drones. [« Quand les soldats défonçaient un mur, ils inscrivaient rapidement à la bombe à côté du trou « entrée », « vers... » ou « en provenance de... » pour régler la circulation des troupes et retrouver leur chemin dans le labyrinthe qu'ils avaient creusé au cœur de la ville. »] Des instruments de « transparence intégrale » sont les principaux composants dans la recherche qui vise à produire un monde militaire imaginaire et fantomatique, un monde d'infinie fluidité sans bornes, au sein duquel l'espace de la ville devient aussi facilement navigable qu'un jeu vidéo. La société israélienne de recherche et de développement Camero a mis au point un dispositif d'imagerie portable qui associe des images thermiques et un radar utilisant les ondes à très large spectre (UWB). Ce système, comme les appareils d'échographie utilisés dans les maternités, restitue une image tridimensionnelle de l'activité biologique qui se cache derrière un mur. Les corps humains apparaissent sous forme de « marques thermiques » imprécises baignant dans un milieu flou abstrait, tandis que tous les éléments solides — les murs, les meubles, les objets — disparaissent de l'écran numérique. Aux armes utilisant les cartouches Otan standard de 5,56 mm, on adjoint des calibres 7,62 mm, capables de perforer la brique, le bois et la terre battue sans trop dévier de leur trajectoire. En cherchant à voir ce qui se cache derrière les murs [...], l'armée cherche à donner aux technologies contemporaines une dimension métaphysique, à dépasser l'ici et maintenant de la réalité physique, à abolir le temps et l'espace. [...] » in Weizman, Eyal. 2007. *À travers les murs : L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La Fabrique éditions, tr. de l'anglais par Isabelle Taudière, Paris ; « Art of war ». *Freize* (www.freize.com).

1.3 *Espaces de dissimulation*

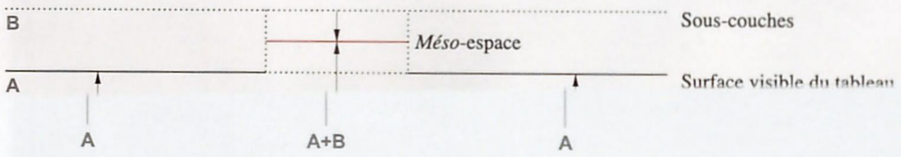
L'« *occupation par disparition* » s'inscrit dans plusieurs approches :

Repentir : Le repentir en peinture s'inscrit pricipalement comme « un changement apporté à un tableau par son auteur au cours de son exécution »[14].

***Crypto*-espace** (*crypt(o)*-, du grec *kruptos* qui signifie « caché ») : Une image invisible, cachée de façon volontaire, dont la structure et la supra-structure échappent à la perception immédiate. Prédéterminé et stratégique, cet espace sous-jacent s'impose devant l'*imprévisible* d'un repentir. Sa fonction est principalement de cacher. L'information, se superposant ainsi à l'information, est envahie par une sorte de contenu fantôme.

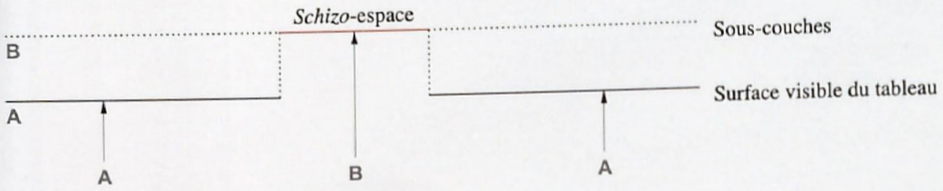


***Méso*-espace** (*més(o)*-, du grec *mesos* qui signifie « au milieu ») : Un espace se situant précisément entre le visible et l'invisible, qui implique un aplatissement de ces deux dimensions sur un même plan. Cet espace génère un effet de compression qui aboutit à un espace de l'« entre-deux » : une zone limitrophe et transitionnelle qui ne touche au visible ni à l'invisible, mais qui serait en fait leur synthèse. Le *méso*-espace comporte une *hyper*surface (stratifiée et bidirectionnelle) qui sert de « tenseurs » entre ce qui est visible et non-visible. Il tend vers un en deçà ou un au-delà de l'espace, opère une *transitivisation* de l'espace, additionnant ainsi toutes les dimensions pour répercuter une image entre deux états (irréversible et hallucinée), interreliée entre le visible et l'invisible.

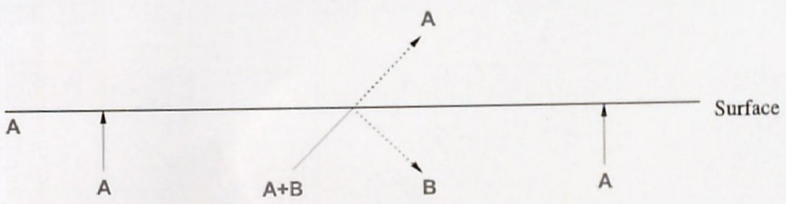




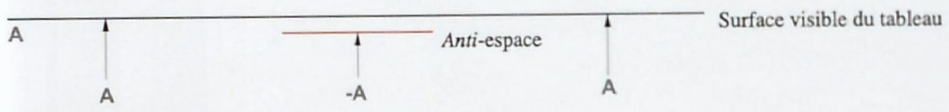
***Schizo*-espace** (*schiz(o)*-, élément du gr. skhizein « fendre ») : Une surface sectionnée qui fonctionne non pas par dissimulation, mais plutôt par « forage ». Cet espace donne une vue partielle sur les espaces sous-jacents. Ce sont des trous de passage, des brèches, des espaces fendus qui ouvrent sur des sous-systèmes picturaux et donnent à voir — sous forme de strates superposées — ce qu'il y avait au départ. Le tableau agit comme un écran troué où les fragments d'images, faisant ainsi partie intégrante de la composition, se mêlent à l'ensemble.



***Amphi*-espace** (*amphi*-, élément du grec qui signifie « des deux côtés ») : Une réflexion partielle dont l'effet rappelle celui d'une vitrine qui montre simultanément l'intérieur de l'espace et ce qui est réflichi sur la surface vitrée (à l'extérieur de l'espace).

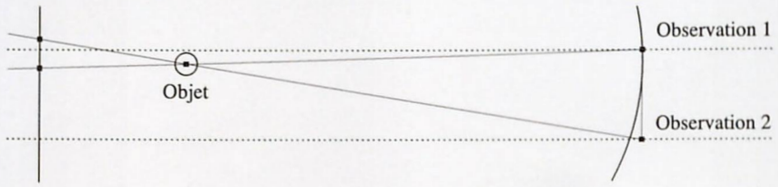


***Anti*-forme / *Anti*-espace** (élément du grec qui signifie « en face de, contre ») : Il s'agit d'une image intrus qui va en contresens de l'espace réel. Une image *du dehors* provenant du « hors-champ » ou une image *simulée* « en suspension » dans l'espace. Par exemple, en juin 2007, un groupe de « hackers » ont simulé une attaque nucléaire en direct à la télévision nationale tchèque ČT2, en piratant la caméra robotisée dédiée à présenter la météo lors du bulletin de nouvelles.

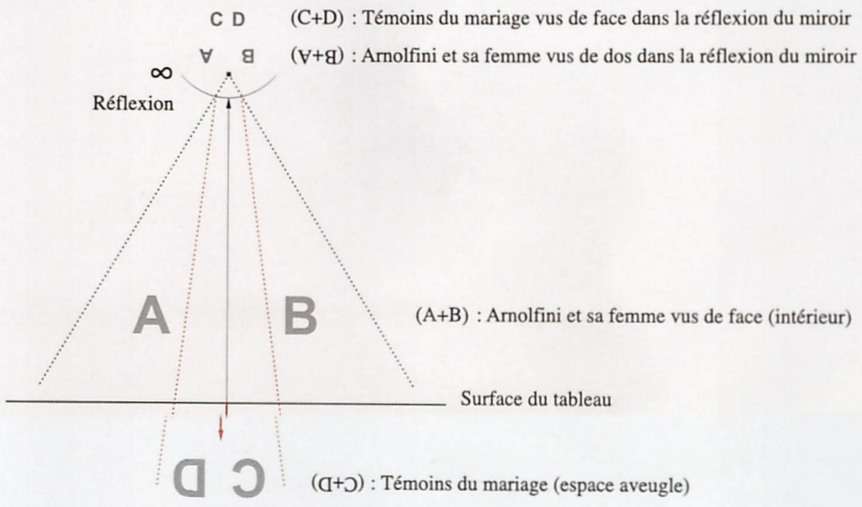




Parallaxe : La parallaxe est un déplacement apparent d'un objet que provoque un changement de point d'observation. Elle désigne aussi une modification, un écart, une différence observée entre la perception d'une même réalité. En peinture, on superpose deux angles de vue différents — visibles ou non-visibles — d'un objet ou d'une même scène en prenant compte de la bifurcation, la distorsion, le décalage et l'intervalle spatio-temporel qui peuvent se produire entre les deux points d'observation.

