



HAL
open science

Expériences parallèles : entre image, installation & dispositif

Zarahyt Rojas

► **To cite this version:**

Zarahyt Rojas. Expériences parallèles : entre image, installation & dispositif. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02372972

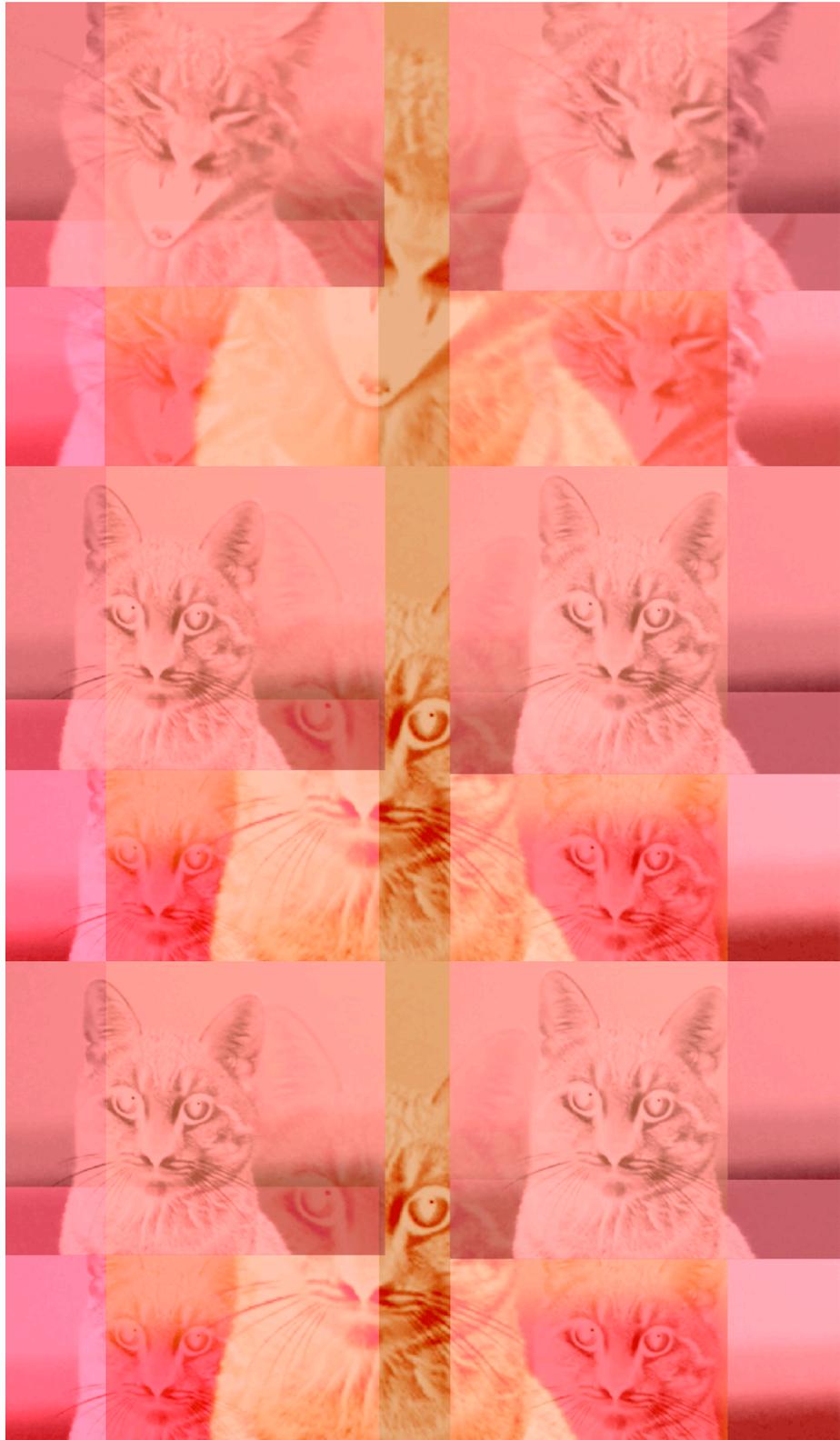
HAL Id: dumas-02372972

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02372972>

Submitted on 20 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Mémoire de fin d'études

EXPERIENCES PARALLÈLES:
ENTRE IMAGE, INSTALLATION &
DISPOSITIF

PRESENTE PAR: **ZARAHYT ROJAS**

DIRECTEUR DE RECHERCHE: MICHEL SICARD

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON- SORBONNE
ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
MASTER 2 CREATION, PLASTICITES CONTEMPORAINES
2018-2019

EXPERIENCES PARALLÈLES: ENTRE IMAGE, INSTALLATION & DISPOSITIF

Par: ZARAHYT ROJAS

Sous la direction de: M. MICHEL SICARD

Mémoire présente en septembre 2019

SOMMAIRE

Résumé	5
Remerciements	6
Introduction	7
I. Contagion Émotionnelle	22
II. Devenir Hybride	37
III. Le spectateur / L'installation	75
Conclusion	92
Bibliographie	97
Annexes I IMAGES	111
Annexes 2 TRAVAUX ARTISTIQUES PERSONNELS	115

RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire est, d'essayer de comprendre si cette société nous oblige à transformer ce qu'il nous reste en tant qu'individu? Ou bien, est-ce un besoin indéniable en nous de nous transformer, de devenir des hybrides?

La contagion émotionnelle et l'évolution de l'être humain vers l'hybride vont aider à comprendre le concept de l'identité, ses changements, et comme la société intervient dans le processus de création de soi.

Mots-clefs: identité, contagion émotionnelle, hybride, société, corps, installation, spectateur

ABSTRACT

The purpose of this memoir is to try to understand if this society forces us to transform what we have left as an individual? Or, is it an undeniable need in us to transform ourselves, to become hybrids?

The emotional contagion and the evolution of the human being towards the hybrid will help to understand the concept of identity, the changes that he overcome, and how society intervenes in the process of self-creation.

Key Words: identity, emotional contagion, hybrid, society, body, installation, viewer

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier mon Directeur de Mémoire Michel Sicard pour le temps qu'il a consacré à m'apporter les outils méthodologiques indispensables à la conduite de cette recherche.

Je suis également reconnaissante en vers ceux qui ont volontaire et involontairement participé et me motivée à l'accomplissement final de mon travail.

Enfin, je remercie à ma mère et ma sœur pour leur soutien et constatent encouragement.

INTRODUCTION

Il y a un caractère contradictoire quand on essaie de comprendre l'identité. D'une part est liée à l'appartenance à un groupe social et d'une autre part à l'individualisation de soi.

Identité¹:

1. « Ce qui fait qu'une chose, une personne est la même qu'une autre, qu'il n'existe aucune différence entre elles » (1) (1) Jehan Bras-de-Fer, *Pamphile et Galatée*, 1154 ds T.-L.);
2. « Caractère de ce qui, sous divers noms ou aspects, ne fait qu'une seule et même chose » (2) (2) (Voy. *La Pérouse*, t. 1, p. 60);
3. 1756 « caractère de ce qui est permanent; conscience de la persistance du moi » (Volt., *Loi nat.*, note n ds Littré);
4. 1801 « fait qu'un individu est bien celui qu'il dit être ou présumé être » (Crèvecoeur, *Voyage*, t. 3, p. 288); 1881, 2 sept. *plaque d'identité* (décision ministérielle ds *Lar. 19-Suppl.* 1890).

L'objectif de cette recherche est dans un premier temps de clarifier comment socialement l'homme et son développement personnel sont en constante relation avec le corps. L'identité n'est pas seulement dans le sens de l'identification et la classification de la personne (objectification de l'homme) mais

¹ CNRTL <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/identite>

aussi de la formation et conception de soi, c'est-à-dire : ce qui forme la personnalité d'une personne et son identité.

Pour pouvoir aborder ce sujet il est nécessaire classifier les différents niveaux et/ou facteurs qui définissent l'identité par lui-même à travers de différentes théories, par exemple: la psychanalyse, le connectivisme, la psychologie sociale, l'interactionnisme symbolique, etc.

Chaque personne développe une perception personnelle d'elle-même en fonction de ses expériences, de son histoire, de ses caractéristiques et de ses perceptions, ainsi que de ses interactions, des valeurs et des normes qui régissent sa culture.

L'identité personnelle est un processus qui commence depuis l'enfance et de la famille d'origine, où il est nécessaire de reconnaître deux aspects de la personne: la validation de ce qui représente une différence individuelle et la permission d'émettre son désir de devenir quelqu'un (en spécifique).

Ensuite la période de l'adolescence est un soutien à la personne et au droit de questionner toutes les croyances sociales et toutes les définitions de l'être humain (éthiquement, politiquement, « relationnellement ») qui se transmettent dans la culture dans laquelle chacun a dû vivre.

Dans ce processus il est très commun de mélanger les idées entre ce qui est l'identité et l'estime de soi, et même s'il existe des similitudes entre ce deux, ils sont largement différents.

L'estime de soi est définie comme "la perception d'une personne de sa propre valeur. Il s'agit du jugement global qu'elle porte sur elle-même."²

Il fait référence à l'ensemble des idées, images, sentiments et pensées qu'une personne a de soi. Selon Rosenberg, le concept de soi à deux composants: l'élément cognitif qui se réfère à la pensée et l'évaluation qui fait référence aux sentiments. Ainsi, le concept de soi est l'ensemble des croyances qu'une personne a sur elle-même et qui englobe l'image du corps, les valeurs, les compétences et les caractéristiques, mais qui est lié à un aspect affectif.

L'identité par lui même fait référence aux aspects qui nous permettent de nous différencier des autres et de nous situer en même temps dans un groupe face à la reconnaissance de traits ou de comportements qui servent de référence.

L'identité constitue alors une construction personnelle dans la mesure où elle implique la reconnaissance du caractère exclusif, qui permet à un individu de savoir qu'il est unique, mais c'est

² Morris Rosenberg, *Psychological selectivity in self-esteem formation*, Arlington Heights, Harlan Davidson, 1982.

aussi et surtout une construction sociale. Associé aux attributs qu'une société utilise pour établir des catégories de personnes (ethnique, de genre, couleur etc.), de sorte qu'une personne puisse s'identifier à un certain groupe et se différencier des autres.

La nationalité joue un rôle vital dans ce dernier, elle nous fait appartenir à quelque chose, elle fait une liaison entre un individu et une terre, pour pouvoir faire partie d'une société.

La notion de Nation et Identité sont constitués dans une réalité construite, et dans le contenu de la socialisation de l'individu. Elles sont évoluées ensemble.

Nation³ :

“ Groupe d'hommes dont les membres sont unis par une origine réelle ou supposée commune et qui sont organisés primitivement sur un territoire.”

“ Groupe humain, généralement assez vaste, dont les membres sont liés par des affinités tenant à un ensemble d'éléments communs ethniques, sociaux (langue, religion, etc.) et subjectifs (traditions historiques, culturelles, etc.) dont la cohérence repose sur une aspiration à former ou à maintenir une communauté.”

Psychologiquement parlant, Erickson et Freud ont été l'un des pionniers en matière d'identité.

Freud donne une forte relevance à la création de soi à travers de l'évolution sexuelle de la personne. A partir de ses

³ CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/nation>

premières théories, plaça l'inconscient dans un lieu central pour comprendre la sexualité des hommes et des femmes; Il a souligné que pour faire partie d'une société, nous renonçons à nos désirs sexuels les plus primitifs dans certaines circonstances; constituant le désir sexuel un des pôles du conflit psychique le plus courant observé chez les hommes et les femmes. Le blocage de tels désirs sexuels se traduit plus tard par des symptômes: une série de processus émotionnels dotés d'affection et d'aspirations spécifiques.

Également, Freud ⁴a déclaré que les humains sont sexuelles par nature grâce aux germes de motions sexuelles que le nouveau-né emporte et qui montrent des changements tout au long de sa croissance; à partir de la phase pré-génitale, lorsque la vie des enfants est essentiellement auto érotique et que des pulsions partielles (voir, exhibitionnisme, cruauté) aspirent à se faire plaisir par elle mêmes; jusqu'à la phase génitale, lorsque l'atteinte du plaisir est au service de la «fonction de reproduction» et que les pulsions partielles sont subordonnées à une seule zone érogène, formant ainsi une organisation solide pour la réalisation du but sexuel.

Le terme narcissisme a été introduit par Freud pour rendre compte de ce mouvement qui est généré lorsque l'objet

⁴ Sigmund Freud, *The ego and the id*, London, Hogarth, 1957.

(enfant) devient sujet par les vicissitudes de la pulsion sexuelle et qu'il devient identifiable au monde. Dans la rencontre avec l'environnement, l'enfant confronte un adulte qui transmet des messages à ceux qui tentent de donner un sens et une réponse. Sa survie dépend des soins prodigués par la mère, qui a la tâche difficile de stimuler son activité impulsive et de la contenir, de s'offrir et de se refuser comme objet de plaisir.

Pour une autre part Erikson comprend que l'individu, au cours de ses différentes étapes, développe sa conscience grâce aux interactions sociales.

“La formation de l'identité commence là où cesse l'utilité de l'identification.

Elle surgit de la répudiation sélective et de l'assimilation mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que de leur absorption dans une nouvelle configuration qui, à son tour, dépend du processus grâce auquel une société (souvent par l'intermédiaire de sous-sociétés) identifie le jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir ce qu'il est.”⁵

“C'est un développement de toute une vie dont l'individu et la société à laquelle il appartient sont en grande partie inconscients. Ses racines remontent aux premières reconnaissances de soi : dans les tous premiers échanges de sourire du bébé, il a quelque chose comme une prise de conscience de soi associée à une reconnaissance mutuelle.”⁶

⁵ Erik Erickson, *Identity, youth and crisis*, New York, Norton, 1968, p 167.

⁶ *Idem*, p. 122

Cependant, même si leur modèle de développement de l'identité était frappant et suscitait des controverses dans différents domaines, les diverses connotations autour du terme rendaient ce concept difficile à explorer.

Il existe une constante dans la notion d'identité: le changement, l'évolution, la continuité. Ces sont des facteurs cruciaux dans la définition de soi, William James ⁷ fut l'un des premiers théoriciens à considérer ces dimensions, indiquant qu'une identité stable découle du sens de la continuité que la personne éprouve, sachant que l'on est de manière constante, cohérente et en fait, a proposé que le manque de ce sens de continuité puisse déséquilibrer la personne et modifier son sens de soi. Dans la mesure où une personne fait l'expérience de cette continuité, on peut la distinguer des autres. Il est donc nécessaire d'incorporer dans la conception de l'identité non seulement leur conformation personnelle et sociale, mais aussi une conformation temporelle reflétant l'idée de continuité d'une personne au fil du temps.

Le cognitivisme comprend l'identité en tant que concept de soi, comme un processus de connaissance de soi. Pour cette raison, il va souligner la capacité de construction de l'individu à

⁷ William James, *WHAT IS AN EMOTION ?*, New York, Mind, 1984.

élaborer des schémas de lui-même, c'est un traitement actif de l'information de soi que le sujet fait pour se reconnaître.

Dans une position plus sociologique, Parsons indique que l'identité est un système central de significations d'une personnalité individuelle, qui guide de manière normative et donne un sens à l'action des personnes. Ces significations ne sont pas de simples constructions arbitraires définies par l'individu, mais découlent étroitement de l'internalisation des valeurs, normes et codes culturels généralisés et partagés par un système social. C'est-à-dire que la définition que donne une personne de soi-même ne découle pas seulement de son interaction quotidienne, de la façon dont elle observe et agit, mais de tous les aspects qu'il intériorise culturellement et socialement autour de lui-même. La culture devient alors un autre ingrédient fondamental du développement d'une identité dans la mesure où le développement d'une autodéfinition est imprégné d'un caractère historique et social.

