

Visages-monde et environnement pervasif
Le double jeu du visage contemporain
Face-World and the Pervasive Environment
The Double-Dealing of the Contemporary Face

Marion Zilio

Numéro 114, automne 2016

Visages
Faces

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83442ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zilio, M. (2016). Visages-monde et environnement pervasif : le double jeu du visage contemporain / Face-World and the Pervasive Environment: The Double-Dealing of the Contemporary Face. *Espace*, (114), 36–45.

VISAGES-MONDE ET ENVIRONNEMENT PERVASIF

Le double jeu du visage contemporain

Marion Zilio

Le matin du 16 novembre 2005, alors qu'il se rendait à son atelier situé dans le village International Arts Camp, également connu sous le nom de Village Suojia, dans la banlieue de Pékin, l'artiste Liu Bolin découvrait avec effroi les ruines de son espace de travail. Les autorités chinoises, animées par une politique de restructuration en vue des Jeux Olympiques, avaient démoli du jour au lendemain près d'une centaine de studios, expulsant ainsi les artistes et leur famille de leur lieu d'habitation. Campé devant les ruines de son atelier, Liu Bolin inaugura sa série *Hiding in the City* : des performances lors desquelles il se fondait dans le décor. Fruit d'une protestation silencieuse, dénonçant une politique autoritaire et le poids des traditions, son protocole de disparition devint un point d'entrée révélant la face cachée d'une Chine en mutation. Disparaissant à la surface de l'image, il n'en était que plus visible : la disparition de son corps comme de son visage appelait, en retour, une attention accrue vers son image, tandis qu'il se tenait en porte à faux d'une quête de visibilité, qui trouve dans les pratiques d'autoportraits amateurs – les fameux « selfies » – son pendant le plus absolu.

Face-World and the Pervasive Environment. The Double-Dealing of the Contemporary Face

On the morning of November 16, 2005, as artist Liu Bolin was heading to his studio in the International Arts Camp Village—also known as the Suojia Village—in the suburbs of Beijing, he was alarmed to discover his workspace in ruins. Guided by a reorganization policy for the Olympic Games, the Chinese authorities had demolished almost a hundred studios overnight and in doing so had expelled the artists, and their families, from their homes. Stunned by the ruins of his studio, Liu Bolin began the *Hiding in the City* series: performances in which he melts into the scenery. The fruit of a silent protest denouncing an authoritarian policy and the weight of tradition, his disappearance protocol became an entry point to the hidden face of a mutating China. In disappearing from the surface of the image, he became only more visible; the disappearance of his body, like that of his face, drew more attention to his image even as he stumbled on that quest for visibility, so common in the practice of amateur self-portraiture, the most absolute form being the famous “selfie.”

Liu Bolin, *Hiding in the City*, Suojia Village, 2006. Photo-performance.
Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Galerie Paris-Beijing.