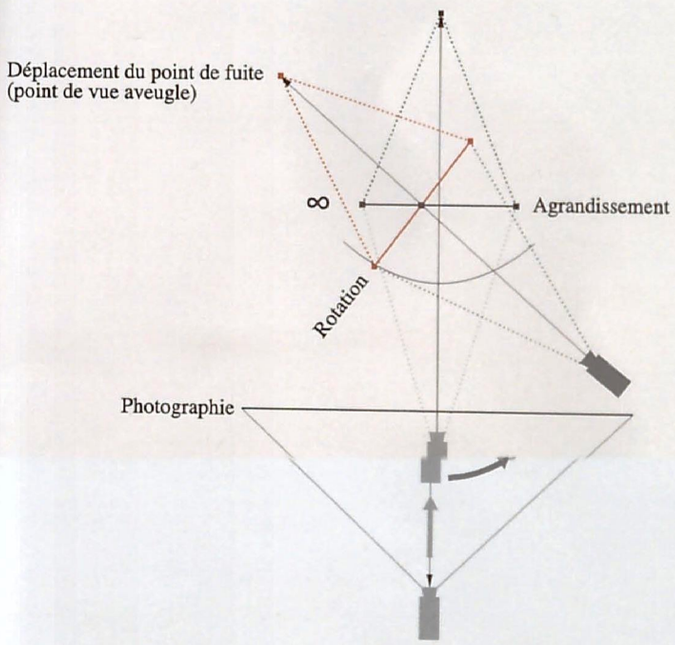


Espace aveugle / L'exemple du tableau *Giovanni Arnolfini et sa femme*, 1434, de Jan Van Eyck : À l'intérieur de cet espace nuptial, au fond de la pièce, un miroir reflète les fiancés vus de dos ainsi que deux autres figures. Le miroir nous donne à voir un *espace aveugle* qui ne vient de nulle part, sinon de l'intérieur même du tableau.[15]





Espace aveugle / L'exemple de *Blade Runner*, 1983, de Ridley Scott : À l'aide d'un scanneur sophistiqué, l'« Esper machine », le policier Deckard agrandit l'une des photographies trouvées dans l'appartement de l'un des « replicants ». Le capteur optique de la machine zomme jusqu'au détail granuleux d'une partie d'un corps reflété par le miroir convexe se situant au fond de la pièce (à l'extrémité du champ focal de la photographie). En fait, de cet agrandissement photographique, le policier fait pivoter le capteur optique à partir d'un point de fuite beaucoup plus éloigné que la distance hyperfocale de l'objectif photographique original. Normalement, le capteur optique aurait balayé la surface visible de la photographie. Ici, le déplacement du capteur est circulaire — comme s'il suivait la surface courbe du miroir — ce qui suppose que la photographie garde certaines propriétés tridimensionnelles. Le capteur se déplace vers une parallaxe aspatiale à l'intérieur d'un espace *lisse*. Dans le contexte *science-fictionnel* du film *Blade Runner*, le procédé d'agrandissement du scanneur va au-delà d'une vision réfléchie. En fait, l'espace *lisse* et *parallactique* permet à la vision de pivoter sur plusieurs centres, sur plusieurs points de fuite. Le capteur optique évite ainsi ce qui obstrue la vue et répercute un point aveugle, un angle de vue impossible qui donne à voir ici le visage de Zhora, l'un des «replicants» fugitifs.

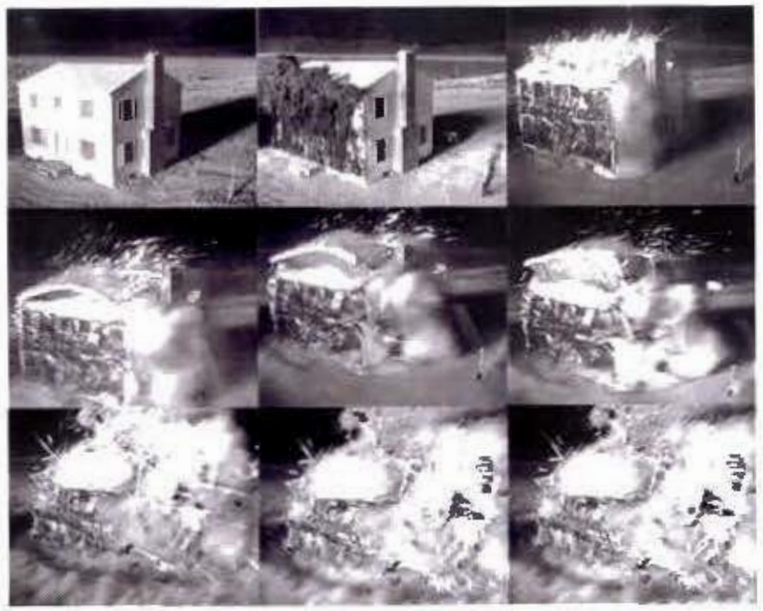








Hypothèse de l'*espace transfuge* : Le *réel* et le *construit* s'évaporent à mesure que la virtualisation/dématérialisation de la réalité prend son expansion. De nouvelles recherches sur l'espace consisteraient à élaborer des *espaces transfuges* formés par transitivation de différentes strates visuo-spatiales bidimentionnellles et tridimentionnelles. Cet environnement complexe serait formé de l'*espace de synthèse* (un environnement virtuel/numérique), de l'*espace de transit* (un espace de compression) et de l'*espace efficient* (présence spectrale indestructible et dynamique, faite de données pronostiques, qui s'apparente à une vision radar tridimentionnelle et qui prend forme dans une immatérialité complète). L'*espace transfuge* peut être aussi perçu comme un entrechoquement (une contamination) entre deux espaces striés, l'un fixe et l'autre en mouvement. La collision entre ces deux espaces striés crée pour l'espace de quelques secondes un espace lisse, pulvérisé, *quasi* dématérialisé. C'est précisément cet instant fluide qu'il serait intéressant de capter.



Notes

[14] Samson, Marie. 2004. *Dictionnaire usuel des Arts plastiques*. Édi. d'Art Le Sabord, Trois-Rivières, p. 162. En peinture, certains tableaux « révèlent sous la surface de ce qu'ils représentent, d'autres figures, d'autres structures, d'autres compositions qui ont pu être les moments d'une genèse dont l'œuvre est l'aboutissement. » in Ribon, Michel. 2005. *Esthétique de l'effacement : Essai sur l'art et l'effacement*. Éd. L'Harmattan, Paris, p. 63-64. Ces changements de direction (inhérents au travail de la peinture) se produisent au cours de l'exécution d'un tableau. Le repentir ajoute, substitue, retire ou recouvre certains éléments dans la composition d'un tableau. La peinture à l'huile est beaucoup plus susceptible à la création de repentirs, sa matière étant beaucoup plus malléable et réceptive aux changements de direction, et son temps de séchage étendu, permet une plus grande souplesse de l'image. Le repentir comporte une matérialité qui évoque une présence invisible, impénétrable à l'œil nu, mais dont le dévoilement de ses couches sous-jacentes est visible par la technologie du rayon X. Pour obtenir une radiographie, on fixe un film sur la surface peinte et on expose le tableau par-derrière au rayonnement. Les rayons X réagissent tout particulièrement au blanc de plomb et aux teintes claires. Ceux-ci bloquent le rayonnement alors que les pigments foncés brûlent la pellicule. On obtient ainsi un enregistrement photographique sur négatif qui coïncide avec l'image picturale.
L'examen d'une radiographie d'un tableau de Gustave Courbet, l'*Autoportrait* dit *L'Homme blessé*, a dévoilé le fantôme d'une figure féminine, celle-ci entrelacée dans les bras de Courbet (la tête au creux de son cou et la main repliée sur son cœur). On a identifié cette amoureuse comme étant Virginie Binet, maîtresse et mère de l'enfant du peintre. Courbet, par cette représentation de lui-même, blessé à la poitrine, a démontré d'une certaine manière qu'il tenait au secret de sa blessure. Cette hypothèse suppose qu'il aurait volontairement caché l'origine de sa souffrance — sans doute par dépit amoureux — en soustrayant par un repentir son amour déchu en deçà du tableau final.

[15] « Dans la peinture hollandaise, il était de tradition que les miroirs jouent un rôle de redoublement : ils répétaient ce qui était donné une première fois dans le tableau, mais à l'intérieur d'un espace irréel, modifié, rétréci, recourbé. » in Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses : Une archéologiie des sciences humaines*. Éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, p. 23.

CHAPITRE 2

CONSTRUIRE L'ESPACE

Cultiver l'impropre et le confus.