Dans la psychologie sociale, l'identité fait partie d'une théorie plus large que l'acte social. De ce point de vue, l'identité constitue la dimension subjective des acteurs sociaux, c'est-à-dire la manière dont les individus se perçoivent et se définissent.

Zavalloni⁸ dit que l'identité est liée à l'organisation de chaque individu, autour des représentations qu'il a de lui-même et des groupes auxquels il appartient. Il convient de préciser que l'identité fait référence à un processus de différenciation, c'est-à-dire que les personnes et les groupes s'identifient eux-mêmes en fonction de leur différence avec d'autres personnes ou groupes, et qu'il s'agit d'un processus d'intégration qui permet à la personne ou au groupe d'adopter les aspects qui, de par leur expérience ou leur appartenance au groupe, leur permettent d'identifier ou de se sentir partie prenante.

Dans le même sens, il convient de souligner la proposition de Tajfel⁹ qui, à travers ses études sur les préjugés et la discrimination, met en évidence la pertinence des aspects sociaux et définit une identité sociale comme la conscience que les gens ont de leur appartenance.

Selon cette logique, les personnes peuvent attribuer une valeur d'identité positive ou négative et donc avoir une identité positive ou négative. Le plus important est d'indiquer que, selon cette approche, deux éléments sont pris en compte, qui sont fondamentaux pour le développement de l'identité: la pertinence de la comparaison avec les autres et la compétence sociale.

⁸ Marisa Zavalloni, *L'identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science, Introduction à la psychologie sociale: Vol. 2.* Paris, Larousse, 1973.

⁹ Henri Tajfel, *Grupos humanos y categorías sociales*, Barcelona, Herder, 1981.

Tout mécanisme identitaire, tout processus de construction de soi a besoin des autres, pour identifier comme proches semblables. L'identité est liée à une évolution, une mutation de la personne. A un pays de naissances, a une religion, ce qui définit notre mode de vie et nos valeurs. Et l'ensemble des différentes appartenances (milieu social, profession, village, parti politique, clan, association, club social, équipe sportive, etc.) constituent notre personnalité. Et finalement, aux objets qui matérialisent notre ère : « le moi idéale » comme dirait Lacan pour faire face aux autres.

Compte tenu de ce qui précède, il est maintenant possible de s'intéresser à la conceptualisation et au développement de l'identité, sans distinction d'origine ethnique, de classe ou de croyance, une identité forgée dans le cadre d'un organisme biologiquement différent et un conglomerat de valeurs et de significations autour de lui.

Le développement de ce projet de mémoire a été fortement impacté par ces définitions qu'elles-mêmes ont par la suite intervenues dans la vision artistique. Quelque chose qui a commencé par un simple *bâillement* a évolué pour devenir une évaluation de l'identité d'une personne, de la relation

biologiquement involontaire de l'homme, et de sa réaction à cet effet.

Sous cette tension individuelle, d'évaluation involontaire nous nous sentons obligés de faire des changements physiques pour faire partie d'un groupe social ou simplement pour nous démarquer de ce même groupe.

La contagion émotionnelle, est un élément fondamental de ce projet mais pas moins l'utilisation de la technologie dans la transformation de la personne.

Le but de ce mémoire est, d'essayer de comprendre si cette société nous oblige à transformer ce qu'il nous reste en tant qu'individu.

Ou bien, est-ce un besoin indéniable en nous de nous transformer, de devenir des hybrides?

Ce travail de recherche s'intéresse aux échanges multiples entre humain, humains animaux. Et surtout, a la capacité humaine à vivre « dans la chair » les sentiments d'une autre personne et à pouvoir même la rendre évidente dans la relation avec elle, que ces sentiment soient agréables (joie, soulagement, etc.) ou désagréables (tristesse, douleur, etc.). En outre, l'empathie doit être distinguée de la sympathie, dans laquelle, contrairement à ce qui se passe dans l'empathie, il existe une contagion émotionnelle, de sorte que ceux qui éprouvent de la sympathie

ne savent pas quelles sont leur émotions et lesquelles des autres.

L'exercice de l'empathie nécessite la conjonction d'une série de conditions : d'une part l'effort et l'ouverture à reconnaître l'autre comme porteur d'émotions, et, d'autre part, le courage et la patience nécessaires pour expérimenter des émotions en soi de façon transitoire, afin de les comprendre, puisque leur but ultime est de comprendre les expériences des autres.

Au cours de l'expérience empathique, la situation vécue par l'autre trouve un écho dans le monde intérieur de l'observateur et cette connexion est rendue possible grâce à cette « navette vers le passé » qu'est la mémoire sentimentale. Nous ne pouvons pas se relationnel au présent si nous n'avons pas vécu nous-mêmes cette expérience auparavant. Ce type de mémoire est magistralement décrit par Proust ¹⁰

« Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi.

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres

¹⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Bernard Grasset, 1914.

inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Ou l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi»

L'intérêt n'est pas de questionner le spectateur sur l'empathie ou les relations interpersonnelles, l'idée est simplement d'incorporer des nouvelles sensations qui vont, indirectement, faire entrer le spectateur en communion avec l'oeuvre. Une expérience va naître alors. Par conséquent, pour que l'expérience empathique soit traduite efficacement, elle doit être de nature transitoire.

Chaque fois que nous interagissons avec une ou plusieurs personnes, les mécanismes de contagion émotionnelle sont mis en place. Que ce soit avec notre partenaire, dans notre groupe d'amis ou à l'endroit où nous travaillons, nos relations sont influencées par la façon dont nous nous traitons. Les émotions sont présentes 24 heures sur 24 et nous concernent visiblement

et de manière invisible. Les humains sont des êtres intelligents et émotionnels.

Selon Daniel Goleman¹¹, les êtres humains (grâce aux émotions) ont toute la souplesse nécessaire pour s'adapter de manière efficace, intérieurement et extérieurement, aux circonstances de chaque jour.

Les émotions, bien qu'invisibles, se propagent comme s'il s'agissait d'un virus, et ce, par le biais d'un échange clandestin dans chacune de nos relations, des changements internes des produisent.

La transmission des émotions est un processus primitif et inconscient qui agit comme un synchronisme et fait partie de notre survie. Grâce à divers mécanismes, les gens jouent dans une danse émotionnelle pour se mettre au diapason en imitant l'expression du visage. Tout commence par un sourire, une expression de rage ou des larmes. Il suffit de voir quelqu'un exprimer une émotion pour que le même état soit évoqué par les autres.

Ces émotions externes agissent comme des vagues dans la compréhension de l'identité. Elles exercent une pression sur la personne, et l'obligent à réagir (inconsciemment). La pression du groupe social peut les amener à faire des choses apparemment

¹¹ Daniel Goleman, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.

superficielles, comme porter certains vêtements qui les identifient vis-à-vis du reste des personnes ou des groupes, à des gestes dangereux, aux changements des comportements et aux changements physiques.

Que pourriez-vous vous faire pour obtenir le corps parfait? Actuellement il existe une longue liste de possibles solutions pour adapter le corps à un environnement, situation ou besoin spécifique. Des Hormones, protéines, crèmes, chirurgie, boissons, prothèses, etc.

Le corps humain est passé d'une réalité matérielle donnée à devenir une réalité modifiable. Le corps est devenu un objet et un instrument sous trois aspects fondamentaux: la santé, l'esthétique et les loisirs. Tous coexistent avec une tension plus ou moins forte, se mettant en avance sur le contexte en fonction de son entourage.

Ce projet de mémoire vise signaler et comprendre la transition entre les émotions qu'on partage socialement et le besoin inconscient de changement physique (lié aux émotions). La vidéo et l'installation font possible l'analyse et la prise de l'artiste pour pouvoir envisager une autre vision du corps.

II. CONTAGION EMOTIONNELLE

Lorsqu'on parle du phénomène de contagion émotionnelle, il y a souvent la confusion avec le concept de l'empathie, mais bien qu'ils possèdent certains points en commun ils ne sont pas identiques.

L'empathie, c'est se mettre à la place de l'autre, en tenant compte de sa vision de la vie et de ses sentiments. Mais se mettre à la place de l'autre ne signifie pas se débarrasser de ses propres sentiments et de ses émotions. Il s'agit simplement de prendre en compte son existence et d'essayer de la comprendre.

D'autre part, la contagion émotionnelle signifie s'approprier des émotions des autres et ne pas savoir comment s'en débarrasser, en subissant les conséquences.

CONTAGION ÉMOTIONNELLE

Dans notre cerveau, il existe un groupe de neurones qui, selon Daniel Goleman¹², fonctionnent comme une sorte de "wifi

¹² Daniel Goleman, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.

neuronal" permettant de se connecter à d'autres cerveaux et de refléter en nous ce que nous observons chez d'autres. Ce sont des neurones miroirs. Ils sont responsables, par exemple, de leur enthousiasme lorsque nous regardons un film ou du choc que nous ressentons lorsque nous voyons une personne touchée.

Lorsque les neurones miroirs sont activés, ils activent les mêmes circuits cérébraux que ceux qui sont actifs chez la personne observée. Vous pouvez donc ressentir une émotion comme la vôtre, même si nous ne l'exécutons pas.

La contagion émotionnelle est un processus automatique par lequel les êtres humains imitent les comportements et les expressions faciales, ce qui facilite la convergence émotionnelle entre les personnes.

Le processus se compose de 3 étapes répétées: 1) L'imitation: la personne synchronise automatiquement son comportement avec celui des autres personnes; 2) L'échange: l'état émotionnel de l'observateur est affecté par la synchronisation; et 3) La contagion: la personne assimile les émotions de l'autre.

La recherche de la contagion émotionnelle a été fortement affectée par la découverte d'un groupe de neurones dans le

lobe frontal inférieur et dans le lobe pariétal, appelés neurones miroirs, car elle active certaines zones du cerveau lors que la personne est en train d'observer quelqu'un ou quelque chose. Cela indique que le contagion émotionnelle comporte au moins une composante neurologique d'origine évolutive pouvant être présente chez l'homme.

Cependant, l'existence de neurones miroirs n'est pas suffisante pour expliquer les processus psychologiques impliqués dans la contagion émotionnelle. Il est clair que la découverte de neurones miroirs contribue à démontrer l'existence du phénomène cependant, elle ne permet pas à elle seule de comprendre quels facteurs rendent certaines émotions plus susceptibles d'être infectées que d'autres, et n'explique pas comment elles fonctionnent, non plus les mécanismes cognitifs et comportementaux à travers lesquels la contagion émotionnelle opère.

Sans se rendre compte les êtres humains ont tendance à imiter et à synchroniser automatiquement leurs propres expressions, vocalisations, postures et mouvements avec les autres personnes. Cette approche repose sur des preuves qui montrent que nous imitons les expressions faciales des personnes avec lesquelles nous interagissons produisant des changements rapides et subtils dans les muscles du visage. De

même, il a été constaté que nous imitons rapidement les positions et les mouvements du corps de nos interlocuteurs.

Une émotion comprend au moins trois aspects: les aspects cognitif, somato-viscéral et comportemental. Il est indifférent de demander lequel de ces aspects apparaît en premier dans une réponse émotionnelle, car cela dépend de la personne et du contexte. L'important est que chacun de ces aspects contribue à la formation d'une réponse émotionnelle.

D'autre part, il est proposé que les personnes évaluent les émotions des autres en fonction de deux types de facteurs: 1) évaluations cognitives associées à des processus rationnels, et 2) expérience émotionnelle subjective, qui se déroule en dehors du domaine de la conscience, et cela dépend des états émotionnels à partir desquels l'observateur est infecté (Hatfield et al. 2014). Les évaluations cognitives seraient associées aux processus de cognition (sont des processus rationalisés qui se déroulent dans le domaine de la conscience), tandis que l'expérience émotionnelle explicite et subjective serait associée aux processus de cognition implicite (se développent en dehors de la conscience).

Comme tout processus psychologique Il a deux limitations qui suggèrent que la contagion émotionnelle ne peut pas être appliqué dans toutes les interactions humaines de la même manière.

Premièrement, les distinctions cognitives entre différents phénomènes psychologiques associés à une même émotion ne sont pas prises en compte. Par exemple, dans le cas de la douleur, les différences cognitives ne sont pas prises en compte: entre le ressentir de la douleur physique, être empathique avec la douleur des autres, obtenir un état émotionnel associé à la douleur et une réponse automatique du système sympathique à la douleur des autres.

Deuxièmement, on suppose que la contagion émotionnelle est un processus d'effet miroir, de sorte que percevoir un certain état émotionnel devrait toujours générer le même état émotionnel chez l'observateur. Cependant, il existe de nombreux cas dans lesquels ce n'est pas vrai.

Pour cette raison, il est proposé que les avantages rationnelles et fonctionnels associés à la contagion émotionnelle soient fondamentaux pour que le processus se déroule correctement. Par exemple, si une personne se trouve au milieu d'une foule et que certaines personnes commencent soudainement à courir, il est probable qu'elle coure également et qu'elle est infectée par l'état émotionnel qui a provoqué ce comportement, car elle identifie une situation potentiellement dangereuse, sans savoir qu'est-ce qui se passe. Cela suggère que la contagion émotionnelle n'est pas toujours un processus automatique.

Dans certains cas, il est influencé par des processus rationalisés, déterminants pour la synchronisation comportementale entre les sujets.

Pour pouvoir comprendre les différentes étapes de la contagion émotionnelle, il est nécessaire d'approfondir certaines théories de l'apprentissage qui ont été étudiées auparavant.

En particulier, l'apprentissage vicariant et l'apprentissage actif, sont les deux concepts fondamentaux de la théorie de l'apprentissage social. Celles-ci diffèrent en ce que le premier est un processus cognitif par lequel l'individu s'approprie de nouveaux comportements en observant et en imitant le comportement d'un modèle, c'est-à-dire d'un autre individu ayant une autorité ou un statut supérieur à celui de l'observateur. La seconde est un processus d'apprentissage qui se produit par l'expérience directe.

L'imitation comportementale est un concept développé à partir de l'expérience Bobo Doll dans laquelle 48 garçons et 48 filles âgés de 35 à 69 mois ont été exposés à des stimuli agressifs. Les individus ont été divisés en 4 groupes comprenant 12 garçons et 12 filles chacun. Certains ont été emmenés dans une pièce où un acteur frappait une poupée (Real Life Aggression), d'autres ont visionné une vidéo du même acteur frappant la même poupée (Vidéo Aggression), d'autres ont vu un dessin animé où un chat a attaqué le dessin animé poupée (dessin

animé agressif), et d'autres n'ont été exposés à aucun stimulus agressif (groupe témoin). Plus tard, ils ont été emmenés dans une pièce contenant plusieurs jouets, puis privés de leur accès arbitrairement afin de générer de la frustration. Finalement, ils ont été emmenés dans une autre pièce où se trouvaient d'autres jouets, parmi lesquels une poupée semblable à celle qu'ils avaient vue auparavant.

Les enfants qui observaient un comportement agressif avaient tendance à frapper la poupée, tandis que ceux qui n'avaient pas été exposés à des stimulus agressifs avaient tendance à être beaucoup plus pacifiques.

Cela a permis de conclure que les enfants ont tendance à imiter les comportements observés chez d'autres individus, même lorsque cette observation n'est pas faite directement, mais par le biais de dispositifs tels que le cinéma ou la télévision.

