

Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi Dreaming to Disappear : Posthumanity and the Dissolution of the Self

Entrar en el mar: post humanidad y disolución del yo

Maxime Coulombe

Numéro 50, printemps 2011

L'art post-humain. Corps, technoscience et société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005981ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005981ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulombe, M. (2011). Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 141–157.
<https://doi.org/10.7202/1005981ar>

Résumé de l'article

L'art post-humain est l'histoire d'une rencontre : il tente de faire dialoguer, sous le régime de l'art, une certaine conception de l'homme et du corps avec les nouvelles technologies. L'imaginaire post-humain n'est aussi fascinant, aussi séduisant, que parce qu'il se propose de résoudre l'incomplétude coextensive à la condition humaine. En cela, nous aborderons ici la post-humanité comme une nouvelle foi souhaitant refonder un nouveau mode d'être au monde où le sujet pourrait se passer de toute altérité. À travers l'analyse de la production artistique de Stelarc, nous verrons que la post-humanité n'est pas simple *science-fiction* ; si elle est *fiction*, c'est qu'elle est de même une réponse, se voulant *scientifique*, à un désir de transcendance. En cela, l'art post-humain se fait à la fois symptôme – et par là voie d'analyse – de ces enjeux de sens et lieu d'exploration des promesses post-humaines.

Entrer dans la mer : post-humanité et dissolution du moi

MAXIME COULOMBE

L'être humain ne voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même, que hors de lui-même¹.

L'aspiration à une image complète et harmonieuse de soi est marquée par le jeu interminable du désir. On n'en a jamais fini avec ça. Cet inatteignable, par sa nature même, met le sujet en mouvement, il est ce « manque d'être [...] par quoi l'être existe », comme le soulignait Jacques Lacan².

On le sait, l'organisation de ce « manque d'être », dans les formes qu'elle acquiert, est marquée par le cadre symbolique dans lequel s'inscrit l'individu. Structurant et régissant ses aspirations et ses attentes, c'est ce cadre qui donne *sens* à ce manque : *sens* qui doit s'entendre comme signification, certes, mais aussi comme direction, comme *ce vers quoi tendre*. L'*épistémè* dans lequel nous prenons place se fait l'horizon de nos possibles et de nos attentes ; il n'est bouleversé, parfois, que par la force même du désir.

Dans la culture occidentale actuelle, cette aspiration est souvent vécue comme une quête de soi : maîtriser l'ombre que nous portons en nous, l'impropriété qui nous déchire. Une telle recherche peut prendre différentes avenues archéologiques : tentative de connaissance de soi, de son histoire,

1. Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud (1953-1954) : Séminaire Livre 1*, Paris, Seuil, 1975, p. 221.

2. Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955) : Séminaire Livre 2*, Paris, Seuil, 1978, p. 306.

de l'origine de ses angoisses et de ses manques, etc. Elle peut aussi passer par la ressemblance de soi à soi ; le sujet peut avoir le sentiment que le corps achoppe à rendre compte de ce qu'il se sent être. Eugénie Lemoine-Luccioni le décrivait de manière imagée :

La peau est décevante [...] dans la vie on a que sa peau [...] il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a [...] j'ai une peau d'ange, mais je suis un chacal [...] une peau de crocodile, mais je suis un toutou, une peau de noire, mais je suis un blanc, une peau de femme, mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai³.

Héritage d'un dualisme cartésien poussé à son extrême limite, le corps est ici moins qu'une surface, moins qu'un « visage » (Deleuze et Guattari). Il se voit ciblé comme responsable du « manque d'être » : il est, d'une manière générale, l'objet chu de l'homme. Cette imperfection du corps, dans la constitution de l'image de soi, ne se décline d'ailleurs pas seulement d'un point de vue identitaire : dans la société de la communication, le corps est trop lent ; dans la société des réseaux, trop fixe ; dans la société de l'efficace, faillible.

Par un ultime revirement de situation, le corps serait cependant, à l'ère des nouvelles technologies, bientôt remodelable. Sous peu sera possible, afin d'atteindre cette ressemblance à soi tant souhaitée, d'augmenter le corps. Les nouvelles technologies fantasment une amélioration du corps au-delà de ses capacités biologiques (plus rapide, désincarné, voire immortel) : ce que d'aucuns ont appelé la post-humanité. Pour l'instant, il s'agit d'un rêve, mais c'est précisément en tant que rêve que la post-humanité est fascinante. Elle constitue l'une des mythologies actuelles les plus puissantes et, en cela, un indicateur fécond de ce qui anime la culture occidentale. Les conditions de possibilité de cet imaginaire sont étonnantes, et les désirs qu'il trahit troublants. Ce sont ces conditions de possibilité et ces désirs qui organisent l'élaboration, l'articulation et les points de fuite des technosciences actuelles ; ils indiquent aussi ce que pourrait être le *devenir* de notre subjectivité⁴.

Si, comme nous le croyons, l'art exprime ce qui anime une culture, une société, il est tout indiqué pour participer à la compréhension de cet imaginaire post-humain. Georges Didi-Huberman, prêtant une telle conception à Aby Warburg, assignait magnifiquement un tel rôle à l'image : « comme si les images avaient précisément, selon Warburg, la vertu – peut-être la fonction

3. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983, p. 95. Sur cette citation et sur sa place dans la production artistique d'Orlan, voir Maxime Coulombe, *Imaginer le posthumain: sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 73-111.

4. Voir aussi, Maxime Coulombe, *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, PUF, 2010.

– de conférer une plasticité, intensité ou réduction de l'intensité, aux choses les plus affrontées de l'existence et de l'histoire⁵ ». Il nous faut partir de là.

