NOUVEAUX MÉDIAS
MÉTHODES ET PRATIQUES

ACTES DU COLLOQUE
TENU À QUÉBEC
LES 25 ET 26 MARS 2014

avatar

UNE PROBLÉMATIQUE FLOUE

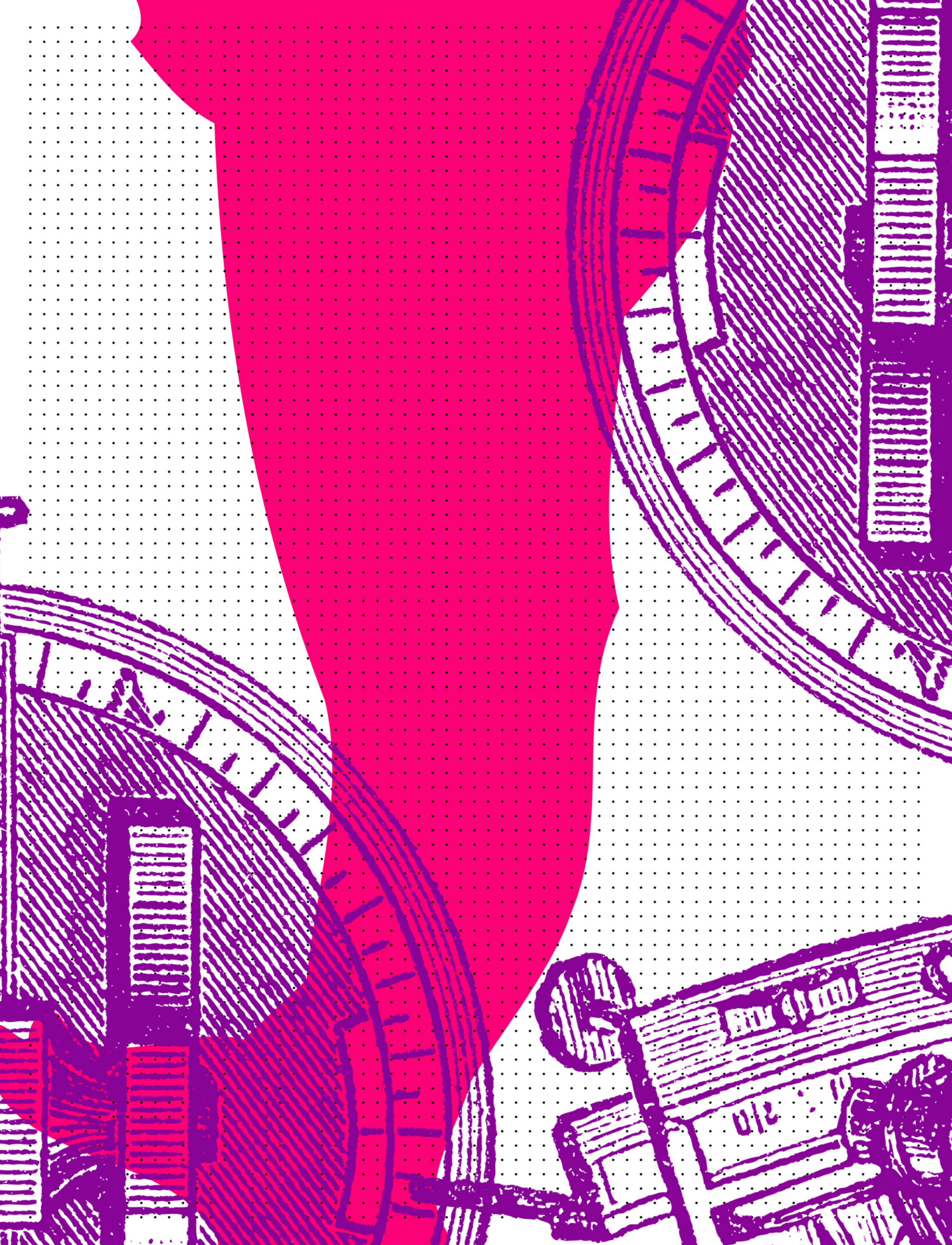
Sans avoir préparé d'actes de colloque à proprement parler, Avatar a choisi de réunir, dans cette publication, cinq textes qui proposent des réflexions personnelles. Celles-ci placeront le lecteur au cœur de diverses problématiques qui ont été soulevées lors des allocutions et des performances s'étant déroulées à la salle Multi de la Coopérative Méduse les 25 et 26 mars 2014, durant l'événement *Nouveaux médias : méthodes et pratiques*.

Deux de ces textes ont été écrits respectivement par Julie Faubert et par Nathalie Bachand, qui ont accepté de se prêter au jeu du colloque à titre d'observatrices. Un autre est signé par Émile Morin. Modérateur des présentations et des rencontres de l'événement, cet auteur contribue de sa propre recherche sur la question du dispositif. Également, partenaire du colloque en tant que directeur de l'École des arts visuels de l'Université Laval, Jocelyn Robert développe un double point de vue : celui de l'institution et celui de l'artiste.

Si tenir le pari d'organiser un colloque sur les pratiques actuelles en « nouveaux médias » avec une problématique floue comme motif libère des cadres, voilà qui impose aussi l'exigence de voir et de faire apparaître autrement les dynamiques engendrées par la culture numérique et par les réseaux médiatiques, puis leurs conséquences sur les méthodes et les pratiques développées par les artistes. Partant de ce principe, Avatar s'est lancé dans l'aventure d'une création collective à même le colloque. Il s'agit d'une interprétation de *Rainforest IV* de David Tudor. Comme contribution à cette publication et en mémoire de ce projet artistique partagé, j'ai, pour ma part, tenté de décrire le processus ayant mené à sa réalisation.

En somme, les observations qui sont faites dans cette publication abordent la question des changements de modalités qui surviennent dans les méthodes et les pratiques en contrepoint de l'art numérique et médiatique. Notons, pour finir, qu'il existe une résonance directe entre ces dynamiques et les champs de l'art qu'explore Avatar. Bonne lecture !

CAROLINE GAGNÉ









FAISCEAUX LUMINEUX ET ONDES SONORES: QUELQUES LECTURES TRANSVERSALES

> *On m'a proposé de jouer à un drôle de jeu. De prendre un rôle particulier à travers tous les rôles que l'on peut prendre (dans la vie, comme artiste, dans un colloque...) : à la fois être là pleinement — regarder, écouter, prendre tout ce qu'il y a — et ne pas être là, ou plutôt être déjà ailleurs, en retrait, en train de comprendre, de lier, de mêler ce que l'on voit et ce que l'on entend à toutes ces autres choses qui sont en soi et qui y font déjà quelque bruit, quelque trouble* [1].

Deux images dominent ma pensée lorsque je fais défiler devant moi les présentations, performances, discussions des 25 et 26 mars derniers, ayant eu lieu autour de *Nouveaux médias : méthodes et pratiques*. Tout d'abord, il y a cette image, semée dans nos têtes durant la toute première heure du colloque par Caroline Gagné, directrice artistique d'Avatar : un faisceau lumineux en mouvement, qui bouge, éclaire tout ce qui se situe autour, tente de mettre en lumière ce que serait le centre sans pourtant le toucher directement. C'est une

[1] Être observatrice doit, il me semble, ressembler à quelque chose comme ça.

image du savoir, une manière de connaître, quelque chose que l'on pourrait associer aux postures transdisciplinaires, à une certaine horizontalité. Plutôt que d'explorer la chose en profondeur et de multiplier les informations que l'on pourrait trouver sur elle, on porte nos regards *juste à côté de*, *autour de*, tout près. Par finesse, par sagesse — par juste imprudence, j'ajouterais. Il ne saurait être question ici de regarder les œuvres comme des résultats à saisir, ou des manifestations de sens à analyser, à identifier (à reconnaître comme *même*...), mais plutôt d'étendre nos regards à l'ensemble des attitudes, des cadres, des structures, des contraintes, des manières de faire (des « formes-de-vie », pourrait-on aussi dire, aux côtés de Giorgio Agamben) qui participent à la mise en temps, en espace et en présence des propositions artistiques actuelles. De voir l'art *à l'œuvre*, de le regarder cheminer, se chercher, trouver un sens, en essayant — même si nous savons tous que c'est souvent peine perdue — de faire taire nos présomptions et nos idées préficelées.

Puis, il y a cette autre image, bien concrète celle-là, traversée, retraversée, habitée de corps et de sons : une vingtaine d'objets suspendus des plus hétéroclites (un baril d'essence rouillé, un tube de PVC, un miroir, une bicyclette, un sceau, des boîtes de carton...) qui résonnent dans la pénombre de la salle Multi. Des objets–haut-parleurs à travers lesquels on dérive, passant d'une écoute de proximité — ce panneau d'arrêt qui nous semble tout à coup surdimensionné et qui circonscrit un lieu d'écoute aux frontières sonores quasi palpables — à une écoute d'ensemble — la somme de ces objets et de ces sons entre lesquels des échanges se trament, des formes sonores se dessinent. *Rainforest IV*[2] est un « rapport au monde et aux choses », dira Julien Ottavi lors de sa présentation ; c'est un système duquel s'absente la figure de l'artiste-auteur mettant en place une nécessaire collaboration entre les performeurs, mais aussi entre les sons, entre les objets : « une forme de musique contemporaine qui soit beaucoup plus près du monde dans lequel on vit[3] ».

---

[2] Rainforest IV est un environnement sonore collaboratif imaginé par le compositeur David Tudor et performé pour la première fois en 1973 lors d'un *workshop* qu'il a animé durant le New Music in New Hampshire Festival. Dans le cadre du colloque, Julien Ottavi (Apo33) a réalisé cette performance accompagné de l'artiste Alexandre Berthier et de Najoua Bennani, Alexandre Bérubé, Jean-Michel René, étudiants de l'École des arts visuels.

[3] Julien Ottavi, *Nouveaux médias : méthodes et pratiques*, mercredi 26 mars. De nombreuses citations apparaissant dans le présent texte sont attribuables aux participants de ce colloque. Le nom de ces derniers est chaque fois donné dans le corps du texte, sans ajout d'une référence en note de bas de page, afin d'alléger la présentation.

L'environnement électroacoustique précède les mots dans la géographie du colloque, fait figure d'antichambre à la discussion ; nous entrons dans la deuxième salle — celle qui a été choisie pour situer nos échanges — habités de sons et d'objets, affectés par leur présence singulière. Cette proposition à l'horizontale — ni centre ni hiérarchie — nous apparaît tout à coup étrangère au dispositif classique de la salle contiguë dans laquelle des gens assis dans les gradins font face à d'autres, installés sur une plate-forme surélevée et entourés d'un appareillage bien reconnaissable : micros, fauteuils, ordinateurs portables, écran de projection. Julien Ottavi y fera référence en évoquant les « processus normalisateurs qui nous enferment », questionnant notre facilité à reconduire certaines formes, certains dispositifs qui sont pourtant — comme l'ont déjà mis en évidence Foucault et Agamben — loin d'être neutres. En effet, écrit Jacques Rancière, « il y a toujours au moins une autre chose à faire que celle qui est faite [4] ». Et ne serait-ce pas précisément le rôle de l'art de faire cette *autre chose*? Les rencontres entre une artiste et un condamné à mort (Jackie Sumell et Herman Wallace), les processus complexes d'appréhension d'une certaine géographie humaine (Victoria Stanton) et les mots-tableaux installés dans plusieurs appartements d'un HLM du centre-ville de Québec ne sont-ils pas, tous, des manières de s'extirper des cadres de rencontre prévus et pressentis pour nos existences occidentales ?

