

ETC



Transcrit au plomb sous l'oeil placide de Deep Blue

Jean-Pierre Latour

Number 41, March–April–May 1998

Art et science

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/435ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1998). Transcrit au plomb sous l'oeil placide de Deep Blue. *ETC*, (41), 6–10.

TRANSCRIT AU PLOMB SOUS L'ŒIL PLACIDE DE DEEP BLUE¹

$$e = \pi - \int_0^{\pi} \ln x dx - \int_0^{\pi - \int_0^{\pi} \ln x dx} \ln x dx - \dots$$

Gilbert Labelle, formule mathématique d'intégrales, 1965.

Il y a près de quinze ans, dans un restaurant, autour d'une table, se trouvait une majorité de mathématiciens, dont Gilbert Labelle. Avec un de ses collègues, un américain de passage à Montréal, il discutait d'une formule qu'il avait conçue et publiée en 1965². Allumé par ce souvenir, sur un napperon de papier, Gilbert Labelle, pour mieux faire voir la chose au novice que je suis, commence à rédiger la formule en question. Les lignes de symboles se succèdent rapidement. Et il conclut par un « etc. », car la structure qui s'énonce est récurrente et pourrait se répéter à l'infini. Or, dit-il, jubilant encore de sa trouvaille juvénile³, ce qui l'amusait terriblement dans cette équation, c'était sa forme, les caractéristiques de sa forme. Bref, sa structure et sa capacité de croître sans fin. Il en parlait comme d'une curiosité mathématique, insistant sur cet aspect. À l'entendre ainsi parler, je n'avais pas le sentiment que l'utilité scientifique était en cause. Un seul plaisir : celui d'avoir transformé la formule itérative de Newton⁴ en quelque chose d'inusité qui devenait plastiquement intéressant du fait de ses singulières propriétés formelles. Visiblement, l'opération l'amusait encore énormément.

On aurait pu voir là un comportement d'artiste. Celui d'un formaliste enjoué.

En septembre 1996, lors du *Festin crû*, organisé par le Haut Troisième Impériale (Granby), était présentée une curieuse installation⁵. Dans un hangar, une table lumineuse cruciforme avait été déposée. Sur celle-ci, une multitude de fioles et autres curieux objets de verre et de cire donnaient à voir ce qui ressemblait au désordre occupé d'un laboratoire de microbiologie. Une manière de cabinet de curiosités parfaitement dépoussiéré. Des milieux de culture nourrissaient des végétations étranges, informes, verdâtres, rosâtres, blanchâtres qui proliféraient, éclairées du dessous par une lumière clinique...

L'artiste, Annie Thibault, présente dans le lieu, exposait les motifs de son travail comme un réseau de métaphores constitué à partir de phénomènes et de théories biologiques, son exposé allant de la théorie ancienne de la génération spontanée, qui soutenait que le vivant pouvait surgir d'un coup et de nulle part, à des considérations sur

la récolte de souches de moisissures, la contamination, la culture, le milieu nourricier, etc.

Certaines pièces de verre n'étaient pas que de simples contenants mais prenaient la forme d'animalcules, sculptures habitées où le contenant imite son possible contenu. Ailleurs, des formes en cire soigneusement alignées proposaient d'insolites inventaires, mais proprement classés. Les manipulations génético-artistiques s'y multipliaient. Pour terminer sa présentation, elle remit à chacune des personnes présentes un petite fiole scellée à la cire et contenant un milieu de culture. Chacun avait le choix : le garder intact ou l'ouvrir à la contamination de l'air du lieu qui l'inspirait.

On aurait pu voir là, dans ce désir de classer des formes et d'analyser des phénomènes naturels, une attitude de scientifique. Celle d'un savant inspiré qui saute allégrement, sans crier gare, d'un registre de références à l'autre.

En 1922, Laszlo Moholy-Nagy réalisait cinq *tableaux téléphonés*⁶. En fait, il avait commandé, par téléphone, à une usine d'enseignes cinq tableaux émaillés. À l'aide des échantillons de couleurs du fabricant et d'un papier millimétré, l'artiste avait dicté les formes à son interlocuteur, qui avait devant lui le même papier et les y avait transcrites. Avec les couleurs chiffrées et le papier millimétré, Moholy-Nagy improvisait en 1922 un système rudimentaire de télécopiage artisanal, une façon de déplacer l'icône par le truchement de la technologie téléphonique, sans pouvoir pour l'instant en mécaniser tout le processus. Mais avec ces cinq tableaux téléphonés, Moholy-Nagy sortait des sentiers battus par l'avant-garde constructiviste : ce n'est plus seulement la sphère de la production qu'investissait l'artiste mais celle des technologies de communication.

On peut certes y voir l'embryon d'un art technologique, des arts de réseau en l'occurrence. Mais surtout, on peut y voir un moderne enthousiaste qui s'efforçait de rapprocher art, science et technologie.

