

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AWAY FROM KEYBOARD -  
RÉFLEXIONS SUR LA DÉCONSTRUCTION ET LA RECONSTITUTION DU  
MONUMENT (NÉO)CLASSIQUE PAR LE BIAIS DE TECHNOLOGIES  
NUMÉRIQUES

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELLES ET MÉDIATIQUES

PAR  
LIEVEN MEYER

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). 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.»



fig. 01

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier Geneviève-Anaïs Proulx, Olivier A. Savoie, Matthieu Bitterlin, Marion Linder, Charles-Antoine Blais Métivier et Manuel Morasse pour leur aimable soutien moral et linguistique et les échanges fructueuses pendant la rédaction du mémoire-crédation et la conceptualisation de l'œuvre, ainsi que Jean-Pascal Bellemare pour son support technique et logistique pendant le processus de la création, et l'équipe de la Fonderie d'Art à Inverness, QC pour leur merveilleuse coopération face aux exigences des longs tournages au sein de leur lieu de travail.

Mes remerciements s'adressent également à mon directeur David Tomas pour son engagement, sa patience et sa disposition durant toute l'évolution du projet au gré des dix derniers mois.

Sans leur intérêt et leur écoute, ce projet dans toute son ampleur n'existerait pas en tant que tel.

(Montréal, le 11 Septembre 2016)

## **AVANT-PROPOS**

Note au lecteur : Ceci est l'histoire d'un sculpteur documentant son émancipation artistique dans un monde politique et militaire post 2001. Son travail est enraciné dans un besoin archaïque de sculpter le corps humain en le faisant évoluer à partir des influences classiques et néoclassiques, vers le statut d'un néoclassicisme qui s'inscrit dans les technologies numériques. Dans le mémoire qui suit, la réflexion sur les enjeux contextuels qui façonnent sa recherche-crédation, constitue un amalgame entre notes de journal, de manifeste politique et de contemplation philosophique.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
INT.I L'épigone	1
INT.2 La méthode	3
CHAPITRE I - SCULPTER DANS LE VACUUM	8
I.I Le vacuum ou la crise silencieuse	8
I.II Création et crise	16
I.III Les corps dans l'espace	26
I.IV La sculpture classique	33
CHAPITRE II - PASSAGE DU MATÉRIEL À L'IMMATÉRIEL	44
II.I Façonner l'histoire :	44
la déconstruction virtuelle du monument	
II.II Le point zéro du carré noir sculptural	61
II.III Qu'est-ce qu'on ressent et qu'on ne voit pas, et qu'est-ce qu'on voit qu'on ne ressent pas?	76
CHAPITRE III - AWAY FROM KEYBOARD	84
III.I AFK	93
III.II Le projet	102
CONCLUSION	122
CONC.I Le récit	122
CONC.II Paragraphes sur le néoclassicisme 2.0	124
ANNEXES	128
BIBLIOGRAPHIE	131

«ère du paradigme de la créature mythologique de l'Edipe, entrée en conflit avec la loi paternelle» (Alain Ehrenberg)

société de contrôle (Deleuze)

sociétés disciplinaires (Foucault)

vacuum dilatant

G. W. F. Hegel

année de naissance Hg. Meyer

Hg. Meyer thèse de doctorat (1964)

Néoexpressionnisme 1980 (RFA)

Karl Marx

«Atlas Shrugged» École de Leipzig 1970-80 (RDA) 3ème génération

[Int.I] L'épigone

Immanuel Kant

Réalisme socialiste soviétique 1930 - 1960

[CHI.II] Création et crise

Ground Zero II (9/11)

Alexander von Humboldt

Guerre froide

Guerre d'Afghanistan

J. W. v. Goethe

Martin Heidegger

[CHIII.II] Le projet

[CHI.I] Le vacuum ou la crise

[Conc.I] Le récit

Helena Petrovna Blavatsky

Ground Zero I (Japon et Allemagne)

Le vacuum ou la crise

[Conc.II] Paragraphe sur le néoclassicisme 2.0

Richard Wagner

3e Reich allemand

1963 assassinat J.E.K.

[Conclusion]

1789

Ironie romantique

1850

1964 construction du mur de Berlin

1968 mouvements sociaux

1989

2001

2003

2007

2010

2015

Révolution industrielle

début de la télécommunication

Away From Keyboard

apparition du World Wide Web

2007 Internet mobil

2010 Facebook Youtube

2011 Instagram

2015 Younow.com

«Oiseau migrateur» (Wander-vogel), mouvement de jeunesse allemand

[CHIII.I] AFK

[CHII.I] Façonner l'histoire :

utilisation des drones de combats la déconstruction virtuelle du monument

2011 Printemps arabe («révolution 2.0»)

2015 2ème Guerre d'Iraq

J. J. Winckelmann

Historisme (allemand : Neoklassizismus) env. 1850 - 1920

1920 - 40 classicisme moderniste

année de naissance L. Meyer

embargo américain contre l'Iraq

[Int.II] La méthode

[CHI.IV] La sculpture classique

Néo-classicisme (allemand : Klassizismus) 1750 - 1839

Découverte du Grand autel de Pergame

[CHI.IV] La sculpture classique

année de naissance L. Meyer

embargo américain contre l'Iraq

[Int.II] La méthode

[CHI.IV] La sculpture classique

[CHI.III] Antiquité grecque et égyptienne

Les corps dans l'espace Erwin Rohde

Découverte du buste de Néfertiti par la Société allemande d'Orient

année de naissance L. Meyer

embargo américain contre l'Iraq

[Int.II] La méthode

[CHI.IV] La sculpture classique

egyptienne

Vladimir de Grüneisen

«ère du paradigme de la créature mythologique du Narcisse» (Alain Ehrenberg)

## LISTE DES FIGURES

Figure		
01	Dessin, « Sans titre » (2014), fusain sur papier, (60 x 90 cm)	ii
02	Carte conceptuelle de la table de matières	vi
03	Le renversement d'un symbol de pouvoir	50
04	« Ground Zero » à Manhattan, NYC	63
05	Qu'est-ce qu'on ressent et qu'on ne voit pas, et qu'est-ce qu'on voit qu'on ne ressent pas?	76
06	L'avatar humain dans son environnement virtuel	88
07	Concept du dispositif « Away From Keyboard »	92
08	« Lagging » (2015), extrait de 65 photos numériques prises dans les transports publics à Berlin et à Montréal à l'aide d'un téléphone cellulaire.	94
09	Away From Keyboard / On Keyboard	98
10	Schéma d'installation « Away From Keyboard »	106
11	Construction d'un système de coordonné de quatre dimensions - Schéma 1	110
12	Construction d'un système de coordonné de quatre dimensions - Schéma 2	111
13	Construction d'un système de coordonné de quatre dimensions - Schéma 3	111

14	« Ground Zero » dans un système de coordonnées de quatre dimensions - Schéma 1	114
15	« Ground Zero » dans un système de coordonnées de quatre dimensions - Schéma 2	114
16	Carte conceptuelle : « Ground Zero », « Reflecting Absence », « AFK »	117
17	Vue de l'installation I « Away From Keyboard »	128
18	Vue de l'installation II « Away From Keyboard»	129
19	Document visuel « Away From Keyboard »	130

## RÉSUMÉ

Le sujet de ce présent mémoire-crédation vise à localiser le monument (néo)classique dans l'ère actuelle, ensuite à l'activer au moyen de ses propres structures fragmentées et déconstruites, conditionnées par l'absence de sa formule traditionnelle de beauté. Grâce à différents courants artistiques, la notion de sculpture réinvente sa pratique continuellement en conservant en soi une capsule historique qui ressemble à une empreinte de la forme classique, à son négatif. En continuant néanmoins à véhiculer des idées politiques et impératives, cette capsule, dans son essence, désigne un vacuum.

Comment, face à ce contexte, se comporte un sculpteur de pratique traditionnelle et quelle forme de monument peut contribuer à la tentative d'immortaliser les paradigmes et idéaux issus de notre époque? La méthodologie du récit cherche à tisser des liens entre la création et la réflexion à travers des passages biographiques sous forme d'autoanalyse empirique et d'autocritique, placés dans un paysage narratif fragmenté où l'auteur prend forme d'un avatar parcourant l'espace virtuel qui est son propre contexte historique.

À l'exemple de Second Life, la recherche mène au décèlement des fragments (néo)classiques au sein des technologies numériques qui constituent l'espace virtuel, lieu ultime de l'accomplissement des utopies modernistes déchues et transformées. L'utilisation des codes esthétiques d'un avatar en tant que modèle idéal, dans l'objectif d'en façonner un monument en bronze, démontre des éléments proto-fascistes et totalitaires dans la constitution virtuelle du monde actuel - et ainsi dans la conceptualisation du «nouvel homme» au 21e siècle.

MOTS-CLÉS : néoclassicisme, sculpture classique, proto-fascisme, avatar, Second Life, technologies numériques, vide, vacuum, Carré noir

## INTRODUCTION



### **L'épigone [Int.I]**

Lorsque j'ai commencé à rédiger les premières ébauches des chapitres suivants, mon père était récemment décédé. Avec lui, un scientifique ainsi qu'un sociologue des sciences, pertinent et actif depuis toute la période de la guerre froide et après, je perdais une autorité politique importante, un guerrier froid intellectuel aux positions distinguées et autonomes, une personne ayant toujours une deuxième lecture des événements. Il s'est distingué en «n'ayant pas été l'épigone de quelqu'un d'autre»<sup>1</sup>. Dans cette expression, j'ai aussi reconnu l'affrontement que j'ai vécu avec lui, le penseur obstiné qui ne me comprenait pas souvent, moi et mon travail - pas plus que je ne comprenais le sien.

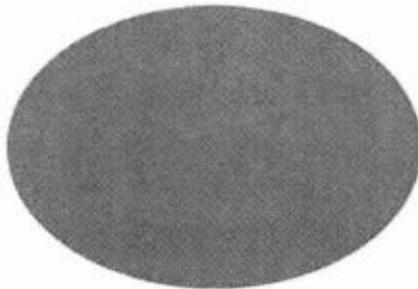
---

1) Selon son collègue, l'historien et théoricien des sciences Hubert Laitko, dans une lettre de condoléance à ma famille, daté en mai 2015, traduit de l'allemand par l'auteur.

L'approche de la fin de sa vie a bouleversé quelques-uns des paramètres de notre relation père-fils. La filiation s'est inversée ; j'occupais le rôle paternel qu'il quittait au fur et à mesure de son vieillissement. La mort elle-même, l'expérience ultime, a finalement corrigé cette situation pour toujours, en nous remettant à nos places respectives, dans l'ordre original. Ensuite, mon père est demeuré en tant que souvenir dans ma tête, sous forme de présence en absence, un néant qui n'est néanmoins pas vide. Le deuil me rejoignait souvent dans les rêves, où se passait sa résurrection, comme si la mort n'était qu'une crise à surmonter. Des fois, il s'agissait même de ma propre mort, suivie de ma propre résurrection. Je l'ai compris comme un appel à ma responsabilité. Il me semble que j'étais investi d'une responsabilité politique qui m'obligeait à prendre une distance avec tout ce que j'avais fait jusqu'à aujourd'hui. Les réflexions critiques déroutaient mes recherches vers la sociologie, l'histoire, le journalisme et la philosophie, en m'encourageant entre autres, à entreprendre des voyages d'études aux États-Unis.

Des questions ayant émergées durant mon deuil, je retiens les suivantes : Que signifie la société occidentale aujourd'hui? Mise en parallèle avec son histoire, comment se constitue-t-elle et quelles sont ses utopies, ses modèles, ses idéaux actuels? Comment se détermine son progrès, ainsi que les traces laissées par son passage?

À ces questions je cherche des images, non pas afin d'y répondre, mais pour montrer leur pertinence.<sup>2</sup> La mise en pratique visuelle qui s'ensuit explore l'épigone et tâche de lui donner une forme plastique.



### **La méthode [Int.II]**

Les analyses développées au gré de la rédaction de ce présent mémoire de création s'inspirent stylistiquement de la méthode d'essai artistique en tant que témoignage historique-biographique. Le rendu formel d'une telle approche, en tant que document écrit, s'empare de l'échec probable de l'auteur, en distinguant son discours expérimental et heuristique d'une

---

2) Dans ce questionnement me côtoie le travail de l'artiste et réalisateur des films documentaires, Lutz Dammbeck, originaire de l'Allemagne de l'est et appartenant à la même génération que ma mère. Sa position critique et analyste est marquée par une approche particulièrement influencée par une mentalité intellectuelle allemande de l'est.

méthode purement académique. En ouvrant ainsi l'espace à une contemplation qui tolère et suscite le doute ainsi que l'échec<sup>3</sup>, le « Je » devient avatar, situé dans un contexte historique très récent et encore en cours, conduit, en vue subjective, à travers des anecdotes et des réflexions qui en découlent, et où il occupe une position.<sup>4</sup>

Cette approche me permet d'utiliser ma démarche de sculpteur, mes recherches empiriques ainsi que mes observations personnelles dans l'objectif de développer un réseau théorique basé sur l'expérience. Une analyse artistique ne peut pas être mieux poursuivie qu'à travers l'investigation visuelle. En étudiant les superpositions et les fragmentations, on apprend la lecture contextuelle de phénomènes de la société et de la nature humaine.

C'est pour cela que ce texte vise à saisir le fragment, la superposition et l'interstice en tant que méthode réflexive. La carte conceptuelle comme pensée visuelle donne lieu à la création de liens en augmentant la lecture des contextes de façon transdisciplinaire. À quelques endroits du texte suivant, la carte remplace les structures textuelles et syntaxiques, comme au début, où elle substitue la table de matière. Cela élargit la compréhension en fonction de ma pratique expérimentale qui cherche une position dans

---

3) L'échec, le doute, l'espoir : chose inhérentes à la création d'une position au-delà de l'épigone.

4) La typographie fait allusion esthétique à l'écriture comme processus. Étant artificielle, elle fait simulacre d'une machine à écrire que je perçois, ici, comme l'origine de la texture d'un lieu virtuel où peut s'incarner l'avatar auteur sous forme de vue subjective.

l'histoire. Le style fragmenté génère des paragraphes segmentés, délimités par des lignes de différentes longueurs, indiquant le degré de la césure. Il est possible de lire ces interruptions comme un silence entre deux différentes pensées, un repos mental qui tente d'équilibrer le propos sur un point neutre ou « zéro ». Semblables à la sculpture classique qui n'existe que sous forme de trouvailles archéologiques fragmentées - ou encore plus au processus de moulage, technique indispensable sans coupures et sans marques -, les paragraphes interrompus par une ligne font recours à ma pratique d'atelier : souvent il s'agit de deux parties d'une pièce qui s'empiètent l'une sur l'autre, qui ne s'assemblent que très mal, car le matériau a été exposé à un paramètre imprévu, comme à une force extérieure. Même chose avec le « glitch » dans la technologie numérique qui crée des anomalies, des interstices, qui ouvrent néanmoins le champs de vision habituel. Ces expériences sculptent ma façon de chercher et de trouver, de lire et d'interpréter les apparences, et ainsi de les refaçonner, de les recombinaer et relier par le biais de modèles : de notes, de cartes, de vidéos ou de sculptures.

Les trois chapitres respectifs abordent le sujet de recherche par différents angles de vue. Chacun se base sur des anecdotes et des expériences personnelles, desquelles résulte une piste d'analyse complémentaire, empirique et théorique, qui achemine la création artistique. Le premier chapitre saisit un point de vue historique qui se construit en fonction des éléments biographiques et de l'histoire de l'art, tout en réfléchissant sur la problématique des concepts de sculpture classique dans

la création sculpturale actuelle. Présente par le référent du terme traditionnel « sculpture », simultanément absente en tant qu'index dans la pratique de l'art actuel, la sculpture classique rejoint l'espace d'un paradigme, celui du vide. Augmenté et anéanti sous pression, ce vide devient vacuum au sein d'une crise politique perdurant.

Le deuxième chapitre poursuit une réflexion historico-politique en focalisant le passage du monument classique à partir de sa disposition matérielle vers une condition immatérielle. À l'exemple de deux événements décisifs du début du 21<sup>e</sup> siècle, le renversement de la statue de Saddam Hussein durant l'invasion américaine en Iraq en 2003, ainsi que les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis, on saisit le précurseur du contexte politique actuel qui démontre formellement le vacuum en acquisition d'un statut monumental et totalitaire à travers le site historique de l'ancien World Trade Center, aujourd'hui connu sous le nom « Ground Zero ».

Il en ressort la conception du projet intitulé « Away From Keyboard », discutée dans le troisième chapitre. En tant que synthèse des réflexions engagées dans les deux chapitres précédents, son propos débouche sur la création d'une sculpture en bronze en tant que monument totalitaire d'après les canons néoclassiques, basée sur un modèle numérique, un avatar des réseaux sociaux comme Second Life. Inspiré du phénomène « AFK »<sup>5</sup>, la double-présence due aux conditions d'absence évoque le dispositif représentationnel conçu pour le

---

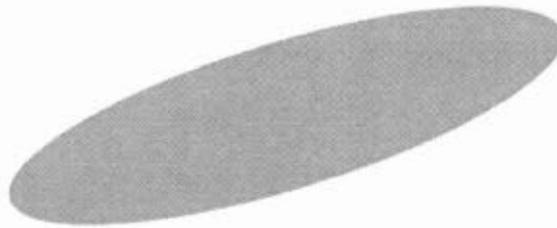
5) L'idiome de « Away From Keyboard », désignant l'absence d'un utilisateur du monde virtuel pendant qu'il y demeure incarné à travers son avatar.

monument en bronze. Fondée sur le plan du site commémoratif de « Ground Zero » se constitue une installation vidéo cuboïde à quatre écrans qui expulse la sculpture à la quatrième dimension de son statut figuratif. Son passage circulaire du matériel à l'immatériel ainsi que sa déconstruction et reconstitution permanente durant le processus de coulage sont documentés à partir de quatre points de vue synchronisés. Projetée ainsi sur les quatre écrans, le monument totalitaire acquiert sa pure essence, selon l'utopie moderniste qui paraît se réaliser à travers les espaces virtuels.

Le mémoire conclut avec l'établissement du terme « néoclassicisme 2.0 » qui suggère une forme du « nouvel homme », modèle du 21<sup>e</sup> siècle. Figure de style classique, elle dispose d'un capital technologique, constituée d'information numérique, fragmentée et biaisée par les idéologies et les croyances d'une civilisation globalisée, néolibérale et technocrate. Une civilisation, dépourvue de notions classiques de beauté, d'âme et d'idéal, néanmoins hantée par celles-ci, encore actives sous les conditions d'absence, substituées par la numérisation.

## CHAPITRE I

### SCULPTER DANS LE VACUUM



#### **Le vacuum ou la crise silencieuse [CHI.I]**

Né en 1980 et ayant grandi à Berlin Est, mon enfance et ma jeunesse ont été marquées par une société vivant une profonde transformation continuelle en raison de la réunification de l'Allemagne en 1990. Partageant une histoire et culture commune, ce pays était divisé en deux mondes idéologiquement opposés pendant un demi-siècle. Ayant habité dans l'une des deux parties, la « seconde »<sup>6</sup>, j'ai connu son système basant sa présence sur l'autorité d'un programme disciplinaire, tandis que l'autre, celle à l'ouest, n'était que virtuellement existant grâce à un dispositif médiatique, envoyant des images à travers le mur. À cette époque, mon père représentait une

---

6) Dans l'ordre global économique et politique, mesuré en qualité de vie et d'avancement technologique, la RDA en tant que membre du Bloc de l'Est faisait partie du Second monde face au Premier monde, composé des pays occidentaux.

position critique du point de vue d'une idéologie cherchant à se dissimuler<sup>7</sup>, alors que mon propre développement se poursuivait dans le cadre d'une nouvelle ère. Des autorités que je côtoyais à l'école ou dans le voisinage, personne ne pouvait fournir une interprétation adéquate de la situation; au contraire, les adultes étaient désemparés par la situation politique et économique qui se mettait en place. Dès 1990, la génération née autour des années 1975 et 1982 était soumise à une rééducation au nom de la nouvelle communauté européenne occidentale, démocratique et libre. Pour nous, les jeunes adolescents, le vrai fusionnement avait eu lieu entre deux éléments constitutifs de notre culture d'enfant : les images de la consommation de masse ainsi que notre vie quotidienne simple, mais solide. Il en résultait la liberté d'un accès physique à des produits qu'on ne connaissait auparavant que sous forme virtuelle. Suite à ces événements éclataient deux guerres, pas très loin de chez nous : celle du Golfe et plus tard celle du Kosovo, tandis qu'une crise profonde frappait l'ancienne Union soviétique et, par conséquent, une considérable partie de l'Europe de l'est.

L'incertitude demeurait donc réelle, alors que la transformation et la reconstitution de la société allemande unifiée persévéraient à créer une nouvelle dynamique autour d'un vide, une absence des idées et des concepts concrets. L'espèce de dysphorie comme signe d'advenu d'une nouvelle réalité s'instaurait à la place de la joyeuse fin de la Guerre froide et de ses promesses de délivrance. Les anciennes contraintes politiques et idéologiques furent remplacées par

---

7) Une sorte de « seconde » lecture des événements.

des nouvelles, encore inconnues, sous une étrange forme d'absence : L'espace anciennement occupé par une autorité demeurait désormais vide, voire libre. Ces circonstances manifestaient une nouvelle forme, un état de crise qui ne se comblait pas. Le vide en tant que crise continuait à exister en se figeant dans un vacuum.

Initialement, le terme « crise » signifie la condition décisive d'une maladie. La définition de « Crises » des anciens Grecs implique aussi les notions de jugement et de discernement. La compréhension actuelle de « crise » concerne généralement un moment critique, par exemple dans des contextes médicaux ou politiques : Quelqu'un ou quelque chose est affecté dans sa stabilité et mis en cause, par exemple suite à une faiblesse ou à un déséquilibre de pouvoir. Dans ces conditions, la crise peut entraîner la vie ou la mort. En ce qui concerne la vie, une crise doit révéler des structures ayant été menées à cet état en suscitant une vive résistance. Selon la définition des Anciens, une crise permet idéalement de discerner la cause et de répondre à la pression découlant de la situation préalable. Par conséquent, le discernement critique induit le potentiel d'un changement<sup>8</sup>.

La particularité de l'époque à la fin du 20e siècle résidait surtout dans la persistance de la crise au sein des sociétés occidentales : comme dans un état entre la vie et la mort, constitué d'une séquence de nombreux moments critiques

---

8) Marquer, Eric : dans Grand Dictionnaire de la Philosophie, Larousse - CNRS éditions 2012, définition du terme « Crise », p. 221

conduisant d'un état de crise à un autre<sup>9</sup>, il s'instaure le phénomène paradoxal d'une crise constante qui crée un effet secondaire marquant l'assourdissement de la crise en tant que telle. Voilà pourquoi je surnomme ce phénomène la « crise silencieuse », indiquée par l'absence de son discernement et ainsi de son potentiel bouleversant. Cette absence engendre un vide, car la crise est figée dans son processus de transformation sans jamais atteindre une fin. Dans un sens médical, cette fin serait la vie ou la mort; dans un sens politique on peut parler d'une réussite ou d'un échec d'une utopie. Ceci concerne par exemple le mouvement intellectuel pour la défense des droits citoyens en Allemagne de l'Est qui voyait dans la fin de la dictature - à laquelle elle a considérablement contribué - une chance démocratique de réaliser l'utopie d'un socialisme modernisé, adapté au standard des sociétés occidentales. Cette utopie d'un véritable socialisme démocratique échouait aussitôt après les premières élections dans les nouveaux Länder : avec la mort du socialisme mouraient aussi les forces qui tentaient de l'améliorer. Désormais, il n'existait plus d'idéologie marxiste et léniniste; avec sa disparition, cependant, se dissipait également une autre image idéologique, celle de l'ennemi à la démocratie. Par l'effondrement du Second monde disparaissait l'antagoniste moral du Premier monde, qui a été si important à sa construction identitaire durant les années de la Guerre froide. Ainsi on peut dire que la crise en tant

---

9) Cette observation est formulée dans un article du scientifique allemand Dieter Plehwe : « Néolibéralisme sans fin - il n'y a plus d'alternatives depuis 1989 », paru dans : WZB Mitteilungen (Communications du Centre des sciences sociales de Berlin), numéro 146, Décembre 2014, p. 26

que telle est devenue fin en désactivant les idées et les utopies<sup>10</sup>.

Dès lors que le vide idéologique et identitaire en question se maintenait assez longtemps, il atteignait des proportions de vacuum.

Un vacuum est plus qu'un vide, il est purement néant. Il se constitue sous l'influence d'une haute pression à l'intérieur d'un espace isolé, comparable à une chambre à vide. Dans cette analogie se crée un espace politique dématérialisé, emblématique d'une société immatérialisant des grandes parties de ses éléments essentiels, comme la vie sociale, le travail, les événements politiques, même la guerre. Évidemment, la civilisation n'existe pas dans les conditions d'un néant, dépourvu de matière. À titre de métaphore d'un vide politique qui s'est transformé en concept idéologique, le vacuum représente un vide compacté, techniquement raffiné, une compression des vertus du vide qui se concrétisent en tant que forme solide d'un néant artificiel.

Manifesté dans une idéologie néolibérale où le vacuum devienne forme clé d'une stabilité en apparence en tant que fruit d'une crise continue à titre d'état processuel sans fin, elle a trouvé un nouvel antagoniste : l'image de l'homme régressif, attaché aux structures totalitaires et barbares, déconnecté

---

10) Par ailleurs, le paradigme du vide se retrouve dans maints phénomènes, identifiés par des termes différents selon les contextes sociaux-politiques, économiques et culturels: « financial bubble », non-lieu, inversion, index, degré zéro, mise en abyme - pour n'en mentionner que quelques-uns. Le vide semble alors devenir un marqueur de stabilité critique, maintenant les vertus de la crise.

des convictions occidentales et territorialement délocalisé : le terroriste international, majoritairement de provenance moyen-orientale.