L'art comme rencontre

La spécificité des artistes post-humains ne loge pas dans le fait qu'ils sont les seuls à posséder un discours – dût-il être visuel – sur les nouvelles technologies ; ils ne sont pas les seuls – et beaucoup s'en faut – à extrapoler des alliages entre la chair et l'acier. Ces représentations sont partagées, animent les discussions de café et de salons, les films de science-fiction. L'art n'est pas en marge du social, n'ayant qu'un rapport de synchronie avec la société qui lui est contemporaine : au contraire, l'art loge au cœur du social et de ses débats. L'art reprend et prolonge, concrétise et reformule donc les questions qui animent le monde dans lequel il s'inscrit.

Quelles conceptions du corps et des nouvelles technologies sont-elles nécessaires pour créer une œuvre post-humaine ? Consciemment, aucune. Pourtant, dans l'assemblage du corps et de la technique, un certain nombre de récurrences formelles apparaissent et laissent poindre une logique à l'œuvre dans ces transformations corporelles. Malgré l'infinité des possibles, les lieux d'intervention de la technique dans l'art post-humain sont fort limités : visage, mains, organes génitaux dans la majorité des cas. De plus, les modalités de ces transformations sont, elles aussi, restreintes ; les formes de l'amélioration semblent indiquer un programme : dissolution de l'identité, augmentation de la performance du corps, rejet des signes renvoyant à la condition animale de l'homme, immortalité. Au simple jeu esthétique que l'observateur naïf aurait pu attendre, l'art post-humain propose plutôt une organisation : appelons cela une *structure figurative*.

Une telle structure figurative n'existe qu'en raison même d'une formule sous-jacente qui en ordonne l'événementialité ; court en dessous des formes une conception du corps et de la technique elle aussi spécifique, et qui prépare leur agencement. C'est bien parce que le corps et la technologie possèdent, aux yeux des artistes post-humains, une parenté qu'il est possible de les unir ; il faut que la technologie ait un mode d'existence semblable à celui du corps pour qu'elle puisse envisager de l'améliorer.

Dans la post-humanité, ce dénominateur commun liant le corps et la technologie se révèle être un certain regard sur le monde, un regard qui a

.....
5. Georges Didi-Huberman, *Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 183. Sur les rapports entre art et sociologie et un argumentaire plus développé de ce dernier paragraphe, voir Maxime Coulombe, « Fermer les yeux : histoire de l'art et sociologie contemporaine », *Revue des sciences sociales*, automne 2005, p. 24-31.

émergé au tournant de la Seconde Guerre mondiale et qui s'est progressivement répandu dans le champ des sciences jusqu'à constituer certaines des valeurs fondatrices de l'après-guerre. Un regard qui a poursuivi son chemin pour intégrer lentement le champ des consciences, et les travailler en silence. Ce regard? La cybernétique. Philippe Breton la définissait ainsi :

La cybernétique est [...] explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artificiels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société [...]. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du savoir moderne, une science prétend contenir tout à la fois sa théorie et sa pratique, les conditions de son emploi et, pour finir, son éthique⁶.

Son contexte d'émergence et son utopie tiennent à la croyance que la communication saurait réussir là où l'humanisme a échoué. De moyen de rapport à l'autre, la communication se fait alors *valeur*; la communication, d'elle-même, pourrait résoudre les tensions et les malheurs de l'homme. En fait, dans ce désir de communication généralisée, l'homme apparaît comme mal adapté, déphasé: son corps fonctionne à rebours des valeurs cybernétiques de transparence, de décontextualisation de l'information, d'efficacité. Le corps est totalement insensible à la communication numérique, il reste fatalement derrière lors du branchement à ce flux décentralisé qu'est Internet. Dans sa densité existentielle, le corps n'a ni la vitesse ni la plasticité du réseau. Il est même fort lent et fragile. Alors que nous pouvons télécharger des informations des quatre coins du monde en une fraction de seconde, alors que le réseau fonctionne en tout temps, sur tous les fuseaux horaires, ne connaissant ni la nuit ni le jour, le corps demeure prisonnier de son rythme biologique. Sans parler de sa pénible tendance à n'être qu'à un endroit à la fois...

La volonté de la cybernétique est une volonté de maîtrise du monde. La fragilité, la contingence de l'homme ne sauraient être acceptées comme conditions de son être au monde. Une théorie de la communication qui soit enfin purement rationnelle, purement cartésienne, ne saurait se replonger dans les méandres de l'existence corporelle dont elle tente de s'extirper. Et si le mode d'appartenance du corps à l'homme est bien phénoménologique, la cybernétique tente précisément de mettre entre parenthèses les apories et les menaces que soulève une telle conception de l'existence. Elle argue que si le corps est bien à l'origine de l'homme, de sa manière de vivre et de penser, l'abandon du corps, plutôt que d'être un impensable, ouvrira simplement un nouveau champ d'humanité. Les limites de la philosophie montrent moins

.....
6. Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, Paris, La Découverte, 1992, p. 19.

une limite qu'un trop difficile à imaginer: la cybernétique, philosophie en acte, pourrait dépasser l'humanité existentielle.

On l'aura compris, la post-humanité – l'art post-humain, aussi – est la manipulation de ce discours cybernétique et son application au corps. Le visage, sous l'angle d'une fluidité, se révèle transformable par la chirurgie esthétique (Orlan) ou par la désincarnation que propose le Web (Stenslie); le corps, sous l'angle d'une performance accrue, est combinable avec la robotique (Stelarc); tandis que l'expressivité du corps s'améliore désormais grâce à la capacité combinatoire de l'ordinateur (Elsenaar). L'artiste assemble ainsi une représentation du corps avec la technique; de la sorte, il expérimente les figures du post-humain.

La technologie y est le lieu de tous les fantasmes et de toutes les aspirations en ce qu'elle réifie la cybernétique. Mais, tout à la fois, elle inquiète aussi de ce qu'elle semble menacer la nature de l'homme, son autonomie et sa souveraineté. L'épaisseur de l'homme est aussi son mystère. D'où cette tension inapaisée dans l'art post-humain: ces œuvres apparaissent comme d'étranges oxymores où la fatalité de la chair se mêle à la puissance de la technologie, le rythme du corps à la vitesse de la machine, l'épaisseur de l'être à la transparence des réseaux. Autrement dit, où s'éprouvent, en même temps, le malaise de la remise en question de ce «véhicule de l'être au monde» (Merleau-Ponty) qu'est le corps et le vertige des possibilités que semble offrir la technologie. C'est rappeler que l'imaginaire, et celui de la technologie n'y échappe pas, est d'abord et avant tout une histoire de désirs.