Sur la base de ces résultats, le concept d'apprentissage par procuration (vicariant) a été évoqué. Ce concept est constitué de quatre sous-processus:

- 1) Les processus d'attention, qui sont essentiels pour que l'individu puisse observer le comportement pouvant être imité.
- 2) les processus de rétention, qui sont essentiels pour que l'observateur puisse reproduire les comportements pouvant être imités une fois qu'il a fini de les observer;
- 3) Processus de reproduction motrice, associés à la capacité motrice et

intellectuelle de l'observateur à imiter le comportement observé. Par exemple, un observateur peut faire attention et mémoriser les mouvements d'un acrobate, mais il ne peut pas les imiter s'il ne dispose pas du développement moteur nécessaire pour les exécuter. 4) Les renforcements et les processus motivationnels, qui sont essentiels au maintien du comportement imité au fil du temps, car les individus seront plus motivés à imiter les comportements générant de meilleurs avantages comportementaux.

Bien que la théorie de l'apprentissage social ¹³ne fasse aucune approche directement liée aux émotions, elle est importante pour ce projet de recherche car elle propose une explication des mécanismes par lesquels l'homme reproduit les comportements observés chez d'autres. En outre, beaucoup de ces comportements sont guidés par des états émotionnels. Par exemple, dans l'expérience Bobo Doll (Image 1)¹⁴, l'imitation comportementale était guidée par la colère et la frustration ressenties par les enfants privés des jouets qu'ils avaient initialement empruntés, ainsi que des comportements négatifs observés dans le modèle.

¹³ Albert Bandura, *Social learning and personality development*, New York, Rinehart and Winston, 1963.

¹⁴ *Idem*

Il est nécessaire de garder à l'esprit que l'imitation comportementale était à conçu comme un processus d'apprentissage impliquant des processus rationnels, tandis que la contagion émotionnelle était évoquée en tant que mécanisme automatique que me permet le transfert des émotions sans se rendre compte de ce qui se passe.

Selon la théorie de Schachter et Singer ¹⁵ , l'activation physiologique qui accompagne une émotion est essentielle pour déterminer la force d'un état émotionnel, mais ne détermine pas s'il s'agira d'une émotion positive, neutre ou négative. En ce sens, il est suggéré que dans tout processus d'activation émotionnelle, la personne perçoit d'abord l'activation de son système nerveux (par exemple, augmentation de la vitesse de palpitation et/ou respiration ou transpiration des mains), et par la suite cherche une explication cognitive à ces changements physiologiques. Selon l'explication trouvée, une étiquette cognitive est attribuée à ces changements, par exemple: bonheur, tristesse ou colère.

L'expérience qui a donné lieu à cette théorie a consisté à injecter de l'épinéphrine (substance produisant des effets similaires à ceux de l'adrénaline) à quatre groupe d'étudiants

¹⁵ Stanley Schachter, *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state*. Psychological Review, 1962.

universitaires qui pensaient être en train de s'injecter des vitamines et que l'objectif de l'expérience était de mesurer l'effet de ceux-ci sur leur vision. Une fois la substance injectée, les sujets expérimentaux attendaient l'expérimentateur dans une pièce en compagnie d'un acteur qui posait pour eux.

Le premier groupe été informés des effets de cette substance sur le système nerveux, mais ils ne savaient pas que ce n'était pas vraiment une vitamine pour la vision (Épinéphrine informée). Le deuxième groupe savait que la substance avait des effets physiologiques différents de ceux qu'elle avait réellement (Épinéphrine mal informée). Pour le troisième groupe on n'a rien dit sur les effets de la substance (épinéphrine ignorante). Enfin, le dernier groupe a reçu une solution saline (Placebo).

L'acteur devait suivre une séquence préalablement établie par les chercheurs où l'interaction que l'acteur devrait avoir avec le sujet expérimental a été définie. Deux types des séquences se répétaient pour chaque groupe:

1. un questionnaire comportant des questions offensives a été posé et l'acteur a adopté une attitude agressive.
2. l'acteur a joué avec des avions en papier et invitait le sujet expérimental à participer au jeu.

Il a été constaté que les participants ayant reçu une injection d'épinéphrine avaient tendance à être plus susceptibles de contracter l'état émotionnel de l'acteur. De plus, les sujets informés de l'effet de l'injection sur le système nerveux ont tendance à mieux réguler leurs émotions.

Cela a permis de comprendre que:

- 1) lorsque l'activation du système nerveux augmente et qu'il n'y a pas d'explication immédiate, l'individu attribue une étiquette cognitive à cette activation en fonction de l'explication la plus proche qu'il trouve.
- 2) quand il y a une explication qui semble complètement valable pour l'activation du système nerveux, l'individu ne cherchera pas différentes étiquettes cognitives pour ses émotions.
- 3) étant donné les mêmes circonstances cognitives, le participant ne décrira ses sentiments comme des émotions que lorsque l'activation du système nerveux augmente.

Pour les besoins de cette thèse, ces conclusions sont cruciales car elles suggèrent qu'une personne est plus susceptible de mimer un état émotionnel lorsque le niveau d'activation du système nerveux augmente. Comme on le verra ci-dessous, les états émotionnels négatifs semblent être associés à des niveaux plus élevés d'activation du système nerveux. Par conséquent,

on s'attendrait à ce que ce type d'états émotionnels soit plus susceptible d'être infecté.

La section suivante expliquera les principaux résultats empiriques liés à la contagion émotionnelle.

Les neurones miroirs / les expressions faciales

Les deux principaux résultats empiriques qui ont contribué à l'avancement des recherches sur la contagion émotionnelle sont la découverte des neurones miroirs¹⁶ et l'approche des expressions faciales universelles identifiées par Ekman & Friesen.¹⁷

Les neurones miroirs suggèrent que les régions du cerveau qui sont activées lorsqu'un individu en observe un autre effectuer une certaine action sont les mêmes que celles qui sont activées lorsque l'individu exécute la même action que précédemment observée.

Cette proposition a été fondée à partir d'une expérience avec 2 chimpanzés qui ont observé l'expérimentateur faire différents

¹⁶ Giacomo Rizzolatti, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.

¹⁷ EKMAN Paul, *Emotions revealed : recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*, New York, Henry Holt, 2003.

mouvements devant le sujet. Les mouvements du chimpanzé et de l'expérimentateur ont été enregistrés avec une caméra vidéo et l'activité neuronale a été enregistrée avec des électrodes qui ont été placées dans le crâne des animaux par une procédure chirurgicale.

Dans 20% des neurones enregistrés, une activité très similaire a été constatée lorsque l'animal a vu l'expérimentateur effectuer certains types d'actions et lors de l'exécution de ces mêmes actions (principalement des mouvements de la main, des expressions faciales et certains types de mouvements du corps). Ces neurones ont été trouvés dans le cortex prémoteur, ce qui chez l'homme équivaut à la région de Broca (associée à la production du langage).

Pour pouvoir relever des informations similaires chez l'homme des études ont été faites avec l'électroencéphalographie (EEG) et la résonance magnétique qui prouvent la présence de neurones miroirs dans notre espèce. De même, il a été constaté que l'activité des neurones miroirs dans le lobe frontal inférieur est associée à la capacité de reconnaître les émotions.

Pour les expressions faciales Ekman et Friesen¹⁸ ont mené une expérience en Nouvelle-Guinée consistant à raconter à 153 personnes des histoires associées à la joie, la tristesse, la colère, l'aversion, la surprise et la peur. On leur a ensuite montré une série de photographies et invité à choisir l'expression la plus cohérente avec chaque histoire. Un groupe expérimental était composé de 130 personnes qui n'avaient aucun contact avec la culture occidentale et l'autre était composé de 23 personnes qui avaient été en contact avec celle-ci. Les expressions faciales que les participants ont associées à chaque histoire étaient très similaires dans les deux groupes. Cela suggère qu'il existe certaines expressions faciales qui ne varient pas selon la culture. Autrement dit, ce sont des expressions faciales universelles.

Ces expressions sont associées à certains mouvements des muscles du visage, qui ont été systématisés dans le système de codage des actions faciales dont l'unité minimale est l'unité d'action (UA).

De nombreuses expériences liées à la contagion émotionnelle consistent à montrer ces images tout en effectuant des mesures électromyographiques (EMG), technique permettant de mesurer l'activité électrique des muscles faciaux. Il existe aussi

¹⁸ EKMAN Paul, *Emotions revealed : recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*, New York, Henry Holt, 2003.

des nombreux documents relatifs à l'imitation du visage et à l'EMG indiquant que l'activité du major zygomatique (située sur les joues) est associée à des états émotionnels positifs, tandis que celle du corrugateur superciliaire (situé au-dessus des sourcils) est associée à des états émotionnels négatifs.

II. DEVENIR HYBRIDE

Il est nécessaire de mettre en évidence certaines conceptions qui seront utilisés tout au long du chapitre.

Corps¹⁹

1. La partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur : Les victimes avaient le corps couvert de brûlures.
2. La partie matérielle de quelqu'un considérée en particulier du point de vue de son fonctionnement interne : Avoir mal dans tout le corps.
3. Le corps humain du point de vue de son anatomie et de son aspect extérieur.

Beauté²⁰

1. Qualité de quelqu'un, de quelque chose qui est beau, conforme à un idéal esthétique : La beauté d'une femme, d'une œuvre musicale.

¹⁹ CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/corps>

²⁰ CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/beaute>

2. Caractère de ce qui est digne d'admiration par ses qualités intellectuelles ou morales.

Hybride²¹

1. Se dit d'un animal issu du croisement entre des lignées sélectionnées et plus ou moins consanguines à l'intérieur d'une même espèce.
2. Se dit d'une plante issue du croisement entre des parents nettement différents, appartenant à la même espèce (croisement entre lignées) ou à des espèces voisines (hybrides interspécifiques).
3. Qui n'appartient à aucun type, genre, style particulier; qui est bizarrement composé d'éléments divers.

Prothèse²²

1. Dispositif implanté dans l'organisme pour suppléer un organe manquant ou pour restaurer une fonction compromise.

²¹ CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/hybride>

²² CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/prothese>

Les études du corps ont eu un grand impact sur les sciences sociales ces dernières années, devenant le thème central de la réflexion anthropologique et sociale de nombreuses enquêtes d'aujourd'hui. Ceci est allé de pair avec des changements dans la notion de corps (encouragés en partie par une société occidentale qui vénère le corps), ainsi que l'émergence et l'impact des nouvelles technologies biomédicales (construction de corps et reconstruction), la reconnaissance du corps en tant que partie essentielle d'une catégorie unificatrice de l'existence humaine: biologique, psychologique, sociale et culturelle.

La notion de corps à partir de laquelle se fonde la présente rejoint l'idée que le corps est le premier terrain que nous occupons en tant qu'êtres vivants, de sorte que l'existence de l'homme est d'abord corporelle, est le transit entre interne et externe, et est à son tour le domaine où les représentations, les systèmes symboliques et imaginaires sont mis en jeu.

Les corps nous offrent une idée d'unité et d'indépendance, la permanence de la fiction, qui est l'effet précaire de l'assemblage de multiples matériaux, systèmes, protocoles hétérogènes. Cet établissement de systèmes concrets qui composent l'espace de «l'humain» doté de narrativité, de mémoire, de désirs, d'intériorité psychique, etc., qualités qui s'enveloppent dans un espace physico-symbolique appelé

corps, forme une fiction de substance perçue comme une sorte d'assemblage de multiples relations, mécanismes, systèmes, disciplines, objets, vêtements, etc.

Dérivé des constructions sophistiquées de rhétorique et d'imagination, l'impact des nouvelles technologies, sous leurs différents aspects biomédical et robotique, a eu tendance à générer plus de suspicions et de peurs qu'un intérêt à participer à la compréhension des relations frontalières entre l'être humain et les êtres humains.

Il faut comprendre que c'est une conception de l'esthétique qui va au-delà de l'idée de beauté comprise comme étant des normes de beauté et des référents canoniques d'une perfection phénoménale. Une esthétique plus opérationnelle pour activer les sens, produire des sensations et promouvoir des sentiments subtils ou radicaux, séduisants et répulsifs qui vous permettent de faire l'expérience du contraste et de vous ouvrir même hypothétiquement à l'innovation. En recherchant une définition, une esthétique induisant une épistémologie ouverte, dynamique, participative et pré figurative sur la manière de penser des matériaux, des artefacts, des corps et aussi des villes. Par conséquent, au-delà de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, la pratique esthétique doit pouvoir produire une prothèse qui ne sert pas simplement d'expérience de la

corporalité, ou de la réalité virtuelle, à médiation technique. Au contraire, il doit contribuer au traitement actif d'expériences hybrides et artificielles qui s'ouvrent à la vie, corporellement et social, et à l'art en tant que possibilité.

Il ne fait aucun doute que l'art et les utopies ont eu un lien particulier avec la technologie, parfois avec un sens prémonitoire et d'autres capturant les avantages de l'originalité pour faire progresser les sensibilités et moduler les réactions de rejet ou d'appréciation excessive. Ils ont toujours participé dans l'idéation du corps physique, de la vie sociale et des villes, des progrès de la mécanique, de l'électricité, de l'informatique et du génie génétique.

L'entrée dans la civilisation mécanique signifie, comme l'exprime Mumford dans *Technics and Civilization* (1934), changer la perception du temps et de l'espace et développer de nouvelles habitudes et modes de vie associés aux instruments techniques.

Les qualités de la mécanique et de la machine ont généralement été liées à l'idée de progrès, bien qu'elles aient maintenu à la fois la considération d'inesthétique et contraire aux sensations et aux sentiments et ont même été des métaphores du pouvoir démoniaque. Il existe sans aucun doute des exceptions notables, à différentes époques, bien que ce

soit à la fin du XIXe siècle, lorsque peintres, sculpteurs, ingénieurs et hommes d'affaires cessent d'associer la mécanique à la laide et donnent aux machines une signification culturelle, une distinction et un goût social.

L'association de la société à la machine passe également par une longue tradition utopique et même dystopique, récits partagés par des historiens, des philosophes, des romanciers et des scientifiques, ainsi que par les médias pour associer la technologie à l'avenir.

C'est le mythe de la modernité qui du XVIIIe siècle à nos jours, ouvre un débat sur l'idée de progrès, d'une part, à travers des discours allégoriques et héroïques de l'harmonisation entre technologie et société et des valeurs exprimées dans le design technique, et de l'autre, avec des discours ambivalents liés à la dualité du potentiel technologique qui tend à être perçue comme une force supérieure aliénante, déshumanisante et finalement catastrophique.

Mumford, Foucault et des autres, ont convenu d'analyser comment les instruments, appareils et laboratoires acquièrent une signification culturelle et constituent des valeurs et des normes sociales qui régulent et sanctionnent les relations tout en fonctionnant comme des systèmes de contrôle.

Ces idées se traduisent par une nouvelle façon de penser la relation et l'identité entre l'esprit-corps-machine qui va devenir le noyau thématique de la science-fiction et le champ de bataille de la rhétorique scientifique dans le domaine des technologies intelligentes.

La robotique et la fiction donnent naissance à des récits sur le pouvoir des organisations post humanisme et des machines intelligentes qui se nourrissent de l'énergie organique, sans oublier la de-corporisation de l'homme pour devenir une machine cerveau-esprit, soi-disant pour contrôler l'ordre social et mondial en virtualisant les réalités qui déterminent. En disciplinant et en contrôlant la pensée basée sur la dissimulation de la réalité et la mise en place de tâches quotidiennes par des exercices sans fin, il est possible de nuire à la conscience humaine et d'atteindre un bonheur ignorant.