2.1 *Archi-espace*

La façon de construire les photomontages du projet *Interzone* fut principalement inspirée du photomontage *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* (Qu'est-ce qui rend les intérieurs d'aujourd'hui si différents, si attrayants ?), 1956, de Richard Hamilton. Selon l'historien de l'art Brandon Taylor, ce collage d'Hamilton « *n'est pas seulement (ou peut-être pas du tout) une critique de la consommation, mais surtout le reflet d'un environnement dans lequel différents types de données (mots et sons, images et textes, science et commerce, proche et lointain, vrai et faux) assaillissent l'infortuné consommateur comme autant de canaux à l'intérieur desquels les catégories correspondant au « réel » et à l'« artificiel » se trouvent désormais projetées dans une relativité radicale.* »[16] Les *Interzones* sont basées sur des photomontages générés par ordinateur. Ces *archi*-espaces, quasi photographiés, « corrompus » par le détournement et la manipulation des échantillons préexistants, révèlent par leur approche d'appropriation, une attitude opportuniste et subversive s'inscrivant dans la tradition du photomontage et de la peinture *politisés*. Les photomontages du projet *Interzones* sont utilisés comme études préparatoires aux tableaux. Ce sont des images intermédiaires qui se caractérisent par l'appropriation et la manipulation de modèles photographiques (pris à partir d'une collection d'images récoltées et décantées depuis 1996) provenant de journaux, de magazines, de livres et de *Google Images*. L'appropriation, la relecture et l'échantillonnage de fragments, de traces découpées, modifiées, morcelées et abîmées par le temps ou par leurs qualités « substandard », ainsi que la substitution de signes par des méthodes de dissimulation, me servent à créer de nouveaux espaces simulés, des zones « en interrelation » qui explorent les liens possibles entre la *robot*politique et la *déterritorialisation de la réalité*. Le photomontage est au départ un espace formé par variation, par combinaison, qui se compose par une série de transformations. Il est habité d'images découpées et mobiles, d'images-contours, de strates, d'inter-strates, de sub-strates, d'éléments transitoires, et de filtres flexibles. Il s'agit en fait d'une mise en relation d'idées et de concepts hétérogènes, traversée à des degrés divers et à des modes divers par une reterritorialisation topographique : superposition, juxtaposition, élimination, montage, dissimulation... Dans ce parcours à projections multiples, la stratégie narrative demeure défaillante, non-linéaire et multidirectionnelle. Les *Interzones* expriment entre eux des embranchements cachés et des connexions rhizomatiques. Les espaces s'ouvrent et se referment sans contrainte, laissant ainsi la pensée se déplacer de manière errante, aléatoire et dispersée à travers un réseau non-programmé de signes, de non-signes, de faits inquiétants, d'images obsédantes et de notions souvent dysfonctionnelles entre-elles.



Note

[16] Taylor, Brandon. 2004. *Collage : L'invention des avant-gardes*. Thames & Hudson/Éd. Hazan pour l'éd. française (2005), tr. de l'anglais de Lydie Echasseriaud et François Vidonne, Londres/Paris, p. 162.

2.2 *Espace en suspension*

La *Photographie commémorative de l'exécution de l'Empereur Maximilien*, 1867, un photomontage d'Adrian Cordiglia, éclaircit à la fois sur la facture bricolée entourant cette technique et sur l'idée d'une construction de la pensée à l'intérieur d'un processus d'agencement multiple, d'enregistrement, de simulation et de construction de l'espace. Les trucages entourant le photomontage de Cordiglia sont manifestes. Dans son ensemble, l'image comporte une perspective erronée, stratifiée et aplatie. Les figures découpées sont déposées de manière ébauchée sur le paysage macabre du lieu de l'exécution. L'Empereur et ses comparses, ainsi que les soldats qui les entourent, sont présentés à différentes échelles dans un *espace en suspension*. Leurs luminosités « hors focus » contrastent avec celles de l'arrière-plan, celui-ci semblant déjà posséder un autre vécu. Les différentes manipulations qui entourent l'assemblage du photomontage de Cordiglia demeurent douteuses et apparentes. Elles recèlent un jeu d'agencement d'images inégales, de procédés « mal faits » et malpropres. Malgré la somme des imperfections et des lacunes, le travail de falsification de ce photomontage révèle des qualités plastiques propres à cette technique. Ce qui rendrait singulier ce type d'image, se situerait dans le fait de laisser apparents les traces et les artifices de sa fabrication (à contresens de la publicité et de la propagande qui utilisent eux aussi les techniques de photomontage et de retouche[17]). Cette approche « *an*esthétique »[18] consiste à obstruer l'espace de retouches brutes et dissipées, de découpes mises en évidence, de traces résiduelles, de figures hallucinées, de juxtapositions étranges, de faux-calculs science-fictionnels, de trames clivées, etc. D'autres aspects esthétiques concernent la facture numérique des photomontages générés par ordinateur : la basse résolution des modèles photographiques causée par la compression des formats *jpeg* et *gif*, la *re*photographie ou la numérisation des sources imprimées, les qualités « substandards » des sources électroniques et vidéographiques (décomposition numérique, artefacts interférentiels et poussière numérique, transmission/réception défectueuse, halos crémeux et vacillants qui suggèrent l'usure et la dégradation fluide d'anciennes bandes vidéo).



Notes

[17] « La retouche : une technique essentielle dans les univers professionnels de la mode et de la propagande (faire disparaître des clichés officiels les personnalités devenues gênantes, ou politiquement éliminées), une technique, aussi, qui a vocation à « repicturaliser » l'image obtenue, en faisant réintervenir la main de l'homme, ici celle du censeur. [...] La retouche joue comme un opérateur symbolique minorant. Elle dépouille la réalité de son être, rabaisse le vrai au niveau du cosmétique, rétrograde la figure au rang du faux-semblant. » in Ardenne, Paul. 2006. *Extrême : Esthétique de la limite dépassée*. Éd. Flammarion, Paris, p. 334.

[18] L'idée baudelairienne est que l'art serait continuellement obsédé par quelque chose de non-artistique. Ce recours aux sources non-artistiques n'est pas uniquement esthétique, il faut y lire l'expression d'une résistance face à l'aseptisation idéologique, esthétique et « schizophrénique » que diffusent à outrance les différentes entités médiatiques. L'esthétique (« ou *an*esthétique ») de travailler dans un espace affecté par une altération générée par le transfert et la manipulation de documents imprimés, analogiques ou numériques, fût principalement influencée par une série d'événements télévisuels : en 1989, le renversement en direct à la télévision roumaine du dictateur Nicolae Ceaușescu ; entre 1991 et 2001, les nombreux vidéoreportages provenant de la guerre en ex-Yougoslavie ; en 1994, le raid antiterroriste mené par le groupe d'élite français GIGN sur l'Airbus A300 de compagnie Air France, à l'aéroport de Marseille Provence ; en 2003, les premières images de la zone de front de la Guerre en Irak, transmises celles-ci par le téléphone cellulaire d'un soldat américain ; et finalement, en juin 2007, la simulation d'une attaque nucléaire en direct à la télévision nationale tchèque ČT2 (Le groupe d'« hackers » avait piraté une caméra robotisée dédiée à présenter la météo lors du bulletin de nouvelles).

2.3 *Dysfonction/fonction de la peinture*

L'*image* a révélé, depuis, sa complicité à l'égard des idéologies (instrument de propagande, véritable machine de guerre).[19] « *La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part. […] Le spectacle est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. [Il] n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. Le spectacle est l'affirmation de l'apparence [et] le cœur de l'irréalité de la société réelle. […] Là où le monde réel se change en simples images, les images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique.* »[20] De toute évidence, la peinture a perdu la place qu'elle occupait depuis des siècles : en contrôlant (elle aussi) par le biais de l'image la réalité sociale, politique et religieuse et en modelant la conscience collective. La peinture peut-elle remplir aujourd'hui une telle fonction référentielle ? Devons-nous reconnaître que la peinture devrait s'avouer vaincue devant l'ampleur de la prolifération et de l'aseptisation idéologique, esthétique et « schizophrénique » que diffusent à outrance les différentes instances médiatiques ?[21] Autrement intelligent, l'image cinématique reste d'autant plus efficace pour nous faire sentir la « *violence du voir* », en particulier avec des films comme *Salo ou Les 120 journées de Sodome*[22] (« l'image sadienne »), 1975, de Pier Paolo Pasolini, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*[23], 1997, de Johan Grimonphez et *Import/Export*[24], 2007, d'Ulrich Seidl. La peinture semble ne plus servir à rien (semble ne plus arriver à rien au point de vue idéologique) devant une telle intensité, un montage et un réalisme aussi décapant. Pour se faire indispensable, elle doit être soumise à l'impossible, elle doit tenter de construire un réel Autre (un réel insaisissable). La peinture a pour fonction de s'ancrer avec force à une réalité qui ne finit jamais de se définir. Elle joue ici, dans toute sa puissance, son rôle d'*image dialectique*, en figurant à la manière de points de contrôle ce qui est observé comme phénomènes émergeants. L'état d'esprit d'une pensée abstraite, dans une perspective paranoïaque, anticipe le « théâtre des opérations », une topographie du visible, du pensable, du possible et de l'impossible.