Et, pourtant... le fantasme post-humain apparaît étonnant en ce qu'il semble impliquer la *fusion* de l'homme de la machine, et la *dissolution* de notre condition humaine dans l'univers technologique. Il faut interroger ce fantasme.

Narcissisme postmoderne et post-humanité

Dans son ouvrage *Interpréter le narcissisme*, Jean-Claude Stolloff soulève quelques intéressantes pistes de réflexion sur les rapports entre narcissisme et psychologie collective⁷. À partir d'Hannah Arendt, il souligne que la logique totalitaire soumet l'homme à une régression narcissique. Le sujet disparaît en un «corps collectif», véritable surhomme idéalisé et fonctionnalisé, seule unité de mesure, «un» unique. Le sujet devient anonyme, se fond dans la masse et se voit porté par celle-ci comme par un mouvement d'abandon. La vague l'emporte et cet emportement, cette perte, est ressentie comme posi-

.....
7. Analyse fondée en premier lieu sur le texte célèbre de Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*.

tive. Ce phénomène totalitaire, affirmait Arendt, et telle est l'une des forces de son argumentaire, naît précisément des conditions de l'homme moderne ; il apparaît comme une solution. *Esseulé*, l'homme trouve dans ce mouvement des réponses à son vide intérieur :

Les contacts humains ont été rompus par l'effondrement de notre foyer commun ou bien à cause de l'extension croissante de la pure fonctionnalité, où la substance, l'objet réel des rapports humains se trouvent lentement rongés, ou encore à la suite des conséquences désastreuses de révolutions, elles-mêmes issues d'un effondrement antérieur, cet esseulement a cessé d'être une question psychologique dont on pourrait rendre justice à l'aide de jolis termes dénués de sens, comme « introverti » et « extraverti ». L'esseulement comme corollaire de l'absence de compagnie et du déracinement est, du point de vue de l'homme, la maladie dont souffre le monde où nous vivons, même si, il est vrai, on peut encore y apercevoir des gens – de moins en moins nombreux d'ailleurs – qui s'agrippent les uns aux autres sans reposer sur le moindre appui, sans bénéficier du secours de modes institués de communication qu'un monde habité en commun devrait offrir, pour qu'on puisse échapper ensemble à la malédiction qui consiste à devenir inhumain, dans une société où chacun semble superflu et semble être tenu pour tel par les autres⁸.

L'esseulement entraîne une survalorisation de l'idéal du moi – forme idéale, mais rêvée de l'individu –, puisque le sujet s'y recentre à défaut de trouver ses marques dans le monde. Le totalitarisme, dans ce contexte, projette un modèle d'homme nouveau répondant aux faillites symboliques ; il figure un corps social idéalisé dans lequel le sujet peut se projeter, s'abîmer. « Il y aurait, écrit Stoloff, à la base de la transformation d'une société totalitaire un phantasme d'incorporation de tous les individus dans une société bâtie à l'image d'un corps unifié, excluant l'altérité⁹. » La négation de l'altérité moule le creuset du projet totalitaire, car il évite l'angoisse de la confrontation, du défi que représente l'autre.

Narcissisme primaire : régression dans un monde d'avant le vertige des choix, d'avant l'angoisse, d'avant le conflit. Le même mouvement est en marche dans le totalitarisme : élaboration d'un mirage, d'une idéologie formant une bulle dans laquelle un groupe social s'assemble en déniait l'Autre¹⁰. Le regroupement autour du projet semble résoudre à merveille le vide laissé par l'esseulement. Non plus rencontre avec le monde, un tel projet narcissique est plutôt identification organisant la marche collective à rebours de toute possibilité de rencontre de l'autre. Un tel mouvement n'est pas sans rappeler

8. Arendt citée dans Jean-Claude Stoloff, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, p. 142-143.

9. Jean-Claude Stoloff, *Interpréter...*, p. 144.

10. *Ibid.*, p. 145. Stoloff ajoutait d'ailleurs, répondant à l'avance à ceux qui voudraient comprendre le narcissisme primaire comme un simple mythe : « Que nous ayons déjà noté qu'en réalité ce stade narcissique primaire n'existe pas n'empêche pas qu'il puisse correspondre à un phantasme alimentant l'imaginaire des hommes et peut-être même des psychanalystes. »

celui de l'individualisme contemporain. La longue citation d'Arendt n'est pas sans faire songer – et peut-être avec d'autant plus de force – à l'individu postmoderne abandonné à lui-même au milieu des ruines des métarécits. Il est esseulé, peut-être même *l'esseulé* par excellence. Mais si l'individu postmoderne est l'héritier d'un désert de sens, il n'a pas nécessairement l'intention d'y établir sa demeure. L'homme est un être de sens; partout il en cherche, partout il en reconstruit.

Si le bricolage de signification s'effectue désormais individuellement, l'individu use de son idéal du moi pour se fixer des balises dans son projet de vie. Il projette sur celui-ci les aspirations, glanées à l'air du temps, auxquelles il s'identifie, construisant une figure métissée, mais idéale, servant d'antidote au sentiment d'isolement. Le maintien de soi dans l'altérité s'étant effrité, l'individu élabore donc un espace de dialogue entre le moi et l'idéal du moi permettant de retrouver un semblant de reconnaissance et de valorisation à travers le *travail* de ressemblance à cet idéal du moi.