Deux images, donc : un faisceau lumineux nomade et ces allers-retours des sons dans l'espace. Dans les deux cas, il y a mouvement ; la pensée, l'expérience sont mobiles, vont et viennent, ne se figent pas. *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* aborde les pratiques artistiques à partir de plusieurs angles, bouscule l'immobilité, l'identité et — peut-être ? — la dénomination des choses. Les questions dont on entend les murmures derrière ces deux journées d'échanges et de mélanges — parce qu'il ne s'agit surtout pas de les nommer de manière directe et frontale — font éclater toute tentative de réduction des propositions artistiques dites « nouveaux médias » à des visées strictement technologiques : du bricolage de téléprésence (Frédérique Laliberté, *Les àlenveritudes*) aux objets récupérés liés entre eux par des va-et-vient sonores (Julien Ottavi et autres, *Rainforest IV*) ; des « rencontres dans l'espace » de Victoria Stanton aux « interruptions » de Jackie Sumell ; des

---

[4] Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 13.

« moments d'ébranlement » d'Alain-Martin Richard aux parcours d'un centre d'artistes qui explore « d'autres manières d'habiter le réel » (Danyèle Alain, 3e impérial) ; et d'un espace de création numérique qui tente d'effectuer des branchements entre art et science (Patrick Treguer, Le Lieu multiple) à un laboratoire artistique, technologique et théorique transdisciplinaire (Julien Ottavi, Apo33), l'art se déplace, ne se fixe pas, refuse qu'on lui impose un cadre nominatif et référentiel. À travers l'hétérogénéité des interventions se dégagent les dispositifs complexes — technologiques, humains, matériels, sociaux — qu'inventent et dans lesquels se meuvent les artistes pour en arriver à engendrer de nouvelles expériences sensibles. L'appellation « nouveaux médias » y deviendrait-elle superflue, malhabile, inapte à rendre compte ?

L'obstination si persistante à nommer, à circonscrire et à identifier qui accable le monde actuel — et le monde de l'art encore plus particulièrement — nous empêche de voir entre les choses, de percevoir des champs de sens qui seraient encore dans l'ignorance de leur dénomination. En ce sens, l'absence de thème pour ce colloque m'a profondément réjouie [5] : il n'y avait pas de « thème », il y avait une posture, une manière d'aborder le champ de la création contemporaine. Un semblant de désordre paraissait articuler l'ensemble des interventions : un quelque chose dont le nom n'a cessé de s'absenter liait pourtant nos présences dans la pénombre. Malgré — ou serait-ce *grâce à* ? — l'aspect éclectique des interventions, il me semble possible d'entrevoir des lignes de sens souterraines à partir desquelles émergeraient les agirs et les dires des artistes et de ces personnes précieuses qui veillent à l'émergence de l'art. « Le colloque a finalement cristallisé une envie de faire sens dans un système complexe », nous disait Patrick Treguer lors de la dernière rencontre plénière. Qu'il s'agisse du questionnement de Jackie Sumell face aux logiques binaires desquelles sont issues plusieurs formes de violence (isolement carcéral, arrestations massives, etc.), des cartes mentales

[5] L'intitulé *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* est, selon moi, un non-thème : l'affirmation d'un désir de ne pas vouloir thématiser l'art, les pratiques, etc.

de Victoria Stanton ou encore des schémas qui permettent à Julien Ottavi « de faire des choses et de penser des choses », il s'agit toujours d'empêcher la réduction, d'ouvrir le champ de l'expérience (et parfois celui de la connaissance) à ce qui est à venir. Ne devrions-nous pas cultiver la joie de la déstabilisation, le goût de ce que l'on ne sait pas, comme une nécessité… éthique ?

JULIE FAUBERT

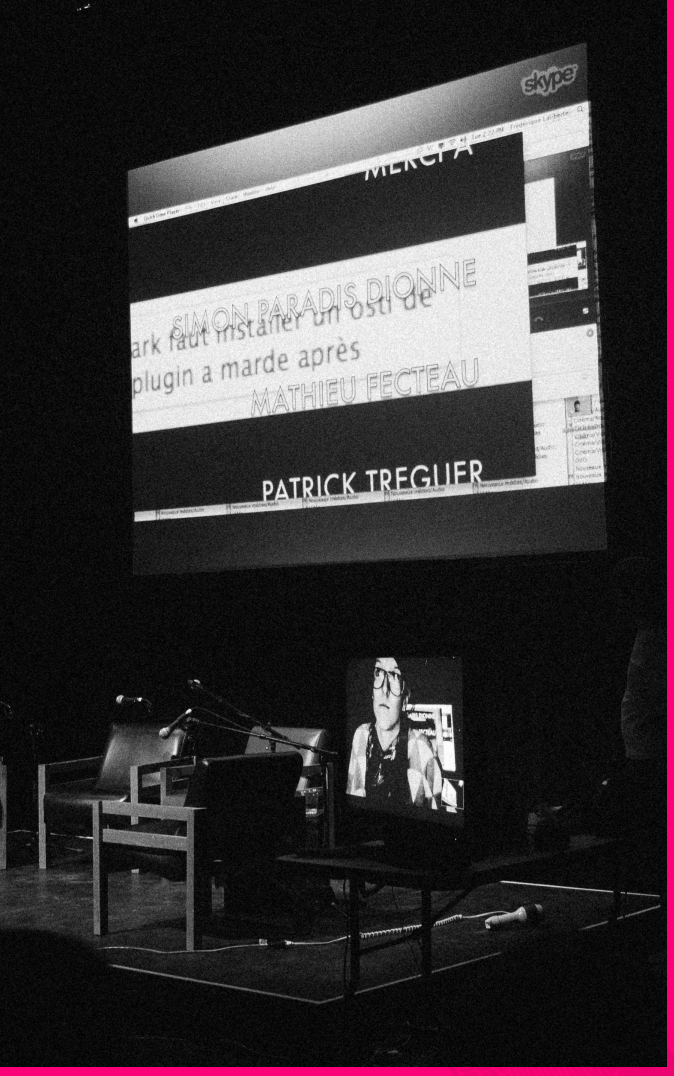


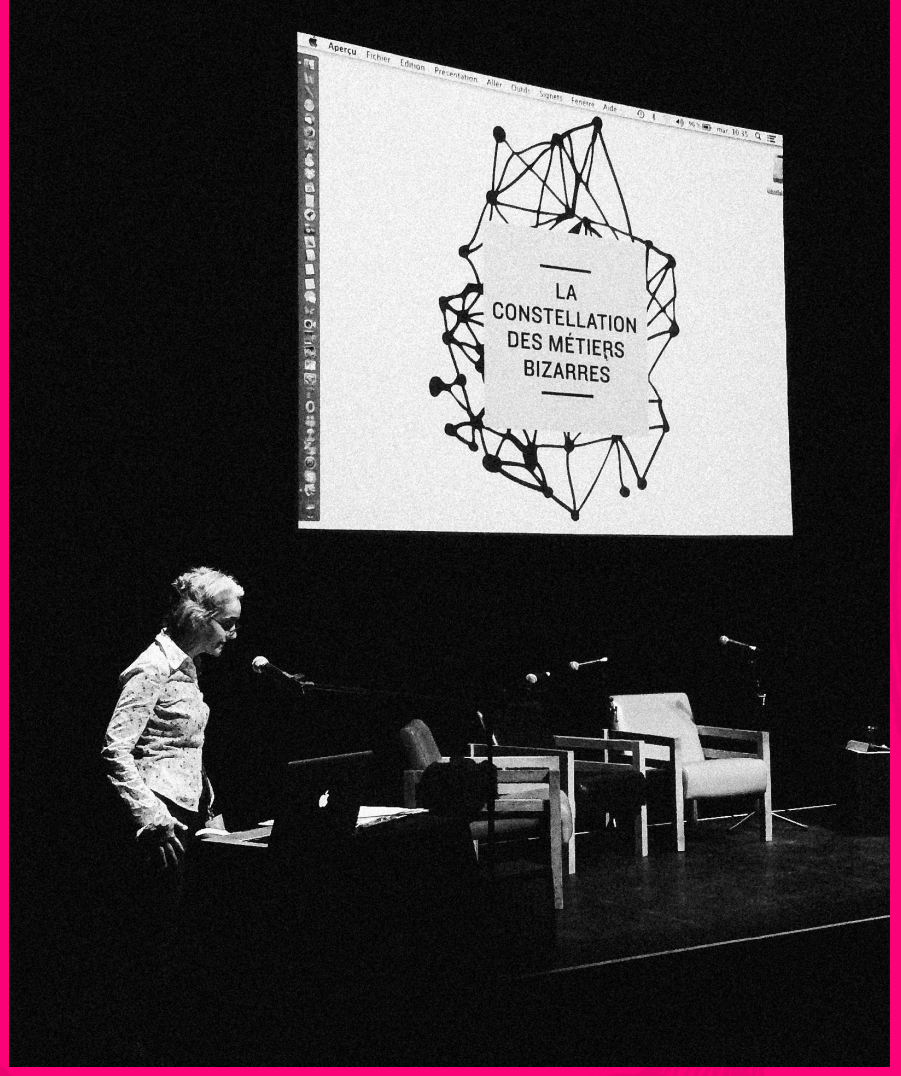
BIBLIOGRAPHIE

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

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

RANCIÈRE, Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.







RÉFLEXION POST-COLLOQUE

Vers la mi-janvier, Caroline Gagné, directrice artistique d'Avatar, me contactait pour m'inviter à assister, à titre d'observatrice, à un colloque qu'allait tenir l'organisme au printemps 2014. Avatar, centre d'artistes de la ville de Québec qui se consacre à la création, la production, la diffusion et la circulation d'œuvres en art audio et électronique, est un organe unique en son genre au Québec et au Canada : il joue un rôle essentiel dans l'écologie du milieu artistique, notamment par son ouverture vers l'international. C'est ainsi que, les 25 et 26 mars 2014, avait lieu le colloque *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* — et que je m'y retrouvai, attentive, l'oreille tendue.

Commençons par la fin : on a évoqué, lors de la grande rencontre plénière de clôture, l'autodétermination, puis l'indétermination. Ces termes, mentionnés pour la première fois en ces deux jours (du moins à proximité de mes oreilles), m'ont interpellée d'une manière singulière. D'abord parce qu'ils se révélaient être les mots-clés derrière l'entreprise même du colloque, ensuite parce que, devant l'évidence de leur rôle, il me fallait les intégrer à la constellation que j'avais tenté d'étoiler depuis les dernières quarante-huit heures.

Continuons par la fin encore un peu : l'installation-performance *Rainforest IV,* œuvre phare de David Tudor (1968-1973) — pionnier de l'art audio tel qu'on le connaît aujourd'hui —, ouvrait le deuxième jour du colloque, en version performance. L'œuvre était interprétée pour l'occasion par l'artiste sonore Julien Ottavi (également directeur-fondateur d'Apo33, une organisation basée à Nantes), ainsi que des étudiants [1] de l'École des arts visuels de l'Université Laval. Devant *Rainforest IV*, un premier constat s'imposait : il s'agit d'une œuvre dont la modalité d'existence invite à la collaboration et à l'échange. Non seulement a-t-elle fait l'objet d'une création-interprétation collective, mais elle invitait le public lui-même à participer à la deuxième performance sonore qui avait lieu lors du *cocktail* de clôture du colloque.

Maintenant, revenons un peu vers le début. Au fil des présentations, certains éléments sont ressortis de manière plus significative que d'autres. Deux d'entre eux, en particulier, m'ont paru surgir de manière récurrente : d'une part, la présentation de structures et de méthodes qui convoquent la collaboration, et d'autre part, celle de pratiques qui se développent dans l'échange — dont *Rainforest IV* qui, au surplus, se présentait comme un catalyseur réflexif en cette deuxième journée de colloque. Puis, à un moment, j'ai pensé : où sont les nouveaux médias ? Personne ou presque n'en parlait, sinon pour parfois en faire la négation. Si le sujet semblait évacué du colloque, c'est d'abord parce qu'un certain nombre de participants n'étaient pas concernés par lui. Et là encore, j'ai pensé : pourquoi inviter des gens qui sont étrangers aux nouveaux médias dans un colloque sur les nouveaux médias ? Dans quel but ?