Notes

[19] Debord, Guy. 1967. *La Société du Spectacle*. Éd. Gallimard (1992), coll. Folio, Paris, p. 15-23.

[20] L'*image* — toujours liée à une condition, à un conditionnement, à un *faire voir* — ne peut se débarrasser de ses fonctions : documenter, reporter, montrer, publiciser, manipuler, vendre, etc.

[21] « L'*Atlas* du peintre Gerhard Richter est un grand répertoire d'images de la culture de masse de l'Allemagne de l'après-guerre et de photographies personnelles. Richter parle de la photographie en tant qu'« image pure », libérée de tous les critères conventionnels associés à l'art : aucun style, aucune composition, aucun jugement. En fait, Richter remet en cause le fait que la photographie a usurpé la fonction de représentation de la peinture. Pour Richter, le « semblant » photographique dans ces peintures engendre une forme de doute. Il précise : « *Mon rapport à la réalité [...] a beaucoup à voir avec l'imprécision, l'incertitude, l'éphémère, l'inachèvement. La peinture s'intéresse exclusivement au « semblant », au contraire des autres arts (y compris la photographie). [...] La peinture est une technique qui permet de réfléchir sur l'apparence, le « semblant ». L'image est la représentation, et la peinture est la technique qui brise la représentation* » in Richter, Gerhard. 1995. *The Daily Practice of Painting: Writing 1962-1993*. Éd. The Museum of Modern Art, New York, p. 74, 181 et 227 ; in Francis, Mark et Hal Foster. 2006. *Pop*. Phaidon Press Limited, tr. de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, p. 34. « Pour Richter, le « semblant » du monde n'est pas donné ; le peintre le « repère » ou le « fabrique ». [...] Le « semblant » est donc lié à l'appréhension de l'apparence, à la perception, à l'incarnation, à l'action de l'homme — transformées par le changement social et le progrès technique » in Francis, Mark et Hal Foster. 2006. *Pop*. Phaidon Press Limited, tr. de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, p. 34-41. « Pour que l'histoire se présente, la simple cohérence de surface de la photographie doit être détruite. » in Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge/London, Harvard UP, tr. de l'allemand et présenté par Thomas Y Levin, p. 52. « En d'autres termes, la « ressemblance » de la photographie doit être travaillée par la peinture, et même décortiquée, afin que le « semblant » — caractéristique essentielle de l'apparence dans notre société — soit révélé. » in Francis, Mark et Hal Foster. 2006. *Pop*. Phaidon Press Limited, tr. de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, p. 34-41.



Gerhard Richter
Atlas : panneau 7.
Coupures n/b, coul., 51,7 x 66,7 cm.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

[22] « Durant la République faciste de Salo, quatre seigneurs élaborent un règlement pervers auquel ils vont se conformer. Ils sélectionnent huit représentants des deux sexes qui deviendront les victimes de leurs pratiques les plus dégradantes. Tous s'enferment alors dans une villa près de Marzabotto afin d'y passer cent vingt journées en respectant les règles de leur code terrifiant » (fiche *Allôciné*) in Ardenne, Paul. 2006. *Extrême : Esthétiques de la limite dépassée*. Éd. Flammarion, Paris, p.150.

[23] « *Dial H-I-S-T-O-R-Y* combine images photographiques, électroniques et numériques, scènes de reportages, extraits de film de science-fiction, pellicules récupérées et scènes reconstituées filmées par l'artiste. L'oeuvre selon Grimonprez, « souligne l'importance du spectaculaire dans notre culture de la catastrophe », dénonce le spectacle médiatique et cherche à évaluer l'impact des images sur la connaissance et la mémoire. Créer plusieurs années avant le 11 septembre 2001, le film laisse présager la manière dont la représentation médiatique de la « terreur » a par la suite circulé et évolué, parfois jusqu'à l'extrême quoique reposant sur les mêmes peurs et désirs habitant l'auditoire des années 70. » in Guide de l'exposition *Signal in the Dark: Art in the Shadow of War*. Commissaire : Séamus Kealy, organisée et mise en circulation par la Blackwood Gallery, Université de Toronto, Mississauga, présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 2008.

[24] Suite de tableaux frontaux d'une effroyable efficacité, *Import/Export* s'attaque aux parcours d'Olga et Paul, qui ne se croiseront jamais. La première, infirmière ukrainienne, quitte sa mère et sa fille pour trouver du travail en Autriche. Elle deviendra femme de ménage dans un hôpital gériatique. Le second, ex-gardien de sécurié autrichien croulant sous les dettes, partira en Ukraine avec son beau-père pour y installer des machines distributrices (« Roboti »). La dureté d' *Import/Export* se situe dans le fait que Seidl nous fait voir presqu'aucune violence (en tout cas, rien que nous ne connaissions pas déjà). La violence de ce film passe avant tout par l'intensité émotive que suscite notre imagination à anticiper (à chaque scène) le *pire*. La violence n'est jamais montrée en face. Elle est en « hors-champ », à la limite de ce que nous savons (par notre mémoire visuelle) de ce qui peut arriver. *Import/Export* de Seidl est d'un réalisme « déreprésentant » et troublant, d'une sensibilité rarissime (« *L'Occident, culture du geste conquérant, du nouveau et de la rupture, est aussi celui de la dégradation euphorique.* » in Ardenne, Paul. 2006. *Extrême : Esthétiques de la limite dépassée*. Éd. Flammarion, Paris, p. 369.)

CHAPITRE 3

PENSÉES CLANDESTINES

Seules les pensées clandestines se rapprochent le plus du réel.

3.1 *Image dialectique*

Regarder formé de *re-* et *garder*, signifie « prendre garde à ». *« Regarder serait approcher dans le visible, une temporalité paradoxale où la mémoire se tisse d'imminence, où le vestige de choses oubliées dans le passé devient le symptôme de choses à surgir dans le futur. « D'abord le présent, qui n'est qu'un tourment, et ensuite l'avenir, qui n'est qu'une menace. » Machiavel avait eu, bien avant de traverser la peste à Florence, une étrange prémonition : il avait tenté une histoire de l'oubli, ou au moins l'ébauche d'une théorie de cette histoire. S'était posé la très, très cruciale question : comment la mémoire des temps se perd-elle ?*

Toujours le temps approche. Rien encore ne t'atteint. Seulement tu regardes. Si tu sens que le visible acquiert tout autour de toi comme une pulsation de pressentiment, n'en cherche pas trop quelque raison. Que le visible se fasse prévision (informe prévision), telle est la monstruosité propre du visible, lorsque le visible ensommeille ses raisons, se métamorphose en un sens intime du temps. La menace n'est pas une forme mais un bruit, une aura, une rumeur, un ébranlement. Il te faudra inventer l'espace, le réseau et la progression de tes dires. Réinventer la géographie (ses surfaces, ses sous-sols, ses canaux...), en fonction de ta traversée dans cet espace informe. Organiser, faire dispositif, voire machine. Fais usage de ce réseau comme un fou, un guérillero en feraient usage (fais comme si tu n'avais pas de but). Tu devras donc, si tu peux, t'abandonner entièrement aux images. « Invisible », « irreprésentable », « inimaginable ». Touche à la figure impossible, à l'image du dépeupleur. Voilà pourquoi l'acte d'imaginer, loin de toute fabrication d'aspects intemporellement agencés, était décrit comme un phénomène concomitant au mal lui-même. Imaginer n'est pas un luxe, encore moins une consolation. C'est un destin psychique où le pire est inscrit. C'est un fléau de l'être. C'est quelque chose qui continue de sculpter la paranoïa des censeurs (la paranoïa et sa vertigineuse capacité de transmission). Les images aussi s'enchaînent et se déchaînent dans ce qu'il faut, encore une fois, appeler leur montage, que sa forme fût « disparate », « capricieuse » ou « désastreuse ». Chercher, comme le disait Warburg, cette zone de « coalescence naturelle du mot et de l'image » qui suppose un savoir essentiellement dialectique[25]*. Chaque fragment ne fait que transcrire un document de l'histoire réelle ; mais la composition et, surtout, la mise en mouvement de ces fragments devait former quelque chose comme une histoire très improbable.»*[26]