---

La ville natale de mon père s'appelle Tangermünde, située au bord du fleuve Elbe, à une centaine de kilomètres à l'ouest de Berlin, dans l'état fédéré de Sachsen-Anhalt. Au 14e siècle, elle devenait, à côté de Prague, la seconde capitale de l'empereur Charles IV. À l'époque médiévale, Tangermünde était une ville forteresse, qui défendait le territoire occidental de Brandebourg, contre les invasions des peuples slaves.<sup>11</sup> Cette ligne de démarcation, caractérisée par le fleuve, entre l'Europe de l'ouest et de l'est, a été reprise en 1945 par les forces américaines et russes. L'an 1989 se révèle donc un moment décisif de grande importance historique, car, en s'emparant de l'Europe de l'Est, le monde occidental élargissait considérablement son territoire.

---

Après 1989, la dualité de la Guerre froide, cependant, demeurait virtuellement réelle, puisque l'histoire et la culture d'un territoire ne s'altèrent pas aussi rapidement. Au contraire même, elles fournissent le sol sur lequel a lieu une nouvelle plantation. Pour la jeune génération qui vivait la chute du mur de Berlin, cela signifiait une transformation

---

11) Ce contexte historique est discuté dans un manuscrit inédit de mon père où il réfléchissait sur le statut exceptionnelle de sa ville natale dans l'histoire allemande.

scolaire en géographie, en histoire, en langue allemande et en éducation civique sur un sol déjà préformé. L'apprentissage entraînait aussi un désapprentissage. Le même phénomène se déroulait à l'extérieur des institutions, dans les rues de Berlin. Pas loin des fenêtres de notre école fut installée une grande publicité de cigarettes : « Test the West! », aussitôt attaquée à l'aide d'un graffiti noir : « Bullshit! » La double lecture de l'espace urbain persistait, poussée jusqu'à la schizophrénie au plan de la dénomination des rues, des stations de métro, et des places, tout en mélangeant et niant la mémoire du peuple. Nos compagnons de Berlin de l'ouest étaient probablement marqués par une subculture des années 1980 qui se surnommait « No-Future »<sup>12</sup>. Accompagné par le vide que les processus de transformation créaient suite à la dissimulation du second empire mondial, l'Union Soviétique, notre génération de l'Est n'était pas seulement confrontée à un futur nébuleux, elle perdait également son rapport historique. En 1989, l'histoire était mise à zéro en s'actualisant continuellement dans le moment présent.<sup>13</sup>

---

12) L'expression « No-Future » (pas de futur) fait recours au mouvement britannique Punk des années 1970. En tant que condamnation de l'Élite politique et aristocrate anglaise, il est devenu un slogan marquant un mouvement de contre-culture occidentale des années 1980 afin d'exprimer une certaine ironie face aux conservateurs et leurs préconceptions politiques. Je l'accomplis avec un ajout intitulé « No-History » concernant les générations post 1980, marquées et concernées par les ramifications des césures historiques comme la chute de l'empire soviétique, les diverses guerres post 1989 en Europe de l'Est et à l'Orient proche, ainsi que le 11 Septembre 2001. Ce dernier a véritablement imposé une relecture historique en définissant les attentats de ce jour comme point de départ d'un nouveau calendrier politique.

13) De la fin du communisme et du socialisme en Europe, il s'agit de la fin d'une conception philosophique de l'histoire, celle de l'historisme matériel de Karl Marx. Selon cette conception, la vraie histoire n'était même pas encore acheminée, en demeurant un embryon

L'idéologie occidentale, victorieuse de la Guerre froide, a clos l'histoire du XXe siècle en l'inscrivant dans un changement de paradigme, celui du vide, au sein d'un vacuum idéologique. La désignation « No-History » caractérise le rôle passif en tant que victime de l'histoire, qui, contrairement au mouvement « No-Future », n'a pas choisi d'y renoncer. Cela s'exprime à travers une interprétation historique qui ne correspondait pas tout à fait à nos expériences. Les grandes expérimentations historiques de la Philosophie et des Sciences humaines du 20e siècle, dont notre pays natal faisait partie, étaient entrées dans l'histoire, toutefois en tant qu'échec. Nous apprenions cela maintenant. Entretemps, des nouvelles formes idéologiques s'instauraient silencieusement, plus difficiles à percevoir, car elles s'inséraient sous une constitution d'absence de modèle concret. Autrement dit, politiquement déconstruites et historiquement décontextualisées, elles étaient déterminées par la vertu du vacuum d'utopies.

La génération « sans histoire » n'est cependant pas exactement dominée par l'autorité d'une histoire appartenant à une autre génération, elle est plus précisément aliénée de sa propre actualité. La particularité de ces circonstances réside dans l'absence d'une certaine expérience matérielle qu'une civilisation vit habituellement à travers des crises existentielles, comme des guerres, des famines ou autres instabilités sociétales. Au lieu de subir des insuffisances

---

dans l'histoire actuelle. Ainsi on peut dire qu'en 1989, l'histoire occidentale s'est réinitialisée en tant qu'embryon.

charnelles, tangibles, visibles, on souffre du manque de signification<sup>14</sup>, ce qui constitue un paradoxe : L'amélioration des conditions de vie par le biais des technologies progressant, comme les traitements médicaux, la production industrielle, l'abolition du travail physiquement exploitant ou du service militaire obligatoire, assure une sécurité qui, de son côté, donne naissance à des contraintes psychiques.



### **Création et crise [CHI.II]**

À l'académie en Allemagne, l'atelier du département de la sculpture était muni de divers outils dont pratiquement personne ne se servait dans leur but original. J'ai noté ainsi un espace vide parmi les infrastructures éducatives qui renvoyait à une pratique dépassée, découlant d'une transformation institutionnelle d'une école des métiers d'art

---

14) Philipp Ruch, artiste actionniste et philosophe suisse-allemand, discute la condition contraignante de la génération actuelle dans son manifeste politique, intitulé : « Wenn nicht wir, wer dann? » (« Si ce n'est pas nous, qui d'autre? »), Verlag Ludwig, Kiel 2015

en académie. L'archéologie résidant dans cette structure m'intriguait par son état abandonné.

Ces anciennes structures académiques comportaient un anachronisme intéressant en soulevant la question de l'origine et de l'actualité. La contemporanéité demeurait potentiel dans cette archéologie structurelle. D'après Giorgio Agamben<sup>15</sup>, la proximité de l'origine est essentielle à l'actualité. Sa vue anachronique définit l'origine comme contemporaine car elle s'inscrit dans le devenir historique. Ainsi, le détournement des paramètres classique et actuel commençait à déterminer mes réflexions.

L'évolution du discours artistique des dernières décennies a mis en abyme sa propre histoire, sans vraiment s'en débarrasser. Ce qui a changé, ce sont les codes et les formules, étant devenus sujet d'éducation, hérités à une nouvelle génération de futurs artistes. Ces circonstances soulèvent une question : Les pratiques expérimentales du postmodernisme sont-elles désormais rendues à une nouvelle forme d'académisme globale? Comment un jeune artiste peut-il s'en démarquer, y prendre position?

Ce qui se présente visuellement par les structures d'une institution, marque un phénomène qui appartient à la problématique actuelle de la discipline sculpturale. Toujours condensée à son sens du terme, elle se base sur la sémantique d'une tradition avec une signification historique. À travers ses traces matérielles qui s'incarnent dans la pratique

15) Agamben, Giorgio : « Qu'est que le contemporain? », Paris : Payot & Rivages (2008), p.7-41

d'atelier, elle déploie une présence augmentée. L'archéologie de la matérialisation du terme « sculpture » remonte jusqu'à ses racines. Le contemporain réside dans l'archaïque : étymologiquement, ce mot signifie « proche de l'origine ».<sup>16</sup> L'archaïsme de la sculpture ne se reflète pourtant pas au sujet de la représentation figurative. Il est préférablement relié à ses gestes, ses outils, son matériau et ses réflexions qui sont primaires à l'image représentationnelle. L'activité sculpturale, la création d'un objet plastique, se place autour d'un centre duquel découle un intérêt à une localisation historique, à l'embryon d'un stade précédent dans l'évolution. Ce centre de la pratique sculpturale, l'embryon, demeure la sculpture classique. Dans la mesure où ce centre est vide et abandonné, l'embryon est délocalisé, il s'agit d'un index, d'une empreinte, et ainsi d'un espace négatif. En raison de son déracinement du lieu historique, Rosalind Krauss appelle la sculpture classique un monument devenu nomade dans son passage au modernisme.<sup>17</sup>

---

Chacun de mes projets débute par une crise.

En référence à ma propre expérience subjective, la création en tant que telle est intrinsèquement corrélée avec une crise. Elle constitue un élément important dans le processus de la création, voire même un élément initial. Comme préalablement démontré, en vue de son sens précis, le terme crise marque le

---

16) ibidem

17) Krauss, Rosalind : Sculpture in the Expanded Field, October, Vol. 8. (Spring, 1979), published by The MIT Press., p. 34

point décisif d'un désir d'activement sortir du conflit, un moment d'activité consciente, d'action.

Ainsi on peut dire que, dans son statut important, la crise marque l'origine du travail artistique.

---

En orientant mon travail conceptuellement à la sculpture classique, je ne vise pas la réinstauration du mythe d'une figure archétypique de la création des arts classiques-modernes. Ce mythe, et nous pouvons l'avouer d'un regard très objectif, est toujours existant malgré sa déconstruction - ou même à cause de sa propre démythification, au cours du 20e siècle -, justement parce qu'il se crée à travers des éléments incontrôlables, imprévisibles pendant la démarche d'un processus de création. À ce propos, la création artistique se distingue de la création artisanale. Je n'irais pas jusqu'à déclarer que le mythe de la création « ex-nihilo » et du génie d'artiste soient des paramètres pertinents dans la production artistique. Pourtant, ils s'y approchent pour d'autres raisons : Le processus de création de l'artiste s'exprime dans les lois d'une liberté esthétique axée sur une dialectique processuelle qui demande sa maîtrise réflexive. Sur le marché de l'art cependant on abuse la notion du mythe en fétichisant la réflexion et la création des artistes par le biais d'un culte de la personnalité.

L'échec, le chaos ainsi que l'absence d'une quelconque intention artistique représentent des moments où l'image

préconçue qu'on se fait d'un artiste meurt. Cette mort est requise pour aboutir dans un processus de création au nom du dépaysement, pour le dire avec une réflexion heideggerienne.<sup>18</sup> Puisque ces paramètres dépassent un certain contrôle sur la création elle-même - sans se donner l'illusion de pouvoir la contrôler à l'aide d'une stratégie incluant l'imprévu comme méthode -, je les attribue au mythe de la création artistique.

L'élément mythique de la création habite la zone incalculable, creusée par le concept de sa propre démythification qui est devenu lui-même un mythe<sup>19</sup> - un vide, caractérisé par un imprévu hors de la mesurabilité théorique. Ainsi le concept classique de beauté et de l'âme qui font partie d'une expérience empirique, scientifiquement et techniquement inexplicable, vivent une déconstruction en faveur du « dépaysement » de l'artiste de son rôle traditionnel. Mettant en cause sa figure sociale, ceci questionne autant de plus son activité dans l'atelier ainsi que le résultat de sa production.

---

18) Dans ses « Holzwege » (Chemins qui ne mènent nulle part), Martin Heidegger décrit le changement de paradigme du Beau comme mesure classique de la création artistique, envers une ouverture d'esprit à ce qui est inconnu, nouveau, afin de créer l'histoire; ce qui engendre au spectateur d'abord un dépaysement.

19) Dans son livre « La société transparente », le philosophe italien Gianni Vattimo déclare la démythification du mythe, en tant que passage paradigmatique du moderne au postmoderne, étant lui-même un mythe.

D'un point de vu anthropo-social, il est possible d'affirmer que la corrélation de la crise avec la création est celle d'un déficit. Le manque d'une disposition active les énergies du créateur afin de combler ce manque. Pour cela, la civilisation humaine a développé une production d'objets matériels et immatériels importants à la survie et à l'organisation sociale. Transmise au contexte des arts, cette condition critique de la création se heurte à un paradoxe. Le manque est virtuel et comblé par un manque au deuxième degré. Pour enfin devenir une œuvre d'art respectée, inscrite au discours officiel, le déficit ne peut qu'être comblé à travers l'inattendu, un interstice, qui s'exprime pourtant par le biais des structures historiquement transcodées. Autrement dit, il doit être à la fois lisible et illisible, connu et inconnu.

La recette pourrait s'intituler : faire de l'art sans faire de l'art. Puisque le déficit est préalable et ne se comble pas, la création artistique renvoie à une transcendance du déficit. Opérer un processus de création sans essayer de contrôler chaque élément, se permettre le chaos de création condamnant le créateur à la marginalité, à un état critique, qui l'oblige à intervenir sur le processus et reconnaître des moments clés de l'imprévue. C'est là que se forme une maîtrise de la création artistique qui acquiert la supériorité à la crise au second degré, car sa production n'a pas de fin précise. Elle ne comble pas le déficit, elle le sublime. La liberté de l'artiste se réalise dans une production de quelque chose sans fin.

En tant que fruit des mouvements sociaux de 1968, l'immigration des paramètres de la création artistique au champ du travail entraîne un inversement de la condition : l'homme d'affaire devient artiste, tandis que l'artiste devient homme d'affaire. Entre ces deux pôles extrêmes s'effectue d'avantage de transformation, imposant par exemple l'impératif performateur au travailleur, qui entraîne la valorisation des qualités du travailleur à partir de ses compétences créatives sociales. L'habileté manuelle-technique qui s'apprend dans des formations à long terme, est remplacée par un art innovateur et performateur dépendant des capacités innées, du talent.<sup>20</sup> Ce qui en résulte est la mercantilisation des processus de création et ainsi le contrôle de ces paramètres en faveur d'une rentabilité de la production. Sur ce point, la crise du second degré appliquée au secteur de travail altère son potentiel de transcendance. Le « dépaysement » devient un moyen de pression dans un combat de survie. Une fois de plus, le passage du vide au vacuum.

Concernant l'artiste, ce changement de paradigme banalise et aliène le processus de sa création. La démocratisation et la professionnalisation du travail d'artiste ont enlevé la marginalité de son rôle sociétale, mais également sa position critique avant-gardiste. Il est devenu le centre d'un paradigme individualiste qui a créé un nouveau phénomène de masse bourgeoise. La rationalisation économique des processus de créativité trahit son élément imprévisible, immesurable,

---

20) Diderichsen, Diederich : « Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung » (« *Le travail créatif et l'épanouissement personnel* »), p. 118 ff., Kreation und Depression (« *Création et dépression* »), Kadmos Kulturverlag, Berlin (2010)

incontrôlable et mène la crise du seconde degré à l'absurde : le déficit en transcendance se réalise finalement en répondant à l'attente d'un acquéreur.<sup>21</sup> D'un point de vue du mythe avant-gardiste par contre, la création artistique ne peut pas chercher de solution à des besoins. Sa tâche est l'investigation des formes de perception altérée, et son esprit curieux s'inspire de la liberté de réflexion, sans forcément avoir un objectif utilitaire. Son seul but réside dans la prise de conscience de la crise elle-même, dans la question, et non dans la réponse, en entrant plus profondément dans la crise au lieu d'essayer de s'en sortir à l'aide des stratégies créatives.

Ici se heurtent donc deux différents modèles d'artistes :

1) celui de la figure marginale à la fin du 19e siècle, qualifiée par l'insaisissable mythe de la création artistique, les vertus de génie et d'irrationalité créative

avec

2) celui qui s'inscrit dans un système néolibéral d'une société qui a adopté la critique avant-gardiste en l'intégrant dans son système économique.

---

21) Ces acquéreurs se sont aujourd'hui incorporés dans les grandes institutions culturelles qui dominent le marché de l'art. Dans son essai : *Performance Ideology, Past and Present*, le critique d'art et historien allemand Sven Lütticken précise très bien la corruption des idéaux de la performance comme critique artistique de gauche par les principes de la commercialisation mercantile de l'objet de l'art.

On peut dire que la génération sans histoire, constituée d'enfants gâtés et ingrats, « plaignards », mal éduqués, politiquement désintéressés, exigeants et égocentriques, hyperactifs et dépourvus de concentration, correspond à une image que le sociologue français Alain Ehrenberg attribue au paradigme de la créature mythologique du Narcisse, tombée mentalement malade suite à son image sur-idéalisée.<sup>22</sup> Ce paradigme semble se superposer à un autre paradigme provenant du 19e siècle, celui de la créature mythologique d'Oedipe, entrée en conflit avec la loi paternelle.<sup>23</sup> En tant qu'un des plus âgés des sans-histoires, je ressens une ligne de démarcation entre ces deux créatures passant à travers l'individu. J'y appartiens, aux deux, en poursuivant l'idéal d'une carrière prospère, sans néanmoins arrêter de caresser des idéaux romantiques de l'histoire.

---

Il semble que tous les grands moments historiques n'aient que lieu dans le passé, jamais au présent. Leur échec devient une idéologie négative qui justifie le renoncement à des idéaux et des utopies en encourageant une paralysie face à des événements faisant l'histoire actuelle. La volonté d'établir une position critique est corrompue et déstabilisée par les conditions d'une crise continue. La critique venant du champ de l'art a perdu de crédibilité et d'autorité à travers

---

22) Ehrenberg, Alain : La fatigue d'être soi - Dépression et société, cité dans : Création et Dépression, Kadmos Kulturverlag Berlin (2010), p. 173

23) ibd.

la révolution contre culturelle de 1968, qui a entraîné un ramollissement des limites entre l'art et la vie. La genèse d'un impératif créatif et performateur comme mode disciplinaire d'un capitalisme avancé a démocratisé et trivialisé l'activité artistique en mettant en cause sa valeur.<sup>24</sup>

---

Travailler avec les paramètres et les vertus de la sculpture classique, biaisée par la documentation de son processus de création, sert de méthodologie afin de répondre à la contrainte actuelle de la figure artistique. Pour l'avoir connu comme paradigme à travers l'académie des arts en Allemagne, j'ai commencé à développer une position par le biais d'une archéologie de la tradition sculpturale étant désactivée et mise à l'écart des infrastructures académiques. C'est là que j'ai perçu, à travers un médium intangible comme celui des technologies numériques, l'intérêt d'investiguer un espace vide, abandonné et hanté suite à la naissance des nouvelles idéologies.

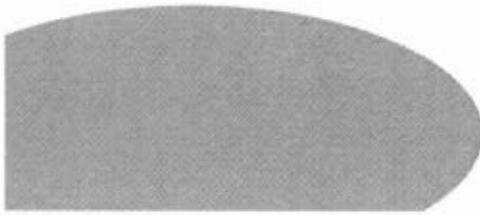
---

En tenant compte des risques de relever une rhétorique réactionnaire s'obstinant à l'art contemporain par un concept

---

24) Cf. Lütticken, Sven : « Performance Ideology : Past and Present », dans : Amelia Jones et Adrian Heathfield (éd.) (2012), Perform, Repeat, Record ; Live Art in History, Intellect, Bristol/Chicago, p.187-198

néoclassique<sup>25</sup>, je cherche à conduire les dispositions de la sculpture classique à son espace négatif. En l'exposant au vacuum et la référant aux conditions critiques silencieuses, je tente de provoquer symboliquement un inversement historique du paradigme contemporain, à sculpter son image totalitaire actuelle qui, dans la négativité de son côté formel, représente un nouveau classicisme négatif.



### **Les corps dans l'espace [CHI.III]**

L'être humain, parmi d'autres créatures, est soumis à la loi naturelle, incarné dans un corps d'existence éphémère, physiquement limitée. Certes, il est au courant du fait qu'un jour, il ne le sera plus, anéantit à jamais. Pour son esprit, ce paramètre demeure entièrement intangible, pourtant, il doit vivre avec cette connaissance. Pour cela, il est tellement important que l'être humain se vive manifesté dans des incarnations autres, afin de substituer son éphémérité au

---

25) Cf. Buchloh, Benjamin : « Figures of Authority, Ciphers of Regression » : Notes on the Return of Representation in European Painting, October, Vol. 16, Art World Follies (Spring 1981), p. 39-68

moyen d'une vertu spirituelle, indépendante de son corps temporaire. Laisser quelque part des traces, à la façon d'une empreinte de pied, réconforte l'esprit, comme si son existence était capable de s'inscrire dans des matérialités autres, plus durables. Dans cela réside néanmoins la contradiction malheureuse de toute existence : en premier lieu, une matière est toujours de passage et ne peut jamais prendre une forme éternelle, elle est liée à la dialectique du néant. En seconde lieu, toute empreinte est de propriété indexicale et réfère à l'absence. Il en résulte, en troisième lieu, la mort comme composant élémentaire de toute trace, renvoyant à ce qui est situé au passé. L'être humain n'est pas en mesure d'incarner ailleurs que dans les espaces imaginaires autres, où il cependant n'existe pas. Puisque la mort physique est attestée par expérience, la fin de l'esprit ne l'est pas. Les concepts de réincarnation sont de nature spirituelle, et ainsi toute manifestation autre, toute représentation et trace, communique avec son esprit, s'inscrit dans une condition immatérielle. Au cours de l'histoire culturelle de l'être humain, son besoin de surmonter les contraintes physiques a engendré la production de divers objets cultes dont le plus ancien est connu sous le nom Venus von Willendorf, ayant 30.000 ans. Cette forme de création sculpturale adhère à la vertu virtuelle de l'esprit humain, qui fait de ces objets des avatars d'un cyberspace préhistorique<sup>26</sup>.

---

26) Selon la définition de l'anthropologue Tom Boellstorff, le premier cyberspace dans la culture humaine se constituait de peintures d'animaux sur les murs des cavernes préhistoriques. Boellstorff, Tom : Un anthropologue dans Second Life - Une expérience de l'humanité virtuelle, Academia-L'Harmattans.a. (2013)

Selon les analyses de l'historien de l'art russe, Vladimir de Gruneisen, la genèse du portrait illusionniste occidental découle d'un croisement des coutumes funéraires de l'ancien Égypte et des méthodes de représentation mimétique dans la pratique de peinture helléniste. Sa théorie correspond aux investigations menées par Erwin Rohde, philologue classique allemand, qui a examiné la croyance des anciens grecs en un dualisme existentiel, basé sur le corps habité par un double immatériel, l'âme. Sous ces conditions, l'être humain existait deux fois, comme Homère a dit<sup>27</sup> : dans son apparence terrestre ainsi que dans son essence psychique, reliée au terme psyché ou ombre. En conséquence, psyché, en tant qu'ombre colorée, opère comme un double, étant une duplication exacte et immatérielle du corps, analogue aux hologrammes bidimensionnels. Lorsque le corps s'endort, ce même double erre dans l'espace sous forme purement immatérielle. La procédure est la même alors que le corps décède, sauf que l'âme se désincarne éternellement et doit quitter la sphère terrestre.

Dans les funéraires pharaoniques, le portrait réaliste du défunt, joint à la momie, était requis afin de sauver son âme de la sphère terrestre (là où le corps demeure et se décompose), en assurant sa transition à l'espace éternel. Gruneisen utilisait la notion du double pour traduire le terme ka désignant la représentation figurative qui lie le corps et l'âme du défunt. Ces deux interprétations du double en tant que présence immatérielle ont en commun son attribution à la fonction d'un connecteur. Le double devient donc un troisième

27) Rohde, Erwin : Psyché, Chapitre I - L'âme dans les poèmes homériques. Culte rendu aux âmes. Payot Paris (année inconnue).

élément, car le chiffre Trois - selon Platon - inclut Un et Deux en combinant deux composants corrélés créant un ensemble. La particularité réside dans la condition binaire de l'existence : être mort ou vivant. Le concept de la psyché constitue le troisième élément entre le corps vivant et son apparence, substitué par le portrait dès que son décès a rompu leur connexion.

---

L'interrogation de l'origine demeure sans fin quand on ne la limite pas à certains paramètres. Mon origine existentielle est liée à la localisation physique de mon esprit, le lieu d'origine de la manifestation de mon être virtuel : le corps. Tout débute et finit par le corps. Sans mon corps, je ne suis rien, dépourvu de médium d'incarnation au monde. Dans une situation de stress, l'espace autour de mon corps se rétrécit, en fonction de ma conscience de sa restriction physique. Autrement dit, il ne reste plus que le corps lui-même dans des circonstances critiques, intensifiées par une pression extérieure. La réaction instinctive face à de telles contraintes s'active par des zones plus archaïques du corps.

Au cours des siècles, la création des doubles a évolué au fur et à mesure des découvertes scientifiques et ses avancées technologiques. Ayant développé des nouvelles formes de représentation, le portrait à la peinture s'avère techniquement comme obsolète, sans que le besoin primordial de la création du double ait diminué. Au quotidien actuel par contre, nous observons une duplication augmentée du monde à

travers la numérisation; nous sommes désormais entourés par des doubles numériques dans les médias sociaux. J'ai examiné cette corrélation aux anciennes coutumes après avoir créé un ka sculpturale via Skype : j'ai projeté mon image sur un buste d'autoportrait façonné en argile, encore humide pendant qu'il était exposé à l'Académie.