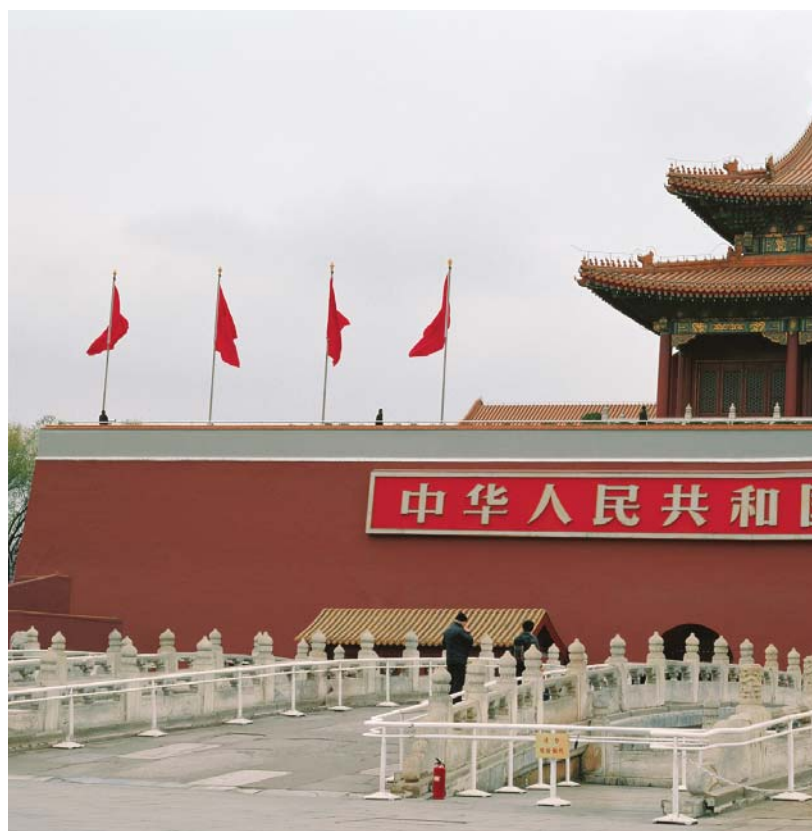
All the same, the policy of anonymity, echoing that of Anonymous the masked Internet hackers and the fluorescent hoods of Pussy Riot, and of which the chameleon-like artists such as Kimiko Yoshida or Désirée Palmén make the principle their practice, actually shows a basic tendency running through the supposedly “egotistical” intentions of the “egoportrait.”¹ This camouflage, however, is not the same as for the faces exhibited on social media. While the programmed disappearance of faces is affirmed on one hand and an overload of them unequalled in human history is apparant on the other, a strange paradox holds these two seemingly opposed movements together. In this obscure struggle, the face seems to work against itself, devouring itself from within. But it is no longer a question of within or without; it is a question of context, space and environment. Faces henceforth are part of an ecology, of a flux to which it is a matter of fitting in, of adapting and following the imperceptible modulations.

Face-flux

One should recall that the face is a recent invention: the product of an ecotechnical complex at the turn of the 19th century, a time during which a very rigged-out society was emerging. It is a long time since the ordinary man saw his face only rarely, at the barber or hairdresser.² We are now so used to seeing our faces every day that we no longer perceive its exceptional character, nor the kind of shock that seized our ancestors when, for the first time, a diabolical machine³ called the daguerreotype captured the face of their contemporaries. These devices were being perfected and streamlined, and above of all, equipped with negatives that allowed for infinite reproduction, creating—towards the end of the 19th century—a world of doubles and image-fluxes, of affects, data and merchandise in which dreams and daydreams blended and organized new spaces of visibility for those visages. Freed from the actual face, these visages became a flux among others, circulating as images in a manner as fluid and film-like as the medium that supported them.

Mirrors and windows are everywhere around us; telephones and applications distribute and return our image all the time. Open your hand and the faces of thousands of unknown people are at your fingertips, suggested by one or another dating site. Facebook, Instagram, Tinder, all these applications—that are at the same time, businesses, even industries of the singularity—work with faces; not portraits, which are unique and private, but multiplied faces, in a perpetual process of identification; not an avatar, the incarnation of Vishnu the god descended to earth according to Vedic tradition, but visages, entry points to and interactions with others. From face to portrait, the visage has become an interface no longer in dialogue with individual or collective memory, but woven into a relationship of immersion/interaction with its surroundings. Indexed, “hashtaged,” which is to say caught in an algorithymical logic and referentially tied to key word conversations, it becomes the support of temporal and spatial rhythms, and moods and affects simultaneously. With this singular and specular gesture, a new imaginary visual language arises to underpin and reinforce interpersonal relationships so well that the distribution of anonymous selfies reinforces, in turn, the feeling of taking part in the world by symbolizing what is lived individually on a collective register.

