Document generated on 07/15/2025 7:30 p.m.

Inter
Art actuel

Le tiers numérique

Michaël La Chance

Number 84, Spring 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45954ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

La Chance, M. (2003). Le tiers numérique. *Inter*, (84), 34–37.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le tiers numérique ////

I - Les destinataires anonymes

Avant de donner un nom à l'image numérique, pouvons-nous comprendre à qui s'adresse l'image aujourd'hui ? Non pas comment elle s'appelle (impression, estampe, affichage...) mais qui elle interpelle ?

Dans les premiers constats qui touchent l'image numérique, plusieurs faisaient remarquer que cette image semble devenir immatérielle : sans support tangible, sans lieu. L'image numérique se détache de son support, particulièrement fluide et mobile, elle est aisément délocalisée — et semble ainsi se prêter à une plus grande interaction avec le public[1]. Devons-nous d'emblée penser un nouvel ordre symbolique ? Pouvons-nous considérer les images numériques comme n'appartenant à aucun ordre symbolique ? D'aucuns croient que l'apparition des nouvelles technologies de l'image et de la communication nous obligent à développer de nouveaux outils de la pensée et à renoncer à tous ceux dont nous disposions auparavant. Je n'en suis pas si sûr.

Nous parlons d'images numériques pour désigner les images rendues possibles par des équipements électroniques. C'est faire le constat de notre dépendance envers l'électricité et envers les ordinateurs dans l'organisation sociale comme dans la recherche : notre corpus scientifique et aussi notre corpus culturel ressemblent de plus en plus à un fichier numérique, la réalité (qu'elle soit matérielle, historique, sociale...) est une information à laquelle nous avons accès par stockage et processus électroniques. Dans ce contexte nous ne saurions dire que l'électricité est sans information. Selon la boutade : les ordinateurs auraient un dieu, ce serait l'électricité. En fait, **l'électricité est un signal du monde.** Devient même le signal du monde. Tout comme le *pneuma* pour les Grecs qui était capté par les poètes, filtré selon leur personnalité avant de passer dans le public, de se « capillariser » dans le corps social; l'électricité est ainsi captée par les ordinateurs selon leur capacité de numériser et de simuler le réel, pour passer dans le public sous forme d'images, de communication et de contrôle. **Les images numériques sont une forme que prend l'électricité**, laquelle électricité surgit avec une certaine organisation sociale. C'est une certaine intensité au cœur d'un ordre symbolique.

L'image numérique semble animée par une nouvelle énergie, quand les images et les informations d'autrefois auraient été sans énergie, reposeraient dans les livres et les tableaux en attente de prendre forme dans l'œil vivant, de s'animer selon l'énergie propre à la vie humaine. Nous avons tendance à oublier que depuis toujours l'image s'allume « dans » la présence humaine. L'image numérique semble posséder une énergie qui lui est propre, elle semble posséder une autonomie et aussi une signification invariable. Pourtant, elle n'est pas image si elle ne prend pas vie dans des actes de perception et de cognition variables, si les événements bioélectriques de notre cerveau ne prennent pas le relais des événements microélectroniques dans l'ordinateur, ses logiciels, ses écrans, etc.

Un aspect de cette pseudo-autonomie énergétique de l'image, c'est que nous considérons plus volontiers l'information sur les phénomènes sociaux comme étant elle-même un phénomène social, nous considérons le savoir sur le monde comme faisant partie du monde. Car l'image qui requiert de l'énergie électrique (pour sélectionner, combiner, distribuer, circuler, s'afficher...) est aussi un phénomène matériel dans l'univers, lequel phénomène énergétique se rapporte à la somme totale de l'énergie dans l'univers. Alors il apparaît que l'image joue un rôle important dans le rapport fondamental entre le possible et l'actuel, dans une augmentation du possible dans l'univers.