---

À travers le processus de création de cet autoportrait plastique, je me suis servi de divers outils techniques afin de m'apercevoir de l'extérieur de mon corps en comblant sa fragmentation dû à la vue subjective. En transcendant ses limites physiques, j'ai été obligé de projeter mon corps dans un espace autre, voir virtuel : soit il apparaissait dans la réflexion d'un ensemble de différents miroirs, sur les écrans à travers la captation vidéo par plusieurs caméras, soit dans de multiples empreintes de plâtre. Par conséquent, mon corps devenait un objet accessible dans un espace autre, là où il arrêta d'exister en ne persistant qu'en tant qu'image. La contrainte phénoménologique ne me permettait pas de surmonter la subjectivité autrement qu'à travers la mort, ce qui suscitait mon intérêt à intégrer les éléments de ce procédé dans l'œuvre finale même. J'ai essayé de faire usage d'une certaine ironie et d'une prise de distance qui culminait dans une performance sous forme de projection vidéo de moi-même en direct sur un buste d'autoportrait en argile, façonné à échelle un. À l'ère du paradigme de la créature mythologique du Narcisse, comme le sociologue Alain Ehrenberg décrit l'époque actuelle - alors à l'ère où les artistes, par un

narcissisme paradigmatique, sont sollicités à produire au nom d'une visibilité augmentée et moins d'une recherche réflexive -, le spectateur était incité à ne regarder que l'image de l'artiste projetée sur son œuvre. En étant confronté à ses propres projections narcissiques, le spectateur voyait un buste traditionnel virant de l'idéal au grotesque.

---

Afin de corrompre les attentes utilitaires de la création dans le contexte actuel, je me suis penché sur la conception des doubles, désir primordial et existentiel de l'être humain. Cela arrive d'une façon instinctive en réponse à la condition critique de la création. Aujourd'hui, cet état de crise se définit à travers la pression exercée par l'impératif créatif en provoquant un refus à la créativité. Au gré de mes premières années à l'Académie en Allemagne, j'ai observé l'obsession créative dans le travail d'autres étudiants ainsi que la valeur originale qu'on attribuait à cette forme d'ingéniosité. Dans ce contexte, un buste académique en argile semble désuet et frustre les attentes des autorités. Cela suscitait mon intérêt, pourtant ce n'était qu'après quelques années que j'ai compris que ce phénomène ne représente pas un retour réactionnaire aux codes connus, mais correspond à un refus du paradigme autoritaire. C'est précisément le manque d'originalité, son absence, qui me conduit à la réflexion sur l'origine en tant que telle.

Afin de répondre au vacuum émergé dans un nouveau paradigme sociétal et esthétique, j'ai choisi la déconstruction de la

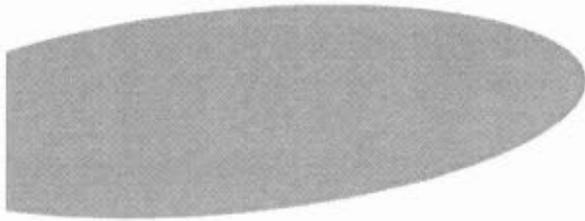
sculpture classique en tant que méthodologie de travail pratique, reconstituée par :

A) Le désir archaïque de l'humain de reproduire son corps en tant que double,

B) le passage de son état fétichisé à sa sublimation psychique par le biais des méthodes de sa représentation, et

C) la réflexion politique sur sa valeur symbolique et représentationnelle.

Ceci forme les trois piliers de ma mise en pratique des corps dans l'espace.



#### **La sculpture classique [CHI.IV]**

L'espace public à Berlin de l'est était, et il l'est encore en partie, composé par des éléments d'un style issu du réalisme-socialiste, aussi parfois connu sous le terme classicisme socialiste. Ayant grandi à Berlin dans la RDA des années 1980, les premières sculptures classiques que j'ai vu, sans m'en rendre compte, étaient les monuments érigés dans les lieux d'une importance politique ou historique du socialisme, les cimetières des soldats Russes ou les portraits des martyrs communistes. Hormis ceux-ci, partout au centre de Berlin, se retrouvent différentes traces d'autres formes classiques, comme celle du classicisme et de l'historisme du 18e et du 19e siècle. Berlin offre finalement une coupe transversale typologique du Classicisme et de l'Art classique qui remonte, plus loin que le Premier classicisme de l'antiquité grec, jusqu'à l'art égyptien. Le buste de la reine Nefertiti et l'autel de Pergamon représentent des attractions

archéologiques depuis leur excavation à la fin du 19e et au début du 20e siècle; ce sont les premiers objets antiques que j'ai vu, exposés sur l'île aux musées. Dans une société socialiste dont l'industrie culturelle officielle était attelée à une tâche éducative et ainsi fortement politisée, dans ma famille les sciences semblaient une bonne alternative à un divertissement autre. L'archéologie, entre autre, offrait un espace ouvert aux lectures utopiques de l'histoire, car elle s'est passée auparavant, indifférente aux interprétations actuelles ou officielles. Les objets trouvés, servant de matériel pour une construction théorique de l'histoire, effleurent l'esprit crédule, mais aussi la critique. Ainsi, malgré maintes épreuves d'une précision scientifique, la véracité du buste de Nefertiti est toujours remise en cause par divers théories de complot.<sup>28,29</sup>

---

Le patrimoine culturel situé sur le territoire de l'Allemagne de l'Est forgeait une nouvelle identité allemande suite au « Ground Zero » de 1945. À travers les bombardements de 1945 et la destruction complète de certains quartiers s'est produite une dislocation des lieux historiques. Plus précisément, cela a créé à Berlin des îlots architecturaux et monumentaux, dépourvus de leur contexte historique et ainsi de leur ancienne conception, entourés par un vide qui permettait une récontextualisation entière.

---

28) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/07/nefertiti-bust-berlin-egypt-authenticity>, consulté le 9.7.2016

29) A Convicted Forger Calls Nefertiti's Bust a Fake, <https://www.youtube.com/watch?v=Cckwn7jN3Ms>, consulté le 9.7.2016

---

Chose particulière dans ces circonstances, avant que les bombes des alliés n'arrivent en 1945, Adolf Hitler anticipait une restructuration radicale de l'espace urbain de Berlin. Étant conçue comme une construction idéale de l'histoire d'après le modèle classique de l'Ancienne Grèce, incarnée dans une architecture hyper-néoclassique trois fois plus grande qu'ailleurs dans le monde, le nouveau Berlin s'est finalement concrétisé à travers les bombes des Alliés. Au temps de l'Empire Romain, la restructuration urbaine servait à l'amélioration de l'infrastructure militaire. Les activités militaires cependant empêchaient le 3e Reich de réaliser ces plans. Soit trop coûteux, soit trop grands, ils demeuraient sous forme de maquette.<sup>30</sup> L'architecte Albert Speer et le sculpteur personnel d'Adolf Hitler, Arno Breker, étaient restreints à continuer de travailler sur des prototypes et des modèles, quelquefois dans une apparence détériorée de post-empire, imaginées mille ans plus tard. Hitler ne cessait jamais d'encourager Arno Breker comme si cela pouvait influencer le destin militaire et le succès impérial.<sup>31</sup> Le militaire, qui, durant mille ans d'histoire de l'Empire Romain, a servi de modèle dans l'objectif de structurer et d'organiser l'espace urbain, assujettissait les Nazis à créer une représentation virtuelle de leur histoire idéale, car leurs entreprises géostratégiques avalaient toutes les

---

30) Dammbeck, Lutz : Zeit der Götter (Il tempo degli dei), film documentaire, 95 min. (1992)

31) ibd.

capacités financières.

---

L'étymologie du terme « classique » indique qu'il dérive du mot latin « classis », signifiant « mobiliser le militaire »<sup>32</sup>. À l'époque romaine, l'armée formait l'élite par rapport aux valeurs sociales et financières. On considérait un « classicus » (un soldat) supérieur à un « proletarius » (le citoyen au plus bas dans la société). À part de sa fonction de caractériser tout ce qui est de haut rang, l'emploi du mot « classique » aux contextes des arts, comme la littérature, la musique ou les beaux-arts, prête l'intention à distinguer les œuvres de haute qualité des œuvres triviales. Surtout dans la littérature, les écrivains considérés comme géniaux à leur époque et dont on s'inspire postérieurement, se nomment « les classiques »; un pays appelle ses auteurs classiques, lorsqu'ils s'inscrivent dans leur patrimoine culturel ou national.<sup>33</sup>

Avant la Renaissance, durant le Moyen-âge, le terme « classici » s'appliquait aux étudiants qui étudiaient, entre autre, les auteurs grecs et romains. Par ceci, la civilisation grecque-romaine s'appelait « classique ». Face à ce contexte, le « classique » représente un programme disciplinaire et linéaire, fournissant des formules et des outils afin de permettre à une idée de pouvoir ou de politique, de s'incarner

---

32) The Penguin concise dictionary of art history, Frazier, Nancy, 2000

33) <http://www.cnrtl.fr/definition/classique>, consulté le 6.7.2016

dans une forme esthétique, et ainsi former l'homme. La conception du « classique » repose sur des ères différentes, constituées par leurs paradigmes respectifs.

---

Le modèle classique antique-grec de la beauté divine s'appuyait sur son incarnation dans le corps nu d'adolescent. Nulle part autant développées que dans l'apparence physique de la jeunesse, la symétrie et l'harmonie étaient étudiées par les philosophes, dans l'objectif de comprendre la manifestation de la vertu divine dans une forme physique et mesurable. Éduquer l'âme, selon les connaissances théoriques d'une notion élargie de la beauté, était considéré un geste politique. Elle générait l'idée humaniste, reprise et élaborée plus tard, pendant la Renaissance. Le divin cependant ne se produit pas dans le corps en tant que tel, il se constitue dans l'esprit, à travers le discernement de la beauté.<sup>34</sup> Par ceci s'établissait un système de valeur référant aux interactions sociales, gestes, rhétorique, posture, ainsi qu'à la maturité de l'âme et la sagesse : brièvement, s'inspirait un code éthique.<sup>35</sup>

---

34) Basé sur le Phèdre de Platon, découvert dans : Mann, Thomas : « La mort à Venise » (1911/13). Ce roman contient des extraits des dialogues platoniques entre Socrate et Phèdre sur la notion de beauté, sujet des rêveries du protagoniste.

35) Philipp Ruch, philosophe et artiste, a fondé le *Center of Political Beauty*. Dans son livre : « Wenn nicht wir, wer dann? » (« Si ce n'est pas nous, qui d'autre? »), il discute l'aspect politique et philosophique de la notion beauté en lien avec sa provenance de l'Antiquité grecque, Verlag Ludwig, Kiel 2015

---

Avant que la sculpture classique se soit émancipée en qualité d'un objet d'art, elle était liée aux concepts architecturaux. Rosalind Krauss spécifie la logique inhérente à la sculpture classique en tant que celle du monument.<sup>36</sup> En marquant un lieu particulier, précisant sa signification historique en relation avec une représentation figurative de ses protagonistes importants, la sculpture classique se distingue verticalement sur un piédestal s'insérant souvent dans l'édification d'un espace public. Le piédestal en tant qu'élément architectural est donc important afin d'associer la sculpture au monument, c'est-à-dire la domicilier dans un contexte particulier.

---

La sculpture classique - une sculpture virtuelle?

Pendant la Renaissance, le terme philosophique du « virtuel » inclut la vertu sous forme de puissance et de potentialité, basée sur les facultés de l'âme qui "connaît Dieu."<sup>37</sup> Afin de concrétiser une telle vertu, elle a été codifiée par la mesure en relation avec un discours philosophique sur l'immense divinité, qui prend forme dans la beauté de la nature.

Le terme « avatar » est emprunté au sanskrit en parlant d'un être supraterrrestre qui est descendu du ciel après s'être manifesté dans une forme physique sur terre. Dans le

---

36) Krauss, Rosalind : *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8. (Spring, 1979), published by The MIT Press., p. 33

37) <http://www.cnrtl.fr/etymologie/virtuel>, consulté le 6.7.2016

Hindouisme, l'idée réfère au dieu Vishnu qui s'y incarne de temps en temps sous forme d'avatar humain ou animal.<sup>38,39</sup> D'après cette conception, la sculpture classique sert à l'homme d'avatar, dans le but de projeter son image sur une vertu augmentée de qualité céleste et immatérielle.<sup>40</sup> Ceci déterminait les formules de la représentation humaine en sculpture.

---

La sculpture classique évoque des connotations à une rigidité particulière en fonction de son matériau, de sa tradition et de son idéal. Souvent nues ou revêtis d'un tissu, ces fragments de sculptures grises, blanches, bistres ou vertes ne sont pas, dans la plupart des cas, intacts et sont habituellement marquées par l'absence d'une ou plusieurs de leurs parties. Dérivant des ruines, elle sont elles-mêmes devenues des ruines, décontextualisées et délocalisées de leur environnement, dans lequel elles étaient activées jadis, par exemple sous forme d'élément architectural d'un lieu culte. À titre de formes vétustes, on leur voue un nouveau culte, un culte antique, chargé d'une aura aussi attirante que celle de leur ancienne fonction.

---

38) The Cambridge Encyclopedia, définition « avatar », p. 93, Cambridge University Press (1990)

39) <http://www.cnrtl.fr/etymologie/avatar>  
(consulté le 2 septembre 2016)

40) Winckelmann, Johann Joachim : « Geschichte der Kunst des Altertums » (« L'histoire de l'art de l'antiquité »), E-Book Edition, Berlin 2003 / Version 1.1, p.140

---

La première chose cependant qui me vient à l'esprit en entendant le terme « classicisme » est un modèle de sculpture classique assez stéréotypique : la sculpture du « David » de Michel-Ange. Elle a souvent servi de figure polémique dans le but d'émettre des commentaires sur l'histoire de l'art, comme dans l'œuvre de Hans-Peter Feldmann.<sup>41</sup> Surtout dans le secteur commercial, elle a stimulé la production de toute sorte de copie industrielle. Hans-Peter Feldmann, artiste conceptuel allemand, s'est réapproprié ce phénomène en ayant créé une reproduction à l'échelle du « David » florentin. Celle-ci est colorée et réalisée en résine époxydique et polystyrène. Cette œuvre de Feldmann, datant de 2006, s'appuie sur l'original classique et en fait un bibelot gigantesque, gonflé, peint de couleurs agressives : cheveux jaunes, peau rose et yeux bleus. La statue originale a été reproduite autant de fois, que son image est superposée à son propre simulacre. Feldmann inscrit cette sculpture classique, son modèle, dans les sphères ironiques de l'art contemporain.

Pour la réinterprétation du David, Feldmann s'approprie une technique ancienne qui consistait à peindre les sculptures de façon polychrome. Pourtant, une idole classique peinte de cette façon renvoie promptement au kitsch, à l'usage folklorique d'un fétiche. Malgré l'emploi de telles couleurs sur les originaux, les idéaux historiques et académiques cessent de s'appliquer aussitôt sur la copie colorée. Étant sans couleur, la production classiciste se base sur une

41) <http://www.cielvariable.ca/recent/83/83feldmann.php>, consulté le 8.12.2014

supposition fausse. Cette circonstance est extrêmement décisive dans les conséquences esthétiques et idéalistes. La sculpture classique est alors passée à une deuxième sémantique, ayant sublimé la fonction originale. L'espace vide autour de son état de ruine et de fragment pâle crée également une aura - une aura qui s'axe sur les résidus historiques, par un biais scientifique.

---

Bien que l'écrivain et archéologue des lumières, Johann Joachim Winckelmann, après avoir développé une méthodologie de reproduction académique des anciennes sculptures grecques, contestait la fétichisation des sculptures classiques, il leur vouait une profonde admiration et expérimentait avec la production de faux originaux. Il fréquentait des sculpteurs dans leurs ateliers et les incitait à ne pas seulement imiter les anciens maîtres, mais à s'incarner dans leur esprit et innover la sculpture à partir de ce point-là. Grâce à ses recherches théoriques et ses observations à Rome, il était en mesure de faire produire une nouvelle découverte archéologique, produit dans un atelier contemporain.<sup>42</sup> Dans ce contexte, la sculpture devenait un véritable objet - l'avatar - d'une simulation dont l'espace virtuel se construisait dans un vide historique. L'absence d'une documentation substantielle sur l'art ancien a engendré assez d'espace d'interprétation, stimulé par des fragments et de multiples réinterprétations précédentes. Les œuvres classicistes semblent donner une forme de présence à ce qui demeure absent.

---

42) Beyer, Andreas : « L'art du classicisme et du romantisme, Le siècle de Winckelmann », Verlag C.H.Beck oHG München (2011), p.16

Il s'agit donc d'une forme de simulation virtuelle au moyen d'un matériau physique - la pierre taillée -, en substitution d'un autre contexte historique qui reste inconnu.

À partir de ce point de vue, la sculpture classique en tant que telle n'existe que sous forme d'un modèle régulièrement renégocié, constitué par un entendement commun et convenant à l'ère respective. Le consentement final se base sur un vide, constitué d'une absence de données fiables, dans lequel réside un potentiel historique, un possible, que je conçois comme une forme virtuelle.

---

La sculpture classique, à titre de patrimoine culturel occidental renvoie à l'idéal de beauté, au pouvoir politique et militaire, ainsi qu'à une revendication d'importance historique, disparue et considérée comme obsolète. À travers l'art moderne et post-moderne, la sculpture en tant que discipline traditionnelle a connu plusieurs changements de paradigme. Étant matrice encore existante sous forme de résidu d'outils, de procédés, de matériaux bruts et de pratiques historiques dans les écoles d'art, les académies et les universités, la discipline de la sculpture classique a été ouverte à une méthode transdisciplinaire ayant révolutionné et réinventé le terme de la sculpture en tant que telle au gré des derniers quarante ans.

Aujourd'hui, suite à ce passage paradigmatique d'une disposition matérielle à l'état immatérielle, on peut

attribuer à la sculpture classique une vertu virtuelle qui la rend accessible à partir d'un point de vue technique numérique. Le chapitre suivant interroge ce passage à l'exemple d'une sculpture néoclassique au 21e siècle, déconstruite et fragmentée dans un contexte médiatique. L'analyse de la chute de l'effigie d'un ancien dictateur sert de méthode pour retracer et détecter la forme monumentale actuelle, son impact politique et son statut autoritaire.

## CHAPITRE II

### PASSAGE DU MATÉRIEL À L'IMMATÉRIEL



**Façonner l'histoire:**

**la déconstruction virtuelle du monument [CHII.I]**

*We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you are studying that reality - judiciously, as you will - we'll act again, creating other new realities, which you can study, too, and that's how things will sort out. We're history actors... and you, all of you, will be left to just study what we do.*

- Conseiller principal du président George W. Bush,  
cité dans le *New York Times Magazine*, 17 octobre 2004<sup>43</sup>

---

43) Cité dans : Chomsky, Noam : « Making the Future - Occupations, Interventions, Empire and Resistance », Open Media Series , City Lights Books, San Francisco (2012)

*But we form our own time, with our time and forms,  
and place the stamp of our face, leaving it in the  
flow of centuries where it will be recognized.*

- Kazimir Malevitch sur le Carré noir (1918)<sup>44</sup>

Questionnement sur les images de l'événement du square Firdos  
à Bagdad, le 9 avril 2003

La médiatisation de la Deuxième guerre d'Iraq (2003 - 2011) et l'omniprésence des journalistes a permis la naissance d'une nouvelle forme de reportage qui transposait la guerre dans une espèce de cyberspace.<sup>45</sup> À l'époque, je faisais quotidiennement des études de dessin et de peinture dans la nature au nord de l'Allemagne; un travail d'autodidacte solitaire, sans but économique ou utilitaire. Je ne m'entraînais que dans la perception et dans l'observation des phénomènes, en expérimentant différentes techniques.

Mon travail paraissait complètement déconnecté de la réalité iraquienne, comme si je me tenais dans un exil mental. Pourtant, avant de sortir de la maison ou après être rentré le soir, j'allumais tout de même la télévision pour regarder les reportages de la guerre en Iraq, tout comme je l'aurais fait

---

44) Cité dans: Simmons, W. Sherwin : « Kazimir Malevich's *Black Square* and the Genesis of Suprematism 1907 - 1915 », Garland Publishing, Inc., New York & London (1981), p.239

45) Comparé à Boellstorff, Tom : « Un anthropologue dans Second Life - Une expérience de l'humanité virtuelle », Academia-L'Harmattan.s.a. (2013) : Un cyberspace représente le troisième lieu, de propriété virtuelle, entre deux lieux, connectés par le biais d'une technologie de télécommunication.

pour un match de football en direct. Je me rappelle avoir été confronté à une esthétique filmée en vision nocturne qui ne transmettait aucune information concrète, mais qui était d'autant plus divertissante. Pendant des heures, les spectateurs vivaient une tension continuelle dans l'attente d'une action militaire potentielle, un missile, une explosion, un feu. Les caméras étaient installées sur un point fixe à la hauteur des toits de Bagdad, comme si elles étaient dans des loges, en focalisant le paysage de l'espace urbain à l'aide de plans larges et de longues séquences. Au gré de la transmission, les plans changeaient et rappelaient l'alternance caractéristique des caméras de surveillance sur un écran. Néanmoins, la qualité des images témoignait de l'intention de documenter les événements. Dans cette esthétique, le contrôle et l'information empiétaient l'un sur l'autre. De temps en temps, on entendait des détonations, des sirènes d'alarme provenant de voiture ou d'édifices. Mais la plupart du temps, il ne se passait rien. Après quelques premières émissions répétitives, j'ai abandonné le programme, un peu déçu de ne rien avoir vu ou appris de ces images, sentiment toutefois mélangé à un soulagement, preuve de ma bonne foi. J'étais content de m'être rassuré de la bénignité de cette opération, qui avait été annoncé comme une intervention chirurgicale par le ministre américain de la défense, Donald Rumsfeld.

Les gouvernements de « l'ancienne Europe » (comme les partisans de la guerre surnommaient la France et l'Allemagne), refusaient de participer à cette guerre. Des mouvements d'opposition reprochaient aux pays de la coalition de violer

le droit international et plusieurs manifestations eurent lieu en Amérique du Nord, en Europe et en Iraq. Le corridor aérien de l'Iraq était déjà fermé à l'hiver 2003, comme je l'ai vécu dans un avion à destination de Dubaï. En regardant l'écran suivant notre trajet de détour, j'ai pensé aux activistes des pays occidentaux qui s'étaient rendus à Bagdad pour éviter la guerre en servant volontairement de boucliers humains. Alors que j'étais assis, confortablement ou non, bouclé dans mon siège d'avion, je me disais qu'on ne pouvait pas aller plus loin qu'eux pour manifester fermement son opinion. Le 20 mars 2003, malgré tous les efforts pour protéger la population civile, après un dernier message d'avertissement de la part des États-Unis aux activistes, Bagdad était visé par des tirs de l'armée américaine et de ses alliés. Paradoxalement, devant l'absence d'influence qu'il a eu sur les événements, ce jour-là, l'activisme pacifiste n'aurait pas pu mieux démontrer son insignifiance.

---

Puis, le 9 avril 2003, l'histoire s'est façonnée en direct à la télévision ou, du moins, c'est ce que les caméras du monde entier ont voulu faire croire lorsque, partout sur la planète, furent diffusées les séquences du renversement de l'effigie de Saddam Hussein dans le square Firdos au centre de Bagdad.

---

Non seulement intrigué par l'imagerie des monuments classiques en raison de ma pratique sculpturale, je suis également attiré

par ce thème pour avoir moi-même vécu l'effet des désactivations de sites historiquement et politiquement symboliques à Berlin Est durant la période de transformation qu'a connu l'Allemagne au tournant des années 1990. Je me souviens de moments surréalistes lorsque de nombreux espaces publics ont été déconnectés de leur référence historique par un changement de nom ou un réaménagement de l'espace public. Des rues, des ponts, des édifices étaient soudainement délocalisés et portaient, de façon intermédiaire et dépendamment de l'urgence du changement, deux noms à la fois. Les plans de la ville devenaient obsolètes, mais les Allemands de l'Est s'étaient habitués, durant la période socialiste, aux imperfections et ainsi à leurs corrections par une improvisation débrouillarde. La désorganisation publique, provoquée par le mauvais entretien des immeubles résidentiels, vidait graduellement des quartiers au centre de Berlin Est dans les années 1980, ce qui a provoqué la venue des squatters dans les appartements abandonnés. Utiliser un ancien plan de la ville, politiquement faux, faisait alors partie de la transformation, tantôt par nostalgie ou par habitude des improvisations, tantôt afin de manifester son désaccord envers les actions iconoclastes, menées par les nouvelles autorités de la ville réunifiée : La sculpture de Lénin en granit rouge, jadis installée dans le quartier Friedrichshain, avait été enlevée du square suite au changement de nom de la place (aujourd'hui le square des Nations unies). La sculpture, coupée en plusieurs morceaux, a été enterrée dans une sablière à la périphérie berlinoise. Ces actions, aspirant à une amnésie historique, créaient une certaine schizophrénie de la mémoire collective, car les habitudes des gens ne changeaient

pas aussi rapidement qu'avait lieu la déconstruction de l'espace public.

Ce phénomène a probablement influencé le style de la troisième génération des peintres de « l'École de Leipzig ». Malgré leur refus de s'inscrire dans la tradition du style réaliste-socialiste, le marché de l'art en a fait la promotion en propageant cette connexion identitaire. Le peintre Neo Rauch, très populaire chez les collectionneurs américains, croise le canon sévère du réalisme-socialiste avec des éléments surréalistes. Sur ses toiles énormes, les personnages figurent de façon monumentale.