This present construction of an enlarged reality from moments that are a priori without importance—like selfies taken in elevators, rear-view mirrors or public toilets—mobilizes a quotidian imaginary that hollowly takes us back to a familiar universe shared by all. The relational dimension of selfies thus rests less on what is seen objectively than on what is called up in each individual memory. It is not the return of the other in perceiving a visage that is at the root of a relationship to the world, but the introduction of a gesture and attitudes that are universally and unanimously shared in daily life. These moments of self-expression therefore activate what the artist and theorist Joan Fontcuberta—borrowing from Jeremy



Rifkin’s book⁴—qualifies as an “aesthetics of access” in order to define the postphotographic condition of contemporary images. These connected faces, bearers of conversations and references archived in databanks in real time, serve the construction of sharing more than memory. All that matters is the sharing, the distribution, the accumulation and, in fact, the present instant of actualization. And it is no longer a desire to show the exceptionality of the instant that predominates in the shot: it is the banality of the present moment. So this form of “presentism,” in Francois Hartog’s formulation, serving to mark an epoch that has entirely subsumed its past and future in an eternal present, is closer to an aesthetic of the ephemeral and impermanence, producing time and space rather than reproducing them.

Pourtant, cette politique de l'anonymat, faisant écho aux pirates informatiques masqués d'Anonymous ou aux cagoules fluorescentes des Pussy Riot, et dont des artistes caméléons tels que Kimiko Yoshida ou Désirée Palmen avaient également fait le principe de leur démarche, témoignait en réalité d'une tendance de fond qui traversait les intentions supposées « égotiques » des égoportraits¹. Le camouflage n'en était pas un de même que l'exhibition de ces visages sur les réseaux sociaux n'en était pas une. Alors que d'un côté s'affirmait une disparition programmée des visages et que de l'autre se manifestait une surenchère, jamais égalée dans l'histoire de l'humanité, un étrange paradoxe tenait ensemble ces

alors que se mettait en place une société hautement appareillée. Il fut un temps peu reculé où l'homme du peuple ne découvrait son visage que de manière exceptionnelle, chez le barbier ou le coiffeur². Nous sommes aujourd'hui tellement habitués à voir notre visage tous les jours que nous n'en percevons plus le caractère exceptionnel ni le choc qui saisirent nos ancêtres lorsque, pour la première fois, une machine diabolique³ nommée daguerréotype captura la face de ses contemporains. Ces appareils se perfectionnant et s'allégeant, dotés surtout de négatifs permettant la reproduction infinie créèrent, vers la fin du XIX^e siècle, un monde de doublures et de flux d'images,



Liu Bolin, *Hiding in the city, Tian'anmen*, 2006.
Photo-performance. Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable
permission de/Courtesy of Galerie Paris-Beijing.

deux mouvements que tout semblait opposer. Au sein de cet obscur écartèlement, le visage semblait fonctionner contre lui-même en se consumant du dedans. Or, il n'était plus question de dedans ni même de dehors, il était question de milieu, d'espace et d'environnement. Les visages faisaient désormais partie d'une écologie, d'un flux auquel il s'agirait de coller, de s'adapter, de suivre les modulations imperceptibles.

Visage-flux

Il faut pour cela rappeler que le visage est une invention récente, le produit d'un complexe écotéchnique, né au tournant du XIX^e siècle,

d'affects, de données et de marchandises, où rêves diurnes et nocturnes s'entremêlèrent et organisèrent de nouveaux espaces de visibilité pour ces visages. Autonomisés de la face, ces derniers devenaient un flux comme les autres, circulant comme des images de manière aussi fluide et pelliculaire que le médium qui les supporte.