De ces réflexions critiques émerge une nouvelle conception de la technologie, des artefacts, des gadgets et des appareils. La technologie ne consiste pas en objets, machines et instruments, mais en systèmes en interaction: c'est une interface homme-machine, un système organisé de relations sociales et de pouvoir, et plus encore, un système de représentations où le sens est orienté, inscrit les valeurs et les expressions esthétiques sont encouragées.

D'où le rôle pertinent de l'esthétique en tant que moyen projectif pour construire des récits et virtualiser des sensations qui permettent de penser sans peur, ce qui jusqu'alors avait été compris comme la limite imaginable des machines et des corps. Penser à ces limites et éclairer les paradoxes de l'esprit ont été initialement formulés par les propositions artistiques de Machine Art au début du XXe siècle et, au second semestre, par le Nouvel Âge et la Nouvelle Vague, courants largement rassemblés par la science-fiction. Aujourd'hui, cependant, l'intrusion dans les territoires les plus intimes de la corporalité, de la génétique et de la nanotechnologie, ainsi que dans les interstices du cyberspace, apporte une complexité qui nécessite d'aller au-delà de la rêverie utopique pour exprimer et entrer dans des expériences concrètes.

Considérez le traitement et les expériences qui peuvent converger dans le message qui sous-tend la création scientifique de la vie artificielle: pour fondre la substance de la vie dans des programmes informatiques moléculaires.

Selon Emmeche ²³, ces simulations ne dérivent d'aucun domaine naturel, et moins d'un système physique expérimental,

²³ Claus Emmeche, *Vida simulada en el ordenador*, Barcelona, Gedisa, 1998.

précisément parce que l'on cherche à s'affranchir des limitations de la substance matérielle régies par un ensemble de lois naturelles, ou de lois scientifiques, et arriver à simuler des univers régis par d'autres lois.

Il y a donc une nature virtuelle, une vie virtuelle, un art virtuel construit avec d'autres limites et conditions qui ne cherchent pas la véracité, le réalisme ou les suppositions de la science, mais se situent entre nécessité et possibilité. Il s'agit donc de sciences fondées sur l'art du possible car l'important n'est pas de savoir comment est le monde, mais comment il pourrait être.

En conjonction avec ce programme d'artificialité, il est difficile de se défaire d'anciens concepts de matière, de nature, de vie, de corps, et d'autres concrétions technoscientifiques proposant des méthodes alternatives d'hybridation de l'organique et de la technologie, car elles suscitent une plus grande alerte sociale.

Le design technoscientifique et l'imagination culturelle ont mis en œuvre une série de prototypes: l'automate, le robot, l'androïde, le cyborg et l'être bionique. Alors que l'automate a des conditions fixes et ne bouge pas seul, le robot est autonome ou semi-autonome et fonctionne comme une entité vivante, car il comporte des composants informatiques et sensoriels, qu'il s'agisse de prototypes humanoïdes ou non. L'androïde est entièrement artificiel mais a un format humain,

tandis que le cyber est une partie machine, par interaction ou implant, mais la direction mentale est naturelle; et, enfin, l'être bionique est un organisme biologique dont les pièces synthétiques sont remplacées par des implants ou des ajouts sous forme de prothèses mécano-électroniques, telles qu'une jambe artificielle robotisée.

Le défi de l'artificialité intelligente ne se concentre plus exclusivement sur la machine et le programme, mais sur l'interaction ou le couplage avec l'organisme biologique, le défi esthétique doit aller au-delà de la raison et de l'imagination pour se placer dans l'expertise technoscientifique.

Une rupture des limites est synonyme d'amélioration humaine, nous rendant plus beaux, parfaits et en meilleure santé.

Jusqu'à présent, la plupart des projections esthétiques se concentrent sur le cyberspace et le cyborg, en tant que corps social hybride, dont la représentation et les codes sensoriels sont alimentés par un circuit cybernétique issu de sites Web inter spatial.

Dans le domaine du net art, cela sert à interroger la réalité et l'artifice, la profondeur et la surface, la participation et la séparation. Parmi les œuvres d'art informatique, il convient de mentionner Harold Cohen (Image 2,3), qui, fournit une créativité artistique à l'ordinateur et aux logiciels d'art, une

création artistique en soi, puisque le matériau esthétique est le code généré et la forme Expressive est la programmation du programme, tant dans sa version formelle que culturelle.

Certaines propositions visent la virtualité biologique pour expérimenter l'inoculation de virus et les sites auxiliaires, et pour tester les possibilités et les limites des technologies numériques. En ce sens, le projet Phumox d'Andie Gracie (Image 4,5) sur l'interaction des microbes et des communautés de cellules synthétiques.

L'art robotique est également remarquable, avec des expériences de liaison entre des systèmes vivants et artificiels tels que Autopoiesis de Ken Rinaldo, une quinzaine de sculptures robotiques faites de branches de vigne dont les capteurs détectent le spectateur affectant la sculpture la plus proche et les autres entre eux générant des évolutions continues Mode cyber ballet.

Bien que ces propositions artistiques contribuent à anticiper un avenir robotique et bionique, toutefois, l'esthétique la plus risquée se manifeste dans le bioart, notamment en incorporant des qualités qui touchent le dégoût, l'aversion morale ainsi que la levée des tabous. Il a des précédents en art corporel, art charnel, de performances en chirurgie plastique, comme le célèbre Orlan (image 6), dans lequel le corps fonctionne

comme une interface entre les technologies chirurgicales. Actuellement, le bio art est une pratique artistique qui implique l'introduction d'artistes au laboratoire avec des actions dédiées à la reproduction et à la réparation de cellules vivantes. Comme l'indique Jens Hauser, le bioart n'est pas un hybride, c'est un terme mutant en prolifération qui vise à transgresser les procédures de représentation et de métaphore en manipulant la vie elle-même.

Pour toutes ces raisons, on peut conclure que l'esthétique ouvre un champ de réflexion avec des expériences sensorielles directes et hautement contextualisées sur la liberté du corps et la manière de contourner les normes de la mode elle-même mais également les restrictions biomédicales qui soumettent le corps à des soins et à une discipline. En bref, quel genre d'humanité et de nature peut émerger de l'hybridation techno-organique.

Cela contraste avec l'apport narratif des scientifiques caractérisé par une structuration mythique hautement idéalisée de leurs réalisations, tandis que, d'autre part, ils remettent en question la création de conditions post-allemandes et considèrent donc qu'il convient de promouvoir des protocoles et des droits limités sur le corps.

Dans les prochains sub-chapitres, certains des points centraux de la relation corps-machine d'un domaine technique pré-moderne à son évolution technologique au cours de la modernité vont être analysés. Cela nous permettra de générer une première voie de diagnostic permettant de détecter les principales clés d'une crise de ces facteurs issus du monde moderne, la principale étant l'idée de l'humain anéanti ou annulé par la technologie.

Cette vision technophobe, proposition assez répandue en termes généraux et révélée par des auteurs aussi pertinents que Lewis Mumford ou Vilém Flusser lui-même, repose principalement sur l'idée que le sujet serait vu, après le zénith technoscientifique moderne, réduit à être un simple responsable des machines, sans aucune possibilité d'exercer leur liberté.

La nature et l'organicité du sujet, manifestées dans sa corporalité, seraient complètement envahies et menacées par des dispositifs technologiques, mettant en tension les notions de corps, d'humain et de vie.

Pour ce philosophe, il est nécessaire de comprendre comme l'attribut primordial d'être, c'est-à-dire la condition d'être lui-même, le fait concret de l'individu qui est ici. Tous les êtres apprécieraient la substance, caractérisée à son tour par deux

facteurs ou principes que nous avons déjà nommés: la forme et la matière.

Alors que le premier est l'attribut principal de la chose, son essence, ce qu'il est, la matière est la forme dont elle est faite. Par conséquent, il est possible de parler d'équilibre dynamique entre ces deux principes, à travers lequel Aristote du livre IX de "Métaphysique" appelle le passage du pouvoir à l'acte.

En puissance, nous voyons la matière dans une possibilité, tandis qu'en acte, nous assistons à la forme consommée et accomplie. Comme nous l'avons vu, le passage du pouvoir à l'acte est un attribut à la fois des êtres vivants et des entités techniques, car nous pouvons être témoins du transit potentiel de la matière pour former:

«Et la même chose dans le cas d'autres choses dont le principe de production est en dehors d'eux. Au contraire, dans le cas de choses dont le principe de génération est identique à celui qui est généré, elles seront au pouvoir si, s'il n'y a pas d'empêchement extérieur, elles le deviennent par elles-mêmes. »²⁴

²⁴ Aristote, *Métaphysique*, Paris, Vrin1991.

C'est aussi un facteur du corps vivant, la possibilité d'être modifié par une entité externe, de faire l'expérience de l'action d'un autre être sur lui-même

"Le principe de changement produit dans un autre, ou en lui, mais comme un autre" ²⁵

Et, exclusivement, le pouvoir de se modifier. C'est ce potentiel de changement qui nous intéressera à noter en tant que catégorie du corps vivant, car il vérifie comme une qualité naturelle la mutation ou la modification du mouvement «mais pas dans un autre, mais de la même manière que la même»²⁶.

En ce sens, le corps humain ne peut être compris comme une unité fixe et imperméable aux stimulus, mais constamment modifiable: il est transformé par des stimulus - les autres et génère à son tour de l'énergie qui transforme l'altérité.

Cependant, et en cela la différence est claire, "on ne peut que dire que les objets techniques tendent à se concrétiser, alors que les objets naturels, tels que les êtres vivants, sont concrets dès le début"²⁷.

En ce sens, Bien que les deux entités soient modifiables et mutuellement modifiables, l'autonomie processus et énergétique d'un être vivant serait donnée à partir de son

²⁵ Aristote, *Métaphysique*, Paris, Vrin1991.

²⁶ Idem

²⁷ Idem

origine. Un objet technique, même s'il tend vers l'autonomie, exige une impulsion externe, un problème qui est de nouveau lié au regard d'Aristote, percevant une mise à jour et un lien de complot chez les deux auteurs pour définir la technique.

L'idée que le corps se dilate, s'étend ou même se « virtualiser » dans d'autres corps-objets nous permet de comprendre que la même réalité qui nous entoure est profondément technologique ou artificielle. En effet, l'étymologie fondamentale de l'artifice et celle des artefacts sont les mêmes: art + factum (technique) ou fictum (fiction-construction). Si le monde devient des instruments, des outils construits, le monde lui-même est purement artificiel.

«Tout d'abord, que signifie ici« artéfact »? Cela signifie que la nature pour nous et pour nous est construite, en tant que fiction et en tant que fait. Si les organismes sont des objets naturels, il est crucial de se rappeler que les organismes ne sont pas nés. Ils sont fabriqués par certains acteurs collectifs à certaines époques et dans certains espaces avec les pratiques technoscientifiques d'un monde en perpétuelle mutation ». 32

La nature (et avec elle le naturel de l'humanité) deviendrait de plus en plus artificielle. En ce sens, une autre manière de comprendre la technique serait l'acte par lequel la nature s'adapte à l'être humain. En cela, le besoin humain d'agir et de

se modifier à l'intérieur et à l'extérieur pour survivre dans l'environnement naturel est mis en évidence.

La nature est, dans sa pureté, terrifiante: l'humain doit s'interposer pour la contacter. Tandis qu'un instinct de survie immédiate demande une attention technique du sujet, on peut voir que son désir de transcendance aussi. C'est pourquoi il déploie tous ses efforts, rationnel et corporel, pour trouver le moyen de satisfaire ce besoin.

La condition d'hybridation du corps avec l'artifice est cruciale pour comprendre la dynamique de représentation de la technomorphose que nous installons.

Si l'on peut parler d'extériorisation, cela signifie qu'il existe une intériorisation qui le précède. Or cette intériorité n'est rien en dehors de son extériorisation.

Il ne s'agit donc pas d'une intériorité ou d'une extériorité, mais d'un complexe originel dans lequel les deux termes, loin de s'opposer, se composent (ils se placent en même temps, une ou plusieurs fois) sans que l'un ou l'autre ne précède l'autre, n'étant pas à l'origine de l'autre, de sorte que l'origine est la commodité - ou l'arrivée simultanée des deux - qui sont en réalité les mêmes considérées sous différents vues.²⁸

²⁸ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Galilée, Paris, 2000.

Par conséquent, la prothèse n'est ni un remplacement ni un ajout au sens d'un prolongement pur, c'est plus que cela: «la prothèse n'est pas une simple extension du corps humain, c'est la constitution en tant que corps. »²⁹

À ce stade, il est essentiel de ne pas négliger une lecture de la prothèse qui considère une vue critique de sa condition de complément. Cela aboutira à une association immédiate avec la proposition de Jacques Derrida, qui analyse ce concept (supplément) en se référant également à son premier lien avec la langue.

Dans son texte «De Grammatologie», Derrida consacre dans une deuxième partie un chapitre aux dangers du supplément, proposant une approche de la pensée de Rousseau et son souci de la perte d'un discours vivant ancestral, plein d'expérience et de proximité avec le naturel. . Dans sa vision, cette première langue est déjà un configurateur de notre être humain qui résume une expérience essentielle à un ordre du monde.

«La dépossession spéculaire qui à la fois m'installe et me déconstruit est aussi une loi du langage. Il fonctionne comme un pouvoir de mort au cœur de la parole vivante; Le pouvoir est

²⁹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Galilée, Paris, 2000.

d'autant plus redoutable qu'il s'ouvre et menace la possibilité de parler. »³⁰

Nous devons ici analyser la définition de complément qui, comme le mot lui-même l'annonce, complète, ajoute, complémente. Il est toujours en dehors (et donc différent) de celui auquel il est ajouté. Dans cette perspective, Derrida met en garde deux regards apparemment contradictoires qui coexistent dans la notion de Rousseau sur le supplément. D'une part: «Le supplément est ajouté, c'est un surplus, une plénitude qui enrichit une autre plénitude, la hauteur de la présence. Il remplit et accumule la présence. »³¹

Dans la ligne où la nature « devrait se suffire »³², le supplément devient dangereux dans la mesure où il imite la chose qu'il fournit ou représente, remplaçant une plénitude.

Cependant:

«Il est seulement ajouté pour remplacer. Il intervient ou s'insinue à la place de; s'il est plein, c'est comme si un vide était rempli. S'il représente et donne une image, c'est en raison de l'absence précédente de présence. Suppléant et vicaire, le supplément est une pièce jointe, une instance subalterne qui a lieu. Au lieu de cela, il n'est pas simplement ajouté à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, son site est

³⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Galilée, Paris, 2000.

³¹ *Idem*

³² *Idem*

sécurisé dans la structure par la marque du vide. Quelque part quelque chose de pas Il peut être rempli avec lui-même, cela ne peut être fait qu'en étant rempli de signes et de guérisseurs. Le signe est toujours le complément de la chose elle-même.”

Ici, une possibilité est annoncée où la nature, en fait, ne suffit pas, le complément vient fonder une nouvelle réalité dans sa dimension sommative, générée par un besoin ou un manque. À cet égard, Derrida donne l'exemple de l'enfance, où l'enfant demande constamment l'aide d'au moins un autre pour son insertion culturelle. S'il est laissé seul, à la libre circulation du naturel, il est fort probable qu'il mourrait.

Le problème se pose lorsque cet autre complément (chose ou personne) devient instrumental ou utile, devenant une sorte de réconfort du sujet qui peut, par conséquent, toujours aura besoin d'avoir ce complément pour l'accomplissement de toute action.