27

Notes

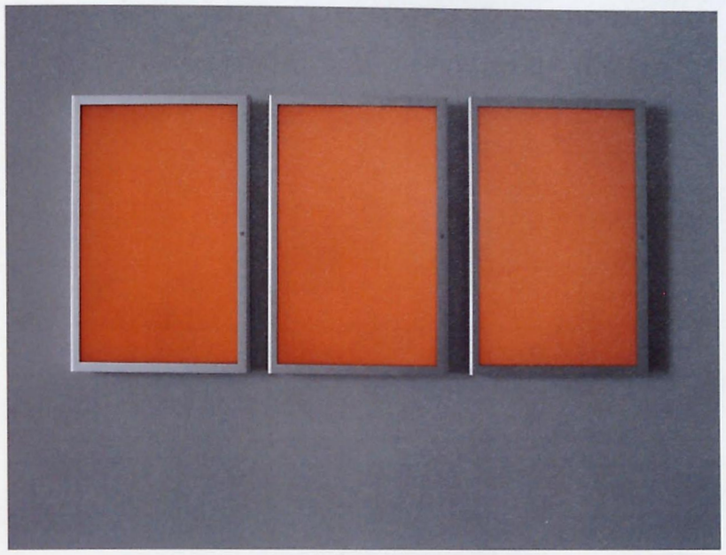
[25] L'*image dialectique*, telle que la définit Walter Benjamin, est d'abord un mode de figuration où apparaît une image en tension, de nature cognitive, écartelée entre deux conceptions du temps. L'*image dialectique* « est l'expression d'un instant décisif, d'un moment critique particulier arraché au continuum du temps [soulevé hors du temps] où se rejoue le sens de l'histoire. » in Benjamin, Walter. 1994. *Images de pensée*. Christian Bourgois, tr. de l'allemand par Jean-François Poirier, Paris. « Elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue — [c'est-à-dire] l'image dans le *Maintenant de la connaissabilité* — porte au plus haut degré la marque [d'un] moment critique [et] périlleux. [...] Il ne s'agit pas d'une dialectique figée, mais plutôt d'un devenir ou d'un déclin visible. » in Benjamin, Walter. 1989. *Le livre des passages*. Éd. du Cerf, tr. de l'allemand par Jean Lacoste, p. 479.

[26] Didi-Huberman, Georges. 1983. *Mémorandum de la peste*. Christian Bourgois éditeur (nouvelle édition augmentée d'une postface), Paris, 140 p. L'ensemble du chapitre 3.1 provient de *Mémorandum de la peste* de Didi-Hubeman. Le texte a été sectionné, trituré, remonté afin qu'il s'insère parfaitement dans la pensée du projet *Interzones*.

[27] « L'imagination débridée de Bosch, nourrie de savantes références visuelles mais aussi livresques, l'amène à transgresser les lois de la représentation classique. *« C'est en accumulant les motifs, pas en construisant un espace perspectif, que Bosch signifie le monde » (Hans Belting).* » in Davila, Thierry. 2006. « Hans Belting : Le jardin des délices ». *Artpress*, n°320, février 2006, Paris, p. 72.

3.2 *Robotpolitique, dispositif et machine de contrôle*

Il est admis ici que l'humain ne commande plus. Qu'il se trouve dans une situation de perte de contrôle, « en état de siège », formaté par l'entreprise d'une planification *robot*politique[28/29], sous l'emprise d'un pouvoir dispersé à travers les réseaux. « Un « *Empire* », qui « apparaît sous la forme d'une machine (vide, automatique, parasitaire, [totalement incontrôlable]) de très haute technologie, [...] virtuelle, construite pour contrôler l'événement marginal, organisée pour dominer et intervenir si nécessaire dans la dégradation du système (en ligne avec les technologies les plus avancées de la robotique). »[30] Dans la logique d'interaction homme-machine, l'homme transformé en corps-automate (surveillé, localisé, enregistré et administré par le flux d'information) devient inévitablement une extension du système logistique.[31] Gilles Deleuze évoque l'« installation progressive et dispersée d'un régime de domination » des individus et des populations qu'il nommait « société de contrôle ». Deleuze emprunte le terme « contrôle » au monde paranoïaque et infernal de l'écrivain William S. Burroughs mais s'appuie pour formuler son idée sur les travaux de Michel Foucault[32] consacrés aux « sociétés disciplinaires ». [...] Contrairement aux dispositifs disciplinaires, qui procèdent par la coercition, concentration et enfermement des corps, la théorie de Deleuze évoque le mouvement, [la diffusion] et la liberté de circulation comme étant les conditions nécessaires à l'exercice d'un pouvoir qui opère désormais par « contrôle continu » de tous les aspects de l'existence et par « communication instantanée ». Ce nouveau type d'organisation s'appuyant sur l'évolution technique et le développement des technologies de l'information et de la communication[33], s'articule sur plusieurs axes : la fusion économico-étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel ; la société de la surveillance et le renouvellement incessant des technologies et de leurs interactivités. »[34] Deleuze décrit « les différents contrôlats comme des variations inséparables, formant un système à géométrie variable dont le langage est numérique (ce qui ne veut pas dire nécessairement binaire). Les enfermements sont des moules, des moulages distincts, mais les contrôles sont une modulation, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre. »[35] Pour Burroughs, « *l'impasse fondamentale de toutes les machines de contrôle est celle-ci : le Contrôle demande du temps [et] exige opposition et assentiment, autrement il cesse d'être un contrôle. [...] Quand il n'y a plus d'opposition, le contrôle devient un projet dénué de sens. Il est d'ailleurs extrêmement peu probable qu'un organisme humain puisse survivre à un contrôle intégral. Il n'y aurait plus rien. Plus de personne.* »[36]



Notes

[28] « Robot du tchèque *robota* signifit « travail forcé ». 1. Machine, automate à l'aspect humain (androïde, humanoïde). 2. Mécanisme automatique à commande électronique pouvant se substituer à l'homme pour effectuer certaines opérations, et capable d'en modifier de lui-même le cycle en appréhendant son environnement (automatique, cybernétique). » in *Le Nouveau Petit Robert*. « Machine, du latin *machina*, « appareil », « engin de guerre ». La machine tend à l'autonomie motrice et directrice, inscrivant dans un automatisme matériel les projections les plus complexes de la pensée. [...] La machine logique ou la machine de Turing (Selon le logicien britannique Alan Matthison Turing, 1912-1954 : « *si une machine peut nous faire croire qu'elle est intelligente, alors elle l'est* ».) est un automate abstrait en un programme (ensemble fini d'instructions élémentaires) destiné à être exécuté sur un ruban infini par une tête de lecture-écriture équipée d'une mémoire finie. in Blay, Michel (dir. publ.) 2007. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Éd. Larousse/CNRS, coll. in extenso, Paris, p. 485-486. « Historiquement, l'intelligence artificielle (IA, champ pluridisciplinaire ayant pour objet la simulation au moyen de machines informatiques des comportements intelligents initialement réservés à l'homme.) est née de l'effort de guerre (décryptage des codes nazis) qui conduisit à l'invention de l'ordinateur, machine calculant non plus seulement sur des nombres mais des symboles logiques. La pensée logique, définissable comme un calcul algorithmique (machine abstraite universelle), recevait une réalisation concrète. D'où l'idée proposée par Turing d'une « machine intelligente ». [...] La machine informatique peut ainsi *simuler* l'intelligence humaine [...]. Aujourd'hui, les principaux domaines de l'intelligence sont couverts : traitement automatique du langage naturel (production/réception, dialogue oral personne/système), représentation et traitement des connaissances (banques de données, apprentissage automatique), raisonnement (systèmes experts, aide au diagnostic et à la décision), vision (perception, reconnaissance de formes, de visages [biométrie et moteur de recherche signalétique], etc.) robotique avancée (planification et intervention sur le monde). La complexité des phénomènes étudiés impose à l'IA une approche pluridisciplinaire associant étroitement informatique, logique, linguistique, psychologie cognitive, neurosciences, ergonomie et philosophie. À l'approche *cognitiviste* héritée de Leibniz, selon laquelle toute pensée est réductible à un calcul sur des symboles logiques, a succédé une appréhension *connexionniste* des processus subsymboliques en termes d'opérations sur des unités interagissant en réseaux neuromimétiques. À un autre niveau, les modules logiciels peuvent être considérés comme des agents autonomes coopérant à une même tâche dans un *système multi-agents*. Cette *IA distribuée* fournit une modélisation de l'intelligence collective. [IA bénéficiant aujourd'hui de l'efflorescence des logiques et de la puissance de traitement des nouvelles architectures informatiques, notamment des machines parallèles]. » in Blay, Michel (dir. publ.) 2007. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Éd. Larousse/CNRS, coll. in extenso, Paris, p. 436.