D'ailleurs, quand Moholy-Nagy arrive au milieu des années trente au New Bauhaus⁷ de Chicago, des changements importants sont apportés dans le programme d'en-

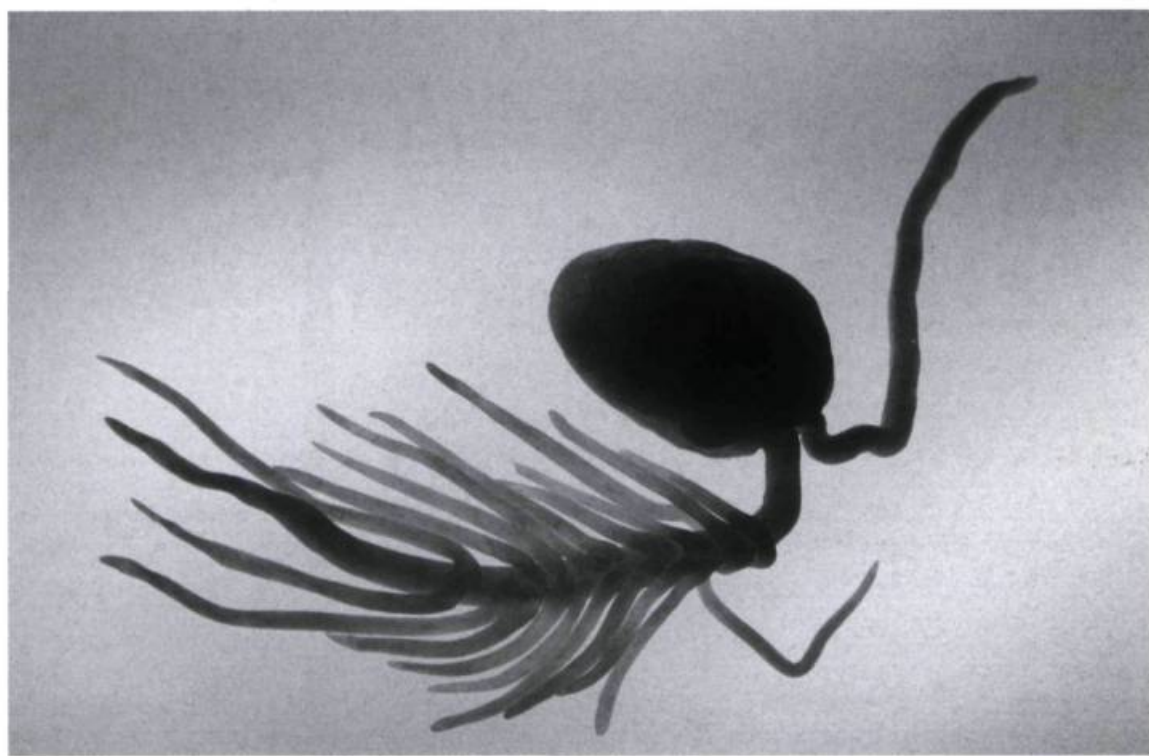


PHOTO: TIM WICKENS

Annie Thibault, *La chambre des cultures*, 1996.

seignement. Carl Eckart du département de physique de l'université de Chicago, donnera un cours de physique et de mathématique, un autre de géologie et de chimie. Ralph Gerard, du département de biologie, enseigne l'étude des êtres vivants et les mécanismes nerveux de la perception. On veut faire alors de la culture scientifique un objet de connaissance nécessaire à l'artiste.

Les trois anecdotes qui précèdent exposent quelques-unes des figures de la relation qu'entretiennent l'art et la science. Il y a d'abord ce mathématicien qui, tout en restant sur le terrain de sa discipline, adopte face à l'objet de sa recherche une disposition tout esthétique que l'on attribue plus volontiers à l'artiste qu'au scientifique. Il y a ensuite cette artiste qui cherche dans l'appareillage et la théorie scientifique un lieu où aménager une circulation de métaphores, à la confluence de sa fascination pour le phénomène du vivant et de sa sensibilité à l'univers formel des fioles et de l'instrumentation de la recherche biologique (passée et récente). Il y a enfin cet artiste moderne, le *designer*, moderne parmi les modernes, qui voudrait faire de la science une nourriture indispensable de l'art.

Il suffit à Gilbert Labelle d'un stylo pour produire sa formule, aucun Deep Blue n'est requis. Annie Thibault simule et fantasmagorise une instrumentation profuse tirée de l'imagerie scientifique. Et Laszlo Moholy-Nagy

anticipe le développement d'un outillage technologique et d'un véhicule inédit de translation de l'œuvre visuelle.

La question qui fait saillie est ici justement celle de la technologie, question qui concerne à la fois l'art et la science.

