

Stranger Visions de Heather Dewey-Hagborg **L'art du portrait revisité par les techniques récentes de la criminalistique et de l'impression 3D**

Élène Tremblay

Number 103, October 2014, February 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72959ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, É. (2014). *Stranger Visions* de Heather Dewey-Hagborg : l'art du portrait revisité par les techniques récentes de la criminalistique et de l'impression 3D. *ETC MEDIA*, (103), 38–43.

S t r a n g e r V i s i o n s

de

Heather Dewey-Hagborg

**L'art du portrait
revisité par les
techniques récentes
de la criminalistique
et de l'impression 3D**



Heather Dewey-Hagborg,
Side View Faces, *Stranger Visions*, 2013.

Stranger Visions, de Heather Dewey-Hagborg (2013), a reçu une mention spéciale au concours Vida 15.0 à l'automne 2013 et été présentée à Ars Electronica en septembre 2013. Les têtes réalisées par l'artiste Heather Dewey Hagborg dans sa série *Stranger Visions* s'apparentent aux masques mortuaires du Moyen-âge et aux bustes de l'Antiquité, mais les moyens employés et les processus qui se dissimulent derrière leur réalisation ne relèvent ni du

surveillance et de la sécurité tous azimuts. Les artistes ont été et sont encore nombreux à s'approprier les capacités des dispositifs techniques pour concevoir des projets critiques, dystopiques ou utopiques visant à détourner ceux-ci de leur usage courant. Ce faisant, ils posent un « geste qui exhibe un moyen¹ », mettent en place des dispositifs qui se révèlent en tant que tels, qui exagèrent, se dérèglent, se parodient et commentent les appareils sociaux auxquels ils

un processus dérivant de ceux employés en criminalistique et elle se sert des équipements de laboratoire servant à cette fin. À cet égard, elle avoue l'influence sur son travail des nombreuses séries télévisées d'enquêtes policières mettant en scène des employés de laboratoires criminalistiques. De telles séries ont en effet créé un imaginaire du travail criminalistique, projetant une image idéalisée et fictive des possibilités techniques dans ce domaine. L'une des images



Heather Dewey-Hagborg,
Sample 4 – Box, *Stranger Visions*, 2013.

même type de geste ni des mêmes visées. Il ne s'agit plus ici pour l'artiste de prêter son savoir-faire à la représentation fidèle ou améliorée des potentats de sa société, mais de représenter quiconque ayant traversé un espace public à partir de la captation de ses traces génétiques. Concernée par l'appareil policier et les récentes technologies d'analyse de l'ADN, Dewey-Hagborg met en lumière le pouvoir inquiétant de ce système dans le paradigme actuel de la

appartenance et dont ils empruntent les modalités et les composantes. Dans son projet *Stranger Visions*, l'artiste Heather Dewey-Hagborg recueille des cheveux laissés par les gens dans les endroits publics afin de leur faire subir une analyse d'ADN. Elle amasse ainsi des données liées à l'ADN de personnes qui se sont trouvées dans les lieux visités dans le but d'imaginer ce que pourrait être leur portrait en 3D. Dans ce projet, Dewey-Hagborg s'engage dans

récurrentes de ces séries, à laquelle l'artiste se réfère, est la reconstitution en 3D des visages de personnes décédées, réalisée à partir du moule de leur crâne. Il existe des similarités entre les méthodes de l'artiste du portrait dessinant ou sculptant des visages et celles des artistes assignés par le milieu policier à la reconstitution des visages des criminels ou personnes disparues. Dans *Stranger Visions*, de Dewey-Hagborg, la main de l'artiste sculpteur est remplacée