[29] Une *biopolitique automatisée, robotisée, contrôlable à distance*. « C'est Foucault qui développe le concept de biopouvoir qu'il rattache plus largement au libéralisme. [...] Le terme « biopolitique » désigne la manière dont le pouvoir tend à se transformer, entre la fin du XVIII^{e} siècle et le début du XIX^{e} siècle, afin de gouverner non seulement les individus à travers un certain nombre de procédés disciplinaires, mais l'ensemble des vivants constitués en population : la biopolitique — à travers des biopouvoirs locaux — s'occupera donc de la gestion de la santé, de l'hygiène, de l'alimentation, de la sexualité, de la natalité, etc., dans la mesure où ceux-ci sont devenus des enjeux politiques. » in 2004. « Dossier Foucault : Une éthique de la vérité ». *Le magazine littéraire*, n° 435, octobre 2004, Paris, p. 55-56.

[30] Hardt, Micheal et Antonio Negri. 2000. *Empire*. Éd. Exils/Havard University Press, coll. « Fait et Cause » 10/18, Paris, p. 67.

[31] « La programmation progressive de la pensée, des sentiments, des émotions, ainsi que les impressions sensorielles apparentes de la technologie, [...] permettent à ces États policiers de maintenir une façade démocratique [...]. » in Burroughs, William Steward. 1973. *Les garçons sauvages : Un livre des morts*. coll. 10/18, Éd. Christian Bourgois, Paris, p. 190. « Au développement infini des dispositifs de notre temps — c'est-à-dire tout ce qui a la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les opinions et les discours des êtres vivants — correspond un développement tout aussi infini des processus de subjectivation. Cette situation pourrait donner l'impression que la catégorie de la subjectivité propre à notre temps est en train de vaciller et de perdre sa consistance, mais si l'on veut être précis, il s'agit moins d'une disparition ou

d'un dépassement, que d'un processus de dissémination qui pousse à l'extrême la dimension de mascarade qui n'a cessé d'accompagner toute identité personnelle. [...] Il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif. [...] Foucault a ainsi montré comment, dans une société disciplinaire, les dispositifs visent, à tarvers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement. Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement. [...] Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle [...] est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désujectivation. [...] Aujourd'hui, processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet. [...] Dans la non-vérité du sujet, il n'y va plus, en aucune manière, de sa vérité. [...] Les sociétés contemporaines se présentent ainsi comme des corps inertes traversés par de gigantestque processus de désubjectivation auxquels ne répondent aucune subjectivation réelle. [...] De là, l'étrange inquiétude du pouvoir au moment où il se trouve face au corps social le plus docile et le plus soumis qui soit jamais apparu dans l'histoire de l'humanité.» in Agamben, Giorgio. 2006. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éd. Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite Bibliothèque, tr. de l'italien par Martin Rueff, Paris, p. 33-47.

[32] «Chez Foucault le terme «contrôle» désigne dans un premier temps une série de mécanismes de surveillance qui apparaissent entre le XVIII^{e} et le XIX^{e} siècle et qui ont pour fonction non pas tant de punir la déviance que de la corriger et surtout de la prévenir. Cette extension du contrôle social correspond à une nouvelle distribution spatiale et sociale de la richesse industrielle et agricole: c'est la formation de la société capitaliste, c'est-à-dire la nécessité de contrôler les flux et la répartition spatiale de la main-d'œuvre en tenant compte des nécessités de la production et du marché du travail, qui rend nécessaire une véritable orthopédie sociale dont le développement de la police et la surveillance des populations sont les instruments essentiels.» in 2004. «Dossier Foucault: Une éthique de la vérité». *Le magazine littéraire*, n° 435, octobre 2004, Paris, p.59. «Les institutions disciplinaires ont sécrété une machinerie de contrôle qui a fonctionné comme un microscope de la conduite; les divisions ténues et analytiques qu'elles ont réalisées ont formé, autour des hommes, un appareil d'observation, d'enregistrement et de dressage. Dans ces machines à observer, comment subdiviser les regards, comment établir entre eux des relais, des communications? Comment faire pour que, de leur multiplicité calculée, résulte un pouvoir homogène et continu? L'appareil disciplinaire parfait permettrait à un seul regard de tout voir en permanence. Un point central serait à la fois source de lumière éclairant toutes choses, et lieu de convergence pour tout ce qui doit être su: œil parfait auquel rien n'échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés.» in Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, p.204.

[33] «Les vieilles sociétés de souveraineté maniaient des machines simples, leviers, poulies, horloges; mais les sociétés disciplinaires récentes avaient pour équipement des machines énergétiques, avec le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage; les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus. Ce n'est pas une évolution technologique sans être plus profondément une mutation du capitalisme» in Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers: 1972-1990*. Les Éditions de Minuit, Paris, p. 244. «[On] distingue quatre modes d'attaque et de défense, d'offensive et de défensive, une sorte de généalogie. Les loups, les rats, les cafards, les virus. D'abord l'ennemi est frontal: ce sont les loups — cela vaut aussi pour l'ennemi humain —, on se barricade, on établit des remparts, on constitue la ville du Moyen Âge, en tout cas on résiste frontalement. L'ennemi est visible, on sait à qui on a affaire, et à la limite, jusqu'à la lutte des classes de Marx, on est toujours dans cette figure. Viennent ensuite, non plus les loups mais les rats: c'est un ennemi souterrain, la défense frontale n'existe plus, il faut inventer autre chose, une prophylaxie, une hygiène, essayer de juguler cet ennemi moins saisissable... Après vient une autre génération d'ennemis: ce sont les cafards, qui se baladent non pas dans l'espace à trois dimensions, mais dans tous les interstices. À la différence des rats, ils circulent un peu partout, il devient très difficile de les réduire, il faut reconvertir tous les modes de défenses. La quatrième phase: ce sont les virus, on est alors dans une quatrième dimension virale, où il n'y a plus de résistance possible... [...] Il faut voir à quoi tout cela correspond: les rats, ce sont tous les services secrets, l'intrigue, etc.; les cafards, c'est le parasitage

de tous les systèmes avec l'impossibilité de pouvoir canaliser les choses ; mais les virus, c'est pire, car c'est l'information elle-même ; le virus est par excellence porteur d'informations, et en même temps destructeur d'information.» in Baudrillard, Jean. 2001. *D'un fragment l'autre : Entretiens avec François L'Yvonnet*. Éd. Albin Michel, coll. Le Livre de Poche/Biblio essais, p.103-104.

[34] Pironet, Olivier. 2007. «Le théoricien des sociétés de contrôle». *Manière de voir : Le monde diplomatique*, n° 96, décembre 2007 – janvier 2008, p.15.

[35] Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers : 1972-1990*. Les Éditions de Minuit, Paris, p.242.

[36] Burroughs, William Steward. 1976. «Chaloupe de sauvetage, coup maya et limites du contrôle». *Interférence : Pour une critique des appareils d'information et de communication*, n° 5-6.

DEUXIÈME PARTIE

INTERZONES

Inventione di speculatione, quasi degna di riso.

« Vivre sous les conditions que vos ennemis tentent d'imposer.
Et les membres de toutes les organisations actuelles deviennent à un moment donné vos ennemis. Si vous survivez, vous saurez exactement où se trouve ce moment. »

William S. Burroughs



Agence, 2007 — Élites oligarchiques inobservables. Bureaucrates spécialistes des dispositifs de surveillance et de la propagande. Des seigneurs de l'ombre claquemurés dans des forteresses peuplées d'ordinateurs occupés à régler des affaires qui ne nous regardent pas.



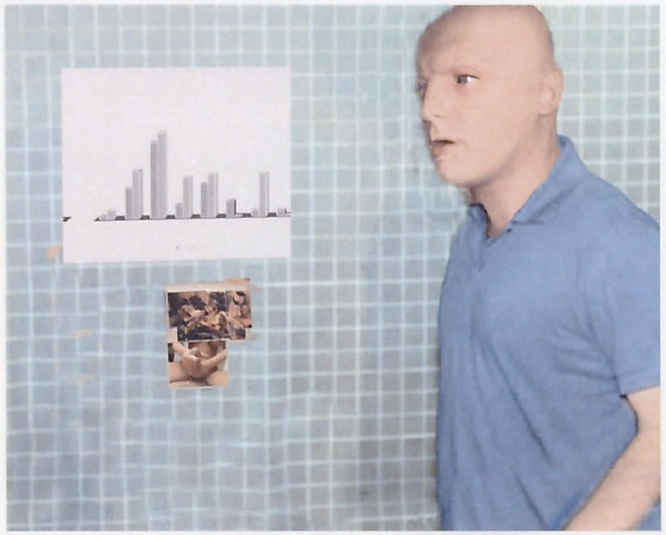
Médiaparanoïde (ou La logique du pouvoir), 2007.



Commission, 2007 — Opération « Porno AM » : un hangar brûle, dans lequel sont entreposés des milliers de vidéocassettes pornos, des milliers des projections aux contenus flous et incertains — hyperfocalisation, dissimulation, capture d'images, éclairage direct, gros plans, corps enregistrés...