Dans ce contexte, la cybernétique se fait unificatrice. Elle semble offrir un nouveau métadiscours, refondant moins un cadre symbolique aménageant des modalités de rapport à l'autre – du moins pour l'instant – qu'une constellation participant à l'élaboration d'un nouvel idéal du moi: le corps post-humain. Forme idéale, ce nouveau corps répond au sentiment d'insuffisance du sujet. Mais plus encore, et les œuvres de Stelarc nous permettent de concrétiser un tel argument, ce recentrement sur soi est peut-être d'abord un abandon de soi.

Un exemple: Stelarc

Nous voudrions ici rendre compte de quelques œuvres de Stelarc (anciennement Stelios Arcadiou), artiste australien d'origine chypriote. Féru de technosciences, celui-ci bricole, depuis les années 1970, ses performances en usant de certaines des dernières avancées en robotique et en informatique.

Il faut demeurer prudent à considérer Stelarc comme « pour ou contre » la post-humanité. Ce serait une nouvelle fois présupposer – et peut-être attendre, de la part des intellectuels – la volonté d'affirmation morale des artistes. Ce serait compter sans les équivoques, les dénégations, l'ironie voire les contradictions qui organisent sa production. Ici comme ailleurs, il faut demeurer prudent à ne pas plaquer ce « qui se dit » – ce que l'artiste affirme – de ce qui « s'exprime » – ce qui se joue dans sa production. L'analyse de la production artistique de Stelarc permet de cerner une part de la fascination pour cette post-humanité: et il donne ainsi à *voir* et à *réfléchir* certaines

configurations épistémiques et existentielles ayant cours dans l'orbe des nouvelles technologies. En cela, se déploie dans la pratique artistique de Stelarc un argumentaire visuel de la post-humanité à partir duquel s'interroger sur la *valeur* de cette perspective sur le monde.

Dans *Ping Body Parasite*, performance effectuée au « Virtual World Orchestra » à Glasgow en 1997, le corps de Stelarc, recouvert d'électrodes branchées à un ordinateur, se meut au rythme de la technologie. L'ordinateur auquel il est adjoint parcourt Internet à la recherche d'images de corps ; une fois celles-ci découvertes, elles sont imposées aux corps de Stelarc par le biais de chocs électriques, transmis par des électrodes. Commentant et prolongeant cette démarche, Stelarc notait :

Sachant qu'un corps n'est pas situé dans un lieu dangereux, il n'y aurait aucune raison de ne pas le télécommander plutôt qu'un robot. La technologie nous permet maintenant d'être mus par un autre esprit. [...] Une partie de votre corps pourrait ainsi se déplacer sans que vous l'ayez voulu, ou que vous contractiez vos muscles pour produire ce mouvement¹¹.

Que souligne ici Stelarc à la fois dans cette performance et dans cette citation ? Que l'autonomie soit précisément dissolue pour qu'advienne un plus grand efficace. Que l'homme pourrait perdre le contrôle de son corps afin de permettre une action technique dont il ne pourrait contrôler ni le déroulement ni la finalité¹². Et dans quel but, justement ? Afin d'augmenter la productivité elle-même, rendre l'individu capable de produire un geste au-delà de ses capacités techniques, voire physiques. Le corps se transforme littéralement en un outil sophistiqué. La machine transformant un geste en un code fait d'impulsions électriques, elle peut donc se faire *divine intervention*, agissant à travers les hommes comme une raison supérieure.

On peut aisément le remarquer, la question du sujet, de son autonomie même, n'a ici que peu d'importance. Puisque l'essentiel est la gestion de l'information, puisque l'homme n'est pas son corps, prendre le contrôle de ce dernier est donc bénin ; on voit ici la menace d'un tel extrémisme et les conséquences du dualisme corps/esprit lorsque le rêve de n'être que pur esprit se couple aux recherches technoscientifiques.

La technologie pacifie le corps et le monde, elle déconnecte le corps de nombre de ses fonctions. Déconnecté, il ne peut plus que servir d'interface

11. Stelarc, « Towards the post-human: From Psycho-body to Cyber-system », *Architectural Design*, vol. 65, n° 11/12, novembre-décembre 1995, p. 94. Notre traduction.

12. Stelarc affirmait d'ailleurs en entrevue : « Nous sommes humains parce que nous sommes des individus. Mais imaginons un corps qui a une multiplicité d'agents, pas seulement un esprit conscient localement, mais un groupe d'esprits éloignés qui peuvent agir et fonctionner à travers ce corps » (Stelarc, « Stelarc et Jacques Don-guy », dans *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 219).

dans un contexte de symbiose. Le corps n'abandonne peut-être pas encore son autonomie, mais certainement sa mobilité. Le corps branché dans un réseau de machines doit être pacifié. En fait, pour fonctionner dans le futur, pour réaliser une véritable symbiose humain-machine, le corps devra être de plus en plus anesthésié¹³.

Faire aussi de l'obsolescence du corps non seulement un constat, mais plus encore un projet: faire un avec la machine, la prendre en exemple puis l'imiter, puis enfin la laisser choisir; laisser les valeurs d'efficacité et de vitesse, de transparence et d'ubiquité qui la gouvernent nous gouverner aussi. À un rêve aussi troublant, un avantage toutefois: le sens du monde et de l'existence en serait donc tout trouvé. Par le biais de cette imperfection, l'angoisse de vivre se résout. Se dissout. La pertinence et la puissance de cette série de performance tiennent à ce que ce désir de fusions à la machine s'offre comme une solution – paradoxale et inquiétante solution – à la recherche de sens postmoderne.