par une imprimante 3D qu'on a alimentée de données biométriques issues de l'analyse génétique de résidus corporels collectés par l'artiste. Portant des gants de latex et utilisant des sacs de plastique, l'artiste effectue d'abord une cueillette de cheveux, mégots de cigarette, gomme mâchée ou ongles oubliés dans l'espace public. La notion d'indice propre à la représentation photographique qui « pointe vers » une source réelle prend ici un sens littéral, puisqu'il s'agit d'indices corporels tels que ceux recherchés dans les enquêtes criminelles. L'artiste transporte minutieusement l'objet de ses collectes dans un laboratoire communautaire d'analyses de l'ADN où elle peut elle-même procéder à ses analyses. Cela implique pour l'artiste d'acquérir des connaissances scientifiques et de respecter les méthodes et protocoles du laboratoire. Une fois les informations d'ADN obtenues, elle isole certains secteurs liés à traits physiques. Se servant de kits disponibles dans le commerce et d'appareils personnalisés, elle peut, par exemple, identifier la couleur probable des yeux de la personne, de ses cheveux, de sa peau, et son poids. En ce qui concerne la structure faciale de la personne, la science ne permet pas d'aller plus loin, mais l'artiste souligne que la recherche récente nous fournit des indicateurs intéressants. Elle a d'ailleurs conçu un logiciel lui permettant d'utiliser ses caractéristiques physiques afin de paramétrer une imprimante 3D qui reconstruit à partir de celles-ci des visages en matière synthétique, évoquant la peau. Ainsi, l'image des passants anonymes ayant circulé dans des lieux publics a été possiblement reconstituée, au terme d'un long processus, à partir des données extraites des cheveux, des connaissances en génétique et de l'usage de nouveaux outils comme l'imprimante 3D. Puisque la reconstitution des visages repose sur des probabilités larges associées aux indices obtenus par l'ADN, le résultat final relève donc ici davantage de la science-fiction et de l'anticipation que de la représentation fidèle. Les moyens employés par l'artiste apparaissent démesurés et tortueux, mais semblent tout de même conserver les étapes d'une tradition artistique fondée sur une curiosité première, sur la collecte de matériaux, sur leur analyse et leur traitement puis sur un travail d'extrapolation, dans le but de construire une représentation. L'extrapolation, ici, n'est plus le fait du complexe œil-main, ni de l'imagination ou de techniques de dessin, mais résulte de méthodes de traduction et du transfert de données d'un système à un autre, de l'analyse génétique à l'impression 3D. Les nombreuses étapes entreprises par l'artiste témoignent d'une pratique valorisant autant le processus que les fins. Disposés au mur, ces visages ne sont pas ceux d'empereurs, comme dans la statuaire antique, ni de papes dont les masques mortuaires étaient conservés, mais ceux de simples passants qui ignorent avoir fait l'objet d'un tel intérêt. Ce ne sont pas non plus des visages de criminels ou de victimes, malgré les techniques criminalistiques employées pour les reconstituer, l'unique « crime » des porteurs de ces visages ayant été de s'être déplacés dans

l'espace public. Nulle célébrité parmi ceux-ci. Ils apparaissent tels des trophées d'une chasse étrange, ne visant pas l'exotisme de l'animal tué en safari, mais la banalité de tout un chacun. Leur reconstitution et apparition improbable en galerie questionnent le visiteur informé de la démarche de l'artiste. Sont-ce là des représentations fidèles de véritables personnes ? Tout ce processus, réalisé en sourdine, souligne l'importance des traces à une époque où les moyens policiers et de surveillance sont décuplés par des techniques sophistiquées et où tous peuvent être traqués dans leurs moindres agissements. Les traces ici ne sont pas celles laissées malgré nous dans l'espace numérique du Web lors de parcours virtuels – que nous savons maintenant accessibles sans restrictions à un appareil de contrôle invisible faisant fi du droit à la vie privée –, mais de vulgaires résidus corporels laissés à notre insu lors de nos déambulations dans l'espace physique. Ce retour à la matérialité des sources à une époque de surveillance des traces numériques, ainsi que la possibilité d'une reconstitution des corps absents à partir de l'ADN mettent l'accent sur l'impossibilité d'échapper à la surveillance des systèmes techniques pour demeurer invisible. Même le plus petit résidu corporel peut donner des indices importants sur notre identité. Mais il attire également l'attention sur le rôle du corps de l'enquêteur-artiste, qui se rend sur le terrain pour récolter physiquement des cheveux. L'artiste déambulant dans l'espace public n'est plus à la recherche de visages intéressants à capter par le dessin d'observation ou la photographie, mais il est à la recherche de minuscules cheveux, quasi invisibles si on n'y porte pas une attention particulière, et desquels elle espère tirer des informations utilisables, des données. L'artiste doit se pencher, examiner au plus près les lieux et mobiliers où elle est susceptible de retrouver ce type de résidus corporels. Dewey-Hagborg porte des gants comme les policiers enquêteurs, examine physiquement les lieux, collecte des indices. Le corps de l'artiste, comme celui de l'enquêteur, est augmenté par les machines du laboratoire médico-légal et la puissance d'analyse des ordinateurs séquençant l'ADN. Les données biométriques et génétiques liées au corps sont collectées par l'appareil policier, douanier et médical. Depuis la mise en place du système d'anthropométrie judiciaire de Bertillon et de son premier laboratoire de police d'identification criminelle en 1870, les techniques se sont raffinées et de nouveaux outils techniques sont apparus. Le nombre des dispositifs au service de desseins de surveillance et de contrôle est en croissance exponentielle depuis la révolution numérique. Ils ne servent plus seulement à viser des suspects préidentifiés, mais ratissent toute l'information qui circule sur le Web et scrutent chaque voyageur en aéroport ainsi que chaque passant arpentant les places publiques. En ce sens, l'appareil de surveillance actuel a la possibilité de capter sous ses radars chacun d'entre nous, accumulant des données quant à notre position, notre apparence ou nos agissements. Ces dispositifs saisissent de façon auto-