Cependant, et c'est le postulat qui se trouvait au cœur du court texte de présentation du colloque, nul besoin à la base de nouveaux médias puisque « les propositions en art actuel visent toujours une finalité *nouveaux médias* ». L'assertion questionne, il faut en convenir : on la relit sur différents tons. Est-ce à dire que créer est un constant processus de réactualisation de l'art, au cœur duquel se trouvent les formes naissantes de ce que l'on nommera éventuellement « nouveaux médias » ? Par ailleurs, comme on l'affirmait dans

[1] Les étudiants-artistes de l'Université Laval : Najoua Bennani, Alexandre Bérubé, Audrey Bérubé, Jessica Bilodeau, Marie-Hélène Bochud, Carolyn Fortin, Vincent Fournier, Rosalyn Harrop, Jade Lacroix, Simon Laprise, Francis Ouellet, Rémy Pelletier et Jean-Michel René.

le même texte, il s'agissait de tenir « le pari d'une approche fondée sur une problématique floue ». On a ainsi investi la notion de « média » de « toute forme de structure, de paradigme ou de réseau », technologiques ou non, où vont puiser les artistes pour créer. Ce faisant, on a effectivement créé un flou autour de la notion de « nouveaux médias » : on en a fait un terme imprécis et polysémique, qui excède son propre périmètre de signification et qui, d'une certaine façon, le sort de lui-même, l'amène au-delà de lui-même.

En ouverture du colloque, Émile Morin, modérateur pour l'occasion, citait librement Wayne Ashley (directeur de l'organisation FuturePerfect, sise à New York) en énonçant : « Le nouveau n'est plus nouveau... *What comes next?* » Le colloque d'Avatar est, à mon sens, ultra symptomatique de l'ère post-médiatique/post-numérique [2] dont plusieurs font actuellement le constat. En référence à un au-delà du numérique tel qu'on le connaît, ces termes se sont dernièrement multipliés dans les discours et leur omniprésence devient le fait d'une disparition [3]. Certains l'ont vu venir avant d'autres : Negroponte en parlait déjà en 1998 dans sa dernière chronique mensuelle au *WIRED* (magazine qu'il lançait en 1993), lorsqu'il signait le texte « Beyond Digital », prédisant la banalité programmée du numérique. Plus récemment, la ligne thématique de la dernière édition de Transmediale intitulée *Afterglow* nous annonçait la fin du *party* de l'ère numérique, avec ses promesses d'instantanéité, d'infini immatériel et de communication ubiquitaire. Dans le texte de présentation du festival berlinois, on retrouve notamment cet énoncé : « Afterglow *conjures up the ambivalent state of digital culture, where what seems to remain from the digital revolution is a paradoxical nostalgia for the futuristic high-tech it once promised us but that is now crumbling in our hands. The challenge that this moment poses is how to use that state of post-digital culture between trash and treasure as a still not overdetermined space from which to invent new speculative thought and practice* [4]. » Si l'on se trouve, en effet, à un moment crucial de l'après-révolution technologique — celle où l'on déporte

---

[2] Les termes « post-médiatique »/« post-numérique »/« post-technologique » utilisés dans le présent texte le sont de manière indifférenciée.

[3] Paraphrase de Gregory Chatonsky, d'après le texte de présentation de l'exposition *Histoires d'interactions* d'Emmanuel Lagrange Paquet, présentée dans le cadre de la Biennale internationale d'art numérique, 2014 (http://bianmontreal.ca/artistes/emmanuel-lagrange-paquet).

[4] http://www.transmediale.de/content/afterglow

nos déchets technologiques vers les continents voisins sous prétexte de leur donner nos vieux « jouets », celle aussi où « obsolescence programmée » sont les mots moteurs des stratégies de mise en marché, celle encore où nous sommes désormais esclaves de nos outils numériques, branchés sur le Web en continu —, il s'agit également d'aménager cet espace encore indéterminé où repenser la situation.

Or, voilà qui remet en contexte l'autodétermination évoquée en clôture du colloque. En énonçant une problématique floue autour de la question des méthodes et des pratiques, Avatar se pose en résistance devant la dictature des discours qui cherchent à définir les pratiques artistiques — et, en l'occurrence, devant les discours technocentristes qui viennent circonscrire certaines pratiques comme on prend possession d'un bien. L'indétermination et, par le fait même, l'autodétermination deviennent alors des conditions essentielles pour stimuler l'émergence des idées et pour réserver un espace de réflexion qui permettrait de repenser les enjeux actuels du post-numérique/médiatique.

Reprenons du début : durant le colloque, on a remarqué, d'une part, la présentation de structures (Patrick Treguer du Lieu multiple) et de méthodes (Danyèle Alain du 3e impérial) qui convoquent la collaboration, et, d'autre part, celle de pratiques (Victoria Stanton, Jackie Summel, Frédérique Laliberté, Alain-Martin Richard) qui se développent dans l'échange. On a aussi observé le peu d'éléments relevant des nouveaux médias et, en l'occurrence, la prévalence d'une logique « post-média » — consciente ou non — sous-jacente à l'entreprise du colloque. Puis, dans une sorte d'aparté, Julien Ottavi et Paul DeMarinis éclairant *Rainforest IV* de manière à lui conférer une aura toute particulière et, à l'évidence, une forme d'autorité.

Cette émergence de motifs calquant différentes modalités des interrelations humaines est-elle une conséquence de la condition post-médiatique actuelle ? Sont-ce nos déserts de déchets technologiques qui nous poussent à réinjecter de l'humain dans nos projets labellisés « futur » ? Ou même, comme l'a évoqué Victoria Stanton lors de la grande discussion plénière, serait-ce la seule option qui pourrait nous sauver de la catastrophe annoncée ? Chose certaine, collaboration et échange sont des stratégies de travail — méthodes ou

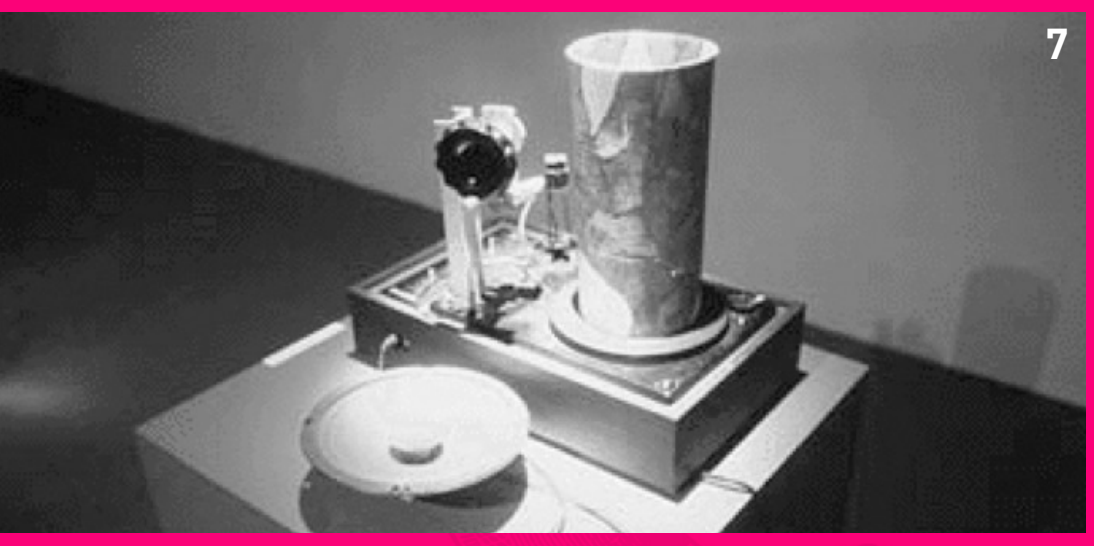
pratiques — qui s'inscrivent dans une forme de collectivité : deux êtres sont au minimum nécessaires pour qu'advienne un évènement *x*. Que l'évènement en question contienne ou non une composante « nouveaux médias », il reste irréductible à l'action concertée d'individus, et donc à un désir sous-jacent, à une motivation ou à une visée. En définitive, l'objet ou l'élément médiatique n'est jamais autrement qu'entre des mains humaines — tendues par le désir —, et parfois les choses nous glissent des mains.

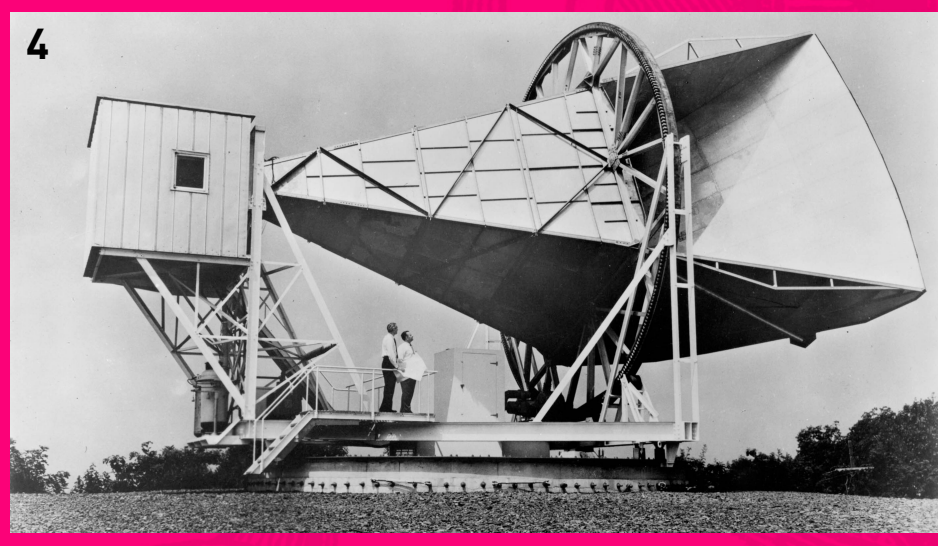
NATHALIE BACHAND




1


3


7


4

DE L'IMPORTANCE DU DÉLAI

Je suis de ceux pour qui les procédés et procédures, les méthodes et pratiques en création, ont souvent plus d'importance que l'œuvre finale. Du moins, je cherche constamment à les connaître en ce qu'ils portent les codes qui marqueront cette dernière, de sa conception à sa présentation. Ils composent les trames sur lesquelles l'œuvre s'inscrit et, sur celle-ci, ils laissent des traces aussi évidentes que nécessaires à son existence. À ne pas confondre avec l'usage de certains outils techniques/technologiques employés qui, eux aussi, marquent fortement le résultat, comme le moule prédéterminé d'une esthétique en boîte à laquelle il est préférable de se frotter en toute conscience de ses pièges tendus.

Les procédés qui m'intéressent sont liés à des règles de développement et de présentation de l'œuvre. Ils sont les conditions requises, spécifiques à celle-ci, qui régissent sa création — ils dictent le fonctionnement des mécanismes qui en marqueront la structure conceptuelle et physique —, mais aussi celles par lesquelles l'œuvre est livrée au public, délimitant ses conditions d'écoute.

Cet ensemble de conditions hétérogènes compose et agit sur ce que j'aime considérer comme le dispositif de l'œuvre, un terme qui suggère encore plus cette compréhension globalisante. Comme le propose Giorgio Agamben, le dispositif est « tout ce qui a d'une manière ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes et les conduites », cet « ensemble des pratiques et mécaniques » et « le réseau entre ces éléments ». [2]

« ...nous sommes pris dans le dispositif »

Sous cet angle, le dispositif est au centre de l'œuvre, et pas seulement sa mécanique de fonctionnement et de présentation, mais bien l'ensemble des composantes de celle-ci. S'attarder à soulever ces éléments est un exercice singulier, propre à chaque œuvre, qui ne peut donc être ici que partiellement effleuré, mais qui s'inscrit au minimum dans les axes suivants.