Lorsque PLATON expose sa conception de l'inspiration artistique dans le *Ion*, il décrit le passage du souffle (*pneuma*) divin à travers le poète, l'artiste — avant d'aller toucher le public. Il compare cette transmission du souffle de personne en personne en utilisant la métaphore du magnétisme qui, partant d'un aimant, se transpose d'anneau de fer en anneau de fer. Maintenant c'est l'électricité qui est devenue réalité et le *pneuma* qui est devenu métaphore. Il nous semble que l'image a besoin d'énergie pour s'afficher et circuler. En fait, elle bénéficiait de l'énergie du *pneuma*. Nous sommes passés des images pneumatiques aux images numériques, à une époque où il est évident plus que jamais que les informations — et les images — sont des processus matériels.

1 Edmond COUCHOT, « Image puissance image », *Revue d'esthétique*, n°7, juin 1984, p. 123-133 (www.olats.org/livresetudes/etudes/couchot1984.shtml).
2 www.scottlondon.com/insight/pdf/iyer.pdf
3 Cf. Rollo MAY, *Love and Will*, 1969. rééd. Delacorte Press, 1995.

Nicolas REEVES, *Ordinarium*, présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi. Photos numériques : Michaël LA CHANCE.

Nous constatons aujourd'hui une prolifération de logiciels pour modifier et synthétiser des images. Selon COUCHOT, la délocalisation de l'image et aussi sa grande plasticité, permet à l'image de favoriser l'interactivité sociale. « Il a fallu concevoir des systèmes «ouverts» qui fonctionnent sur un mode conversationnel (ou interactif). » On ne peut manquer de trouver étonnant que la manipulation de l'image soit caractérisée d'« interaction ». La véritable interaction prend à partie un matériel culturel et les personnes qui sont impliquées dans les processus social et matériel de sa manifestation. Qu'entendons-nous exactement par interaction ? Curieusement, nous oublions que la véritable interaction bidirectionnelle est réalisée dans le sonore et non dans le visuel, c'est l'interaction que permet l'*electronic switching* des téléphones. Cette interaction d'images numériques sonores, résultant d'un encodage de la voix humaine, est universellement répandue. En prêtant aux images visuelles une puissance d'interactivité, notre technologie de l'image devient une utopie de partage. Cependant, cette utopie (interaction planétaire, partage mondialisé, gratuité) a aussitôt été cooptée par la globalisation commerciale et son modèle économico-politique uniforme. Les médias de masse ont volé l'idée d'interaction comme le *cogito* cartésien avait pris en otage l'idée d'autoréflexion.

L'essayiste Pico IYER a décrit cette condition d'« itinérant spirituel », ou de sans-abri spirituel, dans le nouveau village global[2] : citoyen du monde qui a élu domicile dans le perpétuel transit des aéroports. Peut-on seulement « rencontrer » de tels citoyens — ou « sitoyens » ? Ayant terminé leur exposé avec Power Point, pages Web à l'appui, nos technophiles sont trop occupés à démêler les fils de leurs ordinateurs et vidéoprojecteurs pour répondre aux questions individuelles. Interactivité zéro. La virtuosité techno-numérique est devenue une fin en soi, la création de routines exécutables est devenue une création artistique. Déjà nous avions quelque peu oublié que l'œuvre d'art d'emblée n'était qu'un prétexte pour aller à la rencontre les uns des autres. Aujourd'hui les techno-fétiches renouvellent la fonction du fétichisme sexuel : occulter la différence, assurer le primat de la représentation qui fera écran. Tout le reste serait non-lieu où des images itinérantes circulent à la rencontre de destinataires décontextualisés.

Aujourd'hui l'image fait écran d'autant qu'elle a besoin d'un écran pour s'afficher. C'est un mauvais jeu de mots, mais c'est surtout une réalité. Les médias de masse ont volé l'idée d'interaction ; pire que cela, l'infocratie prend le contrôle de l'interaction sociale, — ce qui n'aurait pas été possible si la société ne connaissait pas d'emblée une érosion substantielle : correcte mais froide, corporative mais désindividuée, république des « néopuritains », qui ne sont que volonté et sans amour[3] La feuille de vigne nous est montée au visage : la feuille de vigne s'appelle CRT ou plasma, écran par lequel nous croyons pouvoir parler à tous, pour finalement ne parler à personne. Parler à tous : qui « tous » ? Des personnes sans préoccupations nationales, linguistiques, sexuelles — et sans héritages à défendre ? L'artiste du numérique, qui se réjouit de la capacité de nos nouvelles quincailleries d'ajouter à la prolifération des images, se retrouve le plus souvent dans la situation abstraite de produire un contenu pour des gens qui n'auraient pas déjà un contenu à défendre, qui n'auraient pas des exceptions à préserver et des particularismes à protéger. Il devient aussi difficile de protéger son exception dans le bloc occidental que de chercher à affirmer l'extériorité d'une position non occidentale.