---

Le renversement d'un symbole de pouvoir (fig. 03), surtout s'il s'agit d'une représentation figurative, est très médiagénique. Sergei Eisenstein se sert de cette vertu comme élément dramaturgique en ouvrant la première scène de son film « Octobre, dix jours qui ébranlèrent le monde » (1927) : Le peuple russe opprimé, enragé et se révoltant contre la monarchie, se rassemble et détruit l'effigie du tsar. Selon ce schéma se construit également le plan de la chute du monument à Bagdad en 2003, avec néanmoins quelques divergences cyniques:



fig. 03

À Bagdad, on aperçoit un soldat américain sur une échelle montant jusqu'à la tête du dictateur, ainsi que des cordes nouées autour du cou de la statue, renforcées par une chaîne et un crochet métallique. Pendant un moment, le visage de la sculpture est voilé par un drapeau constellé d'étoiles et de rayures; dévoilé, et voilé de nouveau par un drapeau rouge, blanc et noir. Finalement, les drapeaux disparaissent, et la chaîne reliée à la tête de la sculpture est attachée à un véhicule militaire qui se met à reculer doucement. La statue vacille et le moteur du véhicule s'acharne. Après quelques secondes de bras de fer entre deux pouvoirs opposés, la statue cède à la force du char en se penchant mollement vers l'avant, se maintenant dans une position diagonale, jusqu'à ce que le bronze craque à la hauteur des tibias et que l'effigie complète du dictateur quitte son socle. C'est le moment où le peuple opprimé arrive, afin d'attaquer le corps du souverain détesté; contrairement aux scènes d'Eisenstein, il n'est pas muni de faucilles, mais de sandales et de chaussons, et aussi de cailloux. (De plus avant que la statue ne s'effondre, mentionnons que l'un d'eux en attaquait le socle avec un marteau de forgeron). Puis la tête de bronze s'est détachée du tronc, trainée le long la rue poussiéreuse par le véhicule militaire à l'autre bout de la chaîne, suivie par la foule. Analogie aux images d'Eisenstein, on saisit quelques personnages de plus prêt, comme quelques hommes dans la quarantaine ou cinquantaine ainsi qu'un jeune adolescent qui s'amuse à frapper la tête de bronze avec ses souliers. Au lieu de voir uniquement les protagonistes d'un peuple qui vient de se soulever - aussi bien qu'Eisenstein les présente au début du film -, la foule paraît hétérogène, car parmi eux, on

remarque également un autre type d'acteur : « le journaliste », muni de caméras de différents formats, levées au-dessus de la tête ou tenues devant le visage comme des extensions oculaires. Semblables aux chiens de berger, ceux-ci courent avec la meute, l'encadrent et l'encouragent, à la chasse aux images.

Ce qui est frappant en regardant la séquence sous différents angles de vue, surtout en plans larges, c'est le peu de gens présents à l'événement. La foule contient probablement une cinquantaine de personnes, peut-être une centaine, composés de civiles, de journalistes et de soldats. Plus loin, loin du spectacle, se tiennent d'autres civiles non-impliqués, des passants bagdadiens qui forment un public de deuxième degré. Leur fonction est la même que celle du spectateur devant la télévision, sauf que leur point de vue n'est pas techniquement cadré et monté. Il est difficile de savoir ce qu'ils pensent en arrivant au square Firdos à ce moment-là. De toutes façons, peu importe l'événement dont ils deviennent les témoins, ils ne se mettent pas à courir avec la foule. Ils demeurent à distance.

---

La citation du conseiller principal du président George W. Bush reflète une colonisation impériale du futur global, mais aussi de l'histoire, dans le seul but de maintenir le pouvoir absolu d'une culture supérieure. Dans ce propos, l'histoire s'arrête à l'intérieur d'un processus éternel, amorcé par une minorité d'acteurs libres. Toujours un pas en avance sur une

majorité passive, ces acteurs façonnent l'histoire dans leur présent, en faisant vivre l'autrui dans leur histoire. Autrement dit, ces acteurs de l'histoire sont comparables aux créateurs des réalités historiques. On y est pourtant confronté par un simulacre, puisqu'une réalité ne peut pas être inventée sans faire usage des concepts préconçus.

Créer une certaine réalité se construit au moyen d'une simulation qui, même si ces témoins historiques adhèrent à sa véracité, devient une fiction.<sup>46</sup> Certes, « réalité », dans ce contexte, veut dire établir des faits. Mais afin de mettre en avant un fait aux yeux du monde, il faut que celui-ci se manifeste dans des images médiatiques. Dans le sens du terme « illusion », cela renvoie à une forme de réalité augmentée, une réalité vue à travers un prisme qui superpose lui-même l'interprétation que le spectateur doit y trouver et dont le spectateur ne peut faire abstraction tant qu'il est connecté aux médias. Il se retrouve face à une illusion visuelle, dont le contexte politique et historique sert de l'espace d'information. Les médias accomplissent la tâche de « sculpter » les images requises, « mentalement plastiques et virtuellement physiques » du à leur impacte. Ce n'est pas pour rien qu'on peut entendre des gens dire : les images m'ont touché, blessé, m'ont intimidé. Ces images créent une réalité, mais dans le fond de leur matérialité et de leur vertu, elles restent illusoire. Leur seul vrai but est d'élaborer un consensus qui domine la conscience de tous ceux qui partagent

---

46) En référence à Belay, Renald : « Réalité » dans : Grand Dictionnaire de la Philosophie, Larousse - CNRS éditions 2012, p. 904

le même espace d'information.<sup>47</sup>

L'histoire en tant que concept est abandonnée, car elle doit être arrêtée pour être contrôlée, puisqu'un futur préconçu ne peut pas être envisagé sans une détermination de lecture historique. Bien sûr que l'histoire, en tant que telle, ne peut pas être contrôlée, car elle se construit à travers le contexte entier. Dans l'exemple du square Firdos, le vrai événement n'est pas la victoire sur un despote. L'élément clé qui formera le récit futur est la réinterprétation de l'iconographie des révolutions du 19e et du 20e siècle en tant que télé-réalité, pour faire croire au spectateur la narration d'un déroulement historique au moment présent. Le conseiller du président américain, par contre, laisse entendre où se placent les structures autoritaires dans le système démocratique actuel.

---

Une équipe militaire des opérations psychologiques se chargeait de l'organisation de la mise en scène, en demandant à des passants civils de participer au renversement du monument.<sup>48</sup> Vraisemblablement, les gens que l'on voit à l'écran ne sont pas des réels irakiens, s'il faut se fier à leur

---

47) un propos discuté par Edward S. Herman et Noam Chomsky, dans leur livre : « Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media » (1988)

48) Fake Toppling of Saddams's Statue in 2003 :  
<https://www.youtube.com/watch?v=GMgEc9Qds8M> (consulté le 8 mars 2016)

accent parlé.<sup>49</sup> La petite foule de civils, animée et accompagnée par les soldats de la Marine américaine, avait une fonction accessoire, comme s'ils étaient des figurants dans une espèce de studio de télévision en plein air, au sein d'une zone de guerre, dans le but de tourner un vidéoclip. En 2003, avant l'avancement des technologies de communication mobile, cela représentait une réelle nouveauté. Par conséquent, il est permis de douter que le renversement de la statue de Saddam Hussein ait été la décision du peuple iraquien, selon moi il s'agirait plutôt d'une décision militaire, prise par l'armée de l'envahisseur, car on ne peut ignorer le manque de caractère et d'énergie de la foule face à toute cette opération stratégique. La forme conventionnelle de la guerre incluant des armées traditionnelles, formées du peuple de différentes nations, a cependant, durant la deuxième partie du 20e siècle, cédé la place à une guerre asymétrique, où l'un des adversaires possède de très hautes technologies pour se défendre (toutefois, c'est souvent lui l'agresseur sous forme de force impériale), tandis que l'autre, numériquement inférieur au premier, ne dispose que du matériel conventionnel.<sup>50</sup>

---

49) ibd.

50) Dans les années 1980, l'armée de Saddam Hussein était nombreuse et bien équipée après l'achat du matériel militaire de l'Occident dans le but de mener une guerre (conventionnelle) contre son voisin, l'Iran, mais demeurait toutefois technologiquement inférieure aux forces militaires américaines. La guerre a beaucoup épuisé les deux états arabes, et l'envahissement de Kuwait en 1990 a échoué en détournant en guerre (asymétrique) contre le dictateur, qui était initialement mis au pouvoir par les forces occidentales eux-mêmes. Lüders, Michael : « Wer den Wind sät - Was westliche Politik im Orient anrichtet » (« Les impacts de la politique occidentale sur l'Orient »), Verlag C.H.Beck oHG, München (2015), p. 37 - 57

En 1945, les images de l'armée rouge plantant leur drapeau sur la Porte de Brandebourg à Berlin et l'explosion spectaculaire de la croix gammée orchestrée par l'armée américaine à Nuremberg<sup>51</sup>; ces images de libération et de victoire à la fin d'une grande guerre se sont ancrées dans la mémoire collective des sociétés occidentales. Leur message emblématique réfère toujours au même archétype de la défense des vertus occidentales contre une menace ultime d'un dictateur fou, comme Hitler ou Stalin, et fut appliqué continuellement dans plusieurs contextes autres<sup>52</sup>. Il me semble que l'événement au square Firdos s'est caractérisé par une inspiration d'imagerie éclectique puisant à la fois dans la Seconde Guerre mondiale ainsi que dans celle de la chute du mur de Berlin et s'inscrit ainsi dans la même continuité. L'homme qui s'acharnait au socle du monument à l'aide d'un marteau de forgeron rappelle les images de Berlin en 1989, alors que les images des berlinois creusant des trous dans le mur de la même façon ont fait le tour du monde. En 1989, la succession temporelle des événements, c'est-à-dire, la destruction du symbole (le mur) arrivant à la fin de la crise dont il est l'emblème, les conventions des anciennes formes de guerre sont respectées. Néanmoins, dans le cas du square Firdos, la chute de la statue de Saddam Hussein est arrivée avant, ou dès le début de la guerre en Iraq, car l'arrivée des troupes américaines ne marquait pas la fin de l'invasion, mais bien le début d'une longue crise. La caméra, semble-t-il, acquiert le statut

---

51) <https://www.youtube.com/watch?v=FTodK24KG6E> (consulté le 5 août 2016)

52) Comme dans la guerre du Kosovo ou en relation avec Vladimir Putin au conflit actuel en Ukraine.

d'arme, et sa vraie cible est le spectateur, dans le détournement de la lecture des images qu'elle produit.

Trois semaines après que les soldats de la Marine eurent envahit le pays, les stratèges de la guerre cherchaient à attribuer un symbole à l'opération. Il convient alors de se questionner : est-ce que l'élimination du soi-disant ennemi suscitait vraiment une telle invasion militaire? Instauré par le gouvernement américain dans les années 1980, Hussein aurait facilement pu être retiré de son poste par d'autres moyens que l'envoi de troupes.<sup>53</sup> Étant le dictateur d'un pays qui croulait sous les dettes et qui souffrait d'une crise humanitaire persistante<sup>54</sup>, ni Hussein ni son clan n'étaient sérieusement intéressé à lancer des défis aux forces armées occidentales. Hussein, vieillit et obstiné, stagnant dans la politique internationale, semble plutôt représenter un outil obsolète dans les intérêts impériaux de l'occident. Le véritable ennemie pourtant était plutôt un spectre, voire un ennemi virtuel, demeurant caché et n'apparaissant que sous la forme d'image télévisée : Osama ben Laden, alias la terreur internationale. Suite à la fin de la Guerre froide, cette image intangible a remplacé l'ancien paradigme de l'ennemi du 20e siècle, représenté par les communistes.<sup>55</sup> Les stratégies psychologiques de la guerre semblent un moyen important dans

---

53) Lüders, Michael : « Wer den Wind sät - Was westliche Politik im Orient anrichtet » (« *Les impacts de la politique occidentale sur l'Orient* »), Verlag C.H.Beck oHG, München (2015), p. 37 - 57

54) ibidem

55) Edward S. Herman et Noam Chomsky : « Manufacturing Consent : The Political Economy of the Mass Media » (1988)

cette constellation. En transmettant la guerre à un espace autre, dans une hétérotopie ou un espace virtuel comme à la télévision, les zones de combat s'élargissent aux sphères imaginaires et mentales.

---

Le renversement de la statue de Saddam Hussein envoyait le message qu'une grande menace pour le monde civilisé venait d'être écartée. En ce faisant, le monument du dictateur se déconstruisait et prenait une autre signification. Selon la définition de Rosalind Krauss<sup>56</sup>, cette sculpture classique, représentant Saddam Hussein, sert de marqueur d'une place centrale à Bagdad (« Firdos » signifie « le paradis » en arabe) et fait référence au pouvoir et à l'histoire d'une assez jeune nation<sup>57</sup>. Tombée de son socle, le monument perd d'abord sa position monumentale verticale. Ensuite, il perd sa référence historique et locale. Basculé violemment à l'horizontale, il est remorqué vers le vide, dans une zone de pouvoir autre. À travers l'enregistrement visuel de cet événement, la statue en bronze se transforme en monument de passage. Elle ne consiste plus d'une matière tangible, puisqu'elle s'est dématérialisée de son contexte. Mis en abyme à travers des images en mouvement de différents angles, elle s'incarne dans un objet immatériel qui est celui du document

---

56) Krauss, Rosalind : *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8. (Spring, 1979), published by The MIT Press., p. 33

57) Lüders, Michael : « Wer den Wind sät - Was westliche Politik im Orient anrichtet » (*« Les impactes de la politique occidentale sur l'Orient »*), Verlag C.H.Beck oHG, München (2015): l'Iraq en tant qu'ancienne colonie britannique, est un état artificiel, fondé en 1932

de la chute. Au-delà de l'imagerie d'une propagande de guerre, ce document visuel prend la forme monumentale d'un pouvoir transformé. Plus précisément, la sculpture de Saddam Hussein du Square Firdos est devenu un monument médiatique du vacuum, sans être ni une vidéo, ni un pure document, et, surtout, ni une sculpture.

La synthèse de cette déconstruction virtuelle du monument se situe dans l'arrêt sur image au moment où la sculpture a déjà quitté sa position verticale, mais, en s'inclinant, n'a pas encore atteint l'horizontale. En quelque sorte, la forme diagonale, qui relie ces deux états opposés, fonctionne comme marqueur de non-lieu.<sup>58</sup> En regardant cette image arrêtée de plus près, nous remarquons un élément que Roland Barthes aurait certainement appelé un punctum.<sup>59</sup> Peu importe, s'il aurait été interpellé par la même image ou non, cette chose frappante, qui a l'air de rien, mais qui est structurellement très importante dans la lecture analytique, est le dispositif qui sert de crochet pour attacher la sculpture au char. Cet outil, plus proche de la sculpture que du char même, devient son extension, il devient en quelque sorte le char, attaché au cou de l'effigie. Ce punctum déconstruit l'image en remplaçant le marqueur historique du lieu monumental par l'extension d'une force étrangère, qui vient de l'extérieur de l'image,

---

58) Selon la définition de Rosalind Krauss, le monument classique marque un lieu historique. Si l'on considère le non-lieu aussi comme un lieu - un lieu négatif, mais dans son sens du terme toutefois un lieu -, l'image de la sculpture tombant, le diagonal, marque un vide; le passage du référent et l'absence de son contexte historique.

59) Barthes, Roland : La chambre claire, Notes sur la Photographie, Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

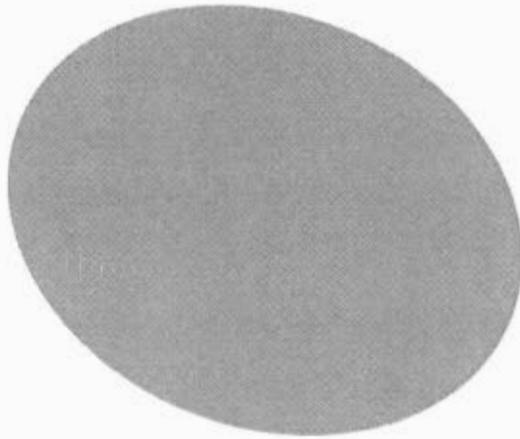
même du néant, si l'on veut, à partir d'une logique bidimensionnelle. Plus correctement, le marqueur historique du monument déconstruit fait référence à une hétérotopie.<sup>60</sup>

---

L'iconographie du monument renversé n'a plus été aussi exploitée médiatiquement par la suite. Par exemples, pendant les chutes de gouvernements du Printemps arabe en 2011, on a vu les documents des effigies tomber, comme celle de Mouammar Kadhafi ou de Hosni Moubarak, mais plutôt comme un effet collatéral qu'un symbole de la révolution. L'imagerie de ces mouvements s'appuyait plus sur les images d'une jeunesse mobilisée dans des manifestations de masse. L'altération de la couverture médiatique s'est caractérisée par un glissement de l'image télévisée vers les vidéos sur Internet. Tandis que la première provenait des journalistes accompagnant les opérations militaires, la deuxième sert de document authentique créé par les civils, impliqués dans les événements. Le printemps arabe a d'ailleurs aussi été rebaptisé « Révolution 2.0 ».

---

60) Ce terme de Michel Foucault désigne un lieu autre, en tant que localisation physique de l'utopie.



### **Le point zéro du Carré noir sculptural [CHII.II]**

Nous savons que sur l'image iconographique de la chute du dictateur iraquien, le crochet au bout de la chaîne fait extension d'une force externe qui s'incarne dans un véhicule militaire, et que ce véhicule appartient bien évidemment à un contexte politique. La mission officielle de cette opération militaire visait la promotion de la liberté. En premier lieu celle des sociétés occidentales qui voyaient une grande menace chez Saddam Hussein, mais, en deuxième lieu, également celle du peuple iraquien, opprimé et terrorisé par Hussein pendant plusieurs décennies. Se servant du prétexte de s'être fait attaqué en premier, afin de légitimer l'invasion, le gouvernement a envoyé ses marines aussi dans le but de venger un trauma national avec des ramifications mondiales, un événement qui a vraisemblablement inauguré le 21<sup>e</sup> siècle : les attaques terroristes du 11 septembre 2001.<sup>61</sup> Au préalable de

61) Définition officielle des attaques terroristes à l'entrée de

attaques terroristes du 11 septembre 2001.<sup>61</sup> Au préalable de la déconstruction virtuelle dans un spectacle de télé-réalité au square Firdos, il faut prendre en considération l'effacement des tours du World Trade Center #1 et #2, deux édifices que Michel de Certeau appelle « la plus monumentale des figures de l'urbanisme occidentale. »<sup>62</sup> Aujourd'hui connu sous le toponyme « Ground Zero », le site des anciennes tours est devenu un monument basé sur leur fondement, deux empreintes de pied sous forme de grands bassins.

---

61) Définition officielle des attaques terroristes à l'entrée de l'exposition du National September 11 Memorial and Museum, Manhattan/NYC :

*"On September 11, 2001, nineteen terrorists who were members of al-Qaeda, an Islamist extremist network, hijacked four California-bound commercial airplanes shortly after their departures from airports in Boston, Massachusetts; Newark, New Jersey; and Washington, D.C. In a coordinated attack that transformed the planes into weapons, the hijackers intentionally flew two of the planes into the Twin Towers of the World Trade Center, and another into the Pentagon in Arlington, Virginia. Learning about the other hijackings through telephone calls, passengers and crew members on the fourth plane launched a counterattack. When the passengers attempted to breach the cockpit, the hijacker pilot, who had changed course toward the nation's capital, crashed the plane into a field in Somerset County, Pennsylvania, near the town of Shanksville.*

*Nearly 3.000 people were killed on that day, the single largest loss of life resulting from foreign attack on American soil, and the greatest single loss of rescue personnel in American history. Approximately two billion people, almost one third of the world's population, are estimated to have witnessed these horrific events directly or via television, radio, and Internet broadcasts that day."* (janvier 2016)

62) de Certeau, Michel : Du concept de ville aux pratiques urbaines, dans : L'invention du quotidien, 1. arts de faire, p. 142, Éditions Gallimard (1990)



fig. 04 : « Ground Zero » à Manhattan, NYC

Ma visite du « Ground Zero » à Manhattan en 2015 (fig. 04) découle de deux circonstances préalables. La première est axée sur une photo de mon père et moi, prise pendant notre visite du World Trade Center en 1992. Ma mère nous a photographié sur la plateforme d'observation de la tour sud. La valeur de cette photo, redécouverte dans un album trouvé chez mon père, s'est accrue suite à sa mort, puisque ni le lieu, ni les personnes représentés dans cette image existent encore sous la même forme. Ce qui était documenté à l'époque dans l'innocence d'une intimité familiale a, par la distance temporelle et le cours des événements, abandonné la sphère personnelle et pris une importance historique et politique. À l'époque, nous étions sur les deux plus grands immeubles de la ville, le

symbole du pouvoir suprême américain représentant le plus grand et le plus important centre de commerce du monde. Comme la proue d'un argonaute surdimensionné, ces deux tours surplombaient la vue de l'île de Manhattan; la partie d'une ville constituée de constructions utilitaires et de passage qui ne s'enracinent guère dans son histoire.<sup>63</sup> Aujourd'hui, l'ancien point de vue réflexif et analytique d'en haut depuis la plateforme, induit par un dispositif technologique aussi artificiel que la méta-perspective d'une carte ou d'une maquette architecturale, s'est affaissé à son point zéro, voire à un niveau négatif, sous la forme de bassin avec un puits noir, inaccessible et s'ouvrant au centre sur un néant phénoménal. La position virtuelle de l'observateur<sup>64</sup> (sur la photo je vois mon père, le scientifique, dirigeant son regard aigu vers l'horizon), s'est anéantie et s'est égalisée à l'opacité d'un espace fragmenté du niveau zéro. L'énigme du 100ème étage<sup>65</sup> s'est inversée : *It is hard to be up when you are down*. Je m'intéressais à retourner dans ce lieu pour refaire la même photo dans l'environnement de Ground Zero, dans l'aveuglement de l'organisation spatiale du niveau zéro rez-de-chaussée.

---

63) *ibidem.*, p. 139. Michel de Certeau s'exprime comme le suit : « À la différence de Rome, New York n'a jamais appris l'art de vieillir en jouant de tous les passés. »

D'ailleurs, l'industrie aérienne du militaire allemand travaillait fort sur un avion qui était capable de traverser l'Atlantique, afin de satisfaire le désir profond d'Adolf Hitler de transformer la soi-disant « capitale financière Juive » en cendre, comme les Nazis l'ont fait en partie à Londres.

64) *ibidem*, « La fiction du savoir »

65) *ibidem*, p.140 : "It's hard to be down when you're up."

---

Le deuxième but de ma visite résidait dans l'inspection du lieu actuel, motivé par un voyage d'étude à Dallas au Texas, où j'ai découvert deux expositions intrigantes : celle du musée « 6th Floor », dédiée à l'assassinat du président John F. Kennedy ainsi que celle de l'institut de l'ancien président George W. Bush. Ces deux sujets se trouvent en lien direct avec « Ground Zero ». La mort de Kennedy en 1963 au centre-ville de Dallas, dans son envergure mondiale et médiatique, atteignait politiquement une échelle semblable à l'effondrement des tours jumelles en 2001 (mis à part le nombre de victimes), et demeure non-élucidée jusqu'à aujourd'hui. Les circonstances de l'assassinat ont fait naître une multitude de théories différentes sur son déroulement ainsi que sur l'origine du meurtrier. Dans l'exposition du musée à Dallas, chacune des versions les plus plausibles est présentée en rapport avec les autres.<sup>66</sup> La version officielle ne s'autoproclame pas comme étant la vérité absolue, mais se vend en tant que compte rendu le plus probable, corroboré par les autorités politiques et scientifiques, sans, à priori, exclure une alternative ou le doute en tant que tel.

Au musée « 6th Floor » on ne peut pas manquer la publicité incitant le visiteur d'aller également explorer l'Institut George W. Bush qui a été inauguré en 2013 et se situe sur le campus de la SMU (Southern Methodist University), construit

---

66) Cela se manifeste dans un schéma analytique de diverses théories à l'exposition du musée (6th Floor Museum, Dallas, Texas). Le terme "théorie de complot" y est appliqué de façon objective et investigatrice, sans qui en découle une déclaration politique en premier lieu.

dans le style néoclassique des régions méridionales des États-Unis. Il contient une bibliothèque, une reconstitution originale du bureau ovale et une exposition sur la vie du président (avec beaucoup de vitrines contenant des objets personnels, emblématiques pour un modèle masculin américain à suivre, sportif, engagé, de bonne humeur) et sur les événements qui ont eu lieu pendant ses deux mandats. Ce qui est notamment remarquable dans la composition de cette exposition est son approche didactique qui propose un code de lecture pour la société démocratique actuelle. La schématisation esthétique des documents, leur mise en espace et la langue pathétique - parfois biblique - des descriptifs servent de repère dans la compréhension d'une civilisation complexe et non-linéaire, inquiétante dans son accroissement, ses défis, ses avancées et ses régressions. Le concept est conçu pour le visiteur de tous âges et de toutes provenances; l'institut fonctionne comme un centre d'éducation politique dont les écoles de la métropole se servent lors d'excursions scolaires. L'entrée du musée dirige le visiteur vers la « tour de la liberté », un espace carré avec une lumière venant du plafond, servant de surface de projection pour une animation - intitulée « We The People » - introduisant le spectateur au rêve américain, toutefois transformé en utopie réactionnaire. Remplie d'acteurs de stéréotypes de différentes cultures, la projection construit un consensus pluriethnique d'une patrie d'immigrants aux chances égales, entourée par la beauté d'un paysage particulièrement admirable. La section consacrée au 11 Septembre, arrangée autour d'un poutre métallique des tours jumelles - aussi tordue et rouillée et ressemblant à une sculpture minimaliste référant à l'idiome 9/11 - présente une

description officielle condensée des événements, sans évidemment - contrairement au concept de l'exposition du musée « 6th Floor » - faire mention de l'existence de différentes théories de complot. Face à cette absoluité de la version officielle et face à son interprétation autoritaire sous-jacente, je me demandais quels moyens didactiques sont employés par le dispositif du monument commémoratif sur « Ground Zero ».