Entrer dans la mer

Il est frappant de constater, d'ailleurs, que la proposition visuelle et corporelle de Stelarc trouve un écho dans le comportement de certains travailleurs s'inscrivant du côté des gagnants du système capitaliste; ceux qui intègrent ses logiques, justement, comme des valeurs transcendantes. Aussi, face à l'angoisse du choix et de la mort, foncent-ils tête baissée dans le travail. Le travail en vient donc pour eux à répondre à la question du sens. Citons le cas fascinant d'un cadre interviewé par Nicole Aubert:

J'étais comme une moule qui cherchait son rocher, et mon rocher, c'était le fait d'avoir une exigence qui me dépasse. C'est une possibilité de vivre réellement dans sa chair ce qu'on est, de sublimer l'ensemble et de le soumettre à ce Dieu, ce Dieu instantané, ce Dieu qui fait partie de soi, qui n'est pas quelque chose de froid, d'inaccessible et de lointain, c'est une vision très concrète, très réelle, qui mobilise le tout et qui donne un sens [...] C'est une espèce d'aliénation, mais une aliénation qui est un plaisir, parce qu'on se voit dans une espèce de principe qui est en soi, mais qui est objectivé, donc qui, d'une certaine manière, répond à l'angoisse de l'existence¹⁴.

Tout est là: la recherche d'un ancrage de sens («j'étais comme une moule qui cherchait son rocher», «répond à l'angoisse de l'existence»), la transcendance («une exigence qui me dépasse», «ce Dieu»), mais peut-être surtout, et c'est ici où nous voulons marquer le passage avec la production de Stelarc, le désir de s'aliéner dans cette transcendance («C'est une espèce

13. Stelarc, «Towards the post-human...», *op. cit.*, p. 94. Notre traduction.

14. Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence: la société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003, p. 84.

d'aliénation, mais une aliénation qui est un plaisir. »). Se joue exactement la même logique chez Stelarc.

Dans sa *Stomach Sculpture*, il ingère une capsule d'acier et de titane de quelques centimètres de long. Une fois positionnée dans l'estomac, celle-ci s'ouvre, se déplie; animée, elle produit sons et lumières. C'est ce son qui, mélangé aux bruits produits par l'estomac, est amplifié et diffusé dans la galerie où a lieu la performance. Manière originale de proposer un nouvel espace d'exposition pour une sculpture, l'œuvre interroge de même les frontières entre intérieur et extérieur du corps humain, la peau comme frontière, comme lieu de la distinction entre moi et le monde. Il écrit: « La rupture de la surface de la peau veut dire l'effacement de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Le corps devient vide, et la séparation entre le public, le privé et l'espace physiologique n'a plus aucune pertinence¹⁵. »

Ce que Stelarc interroge avec cette œuvre, c'est ce que Didier Anzieu avait appelé le Moi-peau¹⁶. Pour ce dernier, le Moi-peau, comme concept, permet de marquer le rôle fondamental de la peau dans l'élaboration de la subjectivité: la peau comme contenant, comme enveloppe, distingue le moi du non-moi, le monde extérieur du monde extérieur, et fonde un espace de transition entre ces deux univers. « Pour le psychanalyste que je suis, note Anzieu, la peau a une importance capitale: elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions¹⁷. » Aussi, la dissolution menace-t-elle l'effondrement de l'équilibre psychique, la psychose. Et pourtant, la dissolution du sujet que nous présente Stelarc possède un sens positif. Si l'abandon de la peau comme barrière et la perte de soi qu'il implique pourraient apparaître comme une fuite schizophrénique, une ultime déterritorialisation, elle constitue aussi une voie de salut.

« La constitution du Moi-peau, écrit encore Anzieu, est une des conditions du double passage du narcissisme primaire au narcissisme secondaire¹⁸. » Et si rompre la limite de la peau n'était pas se perdre dans le monde extérieur? Stelarc présente jusqu'à son point d'effondrement une lecture de la technologie perçue non pas comme un abîme, mais comme une mer. Il propose d'ouvrir une brèche dans le corps afin que puisse y pénétrer le flux des logiques cybernétiques. Il s'agit de s'unir avec le monde de la communication et de la cybernétique, retourner à un narcissisme primaire. Stelarc soutient: « Il est temps de redessiner les humains, pour les rendre plus compatibles avec leurs machines. Les systèmes symbiotiques semblent la meilleure

15. Stelarc, « Towards the post-human... », *op. cit.*, p. 94. Notre traduction.

16. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

17. *Ibid.*, p. 95.

18. *Ibid.*, p. 40.

stratégie¹⁹. » Le « cyberbody » est ce corps baigné, traversé par la technologie, chair bercée par la houle qui l'emporte. Les logiques cybernétiques, placées en position d'antériorité, deviennent ainsi cet « autre », sur lequel se fonde le désir. Elles fixent le « manque à être », et organisent ainsi l'univers symbolique. Mais, plus paradoxalement et de manière plus inquiétante, elles incitent à une fusion avec l'objet du désir.

Il faut comprendre ici cette tentative d'atteindre la forme harmonieuse de soi que constitue l'idéal du moi, non pas comme une recherche intime, une *recherche en soi*, mais véritablement comme une fuite, une *fuite de soi*. Se fuir pour fusionner dans plus grand, dans une structure détournant du sentiment existentiel d'incomplétude. Les technologies cybernétiques fascinent, car elles constituent une grande mer²⁰ dans laquelle entrer – pour reprendre la fin de Michel dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq.

Mort de l'homme et pulsion de mort

Freud notait dans *Au-delà du principe de plaisir* qu'« une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur²¹ ». L'entrée dans la mer semble donc répondre à une telle pulsion. Une pulsion vécue à la fois comme un détachement des angoisses du sens et comme une fusion à un « signifiant maître » (Lacan): la cybernétique.

Or, l'étonnement tient à ce que ce narcissisme entraîne moins à une pulsion de vie qu'à une pulsion de mort. La réduction de la tension que constitue la finalité pulsionnelle trouverait dans la fusion cybernétique sa forme finale, et fatale. La chose étonne, car Freud semblait accorder au narcissisme une visée d'autoconservation, la plaçant sous le régime de la pulsion de vie²². Il semble que le raisonnement poussé à sa limite se renverse. Le narcissisme, comme protection de soi, pourrait donc ouvrir à une asphyxie du moi. À trop embrasser son idéal du moi, il viendrait se noyer dans la mer – rappelons-nous la mort de Narcisse – qui donnait forme à son idéal et sur laquelle il miroitait. À devenir extrême, le narcissisme attaque le moi et, à mesure que la libido d'objet tend à disparaître, il disparaît lui-même. Rappelons-nous qu'au

19. Stelarc, « Towards the post-human... », *op. cit.*, p. 95. Notre traduction.

20. Il semble d'ailleurs que la mer soit le lieu même des fins de l'homme. Rappelons-nous Michel Foucault, qui terminait *Les mots et les choses* ainsi: « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.

Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII^e siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait comme à la limite de la mer un visage de sable » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.)

21. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, p. 88.

22. *Ibid.*, p. 123.

creux du narcissisme primaire, il n'est pas de sujet. La régression, si elle est un acte défensif, aboutit néanmoins, dans son accomplissement, à une mort du sujet. Stoloff avait aussi pressenti une telle possibilité de dissolution dans la régression narcissique :

Si l'on veut rester cohérent avec la première théorie pulsionnelle, ne faut-il pas considérer la pulsion de mort non comme un élément sécable, mais comme l'un des avatars possibles de toute activité pulsionnelle, une sorte d'instinct comme l'écrit Pasche, qui pousse celui-ci vers l'abolissement de toute excitation. Cet abolissement serait recherché en particulier lorsque le système pulsionnel tend à se déréguler au détriment de l'homéostasie et au projet de la décharge pure des tensions et des excitations. C'est alors que cette activité de désinvestissement, qui fonctionne à bas bruit, sortirait de son silence pour occuper le devant de la scène en faisant triompher la destruction, la déliaison et la déobjectalisation²³.

La pulsion de mort ratiboise donc le sujet à travers son identification trop passionnelle – trop parfaite – à son idéal du moi. À un moi trop souffrant, le dégageant de la douleur de vivre précipite le sujet dans une dissolution de ce qui le caractérise en tant qu'humain. L'identification s'effectue tant et si bien que la distinction entre le soi et l'idéal s'effondre, la régression consommant le sujet et ne laissant subsister qu'un idéal. Les deux extrêmes se touchent : le moment de parfait bonheur que représente le premier narcissisme, fantasmé, est un moment sans manque, sans douleur, et en ce sens sans excitation, ce qui correspond aussi à la définition de la mort.

La dissolution du sujet point donc comme un des horizons, un des possibles de la post-humanité. Il est le cas limite de cette identification à l'idéal du moi. La technologie offre la possibilité, ne serait-ce que symbolique, d'enveloppement du sujet, tandis que son discours, réduisant le monde à un simple code, puis celui-ci à des objectifs d'efficacité, de transparence et de vitesse, laisse une lecture du monde sans ombre et sans aspérité. L'apaisement peut provenir du simple fait de coller à ses exigences, et ainsi de ne vivre qu'à répondre à ses recommandations, faisant un avec son mouvement, puis constituant son mouvement même. Le sujet trouverait là façon de pratiquer un lent sacrifice de son autonomie. La post-humanité s'y ferait à anti-humanisme. L'évitement de l'angoisse y serait à ce prix.

L'homme meurt

Faut-il le souligner, une telle post-humanité constitue un anti-humanisme menaçant. L'homme n'y est même plus maître et possesseur de la nature, ni même maître et possesseur de son existence. Il préfère la remettre entre les mains d'une machine, elle-même propulsée aux idéaux performatifs du sys-

.....
23. Jean-Claude Stoloff, *op. cit.*, p. 27.

tème. Un tel constat nous rappelle le film des Frères Wachowski, *The Matrix*, où les hommes se voient réduits non pas en outils, mais en batteries énergétiques à la suite d'une guerre avec une Intelligence artificielle. Ce qui fascine dans la proposition que met en scène Stelarc, c'est que cette perte de la souveraineté du sujet est faite de manière consentante. L'homme dépose les armes, épuisé de se battre contre ses propres démons, fasciné de pouvoir se confondre avec la fluidité du réseau.

Et c'est bien là qu'il faut craindre et douter. Si l'art post-humain montre la jonction entre épistémè technologique et désirs, il figure quelques dangereux montages, quelques perspectives inquiétantes. Inquiétantes, car elles font répons non pas, de manière simpliste, à une menace intrinsèque de la technologie, mais à un désir qui, informé et nourri aux valeurs cybernétiques, risque de leur donner de dangereuses justifications. En cela, il faut peut-être penser que l'art actuel se fait non seulement « sismographe », pour reprendre la métaphore de Aby Warburg, mais véritablement « avertisseur d'incendie », pour citer celle de Walter Benjamin.

L'art et la sociologie

Mais précisément, l'inscription de l'artiste dans un présent, fait de manques et la décision de se tourner vers la cybernétique pour les résoudre ne sont-elles pas une indication de la façon dont pourra être réapproprié ce paradigme dans les années à venir ? Walter Benjamin écrivait magnifiquement, dans l'une des variantes de *L'œuvre d'art...* :

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat actuel; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage, qui lui est propre d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse.

Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties, ce qui – dans les grandes œuvres du passé – leur donnait valeur à l'époque de leur rédaction.

Quel avenir? En fait, non pas toujours un futur immédiat, et jamais un futur complètement déterminé. Il n'est rien qui soit plus sujet à transformations dans l'œuvre d'art que cet espace sombre de l'avenir qui en elle fermente²⁴...

Encore une fois chez Benjamin, le temps, futur ou passé, est une question de présent. La prophétie serait donc indicative d'une valeur, d'une importance tributaire de ce qui était fondamental à une époque donnée. Elle révèle le présent de sa constitution, mais de même un futur incertain qui fermenterait en elle. Les prophéties n'ont de valeurs qu'actuelles. Une fois

24. Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 232. Nos italiques.

de plus, une telle compréhension s'accompagne chez le philosophe et l'historien d'art d'une remarque épistémologique ; l'époque de leur rédaction, tout comme l'avenir qu'elle contiendrait, ne seraient interprétables qu'à partir du présent d'un regard sur ces objets.