En se liant à la technique, on pourrait dire que l'effort est déposé en dehors de l'individu, perdant ainsi la conscience de l'action et de ses implications dans la nature. De ce fait, l'industrie moderne sera alors l'exemple paradigmatique de la grande catastrophe du supplément.

Historiquement, il est très complexe de suivre le moment où la technique est transformée en technologie:

«La technologie, du fait qu'elle englobe un ensemble extraordinairement varié de connaissances et de découvertes au travers desquelles l'homme a progressivement dominé son environnement naturel, a une histoire dont le domaine a de vastes ramifications de limites mal définies. L'étude est compliquée par le fait que jusqu'à l'époque moderne, l'histoire de la technologie ne bénéficie pas d'un soulagement analytique analogue à celui de l'histoire du développement politique ou intellectuel »³³

Concrètement, le changement ou l'évolution constaté dans les procédures n'est pas seulement progressif et successif, mais nous pouvons clairement constater que la dimension technique continue d'exister jusqu'à aujourd'hui, coexistant avec des niveaux très avancés de développement technologique. De la même manière, nous pouvons déjà trouver des traces de la technologie dans le contexte magique: dans le désir humain de regarder de l'extérieur et de contrôler le monde.

Après Lewis Mumford³⁴, trois grands événements historiques sont intéressants pour commencer à tracer ce chemin:

³³ Lewis Mumford, *Technics and civilization*, New York, Harcourt, 1934.

³⁴ Idem

1. L'ère des grands voyages, avec les croisades, les traversées de Marco Polo et les grandes colonisations des Espagnols et des Portugais. Avec eux, le monde a montré toute son ampleur et sa complexité, et la possibilité d'être découvert grâce aux progrès techniques de l'époque. La nature existait pour être explorée, envahie, conquise et enfin comprise.

2. L'émergence du "monastère" comme noyau de la connaissance et de l'étude systématique du monde. Ces premiers centres de connaissance isolent l'homme de son environnement, le déconnectant de ses désirs biologiques immédiats et de son contact direct avec la nature. À l'intérieur des monastères, les moines ont été les premiers mécaniciens et inventeurs. Il ne faut pas oublier que l'invention de l'imprimerie vers le XVe siècle est inscrite dans ces espaces, l'Église cédant progressivement son pouvoir et permettant l'émergence ultérieure d'un savoir encyclopédique, la révolution scientifique et, enfin, la construction de nouvelles structures sociales.

3. La condamnation du corps: peut-être le point le plus important par rapport à notre sujet de recherche est-il une question centrale pour comprendre comment se produit un

saut fondamental pour le développement de la pensée scientifique. Compte tenu de la particularité du lien avec le corps existant au Moyen Âge (corps en chair "à l'image et à la ressemblance de Dieu", corps en "temple de l'esprit", etc.), il convient de souligner le mépris de l'Église catholique en rapport avec chaque faculté corporelle:

«(Le corps) était aussi vil et pécheur par nature: la chair tendait à la corruption et, pour atteindre les fins pieuses de la vie, il fallait le mortifier et le soumettre, en diminuant ses appétits par le corps ne sera donc plus un moyen de communiquer avec les pouvoirs cachés de la nature, mais une matière qui, au contraire, nous ancre au terrestre”

Le haïssant, en outre, il était plus facile de le subvertir, de l'ouvrir, de le sectionner, de le violer, de le soumettre à une enquête approfondie.

Cependant, les nouvelles médiations entre le corps et la technologie commencent à déclencher une série de contradictions très complexes et de nœuds problématiques qui agissent à leur tour à différents niveaux. D'une part, la représentation graphique et la représentation successive de l'humain sont efficaces, ainsi que nous le connaissons à travers

une série de dispositifs spécifiques qui apparaissent dans la science médicale et qui ont le corps et la vie comme protagonistes principaux. De l'autre, la prédominance et la valorisation successives de la rationalité scientifique finissent par créer un dualisme écrasant qui, de la philosophie, se matérialise à travers la pensée cartésienne et qui considère une distinction fondamentale entre corps-esprit. Avec cela, une conception rationaliste est installée (héritière de la tradition idéaliste platonicienne) qui permettra de penser à un sujet séparé de sa corporalité.

Michel Foucault souligne la nécessité de retracer les débuts de l'épistémè moderne jusqu'au XVI^e siècle¹⁵⁵, un problème qui coïncide avec d'autres théoriciens tels que Berman¹⁵⁶ qui citent la Renaissance et l'humanisme comme des situations clés pour comprendre le début de la modernité. Ceci est particulièrement important en ce qui concerne les sujets qui nous intéressent (technologie du corps), car c'est vers le XVI^e siècle que débutent les études scientifiques sur le corps humain qui seront étendues à la lumière des connaissances des universités européennes et du monde dans un cadre de discipline médicale.

Dans ce contexte, des traités dits anatomiques apparaissent, soulignant clairement le travail du Belge Andrés Vesalio (Image 5): "De humani corporis fabrica" Ce texte décrit et analyse non

seulement le corps humain grâce à l'exercice de dissection de cadavres humains, mais fournit également une série de feuilles illustrées riches en idées autrement vue, dessinées par Jean de Calcar, étudiant de Titian, et obtenues à travers d'une observation scientifique rigoureuse. Et avec l'implication directe de Vésale lui-même. Ce geste, qui distingue également sa méthode d'enseignement, justifie l'expérimentation personnelle du médecin et revalorise l'engagement direct de l'anatomiste envers le corps.

Selon Le Breton, la connaissance anatomique du corps commençant par Vésale est cruciale pour comprendre le processus d'individualisation moderne:

«Dans l'ordre des connaissances, la distinction faite entre le corps et la personne humaine traduit une mutation ontologique décisive [...] Avant, le corps n'était pas la singularisation du sujet à qui un visage était prêté. L'homme, inséparable du corps, n'est pas soumis au paradoxe unique de posséder un corps. »³⁵

Le refuge et la validation que la science donne au corps en tant que facteur déterminant de l'humain renforcent d'une part l'unité subjective-corporelle, mais d'autre part, ils offrent la possibilité d'un fractionnement de la matière à des fins de recherche, revenant au sujet via son corps (objet d'étude).

³⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Il est important de souligner ici que cette objectivité, qui était la norme et instituée comme un canon de représentation corps-homme, est clairement pleine de nuances:

La diffusion et l'acceptation de ce type d'"information" n'étaient pas évidentes pour la perception et la représentation visuelle du corps humain dans le domaine social et artistique. Bien que Da Vinci ait déjà connu pour ses portraits des cadavres dès la première décennie du XVI^e siècle, ses investigations de dissection furent interrompues en 1515 par le pape Léon X, qui lui interdisait d'entrer à l'hôpital du Saint-Esprit à Rome. Accusé de sacrilège, ses œuvres ont été mises hors de circulation pendant 200 ans.

Les traités anatomiques, en revanche, ont bénéficié d'un mécénat et d'une diffusion successive dans le temps, suscitant ainsi un nouvel intérêt pour les formes du corps et la nudité:

L'intérêt pour la perfection physique et les formes corporelles conduit à la création de nouvelles études anatomiques qui n'avaient pas été générées depuis les recherches de Mondino. Le nu, jusqu'alors considéré comme indigne, péché et intolérant, acquiert une place d'honneur et de privilège dans le travail de grands artistes.

Ce qui précède est clairement révélé dans le traitement du corps que font les différents arts de la Renaissance: de Da Vinci

lui-même à Michel-Ange, qui passe de la sculpture à la peinture avec de grands corps pleins de vitalisme et de brillance musculaire, l'émergence de la caricature, qui dépeint même l'obscène reconduite dans son empressement à revendiquer la corporalité, ou la renaissance du théâtre lui-même vers des personnages de plus en plus réfugiés dans sa corporalité: souvenons-nous de l'officialisation successive de la comédie d'art en tant que genre populaire et fortement basé sur des archétypes physiques de personnages shakespeariens.

Il est donc essentiel de souligner comment la médecine devient le principal outil de création de diagrammes de notre espèce. C'est cette possibilité sans précédent de voir le corps, qui permet de capturer des lignes, des volumes, des surfaces et des chemins qui façonneront une nouvelle compréhension scientifique, mécanique et concrète de l'être humain, qui ira bien au-delà des limites visibles quotidiennes de la peau.

D'autre part, lorsqu'on insiste dans le corps, de nouvelles dimensions de la chair apparaissent, pour les étudier, et exigent une expérience plus large de la perception scientifique et de la systématisation:

«Alors que l'expérience clinique impliquait la constitution d'un complot mixte du visible et du lisible, la nouvelle sémiologie demande une sorte de triangulation sensorielle à laquelle divers atlas doivent collaborer, jusque-là exclue des techniques

médicales: l'oreille et le toucher. Ils viennent pour être ajoutés à la vue. "

Avec cela, le regard médical sur le corps apparaît comme un acte poly sensoriel et totalisant, en lien avec une expérience réelle qui sera transmise, cependant, à la suite et non comme une expérience.

Nous établissons ici un parallèle avec la philosophie moderne, qui se développe progressivement à la suite de la révolution scientifique européenne. Dans la possibilité de discuter, de questionner et de faire valoir toutes les connaissances données comme valides (comme le propose la méthode scientifique), la philosophie commence à aborder cette sécurité proposée par la raison mathématique. Ainsi, la nouvelle vision du monde basée sur la logique, l'observation, la cohérence des systèmes et la connaissance abstraite a conduit à l'émergence de deux courants philosophiques qui marqueront le dix-septième siècle: l'empirisme (initié par Hobbes et l'accent mis sur l'expérience) et le rationalisme (sous la direction de Descartes et qui fait de la raison le protagoniste de l'acquisition du savoir).

Ce sera dans ce deuxième courant, où Descartes est précisément installé avec un discours particulièrement puissant sur le corps qui revient pour reprendre le dualisme (notamment à travers la distinction entre âme et corps) et qui propose un

besoin et une évaluation de critères fixes pour comprendre le sujet dans le monde.

“ Mais le corps humain, dans la mesure où il diffère des autres corps, est formé par une certaine configuration de membres et d’autres accidents comme celui-ci; tandis que l’âme humaine ne consiste pas seulement en n’importe quel accident, mais est en soi une substance pure: bien que ses accidents bougent, c’est-à-dire qu’elle comprend certaines choses, qu’elle en veut d’autres, qu’elle en perçoit d’autres, etc., ne change pas en substance, Le corps humain, en revanche, devient quelque chose de différent en changeant simplement la figure de certaines parties. Pour tout ce qui est suggéré, le corps s’étend facilement, tandis que l’âme est par nature immortelle.”³⁶

Descartes pense au corps en tant que machine: le philosophe comprend fondamentalement et matériellement que sous réserve des principes d’extension et de mouvement, le corps doit être régi par les paramètres de Géométrie et mécanique. Nous ne voyons pas seulement dans cette proposition une objectivation maximale du corps (processus de distanciation critique de l’organique), mais elle infiltre également un désir de réification dans lequel le modèle de machine (comme un artefact technologique par excellence) sert de lien.

³⁶Descartes, Œuvres et lettres, Paris, Gallimard, 1937.

Dans son *Traité de l'homme* de 1633, le philosophe déclare:

"Je suppose que le corps n'est rien d'autre qu'une statue ou une machine à la terre que Dieu a façonnée dans le but exprès de le rendre semblable à nous, de sorte qu'il ne lui confère pas seulement la couleur de son extérieur et la forme de tous nos membres, mais aussi toutes les pièces nécessaires pour le faire bouger, manger, respirer et, en résumé, imiter toutes les fonctions qui ne proviennent que de la matière et qui ne dépendent que de l'arrangement des orgues ".³⁷

Ce modèle mécaniste de l'organisme pourrait nous faire penser à une nouvelle union ou fusion du corps et de la technologie, sans aller plus loin, à travers l'image d'un corps robotique. Cependant, l'intéressant est que cette figure fonctionne ici paradoxalement comme un exemple maximum de dualisme: «Le sujet humain, assimilé aux facultés rationnelles de l'âme, n'est pas reconnu dans ce corps aussi vaste et corruptible [...] malgré son admiration. Par la machine à corps et l'optimisme de la contrôler, elle reste toujours en dehors du vrai soi. »³⁸

Les variantes de la médiation technico-culturelle favorisent diverses conceptions de la réalité dans lesquelles imagination,

³⁷ Descartes, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1937.

³⁸ Idem

fiction et concrétion scientifique sont étroitement liées. Un exemple intéressant évoqué par Stiegler est celui de la biologie moléculaire où, grâce à l'axiome de Jacob, il a été établi en 1970 que notre programme génétique ne pouvait être modifié par aucune expérience. Cependant, en 1978, on découvre qu'il est possible de modifier l'ADN et cela ouvre la voie au développement de la chirurgie génétique: l'être vivant est alors capable de modifier sa propre vie à partir d'une intervention faite à son propre corps.

Ainsi, les modifications de l'humain à travers son corps et ses coordonnées de vie soulèvent des problèmes (bioéthiques qui transmettent les différents niveaux de radicalisme. Cependant, la possibilité de modifier la vie est, comme nous l'avons souligné, loin du sujet de façon profonde, car même si cela peut être vérifié au niveau d'incidence inférieur à celui de la modification du génome, à savoir la chirurgie plastique, une procédure qui, comme on le voit, révèle une standardisation des canons de la perception et de la représentation du corps. Grâce à ce mécanisme, l'homogénéisation des tailles, des structures et des paramètres associés à la beauté est promue au niveau culturel, ce qui est souvent contraire aux normes de base de la santé ou du bien-être.

Conscients d'elle, dans une large mesure, ne croit pas en elle. Les domaines de la réalité et de la fiction sont complètement en jeu, compte tenu du fait que la réalité est composée d'un tel cumul de possibilités fantastiques inimaginables, que nous ne pouvons que qualifier de fiction. "Ce qui est absolument sérieux, c'est que ce fantasme est possible [...] et que cette possibilité [...] ne peut plus être entièrement celle de l'homme". L'efficacité des possibilités scientifiques dans notre monde actuel, devient alors ce que nous avons connu comme "science fiction". Cela implique que, parallèlement, la science elle-même a été influencée par la fantaisie, dans la mesure où l'imagination a été fondamentale pour visualiser les perspectives et les variables potentielles de l'avenir de l'humanité.

Le roman de science-fiction déjà classique "Un monde heureux" d'Aldous Huxley, par exemple, parlait d'êtres humains créés dans des éprouvettes ("bouteilles") puis "conditionnés" à la vie dans une société parfaite. Cette histoire nous a montré comment la modification génétique a divisé les sujets en castes préalablement sélectionnées (Alpha, Beta, Gamma, Delta et Epsilon) en fonction de leur physicalité et de leur fonction dans la communauté. Déjà en 1932, Huxley avait prédit la possibilité réelle d'une chirurgie génétique.

Dans ce contexte d'hybridation entre la science-fiction et la réalité de la science, les anciennes chimères du développement technologique ont cessé d'être des utopies pour devenir un processus factuel de la robotique. Bien que ce qui précède soit une déclaration qui exige des nuances d'analyse, la vérité est que l'histoire de cette science nous montre une série de jalons qui montrent comment l'aventure de créer des humanoïdes mécanisés et de mécaniser notre humanité a évolué.

C'est ici que la créature cyborg apparaît comme un nœud problématique et transfrontalier.