Il est une vision répandue de la technologie qui la définit comme un champ d'application du savoir théorique produit par la recherche scientifique fondamentale. Or il n'en est rien, semble-t-il, hormis pour un court segment de l'histoire de la physique du XIX^e siècle. Plusieurs auteurs⁸ soulignent notamment que la thermodynamique n'apparaît que bien après la machine à vapeur (près de deux cents ans plus tard) dont elle expliquait le fonctionnement mais surtout permettait d'accroître la précision, la puissance et la complexité. Autre exemple : la chimie du XVIII^e « visait à résoudre des problèmes pratiques liés à la combustion, la teinture et à d'autres procédés chimiques qui se passaient au niveau de la production⁹ ». L'histoire du développement de la science fournirait donc de nombreux exemples où les problèmes pratiques débouchent non seulement sur l'élaboration de nouvelles théories dans les secteurs connus de la science mais produit aussi la création de domaines nouveaux de la connaissance scientifique¹⁰.

Il y aurait donc une action réciproque entre la science et la technologie. Les poussées de développement et les



Annie Thibault, *La chambre des cultures*, 1996. Photo: Tim Wickens



PHOTO: TIM WIGGERS

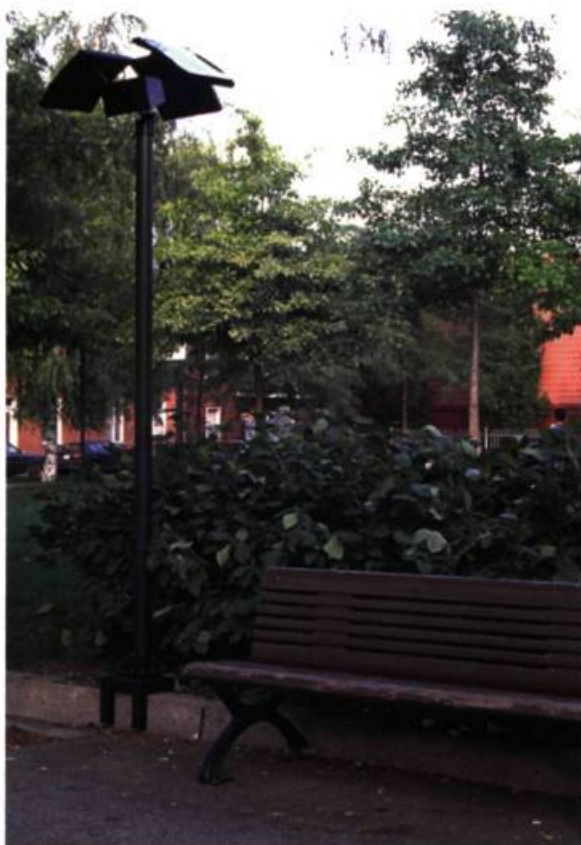
Annie Thibault, *La chambre des cultures*, 1996.

besoins technologiques faisant pression sur la recherche scientifique, qui en retour procure à la technique des solutions et en retire une instrumentation qui lui permet d'augmenter encore le réservoir de ses connaissances. Et, bien sûr, il y aura toujours cette zone floue où la recherche scientifique est inséparable de la technologie qui la produit. C'est notamment le cas présentement, dit-on, pour la biologie.

Mais qu'en est-il alors de l'art et de la technologie ? Jusqu'à plus ample information, d'aucune manière, la technologie n'est créature de l'art. Mais au contraire, dirait-on, l'art peut être créature de la seule technologie. Il n'y a pas d'action de l'art sur la sphère technologique en terme de pression conduisant à une transformation. Mais prenons la question sous un autre angle. En fait, la *plupart du temps*, la connaissance scientifique nécessite une technologie d'expérimentation; la plupart du temps, la science a le besoin impérieux, incontournable, d'un concours technique. La science ne peut donc pas pour ainsi dire boudier la technologie. Et quand le mathématicien prend son stylo, ce n'est pas qu'il rejette Deep Blue. Mais parce que Deep Blue, en certains cas, ne sert à rien. La seule technologie dont il ait parfois besoin, c'est celle du Bic. Et rien d'autre.

Or la grande différence entre le scientifique et l'artiste réside peut-être dans cette capacité qu'a l'artiste de repousser radicalement toute technologie nouvelle et de néanmoins pouvoir se déclarer artiste. Et surtout, d'être encore reconnu comme tel. Situation impensable pour la plupart des chercheurs scientifiques. Ils ne pourraient se maintenir en tant que chercheurs, sans le laboratoire qui valide leurs hypothèses, que vérifie un protocole d'expérimentation. Cette possibilité de dire non comme de dire oui, sans qu'art ou artiste disparaissent pourrait laisser un champ ouvert, produire un registre considérable.