Que fait l'image numérique dans tout ça ? Elle serait production immatérielle d'un contenu pour des gens qui n'auraient pas déjà un contenu à défendre ? L'image numérique polarise un univers symbolique où il devient difficile de marquer la place de l'autre. Car il n'y a pas de constat de l'« autre » sans mesurer la distance à couvrir, sans considérer le gouffre qui se creuse entre nous et les autres. Pourtant, nous croyons combler ce gouffre par le débordement quantitatif des images, et aussi par la multiplication des marqueurs d'altérité qui nous laissent croire que nous avons les autres à portée. L'artiste devrait conserver le droit de choisir s'il veut exploiter ses particularismes ou pas, et de ne pas se caricaturer lui-même dans un faire-valoir. Il est préférable de ne pas revendiquer une différence plutôt que de l'afficher par de pseudo-marqueurs. Il est difficile d'y résister : l'image

/////// **Michaël LA CHANCE**

numérique semble promettre l'image parfaite avec ses *layers* : une couche d'ethnique, une couche d'historique, une couche de promotionnel, une couche d'esthétique, etc. — tout cela pour un spectateur parfaitement passif et anonyme.

II - Une esthétique de l'hyporéalisme

L'image numérique possède une faculté de mimer l'irruption du réel dans la représentation, ce qui lui donne un privilège exorbitant. La capacité inhérente d'un médium de paraître plus réaliste, outil privilégié dans la représentation du réel, le place en position dominante par rapport aux autres médias. Ce médium est déplacé quand un autre médium vient tenir la place du réel à son tour. Nous croyons pouvoir lire dans le médium lui-même ce qui l'empêche d'être une description sans défauts du réel : le grain, le défaut, les limites. L'œuvre d'art travaille sur les limites et le « grossier » de son support. Alors l'art numérique saura travailler sur ce qui le dénonce comme faux réel, saura proposer une esthétique de l'hyporéalisme.

Lorsque la télévision est apparue, elle s'employait à copier la radio (c'était de la radio filmée) puis trouva bientôt sa spécificité. Par contrecoup la radio se libéra de son exigence de réalisme et devint un médium plus chaud. Ainsi la photographie supplanta la peinture sur certains points ; c'était d'abord de la peinture au sel d'argent, puis elle trouva sa spécificité. De même, le numérique supplante certaines pratiques traditionnelles sur certains points. Lorsque le numérique copie les anciennes pratiques, nous régressons dans une « mollesse *photoshopée* » (Hervé FISCHER). Mais bientôt le numérique trouve la spécificité de son énonciation, et ce sont tous les arts qui se redéfinissent devant le numérique. Monsieur JOURDAIN découvre qu'il faisait de l'analogique sans le savoir. *Nam sine numerica vita est quasi mortis imago*[4].