---

Les fondations des deux anciennes tours jumelles résident dans une grande cuve en béton dans laquelle se situe aujourd'hui le mémorial. Aménagé au sous-sol, en dessous des deux empreintes de pied, celui-ci s'apparente, en révélant des sections et des éléments de l'ancienne construction, à la fouille archéologique d'un temps immémorial et archaïque. Ayant subi de lourds dommages par l'écroulement des tours, ces parties, marquées par les parois de la cuve ou les traces des anciennes poutres d'acier verticales, créent un espace baigné dans une aura énigmatique, munis d'artéfacts déformés comme les anciens escaliers de secours qui ont sauvé autant de vies, le moteur de l'ancien ascenseur ou les parties des avions qui ont pénétré la façade. La force de la gravité a rendu les objets d'un quotidien postmoderne intangibles et immortels, figés dans l'éternité. Ce phénomène fait du mémorial entier un lieu de culte et de catharsis collective, basé sur un système d'information documentaire du déroulement des attaques en fétichisant ces traces.

Les deux empreintes de pied à l'extérieur, au-dessus de l'exposition, forment l'ensemble monumental du site. Intitulé « Reflecting Absence »<sup>67</sup>, le concept fut élaboré par l'architecte Michael Arad et l'architecte paysager Peter Walker et fut inauguré lors du dixième anniversaire des attaques. Le monument est constitué de deux vides cubiques d'une largeur de 192 par 192 pieds carrés et d'une profondeur de 30 pieds, dans l'objectif, selon Arad, de faire vivre au spectateur l'expérience de l'absence.<sup>68</sup> Rappelant à l'ancienne façade d'aluminium qui s'est écroulée sous son propre poids, les cascades jaillissant de chaque côté des cubes inversent le principe statique des deux tours. Au lieu de se dresser vers le haut, la gravité attire la ligne verticale en dessous du niveau zéro où elle se dissimule sous forme de jets d'eau dans une surface réfléchissante. Au milieu de chaque bassin se place un deuxième cube vide en granit noir qui avale la masse d'eau dans son centre ténébreux et inaccessible. Chose intrigante au deuxième coup d'œil : La mise en abyme d'une forme négative, qui est l'empreinte de pied des deux tours, évoque un carré noir dont l'intérieur construit un vacuum visuel, aspirant et anéantissant toute disposition matérielle qui s'en approche. L'exécution de cette installation monumentale est géométriquement propre, assurée par un dispositif technique sophistiqué de forme simple qui devient un quadrilatéral sculptural. La représentation de l'absence constitue le cœur du Ground Zero, et, voulu ou non par Arad et Walker, supprime symboliquement la logique linéaire du système

---

67) <http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html> (consulté le 24 juillet 2016)

68) [http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/michael-arads-911-memoria\\_b\\_955454.html](http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/michael-arads-911-memoria_b_955454.html) (consulté le 24 juillet 2016)

chronologique en réinitialisant l'ordre historique à partir de zéro. Le carré noir sculptural monumentalise l'épicentre du vacuum. La désintégration symbolique de la forme positive et le culte du vide laissé par l'absence, semblent caractériser le passage paradigmatique du matériel à l'immatériel à un nouveau degré.

---

Le terme « Ground Zero » est emprunté du vocabulaire technique militaire et décrit le point au sol le plus proche de l'épicentre d'une explosion (thermo)nucléaire.<sup>69</sup> Il peut également être employé comme code synonyme de la cible, comme en 1945, avec l'exemple d'Hiroshima et Nagasaki. L'événement de Pearl Harbor a attribué une portée politique à ce terme et il a été repris comme équivalent afin de représenter les attaques du 11 septembre. Cela est apparemment arrivé pendant le reportage en direct, même avant l'effondrement des deux bâtiments, lorsqu'un témoin oculaire parlait au micro en employant cette métaphore pour décrire la situation.<sup>70</sup> Par la suite, l'expression « Ground Zero » s'est répandue dans les différentes émissions télévisées comme terme emblématique marquant une rupture historique profonde et majeure. L'analogie de l'épicentre d'une détonation nucléaire permet d'établir un lien avec le « Ground Zero » de 1945, l'an de la première explosion d'une bombe atomique. Cet événement, entre

---

69) Redfield, Marc : The rhetoric of terror : reflections on 9/11 and the war on terror, Fordham University Press (2009)

70) Selon une vidéo que j'ai trouvé sur Youtube en mars 2016, questionnant l'origine du terme en fonction des deux tours brûlantes. La vidéo semble effacée, au moins je ne la retrouve plus.

autres, a causé une réorganisation bipolaire du monde politique ainsi qu'une réinitialisation culturelle dans la plupart des pays affectés par la Seconde guerre mondiale. En conséquence, les États-Unis ont hérité des britannique le statut impériale qu'ils conservent jusqu'à aujourd'hui. L'événement historique du « Ground Zero » en 1945 a également laissé des traces dans l'apparition d'une nouvelle avant-garde artistique, constituée d'une génération d'artistes, dont l'expérience de l'envergure technologique d'une guerre mondiale, impliqués en tant que soldats ou non, a transformé leur création artistique. Les attentats de 2001, ayant véritablement déstabilisé le monde entier, et leur conséquences politiques sous l'effet du vacuum dilatant, soulèvent une question semblable : quelle économie d'image artistique découle d'une telle rupture, déterminée par un contexte hypermédiatique, construit lui-même d'images?

---

L'idiome 9/11 codifie un événement médiatique d'envergure mondiale qui a traumatisé le village global<sup>71</sup> : chacun de ses villageois, étant assez âgé pour s'en souvenir, sait raconter une anecdote attachée biographiquement à l'iconographie des deux tours enveloppées de fumée. Environ 30 minutes après leur effondrement, les informations transmises par la télévision nous atteignaient dans un champ de vaches laitières attaché à une agglomération rurale en Auvergne, pendant que nous étions en train de faire un court métrage expérimental. Je me rappelle que, parmi nous, le moment de cette nouvelle aussi

---

71) Redfield, Marc : Virtual Trauma : The Idiom of 9/11, paru dans *diacritics*, vol. 37, no.1, spring 2007, Johns Hopkins University Press

bouleversante donnait naissance aux premières hypothèses pour expliquer la possibilité d'un tel événement. Ici se manifestait un effacement sous l'effet de choc, un vide mental face à l'événement incroyable, qu'on cherchait aussitôt à combler en spéculant sur sa constitution. Pour toujours, les détails du déroulement seront enfermés à l'intérieur de l'événement, littéralement enfouies sous les montagnes de décombres, volatilisés en poussière. Étouffé par cette obscurité de l'incroyable, tout devenait probable et improbable. La coïncidence commençait à faire partie du complot : La valise de Mohamed Atta, remplie de passeports et de documents papiers liés aux attaques, demeurait intacte en ayant été accidentellement déviée sur un autre vol et livrait tout un archive documentaire au FBI qui a ensuite été en mesure de retracer les instigateurs dans un délai de moins de 72 heures. La simultanéité des faits construisait un schéma narratif qui se rejoint dans le nom-date de l'idiome 9/11.<sup>72</sup> 9-1-1, le numéro d'urgence en Amérique du Nord qui, le 11 Septembre aux États-Unis, faisait l'objet depuis 1987 d'un jour de fête nationale intitulé « 9-1-1 Day », devenait le jour où le pays perdait le plus grand nombre de ses secouristes. Quel aurait été la signification de l'idiome 9/10 ou 9/12, ou est-ce qu'une telle dénomination n'aurait jamais existé, si Atta avait réservé des vols la veille ou le lendemain?<sup>73</sup>

---

72) ibidem

73) Dans son article, Redfield inverse la lecture, puisqu'en Europe 9/11 désigne le 11 Novembre qui est un jour historique en Allemagne pour la chute du mur ainsi que pour celui de la nuit de cristal qui a déclenché le pogrome au 3e Reich.

---

Les attentats de New York en 2001 attribuent une forme représentationnelle à l'effacement. L'archivage des images dans les médias maintient l'actualité de la disparition de ces deux monuments urbanistes, en les supprimant et en les inscrivant simultanément au présent. Nous vivons avec leur présence doublée dont parle également Homère<sup>74</sup>, leur absence et leur image spectrale de l'anéantissement. L'ombre colorée des deux tours hante l'espace virtuel, éternisée par son actualisation annuelle chaque 11 Septembre. L'année était enlevée du nom-date et s'inscrit au point zéro de l'histoire.

---

À ce point-là - similaire au processus de moulage où l'on prend l'empreinte d'une forme en perdant la forme positive originale -, une forme positive transposée à un état négatif devient invisible, mais demeure active. Dans ce même sens, la déclaration de la fin de l'histoire par le début d'un nouveau calendrier se transforme en geste historiquement significatif, donc positif. Le moment du zéro, du vide, n'est alors potentiellement qu'un passage d'un état à l'autre, avant de se manifester dans les formes fermes.

---

L'ombre du vacuum se manifeste dans les deux carrés noirs

74) Rohde, Erwin : Psyché, Chapitre I - L'âme dans les poèmes homériques. Culte rendu aux âmes. Payot Paris (année inconnue).

sculpturaux sur « Ground Zero », attirant les masses d'eau qui gravitent autour de son centre et tombent dans le vide. La chute ressemble à un arrêt sur image vivant, éternisée dans un seul grand mouvement d'eau. Analogue au « Quadrilatéral » de Malevitch, le carré noir sculptural achève une forme représentationnelle du point zéro historique qui rompt avec l'ordre chronologique en étant à la fois passé et futur. Malevitch qui, en peignant le « Quadrilatéral », a énoncé la fin de l'histoire de la peinture en recherchant des nouvelles formes représentationnelles par le non-objectif, se retrouvait toutefois dans l'expérimentation de la figuration. La différence réside dans la représentation de l'essence pure qui s'appuie sur la distinction métaphysique de l'objet à la place de la reproduction de son apparence physique. L'effort de cette approche de Malevitch est marqué par la tentative de surmonter les limites historiques en rompant le lien avec les codes de la représentation, traduits par le récit chronologique de la tradition.<sup>75</sup> L'extinction de l'histoire évoque un arrêt artificiel de celle-ci, un prétexte dans le but de se débarrasser de son autorité, en arrêtant l'effet d'aliénation historique. La doctrine traditionnelle obstrue l'accès à l'actualité en empêchant le contemporain de s'exprimer par les moyens de son propre temps. Cet acte violent contre le territoire ancestral est de portée politique d'une émancipation artistique d'avant-garde, mais ne peut pas se priver d'écrire l'histoire à nouveau. Figé dans cette contradiction, la rupture avec les traditions risque de les

---

75) Simmons, Sherwin W.: « Kasimir Malevich's *Black Square* and the Genesis of Suprematism 1907 - 1915 », Garland Publishing, Inc., New York & London (1981), Chapter IV, *The Icon Unmasked : 1915*

affirmer de façon négative en donnant une terre fertile à la régression. Suite à la Première Guerre mondiale, une partie des modernistes virait à droite, rattrapée par les valeurs bourgeoises qu'ils avaient abandonnées auparavant.<sup>76</sup> Malevitch, lui aussi, se retournait vers la figuration environ dix ans plus tard, après avoir choqué les traditionnistes avec son concept suprématisiste.<sup>77</sup>

---

Les événements du 9/11 ont produit un « Quadrilatéral » impériale et autoritaire, arrivé aux limites de la planète et ainsi à la fin du monde, puisque sa revendication territoriale s'étend sur un terrain globale. S'étant auto-dépaysé, son idéologie s'appuie sur l'absence qui prend une forme représentationnelle dans le vacuum.

Tandis que le consommateur des médias craint l'avènement de la Troisième guerre mondiale en s'attendant à une immense guerre conventionnelle entre plusieurs armées futuristes, la crise silencieuse, le vacuum dilatant, a déjà atteint le degré de cette troisième guerre dont les attentats à New York en 2001 marquent le déclenchement.<sup>78</sup> Les témoins oculaires, qui étaient à l'intérieur des tours lors de l'impacte des avions,

---

76) Cf. Chiapello, Ève : « Evolution und Kooption. Die Künstlerkritik und der normative Wandel » (« Évolution et cooption. La critique d'artiste et le changement normatif »), p. 38 ff., Kreation und Depression, Kadmos Kulturverlag Berlin (2010)

77) Cf. Buchloh, Benjamin : « Figures of Authority, Ciphers of Regression : Notes on the Return of Representation in European Painting », October, Vol. 16, Art World Follies (Spring 1981), p. 39-68

utilisent souvent le même vocabulaire référant à l'apocalypse ou à l'origine du monde (« l'impacte sonnait comme on s'imagine le Big Bang »), pour décrire leurs expériences, en parlant d'une sensation surréelle ou cinématographique, toutefois fragmentée et décousue.<sup>79</sup> Les slogans politiques parlaient d'une nouvelle ère, d'un changement paradigmatique, en citant les exclamations du peuple sous le choc, qu'après les attaques, rien n'étaient plus comme auparavant. Ensuite, la crise atteignait son paroxysme par un état d'urgence<sup>80</sup> persistant qui mène continuellement d'un conflit à l'autre. La troisième guerre mondiale est alors arrivée en morceaux<sup>81</sup>, fragmentée et éparpillée sur le grand territoire d'un empire délocalisé, motivée par le combat contre un ennemie intangible et invisible, lui-aussi dépaycé, au-delà des lignes de combat traditionnelles.

---

78) Il reste à questionner pourquoi la société occidentale est hantée par un ombre qui s'appelle la *Troisième guerre*. Probablement en tant qu'héritage de la Guerre froide ce spectre d'une suite des deux grandes guerres du 20e siècle paraît logique et technologiquement possible. Dans l'idée d'une telle troisième édition (s'il y avait 1 et 2, il doit y avoir un 3e) réside la sublimation technocrate de l'image religieuse de l'apocalypse, de la fin du monde.

79) <https://www.quora.com/What-did-it-feel-like-to-be-inside-the-World-Trade-Center-at-the-time-of-the-9-11-attacks>  
(consulté le 30 juillet 2016)

80) George W. Bush utilisait ce terme après les attaques en 2001, mais François Hollande lui-aussi en fait usage face aux plusieurs récentes attaques terroristes sur le territoire français, en 2015 et 2016.

81) Selon un discours du Pape Francis en Septembre 2014 : <http://www.cnbc.com/2014/09/13/pope-francis-warns-piecemeal-world-war-iii-has-begun.html> (consulté le 30 juillet 2016)

Qu'est-ce qu'on ressent et qu'on ne voit pas, et qu'est-ce qu'on voit qu'on ne ressent pas? [CHII.III]



fig. 05 : « Sans titre » (2014), fusain sur papier, (60 x 90 cm)

Dans la seconde partie du 20e siècle, les lieux de combats se sont diversifiés et fragmentés. À la suite de la Guerre Froide les axes de combats se sont intériorisés et ils peuvent se retrouver dans des endroits insolites, exactement là où on ne les attend pas. À Dallas, j'ai rencontré un ami d'enfance qui, après une carrière universitaire à Oxford, travaille aujourd'hui pour le gouvernement américain. Il se considère conservateur et libertaire, mais il se targue toutefois de conserver son esprit critique et ironique. Nous avons vécu les mêmes expériences à l'époque de la chute du Mur en 1989 et toute la transformation qui s'en suivit durant les années 1990. Le jour des attentats de Paris le 13 Novembre 2015, nous étions dans un café étudiant au centre de Dallas, en train de discuter du phénomène de la terreur internationale et de la guerre que l'Occident lui a déclarée. Nous avons naturellement fini par discuter des événements du 11 Septembre 2001 et je lui ai témoigné mon opinion concernant certains phénomènes non élucidés dans la couverture médiatique des événements. Mon ami m'a interrompu immédiatement en souriant : « S'il-te-plaît, pas encore des théories du complot. » Je me suis acharné un peu en répondant : « Justement, tu utilises un terme de combat politique. » Après un bref silence, nous avons changé de sujet.

La situation décrite ci-dessus se répète fréquemment dans le milieu intellectuel; je peux changer d'interlocuteur, mais le scénario demeure le même. Elle est toujours présente, la peur de railler son discours involontairement en discutant des phénomènes liés aux attentats du 11 septembre 2001. La seule

alternative à ce risque est, cependant, de l'éviter, ou autrement dit, de se taire. Je me souviens de ce que nous avons appris à l'école au début des années 1990 : « se taire a causé l'Holocauste! » Ainsi que : « Le peuple est-allemand est descendu dans la rue en 1989 parce qu'il ne voulait plus se taire. » Ces formules décourageant la passivité sont le fruit du trauma allemand suite à la Seconde Guerre mondiale et est résumé dans l'omniprésent impératif répété partout en Allemagne : « plus jamais! » Car, afin de pouvoir faire son deuil national, il fallait aux Allemands, et il le faut toujours, prouver l'humilité devant la communauté internationale. Le « plus jamais! » occupe une place importante dans l'identité allemande post-1945. Devoir se taire, pour un Allemand qui est conscient de son histoire, crée un conflit de mauvaise foi. Se faire dire qu'on est naïf et irréaliste de s'interroger sur les circonstances du 11 Septembre 2001 - car cela s'insérerait dans un discours qui a conduit à l'absurdité et, au-delà, serait une irrévérence contre le peuple américain -, cela aussi est alarmant.

---

Les images des attaques terroristes sont archivées et accessibles en tout temps. Cette documentation renforce notre position extérieure de spectateurs qui, malgré l'information disponible sur un fait réel, demeurent ignorant des liens causaux, et doivent continuer d'absorber la réalité que d'autres viennent construire sous nos yeux sans pour autant pouvoir ou devoir la questionner.<sup>82</sup> Tout ce qui est clair se

---

82) "We're history actors... and you, all of you, will be left to

résume facilement, comme ce qui suit : 1) L'événement a véritablement eu lieu, car il en existe des preuves visuelles, démocratiquement accessibles à tous, ainsi que maintes descriptions détaillées fournies par les survivants. 2) Il ne s'agit ni d'une catastrophe naturelle, ni d'un accident mystérieux suite à des défauts techniques, car l'événement était calculé (voire chorégraphié et exercé deux fois). 3) Il en résulte qu'il s'agit d'un acte conscient issu du complot d'un petit groupe de personnes qui étaient capable d'organiser cet événement de façon inattendue avec une énorme efficacité symbolique. Les raisons de l'exclusion du spectateur, étant donné que les documents représentent le seul référent à un événement insaisissable (le déroulement est réel en produisant un effet surréel), vident notre conscience et deviennent un grand défi pour notre raison. Les tentatives de combler ce vide chutent itérativement, comme l'eau des cascades de « Reflecting Absence », dans un bassin rempli d'une masse uniforme et homogène, avalée par un grand quadrilatéral spatial, les ramenant au point zéro. Et, selon l'interprétation que j'en fais, ceci symbolise l'espace autoritaire du vacuum muant les questions en silence. Le vide dans l'espace d'information offre un bassin pour toute sorte de questions ou de réponses, incluant la théorie officielle (qui n'est que la théorie autorisée d'un complot accepté), en les balayant au néant. Dans l'intention de l'architecte Michael Arad, le lieu se mure dans le silence à travers le son des cascades. Face à l'ironie du néant par contre, l'ambivalence de la sonorité du pleur se mue aussitôt en bruit d'esclaffement, lorsque la critique s'auto-ridiculise.

just study what we do". - Conseiller principal du président George W. Bush, cité dans le *New York Times Magazine*, 17 octobre 2004

---

L'autorité du vacuum se performe dans l'absence. Le titre du monument à « Ground Zero », réfléchir (sur) l'absence, envoie les idées dans toutes les directions. Pour le spectateur en tant que survivant des attaques, cette absence pose un véritable problème. Dans la lecture des événements, le doute et la croyance ont atteint un niveau de polarisation qui ressemble à celui de l'absolutisme religieux. Bien que la civilisation occidentale, enracinée dans les structures technocrates, base son avancement sur l'objectivité des sciences pures, les interprétations des attaques du 11 septembre 2001 suivent un discours autoritaire qui n'a pas besoin de prouver ces déclarations. Un scientifique qui tâche de scruter les structures inhérentes au complot, risque de perdre sa "tête", sous-entendu qu'il risque de perdre sa réputation et sa crédibilité. Le mythe autour de la mort de l'artiste de Mark Lombardi<sup>83</sup> dénote le péril que l'obtention des informations "absentes" peut conjurer. Pour un intellectuel, l'impératif à la croyance peut se transformer en dictat de la raison, comme dans le cas de Galileo Galilée qui a renié sa théorie scientifique en approuvant la doctrine religieuse, justement pour sauver sa tête.

---

Le complot se veut une construction conspiratrice qui est ontologiquement fondée sur l'absence d'informations

---

83) Entre autres, ce sujet est traité par Patricia Goldstone dans son livre intitulé : « Interlock : art, conspiracy, and the shadow worlds of Mark Lombardi », Counterpoint Press (2015)

importantes afin de cacher ses connexions secrètes. Le « 9/11 commission report » du gouvernement américain se base en majorité sur les références des services du renseignement<sup>84</sup>, donc sur des sources secrètes et scientifiquement non approuvables<sup>85</sup>. Ce type d'information est conditionné d'une ontologie de complot, un mensonge commun et organisé en tant que stratégie paramilitaire. L'absence est l'essence du complot, et on peut toujours contester une interprétation à l'aide d'une autre. Il paraît que l'absence est un phénomène paradigmatique du vacuum qui affecte la lecture de ce qu'on assume étant présent. Le monument d'Arad pourrait également s'intituler « Reading Absence », car l'espace d'information, dilaté par l'augmentation de sa présence grâce à une plateforme médiatique comme Internet, se vide, et les nouvelles apparaissent en plus grande masse sans vraiment plus informer. Les formes positives, comme les informations disponibles dans cet espace dilatant, se vident au gré de leur répétition incessante, semblable à un mantra politique déclenchant un état de transe. Au lieu de fournir des réflexions objectives, ces mantras chantent les opinions préconçues au nom d'un consensus politique, autrement dit, en

---

84) <http://govinfo.library.unt.edu/911/report/911Report.pdf>

85) L'historien suisse-allemand Daniele Ganser critique que les circonstances actuelles des conflits géostratégiques ne peuvent pas être scientifiquement analysées, car les plus importantes informations appartiennent aux services du renseignement et sont inaccessibles. Étant considéré officiellement comme cause initiale, les attentats de New York en 2001 sont étroitement liés à la situation conflictuelle dans beaucoup de régions au monde, surtout dans celles desquelles la civilisation occidentale dépend par rapport aux ressources d'énergie fossile.  
<https://www.danieleganser.ch/home.html?lang=en>  
(consulté le 8 août 2016)

fonction d'une figure de propagande<sup>86</sup>. Les situations, comme celle que j'ai vécue avec mon ami à Dallas, m'apprennent la lecture du vide, c'est-à-dire lire dans la disposition absente afin de s'approcher de l'objectivité d'une façon insolite. La destruction du point voyant objectif, comme induit par la plateforme du WTC 1 et 2, entraîne la disparition de la fiction du savoir en créant d'autres formes de fiction<sup>87</sup>. L'analyse s'effectue dans l'aveuglement<sup>88</sup>, dans des espaces libres et passagers, dans les fragments et les interstices du non-dit, dans la présence d'une vertu absente.

---

« Ground Zero » à Manhattan fonctionne comme un grand moule où le monument néoclassique demeure absent et uniquement virtuellement présent. Chapitre III poursuit la synthèse des réflexions précédentes à travers la conceptualisation d'une installation vidéo sous forme schématique de cube dont le centre est constitué par un vide, un espace négatif habité par

---

86) Comme il a dit, Noam Chomsky : "Propaganda for democracy is what violence is for a totalitarianism.", cité dans l'exposition de Sean Snyder, Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University,

du 8 septembre au 24 octobre 2015

87) Un propos discuté par le sociologue Gérard Bronner dans : « La démocratie des crédules », Presses Universitaires de France (2013). Bronner engage une réflexion sur des nouvelles formes fictives générées par l'organisation algorithmiques des moteurs de recherche dans Internet.

88) pour reprendre la méthode de Michel de Certeau poursuivie pour ses recherches de : « Du concept de ville aux pratiques urbaines, dans : L'invention du quotidien », « 1. arts de faire », p. 142, Éditions Gallimard (1990)

le spectre d'une sculpture s'inscrivant dans les codes  
esthétiques néoclassiques.

### CHAPITRE III

#### AWAY FROM KEYBOARD



En tant que fruit de mes observations et réflexions discutées dans les deux chapitres ci-dessus, j'ai développé une recherche qui s'axe sur le lien potentiel entre la représentation du corps néoclassique et l'idéal dans la représentation médiatique du corps humain actuel, générée et répandue par le contexte des médias sociaux.

La sculpture classique en tant que patrimoine culturel occidental renvoie à l'idéal de beauté, au pouvoir politique et militaire, ainsi qu'à une revendication d'importance historique, disparue et considérée comme obsolète aujourd'hui. Dans mon projet intitulé « Away From Keyboard » (abrévié par l'idiome AFK) je tente de détecter son passage à un « néoclassicisme 2.0 » qui s'inscrit dans des nouvelles structures idéologiques, générées par une civilisation

globalisée, néolibérale et technocrate. Ce faisant, je m'appuie sur deux notions importantes : la mutation des lieux de performance de pouvoir (de l'extérieur à l'intérieur<sup>89</sup>) et le concept d'idéal comme expression de la beauté universelle. Contrairement à l'art classique, et face à une culture de consommation de masse, cet idéal acquiert un degré élargi, celui du fétiche de l'autoreprésentation.