Autour de nous des miroirs et des vitrines partout, des téléphones et des applications renvoyant et diffusant notre image, tout le temps. Ouvrez votre main, sous vos doigts se balayent le visage de milliers d'inconnus suggérés par tel ou tel site de rencontre. Facebook, Instagram, Tinder, toutes ces applications – étant également des entreprises, voire des industries de la singularité – fonctionnent autour des visages; non pas

 Pervasive-faces

The mobile—and connected—telephone sketched out the foundations for a “pervasive” photography, which is to say an image-flux that infiltrates the quotidian to the extent of producing its framework. If one generally uses this term in the context of pervasive environments,⁵ meaning spontaneous communication between objects connected one to the other, one can equally envisage the communication of images with other images, faces with other faces. Through generalized indexation, the face continues its evolution towards the condition of a living document,

When Liu Bolin or Kimiko Yoshida disappears from the surface of the image, though the first aims to denounce his cultural and political heritage and the second’s self-portraits compose a “suite of identities, a multiplicity of reflections that follow one another like a sequence of thoughts,”⁶ both play with a paradigm of impermanence and assimilation, even if only an absorption into the surroundings. Liu Bolin blends his shape into the background through a highly developed body-painting process that transforms him into a statue for hours. During his first camouflage series, the artist posed in front of political propaganda slogans in favour of the single child or obligatory voting. We also discover him



a lively, interactive document nourished by emojis and key words, time and location information. Moreover, the face now evolves in an ecology of circulation and returns. While being part of in a network of signs and digital data that organize visibility, it gives the eye a haptic function: that of touching with the gaze, of caressing the world with the eyes, for these faces offer the spectacle of everyday life that is fictionalized at the same time as it becomes real. The immediacy of the exchanges and the fusion of the body and its surroundings condition an immersive relationship to the world. This way of being present with one another defines new ways of inhabiting and taking part in the world, of “becoming-world,” which is to say joined with it.

standing at attention in the famous Tiananmen Square, a melancholy historical site above which towers a portrait of Mao. Like a subliminal message, the Chinese artist touches the conscience as one colonizes the imaginary.

If it has often been said of Liu Bolin, or his masked protagonists, that they endeavour to divert the panoptical apparatus of controlling societies, the extent of this politics of the imperceptible has been underestimated. From the quest for visibility to the imperative to see and be seen, subjects are no longer simply victims of a rigid social discipline, but permanent actors in an individual prison. “No doubt power, if we consider it in the abstract, neither sees nor speaks. [...] But precisely because it does not itself speak and see, it makes us see

portrait, unique et privatif, mais visages multiples, en perpétuel procès d'identification; non pas avatar, incarnation du dieu Vishnou descendu sur terre selon la tradition védique, mais bien visages, point d'entrée et d'interaction avec autrui. De la face aux portraits, le visage est devenu une interface non plus en dialogue avec une mémoire individuelle ni même collective, mais imbriqué dans un rapport d'immersion/interaction avec le milieu. Indexé, « hashtagué », c'est-à-dire pris dans la logique algorithmique et le référencement des conversations par mots clés, il se fait le support de rythmiques temporelles et spatiales, mais aussi d'affects et d'humeurs. Par ce geste spéculaire singulier



Liu Bolin, *Target, Forest*, 2014. Photo-performance.
Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Galerie Paris-Beijing.

s'institue en effet un nouveau langage imaginaire et visuel qui soutient et renforce les relations interpersonnelles, si bien que la diffusion de *selfies* anonymes renforce, dans un second temps, le sentiment de participation au monde, en symbolisant ce qui est vécu individuellement sur le mode du collectif.