Le déclencheur

Le dispositif des œuvres à mes yeux les plus marquantes se trouve dans la base conceptuelle de celles-ci, et porte déjà, au-delà d'une idée à transmettre, les mécanismes qui régiront la création, des premières étapes de l'écriture, jusqu'aux conditions de présentation. Le dispositif est à même la trame conceptuelle de l'œuvre.

C'est le cas, par exemple, pour *Etiquette* [3], du groupe de créateurs anglais Rotozaza, pièce qui relève de ce que le collectif nomme « autothéâtre » et où le concept initial, affirmé et déclencheur repose sur un extrait tiré de *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard dans lequel un philosophe et une prostituée ont une conversation autour de la table d'un café. On comprend, en regardant l'œuvre finale du collectif britannique, que celle-ci est régie ou écrite suivant cette base. Par ses emprunts directs à la trame du film et à sa réflexion philosophique ainsi que par le mimétisme qu'affiche *Etiquette* quant à l'espace social et à la communication, la pièce nous laisse supposer que cet élément emprunté est plus qu'inspiration, mais bien le déclencheur de l'œuvre et l'élément primordial, la base conceptuelle sur laquelle elle repose. L'œuvre est vécue par deux spectateurs, autour d'une table, dans un café, comme dans cette scène tirée du film de Godard. Et c'est là que Rotozaza met en place la

trame de ce que le groupe aime nommer l'« autothéâtre ». Chaque spectateur (ils ne sont que deux) porte un casque d'écoute, qui crée un espace isolé du lieu public et dans lequel chacun entend une voix qui raconte et suggère des gestes à poser, dans une orchestration très précise, afin de nourrir une histoire dont le spectateur est un acteur principal. On y retrouve, très nettement, le contexte du dispositif déclencheur (la table, les deux protagonistes et la nature de l'échange philosophique). Ici, le dispositif est à la fois le déclencheur de l'œuvre et la trame sous-jacente sur laquelle elle s'écrit.

Contraintes et autres conditions

Le dispositif se définit et se compose par les processus de création. Procédés ou procédures, plus que médias (neufs ou vieux), et ce, malgré leur importance, ils sont les conditions d'écriture par lesquelles l'œuvre s'élabore. Si elle est inévitablement nourrie ou marquée par les mécanismes ou par les outils techniques utilisés, l'œuvre porte ainsi la trame marquée par les règles et les conditions au moyen desquelles elle est écrite. Le dispositif serait ici l'architectonique de l'œuvre.

The Clock, de Christian Marclay, en est un magnifique exemple tant le dispositif initial, le déclencheur, qui est aussi le dispositif dictant la procédure d'écriture de l'œuvre, et la base conceptuelle de cette dernière y sont indissociables. Processus imposé par l'idée première, le dispositif est ici la trame temporelle stricte à travers laquelle les images recueillies et utilisées, ayant en commun d'inclure une référence évidente au passage du temps (horloges, cadrans, montres tirés de séquences du cinéma), suivent le rythme imposé et intransigeant du temps réel. Ainsi l'usage d'une simple logique de construction initiale, qui, une fois mise en place, est imparable, mène à l'écriture d'une trame cinématographique de vingt-quatre heures, dans laquelle des images s'inscrivent en suivant le déroulement du temps à la seconde près. Cette pièce de Marclay est d'autant plus remarquable que ce dispositif s'élabore autour d'une règle bien simple, modelant l'œuvre du concept à sa présentation (il nous faut être là à 11 heures précises pour voir les images qui font exactement référence à cette heure). Visible et active de bout en bout, cette structure me porte à comprendre qu'ici, l'œuvre, c'est le dispositif, le contenu et le contenant contrôlant dès le départ les conditions par lesquelles elle est produite, orientée, modelée et reçue...

Les conditions de réception, l'interface et la temporalité

Variant, bien sûr, selon la nature de l'œuvre, son dispositif actif comporte parfois des conditions d'écriture plus spécifiques en ce qu'elles incluent la nécessité d'une trame temporelle (évidente dans la pièce de Marclay) devenant un élément opérant du dispositif d'une manière subtile, mais tout aussi importante. Cette trame détermine alors les conditions soit d'écriture, soit d'écoute de l'œuvre, délimitant de manière précise un espace de rencontre, un temps d'immersion du spectateur. Ici, nous pourrions inclure les stratégies sonores inhérentes à certaines pièces, définissant si souvent cet espace de rencontre. L'organisation spatiale de l'œuvre ou l'interface de celle-ci sont autant d'éléments qui composent le dispositif.

Ces variables, et potentiellement nombreuses composantes, d'un dispositif global viennent nourrir ce qui constitue les conditions de réception de l'œuvre. Et dans ce qu'il nous intéresse de débusquer, l'on retrouve un élément important de questionnement, lié aux mécanismes de rencontre entre l'œuvre et le visiteur. Dans ces oeuvres qui, souvent, dépendent de l'originel éveil de la conscience du spectateur / visiteur à l'action même de la réception de l'information, qui obligent celui-ci à prendre conscience des procédures mises en place dans l'environnement qui l'entoure et de la manière dont il reçoit l'information déployée.

Cela s'opère parfois par l'abolition de la distance, par une proximité imposée, bien au-delà de l'idée du participatif, dans un art du senti et de l'expérience, du détournement ou de la déstabilisation orchestrée des mécanismes de perception, lorsque des accentuations intentionnelles et dirigées ou d'habiles augmentations visent à transformer les informations interprétées par notre cerveau, créant une sorte d'espace augmenté.

Ce dispositif de réception de l'œuvre, je le retrouve inscrit d'une manière à la fois subtile et éloquente dans le travail de Laurent Grasso, *Uraniborg* [5].

Cette pièce immense procède d'une architectonique complexe, de nombreuses salles y étant liées entre elles par de longs corridors dont les murs comportent des ouvertures : fenêtres donnant à voir, à distance, un espace *installatif* qu'on ne pourra occuper qu'éloigné, portes qui mènent à des installations semblant

indépendantes les unes des autres. À travers cet ensemble d'unités indépendantes où chacune résonne et répond aux autres, Grasso nous implique dans un espace de l'œuvre multiple qu'il faut parcourir (marcher), mais qui reste impossible à voir par ce seul parcours, ce fractionnement imposé. Pour emprunter à nouveau les mots d'Agamben, la force de cette œuvre vient de ce que « le dispositif est le réseau entre ces éléments » ; il opère par le biais de la multiplication des éléments, compartimentage qui exclut la vue d'ensemble, dans une mise en condition de réception du visiteur, qui le rend particulièrement actif dans la mise en relation des codes reçus.

Mais, en s'attardant volontairement à un élément en particulier, on décèle un déclencheur qui semble nourrir l'ensemble. Au centre d'une des salles qui composent cette installation, Grasso nous laisse voir l'image du Holmdel Horn Antenna [4], qu'il réutilise par la suite sous la forme d'une maquette. Magnifique appareil scientifique développé dans les années soixante par les Bell Telephone Labs, cet outil aura permis de découvrir les *microwave background radiations*, traces des radiations thermiques laissées par le Big Bang. Ce dispositif fabuleux alimente grandement la pièce de Grasso en ce que l'artiste s'intéresse à ce que l'humain parvient à percevoir et comprendre. Cet élément, ce *horn antenna*, est encore ici le dispositif déclencheur, celui sur lequel l'ensemble de la pièce semble s'attarder, son sujet, mais aussi, et surtout, il nous renvoie à notre propre condition de visiteur. Ce dispositif est celui des conditions de réception de l'œuvre que l'artiste nous impose, nous incluant directement dans le processus de perception et de compréhension dont il provient. Ce sont ici des trajectoires possibles et multiples, comme une série de connexions entre les éléments qui composent l'ensemble, et cette conception du dispositif en fait autant l'élément actif et central de l'œuvre, le code par lequel elle devient lisible, son écriture, l'interface avec le public, l'espace de l'œuvre, sa temporalité, et aussi comme sa mécanique. L'ensemble repose sur une intentionnelle mise en condition de l'écoute du spectateur.

La nostalgie du délai

Il m'arrive d'être quelque peu nostalgique du délai, bien perceptible, qui se manifestait lors des transmissions de vidéoconférences que nous osions employer dans des projets aventureux au cours des années quatre-vingt-dix ;

du délai d'une demi-seconde (parfois plus), faiblesse technologique apparente, délimitant un temps d'attente riche, une contrainte qui, par défaut, provoquait une écoute attentive et fragile. Ce délai est un peu à l'image du Horn Antenna : pointé sur les limites de l'univers, il cherche à en entendre les échos, même les plus distants. Dans cet espace / temps qui nous sépare de l'événement, ne retrouve-t-on pas aussi la variable « densité du temps » et la distance qui remplit tout acte de perception ? À une époque où l'on tente de nous faire croire à l'illusion de l'immédiat et à la disparition du délai, ce dernier me semble d'un grand intérêt, qu'il soit celui des confins de l'univers ou celui des retours de sons dans le dispositif du *Rainforest IV* de Tudor.

Nouveaux médias, anciens médias

L'idée et le terme de « nouveaux médias » m'ont toujours un peu indisposé en ce qu'ils supposent le neuf, l'apparition soudaine et immédiate du nouvel outil, de la nouvelle technologie et du nouveau concept. Vouloir croire à cette illusion de l'instantanéité qui porte sur l'affirmation de l'invention, au sens d'une soudaine apparition « du nouveau », et qui n'existe souvent que par le cumul d'une série de trouvailles et par leur assemblage sur une longue période de temps. Pourtant, le délai est toujours là.

Dans un des textes qui composent *Buried in Noise* [6], superbe publication traitant du travail de l'artiste Paul DeMarinis, Bernd Schulz écrit : « *Media technologies are not the result of a sudden invention, but unite various strands of development that have varying historical depth. There is no linear growth of knowledge. At the margin of the convoluted paths of the history of technology and ideas lie many abandoned or forgotten projects, completed or unfinished devices and concepts.* » L'impressionnant travail de DeMarinis s'est nourri d'expériences de laboratoire que l'artiste manipule, transpose et transgresse. De ses détournements de phénomènes technologiques parfois oubliés, des « chimères » les plus étranges qu'il arrive à découvrir, il nous laisse comprendre que l'art est cet assemblage complexe d'emprunts, et justement de détournements.

En ce qui concerne les nouveaux médias, il nous fait voir jusqu'à quel point ils sont anciens ou, du moins, s'ils sont parsemé de longs délais et des échos d'univers lointains.

Et ces assemblages complexes, si nous cherchons le neuf, ne sont-ils pas justement ces nouvelles formes potentielles de la création ? Le dispositif entier derrière l'œuvre peut-il se faire autour d'assemblages inédits permettant d'apercevoir de nouvelles formes et de nouveaux alliages et ainsi de créer de nouvelles connexions ?

Dans les œuvres citées plus haut, je retrouve cette multiplication des codes et des connexions, une compréhension précise par ces artistes des multiples facettes des dispositifs qu'ils mettent en place. D'une certaine manière, ils semblent adhérer à ce que j'appellerai une « esthétique de la complexité », non pas celle des connexions floues et incertaines, mais celle, conséquente, d'une écriture qui répond à des règles précises, intrinsèquement liées à ce que je nomme le « dispositif déclencheur », qui est à la source du projet.

Nous pourrions tenter de tracer de multiples liens qui unissent tous les éléments d'un dispositif complexe. Nous aboutirions à une graphie du multiple, représentation de l'exercice de connexion de tous éléments composant les dispositifs, de leur conception à leurs règles de création, de leur compréhension à l'expérience sensorielle qu'ils offrent, jusqu'au contexte social dans lequel ils s'inscrivent. Du déclencheur engendrant leur création à leur finalité visible. Une cartographie des conditions et intrants de leur écriture, une représentation visuelle (arrivant avec un certain délai) nous permettant de les parcourir et d'en faire la lecture.