La perspective de Benjamin demeure lucide : l'art demeure marqué par les possibilités que lui offre son époque. En cela, elle n'est pas le futur même, mais ce qui se trame dans le présent et qui pourrait ouvrir à un futur. C'est peut-être en cela qu'il faut demeurer attentif à l'art qui nous est contemporain, car il indique « l'espace sombre de l'avenir ». L'art n'est ni certitude ni pure fiction, mais cet entre-deux est signifiant. Il indique, là où prend le rêve de l'artiste, les possibles qu'offre un regard sur le monde. En cela, Benjamin nous ramène au plus près de la pensée de Jean Duvignaud.

La présence d'une tension dans l'image nous replonge au cœur de *l'enjeu* de l'art post-humain : la place d'un futur qu'il pressentirait. L'artiste post-humain manipule *l'épistémè*, en expérimente les « dénominateurs communs », mais de la sorte, il ne fait pas que transposer visuellement ce que l'on sait déjà. Il sonde bien plutôt la rencontre entre un paradigme, tentant de se frayer un chemin dans *l'épistémè*, et une condition humaine bien actuelle. L'art se ferait la rencontre de ces deux propositions trouvant dans l'image post-humaine le lieu de leur articulation.

Jean Duvignaud considérait l'artiste comme un être particulièrement sensible à *l'anomie*, ces moments où la trame de la vie collective se desserre, où de nouveaux possibles semblent poindre, où le sujet se retrouve dans l'angoisse du sens²⁵. La notion d'anomie est porteuse car elle confronte à une conception du social, mais entendons-le aussi pour l'art lui-même, en mouvement, traversé de questions, de tentatives de réponse. Elle permet soudainement, d'un mot nouveau, de dépeindre le sentiment de vide que la post-humanité vient ainsi combler. Duvignaud écrivait à propos de l'anomie :

Pourtant, lorsque les structures sont modifiées, soit sous l'effet d'une guerre ou de l'affrontement pacifique avec un autre groupe, soit parce que *le dynamisme interne de la société agissant sur ses propres formes établies les bouleverse sans avoir cependant constitué un autre ordre social pour les remplacer*, l'effervescence l'emporte sur l'équilibre, le prestige de l'idéal établi diminue et l'« échelle d'après laquelle se réglaient les besoins ne peut plus rester la même ». *Cela entraîne un état de dérèglement qui provoque une exaltation des besoins ou des désirs.*

C'est là que prend son sens le concept *d'anomie* qui désigne l'ensemble des faits de dérèglements résultant du changement de structure sociale dans la même durée continue. Que ces changements soient rapides ou qu'ils soient lents, qu'ils

.....
25. Nous verrons aussi que la notion d'anomie correspond fort bien à la société postmoderne, où l'effondrement des métadiscours constitue une caractéristique fondamentale.

s'étaient sur deux ou trois siècles ou qu'ils se réalisent en quelques décades, l'important est que les hommes, *détachés des normes qui, jusque-là, contrôlaient et ordonnaient leurs désirs, se trouvent affrontés à des aspirations infinies*²⁶.

On retrouve là ce qui organise de l'intérieur l'image art post-humain. Premièrement, la modification des structures, «bouleversées sans avoir cependant constitué un autre ordre social», renvoie à l'effondrement postmoderne des valeurs, terreaux des désirs post-humains. Quant aux aspirations infinies, elles ne sont pas sans évoquer les désirs transitant par la post-humanité et la mise en image du corps. Duvignaud rappelle que l'anomie confronte, à l'instar de ce qu'évoquait la présentation de Benjamin, au sentiment de vivre dans un monde, et d'espérer dans un autre. Pour le regard post-humain, le présent du corps évoque un mal-être devant être transfiguré par le futur post-humain. D'où le sentiment, maintes fois répété par les artistes de notre corpus, de prendre place dans un moment historique charnière.

Orlan soutenait: «[n]ous sommes à la charnière d'un monde pour lequel nous ne sommes prêts, ni mentalement ni physiquement²⁷». Chez Stelarc, les formules sont encore plus nombreuses: «Nous sommes à la fin de la philosophie et de la physiologie humaine» (91); «Il est temps de redessiner l'humain...» (94) «l'explosion de l'information est indicative d'un cul-de-sac dans l'évolution humaine» (91), etc.²⁸. L'argument sourd aussi chez Natasha Vita-More, ne serait-ce qu'à travers sa participation à la création du mouvement *transhumain*²⁹, insistant spécifiquement sur le passage d'une humanité à l'autre. Assurément, les artistes ne sont pas prophètes, mais ils indiquent un mouvement dans le social, un mouvement trouvant son écho dans l'histoire de l'art et dans la sémiotique des formes.

Une telle pensée se distingue du Foucault de *Les mots et les choses*, et de *L'archéologie du savoir* qui voyait dans les différentes périodes historiques autant de discontinuités. Rappelons-nous: les épistémès correspondaient à autant de plateaux distincts et analysables séparément³⁰. À la vue des progressives migrations du sens, des continuités qui marquent la transition entre la modernité et ce que l'on a appelé la postmodernité (Lyotard), la surmodernité (Augé) ou l'hypermodernité (Aubert) – les deux dernières appellations

26. Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967, p. 64. Nos italiques.

27. Orlan, *Interventions* (version 1995), dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions, Jean-Michel Place, 1997, p. 41.