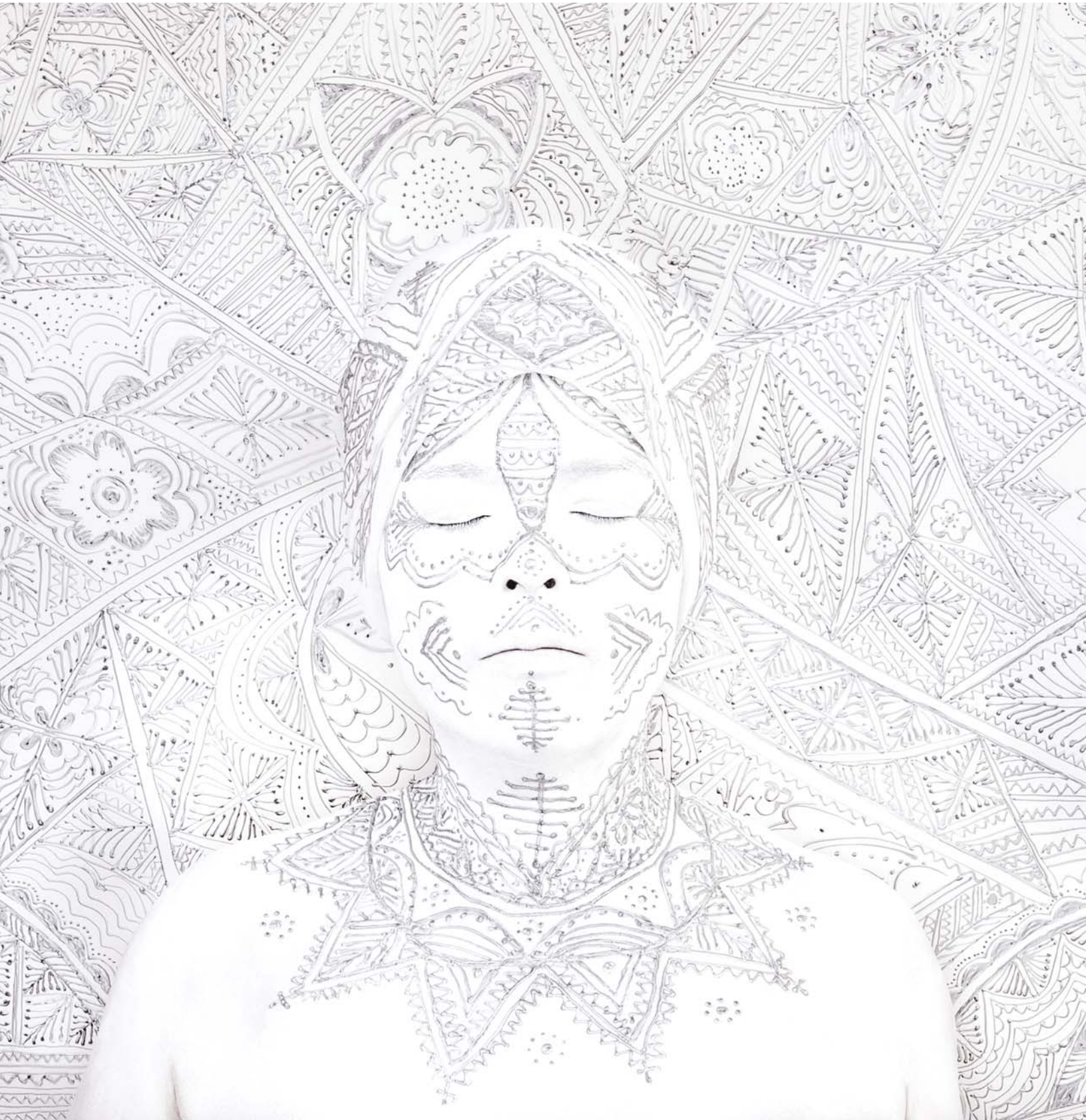
Cette construction au présent d'un réel élargi par des moments *a priori* sans importance, comme ces *selfies* pris dans des ascenseurs, des rétroviseurs ou des toilettes publiques, mobilise un imaginaire du quotidien qui renvoie, en creux, à un univers familier et partagé de tous. La dimension relationnelle des *selfies* repose donc moins sur ce qui est vu objectivement que sur ce qu'ils renvoient de connoté dans la mémoire de chacun. Ce n'est donc pas le retour d'autrui dans la perception des