matisée et en continu une telle quantité de données que cette dernière ne peut être traitée et forme ce que l'on nomme le *Big data*. Cette masse de données est parcourue par des moteurs de recherche, programmés pour reconnaître des indices, des mots-clés, pour croiser des données de géolocalisation et de consommation, établir des schémas d'activité. Dans ces chaînes d'opérations automatisées, les agents humains travaillent de concert avec les machines informationnelles qui, elles, réalisent la majorité de cette incommensurable tâche. Ils reçoivent des alertes, considèrent les données et jouent parfois le rôle d'interfaces entre les corps physiques des masses humaines qu'ils rencontrent et les machines qui traitent les données. Ils manipulent et collectent des corps, objets et indices d'où seront extraites des données. Les instruments d'analyse utilisés ont la capacité de révéler, d'amener à la présence ce qui était non détecté, non visible². Ce qui est révélé au terme du travail humain-machine est dans le cas des enquêteurs un suspect, un criminel. Dans le cas de Dewey-Hagborg, il s'agit d'un passant quelconque, dont le visage représenté relève davantage de la science-fiction que d'une réelle reconstitution. L'appareil criminalistique est détourné de ses fins policières par Dewey-Hagborg, qui en exploite les possibilités afin de répondre à sa curiosité première, percer le mystère de l'identité de personnes inconnues à partir d'un simple cheveu trouvé. Au fil de son appropriation de toutes les étapes de la criminalistique, elle exploite les limites de ce que la surveillance génétique peut accomplir aujourd'hui et anticipe ce qu'elle pourra accomplir demain, c'est-à-dire la complète reconstitution faciale d'individus à partir de leur ADN. Contrairement au masque mortuaire du Moyen-âge et au buste antique, il n'y a plus d'empreinte directe d'un corps ni d'observation *in presentia* d'un visage célèbre. Ce visage, il n'a jamais été vu par l'artiste qui tente de le reproduire. Il est imaginé par l'artiste et recherché à travers le fantasme technologique des moyens de la criminalistique et le fantasme scientifique de la puissance de la génétique. Dewey-Hagborg, en se tenant informée des récentes découvertes génétiques sur la structure faciale, parviendra-t-elle à réaliser des portraits fidèles d'inconnus ayant laissé des cheveux dans l'espace public ?

Élène Tremblay

Bibliographie

- Giorgio Agamben, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Rivages, 2002.
- Don Ihde, *Technics and praxis*, Dordrecht, Pays-Bas, D. Reidel, 1979.
- Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil, Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- 1 Giorgio Agamben, *Giorgio, Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Rivages, 2002.
- 2 Don Ihde, *Technics and praxis*, Dordrecht, Pays-Bas, D. Reidel, 1979.





Heather Dewey-Hagborg,
Sample 4 - Close Up, Stranger Visions, 2013.