"Artists can talk about our world by choosing which data to visualize" [8]

Cette illustration de l'esthétique de la complexité est probablement la mieux décrite par Manuel Lima dans *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*. Dans cet ouvrage nourri, nous saisissons l'importance de l'intersection entre la visualisation et les réseaux (s'il y a du nouveau dans cette époque, c'est dans la profusion et la multiplication des données disponibles), de l'élaboration d'une cartographie des systèmes complexes, de la mise en connexion des éléments. À l'intérieur de ces études de mises en relation de données émergent des modes de connexion multiples et variables, nécessitant la création d'une nouvelle syntaxe, qui permette de comprendre cette profusion, de jeter sur elle un regard et d'en proposer une lecture. Et,

sans être neuve, car elle est employée depuis des siècles afin de comprendre et d'illustrer divers phénomènes, la visualisation des données repose maintenant sur des paradigmes plus complexes encore, qui bousculent les codes de représentation qui l'ont régie. Elle offre, en un sens, une nouvelle représentation du monde, un nouvel alliage, un nouveau média.

ÉMILE MORIN

---

[1] *Dispositif no 1*. Rituel d'initiation de jeunes moines (photo prise aux abords d'un temple bouddhiste en Thaïlande, Émile Morin, 2009).

[2] Giorgo Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 10,20,31

[3] *Etiquette* de Rotozaza fut présenté au Mois Multi en 2011.

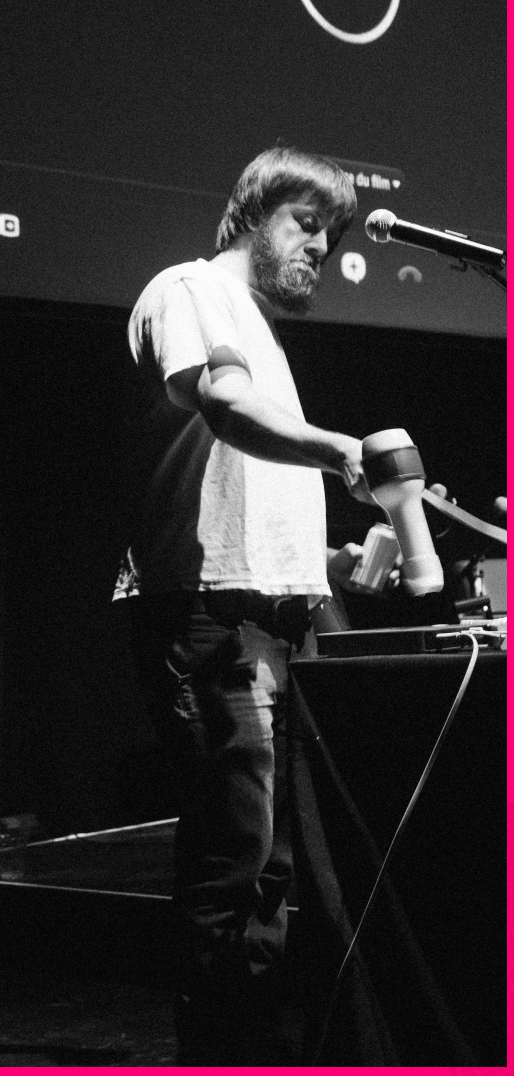
[4] Le Holmdel Horn Antenna est une conception des Bell Telephone Laboratories et se trouve à Holmdel Township, New Jersey, États-Unis [http://en.wikipedia.org/wiki/Holmdel_Horn_Antenna).

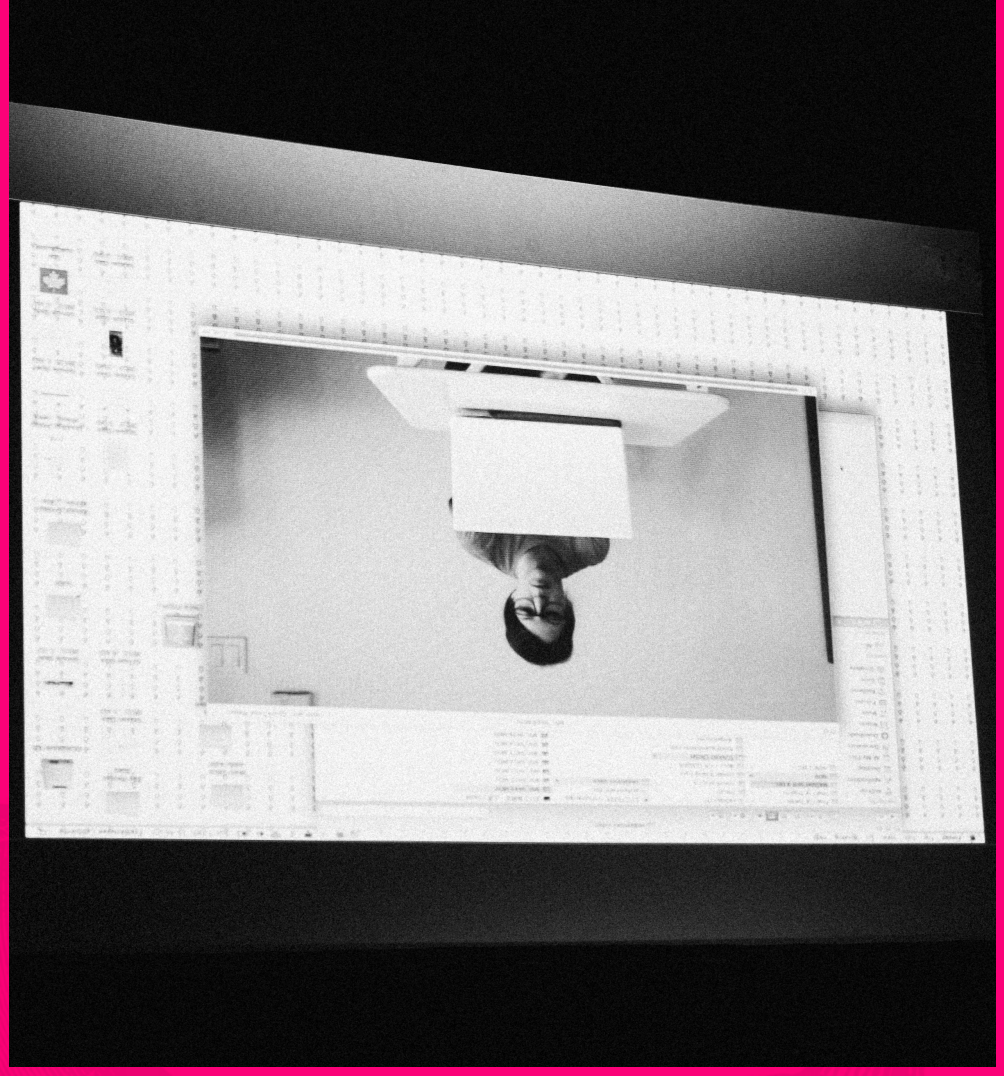
[5] *Uraniborg* de Laurent Grasso fut présenté au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013.

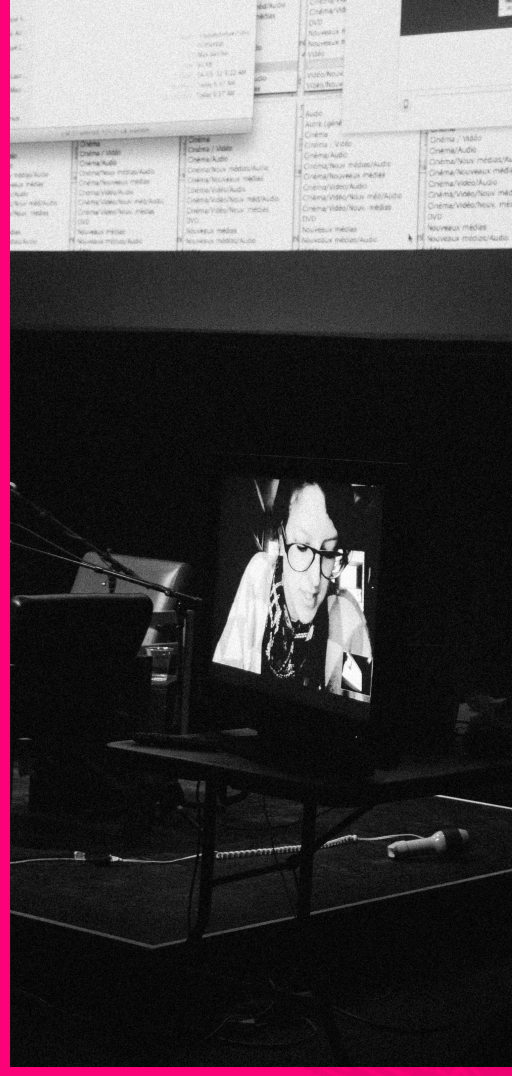
[6] Bernd Schulz, "Another View of Technology", dans Paul DeMarinis, *Buried in Noise*, Heidelberg, Kehrer, 2010.

[7] *Fragments of Gericho*, Paul DeMarinis, 1991. Cette œuvre agit comme une recréation authentique de ce qui serait probablement le plus ancien enregistrement audio du monde : un cylindre d'argile sur lequel sont inscrites des voix du passé. En dirigeant le laser sur le vase tout en tournant celui-ci, on peut entendre les vibrations d'un autre âge. L'œuvre de DeMarinis est l'une des composantes de *Edison Effect* qui fut présenté à Obscure (Québec) en 1992.

[8] Manuel Lima, *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*, Princeton, Architectural Press, 2011.







LE BRUIT DES POÈTES

Préambule

Je suis aujourd'hui professeur, mais j'ai été longtemps impliqué directement dans quelques centres d'artistes. J'en connais bien les rouages. Quand je suis devenu professeur, je dois admettre que la profusion de propositions artistiques auxquelles j'ai dû faire face m'a surpris. Combien de propositions différentes chaque année ? 100 ? 200 ? Évidemment, on ne s'attend pas à une révolution à chaque fois, mais la loi du nombre fait le travail et, sur le lot, il y a toujours des travaux qui sortent des rangs, qui secouent. En raison de la liberté facultaire, de l'encouragement des professeurs, d'une certaine fraîcheur de la jeunesse peut-être, il y a parfois — souvent — des travaux *inouïs*.

En fait, c'est une des raisons qui m'ont fait accepter quand Avatar m'a approché pour que je participe à la définition des objectifs de ce colloque. Du fait de pouvoir apercevoir d'un seul coup d'œil les deux côtés de la rivière — l'institution universitaire et l'institution professionnelle —, les différences me sont apparues plus clairement. Et celle qui m'a frappé le plus est que les noms que se sont donnés les centres d'artistes (*... en arts visuels, ... en arts médiatiques, ... d'art*

sonore et électronique, … etc.) ne correspondent pas à l'approche des jeunes artistes. Savoir s'ils ont déjà correspondu à autre chose qu'aux besoins des organismes subventionnaires est une autre question, mais il est de plus en plus clair que les jeunes artistes ne caractérisent pas leur travail de cette façon. Non seulement leurs méthodes diffèrent, mais c'est justement dans l'invention de leur méthode de travail qu'ils se distinguent. Ils sont donc toujours un pas en avant, déambulant devant les centres qui, eux-mêmes, tirent les formulaires. D'où l'idée de ce colloque qui proposait d'examiner les méthodes de différents artistes et d'en profiter pour faire un autoexamen du fonctionnement d'Avatar — et, par extension, de la forme générale du centre d'artistes — comme structure d'accueil. D'où aussi la position énoncée dans le mot d'introduction que j'ai prononcé à la première heure de l'événement : si j'ai affirmé que j'espérais que ceux qui étaient venus pour en apprendre plus sur la méthode des artistes en arts médiatiques seraient déçus, c'est que, justement, j'espérais qu'on sorte de ce paradigme disciplinaire.

Ambule ?