La dissolution limite entre l'homme et la machine, de plus en plus évidente et intense, fonctionne dans un sens exogène (machines imitant la forme ou l'action des humains, telles que des automates et des robots, par exemple) et endogènes (intégration par la prothèse du machine au corps, où se trouve le cyborg). La distinction de ces modes de fonctionnement est importante car, bien que les automates, les robots et les cyborgs soient généralement perçus comme la même chose, soulignant l'approche successive et la ressemblance de ces machines avec les humains. C'est là où nous vérifierons avec plus de force l'idée d'un corps hybride, fusionné dans une dynamique radicale et sans précédent d'extériorisation / internalisation de l'appareil.

«Organisme cybernétique» ou homme bionique », le cyborg« découle de la combinaison de parties organiques et

mécaniques ». Artificiel); favorisant ainsi une sorte de chute vers une indifférenciation qui suscite une série d'inconfort et d'analyses complexes.

D'une part, nous pouvons souligner une nouvelle tension dans le jeu des hiérarchies homme-machine. À cet égard, il est suggéré de récupérer un ensemble de «principes éthiques» pour les créateurs et les utilisateurs de robots publiés par le Conseil de recherche en génie et sciences physiques (EPSRC) et le Conseil de recherche en arts et sciences humaines. (Arts and Humanities Research Council, PAC) de la Grande-Bretagne, qui déclare:

- Les robots ne devraient pas être conçus exclusivement ou principalement pour tuer ou nuire à l'homme.
- Les êtres humains, et non les robots, sont les agents responsables. Les robots sont des outils conçus pour atteindre des objectifs humains.
- Les robots doivent être conçus de manière à assurer leur protection et leur sécurité.
- Les robots sont des objets, ils ne devraient pas être conçus pour tirer parti des utilisateurs vulnérables en évoquant une réaction émotionnelle ou une dépendance.
- Il devrait toujours être possible de distinguer un robot d'un être humain.

- Il devrait toujours être possible de savoir qui est légalement responsable d'un robot.

Chacune de ces règles est conçue pour maintenir la sécurité de l'homme à tout prix, dans un souci de protectionnisme et du contrôle évident des pouvoirs. Ceci est basé sur le fait de pouvoir distinguer les responsabilités, les actions et les apparences tout le temps, un problème qui est particulièrement évident dans la 4ème loi: Il devrait toujours être possible de distinguer un robot d'un être humain.

C'est dans ce plan que les cyborgs viennent causer cette dangereuse indifférenciation, à la fois dans une possible invisibilité de la prothèse et dans la
Indistinction catégorique évidente que la créature promet.
Dans cette idée de l'humanoïde en tant que néo-esclave, il y a une peur d'une sorte d'insurrection mécanique, où le robot ou l'intelligence artificielle pourrait prendre le contrôle de l'humanité ou du monde entier (un problème qui, comme nous l'avons vu, se produit sous un certain angle.). Il est donc essentiel d'établir des divisions frontalières permettant de maintenir un contrôle opérationnel des machines, en les plaçant comme des objets serviles pour l'homme.

En même temps, de la disposition anatomique moderne à la proposition cartésienne, le corps est étudié, systématisé et finalement expérimenté sous des paramètres qui deviennent totalisants. Dans cette modélisation particulière, marquée à son tour par une biopolitique basée sur la santé et la productivité, le corps vivant est imposé comme axe d'action et de contrôle de la nature tout entière (dans ses dimensions organique et artificielle), se positionnant de manière opposée. Et souvent en confrontation avec tout ce qui menace sa triangulation de fer. C'est ici qu'émerge une conception de l'humain qui tend à la fermeture et à la détermination de que le cyborg en tant que corporalité modifiée, en constante ouverture et indétermination, menace l'homme.

L'identité et le corps seraient perçus comme jetables, consommables dans la poursuite de l'amélioration et l'amélioration de la machine.

Un humaine, vérifiable dans cette transformation, est ainsi perçue par sa relation mutuelle et son interdépendance avec les dispositifs.

Dans ce contexte, une penseuse cruciale est Donna Haraway. Icône référentielle de la théorie cyborg, ce sera un lien fondamental pour étayer toute hypothèse cyborg en tant que créature interstitielle et intégrative. La proposition de Haraway analyse précisément cette question en proposant la non-

séparation des sujets et des objets (ou des machines, dans ce cas) car, selon lui, il existe une force vitale et énergétique qui circule entre les organismes naturels et artificiels. Cette connexion serait ancrée dans le désir du sujet d'élargir ses frontières corporelles et de projection, en vertu desquelles l'être humain débordent constamment de son organicité; À notre époque, il faut surmonter les obstacles technologiques. Par conséquent, toute séparation ou opposition entre un homme et une machine est une fiction de construction ou une fiction culturelle.

Il est important de noter que si la pensée de Haraway ne fait pas directement référence au problème esthétique, elle fournit des indices de lecture qui nous aident à examiner les zones de friction cruciales qui seraient en jeu sur ce territoire. Avec cela, nous pouvons faire un lien important entre les arguments théoriques qui se croisent dans les matrices de la praxis, en plus de revenir sur certaines des particularités que nous avons présentées tout au long de ce travail pour analyser les processus de « cyborgisation ».

La prothèse impossible dans le cadre de cette performance biotechnologique favorise également la problématisation par le sujet de fiction dans l'esthétique cyborg.

La prothèse installe une possibilité d'assaut radical de la science sur l'organisme, ce que nous percevons comme tel dans la

mesure où notre dernière tranchée, la peau, est complètement violée. Si nous nous souvenons de la première déclaration de Jean-Luc Nancy, dans "58 indices sur le corps": "Le corps est matériel. C'est dense. C'est impénétrable. Si elle est pénétrée, elle se disloque, elle est percée, elle est déchirée »⁴⁹⁴, nous verrons en quoi la notion de force est implicite dans une perception généralisée du corps. La pénétration à travers la peau est due à une perturbation totale, à un dommage potentiel de l'organisme qui n'est pas seulement associé à une douleur physique qui met en garde contre la fragilité de notre structure, mais qui a également accompli cette action sans soins ou connaissances spécifiques, obéit à une violence.

Il est évident que les prothèses déjà assimilées par la société, telles que les os en métal ou les stimulateurs cardiaques, constituait une expansion gigantesque du corps et une amélioration de la qualité de vie de nombreuses personnes. De même, de nouvelles interventions telles que l'inclusion d'électrodes dans le cerveau (pour neutraliser les symptômes de Parkinson avec des résultats surprenants, par exemple) ou les implants cochléaires qui pourraient éventuellement rendre la parole à des sourds, sont installées comme des possibilités sans précédent pour l'être humain contemporain qui le donne une extériorité camouflée en qualité de cyborg.

III. SPECTATEUR / INSTALLATION

Spectateur³⁹

1. Témoin oculaire d'une action, d'un événement : Les spectateurs d'une catastrophe.
2. Personne qui assiste à une cérémonie publique, à une manifestation sportive, à un spectacle.
3. Personne qui se contente d'observer et ne participe pas à l'action.

Immersion⁴⁰

1. Action d'immerger ; fait d'être immergé : L'immersion d'un câble.
2. Fait de se retrouver dans un milieu étranger sans contact direct avec son milieu d'origine : Stage linguistique en immersion.

³⁹ CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/Spectateur>

⁴⁰ CNRT <https://www.cnrtl.fr/definition/immersion>

Installation⁴¹

1. Ensemble des objets, des appareils, des éléments mis en place en vue de tel ou tel usage : Des installations portuaires.
2. Œuvre d'art contemporain dont les éléments, de caractère plastique ou conceptuel, sont organisés dans un espace donné à la manière d'un environnement.

Avant d'être interprété, le travail effectué est inerte. Elle est un objet (un texte, un livre, un film, une peinture, une sculpture, une installation, voire tout objet de fabrication industrielle) ou un événement (une fonction théâtrale, une performance, etc.). Le travail effectué est donc présenté dans son existence, dans sa matérialisation.

L'interprétation déclenche le support matériel et le transforme en un signe artistique. L'interprétation effectue la transfiguration du banal. La réception artistique n'est pas une perception spontanée d'une qualité de l'œuvre, ni une contemplation, mais plutôt une interprétation, c'est-à-dire une pensée, en raison de l'ordre de tiers, mais une pensée différente de la pensée scientifique.

⁴¹ CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/Installation>

De cette manière, la perspective sémiotique n'apparaît pas dans ce travail comme un cadre théorique général, mais comme un outil essentiel pour analyser formellement le discours artistique et développer son interprétation.

La plus petite unité qui offre un sens dans une structure ou un système est un signe. Comme l'indique Peirce⁴², un signe a trois caractéristiques fondamentales: il a une forme concrète, il fait référence à quelque chose de différent de lui-même et la plupart des gens y reconnaissent un signe. De plus, le signe, dans sa triple qualité, fait référence à une forme physique, « objectuelle », dite significative. L'association mentale que les humains établissent entre le signe et le signifiant est appelé signification. Cette signification générée par le langage est produite suivant un système de relations capable d'afficher un réseau de similitudes et de différences.

Peirce fait partie du pragmatisme, courant philosophique basé sur un mélange original d'empirisme (expérience), de darwinisme (survie du plus apte) et l'hégélianisme (la cour de l'histoire). Le pragmatisme est une discipline méthodologique, c'est-à-dire qu'il désigne une procédure sûre pour acquérir de vraies connaissances. A partir de ce processus Peirce devient un pilier fondamental du développement de la sémiotique.

⁴² PEIRCE Charles Sanders, 1931-1935, Collected Papers of Charles Sanders Peirce

La science dite des signes, la sémiotique, existe, d'une manière ou d'une autre, depuis les temps anciens. Nous pouvons dire que la théorie de Peirce sur les signes sociaux repose sur un fondement essentiellement logique. Mais la science des signes que manipule Peirce n'est pas une simple analogie avec la logique philosophique, elle en est le prolongement. Comme l'explique Peirce lui-même, la logique, dans son sens le plus général, n'est qu'un autre nom pour la sémiotique (sémeiötiké), doctrine quasi-nécessaire, ou formelle, des signes. « En décrivant la doctrine comme "quasi-nécessaire", ou formelle, je veux dire que nous observons les caractères de chaque signe tel que nous le connaissons et à travers un processus que je n'aurai aucun scrupule à appeler l'abstraction, ils nous mèneront des déclarations éminemment faillibles et, par conséquent, dans un sens nullement nécessaire quant à ce que devraient être les caractères de tous les signes utilisés par une intelligence "scientifique", c'est-à-dire une intelligence capable de tirer des enseignements de l'expérience. »⁴³ Suite à ces considérations, Peirce divise la sémiotique en trois branches distinctes. D'une part, nous trouvons la grammaire spéculative, qui travaille sur l'essence des signes et les conditions de leur existence. D'autre part, nous pouvons localiser la logique qui

⁴³ Charles Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

gère les conditions de vérité et de réalité. Enfin, il y a la rhétorique ou méthode qui travaille avec la perspective des sujets et explique comment "un signe donné naissance à un autre signe et, en particulier, une pensée donne naissance à une autre pensée" ⁴⁴.

Normalement, les signes sont organisés sous forme de codes structurés autour des règles énoncées explicitement ou implicitement par les membres d'un groupe social ou d'une culture. Ainsi, à la suite de Peirce, un système de signes peut transmettre des significations et des messages codés pouvant être interprétés par ceux qui comprennent les codes.

Une structure significative composée de signes et de codes est un texte qui peut être interprété en fonction de leurs signes et de leurs significations codées. Ainsi, selon Peirce, chaque signe comporte quatre conditions fondamentales. Tout d'abord, chaque signe a une condition représentative. Cela signifie que chaque signe existe parce qu'il est dirigé vers quelque chose, fait référence à un objet ou le représente, en bref. Comme l'écrit Marafioti, "il s'agit d'une relation de comparaison dont la nature est celle des possibilités logiques". Deuxièmement, chaque signe a une condition de présentation. C'est-à-dire que

⁴⁴ Charles Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

chaque signe a une fonction. Ensuite, chaque signe est montré dans une relation entre l'objet et la représentation.

Enfin, chaque signe est triadique. La relation entre le signe lui-même, l'objet et l'interprète est forcée. Cette triple relation doit être donnée de manière décisive pour que le signe puisse être considéré comme tel. Sans cette relation, une entité potentiellement significative ne peut être assumée avec la catégorie de signe.

Dans une perspective culturaliste, les codes culturels déterminent les représentations des objets. Tout ce qui suit cette réflexion peut devenir un signe. Peut-être que l'important dans la théorie de Peirce dans notre cas est de savoir ce qui est considéré par objet.

L'objet-oeuvre effectué est ouvert aux interprétations. Cependant, considérer une œuvre comme ouverte ne signifie donc pas que le spectateur peut la compléter avec n'importe quoi ou n'importe comment. Toutes les interprétations ne sont pas équivalentes. L'artiste est le premier interprète de son travail dans la dernière étape du processus de production. Une interprétation contraire à celle de l'artiste n'est pas pertinente. Ce sera autre chose, mais pas une "interprétation artistique", comprise comme une interprétation qui pourrait amener le

spectateur à une pensée emblématique, à savoir la pensée de la primauté qui est capturée dans l'œuvre.

Cependant, dire que l'artiste est le premier interprète de son travail ne signifie donc pas qu'il l'avait interprétée complètement, encore moins. Il y a beaucoup à faire pour les spectateurs. L'artiste a matérialisé le premier par un signe iconique qui semble approprié. Mais un signe iconique a un pouvoir heuristique, le pouvoir de faire découvrir, par observation directe, d'autres vérités que celles qui ont déterminé sa construction.

Une interprétation peut être plus ou moins développée, plus ou moins attentive:

Il existe certes en matière d'œuvres d'art un bon niveau de réception, qu'il n'est pas nécessaire de situer sur une échelle de valeurs, mais qui se distinguent sans doute par des degrés quantitatifs dans la prise en compte de données perceptuelles (soins primaires) et conceptuel (attention secondaire) de chaque œuvre .

Enfin, nous pouvons dire que l'oeuvre a le pouvoir d'être comprise de différentes manières, ce qui la rend maniable, malléable selon les besoins. Dans ce cas ou ce contexte, où les détonateurs délimitent un type autochtone, les oeuvre présentées sont manipulées pour générer un effet sur le

spectateur, créant des attentes autour du monde autochtone. Ce monde est organisé par l'artiste, qui insère ses propres modèles guidés par les sources choisies.

L'oeuvre sera toujours sujette aux interprétations futures, elle ne sera pas conçue simplement réifiée, mais référencée et liée à des concepts. De cette manière, il perd sa forme et devient contenu, il devient un moyen ou une ressource, il prétend exprimer quelque chose, il essaie de faire en sorte que l'observateur ne la voit plus comme un objet, mais comme une sorte d'ouverture à certaines «réalités» du monde.

L'intérêt est de réaliser un besoin mutuel, un dialogue créateur / spectateur à travers le travail. La première transfigure l'objet-oeuvre en faveur de son propre discours, qui aspire à captiver le spectateur et l'enveloppe ainsi dans ses propres constructions. De même, le spectateur, qui considère les images comme un échantillon de la réalité, déclenche toutes ses connaissances antérieures pour comprendre ce qu'il observe.

Ensuite, l'exercice ludique des interprétations n'a pas un seul responsable. Même si c'est le créateur qui occupe l'oeuvre avec la ferme intention de démarquer le regard du spectateur, ce dernier lui donne également ses repères socioculturels.

Mais comment ce dialogue créateur / spectateur est-il possible? Il commence à se matérialiser au moment où ils se retrouvent face à un monde imaginaire. Bien que les deux, de perspectives différentes, soient confrontés au moment exact où l'oeuvre est exposée, il commence à prendre une vie à part, à faire l'objet de critiques, d'observations et de passions.