visages qui est à l'origine de la relation au monde, mais l'instauration d'un geste et d'attitudes universellement et unanimement partagés au quotidien. Ces expressions de soi activent alors ce que l'artiste et théoricien Joan Fontcuberta qualifia d'« esthétiques de l'accès » à la suite du livre de Jeremy Rifkin⁴, afin de définir la condition postphotographique de l'imagerie aujourd'hui. Ces visages connectés, porteurs de conversations et référencés dans des banques de données archivées en temps réel, se mettent au service de la construction du commun plus que du souvenir. Seuls comptent le partage, la diffusion, l'accumulation et, de fait, le présent de l'actualisation. Aussi, n'est-ce plus le désir de montrer l'exceptionnalité de l'instant qui prédomine la prise de vue, mais la banalité du moment présent. Or cette forme de « présentisme », selon la formule de François Hartog, servant à qualifier une époque ayant subsumé son passé et son futur en un éternel présent, se rapproche d'une esthétique de l'éphémère et de l'impermanence, qui produit le temps et l'espace plutôt qu'elle ne les reproduit.

Visages-pervasifs

Avec la téléphonie mobile et connectée s'esquissent les fondements d'une photographie « pervasive », c'est-à-dire d'une image-flux qui s'infiltré dans le quotidien jusqu'à en produire sa trame. Si l'on emploie généralement ce terme dans le cadre des environnements pervasifs⁵, signifiant d'abord une communication spontanée d'objets connectés à d'autres, on peut tout aussi bien envisager une communication d'images vers d'autres images, de visages vers d'autres visages. Par l'indexation généralisée, le visage poursuit son évolution vers celle du document vivant, un document dynamique et interactif nourri d'émojis et de mots clés, de localisation et d'informations temporelles. Aussi, est-ce dans une écologie de la circulation et des renvois que le visage évolue de nos jours. Mais de même qu'il s'inscrit dans un réseau de signes et de données numériques qui en ordonnent la visibilité, il confère à l'œil une fonction haptique, celle de toucher par le regard, de caresser des yeux le monde, car ces visages offrent le spectacle d'un quotidien qui se fictionnalise en même temps qu'il s'actualise. L'immédiateté des échanges et la fusion du corps et de son milieu conditionnent un rapport immersif au monde. Cette manière d'être présent les uns avec les autres définit de nouvelles manières d'habiter et de participer au monde, de « devenir-monde », c'est-à-dire de faire corps avec lui.

Lorsque Liu Bolin ou Kimiko Yoshida disparaissent à la surface de l'image, que le premier vise à dénoncer son héritage culturel et politique et que les autoportraits de la seconde composent une « suite d'identités, une multiplicité de réflexions qui se succèdent comme l'enchaînement de la pensée⁶ », il se joue un paradigme d'impermanence, mais aussi d'assimilation, si ce n'est d'absorption par le milieu. Liu Bolin intègre sa forme dans le fond par un procédé de *body painting* ultra-perfectionné qui le transforme en statue des heures durant. Lors de sa première série de camouflages, l'artiste pose devant des slogans de propagandes politiques en faveur de l'enfant unique ou du vote obligatoire, on le découvre également au garde-à-vous sur la célèbre place Tian'anmen, lieu tristement historique, sur laquelle se dresse le portrait de Mao. Tel un message subliminal, l'artiste chinois touche les consciences comme on colonise les imaginaires.



Kimiko Yoshida, *Writing (Essaouira Henna)*. Self-portrait, 2009.
Impression de pigments d'archives sur papier d'archives/Archival
pigment print on archival paper, 110 x 110 cm. Photo : Kimiko Yoshida.
Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.