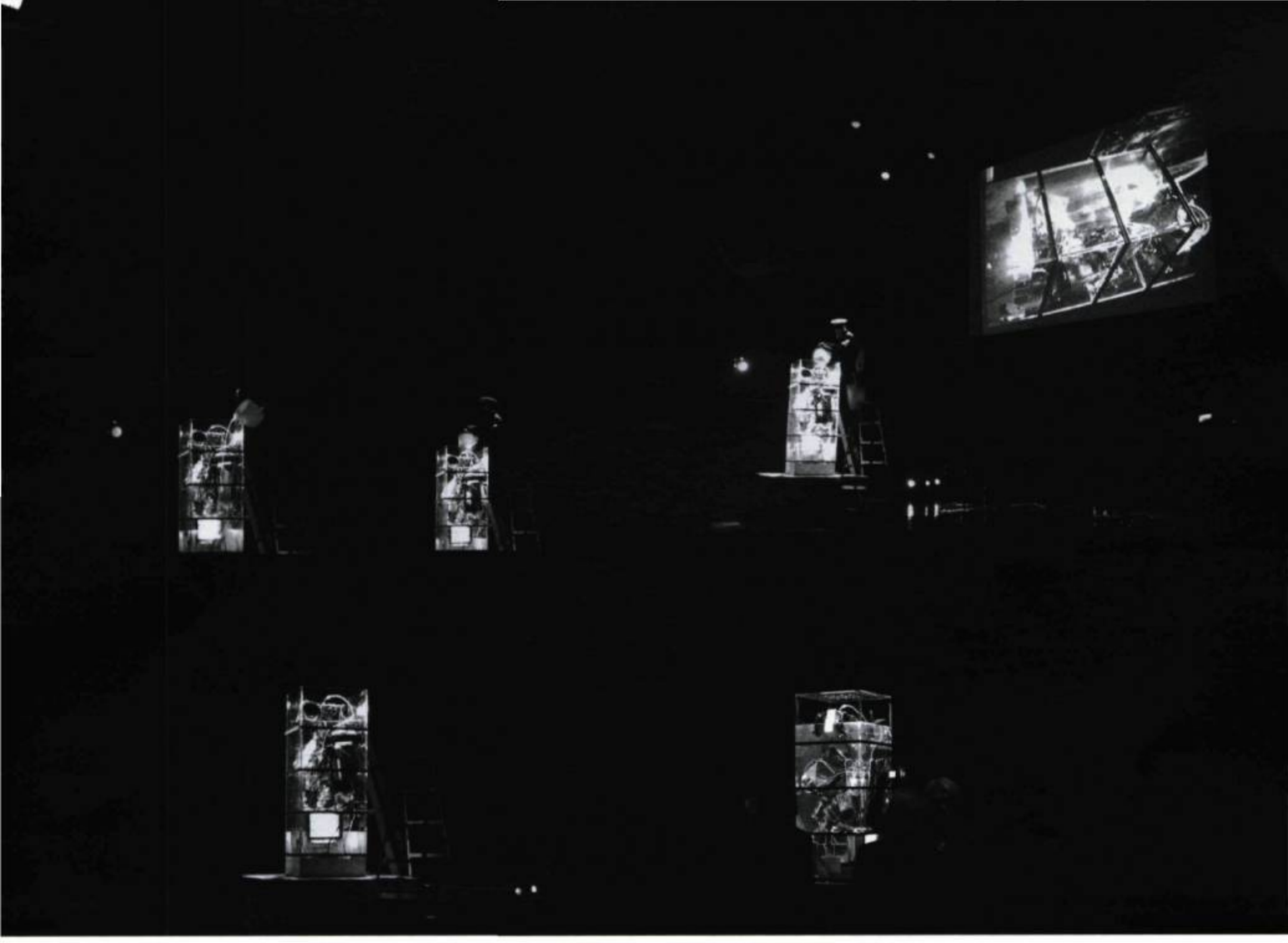
Nous comprenons mieux le pouvoir structurant de nos médias et de nos équipements électroniques. Leur pouvoir structurant comme médiation et support se révèle déterminant jusque dans nos innervations sensibles. La métaphore « image = virus positif » a été proposée par les méméticiens ; elle paraît d'autant plus pertinente à une époque où nous apprenons que les virus nous ont façonnés[5]. Quel est le verrou culturel que l'image doit faire sauter ? Nous postulons que l'image numérique s'inscrit directement dans notre enveloppe psychoculturelle et qu'elle ne saurait miroiter autrement.

Certains font l'apologie des moyens techno-culturels comme ils vantent les mérites d'un aspirateur qu'ils font passer sur le tapis du salon — après avoir renversé eux-mêmes le cendrier sur ce tapis, omettant de commenter le style de vie qui garantit la présence d'un tapis au salon, qui exige la propreté de ce tapis — et cultive une phobie des acariens. L'aspirateur serait le produit d'un style de vie ? Certes. L'image numérique aussi.