Prenons, à titre d'exemple, le travail de Frédérique Laliberté, puisqu'il apparaît à mes yeux à la fois à l'école et au colloque. J'ai d'abord pris connaissance de la démarche de Frédérique Laliberté à l'École des arts visuels de l'Université Laval, où, comme étudiante, elle prenait part à l'un de mes cours. Dans un projet réalisé pour le cours *Vidéo et interdisciplinarité*, elle avait fait une présentation orale avec un diaporama informatique. Or, voilà que le diaporama en question portait sur un diaporama, qui incluait des vidéos sur la manière dont on fait des vidéos, avec des fenêtres informatiques à l'écran comprenant des fichiers qui étaient, en fait, des images de fenêtres comprenant des fichiers et qui étaient incluses dans des vidéos de diaporamas… la présentation en question étant elle-même une présentation de présentation d'une mise en abyme mise en abyme dont le contenant est le contenu, l'artiste s'y perdant à plusieurs reprises, et tout le monde — artiste et auditoire — abdiquant finalement devant un labyrinthe qui se mordait la queue. Pour un autre projet, Laliberté avait réalisé une installation dans laquelle elle donnait aux visiteurs des instructions concernant le déplacement des objets en présence, soit directement ou par le truchement de sa propre voix, enregistrée (cette voix enregistrée désignant avec ironie *l'autre voix* du nom de *Frédérique de la vraie vie*…). Les visiteurs se voyaient intervenir

dans l'espace sous les injonctions de la même voix provenant de deux sources, dont les instructions étaient parfois contradictoires, en tous cas toujours relativement imprécises, et le tout devait durer moins de quinze minutes, mais s'est étiré en fin de compte sur près de trois quarts d'heure sans qu'on en sache plus à la fin sur l'objectif de la manœuvre qu'au début.

Frédérique Laliberté a reçu son diplôme il y a quelques années et la voici invitée au colloque pour présenter ce qu'elle nomme ses *àlenveritudes*. De la même manière que pour ses travaux antérieurs, l'artiste a offert, pendant le colloque, une performance-vidéo qui rejouait les codes : son approche suspend la suspension de l'incrédulité nécessaire autant dans les colloques qu'au cinéma. Frédérique apparaissait à l'écran, donc cadrée dans une boîte. Elle était — du moins c'est ce qui était affirmé — quelque part en Europe, nous parlant par Skype. Mais la connexion Internet était fragile, et il y avait aussi un assistant sur place qui montait ou descendait d'une échelle selon les instructions de l'artiste, et il y avait des images à l'écran qui laissaient croire que l'artiste était peut-être, dans les faits, ici, au 5e étage du bâtiment où nous nous trouvions, même si d'autres indices confirmaient qu'elle était bien quelque part dans le sud de la France, et que, parfois, il y avait aussi des images informatiques qui nous rappelaient que ce que l'on voyait n'était *que* des images, qui auraient pu avoir été enregistrées bien avant l'événement, et tout ça ne cessait de contredire notre volonté docile de croire à l'image, d'embrasser l'écran, de succomber à la crédulité. Performance bricolée, fragile, magistrale.

Somnambule sur l'autre rive ?

La grammaire est une épée à deux tranchants. D'un côté, son fil relie : sans grammaire, pas de communication. De l'autre, c'est un formidable outil de censure : ce qu'elle ne permet pas de dire, elle l'interdit. C'est le propre (!) de tous les systèmes de communication. Il faut exclure le bruit… d'où la valeur des poètes.

Le réseau des centres d'artistes — bruit, à l'origine — a lentement pris forme de système, avec ses codes, ses possibles et ses exclusions. Alors qu'on aurait pu espérer (souhaiter ?) que le réseau demeure un assemblage de cellules

autonomes et parasitaires, il s'est au contraire érigé en système, avec sa grammaire propre, excluant du même coup les organisations parasites de son propre signal principal. Et non seulement cette uniformisation a-t-elle permis de policer la forme des membres du réseau, mais elle a mené à la création d'une police qui vient des centres eux-mêmes... Combien de fois un regroupement a-t-il refusé, dédaigné ou ignoré une opportunité sous prétexte que, d'un point de vue *disciplinaire*, l'activité n'était pas « dans son mandat » ? La liberté est un poids considérable et l'attrait du pouvoir — sur les autres ou sur soi — est fort : nous avons donc constitué notre propre système d'auto-surveillance et Foucault n'aurait pas été surpris de voir que nous y avons associé une procédure de confession « par les pairs ».

On se nomme soi-même *médiatique, photographique, visuel ou interdisciplinaire*, et on se sent ensuite obligé d'y croire. Une fois l'étiquette placée bien en vue, le client a toujours raison. Les drapeaux bien affichés permettent la constitution d'une situation stable et le système se donne sa pérennité comme objectif premier.

Cependant, nous sommes à un tournant de la valeur des mots et des grammaires. La distribution du savoir a connu autrefois une croissance fantastique avec l'invention de l'imprimerie. Une fois les textes figés à l'encre sur le papier, il devenait possible de faire circuler les idées partout, de partager des découvertes ou des opinions, de constituer des archives pour référence future, de bâtir des lieux de discussion et d'apprentissage privilégiés autour de collections d'imprimés rares — lieux qu'on appellera *universités*. Mais cette distribution universelle avait un prix : pour pouvoir être disséminé, le savoir devait être figé. S'il est écrit aujourd'hui que le navire de Darwin s'appelait le *Beagle*, il doit en être de même demain. L'impact de l'imprimerie n'avait d'égal que l'inertie des textes imprimés. Imprimer et distribuer un texte demandait un investissement fantastique d'efforts, de matériaux et de coordination. Avant d'imprimer, on devait s'assurer que les écrits resteraient. Être écrit, c'est mourir un peu.

Et puis voilà que nos textes deviennent volatiles, vivants. Ce que j'écrirai sur ma page Web pourra bien changer demain ; ce texte inclus dans une publication électronique pourrait être mis à jour à chaque lecture à partir d'une base de

données. Les réseaux électroniques sont maintenant garants de la distribution spatiale de l'information, et cette distribution peut être flexible, mise à jour, corrigée en temps réel. Pourquoi nos centres d'artistes ne pourraient-ils pas être photographiques un matin et performatifs le soir même ? Qu'est-ce qui nous force à maintenir le même cap jusqu'à plus soif ? Pourquoi exclure ? Et quelles sont les pratiques d'artistes qui sont actuelles en ce sens et sur lesquelles nous pourrions refonder les bases de travail de nos regroupements ?

De la marche en rangs

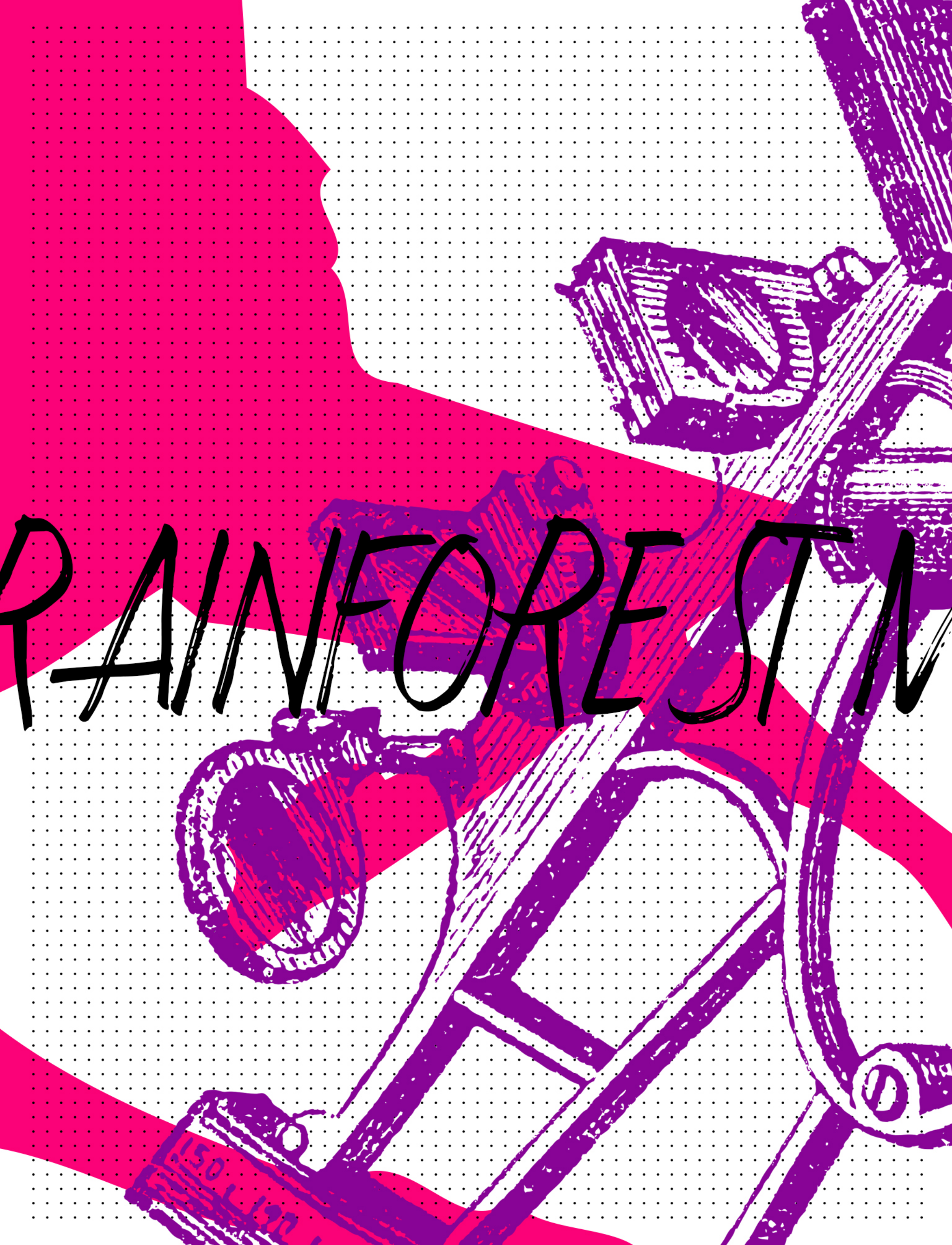
Les méthodes de Frédérique Laliberté et de nombre d'artistes — telles Jackie Sumell ou Victoria Stanton — travaillant de la même manière (ce qui veut dire ici, d'autres manières, vous l'aurez compris) sont à la fois efficaces et on ne peut plus personnelles. Non seulement elles ne peuvent être résumées par des termes telles que *médiatiques*, *visuelles* ou *interdisciplinaires* mais elles ne participent pas vraiment de ces principes ou alors se mettent en contradiction avec eux. Alors où, dans notre réseau de centres d'artistes, peut-on les écouter ?

Qu'Avatar ait pris l'initiative de réfléchir sur ses modes d'intervention à partir du témoignage d'artistes œuvrant en ce moment même est louable. Mais il faudra beaucoup plus pour que le réseau rattrape la communauté qu'il entend servir.

La marche en rangs est une approche militaire qui a fait ses preuves lors de l'affrontement de groupes armés organisés de façon hiérarchique. Il est fort possible qu'elle soit devenue obsolète à l'ère des terrorismes anonymes et des guérillas de banlieues. Si les centres d'artistes veulent déambuler comme des unités de résistance, ils devraient peut-être y réfléchir.

JOCELYN ROBERT

RAINFOREST





RAINFOREST IV : UN ÉCOSYSTÈME

J'ai entendu parler de *Rainforest IV* pour la première fois en septembre 2013. Sans doute est-ce en raison de mon bagage de connaissances qui s'est plutôt construit en rapport avec une pensée et un langage propre aux arts visuels. C'est l'artiste Jérôme Joy, lors de sa venue à Québec pour sa participation au *Grand happening* organisé dans le cadre du vingtième anniversaire d'Avatar, qui nous a raconté qu'à Nantes, Apo33 avait recréé cette œuvre de David Tudor. Pour la réinterpréter, considérant cette pièce comme « faisant partie d'un répertoire classique », l'instigateur du projet et directeur d'Apo33, Julien Ottavi, avait mis en place l'environnement collaboratif d'improvisation sonore et contribué à en développer le dispositif.