L'enveloppement est réussi si le spectateur fait partie de l'oeuvre, la distinction entre un sujet observateur et un objet artistique observée n'est plus claire. D'une part, le spectateur est en partie créatif à partir moment où le spectateur est intégré dans un circuit de rétroaction, il se forme en tant que partie créative.

L'installation ne peut être entièrement comprise sans penser à sa mise en scène et à la présence du corps d'un visiteur-spectateur se déplaçant autour d'elle, l'entourant, l'observation. Il est vrai que chaque oeuvre a une dimension pragmatique, mais avec l'installation, l'accent a été placée plus dans cette dimension que dans les autres. La pragmatique lui-même génère l'installation, et de nombreuses oeuvres ont un sens tout entier par la présence du spectateur lui-même. Par exemple, au cas de Mona Hatoum dans *Foreign Body* (Image 7). Cette petite architecture dans laquelle le spectateur doit pénétrer pour voir, à ses pieds, comment l'image passe par différents

canaux internes du corps, prend tout son sens dès l'introduction du corps des spectateurs. L'espace créé dans la construction cylindrique suggère l'illusion que le visiteur croit vraiment en n conduit. De cette manière, l'installation joue dans le domaine du pragmatique : c'est notre propre corps qui est intégré dans un autre (ce qui, au contraire, pourrait répondre à un enregistrement de nos propres viscères). L'important dans cette installation n'est pas l'objet, mais l'interaction qui se produit entre les images et le corps du spectateur.

L'inclusion du spectateur dans la même installation signifie que nous pouvons parler 'un espace assez complexe, où la notion de l'échelle est essentielle. Comme Minkowski⁴⁵ l'a affirmé :

« L'espace n'est réduit aux relations géométriques que nous établissons comme si, limitées au simple rôle de spectateur curieux ou scientifique, nous étions en dehors de l'espace. Nous vivons et agissons dans l'espace dans lequel se développent notre vie personnelle et la vie collective de l'humanité. »

Dans le contexte artistique, nous avons vu comment notre interaction avec les objets proposés dans une installation peut être accentuée grâce aux effets de la technologie. Cependant, d'autres facteurs entrent notre corps avec l'environnement

⁴⁵ Hermann Minkowski, *L'espace temps*, 1908.

présente et modifie par conséquent la lecture que nous pouvons donner du travail. Ces connaissances peuvent être incluses dans un domaine déterminé par la phénoménologie.

En augmentant, il y a donc une certaine faculté performative, une certaine mise en scène. Le spectateur ne voit pas séparément. Il est intégré au travail lui-même.

De simple receveur passif d'une œuvre déjà conclue- et fermée- à faire physiquement partie de son élément. La jouissance de l'œuvre est présentée comme une interprétation et une exécution, et cette jouissance fait revivre l'œuvre dans une perspective originale. L'œuvre d'art devient ainsi un message fondamentalement ambigu, une pluralité de significations qui coexistent dans un seul et même bon morceau de l'art contemporain, cette ambiguïté va constituer l'un de l'objectif explicite. La notion de travail ouvert d'Umberto Eco, qui fait référence à la pluralité de signification de l'œuvre d'art, n'est pas proposée comme une catégorie critique, mais comme un modèle utile pour indiquer, par une formule gérable, une direction de l'art contemporain. Ces mécanismes d'ouverture et d'ambiguïté définissent un nouveau type de relations entre l'artiste et le public et une nouvelle mécanique de perception esthétique : le rôle du spectateur a radicalement changé depuis qu'il a été invité à donner une réponse totale à l'œuvre d'art, c'est à dire à la fois intellectuel et physique, et ou il est invité à

prendre l'art (ou plus précisément la situation artistique dans laquelle il se trouve) avec la même intensité que l'artiste.

L'installation est un terme qui fait référence de manière très générale au type de pratique artistique dans laquelle le spectateur entre physiquement. On l'appelle souvent l'art du théâtre, immersif ou expérimental. Mais avec la diversité actuelle, l'installation crée une situation dans laquelle le spectateur participe physiquement et dans laquelle l'espace est considéré comme un tout. Et cela s'adresse au spectateur comme une présence littérale dans l'espace. L'installation suppose une incorporation et une incarnation du spectateur, dans lesquelles le sens du toucher, de l'audition et du goût sont aussi importants que la vision. Le spectateur complète l'installation sans que l'événement ne se produise tout simplement pas.

Les racines de l'installation en Occident sont basées sur d'événement et des actions artistiques ; l'installation est le produit de ce qui reste de certains événements figés dans le temps, comme dans l'installations de Beuys, Kounellis et Merz. L'installation est orientée vers l'objet, vers l'apparition de différents objets après l'action et également vers l'espace, vers l'atmosphère d'une situation particulière.

Étant donné que les formes de l'installation naissante des années 60- il ne fait aucun doute que ses racines peuvent être placées dans Allan Kaprow et ses événements parmi des autres gestes avant-gardistes- sont devenues un changement continu et intelligent de formes qui partent des atmosphères obsessionnelles et oniriques de Yayoi Kusama aux environnements cancéreux et la poétique d'Ann Hamilton.

Bien que les formes d'art d'installation restent indéfinies, l'art contemporain en générale, les actions d'installation ont deux objectifs principaux : l'un d'eux est la critique de la notion d'intention générale de l'auteur, questionnement le sujet (souvent décentré) du spectateur, et ensuite, dû convoquer à l'expérience d'un large éventail de récits (bien qu'ils soient obtus et fragmentés), qui contribuent à une sorte de sensation perceptive ou d'expérience de l'oeuvre. Ainsi, les notions d'espace, de temps, de récit, d'environnement, de mémoire et de perception sont déployées de manière critique et souvent philosophique afin de créer, localiser, former, interroger et même contredire leurs significations.

Les nouvelles pratiques artistiques ne sortent pas isolées de leur contexte. Au contraire, ils émergent d'une nouvelle culture qui fait appel à des méthodes, des procédures et des ressources technologiques pour réaliser une communication

esthétique. Ces outils offrent des possibilités d'expression artistique inhabituelles, ainsi que des nouvelles habitudes de création et de consommation culturelles. Selon la manière dont une œuvre numérique est reçue ou perçue et selon l'intention de l'artiste, une création numérique peut être :

- passif : œuvre numérique exclusivement expressive et dont le message s'attend à arriver sans l'intervention d'un tiers dans la relation travail/auteur- spectateur ou spectateur.
- Interactif : œuvre numérique invitant une ou plusieurs personnes, spectateurs à utilisateurs.
- Participatif : travail numérique qui nécessite l'intervention d'une ou de plusieurs personnes qui vont d'utilisateurs à devenir plus impliqués et même à faire partie du travail.

Le spectateur est en harmonie avec le dispositif, il l'explore de part en part, l'expérimente, le traverse. Le spectateur ne sait plus véritablement comment placer son corps, plonge dans un univers parallèle et exploratoire.

« Cet espace transitoire est appelé environnement-monde. Les caractéristiques sont à distinguer de l'environnement- interface, exploré précédemment avec l'œuvre Brain Storm de Jean Dubois (Image 8). En effet, contrairement à un environnement-

interface, un environnement- monde n'est pas un lieu neutre, mais un espace identitaire. »⁴⁶ Cet endroit est traversé par des individus ayant une histoire propre, une individualité, leur permettant de se situer dans ce lieu et de s'identifier avec lui. L'environnement-monde est conçu selon des critères précis, permettant et le monde qu'il parcourt, ces relations étant régies par des interactions et des interfaces virtuelles. Ce lieu mis à disposition du spectateur engendre une reconnaissance d'élément qu'il connaît, dont il se souvient, afin qu'il adhère plus facilement aux situations qui lui sont proposées. On remarque dès lors que la séduction opère grâce à la valeur immersive du corps, qui éprouve la sensation d'être dans l'image et investit pleinement l'espace. Mais la séduction est également rendue concrète par sa dimension réaliste. Le spectateur immergé dans des éléments qu'il a déjà perçus au préalable est mis en confiance. L'expérimentation nouvelle du dispositif sera ainsi totalement étrangère et dépourvue de repères. « L'image va être fortement attirante et va susciter la curiosité de ce dernier, en l'amenant dans des endroits encore inexplorés, tout en le reconnectant avec des éléments familiers. »⁴⁷

⁴⁶ Laure Perrin -*L'image virtuelle et le dispositif d'immersion comme séduction et saisissement corporel du spectateur*, Rennes, 2016.

⁴⁷ Idem

L'immersion par images virtuelles, nous venons de le constater, influencer et manipuler le corps du spectateur, en l'insérant à l'intérieur des images. En les explorant, il renoue avec ses sensations haptiques . Néanmoins, un second effet est à mettre en exergue. Nous pouvons signifier que toute réussite immersive du participant passe par un effet de réalisme, qui encourage un rapprochement entre le réel et la fiction du dispositif. Cette connexion entre deux existences distinctes, comprise dans ce même dispositif, influence le spectateur lorsqu'il revient à la vie courante. Comment une simple image réaliste parvient-elle à séduire et assujettir le participant ? Comment les effets virtuels se maintiennent- ils dans la vie réelle ? Nous pouvons souligner qu'un fort sentiment de réalisme et de présence corporelle du spectateur dans le monde virtuel contribue au maintien de son apprentissage, une fois revenu dans le monde réel.

La notion de transfert par l'image est centrale dans ce dispositif, qui nous fait rêver et voyager. Elle repose tout d'abord sur un effet de dépaysement et de changement vis-à-vis des habitudes, qui contribue à l'adhésion visuelle du spectateur. Ce dépaysement est provoqué par la cécité expérimentée au début de l'oeuvre. La modification brutale de l'environnement change notre façon de penser et d'agir qui devient malléable et surtout plus sensible, ce qui est nécessaire pour nous extraire du réel. Le spectateur est plus à l'écoute de son intériorité, de

ses rêves, le plus souvent refoulés. Le spectateur voyage au travers du dispositif et des images qui l'animent tant physiquement que mentalement.

La juxtaposition de divers arts pour devenir une autre entité superior, presque une unité organique dans laquelle il est possible de vérifier l'existence de différents composants, est donc l'une des caractéristiques dont héritera l'installation. Le sujet créateur dépassé les limites d'un seul art, à la recherche d'une utopie, celle de supplanter la réalité avec son travail. Suivant cette ligne, l'apparence du cinéma est également comprise, ce qui donne lieu à une autre esthétique de la totalité expressive.

L'utilisation multiple de techniques différentes, associées en principe à des arts spécifiques, nous conduit à un domaine interdisciplinaire. Les différents types de langages conjugués dans un même travail nous amènent également à une réflexion qui va au delà du simple visuel pour s'intégrer dans le champ de la communication. Par exemple, Michael Baldwin décrit l'utilisation de cartes dans l'art pour obtenir des « images rudimentaire », qui conjuguent l'image et le texte.

CONCLUSION

Parmi tous les théories et concepts que nous avons décrits, nous voudrions souligner certains aspects qui semblent pertinents pour la discussion. La vision critique de la dichotomie traditionnelle corps-esprit au sein de la pensée occidentale est devenue une réflexion centrale à l'époque de la période postmoderne ou, au moins, de cette étape critique de la modernité. Autrement dit, nous sommes d'accord avec l'idée que le sujet moderne est mort: cet individu masculin, rationnel, anthropocentrique, colonialiste, caractéristique de la modernité. Et, au milieu de la crise que cela provoque, il est essentiel de tourner les yeux sur la corporalité. Car, s'il est vrai que le tournant linguistique au sein de la psychologie sociale nous a permis de dépasser certains essentialismes qui ont nourri ce sujet et tout un appareil de relations asymétriques; C'est ainsi que le langage n'est pas possible sans le corps: la parole, comme le dit Heidegger, est la condition ontologique-existentielle du langage, il est nécessaire qu'il y ait une sémantique corporelle. Sans l'expérience d'être incarnés dans des mondes de relations, le langage n'existerait pas tel que nous le pensons et l'utilisons.

Mais qu'en est-il du sujet maintenant? Qu'en est-il de notre image corporelle? Est-ce qu'on est vraiment obligés de nous transformer pour faire partie de cette société?

“Une métamorphose n’est pas une transformation: une transformation peut être comprise comme un passage réalisé d’un état à une autre, tandis que la métamorphose est un processus de transformation qui n’est jamais complètement réalisé... Évoque le long trajet d’une identité voilée, et de sa réincarnation sous d’autres traits, sous une autre apparence, sans pour autant que tout soit perdu de soi.”⁴⁸

Le corps devient maintenant un devenir, un sujet aux identités multiples, en mouvement constant et qui se réinvente avec des projections de sens non seulement linguistiques, mais aussi - et surtout - technologiques et / ou biomédicales que ne se réfèrent non plus à la création de paradis pour la santé et la longévité, ni à l’eugénisme classique de l’amélioration physique et mentale, ni à la sélection la plus récente du sexe. Il ne s’agit donc plus d’étirer et de remplacer des organes et des articulations, mais bien d’établir des connexions directes entre des systèmes naturels et artificiels dotés de membres ou de fragments intelligents: implanter des neuroprothèses microélectroniques dans le cerveau humain, développer des nanofibres constitués de neurones hybrides de cellules développées sur du silicium en tant que prothèse pour réparer

⁴⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

des circuits neuronaux, produire de la contronics ou des traducteurs d'ondes mentales en couplant des prothèses avec des capteurs aux neurones à l'aide de matériaux biocompatibles, greffant des implants humains à des créatures artificielles et des machines vigilantes sans interruption, parmi de nombreux autres robots.

Et pour cela, on ne peut pas parler d'une subjectivité rationnelle comme dans d'autres temps, maintenant c'est une subjectivité incarnée, où l'identité du sujet n'est ni dans l'esprit ni dans le corps, mais elles sont conformes à la fois.

La peinture, la sculpture, la narration, la musique, le théâtre, le cinéma et même l'architecture ont créé, recréé et transformé aussi notre corporalité.

La peinture nous offre des images de ces transformations avec une grande clarté: le changement à travers le temps (gothique, baroque, Renaissance, classicisme, réalisme, impressionnisme, expressionnisme, cubisme, etc.) a permis de construire une notion approximative de la compréhension de notre corporalité. Et comment cette compréhension produit et reproduit des modèles de comportement. À partir du récit, nous pourrions utiliser comme exemple l'histoire de "La métamorphose" de Kafka. Avec cette histoire, l'impossibilité de comprendre nos relations dans le monde sans une identité incarnée est très vivement appréciée.

De même, certains processus sociaux ont guidé d'autres modes de vie et de signification pour le corps. C'est le cas, par exemple, de mouvements contre-cultures comme celui des hippies dans les années 1960. Il s'agissait essentiellement de libérer le corps des charges institutionnalisées et disciplinées d'un système qui enregistrait les vêtements, la consommation, l'éducation. Sur le travail le poids de certaines pratiques qui ont annulé la créativité, l'agence, l'être. C'est ainsi que nous avons cherché à donner une réponse de protestation contre-culturelle en nous déshabillant et en expérimentant des drogues ou des substances qui emmenaient le corps à d'autres limites que celle établie.