Cela se reflète dans le phénomène de la duplication numérique de la société par le biais de médias sociaux. Dans le langage informatique du 21<sup>e</sup> siècle, un avatar signifie un être virtuel sous forme d'image représentant l'internaute sur l'écran.<sup>90</sup> Cette image fait partie de l'identité virtuelle, s'inscrivant dans un contexte de réalité augmentée avec un nom, un âge et un sexe.<sup>91</sup> La création d'avatars qui contiennent des informations d'importances sociales, comme des photos ou autres traces quotidiennes, les commentaires écrits, le

---

89) Comparativement à la théorie de Gilles Deleuze sur le passage paradigmatique de la notion de Michel Foucault des sociétés disciplinaires à un modèle de société de contrôle dont la ligne disciplinaire de l'autorité s'est déplacée de l'extérieur à l'intérieur de l'individu. Selon ce modèle l'individu a intégré l'autorité (anciennement localisée dans des institutions traditionnelles comme l'école, le militaire ou l'usine) dans son "sur-moi" : L'appel impératif d'obéir, de fonctionner, ne vient désormais plus directement d'une instance dirigeant un collectif, mais de l'image que l'individu crée de lui-même, d'une force narcissique liée à son rôle et à sa place dans la société, mais aussi à ses attentes dans la réalisation de cette image. Ce passage du pouvoir supérieur au sur-moi de l'individu fait recours au modèle du "sur-homme" dont la naissance paraît s'annoncer sous l'influence néolibérale d'un individualisme avancé.

90) Dictionnaire informatique et numérique, définition avatar, Éditions First-Gründ, Paris (2011)

91) Dictionnaire informatique, Data Becker GmbH (2000)

partage de tierces informations, etc., forme un cyberspace d'autoreprésentation augmentée, un lieu virtuel qui reproduit l'identité en fonction de ses utopies. Cela ne se limite pas au jeu vidéo; dans un sens élargit, le profil dans les médias sociaux remplit une tâche semblable à l'avatar d'un jeu de rôle. Tout paraît plus beau, plus parfait que l'individu le vit probablement dans l'espace physique (si sa vie doublée n'est pas complètement inventée). Pourtant, ce deuxième lieu fait partie de la réalité en occupant sa zone virtuelle. L'avatar en tant que lieu d'incarnation idéale sert de modèle. Composé de diverses informations clé à partir desquelles se construit l'identité améliorée et élargie, ce modèle se réalise dans l'image que l'individu se fait de lui-même et qu'il propage à travers l'espace virtuel. Autrement dit, cet avatar s'incarne, plus ou moins bien réussi, dans le corps de l'individu même. Dans un tel réseau social, chaque individu performe son avatar, en essayant de correspondre à l'idéal que celui-ci représente.<sup>92</sup>

Par conséquent, sous l'impératif de performance, l'idéal s'incarne dans les corps vivants et non plus dans les statuaires rigides comme cela était le cas dans les "avatars" de l'Antiquité, les sculptures classiques. Au contraire, le corps parfait d'aujourd'hui ne sert pas de lieu d'incarnation de beauté en tant qu'idéal sociopolitique dans le contexte d'une organisation démocratique et humaniste. Il devient objet de pouvoir individuel qu'on possède, par exemple en tant qu'« habillement » porté sur le corps, ou plus passivement

---

92) La plateforme Facebook est le meilleur exemple d'un tel avatar, constitué de métadonnées et d'hyperliens.

en tant qu'image que l'on admire.<sup>93</sup> Cela mène à la question du pouvoir auquel réfère toute forme classiciste. À titre de thèse, si le pouvoir politique extérieur s'est déplacé à l'intérieur de l'individu, ses codes esthétiques ont dû subir la même mutation. Mon œuvre entend donc démontrer qu'il y a un lien entre la sculpture néoclassique et le corps médiatisé qui devient avatar dans les mondes virtuels.

---

Afin d'explorer et finalement visualiser ce rapport, j'ai reconstitué un avatar humain idéalisé selon l'esthétique de Second Life<sup>94</sup> (fig. 06) en le sculptant, dans une échelle de 100 cm de hauteur et, selon les codes académiques, en argile dans l'intention de le couler ensuite en bronze. Dépositaire des défauts anatomiques résultant des limites graphiques des logiciels, cette sculpture incarne l'autoreprésentation humaine dont l'image est inévitablement altérée par un système de données. Nous tendons vers l'idéal socioculturel, mais dans celui-ci intervient un nouveau type de défaut qui est cette fois numérique. L'élément inversif demeure cependant présent dans le renversement du processus de numérisation : à défaut de reconstituer la matière physique du monde actuel dans l'espace virtuel, la réécriture s'effectue à travers

---

93) Dans un service comme Instagram dont l'interface est réduite à une forme d'album photo virtuel où l'image seule engage une conversation, l'avatar paraît plus facilement donner lieu à l'idéal de beauté du corps par le biais de photographie numérique.

94) Second Life (en français : Vie seconde) est un monde virtuel, accessible sur Internet depuis 2003. Il est constitué et construit par ses utilisateurs qui y interagissent par le biais d'avatars animés.

l'incarnation des données virtuelles dans l'espace actuel, et ce dans un matériau brut et tactile provenant de l'esthétique de l'atelier de sculpture classique.



fig. 06 : L'avatar humain dans son environnement virtuel

L'objectif de mon projet vise ainsi à investiguer les analogies quotidiennes d'un phénomène bipolaire<sup>95</sup> en dégagant des multiples lectures du terme « clavier » se situant à l'interface d'un système de représentation néoclassique du corps. En tant que point de contact, le clavier permet le passage d'une condition à l'autre en évoquant une double

---

95) Dans *Second Life*, AFK désigne une absence de l'utilisateur du clavier sans qu'il soit désincarné de l'espace virtuel. La disposition de ce phénomène est discutée dans la partie [III.I] du même chapitre.

présence basée sur l'absence. Incarné par un avatar dans tous les sens du terme, le corps néoclassique prend une nouvelle forme dans le passage à l'espace virtuel (dans lequel j'inclue la totalité des médias sociaux). La méthodologie de cette recherche-création permet la rencontre de deux médiums, matériel et immatériel, qui s'élargissent mutuellement par leurs essences respectives. Grâce à cela, je suis en mesure d'induire un nouveau regard politique sur le corps actuel de l'intérieur de ses structures sociétales, et ce, en employant une position historique « en veille ». Autrement dit, je cherche à établir une inversion logique de l'expansion sculpturale ayant marqué les quatre dernières décennies de pratique interdisciplinaire dans l'art contemporain. En proposant une confrontation anachronique, je tente d'emmener ces extensions transdisciplinaires dans l'espace négatif de leur origine qui se retrouve dans les structures linguistiques du terme « sculpture ». L'emploi de ce mot côtoie tout un répertoire pratique issu de la sculpture traditionnelle, problématisant et conceptualisant le volume, l'espace, le poids, sans nécessairement faire usage d'une représentation figurative du style classique. Grâce aux expérimentations trans-disciplinaires, la déconstruction de la sculpture traditionnelle a dépassé toutes les limites du genre. Le recours constant à l'origine par le terme « sculpture », par contre, suscite son examen structural. L'emploi de ce terme, qui semble à historiciser les approches expérimentales en sculpture, donne l'impression qu'on cherche l'ordre chronologique de l'évolution d'une pratique prestigieuse et chargée de mythes et de traditions<sup>96</sup>. Afin de ne pas perdre cet

96) Ce propos est discuté dans l'article de Krauss, Rosalind : Sculpture in the Expanded Field, paru dans : « The Originality of

héritage et pour lui assigner la même valeur, on conserve l'attribut « sculptural ». Que cela soit mauvais ou bon, dans le subconscient de la pratique sculpturale s'est ainsi créé un creux, une empreinte de son origine traditionnelle. En tant que rudiment, cette empreinte paraît s'être incrustée dans la pratique actuelle, comparable à un lot d'informations archaïques au sein des zones les plus vieilles du cerveau d'une espèce très évoluée. Ce rudiment est de caractère virtuel, il peut être activé sans avoir besoin de s'incarner dans son corps original. En conséquence, face aux approches sculpturales dans l'art actuel, il s'agit de la sculpture classique d'une information sédimentaire, physiquement absente, mais potentiellement omniprésente. Elle est l'homoncule habitant l'espace négatif de la pratique sculpturale actuelle.

---

Puisque la reproduction finale de l'avatar en bronze, toute seule, risque d'être réduite au statut d'un référent, je tente de m'appuyer sur la mise en abîme des passages du virtuel à l'actuel à travers le processus de sa création. C'est pourquoi la sculpture finale sera projetée dans l'espace en tant que sujet d'un documentaire vidéo à quatre canaux. Diffusé sur un dispositif à quatre écrans de projection (a) - dans une organisation géométrique en cube ouvert (env. 230 x 130 cm) -, le documentaire se base sur une stratégie de quatre captations simultanées qui divisent l'espace actuel en formant une unité illusoire créée par un espace virtuel (fig. 03). Dans cet

espace le spectateur retrace la production de la sculpture en parcourant toutes les étapes transitoires à partir de son moule : le transfert d'un matériau à l'autre, du négatif au positif, de la « mort » de la sculpture sous forme d'argile jusqu'à son « avènement » dans la cire, et ainsi de suite.

Sa provenance de l'espace virtuel - à partir du modèle dans Second Life - et son passage à l'espace actuel qui est l'atelier de production de la sculpture, s'effectue par l'intermédiaire d'un écran de télévision (b), accroché au coin d'un mur à côté de l'installation. Plus petit que les écrans de projection et mis à l'écart, il diffuse des images de l'avatar dans son monde virtuel. Sa reproduction sculpturale en tant que sujet du documentaire occupe le centre fictif de l'œuvre. L'axe des quatre projecteurs marque le point central de l'installation (c). Ce centre est théoriquement occupé par la sculpture de l'avatar, mais puisqu'elle n'apparaît qu'à travers la projection vidéo, le centre de la projection demeure vide.

Par le biais de technologies numériques, mon objectif s'axe sur l'élaboration d'une forme néoclassique 2.0, véhiculée par la co-constitution des dispositifs virtuels. Dans le chapitre suivant, je décortique les réflexions principales, préalables au projet et essentielles à son élaboration.

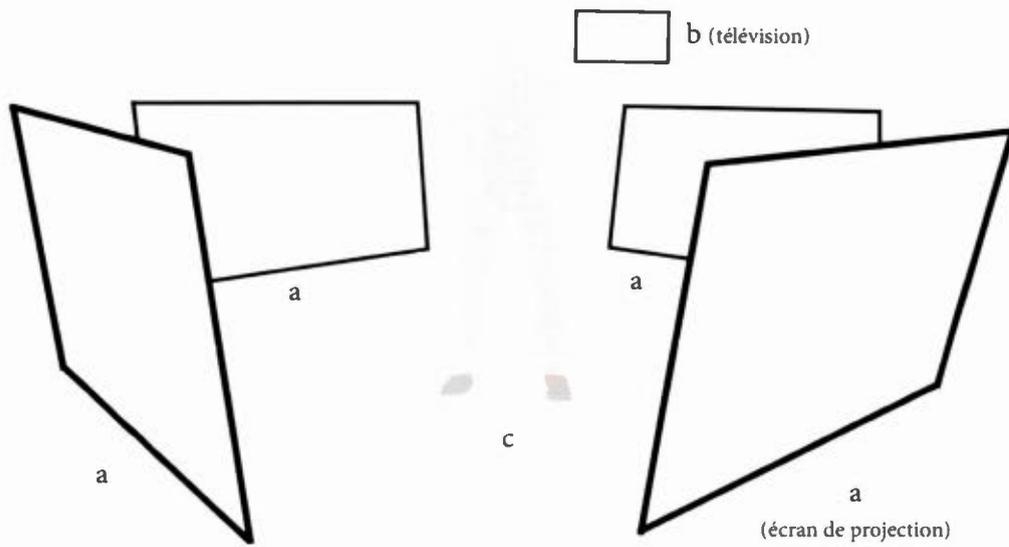


fig. 07 : Concept du dispositif « Away From Keyboard »



**AFK [CHIII.I]**

Au quotidien de l'espace urbain, j'ai arrêté de compter les nombreuses fois où j'ai pu - ou justement n'ai pu - éviter la collision avec un autre piéton, lorsque celui-ci ralentit brusquement ses pas, bloque le chemin ou la porte ouverte du wagon au métro, ou commence soudainement à déambuler au beau milieu du trottoir d'une allure onirique. À chaque fois que je vis cela, je me rends rapidement compte de la corrélation avec un petit écran rectangulaire sur lequel la personne demeure active au moment de son comportement étrange. Pendant que l'utilisateur de ce petit écran est connecté à son réseau social et ainsi présent au monde d'une façon altérée, son corps dégage l'impression d'un état déconnecté et absent. Puisque je me suis déjà trouvé à maintes reprises dans la même position d'un tel utilisateur, je connais très bien l'impact de la pénétration d'un cyberspace itinérant en plein espace public. D'autant plus, j'observe ce phénomène avec une grande curiosité à partir d'un point de vue extérieur, à partir duquel on note clairement une déconnexion de la personne de son lieu actuel.

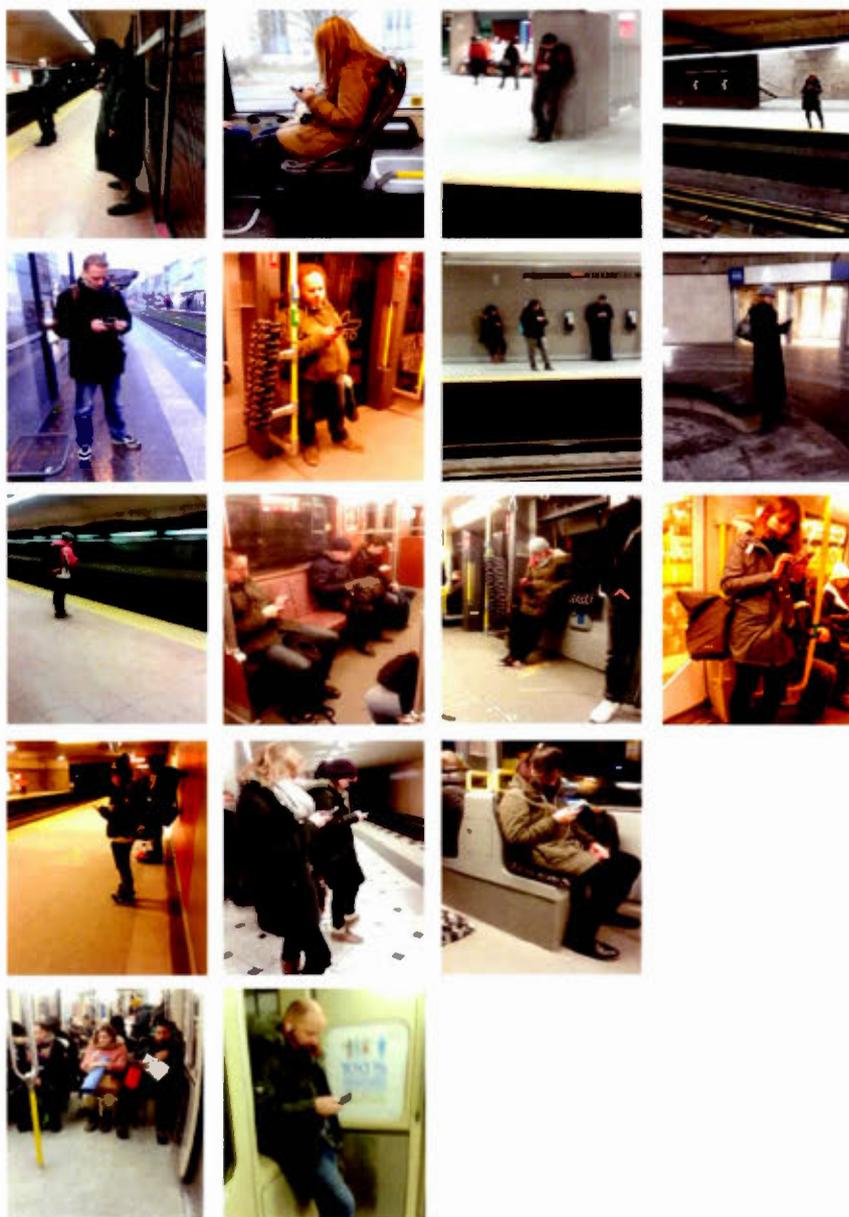


fig.08 : « Lagging » (2015), extrait de 65 photos numériques prises dans le transport public à Berlin et à Montréal à l'aide d'un téléphone cellulaire.

De cette réflexion découle une série de photos documentant des personnes étant au clavier de leur téléphone mobile, prises dans les lieux du transport commun de différentes cités (fig. 08).

En me camouflant à l'aide de mon propre téléphone mobile, je réinterprétais leur posture afin de pouvoir les photographier sans me faire remarquer en tant qu'observateur. Autrement dit, à partir de mon cyberspace mobile, j'ai pu documenter une personne dans son cyberspace à elle et produire des traces numériques de son moment AFK.

Habituellement, l'utilisateur d'une technologie virtuelle tente d'ignorer cette occurrence fréquente qui représente un effet assez banal et périphérique.<sup>97</sup> De surcroît, elle engage des réflexions pertinentes sur l'altération de la perception d'un lieu, du temps et de l'identité<sup>98</sup>, surtout en révélant les lois virtuelles en fonction de la synchronicité programmée qui divise entre l'AFK actuel et l'AFK virtuel (fig. 09). L'osmose inverse entre l'avatar, en tant que corps virtuel dans un cyberspace, et le corps physique de l'utilisateur demeurant incarné dans l'espace actuel, inverse la condition des deux en faisant du corps un avatar et de l'avatar un corps. Ce transfert, qui a lieu entre une double-présence d'absence, fait du corps physique une ombre - il devient l'image, le

---

97) ibd. Malgré sa haute fréquence, l'absence présente dans le lieu virtuel n'est pas sujet des discussions parmi les Internautes dans Second Life.

98) ibd.

spectre de son avatar virtuel<sup>99</sup>. Il ne s'agit pas d'une mort ou d'un sommeil où le corps devient un « lieu » abandonné ou utopique, pendant que l'ombre ou l'âme se promène dans l'espace ; la désincarnation s'effectue en fonction d'une incarnation réelle différente, à savoir dans un espace virtuel. Ceci provoque un échange entre la disposition matérielle et immatérielle : dans le corps physique en mode AFK s'incarne l'empreinte virtuelle de l'avatar sous forme d'image physique. Semblable à un processus de moulage qui n'est rien d'autre que le passage actuel au virtuel d'une disposition matérielle à une disposition immatérielle par le biais d'une matrice, l'avatar émerge pendant un court instant dans le corps physique de l'utilisateur « désincarné » de l'actualité. En d'autres termes, le corps physique devient matrice où l'avatar prend forme sculpturale.

---

Ce phénomène, soit-il de nature psychologique, phénoménologique ou philosophique (ou bien même d'amalgame biologique), m'intrigue depuis une expérience clé après avoir passé un bon nombre d'heures sur Second Life. Le lendemain, je traversais le centre-ville de Montréal en ayant eu l'impression de n'apercevoir que des avatars séjournant dans un deuxième lieu, un lieu augmenté, sachant bien que ces avatars, déambulant devant moi, représentent de vrais êtres humains dans une ville de constructions physiquement tangibles. Pourtant, je ne pouvais plus distinguer le premier

---

99) Selon la lecture du culte des morts chez les Anciens grecs, cette ombre représente l'âme, alors un virtuel, qui survit en tant qu'image de son propre primat qui est le corps.

lieu (en tant qu'utopie actuelle) du deuxième (en tant qu'utopie virtuelle), c'est-à-dire, distinguer l'imitation originaire de la dernière. Finalement, un monde virtuel n'est qu'un lieu autre où l'humanité continue à exister avec des paramètres altérés, mais toutefois dans le même contexte culturel préalable. Il y avait soudainement deux « premières vies » - ou deux « deuxièmes » - basées sur un modèle commun dont je vivais soudainement la difficulté de saisir son origine.

Certes, la simulation virtuelle des réalités augmentées confond notre perception en activant les zones les plus archaïques du cerveau<sup>100</sup>. L'animation d'un jeu vidéo peut donc avoir des ramifications dans le monde actuel de sorte que nous avons encore la sensation de nous retrouver dans le jeu, bien que nous soyons conscients du fait qu'il s'agisse d'un lieu appartenant à la réalité actuelle.

---

100) Dans l'expérience qui suit, je vois un lien à un terme, appelé *Homunculus Flexibility*, que le chercheur informatique Jaron Lanier utilise pour décrire un phénomène qui se produit lorsque l'être humain se transforme en avatar dans un lieu de réalité virtuelle. De caractère illusoire, l'avatar (un céphalopode, par ex.) s'incarne dans une partie du cortex cérébral en "rappelant" le système nerveux de toutes les formes parcourues durant son évolution biologique. En conséquent, l'être humain peut complètement être submergé par une illusion dégagee par ce voyage dans le temps du cerveau en fusionnant virtuellement avec son avatar.

Bailenson, Jeremy; Lanier, Jaron; Morris, Geoff : *Homuncular Flexibility - Stretching the Mind-Body Relationship in Virtual Reality*  
[http://insightcruises.com/BrightHorizonsSlides/Jeremy\\_Bailenson/Homuncular%20Flexibility.pdf](http://insightcruises.com/BrightHorizonsSlides/Jeremy_Bailenson/Homuncular%20Flexibility.pdf) and <https://www.youtube.com/watch?v=IwbGumZ-FYg>(consulté le 18 août 2016)



fig.09 : Avatar sur Second Life dans une position « away from keyboard » (à gauche), et avant ou après, dans un état « actif » (à droite).

Vu que Second Life n'est pas un jeu, mais un lieu<sup>101</sup>, les activités sont plus subtiles, reliées à la simulation d'un quotidien actuel, en se transformant en activités quotidiennes, comme les déplacements d'un endroit à un autre en faisant toute sorte d'expérience d'interactions sociales en fonction d'une identité virtuelle. Pour améliorer cette identité augmentée, il existe sur Second Life une véritable économie avec un marché générant des chiffres d'affaires empiétant sur les deux mondes, comme par exemple à travers les boutiques virtuelles, où l'utilisateur peut acquérir des produits qui préexistent dans le monde actuel, en générant un revenu actuel pour le designer.

Dans Second Life on crée une identité, qui, incarnée dans le corps virtuel d'un avatar, rejoint la zone utopique du corps actuel<sup>102</sup>. Cette zone fonctionne dans l'actualité comme un espace virtuel à l'intérieur du corps, activée grâce à son augmentation mystique par le biais de vêtements, de maquillage, de tatouage, d'accessoires, etc.<sup>103</sup> Dans ce sens-là,

---

101) Tom Boellstorff définit Second Life en tant que lieu d'un médium social, où les internautes résident et vivent en temps réel sans que cela corresponde à un objectif préconçu comme cela est le cas d'un jeu.

102) Par ceci, je tente d'ouvrir les réflexions de Michel Foucault sur les utopies du corps par les paramètres d'un lieu virtuel comme Second Life. Compare à : Foucault, Michel : « L'utopie du corps », conférence radio dans l'émission « Culture française » (Décembre 1966) <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGlUNY> (consulté le 18 août 2016)

103) ibd. : « Et si on songe que le vêtement [...] profane, [...] civil, fait entrer l'individu dans [...] le réseau invisible de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps [...] fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps. » Le corps utopique, p. 62, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2071 (2013)

le corps humain a toujours été avatar, dont la simulation virtuelle devient une extension à travers la duplication. Secondaire de la première à laquelle elle fait mimétiquement référence, ce deuxième corps contrôle les contraintes biologiques, comme l'âge, le sexe ou la constitution physique, originaires créées par la nature. La "topie impitoyable du corps"<sup>104</sup>, dans Second Life se transforme en lieu hors tous les lieux, en utopie, où l'on voudrait disposer d'un corps sans corps.<sup>105</sup> Ce deuxième corps, l'avatar, est néanmoins dépendant du premier, il devient une interprétation homuncule d'un virtuel-actuel appartenant au corps physique. Si on applique un terme plus beau, on pourrait dire qu'il devienne âme, ou au moins une figuration de l'âme.

---

Si Second Life est capable d'incarner l'âme, l'ombre du corps dans l'espace selon l'interprétation des Anciens, cela se produit à l'aide d'un dispositif technologique. De cette façon, l'homme améliore et réalise son potentiel utopique « proche de dieu »<sup>106</sup>, basé sur des méthodes algorithmiques. Cette disposition permet une variation de figurations dans lesquelles l'âme s'incarne, ainsi que dans un infini de combinaisons de sexe, d'âge et de formes d'apparence.

Selon cette réflexion, je commençais non seulement à

---

104) pour utiliser l'expression de Michel Foucault, ibd.

105) ibd. p.56

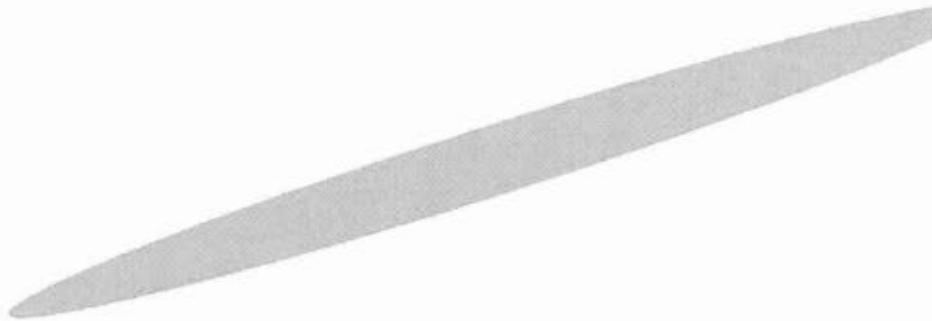
106) <http://www.cnrtl.fr/etymologie/virtuel>  
(consulté le 12 août 2016)

comprendre Second Life comme une interprétation figurative des réseaux sociaux, mais aussi comme un schéma sculptural néoclassique servant d'avatar pour la civilisation occidentale sous une organisation de pouvoir globalement délocalisé et technocrate.