Kimiko Yoshida, *Writing (Marrakech Henna)*. Self-portrait, 2009.
Impression de pigments d'archives sur papier d'archives/Archival
pigment print on archival paper, 110 x 110 cm. Photo : Kimiko Yoshida.
Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

and speak”⁷ wrote Gilles Deleuze regarding a diagram by Foucault. In making this invisible logic clearly appear, Bolin refuses the satisfaction of simply inverting the formula; he becomes a diagram, or as he writes: “each chooses his own path and way of connecting with the external world. I decided to melt into the environment. Some might say I disappear in the landscape; I would say, for my part, that it is the environment that takes hold of me and I cannot choose to be active or passive.” Thus arises the question of such assimilation, immersion in one’s surroundings. If becoming one with the background or melting into the landscape shows the desire to hide or escape from a certain tyranny of the visible and permanent surveillance, Bolin does not withdraw from the world through his photoperformances; to the contrary, he “becomes-world.” Affirming his belonging to the world, he accompanies it in its transformations, participates in its metamorphoses and makes camouflage a part of the adaptation, like a chameleon.

From artists who practice the art of camouflage—a military infiltration strategy—to the faces of amateur practice, a strange consensus occurs. From the politics of anonymity to the politics of exhibition, from the mask to the egoportrait, the same “pervasive” paradigm seems to take shape. One should recall that the Latin *pervasus* signifies “to go everywhere, insinuate oneself, propagate and penetrate into, to spread out, impregnate, extend, invade.” Reallocating the modalities of the visible around a principle alternating “seeing” with “not seeing,” these two approaches, each in its own way, manifest a desire to insert oneself into the faults of reality so well that human beings are no longer at the centre of the world, but become part of the scenery. One becomes one with the environment and, as Deleuze writes, “[o]ne has painted the world on oneself, not oneself on the world.”⁸

Translated by Peter Dubé

1. As one reads in the sensationalistic headlines of the French Press: “The selfie? As egocentric as the age” (*Le Point*, December 23, 2013); “Welcome to the age of the hyper-narcissists” (*L’Express*, October 9, 2014) and “Selfie sticks; the ultimate stage of egocentrism” (*Le nouvel obs*, April 19, 2015).
2. Alain Corbin, “The Secret of the Individual” in Michelle Perrot (ed), *History of Private Life, Volume IV: From the Fires of Revolution to the Great War* (Cambridge: Belknap Press, 1994), 3.
3. “To try to capture fleeting mirror images,” it said, “is not just an impossible undertaking, as has been established after thorough German investigation; the very wish to do such a thing is blasphemous. Man is made in the image of God, and God’s image cannot be captured by any machine of human devising. The utmost the artist may venture, borne on the wings of divine inspiration, is to reproduce man’s God-given features without the help of any machine, in the moment of highest dedication, at the higher bidding of his genius.” Walter Benjamin, quoting a passage from the *Leipziger Stadtanzeiger* (1840) in his “Little History of Photography” (1931) in *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 2: 1927-1934* (Cambridge: The Belknap Press, 1999), 508.
4. Jeremy Rifkin. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism* (New York: TarcherPerigee, 2001).
5. A “pervasive environment” (or ubiquitous environment) corresponds to a global communications function in which diffused computing allows communicating objects to interact.
6. Kimiko Yoshida, *Marry Me! Les mariées intangibles. Autoportraits* (Arles: Actes Sud, 2003), 6. (Our translation)
7. Gilles Deleuze. *Foucault* (London: The Athlone Press, 1988), 82. (Sean Eads, translator.)
8. Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 200. (Brian Massumi, translator.)

Marion Zilio holds a doctorate in Aesthetics, Sciences and Technologies of Art, from Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, where she is a researcher and adjunct instructor in the UFR Art, Philosophie et Esthétique. She is also a member of AICA France, the Association des Critiques d’Art and the C-E-A/Commissaire d’exposition associés. In March 2016, she was appointed director of the YIA Art Fair (Young International Artist).