Néopolice, 2007 — Néopoliciers téléguidés par des orbiteurs biotélépathiques et cyborgtélépathiques ; camouflage holographique anti-radar, écrans troués, brouillage signalétique et stratégie de simulation. D'énormes affiches, avec les mots CONTROL/POLICE/MACHINE/REALITY, placardent les murs des villes du monde entier.



Cellule interlope, 2008 — Des orgies ont lieu dans la salle des coffres. Le sperme se mêle à l'or.



Transfert, 2007 — Des villes à l'écart des autres villes, non-localisables, loin de toute évidence et de toute certitude.



Interrogatoire, 2007 — En « hors-champ », des couvertures de magazines sur lesquelles de jeunes filles jouent les victimes et paradent à la manière du cinéma porno (la bouche ouverte et la peau cum shot). Des scènes pornos sont projetées : Dans une prairie d'une verdure étincelante, de jeunes bergères habillées de leurs costumes traditionnels jouent à saute-mouton. Bien sûr, les seins à force de rebondir, finissent par mettre le nez dehors…



Frontière, 2007 — Poste frontalier : des Luddites aux allures de commando d'élite et aux convois blindés, banalisés, sirènes hurlantes, mettent en lieu sûr des données informatiques.



Zone fantôme, 2007 — Arpenteurs du désastre. Le sol est recouvert d'une surface qui empêche aux orbiteurs de photographier la zone.



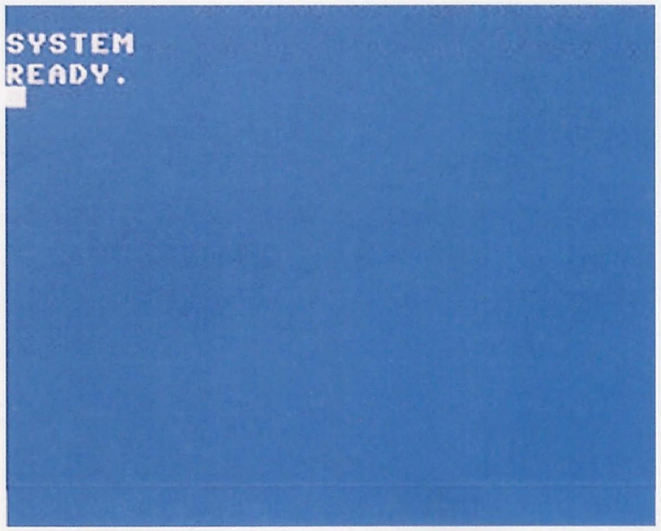
Bunker, 2007 — Un gouvernement sans police : seulement des points de contrôle ; machines autonomes ; systèmes de contrôle ; voies synthétiques ; secteur sous haute surveillance (accès clôturés) ; périmètre de sécurité ; infocontrôle ; téléguidage ; « code zone » ; unités mobiles ; système de brouillage.



Égérie, 2007.



Transpolitique, 2007 — L'*abattoir virtuel* comme machine de guerre.



SYSTEM READY, 2007 — Par mesure de sécurité, des gouvernements fantômes implantent des arrière-basses en orbite et entreposent pour des années avenirs des données informatiques dans d'anciens « bunkers » militaires situés dans les montagnes et notamment sur des anciennes plateformes pétrolières « *au milieu de nulle part* ».



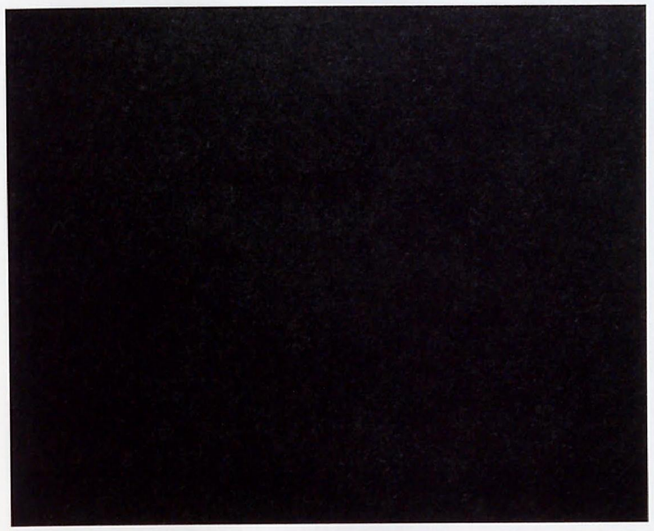
Antichambre, 2007 — Si, par inadvertance, on compose un faux numéro, une voix qui vocifère nous parvient comme au fond du puits, et l'on est parachuté en plein Moyen Âge. (Victor Erofeev)



Robotsadien, 2008 — Égéries torses, hardcore et « spermées » sous l'œil de caméras subjectives.



Repérage/ enregistrement/ dissimulation, 2008 — Le spectacle fuyant et électrique de la « *splendeur féodale* ».



En recherche :

État de siège — Ceux qui viennent de nulle part accourent tous dans la même direction — les libérateurs se sont mués en tortionnaires. Rapport : « Ils n'avaient pas de papiers d'identité (ou en possédaient plusieurs), des adresses fantômes, et prétendaient avoir été blessés dans des quartiers où aucun coup de feu n'avait été tiré. Ils étaient inconnus des Services secrets. Ils sont probablement un corps para-militaire clandestin, fondu dans la société civile, qui ne recevait jamais d'ordre écrite et ne rédigeait jamais de rapport ; un noyau de combattants silencieux (spécialistes de la guerre urbaine), en rapport direct avec on ne sait quoi, on ne sait qui ? Les blessés de ce type avaient tous le même profil : solide, insolent, rebelle, incohérent, mais bien équipé (Le tableau faisait penser à des doses d'amphétamines mélangées à une autre drogue, ce qui leur donnait ce côté rigide, robot, mécanisé). (J.P. Mari)

La caméra est l'œil du vautour

Contre-simulation

Point de contrôle

La Paranoïa des censeurs — Le mal s'organise en culte.

Flux-schizo

Distance Early Warning

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Agamben, Giorgio. 2006. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Éd. Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, tr. de l'italien par Martin Rueff, 64 p.

Ardenne, Paul. 2006. *Extrême : Esthétique de la limite dépassée*. Éd. Flammarion, Paris, 480 p.

Baudrillard, Jean. 2004. *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*. Éd. Galilée, Paris, 192 p.

Baudrillard, Jean. 2001. *D'un fragment l'autre : Entretiens avec François L'Yvonnet*. Éd. Albin Michel, coll. Le Livre de Poche/Biblio essais, Paris, 160 p.

Baudrillard, Jean. 2000. *Mots de passe*. Pauvert, département des Éditions Fayard, coll. Le Livre de poche/Biblio essais, Paris, 96 p.

Baudrillard, Jean. 1997. *Le paroxysme indifférent : Entretiens avec Philippe Petit*. Éd. Grasset et Fasquelle, coll. Le Livre de Poche/Biblio essais, Paris, 192 p.

Baudrillard, Jean. 1983. *Les stratégies fatales*. Éd. Grasset, coll. Le Livre de Poche/Biblio essais, Paris, 224 p.

Beckett, Samuel. 1970. *Le Dépeupleur*. Les Éditions de Minuit, Paris, 56 p.

Burroughs, William S. 1984. *Essais tome II*. Christian Bourgois Éditeur, coll. Les Derniers Mots, tr. de l'américain par Gérard-Georges Lemaire, Paris, 160 p.

Burroughs, William S. 1981. *Essais tome I*. Christian Bourgois Éditeur, coll. Les derniers mots, tr. de l'américain et présenté par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos, Paris, 270 p.

Burroughs, William S. 1973. *Les garçons sauvages : Un livre de morts*. Christian Bourgois Éditeur, coll. 10/18, tr. de l'américain par Mary Beach et Claude Pélieu, Paris, 256 p.

Burroughs, William S. 1962. *Le Ticket qui explosa*. Christian Bourgois Éditeur, tr. de l'américain Mary Beach, adapté par Claude Pélieu, Paris, 272 p.

Burroughs, William S. 1989. *Interzone*. Christian Bourgois éditeur, coll. Les Derniers Mots, tr. de l'américain de Sylvie Durastanti, Paris, 332 p.

Debord, Guy. 1967. *La Société de Spectacle*. Éd. Gallimard (1992), coll. Folio, Paris, 224 p.

Deleuze, Gilles et Félix Gattari. 1980. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », Paris, 648 p.

Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers : 1972-1990*. Les Éditions de Minuit, Paris, 256 p.

Didi-Huberman, Georges. 1983. *Mémorandum de la peste*. Christian Bourgois éditeur, coll. Titre (23), nouvelle édition augmentée d'une postface (2006), Paris, 208 p.