28. Stelarc, «Towards the post-human...», *op. cit.* Notre traduction.

29. Natasha Vita More, «Interview», *La Spirale*, 2000, www.laspirale.org, non paginé.

30. Aussi écrivait-il: «Ainsi sont apparues, à la place de cette chronologie continue de la raison, qu'on faisait invariablement remonter à l'inaccessible origine, à son ouverture fondatrice, des échelles parfois brèves, distinctes les unes des autres, rebelles à une loi unique, porteuses souvent d'un type d'histoire qui est propre à chacune, et irréductibles au modèle général d'une conscience qui acquiert, progresse et se souvient.» (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.)

marquant déjà une accélération plutôt qu'une transformation –, il faut désormais penser les transitions et les mouvements animant l'*épistémè* lui-même. Edmond Couchot avait bien relié l'origine de la fascination en art pour les nouvelles technologies dans *La technologie dans l'art* :

La technologie ne fait pas disparaître le sacré, elle le déplace, elle le vide partiellement de son contenu religieux ou divin, elle le banalise et le dissimule sous le vernis de la raison, mais elle en reprend la fonction immémoriale : fonder le principe d'une transcendance en quoi le sens origine³¹.

L'espoir que triment avec elles les nouvelles technologies fascine les artistes qui en usent pour montrer sémiotiquement ces possibilités nouvelles, pour tenter de discerner quelle nouvelle humanité ces transformations offrent³². Tel est précisément ce que rend possible le recours à la logique de l'image que propose la post-humanité. La post-humanité marque un moment où les possibles semblent s'ouvrir, où l'artiste peut jongler avec des possibilités de sens, des possibilités formelles nouvelles. La démarche plastique ne peut d'ailleurs être distinguée de la recherche de sens : à l'élimination des organes génitaux dans les photos numériques de Aziz et Cucher, le recours à l'intelligence artificielle par Elsenaar, la transformation identitaire d'Orlan sont autant de propositions pour reconstruire autrement la trame sociale. L'anomie est en cela un vide, mais un vide entendu comme *appel d'air* : le souhait d'un nouvel équilibre du sens³³ :

Les hommes, détachés des normes qui, jusque-là, contrôlaient et ordonnaient leurs désirs, se trouvent affrontés à des aspirations infinies. [...] cette vie psychique individuelle ou collective qui ne peut plus trouver son expression et son épanouissement dans les cadres d'une société en voie de dissolution, trouve son chemin vers l'imaginaire et l'intention des formes [...] *les phases les plus créatrices de l'art sont contemporaines de ces changements*, qu'elles les suivent de près et de loin ; du moins, dans les arts qui portent avec eux un pouvoir de contestation explicite (la littérature, le théâtre), c'est-à-dire qui parlent le langage de la conscience commune, *cette opposition des valeurs anciennes devient le principe moteur de toute création – principe caché, mais moteur certain*³⁴.

31. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 248.

32. C'est au creux d'une angoisse faite rencontre que naît l'art post-humain. Duvignaud notait : « la trame des relations humaines multiples, contradictoires, concordantes ou parallèles embrasse le mode de connaissance artistique – mais comme l'une des directions possibles que peut prendre le psychisme et l'intelligence humaines, nullement comme une auto-connaissance sur un "milieu" » (Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 46.)

33. Les formes nouvelles, visuelles ou sociales, esthétiques ou épistémiques, sont autant de tentatives à penser autrement l'homme. Pierre Francastel n'en pensait pas moins et semblait l'avoir synthétisé à l'avance : « Vivants dans le même cadre extérieur, formés aux mêmes disciplines, imbus, qu'ils le sachent ou non, des mêmes principes de liaison entre les phénomènes, intéressés par les mêmes possibilités d'action journalière sur le monde, exercés aux mêmes activités générales, s'affrontant, en somme sur un terrain commun qu'ils façonnent par leur action collective et qui leur impose des compromis, les hommes ne s'affrontent vraiment que dans l'appréciation non de ce qui est mais de ce qui pourrait être. » (Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956, p. 266.)

Le futur ouvert, la situation actuelle incertaine, l'art doute et tente de figurer une nouvelle vision du monde.

34. Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 65 et 93. Nos italiques.

Au moment où le régime de valeurs tremble, la création prend le relais et se met à rêver de nouveaux mondes possibles. Le vide anomique éclaire le social d'une percée nouvelle soulignant la part contingente des marques quotidiennes³⁵. L'artiste jongle avec ces propositions avec d'autant plus d'intérêt si elles se targuent de bouleverser son être au monde, de l'extirper de celui-ci. L'expérimentation est plus que simple attrait. Ou, si elle est attrait, c'est qu'elle est avant tout désir et menace, fascination et inquiétude à la fois. Le bouleversement qu'elle laisse miroiter interroge autrement l'existence de l'artiste, lui montrant sa contingence et les voies – dussent-elles être encore imaginaires – de son dépassement. Enfin, cette expérimentation inquiète de ce qu'il devra être laissé derrière lors de ce passage ; elle inquiète de ce que suppose ce bouleversement.

De la sorte, l'art apparaît moins que jamais comme une sphère en marge du social. Ses points de fuite ne profilent des perspectives ouvertes qu'à partir d'une situation sociale et épistémique. L'image règle un manque actuel en recourant de manière imaginaire à sa transfiguration. L'art ne permet donc pas de discerner le futur, il n'est pas une boule de cristal, mais il indique, d'un même souffle, dans une densité que rend possible l'image, des manques tout autant que des espoirs, une situation épistémique tout autant que les mouvements qui l'animent.

.....
35. David Le Breton, dans son ouvrage sur Duvignaud, notait magnifiquement: «l'individualité anomique développe une conscience inédite qui lui révèle la fiction sur laquelle fonctionne sa communauté, mais elle est sans pouvoir d'action pour changer les choses, elle prend les forces corrosives du changement de plein fouet et elle en souffre. Ce sont des hommes ou des femmes détachés déjà par leurs actions: des artistes, des écrivains dont la tâche consiste en une permanente exégèse du sens sous une forme ou sous une autre et qui sont les dépositaires de cette conscience exacerbée des turbulences du monde. Ils génèrent en eux une capacité d'innovation, de décrochage dont l'inquiétude n'est pas nécessairement un obstacle à la création.» (David Le Breton, *Le théâtre du monde, lecture de Jean Duvignaud*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 106-107.)