L'art numérique requiert des appareils sophistiqués, ce qui aurait pour conséquence de le rendre fragile et éphémère. L'œuvre qui dépend d'un matériau simple (marbre, bronze...) saurait-elle davantage durer[6] ? Une œuvre, si durable soit-elle, saura-t-elle toujours jouer un rôle culturel ? Le regard se déplace, le visible se découvre d'autres frontières, les œuvres du passé ne sont plus que des empreintes. Je me demande si les chasseurs du néolithique pouvaient regarder une empreinte animale comme étant plus « expressive » qu'une autre, ou encore apprécier l'empreinte d'un « animal artiste ». Ainsi la peinture à l'huile serait-elle devenue à nos yeux une empreinte, quand il nous faudrait — aujourd'hui — des environnements virtuels, lesquels en diraient autant des tableaux ! L'un et l'autre requièrent cette culture spécifique (picturale, cybernétique...) qui pourrait en rendre la contemplation profitable.

Nous pouvons rappeler ici que la computation (le binaire, le numérique) ne tient pas seulement à l'électronique, nous rappeler que nous pouvons « computer » avec du *wetware* (ADN, moteurs cellulaires) et autres *hardwares* (nanomachines avec des *spins* d'électrons...) quand la fin de l'histoire hégélienne, c'est la fiction posthumaine du réel même devenu ordinateur. L'art numérique s'implique dans tous les matériaux où les processus discrets permettent un traitement d'information : les informations que nous avons conscience de recevoir (lecture, décodage...) et aussi les informations que nous mémorisons, transmettons et par lesquelles nous sommes modifiés (attitude, vision, réflexes...).

Malgré la puissance du numérique, nous ne saurions perdre de vue que quelque chose échappe à notre lecture, à la vue même. Que nos codes n'extraient qu'une partie de ce qui s'expose. Ce serait un principe d'HEISENBERG appliqué aux médias : nous ne voyons jamais que les objectivations provoquées par le dispositif expérimental d'observation. Pourtant, il semble que la globalisation des technologies entraîne la globalisation des schèmes d'interprétation, quand toutes et tous doivent bientôt — semble-t-il — parler le langage international de l'image.



Nicolas REEVES, *Ordinarium*, présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi. Photos numériques : Michaël LA CHANCE.

C'est oublier le paysage culturel (littérature, folklore, culture populaire, héritage ethnique...) que l'artiste aura consolidé et dont il se sera nourri. C'est oublier aussi la fonction de l'image comme nourriture terrestre et psychique — et aussi celle de l'image comme constituant de notre enveloppe psychique. Voilà pourquoi, avant de parler d'images numériques, nous pouvons parler d'images enveloppantes, organiques, immersives, symbiotiques et aussi : ambivalentes. Car c'est dans le contexte élargi d'une réflexion sur le rôle de l'image que nous pourrons revenir à la question fondamentale de la structure du monde numérique.

III - Ambivalence et tiers

Nous avons horreur de l'ambivalence, parce que nous voulons que les choses soient des réalités séparées. Pourtant, ce n'est le cas entre l'amour et la haine, le don et la voracité, le féminin et le masculin, la vie et la mort, le sens et l'absurde, le passif et l'actif, le normal et le pathologique, la peur et l'attirance — il y a une différence de degrés dans la tension, l'intensité et l'orientation. À une époque où nous voulons tout reconstituer sur une multitude de choix binaires, nous construisons des cathédrales sur une accumulation de décisions entre oui et non, entre 1 et 0 — l'ambivalence rappelle que l'on ne peut prendre un décision nette, qu'un choix entre deux options fait davantage que sacrifier l'une pour l'autre, que ce choix consacre la mystification qui fait croire que les extrêmes sont des réalités différentes alors qu'ils ne sont que tensions contraires dans un même phénomène mouvant, flou, tendu, complexe, en torsion et... ambivalent !

Il semble que nous ne puissions percevoir — et éprouver — les phénomènes sans les objectiver comme réalités séparées. Comment jouir d'une expérience qui maintienne l'ambivalence et ne provoque pas ces objectivations ? L'expérience de l'art nous accorde parfois le privilège de connaître, quelques rares moments, une tension, ou une torsion, avant que celle-ci soit aussitôt réduite à une opposition binaire. Elle accorde le privilège de connaître un trouble de la conscience mais aussi de l'affect, de tout le corps — comme si nous devenions symptômes.