---

Durant ma visite de Dallas aux États-Unis, je suis parfois passé par le Katy Trail pour me rendre au centre-ville. Cet ancien chemin de fer de la ligne Missouri-Kansas-Texas, transformée en zone de loisirs et en piste cyclable dès 1980, représente une route populaire pour des résidents locaux afin d'entraîner leur corps, ce qui attribue à cet endroit un aspect synthétique et utopique. Dans le but de rechercher une image des avatars en espace actuel, j'ai produit un document vidéo des gens courant ou marchant le long les 3.5 miles de la piste, en la parcourant moi-même en vélo. Munis de cellulaires attachés à leurs biceps afin de recueillir des données sur le pouls et la fréquence cardiaque, portant des lunettes fumées et des vêtements de sport épousant le corps, simultanément connectés et déconnectés, incarnés et désincarnés dans un espace altéré, ces gens courent sur une bande d'asphalte qui devient frontière à la condition post-humaine. Dans un état d'AFK passager, ces gens, entre machine et humain, se transforment en avatar de sculptures néoclassiques performées, loin d'une forme concrète, mais d'autant plus proche d'une image idéale dont ils ne figurent qu'une incarnation éphémère et fragmentée. Même si leur corps ressemble à l'idéal en rayonnant de beauté schématique, il ne le fera qu'en partie et

ce jamais pour toujours, puisqu'il est de passage, en transformation perpétuelle, limité à ses contraintes physiques.



### **Le projet [CHIII.II]**

Le dispositif de l'installation du projet intitulé « Away From Keyboard » se base sur une réduction schématique bidimensionnelle de la perception de quatre différentes faces d'un objet dans l'espace. Afin de répondre à la logique des formes et des volumes en fonction de leurs trois dimensions, l'analyse synchronique de chaque côté devient une méthode essentielle et indispensable pendant la création sculpturale, particulièrement lors la représentation d'un modèle, comme par exemple d'un corps humain. En divisant l'objet horizontalement et verticalement en unités de  $1/4$ ,  $1/8$ ,  $1/16$  de son profil, le

biais d'images bidimensionnelles sert à schématiser et à aplatir la complexité tridimensionnelle. Cette méthode aide à sculpter son image dans l'espace en la traduisant dans un matériau malléable. En raison du fait que ce processus sculptural est habituellement très long, accompagné de beaucoup d'ouvrages manuels et de temps de réflexion, de pauses et de prises de distances, la photographie - ou la vidéo - devient un outil pratique pour schématiser le modèle en le "figeant" dans le temps sur un point de vue particulier. En explorant cette approche technique dans l'atelier de sculpture - une méthode analogue rejointe par la technologie de numérisation des objets en trois dimensions -, j'ai expérimenté le croisement de deux médiums opposés : celui d'une matière résiliente et tangible, liée aux forces physiques - la sculpture -, ainsi que celui d'une vertu éphémère, intangible et furtive, basée sur le temps - l'image vidéographique.<sup>107</sup>

---

Lorsque le système académique allemand m'obligeait à me spécialiser en une discipline artistique, j'ai été contraint de choisir entre la sculpture et les nouveaux médias. Jadis, ma pratique résidait dans une curiosité multidisciplinaire envers l'investigation conceptuelle de l'espace par le biais de performance vidéo et de montage audiovisuel, confronté à la problématique d'un nouveau contexte de l'autoreprésentation

---

107) Dans ces analyses du "Laocoon", Gotthold Ephraim Lessing attribue à la sculpture une disposition tridimensionnelle représentant des corps dans l'espace, éternisée dans le temps.

émergeant dans les médias sociaux. Mon intérêt à créer une brèche dans cette approche à l'aide de la troisième dimension, de la production des corps matériels dans un espace médiatique, conduisait mes recherches vers un champ expérimental de la discipline sculpturale, celui de la parasculpture.<sup>108</sup> Semblable à la notion du cinéma élargi, les œuvres de cette pratique interrogent l'essence sculpturale dégagée par l'aspect physique des médias basés sur le temps, de leurs dispositifs, de leurs appareils, bref, de tout leur côté matériel et plastique<sup>109</sup>. Attiré par le vide que ses expérimentations ont laissé par rapport à la tradition sculpturale en lui attribuant - par l'usage continu du terme sculpture - simultanément une présence spectrale, je me mettais à rechercher des méthodes de déconstruction et de reconstitution de son apparence classique. La représentation du corps humain en tant que sujet central ainsi que les outils et les matériaux employés à cet effet demeurent conceptuellement préalables à l'ouverture d'une technique désuète envers son processus de création. Au fur et à mesure de cette exploration, la vidéo - d'une durée de 445 minutes - comme moyen documentaire des activités et des procédés dans l'atelier, se transforme en médium sculptural en soulevant la question sur la finalité et la matérialité du produit. En premier lieu, la collision entre deux médiums qui s'excluent

---

108) Basé sur les propos discuté dans : *Sculpture Unlimited 2, Materiality in Times of Immateriality*, Eva Grubinger and Jörg Heiser (éd), Sternberg Press (2015)

109) On trouve une belle panoplie de telles approches dans : *Le mouvement des images* : ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, 9 avril 2006 - 29 janvier 2007, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006

par nature demeure intrigante le long du processus : que cela soit dans l'emploi d'un projecteur proche d'un buste en argile organique, conservée constamment humide dans un nuage d'eau vaporisé, ou pendant l'opération des caméras dans la poussière à côté des machines d'un atelier de métal. En deuxième lieu, la fragilité de l'un s'avère aussitôt comme résistant face à l'autre suite au changement de contexte; l'image prise dans l'atelier et diffusée par un dispositif aussi délicat qu'une caméra vidéo affaiblit ensuite l'autorité émanée de la matérialité et de la force physique en aplatissant son impact par la réduction bidimensionnelle.

---

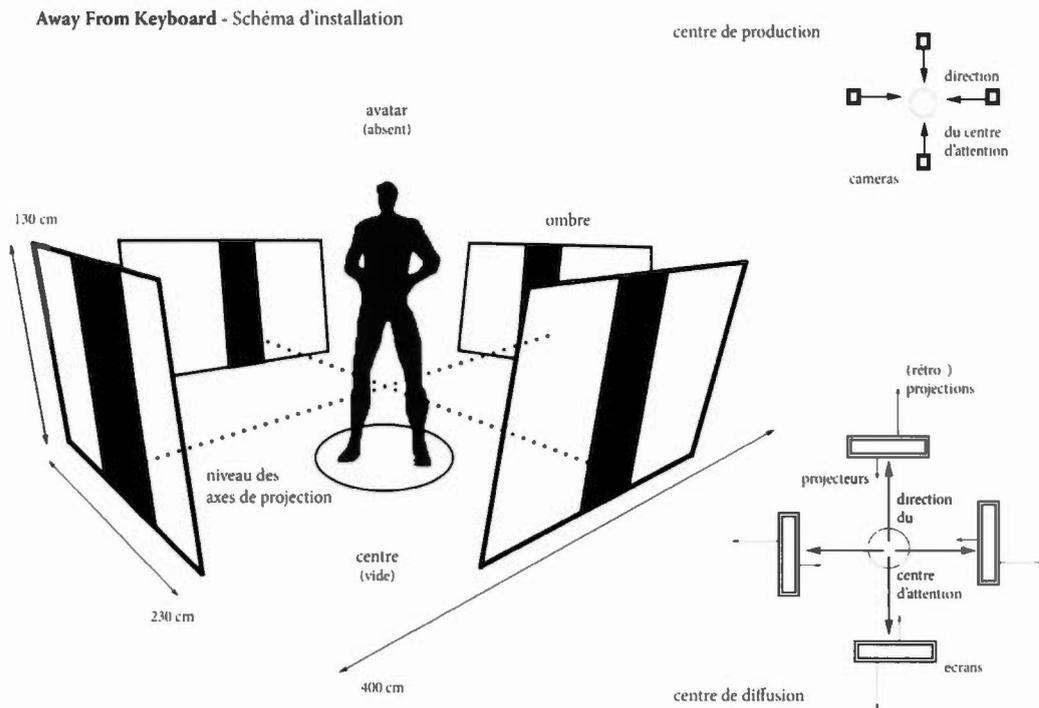


fig. 10

La forme cubique du dispositif, composée de quatre écrans de projection d'environ 230 x 130 cm, montés dans un diamètre d'environ 400 cm au sol de la galerie, recrée le modèle d'un espace autour du spectateur. Ce dispositif, en tant que schéma d'un cube avec les parois d'écran, appartient à l'espace actuel et demeure physiquement équivalent, il fait non-lieu du support matériel d'une technologie : assemblé et non pas ancré dans l'architecture du site, il est un lieu de passage - nomade - qui sert aux images de surface de projection,

recombinant et modulable, semblable aux outils et produits d'un atelier. En devenant, de cette façon, avatar d'espace où le lieu s'incarne dans les écrans, ce cube ne se transforme que virtuellement en embrouillant une partie de sa constitution actuelle (fig. 10).

Sous cette forme, les quatre écrans rappellent un dispositif de réalité virtuelle que le spectateur oublie pendant son immersion. De surcroît, sous l'effet illusoire, le spectateur devient objet et contenu propre à la réalité virtuelle en servant lui-même d'avatar; il devient virtuel en abandonnant son corps dans l'espace actuel sans le quitter physiquement. Le cube dans « Away From Keyboard », cependant, brise cette illusion, car il ne cache pas son caractère actuel. Posés par terre, les écrans et les projecteurs ne sont pas installés dans le but de dissimuler leur condition matérielle. Le spectateur peut les oublier en regardant les images, mais il sera aussitôt réveillé par l'apparence de son ombre, oblitérant la projection lorsqu'il s'approche du centre de l'installation. Ainsi, le vide au centre demeure vide, voire se défend en créant un obstacle pour celui qui veut voir les images. On pourrait même dire que sous ces conditions s'applique une pression d'où sort une transformation métaphorique du vide en vacuum qui revendique l'absence pour demeurer présent. Quand le spectateur revendique son rôle en se posant au centre du cube, il voit ses jambes agrandies simultanément sur quatre écrans en occupant soudain une place monumentale qui appartient à la sculpture de l'avatar.

Pour ces raisons cette place, le centre, est l'avatar,

néanmoins inversé sous des conditions d'absence. Celui qui s'y place prête son corps à la sculpture, il devient avatar qui s'incarne dans son ombre. Selon la conception des Anciens grecs où l'ombre représente l'âme - déconnecté du corps actuel, connecté en tant qu'image spectral à l'espace -, le centre du cube donne lieu à l'état AFK, où le spectateur devient ombre monumentale, ou autrement dit, avatar en veille.

---

Le documentaire à quatre points de vue simultanés s'inspire de l'événement au Square Firdos à Bagdad en 2003. La déconstruction de la sculpture néoclassique par le biais médiatique de plusieurs caméras, qui produisent simultanément la même image à travers différents accès au spectacle, est rejouée dans le processus de la production : la première séquence dans l'ordre chronologique débute par un changement de position de la sculpture, recouverte du moule en silicone et de la chape en plâtre. Quittant sa position verticale dans laquelle elle était façonnée et ensuite moulée, elle est couchée à l'horizontale, dans une position dans laquelle elle parcourra plusieurs stades éphémères d'étapes de moulage. Comme si elle était tombée de son socle, la sculpture emballée de silicone et de plâtre abandonne sa référence historique en tant que modèle monumental. Elle pénètre le contexte de travail en passant à la déconstruction processuelle qui la délocalise virtuellement, car elle quittera également sa condition matérielle au cours du processus de moulage. Elle n'existe désormais que sous forme de négatif, de matrice, en se dématérialisant et en s'incarnant dans un objet immatériel

qui est celui du document vidéo - déplié dans le dispositif installé, sans en même temps représenter ni une vidéo, ni un pur document, ni une sculpture.

---

À cette occasion j'aimerais souligner quelques particularités théoriques concernant le dispositif des quatre écrans de projection :

1) Dans leur forme composée, ces écrans ressemblent à un cube négatif dont le centre se dirige vers l'extérieur. L'image diffusée inverse la direction du point d'attention : le centre des écrans n'est pas le centre des caméras ayant produit l'image.<sup>110</sup> Cela fait du cube un moule, l'empreinte de la vision que l'œil de la caméra incarne.

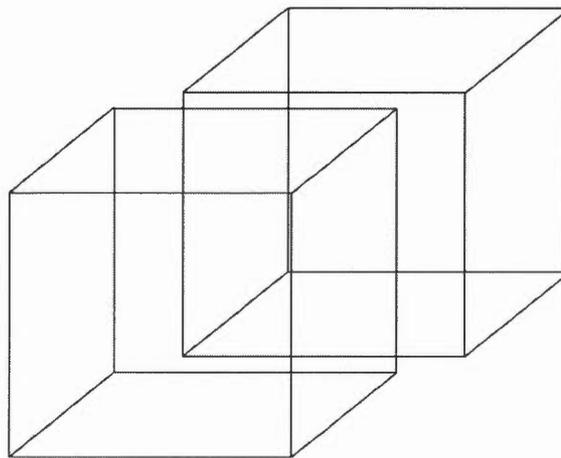
2) Le caractère du négatif se retrouve au centre de l'installation. À ce point zéro, la présence se marque par l'absence. En tant que sujet central du documentaire, la sculpture est présente sous des conditions altérées.

3) De vue schématique, les quatre caméras, constamment installées autour du centre de l'action pendant la production d'images, marquent quatre points, reliés l'un à l'autre en ordre quadrilatéral. Ainsi elles encadrent respectivement un espace qui est constitué de trois dimensions. Dans la

---

110) Dans son œuvre « Centers », Vito Acconci explore le même phénomène en pointant son index sur l'objectif de la caméra tournant. À partir d'un écran, ce geste s'inverse dans la diffusion de l'image.

diffusion des images enregistrées via quatre écrans, l'ordre originellement quadrilatéral devient cubique. Les quatre écrans font parois d'un espace en contenant eux-mêmes chacun une représentation d'espace. Vu qu'il s'agit du même espace au même moment, multiplié par quatre points de vue différents, les quatre images créent des hyperliens entre chaque écran.



caméra 1  
caméra 2  
caméra 3  
caméra 4

fig. 11 : construction d'un système de coordonnées de quatre dimensions - Schéma 1

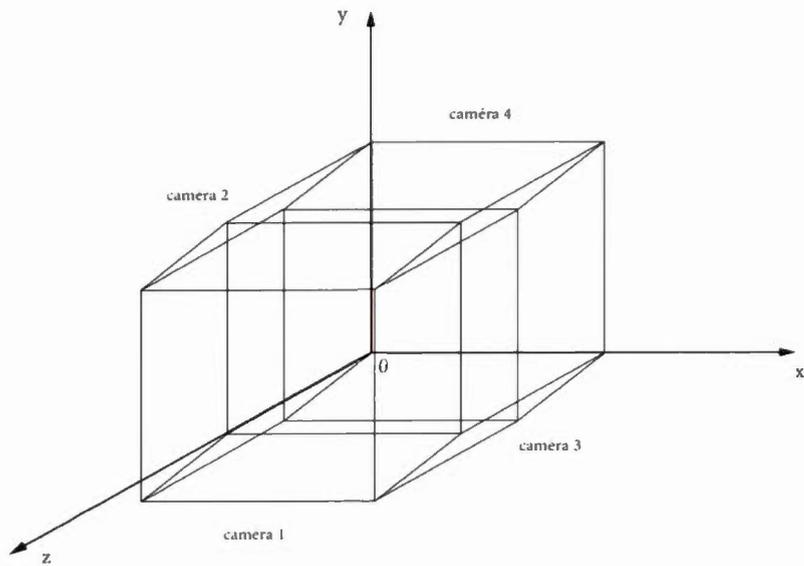
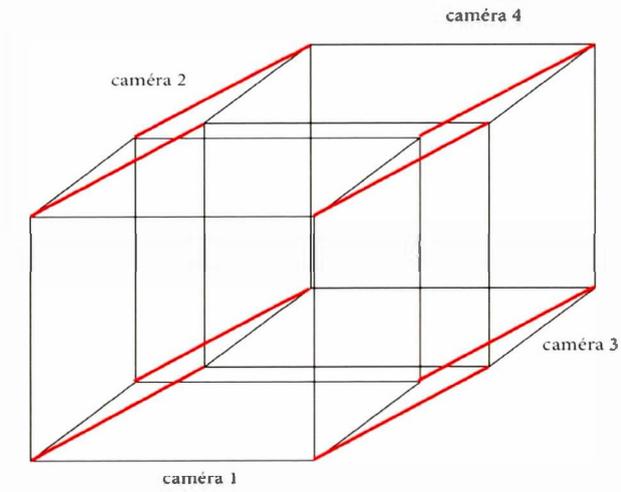


fig. 12 - 13 : construction d'un système de coordonnées de quatre dimensions - Schéma 2 et 3

Dans le schéma ci-dessus (fig. 11 - 13) - un système de coordonnées de quatre dimensions avec trois axes marquant les trois dimensions en addition du temps, indiqué par 0 -, deux cubes s'élargissent à travers huit lignes partant de huit coins d'un cube en les reliant aux huit coins de l'autre. De cette façon se construisent un troisième et un quatrième espace sur les axes longitudinaux. Si on saisit le cadrage par la caméra en tant qu'espace, en comparant les lignes géométriques du schéma à des hyperliens créés par les informations entre chaque écran, l'image documentaire basée sur le temps ouvre le passage du cube à une forme d'hypercube informationnel. En géométrie, on appelle un hypercube un Tesseract qui se compose de huit cubes. Le nombre huit apparaît dans un détail aussi banal qu'important pendant l'installation du dispositif dans l'espace actuel. Étant soumis aux contraintes physiques comme la gravité et le poids, les quatre écrans sont tenus par huit équerres, huit serres, huit boulons etc. D'ailleurs, compte tenue la rétroprojection sur le tissu des écrans, il en résulte huit projections au total. Suivant cette logique, chaque écran représente un espace, voire un cube.

4) La superposition de quatre vidéos donnant quatre différents points de vue sur une action au même moment présent crée un faux espace actuel en procurant une sensation d'actualité, comme si la production de la sculpture progressait en temps réel. Dans ce contexte, le temps, indiqué par zéro dans la schématisation de quatre dimensions, demeure toujours au présent. La simulation de synchronicité par le biais de quatre vidéos, antécédemment enregistrées et sauvegardées dans

l'ordre chronologique sur quatre cartes mémoire, efface le passé et le futur.

5) Vues d'en haut, les empreintes des tours jumelles dans « Reflecting Absence » à « Ground Zero » forment deux grands et deux petits cubes, équivalents à quatre espaces. La corrélation entre ces deux paires identiques relie les quatre cubes en faisant du monument un schéma de quatre dimensions dont 0 marque le temps. 0 ici est représenté par l'endroit en tant que lieu géographiquement, politiquement et historiquement "mis à zéro" par son appellation. Alors que les quatre espaces se trouvent dans le négatif de l'empreinte qui constitue un vide au sein des cubes respectifs. C'est uniquement par la vue utopique d'en haut, l'œil fictif auquel les deux tours auparavant attribuaient un lieu actuel, que se transforme le vide laissé par leur absence en monument de quatre dimensions. De ces réflexions découle une superposition du dispositif d'Away From Keyboard, en tant que sculpture dans quatre dimensions, au schéma élargi du monument « Reflecting Absence » à « Ground Zero ».

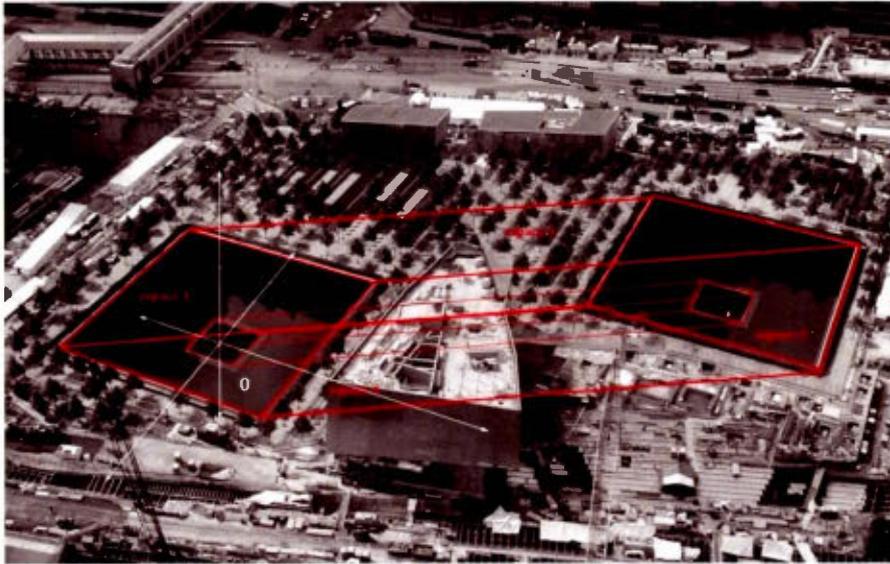


fig. 14

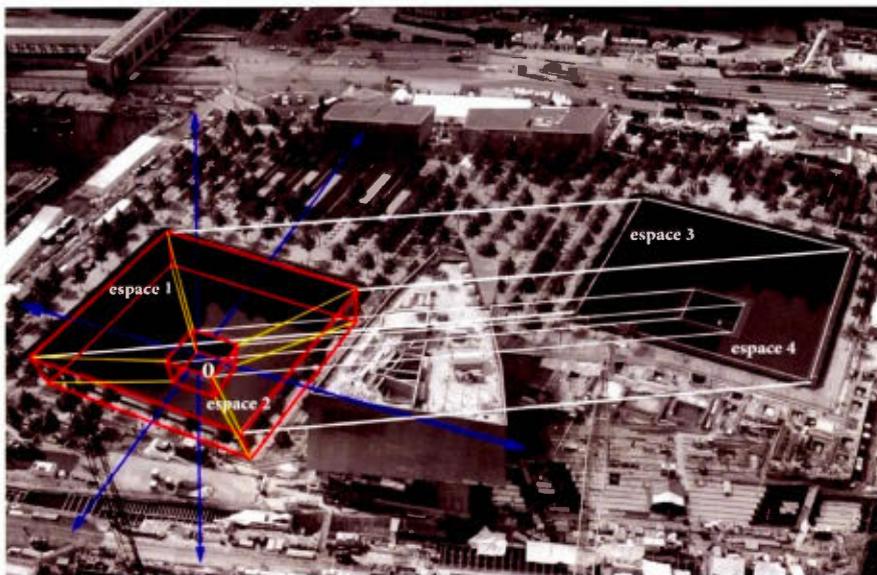


fig. 15 : Deux différentes méthodes d'intégrer « Ground Zero » dans un système de coordonnées de quatre dimensions. 0 indique le temps.

Le spectateur aveuglé par sa position au « sol zéro » de l'histoire ne se voit pas déambulant dans un monument augmenté par quatre dimensions, mais il le ressent : lorsque je suis arrivé à « Ground Zero » pour la première fois, j'étais étrangement frappé par l'apparence du cube noir au milieu de chaque grand bassin, accompagné par le bruit cathartique des cascades qui semblent pleurer, rire et applaudir en même temps. Quelle mise en scène de tragédie grecque! Sans pouvoir le nommer, j'ai soudainement ressenti ce que je ne voyais pas, en voyant ce que je ne ressentais pas. En vivant cela, j'ai compris : ceci est la nouvelle forme totalitaire. Dans ces grands cubes elle s'incarne, dans ce lieu anéanti elle prend forme sculpturale, lisible à travers un grand moule de pouvoir. Dans le vide de ces quatre cubes (deux grands et deux petits) réside, en mode veille, le négatif de la sculpture néoclassique, avatar du vacuum.