Les limites n'existent plus grâce aux nouvelles technologies et à l'ère de l'informatique qui ont complètement transformé nos relations et notre façon de comprendre la corporalité. Les télécommunications aujourd'hui signifient que nous pouvons être ici et là en même temps. À partir de la limite traditionnelle du corps qu'est la peau, avec rayons X, scanners, systèmes IRM, tomographes et chambres à émission de positrons, la surface du corps est virtualité, la frontière n'est plus à la frontière (Levy, 1998). . La reconstruction ou l'image du corps à l'intérieur/extérieur n'implique ni douleur ni mort (on peut même connaître le sexe et voir le visage des enfants avant leur naissance). La virtualité du corps sera probablement l'avenir du

corps. Il deviendra perméable et sujet à de multiples transformations. Le corps se quitte, acquiert de nouvelles vitesses, d'autres espaces; Et avec lui notre notion d'identité tel comme nous la concevant à ce moment.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages Généraux

ADDISON Joseph, *The Spectator*, 7 vol., Londres, Donald F. Bond's edition, 1965.

ADORNO Theodor, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Artset esthétiques », 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.

ANDRIEU Bernard, *Devenir hybride*, Paris, Presses universitaires de Nancy, 2008.

ANDRIEU Bernard, *Contre la désincarnation technique: corps hybride*, Paris, Actuel Marx, 2007

ANDRIEU Bernard, *Les avatars du corps: une hybridation soma technique*, Montréal, Liber, 2010.

ARDENNE Paul, *Un Art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention et de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

ARDENNE Paul, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999.

ARENDETT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2013.

Arnaud Pierre, *De l'instabilité. Perception visuelle /corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°78, hiver 2001 - 2002.

ARNHEIM Rudolph, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976

BACHERLAR Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 3eme éditions, 1957.

BALZAC de Honore, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1831.

BELTZUNG Alain, *Traité du regard*, Saint Amand, Montrond, Ed. du relié, 2008.

BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

BERTHOZ Alain, *Physiologie du changement de point de vue in l'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

BERTHOZ Alain, Petit Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BLOCH Béatrice, Campa Véronique, Jongeneel Else, *Art, regard, écoute, la perception à l'œuvre*, Vincennes, PUF, 2000.

BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme : l'interactivité en art*, Genève, Les presses du réel, 2008.

BONNET Claude, *Percevoir et produire le mouvement*, Paris, Armand colin, 2003.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Paris, Ed. Minerve, 1998.

BOUKO Catherine, Bernas Steven, (sous la direction de), *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 20012.

BOURRIAUD Nicolas, *L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoel, 1999.

COUCHOT Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Arles, Éditions Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2007.

DESCARTES, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1937.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Paris Gallimard, 1934.

DICTIONNAIRE Le Petit Larousse Illustré, Paris, 2009.

ENCYCLOPEDIA Universalis, Paris, 2008.

ERICKSON Erik, *Identity, youth and crisis*, New York, Norton, 1968.

FORMIS Barbara, *Penser en corps, soma esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

FREUD Sigmund, *The ego and the id*, London, Hogarth, 1957.

FRIED Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne. N.R.F. Essais*, Paris, Gallimard, 1990.

FRIZOT Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas Adam Biro, 1994.

FRIZOT Michel, *Histoire de Voir*, Paris, Centre national de la Photographie, coll. Photopoche, n° 40,41

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Ed. PUF, 2009.

GOFFMAN Erwing, *Les cadres de l'expérience*, Paris, minuit, 1974.

GUELTON Bernard, *L'exposition interprétation et réinterprétation*, Paris, L'harmattan, 1998.

GUELTON Bernard, *Les figures de l'immersion*, Paris, L'harmattan, 1998.

HARAWAY Donna, *A cyborg manifesto: science, technology and socialist-feminist*, University of Minnesota Press, 2016.

JAMES William, *WHAT IS AN EMOTION ?*, New York, Mind, 1984.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KRAJEWSKI Pascal, *L'art au risque de la technologie*, L'harmattan, 2013.

LE BRETON David, *Signes de l'identité tatouages piercing et autres marques*, Paris, Métailié, 2002.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

LE BRETON David, *L'auteur du corps*, coll. « Quadrige Essais Débats », 2008.

LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, I, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1989.

MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1986.

MAZA Monique, *Les Installations vidéo, «œuvres d'art»*, Paris, L'Harmattan, 1998.

O'DOHERTY Brian, *White cube*, Zurich, Ringier, 2008.

PARSONS Talcott, *The position of identity in the General Theory of Action*, New York, Wiley, 1968.

POPPER Franck, *Art action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Bernard Grasset, 1914.

PROUST Marcel, *A la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987-1989.

RAYNAL Françoise, Rieunier Alain, *Pédagogie : dictionnaire des concepts clés*, Paris, ESF éditeur, 1997.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SCHILDER Paul, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1991.

SHUSTERMAN Richard, *Sous l'interprétation*, Paris, L'éclat, 1994.

SOULAGES François (sous la direction de), *Dialogues sur l'art et la technologie*, autour d'Edmond Couchot, Paris, Arts 8, L'harmattan, 2001.

TAPIES Antoni, *La Pratique de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.

TIBERGHIEU Guy (Sous la dir. de), *Dictionnaire des sciences cognitives*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.

WALTER Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

WEBER Pascal, *Le Corps à l'épreuve, de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.

WRIGHT Stephen, *Un Art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

II. Philosophie/ Esthétique

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, 1991.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilee, 1981.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

COMETTE Jean-Pierre, *Esthétique contemporaine, art, représentation et fiction*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2005.

DELEUZE Gilles, « *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* », *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Galilée, Paris, 2000.

DERRIDA Jacques, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2000.

DUMOUCHE Paul, *Vivre avec les robots, essais sur l'interprétation socio-anthropologique*, Paris, Seuil, 2016.

ECO Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

FOUCAULT Michel, *L'écriture de soi, Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1984.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, Paris, Gallimard, 1986.

HUSSERL Edmund, *Introduction à la logique et à la théorie de la connaissance*, Paris, Vrin, 1998.

JULLIER Laurent, *Les images de synthèse: de la technologie à l'esthétique*, Paris, Armand Colin, 2005.

MERLEAU - PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard, 1950.

SHUSTERMAN Richard, *Conscience du corps, Pour une soma-esthétique*, Paris, L'éclat, 2007.

SPINOZA Baruch, *Éthique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

III. Théorie de l'art

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Gallimard, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009.

IV. Ouvrages techniques

BANDURA Albert, *Social learning and personality development*, New York, Rinehart and Winston, 1963.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004

BERTIN Jacques, *Sémiologie graphique*, Paris, Mouton/Gauthier-Villars, 1967.

BIAGINI Cédric, *L'emprise numérique, comment l'internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*, Éditions L'échappée, 2012.

BLACKMORE Susan, *La théorie des mèmes : pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Londres, Max Milo, 2006.

BLOOMER Kent et Moore Charles, *Body, Memory and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 1977.

BOENISH Gilles, *Théories de la création numérique, Le spectateur à l'oeuvre: spectateur, immersion, réalité virtuelle*, Paris, Panacotta, 2018.

BOENISH Gilles *Théories de la création numérique, le notions fondatrices: numérique, virtuel, simulation*, Paris, Pancetta, 2017.

CADOZ Claude, *Les réalités virtuelles*, Paris, Flammarion, 1994.

DE GENNES Pierre-Gilles, *Les objets de mémoires*, Paris, De Vive Voix, 2005.

Decety Jean, *Une anatomie de l'empathie*, in *PSN. Psychiatrie, sciences humaines, neurosciences*, vol. 3,11, 2005.

DOLTO Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1986.

EKMAN Paul, *Unmasking the face : a guide to recognizing emotions from facial expressions*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973.

EKMAN Paul, *Emotions revealed : recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*, New York, Henry Holt, 2003.

EMMECHE Calus, *Vida simulada en el ordenador*. Barcelona, Gedisa, 1998.

GIBSON James J. (1966, 2001). *Le système haptique*, traduction Carole Guth. *Nouvelles de danse, Contredanse*,

GIBSON James, *The Senses Considered As Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin, 1966.

GOFFETTE Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Paris, Vrin, 2008.

GOLEMAN Daniel, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.

GRIFFITHS P.E, *What emotions really are : the problem of psychological categories*, in *Science and its Conceptual Foundations*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

KRUEGER Lester, *Tactual perception in historical perspective : David Katz's world of touch*, W. Schiff and E.Foulke (dir.), *Tactual Perception, a sourcebook*. New York, Cambridge University Press, 1982.

LACAN Jacques, *Le Séminaire I Ecrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.

LATOUR Bruno, *A esperaca de pandora: ensaos sobre la realidade des estudios científicos*, Barcelona, Gedisa, 2001.

LATOUR Bruno, *Reassembling the social: an introduction to actor - network - theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

LAZARUS Richard, *Emotion and Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

LEDOUX Joseph, *The Emotional Brain*, New-York, Simon and Schuster, 1996.

MUNIER Brigitte, *Tecnocorps : la sociologie du corps à l'épreuve de nouvelles technologies*, Paris, François Bourin, 2014.

PEREC Georges, *Espace d'espace*, Paris, Galilee, 1974.

POITRENAUD Sébastien, *Complexité cognitive des interactions hommes / machines*, Paris, L'harmattan, 2001.

RABARDEL Pierre, *Les Hommes et les Technologies, Approche Cognitive des Instruments Contemporains*, Paris, Armand Colin, 1995.

RIZZOLATTI Giacomo, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.

ROSENBERG Morris, *Psychological selectivity in self-esteem formation*, Arlington Heights, Harlan Davidson, 1982.

SCHACHTER Stanley, *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state*, *Psychological Review*, 1962.

TAJFEL Henri, *Grupos humanos y categorías sociales*,
Barcelona, Herder, 1981.

ZAVALLONI Marisa, *L'identité psychosociale, un concept a la
recherche d'une science, Introduction a la psychologie sociale:*
Vol. 2, Paris, Larousse, 1973.

V. Catalogues, monologues, livres d'artistes

STELARC, *Political Prosthesis et Knowledge of the Body*,
Maribor, Maska & MKC, 2002.

STELARC, *The Cyborg Experiments: The Extensions of the
Body in the Media Age*, New York, Continuum Press, 2002.

STELARC, *The Monograph*, London, MIT Press, 2005.

VI. Sites

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).
<https://www.cnrtl.fr>

Dictionnaire des synonymes élaboré par l'Université de Caen
<http://www.crisco.unicaen.fr/>

DRORL Otniel, Deconstructing the “Two Factors”: The Historical Origins of the Schachter–Singer Theory of Emotions, *Emotion Review*, 2017.

<https://doi.org/10.1177/1754073916639663>

Encyclopédie en ligne.

<http://www..fr/encyclopédie/>

LATOURE Bruno, How to talk about the body

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/77-BODY-NORMATIVE-BS-GB.pdf>

ORLAN, *Hybridons-nous*, Conference, Théâtre du Rond-Point, 2010.

http://www.ventscontraires.net/article.cfm/7336_orlan__ceci_est_mon_corps_ceci_est_mon_logiciel_.html

ORLAN, *Paroles*, Conference, cycle “in vivo”, Paris, Centre Pompidou, 2014.

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqpoApg/rAb49Ad>

ANNEXES I

Images

Image 1 : Expérimentation « Bobo Doll »



Image 2 : Harold Cohen – Robot Dessinateur

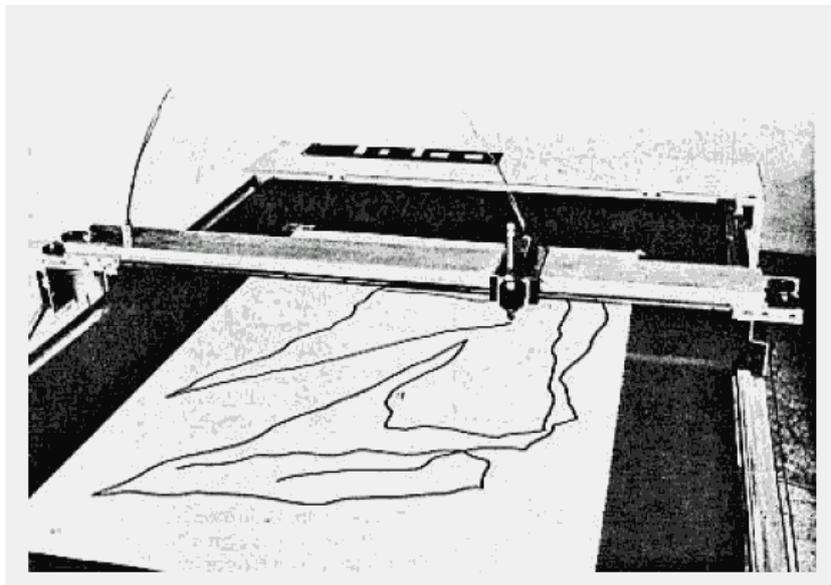


Image 3 : Harold Cohen – Exemple du Robot Dessinateur

Black and White Drawing, a computer-generated drawing of figures and trees, by Harold Cohen. (Photo by Becky Cohen)

Giorgio never had to be told how to draw or how to read drawings. He could see.

He had to be told about kangaroos, not about how to draw kangaroos. Knowledge of drawing isn't object specific; if Giorgio



Image 4 : Phumox d'Andie Gracie



Image 5 : Phumox d'Andie Gracie

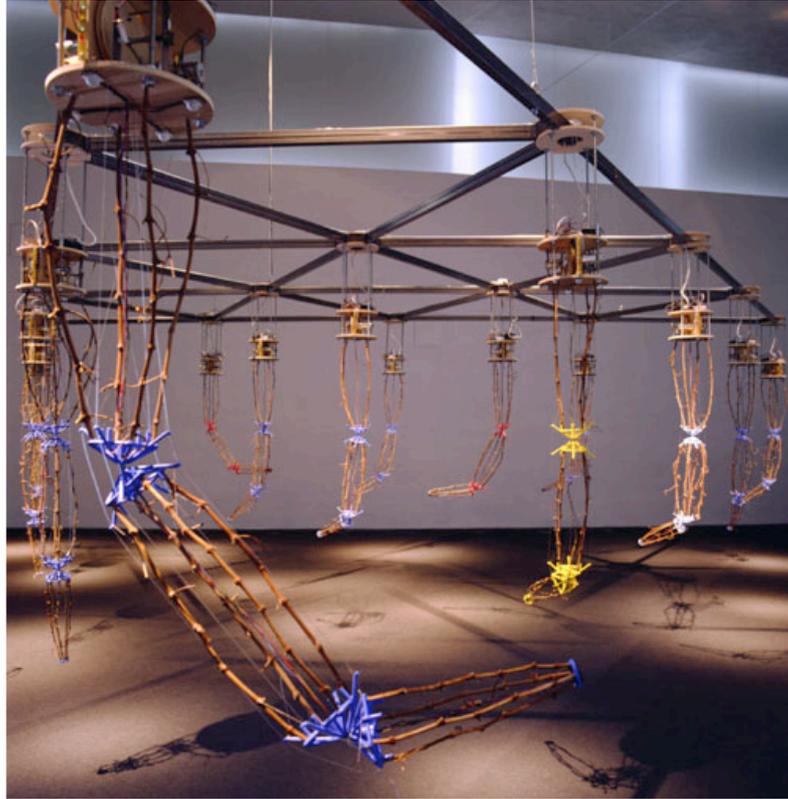


Image 6 : Orlan



ANNEXES 2

TRAVAUX ARTISTIQUES PERSONNELS

Mon travail artistique a été en constante évolution, lié au contexte théorique. Ces travaux ne prétendent pas répondre la problématique, ils sont là comme une simple observation de l'environnement sociale.

A continuation une liste détaillée des oeuvres :

1. « From to time to time» Vidéo, octobre 2018, Centre Pompidou



2. « Contagion » Vidéo - Installation, Décembre 2018



3. « L'envol » Vidéo, Décembre 2018



4. « Connexions » Vidéo, Mai 2019