Mais la relation de l'art à la technologie reste encore profondément marquée par les attitudes des avant-gardes du début du siècle, avec d'un côté l'optimisme technico-scientifique¹¹ des constructivistes russes (et du Bauhaus) et de l'autre le rire glacé de Dada. Les premiers voyaient dans la science et la technologie le salut de l'humanité (à travers l'utopie socialiste). Les autres voyaient dans la



Robert Saucier, *Des machines qui ne peuvent mentir*, 1997.

Capteurs solaires (piles photovoltaïques), radios transistors, magnétophones et amplificateurs, acier. Installation au Parc Bolduc (Montréal), dans le cadre du projet *Sur l'expérience de la ville* organisé par Optica.



Robert Saucier, *Des machines qui ne peuvent mentir*, 1997.

science et son complexe militaro-industriel le plus gigantesque et le plus affreux délire jamais commis (la guerre de 14-18, son gaz moutarde, ses lance-flammes et ses huit millions de victimes). Optimisme et scepticisme radicaux marqueraient-ils encore la position des artistes face à la



Robert Saucier, *Sans titre (détail)*, 1993. Métal, bois, moteurs et mécanismes, détecteurs de présence à cellule photo-électrique, ampoules électriques, radio et capteurs solaires; 610 x 457 x 165 cm.

technologie ? Rappelons simplement, sans en tirer de conclusion précipitée, que dans les années soixante, au Québec, quand apparaît publiquement une première forme d'art technologique¹² très tôt le scepticisme rattrape l'emballage premier. Et chose certaine, à l'heure qu'il est, il y a côte à côte œuvres virtuelles et tableaux au pollen, sur site WEB ou en plein champ.

Pourtant, entre le Bic et Deep Blue, se profile toute une panoplie de possibilités, *un acquiescement en degrés variés*, un répertoire aux effets et aux ressources polymorphes. Pour l'instant, cet intervalle reste encore peu occupé, il me semble, mais il n'est pas désert. C'est là qu'on retrouve, notamment, les propositions de Robert Saucier, cette espèce d'*arte povera* technologique, un *low tech* pénétré d'une étrange poésie, à la confluence de Dada et du constructivisme¹³. Oui *et non*. Les deux réponses se côtoient sans gêne. Aucun acquiescement global. Mais des consentements partiels et conditionnels.

Mais ceci dit, attention ! Deux systèmes réfractaires se font toujours face. S'aventurer entre les deux, c'est piétiner un sol miné. C'est toujours naviguer entre deux feux.

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Parfois même en tout petits morceaux. N'est-ce pas, Monsieur Lavoisier ?

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

- ¹ Deep Blue est un super ordinateur qui représente la dernière sophistication de cette technologie que le joueur d'échecs Kasparov avait d'abord vaincue, pour ensuite être battu par ce Deep Blue qui avait, en fait, tout appris du jeu de son adversaire, en première partie.
- ² Gilbert Labelle, « Escalating Integrals », *Mathematics Magazine*, vol. 38, n° 3, mai 1965.
- ³ Il avait alors dix-sept ou dix-huit ans.
- ⁴ Il s'agit en fait d'une application inopinée de la formule itérative de Newton dans laquelle Labelle avait substitué aux chiffres des intégrales. Quand je lui ai téléphoné pour vérifier l'exactitude de mes souvenirs, le mathématicien s'est dit ravi de pouvoir voir maintenant, de son nouveau bureau à l'UQAM, et la Place des Arts et le Musée d'art contemporain. « Avec le nouveau pavillon, les arts et les sciences sont là comme ils doivent être, posés les uns à côté des autres », disait-il.
- ⁵ Intitulée *La chambre des cultures*, cette installation d'Annie Thibault avait d'abord été présentée à la Galerie d'art d'Ottawa, du 16 mai au 30 juin 1996.
- ⁶ Voir, du côté technophobe, Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Éd. Economica, 1990, p. 5-8; d'un côté plus optimiste, P.N. Fedoseyev « Les problèmes philosophiques posés par le progrès technique. Une interprétation philosophique », *Les incidences sociales de la révolution scientifique et technique*, Les Presses de l'Unesco, 198. pp. 129-149.
- ⁷ Qui sera remplacé par le Institute of Design, en 1944.
- ⁸ P.N. Fedoseyev, *ibid.*, p. 139.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Ce qui selon Moholy-Nagy devait produire « une expression visuelle entièrement mécanisée ».
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Voir à ce sujet *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome 1, La reconnaissance de la modernité*, la partie rédigée par Francine Couture, Chapitre IV, *Art et technologie : repenser l'art et la culture*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, p. 179-216.
- ¹³ Pour une discussion de cette question, voir Jean-Pierre Latour, « La machine mise à nu par ses spectateurs, même », *Espace*, n° 36, juin-juillet, août 1996, pp. 9-11.