Farocki, Harun. 2001. *Imprint: Writings/Nachdruck: Texte*. Lukas & Sternberg/Vorwerk 8, New York/Berlin, p. 248-267.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses : Une archéologie de la science humaine*. Éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 406 p.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 364 p.

Francis, Mark et Hal Foster. 2006. *Pop*. Phaidon Press Limited, tr. de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, 206 p.

Groys, Boris, Séamus Kealy, Gene Ray et Brigitte van der Sande. 2008. *Signals in the Dark: Art in the Shadow of War*. Blackwood Gallery/Justina M. Barnicke Gallery, Mississauga/Toronto, 128 p.

McLuhan, Marshall et Quentin Fiore. 1967. *Message et Massage*. Éd. Jean-Jacques Pauvert/Random House, Paris/Toronto, 162 p.

Quignard, Pascal. 2007. *La nuit sexuelle*. Éd. Flammarion, Paris, 282 p.

Poynor, Rick. 2002. *La Loi du plus fort : La société de l'image*. Éd. Pyramyd, Tr. de l'anglais de Marjon Bijleveld (Téo), Paris, 224 p.

Rancière, Jacques. 2005. *Chroniques des temps consensuels*. Éd. du Seuil, coll. La librarie du XXI[e] siècle, Paris, 224 p.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique éditions, Paris, 80 p.

Ribon, Michel. 2005. *Esthétique de l'effacement : Essai sur l'art et l'effacement*. Éd. L'Harmattan, Paris, 352 p.

Richter, Gerhard. 1995. *The Daily Practice of Painting: Writing 1962-1993*. Thames & Hudson, London, 278 p.

Richter, Gerhard et Robert Storr. 2000. *Gerhard Richter October 18, 1977*. Éd. The Museum of Modern Art, New York, 154 p.

Taylor, Brandon. 2004. *Collage : L'invention des avant-gardes*. Thames & Hudson/Éd. Hazan pour l'éd. française (2005), tr. de l'anglais de Lydie Echasseriaud et François Vidonne, Londres/Paris, 228 p.

Weizman, Eyal. 2007. *À travers les murs : L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*. La Fabrique éditions, Paris, 112 p.

Žizek, Slavoj. 2002. *Bienvenue dans le désert du réel*. Éd. Flammarion, coll.Champs, tr. de l'anglais de François Théron, Paris, 224 p.

Périodiques

« Dossier Michel Foucault : Une éthique de la vérité. » *Le magazine littéraire*, n° 435, octobre 2004, Paris, p. 28-67

Ardenne, Paul. 2002. « L'Image extrême ». *Esse : Arts et opinions*, n° 38, hiver 2004, p. 4-13.

Belting, Hans et Thierry Devila. 2006. « Hans Belting : Le jardin des délices. ». *Artpress*, n° 320, février 2006, p.72.

Burroughs, William Steward. 1976. « Chaloupe de sauvetage, coup maya et limites du contrôle ». *Interférences : Pour une critique des appareils d'information et de communication*, n° 5-6.

Demos, T.J. 2008. « Traveling images : T.J. Demos on the Art of Hito Steyerl ». *Artforum International*, XLVI, n° 10, été 2008, p. 408-473.

Erofeev, Viktor. 1999. « En plein Moyen Âge ». *Le Courrier International*, n° 432, 11 au 17 février 1999, p. 37.

Foster, Hal. 2008. « Citizen Hamilton ». *Artforum International*, XLVI, n° 10, été 2008, p.397-468.

Millot, Pascale. 2006. « Les codes, les secrets, l'art et la science : Quand la science fait parler les œuvres d'art ». *Québec Science*, vol. 44, n° 9, p. 15-20.

Pironet, Olivier. 2007. « Le théoricien des sociétés de contrôle ». *Manière de voir/Le monde diplomatique : La fabrique du conformiste*, n° 96, décembre 2007 – janvier 2008, p. 15.

Richter, Falk. 2008. « Le système en procès ». *Mouvement : l'indisciplinaire des arts vivants*, n° 48, juillet-août 2008, p. 72-75.

Sites Internet

www.bbc.news.co.uk

www.wired.com

Fildes, Jonathan. 2006. « X-rays reveal Archimedes' secrets ». *BBC News: Science and technology*, http://www.bbc.news.co.uk

Jimenez, Cristina. 2007. « Scans reveal lost gravestone text ». *BBC News: Science and technology*, http://www.bbc.news.co.uk

Mari, Jean-Paul. 1989. « Enquête sur la Sécuritate ». *Le Nouvel Observateur/Grands reporters.com*, http://www.grands-reporters.un-millieme.net

Weizman, Eyal. 2005. « The Art of War ». *Freize Magazine*, http://www.freize.com

Rapport

Ball, Kirstie et David Murakami Wood. Septembre 2006. « Un rapport sur la société de la surveillance : À l'intention du Commissaire à l'information : Rapport préparé par la Surveillance Studies Network à l'intention du Commissaire à l'information » (Rapport de synthèse). *Surveillance Studies Network*, Londres, 26 p.

Ouvrages de référence

Blay, Michel (dir. publ). 2007. *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Éd. Larousse/CNRS, coll. in extenso, Paris, 880 p.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.). éd. 2000. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, remanié et amplifié, 2848 p.

Riot-Sarcey, Michèle, Thomas Bouchet et Antoine Picon. 2002. *Dictionnaire des Utopies*. Éd. Larousse/VUEF, coll. Les Référents, Paris, 288 p.

Samson, Marie. *Dictionnaire usuel des Arts plastiques*. Éditions d'Art Le Sabord, Trois-Rivières, 2004, 220 p.

Films

Grimonprez, Johan. 1997. *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Projection vidéo, 68 min.

Hitchcock, Alfred. 1954. *Rear Window*. États-Unis. Avec James Stewart et Grace Kelly.

Pasolini, Pier Paolo. 1975. *Salo ou les 120 journées de Sodome*. Italie, 120 min.

Scott, Ridley. 1988. *Blade Runner: The Director's Cut*. Warner Bros., États-Unis, 117 min. Avec Harrison Ford.

Seidl, Ulrich. 2007. *Import/Export*. Autriche. Avec Ekateryna Rak, Paul Hofmann et Micheal Thomas.



"ALL YOU CAN EAT", DÉTAIL, MATÉRIAUX DIVERS, 2008

KARINE GIBOULO | " all you can"

Karine Giboulo crée des mondes miniatures colorés en sculptant des scènes de vie très élaborées. Elle fait appel au pathétique et à l'humour pour commenter la condition humaine et les grands enjeux de la société. En 2008, après avoir visité les usines-dortoirs de Shenzhen, Karine Giboulo s'est servie de l'usine pour examiner notre société de consommation. > *Karine Giboulo creates colourful miniature worlds in which intricate sculpted scenes use pathos and humour to comment on the human condition and important society issues. In 2008, after having visited the factory-dormitories of Shenzhen, Karine Giboulo uses the factory to examine our consumer society.*

[ESPACE 1] Du jeudi 27 novembre 2008 au samedi 7 février 2009
Thursday, November 27th 2008 to Saturday, February 7th 2008

VERNISSAGE le jeudi 27 novembre 2008 à 17h30
OPENING *Thursday, November 27th 2008 at 5:30 pm*

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts



AMENCE, 2008, HUILE SUR LIN, 243 X 335 CM



L, E, PI, L, S PI, H, 30 PO / MÉDIUMS : BOIS, ACIER, SÉRIGRAPHIE, VERRINS, 2 ÉCOUTEURS ET UN LECTEUR MP3

LOUIS-PHILIPPE CÔTÉ | Interzones

Mes peintures sont des hypersurfaces, des réceptacles de relations et de déplacements. > *My paintings are hyper-surfaces, receptacles of connections and displacements.*

MARIE-EVE FORTIER | Ballade

Sur une table ; des textes récupérés sur la rue Sainte-Catherine (affiches, devantures de magasins ...] et des écouteurs qui laissent entendre deux voix répétant le même mot jusqu'à épuisement. > *On a table : text that have been collect on the Ste-Catherine street (stores and commercial ads) and head phones thought we can hear two voices repeating the same word until they can't continue.*

[ESPACE 2 ET 3] Du jeudi 27 novembre 2008 au samedi 7 février 2009 > *Thursday, November 27th 2008 to Saturday, February 7th 2009*
VERNISSAGE Le jeudi 27 novembre 2008 à 17h30 > OPENING *Thursday, November 27th 2008 at 5:30 pm*

galerie [sas] : 372, Ste-Catherine O. (Belgo) > espace 416
[514] 878 3409 > info@galeriesas.com > galeriesas.com
les heures d'ouverture sont du lundi au vendredi de 9h00 à 17h00 et le samedi de 12h00 à 17h00.

galerie [sas]
Cidrerie La face cachée de la pomme
Boris
SODEC Québec