Nous croyons que toute logique exige ce découpage binaire et l'exclusion du tiers. Hormis les logiques du tiers exclu, il n'y aurait pas de pensée rigoureuse. Pourtant, l'ambivalence invite toujours le tiers, nous rappelle qu'il était toujours là, que c'est en fonction de ce tiers que nous opérons nos partages. Devant quel tiers « oui-et-non » pouvons-nous décider oui ou non ? Montrer une image ou ne rien montrer ? Ce tiers, est-ce l'inconscient au fond de soi, le non-savoir aux confins du monde objectif, l'Autre qui structure le symbolique ?

Aujourd'hui, avec l'aide de l'ensemble des médias, des équipements et des pouvoirs, la collectivité humaine a entrepris de se cadrer de nouveaux territoires existentiels. La pratique artistique, lorsqu'elle renoue avec la pratique de soi et la célébration de l'ambivalence, nous propose de percuter les grands agencements économiques, sociaux et culturels qui contribuent à façonner l'expérience que nous faisons de nous-mêmes comme sujets — et produisent des sujets en série, chacun à sa place. Notre pratique propose des « déterritorialisations » existentielles, des subjectivités hétérogènes et singulières. Tel est le tiers, il est « là-et-pas-là ». Là où on ne l'attend pas, pas là où on l'attend.

Par crainte de réveiller la dimension hostile de nos sentiments d'ambivalence, nous n'entrons pas en contact avec la fragilité de nos singularités personnelles. Nous acquérons une erre d'aller qui conserve nos enveloppes. Crainte de la bisexualité psychique, crainte du corps morcelé, crainte de lâcher prise : notre certitude d'être doit précéder et chapeauter le réel, mais le chapeau tombe, le réel est alors à découvert, insensé, non capitalisable. On voit alors ce qu'a toujours manqué le totalitarisme de la quête de sens : le discours de l'affect qui a déserté cette quête. Car l'affect ne fait pas sens — il semble même qu'il ne se sent pas. L'angoisse est inodore, elle ne se représente pas. Voilà pourquoi nous voulons à tout prix que l'angoisse soit métabolisée, niée. Parce que l'angoisse est l'ambivalence pure. Parce que tout affect est ambivalent.

Pourquoi toujours tout séparer et opposer ? Car nous parviendrions ainsi à l'annulation de toute chose par son contraire. Nous ambitionnons d'éradiquer cette vacillation et de ne laisser que le vide en place. Lorsque le vide nous a envahi, il n'y a plus de mots ou d'émois. Telle est notre misère culturelle : pas d'images pour se dire, pas de culture pour se définir, pas d'ontologie pour s'actualiser, pas d'altérité pour se contraster. Nous avons des images, mais elles sont sans ambivalence. Pourtant, les images numériques sont composées autant de zéros que de uns. Nous avons réduit l'altérité à quelques marqueurs qui n'ont plus de sens. Il est grand temps d'inviter le tiers, dans son étrangeté radicale, qui fait naître en nous des attitudes paradoxales. Pouvons-nous envisager un tiers numérique ? Il permettrait un ressourcement du sacré non pas dans une quelconque et dangereuse soif d'absolu, mais au *mysterium fascinans/tremendum* de l'ambivalence extrême en chacun de nous.

4 En fait Jourdain déclame : « *Nam sine doctrina vita est* [...] ». **5** Kathy A. SVITIL, « Did Viruses Make Us Human ? », *Discover*, novembre 2002, p. 10. **6** Caractère éphémère également évoqué par l'obsolescence des machines et des logiciels. En fait, selon TURING, toute machine peut en simuler une autre. Une application de haut niveau ne saurait toujours prendre en charge les caractéristiques d'application plus anciennes. Mais un travail de programmation adéquat permettra toujours de simuler une machine et ses logiciels sur une autre machine. C'est plus coûteux, c'est tout. Le problème se situe plutôt du côté des interfaces, pour la lecture des supports (carte *Keypunch*, ruban perforé, *floppy*, etc.).