Si l'on a souvent dit de Liu Bolin ou des protagonistes masqués qu'ils s'attachent à détourner le dispositif panoptique des sociétés de contrôle, on a sous-estimé l'ampleur de cette politique de l'imperceptible. De la quête de la visibilité à l'impératif de voir et d'être vu, les sujets ne sont plus seulement victimes d'une discipline rigide, mais acteurs permanents de leur propre prison. « Sans doute le pouvoir, si on le considère abstraitement, ne voit pas et ne parle pas. [...] Mais justement, ne parlant pas et ne voyant pas lui-même, il fait voir et parler⁷ », écrivait Gilles Deleuze à propos du diagramme de Foucault. En faisant précisément apparaître ces logiques invisibles, Bolin ne se contente pas de renverser la formule, il se fait diagramme, ou comme il l'écrit lui-même : « chacun choisit sa propre voie et son mode de connexion vers le monde extérieur. J'ai décidé de me fondre dans l'environnement. Certains diront que je disparaîs dans le paysage; je dirais pour ma part que c'est l'environnement qui s'empare de moi et je ne peux pas choisir d'être actif ou passif ». Se pose alors la question de cette assimilation, imprégnation par le milieu. Si faire corps avec le décor ou se fondre dans le paysage relève à l'évidence du désir de se cacher, voire d'échapper à une certaine tyrannie des visibilitées ou une surveillance permanente, Bolin, à travers ses photoperformances, ne se retire pas du monde, au contraire, il « devient-monde ». Affirmant son appartenance au monde, il l'accompagne dans ses transformations, participe à ses métamorphoses et fait du camouflage un facteur d'adaptation, tel un caméléon.

Des artistes pratiquant l'art du camouflage, stratégie militaire d'infiltration, aux visages connectés des pratiques amateurs, un étrange consensus opère. D'une politique de l'anonymat à une politique d'exhibition, du masque aux égoportraits, un même paradigme « pervasif » semble se dessiner. Il faut rappeler que le latin *pervasus* signifie « aller de toute part, s'insinuer, se propager, se pénétrer dans, s'étendre, imprégner, se répandre, faire répandre, envahir ». Réaffectant les modalités du visible selon un principe d'alternance entre voir et ne pas voir, ces deux approches manifestent, chacune à sa manière, un désir d'insertion dans les failles d'un réel, si bien que l'homme n'est plus au milieu du monde, il est devenu milieu. Il fait corps avec un environnement où, comme l'écrit Deleuze, l'« on a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde⁸ ».

1. Comme cela se lit dans les titres racoleurs de la presse française, « Le selfie ? Égocentrique, comme notre époque » (*Le Point*, 23 décembre 2013); « Bienvenue dans l'ère des hyper-narcissiques » (*L'Express*, 9 octobre 2014) et « Perches à selfies : le stade ultime de l'égoïsme » (*Le nouvel obs*, 19 avril 2015).
2. Alain Corbin, « Le secret de l'individu », dans Michelle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée. Tome 4 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, 1985, pp. 421-423.
3. « Vouloir fixer les images fugitives du miroir n'est pas seulement chose impossible, comme cela ressort de recherches allemandes approfondies, mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu. L'homme a été créé à l'image de Dieu et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Tout au plus l'artiste enthousiaste peut-il, exalté par l'inspiration céleste, à l'instant de suprême consécration, sur l'ordre supérieur de son génie et sans l'aide d'aucune machine, se risquer à reproduire les divins traits de l'homme », Walter Benjamin, citant un extrait de la gazette de Leipzig de 1840, dans *Petite histoire de la photographie*, (1931), *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 6-39. (édition revue et corrigée, 1998)
4. Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005.
5. Un « environnement pervasif » (ou environnement ubiquitaire) correspond à un fonctionnement global de la communication où une informatique diffuse permet à des objets communicant d'interagir entre eux.
6. Kimiko Yoshida, *Marry Me ! Les mariées intangibles. Autoportraits*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 6.
7. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004, p. 88.
8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 244.