À la suite de quelques échanges de courriels, un partenariat s'est établi avec cet artiste en vue de réaliser une nouvelle version de *Rainforest IV* pour le colloque. Plusieurs étapes étaient à venir. D'abord, il fallait déterminer une vision, partagée, d'une œuvre se situant à la frontière de l'installation et de la pièce musicale, en plus d'établir un processus de réalisation qui devait se dérouler, en partie, à distance. Ensuite, il fallait orchestrer la fabrication d'objets résonants, en prévision de leur mise en espace : faire des choix.

Nous avions fait le pari que l'expérience concrète de création collective nous aurait menés non seulement à pénétrer au cœur d'un processus de travail coopératif, mais à aborder d'emblée les questions de « libre[1] », d'auteur et de création en réseau, à discuter autour des idées de dispositif et de discipline artistique. Effectivement, Avatar a toujours porté une attention particulière à la notion de travail collaboratif, et l'avait fait, plus spécialement, à travers les activités tenues l'année précédant le colloque. En somme, *Rainforest IV* était, pour nous, une œuvre synthèse : elle allait recouper plusieurs questions soulevées lors des discussions ayant servi à la préparation du colloque.

Ces discussions, l'équipe d'Avatar les avait partagées, entre autres, avec Jocelyn Robert, partenaire du colloque, artiste et directeur de l'École des arts visuels de l'Université Laval, ainsi qu'avec Émile Morin, qui avait accepté de jouer le rôle de modérateur au cours des échanges et des présentations. Notre constat initial faisait état du fait que les arts médiatiques n'avaient pas de méthode stable : « Il existe dans le paysage des arts, tant au Québec qu'à l'étranger, une multitude d'approches différentes de la pratique artistique. Cependant, les artistes travaillent souvent en vase clos, sans déborder de leur champ disciplinaire, de sorte que les diverses disciplines sont isolées les unes des autres et que les méthodes sont rarement partagées[2] . »

Certaines questions se sont alors posées. Les artistes organisent-ils leurs travaux de façon nouvelle ? Travaillent-ils seuls ou en collectivité ? Avec ou sans technologie numérique ? Comment les œuvres, peu importe leur forme, s'organisent-elles en langages multiformes ? Comment traduisent-elles l'instabilité propre aux méthodes de création ? Comment les modèles de structures mises sur pied pour soutenir les artistes s'adaptent-ils pour répondre aux besoins, difficiles à identifier, d'artistes qu'il est tout aussi périlleux de tenter de caractériser ?

---

[1] Utilisé par Julien Ottavi, notamment pour qualifier l'*open source*, le terme « libre » renvoie, dans la perspective qui nous intéresse, à une attitude de transmission et de partage de la connaissance qui transcende le concept de propriété. Voir, à ce sujet, Julien Ottavi, « Le libre intuitif et la pratique du libre », [en ligne], dans Apo33, « Le libre et les nouvelles pratiques de création : open source modular art-efacts », [http://apo33.org/dokapo/doku.php?id=le_libre_et_les_nouvelles_pratiques_de_creation_open_source_modular_art-efacts].

[2] Extrait du texte préliminaire du projet.

À ce stade, l'objectif du colloque était de mettre ces problématiques en lumière et de faire d'elles un territoire d'exploration, de mise en commun d'informations, dont il fallait discuter la pertinence, voir comment elles peuvent enrichir la pratique des artistes, et par rapport auxquelles il fallait éventuellement faire des choix.

Dans ce contexte, *Rainforest IV* a tenu lieu de carrefour de processus et de parti pris de création. En plus d'Apo33 et du collectif d'Avatar [3], la réalisation de cette œuvre aura impliqué de nombreux artistes ayant participé à l'atelier de fabrication d'objets résonants ainsi qu'à la performance du 26 mars 2014 [4]. À cela s'ajoute l'engagement de Julie Faubert, professeure à l'École des arts visuels, qui avait intégré le projet à son plan de cours et organisé, entre Julien Ottavi et ses étudiants, une rencontre grâce à Skype au début de la session, pour que s'amorce le travail de ces derniers. Par la suite, ils avaient consacré plusieurs semaines à réfléchir sur les enjeux de cette proposition artistique qu'est *Rainforest IV*, en plus de devoir comprendre et fabriquer des dispositifs résonants, avec l'aide de Nicolas Désy [5].

D'entrée de jeu, tous semblent s'entendre pour dire que *Rainforest IV* est une pièce fondamentale en art électronique et en musique contemporaine. Quant à moi, en plus d'avoir été interpelée par la forme de l'« installation sonore », une expression qu'avait lancée Julien Ottavi pour définir cette dernière avait attiré mon attention. Dans un courriel, il avait utilisé les mots « œuvre à l'existence continue ». Sans toutefois faire de détour par l'art génératif, je m'interrogeais sur le fait que quelque chose d'insaisissable opère avec celle-ci au point que des reprises aient été réalisées, les unes après les autres, jusqu'à quarante ans après sa création. Outre que la mise en espace proposée par Tudor telle une partition relevait d'une posture artistique nouvelle pour son époque, en ce que le dispositif électronique faisait intrinsèquement partie de la proposition, une fascination pour les « sculptures » entrant en résonance avec elles-mêmes s'exerce encore aujourd'hui.

---

[3] Notons que les savoir-faire de Mériol Lehmann et de Simon Paradis-Dionne ont rendu tant la fabrication que le montage du dispositif entièrement possibles.

[4] J'aimerais souligner l'engagement dont Alexandre Berthier a fait preuve dans l'ensemble du processus.

[5] Il occupe, à l'École des arts visuels, le poste de technicien en travaux d'enseignement et de recherche, en plus d'être spécialiste de l'audiovisuel.

Par ailleurs, dans la suite des événements qui suscitaient notre enthousiasme en vue du colloque, nous avons découvert que Paul DeMarinis (artiste américain et enseignant en art audio et électronique à à l'Université Stanford, en Californie) avait travaillé avec Tudor lors de la réalisation de la première version de *Rainforest IV*, à l'Espace Pierre Cardin (Paris) en 1973. L'occasion d'inviter cet artiste à nouveau [6] était belle ; et il a accepté de prendre part au colloque par l'intermédiaire de Skype et de communiquer son expérience. De plus, il venait tout juste de faire de *Rainforest IV* l'objet de son dernier séminaire avec ses étudiants.

Si je me permets de donner autant de détails en relatant la manière dont les choses se sont mises en place et les liens, tissés pour en arriver à une véritable création en réseau, c'est que ces détails permettent justement, selon moi, de prendre la mesure de l'expérience partagée. Et que, « nouveaux médias » ou pas, art médiatique ou non, un propos artistique se construit en amont de l'œuvre achevée, propos dont la portée va bien au-delà du résultat matériel : que le dispositif, pourrions-nous dire, dépasse la matérialité de l'œuvre.

La posture d'un art sans identification fixe à une discipline et aux contours flous, je l'illustre parfois par l'image d'un astronome : il observe des planètes, non visibles à l'œil nu, à partir d'infimes indices se reflétant sur les planètes voisines, indices qui trahissent la présence des premières. En d'autres occasions, j'utilise l'image du sextant, qui permet de positionner précisément les choses par déduction plutôt que par mesure directe. C'est de ce double positionnement que tient le colloque d'Avatar : s'étant organisé autour d'une problématique floue, il a rassemblé, pour ce, des participants aux expertises diverses.

Finalement, j'aimerais revenir sur l'expression « œuvre à l'existence continue ». Si elle était relative, ici, à la durée de l'installation et de la performance collective et aux points de résonance des objets, elle témoigne, d'après moi, également des multiples reprises dont a procédé *Rainforest IV* dans le temps de travail collaboratif, de recherche et d'improvisation, à toutes les époques et dans tous les contextes. Et c'est là que l'œuvre est aussi fondamentale. Bien

---

[6] Les travaux de Paul DeMarinis ont été présentés à Québec, dans le cadre du Mois Multi, en 2008 et en 2009.

qu'elle repose d'abord sur un dispositif électronique et que l'informatique en fasse maintenant partie, elle propose toujours une expérience hors de toute discipline. Ne dit-on pas qu'un écosystème fait toujours partie d'un écosystème plus grand ?

CAROLINE GAGNÉ



BIOGRAPHIES





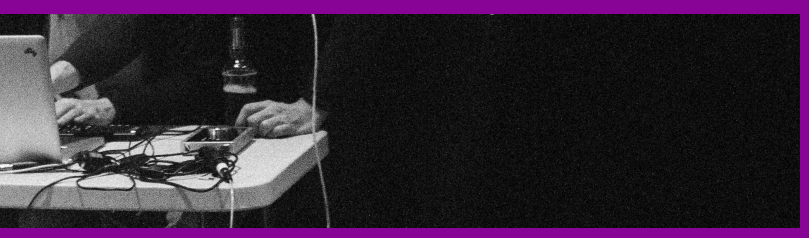


JULIE FAUBERT

Julie Faubert s'intéresse à l'espace qu'occupe/inoccupe le corps en Occident. Elle questionne le dualisme fondateur de nos perceptions, de nos espaces et de nos mots. Elle a un grand parti pris pour le mélange : d'idées, de temps, de corps, de gestes, de lieux. Elle aime — pour le moment — dire qu'elle crée des situations (publiques, critiques, sonores…), c'est-à-dire des contextes dans lesquels un lieu, des pensées, des sons, des images, des gestes viennent mettre en doute une expérience. Inlassablement critique face aux multiples opérations qui engendrent, nourrissent et reconduisent le conformisme endémique de nos sociétés, elle espère se mettre du côté de ce qui est encore à venir.

Depuis 2001, elle a réalisé de nombreuses installations et interventions dans lesquelles vont et viennent les pratiques d'écriture et les pratiques relatives à l'espace, les cueillettes d'objets et les démarches relationnelles, les contextes d'écoute et les dérives urbaines. Elle a exposé au Québec, au Canada et en Europe. Elle complète actuellement un doctorat (*Espacio público y regeneración urbana: arte y sociedad*, Université de Barcelone / aménagement, Université de Montréal), qui porte plus spécifiquement sur les parcours sonores urbains et les enjeux esthétiques, éthiques et politiques liés à la présence des corps dans l'espace public. Julie Faubert enseigne à l'École des arts visuels de l'Université Laval.











NATHALIE BACHAND

Nathalie Bachand est responsable du développement pour Elektra, festival international d'arts numériques. Dans la foulée, elle travaille donc aussi au développement de la Biennale internationale d'art numérique de Montréal. Elle a dirigé le projet de publication *Angles arts numériques* en 2009 et a contribué au collectif d'auteurs *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* en 2004. Diplômée d'une maîtrise en arts visuels, elle a complété une scolarité de doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Bachand écrit à l'occasion, notamment sur les arts visuels et médiatiques.