En 1914, le cube en tant que forme géométrique ainsi que le quadrilatéral en tant que surface bidimensionnel apparaissent dans les théories sur le « sens spatial » du mathématicien britannique Charles Howard Hinton. Ce terme introduit des analyses de la quatrième dimension comme méthode pour acquérir une connaissance supérieure de l'être humain. Cet ésotérisme moderne était très en vogue parmi les intellectuels de l'avant-garde, parmi eux les Futuristes ainsi que Malevitch et le Suprématisme, pendant la poursuite de l'objectif de créer un « nouvel homme ».<sup>111</sup> Il se référaient partiellement aux

---

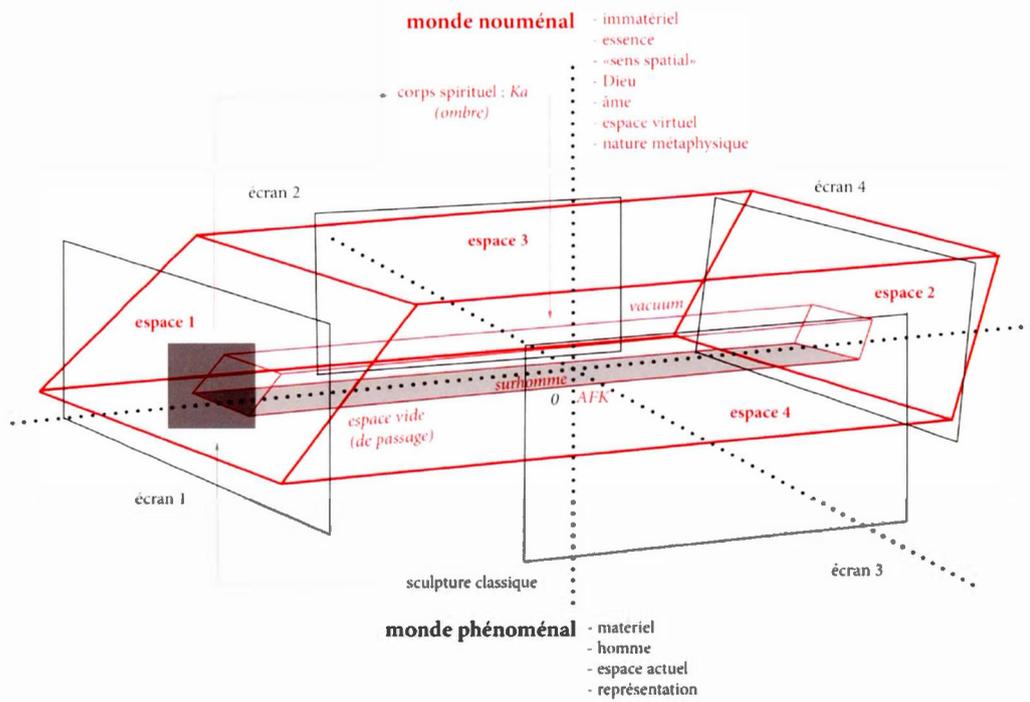
111) Simmons, W. Sherwin : « Kazimir Malevich's *Black Square* and the Genesis of Suprematism 1907 - 1915 », Garland Publishing, Inc., New York & London (1981), p. 235

mêmes interlocuteurs théoriques que le mouvement nationaliste en Allemagne à la fin du 19e et au début du 20e siècle<sup>112</sup>. Dans ce phénomène se croisent deux différentes approches à la genèse d'un nouveau modèle de société, dans le but de remplacer dorénavant les anciennes structures sociales conservées par l'Église.

---

---

112) Dont une source importante est la russe Helena Blavatski, cité dans le film documentaire de Rocker, Rudolf : Schwarze Sonne / Soleil Noir - Le contexte mythologique du national-socialisme <https://www.youtube.com/watch?v=63oF5I3zZ-k> (consulté le 8 Septembre 2016)



**fig. 16** : Superposition du dispositif d'Away From Keyboard au schéma élargi du monument « Reflecting Absence » à « Ground Zero ».

Ayant proclamé la mort de dieu, Friedrich Nietzsche a réévalué le concept de la croyance chrétienne. La complexité de ce contexte dépasse les limites de mon sujet, il est néanmoins important de prendre en considération qu'il en découlent majoritairement la conscience politique et les réflexions artistiques d'une nouvelle époque, côtoyées par l'idée du « surhomme » ainsi que par une recherche de dieu à l'intérieur de l'individu. En ce qui concerne des diverses ramifications historiques que ces courants ont eu au gré du 20e siècle, j'en retiens deux moments importants : 1) la constitution du vide comme paradigme, véhiculé par le nihilisme, et 2) l'avancée technologique grâce au progrès scientifique.<sup>113</sup> Ces deux moments représentent les éléments clé pour mes réflexions sur un néoclassicisme 2.0 qui prend forme dans les mondes virtuels.

Leurs racines plongent dans les théories d'avant-garde centrées autour du suprématisme et du carré noir de Kazimir Malevitch. Selon cette conception, basée sur un éclecticisme qui empruntait des idées du spiritualisme indien, l'homme est un carré, placé sur une surface plane dans un monde phénoménal. L'empire des phénomènes est l'espace où le corps est faible, physiquement limité et imparfait. La représentation figurative dans l'art classique, selon eux, ne s'intéresse qu'à l'apparence phénoménale d'un objet, à sa nature extérieure et à son imitation mimétique. Malevitch investiguait la peinture d'icônes, intrigué par la méthode de

113) Philipp Ruch conduit une analyse intéressante sur ces deux aspects en les discutant dans son livre : « Wenn nicht wir, wer dann? » (« Si ce n'est pas nous, qui d'autre? »), Verlag Ludwig, Kiel 2015

recherche d'un « portrait » de dieu à travers la représentation de la nature intérieure des saints, supérieure aux vices et aux défauts physiques. Cette nature intérieure, aussi appelée la « seconde nature », appartient au monde nouménal de la quatrième dimension. Située en dehors de toute expérience physique, cette dimension supérieure ne peut pas être pénétrée par le corps, elle demeure spirituelle en tant que nature superlative, celle la plus proche de dieu. La « seconde nature » du carré devient cube dans la troisième dimension. Selon ce modèle-là, la troisième dimension rejoint le nouménal en tant que réalité augmentée. Elle constitue le pont métaphysique entre la deuxième et la quatrième dimension. À la recherche d'un « nouvel homme » qui devient lui-même dieu, le théoricien Petr Demianovich Uspenski suggérerait la création, donc l'art comme approche, pour que l'homme surmonte la disposition du carré vers la conscience du cube, localisé sur une plaine créative. Malevitch a poursuivi cette recherche à travers la peinture du carré noir en tant qu'icône ultime, devenant pure essence divine. Ce carré, à la fois « Ground Zero » de l'histoire de la peinture en tant qu'origine d'icône, à la fois lieu d'incarnation pour dieu, lui servait d'avatar pour passer de la condition phénoménale au nouménal.

---

L'espace virtuel saisit une « proximité de dieu » autre, en substituant la quatrième dimension par la condition immatérielle des technologies numériques. Dieu, le corps spirituel - le ka -, le surhomme, ainsi que l'avatar dans les mondes virtuels se rejoignent dans la même idée :

Sur le cinquième écran dans l'exposition, celui à l'écart du grand dispositif cuboïde, joue une vidéo d'environ 11 minutes en boucle, diffusant un paysage au monde virtuel d'où provient le modèle de la sculpture. Il s'agit des séquences de captures vidéos, montées en fonction d'une pièce d'opéra romantique de Richard Wagner, intitulée « L'Anneau du Niebelung ». Les 11 minutes se limitent à un fragment du prologue titré « Crépuscule des dieux », où trois chanteuses, interprétant trois Nornes dans la mise en scène originale de l'opéra, racontent la sécheresse et l'épuisement de la source des sources, suite à la mutilation du frêne mondial par le dieu-chef. Se trouvant chronologiquement à l'aube de la chute des dieux, les Nornes annoncent ainsi la perte du savoir et l'approche d'un vaste néant. Organisés dans un nouveau format d'harmonie ayant révolutionné la musique romantique du 19e siècle, les motifs enchevêtrés dans des répétitions évoluant côtoient l'éveil (« ex-AFK ») de l'avatar dans Second Life et la prise de connaissance de son statut divin. La musique envahit doucement l'espace à l'aide de deux haut-parleurs opposés dans chaque coin, en s'embrouillant avec le léger bruit sonore dégagé par la projection sur les quatre grands écrans.

---

Il en va de même pour les images; nous voyons le modèle de la sculpture dans son environnement d'origine numérique, diffusé sur un petit écran plat qui se joint aux grandes images projetées comme un satellite à l'orbite d'un système planétaire.

La plupart du temps, le tournage s'est déroulé dans un lieu commercial pour la vente de constructions antiques sur Second Life. Les quatre cubes réinterprètent la relation des cadres en bois dans l'installation. Également devenus avatars dans un lieu virtuel, ils s'activent lorsque les Nornes dans la narration de l'opéra commencent à filer la corde du destin. À certains moments, leur chant domine le tempo musical en influençant simultanément le mouvement et le point d'attention de la caméra. La friction entre la musique romantique, le récit des paroles ainsi que leur réinterprétation et leur aliénation par des images numériquement générées, saccadées et non ponctuelles, vise une lecture augmentée de la pièce de Wagner, de l'animation de Second Life et de la production de la sculpture. Fusionnées dans l'installation, elles construisent le mythe de l'origine de la sculpture, qui, quant à elle, représente l'avatar incarnant un point de vue conceptuel sur différents contextes politiques et historiques, fragmentés, superposés et ainsi liés. Le fruit est la création d'un monument néoclassique, dédié - à travers la déconstruction et reconstitution de son statut patrimonial - aux idéaux et valeurs d'une civilisation globalement délocalisée, technisée et autocentrée.

## CONCLUSION



### **Le récit [Conc.I]**

Ce mémoire en tant qu'objet correspond au façonnage d'un avatar sculptural. Sous forme de récit, il fait création d'un avatar "parchemin" en ressemblant aux vieux manuscrits que j'ai trouvé dans l'archive de mon père. Ainsi s'instaure une seconde lecture de ce récit et de son propos, une distance historique à l'égard de l'expérience empirique et son contexte politique qui génère la théorie de son discours. Suivant cette méthode, il tente de s'inscrire à la mémoire historique en faisant abstraction des souvenirs émotionnels des événements qui ont façonné l'histoire dans un moment présent, accompagné

de témoignages individuels.

La césure de la chute du mur en 1989 inaugurerait l'époque d'une crise silencieuse, perpétuelle qui se concrétisait idéologiquement sous forme de vacuum douze ans plus tard, par le renversement violent d'un monument urbaniste représentant le pouvoir de l'économie occidentale. D'emblée cela a également renversé l'ordre chronologique et causal des phénomènes; la chute n'annonçait pas la fin du monde, mais l'initiation de son apocalypse redoutée sous forme d'image. Il ne s'agit pas de la peur d'une menace réelle, dans un sens physique, évoquée par la bombe atomique, césure historique et déclencheur des grands changements paradigmatiques de la civilisation au milieu du 20e siècle. Le « Ground Zero » tout au début du 21e siècle a activé une menace virtuelle, le potentiel d'une apocalypse en lien avec le spectre d'une Troisième guerre mondiale, finalement arrivée sous forme de fragment, dérivant de l'aveuglement par la "mise à zéro" de toute notion chronologique et ainsi historique. Le vacuum politique a redéfini les paramètres idéologiques et totalitaires d'une civilisation globale délocalisée et déracinée, côtoyés d'un glissement ontologique entre les pôles opposés qui désormais se superposent. La distinction entre l'ami et l'ennemi, la figure du politicien démocratiquement élu et celui du terroriste international semble s'être effacée, et il va de même pour le début ou la fin d'une guerre, la cause et le but d'une crise.

Au sein de tels phénomènes, un monument en tant que manifestation représentationnelle du pouvoir actuel qui est le

vacuum, devient une hétérotopie historique, un non-lieu dans le temps actuel, détaché de sa condition temporelle, comme dans l'exemple de « Ground Zero » à New York. De ce statut d'un marqueur historique du « sol zéro sans histoire » découle une sculpture composée d'images et d'hyperliens, de divisions, de césures et de superpositions dans l'espace et dans le temps, sans fin, parcourant continuellement sa propre production. Monument totalitaire du passage.

#### **Paragraphe sur le néoclassicisme 2.0 [Conc.II]**

La sculpture néoclassique 2.0 se veut l'assemblage d'éléments et de codes traditionnels se ramifiant dans les structures de pouvoir du 21<sup>e</sup> siècle.

La sculpture néoclassique 2.0 est « dépaysée » de son origine classique, mais incorpore encore les signes et les traces de celle-ci, biaisés par l'oubli et la mutation du savoir-faire matériel dans un paradigme d'immatérialité et d'information numérique.

Le « passage souterrain » de la sculpture classique, suite à la décomposition de son statut autoritaire, l'a emmené au champ expérimental et transdisciplinaire de différents concepts esthétiques. Le néoclassicisme 2.0 offre une relecture de ce passage à travers un langage sculptural abandonné, inscrit dans des matériaux, des gestes, des formes

et des sujets traditionnels, et élargi aux enjeux politiques et historiques du contexte actuel.

Si la conception d'une sculpture classique est étroitement liée aux paramètres d'un pouvoir impérial et ses structures autoritaires et si ainsi il y a une recette historique qui la compose et personne ne l'applique selon les paramètres dans son temps actuel - cela ne veut pas dire qu'une telle sculpture n'existe pas. Elle est toujours présente sous forme virtuelle, conçue à travers le potentiel des formules universelles, sans pourtant être activée ou actualisée. Le projet Away From Keyboard tente de déceler l'état AFK de la sculpture néoclassique 2.0 dans son espace matériel.

Il est important de souligner que le néoclassicisme 2.0 ne s'intéresse pas aux répétitions historiques. Son approche de la sculpture classique est de nature conceptuelle, sous forme d'appropriation esthétique. Grâce à la déconstruction de sa position hégémonique et sa perte d'importance représentationnelle, la sculpture classique atteint un propos ironique, en devenant servile en tant que méthode pour visualiser les structures totalitaires et idéologiques à l'intérieur des systèmes politiques et économiques qui se servent d'autres moyens de représentations. Il s'agit de systèmes intelligents dans lesquels on a appris à camoufler les structures de pouvoir à l'aide des stratégies d'appropriation et de détournement symbolique. Ainsi le monument sur « Ground Zero » fonctionnalise les codes du Suprématisme et du Minimalisme dans l'objectif d'imposer une conviction impériale et nationaliste qui se croit plus subtile

et intellectuelle, afin d'encastrier littéralement une doctrine religieuse et militaire du 21e siècle dans deux larges cuves, dans le vide des empreintes de deux anciens monuments urbanistes de la société occidentale.

Le néoclassicisme 2.0 traite un tel vide comme un outil de moulage. Fidèle à son concept, on coule du matériau dans ces matrices doctrinales et génère un positif - dans le cas du projet Away From Keyboard en bronze -, une forme néoclassique actuelle, réincarnée de son état « en veille ».

Puisque le motif du vacuum décrit un espace immatériel, techniquement vidé par une force extérieure, il incarne le pouvoir qui y prête l'intention. Plus haut j'ai dit que Dieu, le ka, le surhomme, ainsi que l'avatar virtuel s'unifiaient dans le même concept; il faut ici conclure que le vacuum, saisi en tant que matrice, les remplace tout à la fois. En conclusion, le vacuum n'est pas « rien », il correspond à une forme immatérielle qui peut, semblable à un moule, être « coulée » et ainsi se matérialiser.

En raison de son contexte politique, le néoclassicisme 2.0 cherche à occuper une position critique de façon ironique. Il s'agit d'autre chose si une sculpture néoclassique 2.0 se fétichise à travers sa matérialité retrouvée.

Il en résulte que le néoclassicisme 2.0 ne génère pas de simples sculptures ou de simples vidéos conceptuelles. Il demeure entre plusieurs approches pratiques sans pour autant

s'insérer dans une seule. Sa motivation initiale réside dans un travail contre chaque discipline respective.

Le néoclassicisme 2.0 s'abstient de l'impératif créatif et performatif du système politique et économique de la civilisation occidentale. Il ne s'exprime pas, il ne crée pas, il tente, en réponse à une nécessité, d'apporter des modifications de réflexions.

La notion de beauté et d'âme du néoclassicisme 2.0 s'incarnent dans l'idéal du corps du « surhomme », produit technologique du 21<sup>e</sup> siècle. Ce corps prend forme dans une conception individuelle composé du « Je » et de son autoreprésentation numérique, réalisée par le biais de diverses formes d'avatar, prêtant - selon la définition du terme - un lieu virtuel à une manifestation supérieure, divine.

## ANNEXES

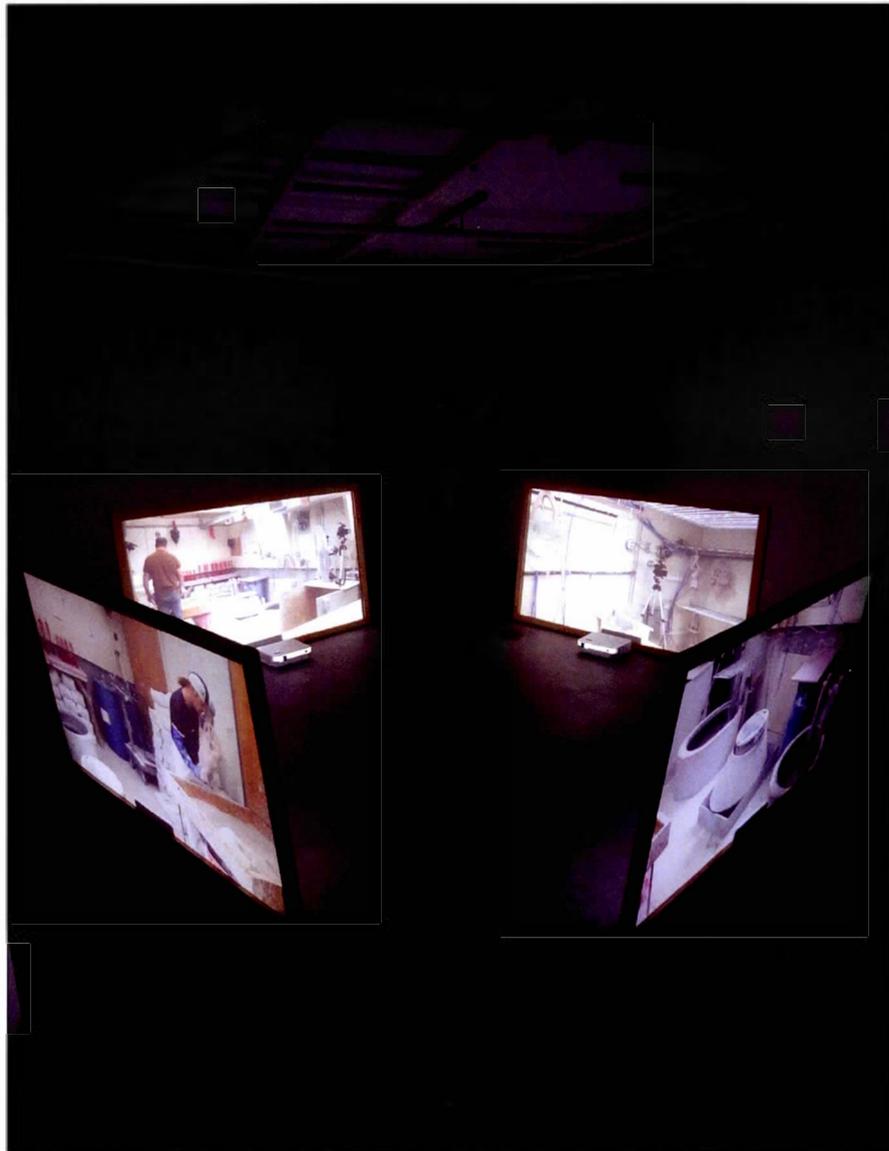


fig.17 : vue de l'installation à quatre canaux synchronisés

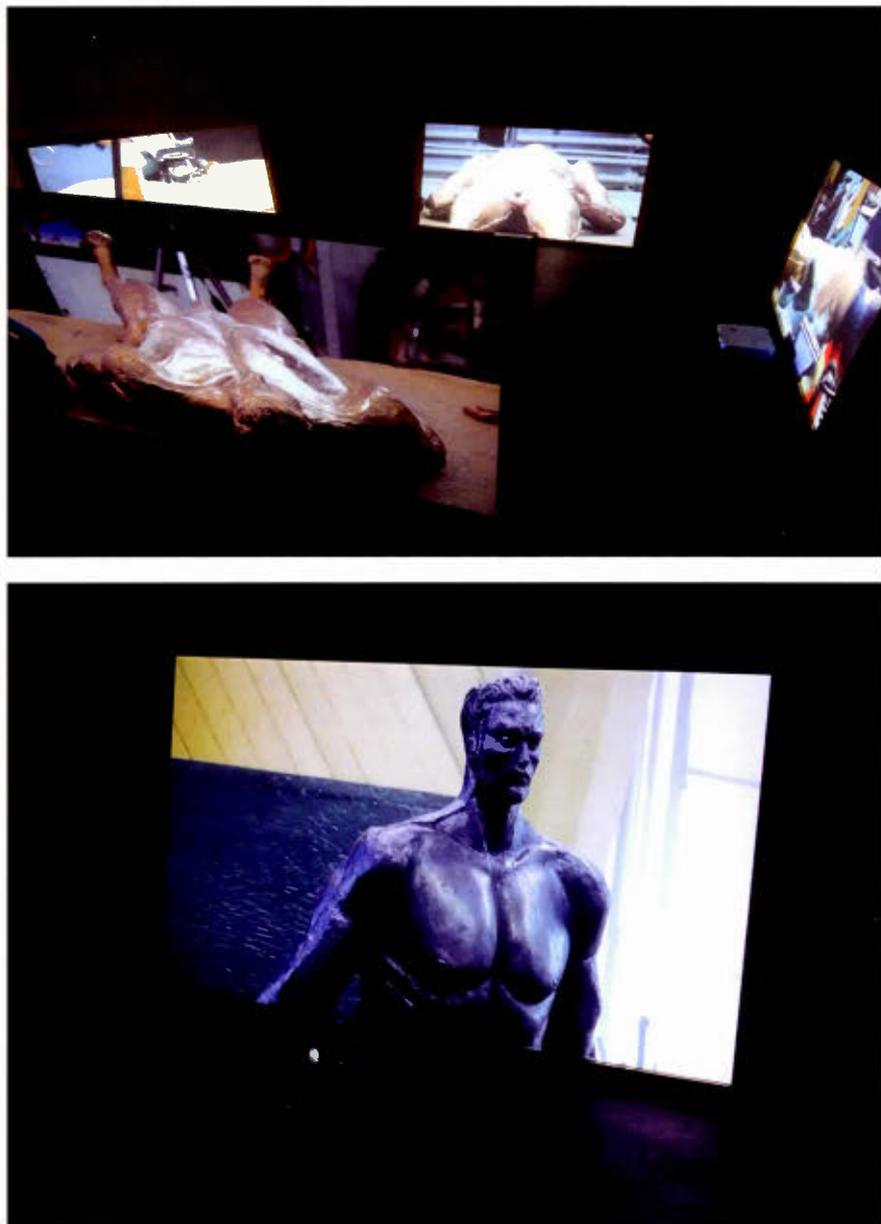


fig. 18 : vue de l'installation à quatre canaux synchronisés



fig. 19 : images tirées de l'animation diffusée sur le 5e écran.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio : « Qu'est que le contemporain? », Paris : Payot & Rivages (2008)
- Article « Avatar », The Cambridge Encyclopedia, Cambridge University Press (1990)
- Article « Classique », The Penguin concise dictionary of art history, (2000)
- Article « Crise », Grand Dictionnaire de la Philosophie, Paris : Larousse : CNRS Éditions (2012)
- Article « Néolibéralisme sans fin - il n'y a plus d'alternatives depuis 1989 », Plehwe, Dieter, dans : Communications, Centre des sciences sociales de Berlin, numéro 146 (Décembre 2014)
- Article « Réalité », Grand Dictionnaire de la Philosophie, Paris : Larousse : CNRS Éditions (2012)
- Barthes, Roland : « La chambre claire, Notes sur la Photographie », Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil (1980)
- Beyer, Andreas : « L'art du classicisme et du romantisme », Verlag C.H.Beck oHG München(2011)
- Boellstorff, Tom : « Un anthropologue dans Second Life - Une expérience de l'humanité virtuelle », Academia-L'Harmattans.a. (2013)
- Bronner, Gérald : « La démocratie des crédules », Presses Universitaires de France (2013)
- Buchloh, Benjamin : « Figures of Authority, Ciphers of Regression : Notes on the Return of Representation in European Painting », October, Vol. 16, Art World Follies (Spring 1981)
- Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle : « Le mouvement des images », Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006

de Certeau, Michel : « L'invention du quotidien, 1. arts de faire », Éditions Gallimard (1990)

Chomsky, Noam : « Making the Future - Occupations, Interventions, Empire and Resistance », Open Media Series, City Lights Books, San Francisco (2012)

Edward S. Herman et Noam Chomsky : « Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media » (1988)

Foucault, Michel : « Le corps utopique », Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2071 (2013)

Goldstone, Patricia : « Interlock : art, conspiracy, and the shadow worlds of Mark Lombardi », Counterpoint Press (2015)

Grubinger, Eva et Heiser, Jörg (éd.): « Sculpture Unlimited 2, Materiality in Times of Immateriality », Sternberg Press (2015)

Krauss, Rosalind : « The originality of the avant-garde and other modernist myths », Cambridge, Mass. MIT Press (1985)

Lüders, Michael : « Wer den Wind sät - Was westliche Politik im Orient anrichtet » (« *Les impactes de la politique occidentale sur l'Orient* »), Verlag C.H.Beck oHG, München (2015)

Lütticken, Sven : « Performance Ideology : Past and Present » : Amelia Jones et Adrian Heathfield (éd.) (2012), Perform, Repeat, Record; Live Art in History, Intellect, Bristol/Chicago

Menke, Christoph et Rebentisch, Juliane : « Kreation und Depression » (« *Création et Dépression* »), Kadmos Kulturverlag Berlin (2010)

Redfield, Marc : « The rhetoric of terror : reflections on 9/11 and the war on terror », Fordham University Press (2009)

Redfield, Marc : Virtual Trauma : The Idiom of 9/11, paru dans *diacritics*, vol. 37, no.1, spring 2007, Johns Hopkins University Press

Ruch, Philipp : « Wenn nicht wir, wer dann? » (« *Si ce n'est pas nous, qui d'autre?* »), Verlag Ludwig, Kiel (2015)

Simmons, W. Sherwin : « Kazimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907 - 1915 », Garland Publishing, Inc., New York & London (1981)

Vattimo, Giovanni : « La société transparente », Paris Desclée de Brouwer (1990)

Winckelmann, Johann Joachim : « Geschichte der Kunst des Altertums » (« *L'histoire de l'art de l'antiquité* »), E-Book Edition, Berlin 2003 / Version 1.1