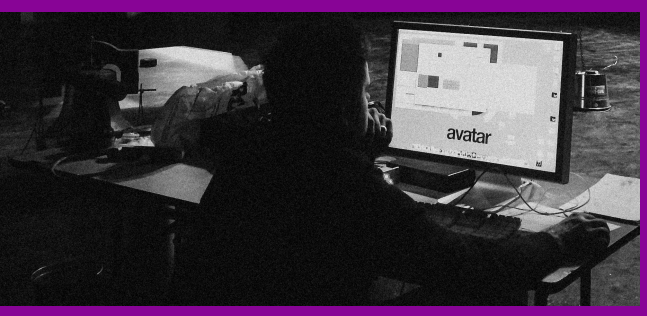


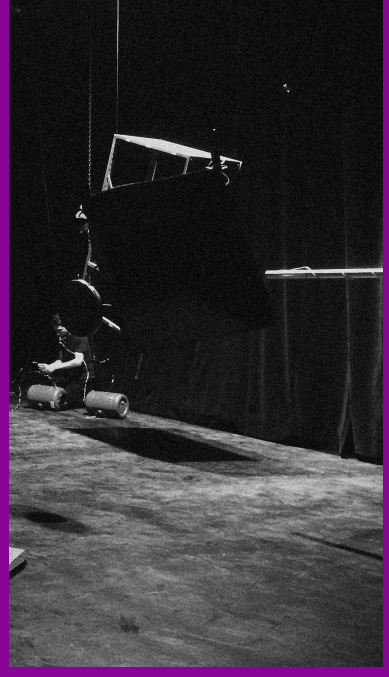
ÉMILE MORIN

Depuis trente ans, Émile Morin est un artiste indépendant résidant à Québec. Ses nombreuses installations et ses œuvres scéniques ont été présentés en Europe, en Australie, aux États-Unis et au Canada. Elles ont, entre autres, été exposées au Châtelet à Paris, au Tesla à Berlin, au festival BEAP à Perth, au Banff Centre et au Musée d'art contemporain de Montréal. Morin a été le directeur artistique d'Avatar de 2001 à 2006, période durant laquelle il a attribué au centre un mandat supplémentaire, c'est-à-dire son axe de développement de l'art électronique. L'artiste a ensuite rempli cette fonction, en codirection, de 2004 à 2007. Morin a été, de plus, directeur artistique des Productions Recto-Verso et du Mois Multi jusqu'en 2011.

Fondée sur ce qu'il appelle une « esthétique de la complexité », la pratique de cet artiste utilise et entremêle plusieurs disciplines pour donner naissance à des installations, à des espaces scénographiques, à des œuvres immersives et à des constructions « dramatiques ». La singularité de ces œuvres se révèle à travers une multidisciplinarité caractéristique et cette dernière procède d'un recours systématique à de multiples mécaniques qui reproduisent et détournent tantôt des effets, des phénomènes ou des mouvements de la nature, tantôt les fonctions premières des objets eux-mêmes. L'élaboration de ces dispositifs sonores et visuels cherche à provoquer et à modifier les modes de perception du spectateur, sa compréhension de l'espace qu'il habite et qui l'entoure. Depuis plusieurs années, Émile Morin fait un usage intensif, mais critique, des nouveaux outils technologiques.











JOCELYN ROBERT

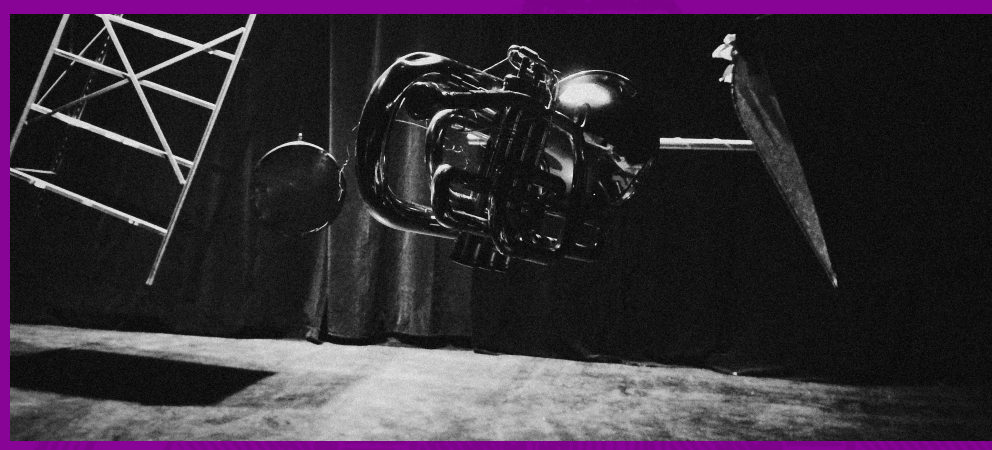
Jocelyn Robert est un artiste interdisciplinaire de Québec. Il travaille notamment en art audio, en art informatique, en performance, en installation, en vidéo et en écriture. Ses installations ont été exposées internationalement et ses œuvres sonores se trouvent sur plus de trente disques compacts. Ses textes ont été publiés chez Le Quartanier (Montréal), OHM Éditions (Québec), Errant Bodies Press (Los Angeles), Semiotext(e) (New York), ainsi que dans de nombreux catalogues d'événements artistiques, ceux des festivals Ars Electronica (Autriche) et Sonambiente (Allemagne) notamment. Le travail de Robert a fait l'objet de plusieurs textes, dont une monographie éditée par la Galerie de l'UQAM et un catalogue publié par VOX, centre de l'image contemporaine. Impliqué dans le milieu artistique de diverses manières, Robert a fondé le centre d'art sonore et électronique Avatar et a participé à la création de la Coopérative Méduse. Il a enseigné au Mills College à Oakland, en Californie, et à l'Université du Québec à Montréal. Il est professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université Laval.







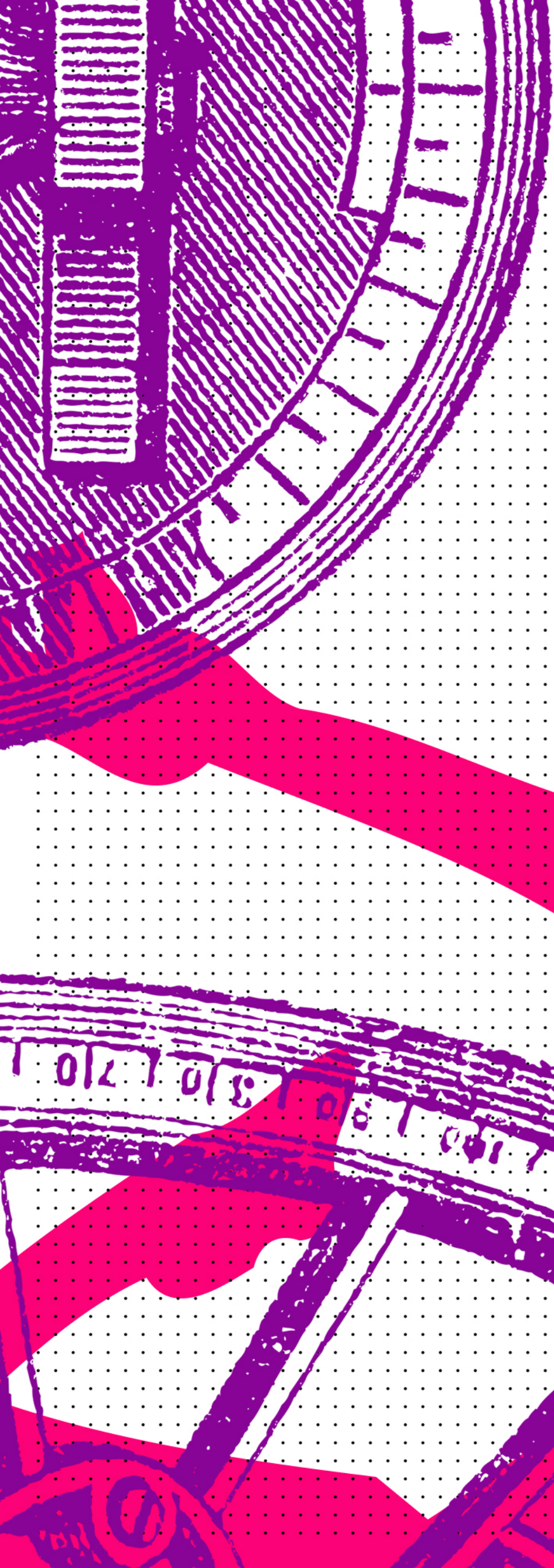




CAROLINE GAGNÉ

Artiste en arts visuels et médiatiques, Caroline Gagné s'intéresse aux lieux qu'elle explore en tant que porteurs de contenu latent. Issu d'une recherche amorcée dès 1998, suite à un baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval, son travail témoigne d'un engagement profond envers sa pratique : dessin, art réseau, installation et art sonore fondent un parcours artistique multiforme.

Active dans son milieu, elle assure la direction artistique du centre Avatar depuis septembre 2013. En plus d'avoir pris part à de nombreuses expositions individuelles et collectives de même qu'à des événements d'envergure internationale au Québec, à Cuba et en Europe, Caroline Gagné a bénéficié de plusieurs résidences artistiques. En 2011, son œuvre *CARGO*, réalisée suite à une commande initiée par Avatar et présentée dans le cadre du Mois Multi 12, lui a valu un prix d'excellence des arts et de la culture de la Ville de Québec. Ayant complété une maîtrise interdisciplinaire en art à l'Université Laval en 2012, Caroline Gagné vit et travaille à Québec.



NOUVEAUX MÉDIAS : MÉTHODES ET PRATIQUES

Le colloque *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* a été tenu à Québec les 25 et 26 mars 2014 à la Salle Multi de Méduse, et organisé en partenariat avec l'École des arts visuels de l'Université Laval et la Galerie des arts visuels.

INTERVENANTS

Patrick Treguer – Responsable du Lieu multiple (France)
Danyèle Alain – Artiste et directrice du 3e impérial (Québec)
Jackie Sumell – Artiste (États-Unis)
Victoria Stanton – Artiste (Québec)
Frédérique Laliberté – Artiste (Québec)
Alain-Martin Richard – Artiste (Québec)
Julien Ottavi – Artiste et directeur d'Apo33 (France)
Paul DeMarinis – Artiste (États-Unis)

MODÉRATEUR

Émile Morin – Artiste (Québec)

OBSERVATRICES

Julie Faubert – Artiste et professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval (Québec)
Nathalie Bachand – Responsable du développement pour Elektra (Québec)

PARTENAIRE DU COLLOQUE

Jocelyn Robert – Artiste et directeur de l'École des arts visuels de l'Université Laval (Québec)

INSTALLATION

Herman's House de Jackie Sumell (États-Unis)

PRÉSENTATION PERFORMÉE

àlenveritudes de Frédérique Laliberté (Québec)

INSTALLATION/PERFORMANCE

Rainforest IV de David Tudor, pièce interprétée par Apo33 et Avatar (France et Québec)

REMERCIEMENTS

Toute notre gratitude se dirige à l'endroit des personnes qui ont été impliquées dans l'élaboration et l'organisation du colloque ainsi que de cette publication : intervenants, artistes, collaborateurs et membres actifs, sans oublier l'équipe d'Avatar. Nous aimerions adresser un remerciement particulier à Jocelyn Robert, directeur de l'École des arts visuels et partenaire d'Avatar.

La publication de *Nouveaux médias : méthodes et pratiques* a été rendu possible grâce au soutien financier du Conseil des arts du Canada, et plus particulièrement grâce à son programme Initiatives.

Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts

CRÉDITS

Publication :

Direction artistique et coordination de publication : Caroline Gagné

Conception graphique : Sébastien Legault

Programmation, intégration des contenus, et vidéo : Mériol Lehmann

Photographies : Mériol Lehmann et Myriam Lambert

Révision linguistique et correction d'épreuves : Valérie Litalien

L'équipe d'Avatar :

Direction générale : Mériol Lehmann

Direction artistique : Caroline Gagné

Direction administrative : Caroline Salaün

Responsable des communications : Myriam Lambert

Support artistique et technique : Simon Paradis-Dionne

Édition et distribution :

Avatar, association de création et de diffusion sonores et électroniques

541, rue De Saint-Vallier Est, bureau 5-62, Québec (Québec) G1K 3P9

Téléphone : 418 522-8918

Site Internet : avatarquebec.org

ISBN : 978-2-920512-15-3 (iBooks - FR)

ISBN : 978-2-920512-14-6 (iBooks - ENG)

ISBN : 978-2-920512-13-9 (PDF - FR)

ISBN : 978-2-920512-16-0 (PDF - ENG)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Bibliothèque et Archives Canada, 2015

Tous droits réservés © Avatar, les artistes, les auteurs, 2015

Avatar est un centre d'artistes situé à Québec. Depuis 1993, il travaille à la création, la production, la diffusion et la circulation des œuvres et des artistes en art audio et électronique au Québec, au Canada et dans le monde entier

avatar