

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

La d3\$r3f(x) comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique latine

Anahí Alejandra Ré et Agustín Berti

Numéro 37-38, printemps–automne 2021

résister
resisting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1086247ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1086247ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

La dynamique culturelle de la gouvernamentalité algorithmique étend le contrôle sur les oeuvres artistiques et se heurte aux pratiques esthétiques et politiques émergentes telles que le piratage, certaines poésies numériques, l'obscurcissement de la reconnaissance faciale, la désobéissance technologique et la réécriture technologique. L'article analyse cette question à partir de notre concept de *désadressabilité* et propose une « poétique de la d3\$r3f(x) » qui permet d'englober de telles pratiques de résistance et d'invention esthétique et politique.

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ré, A. A. & Berti, A. (2021). La d3\$r3f(x) comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique latine. *Intermédialités / Intermediality*, (37-38), 1–25. <https://doi.org/10.7202/1086247ar>

La $d_3 \mathcal{F}(x)$ comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique latine

ANAHI ALEJANDRA RÉ

AGUSTÍN BERTI

À la mémoire de Bernard Stiegler

1. INTRODUCTION : UNE NOUVELLE DYNAMIQUE CULTURELLE

L'ordre économique et politique contemporain a été décrit par certains théoriciens comme un dépassement des sociétés de contrôle postulées par Gilles Deleuze, ce qui façonne ce qu'Antoinette Rouvroy et Thomas Berns ont appelé la « gouvernamentalité algorithmique¹ ». Est-il possible de résister à cette modalité du pouvoir ? Afin d'esquisser une réponse, même partielle, nous proposons dans cet article de réfléchir à certaines stratégies esthétiques et politiques qui peuvent être considérées comme des pratiques de résistance, voire évoluer vers des modalités inventives transcendantes. Pour ce faire, nous devons présenter un aspect constitutif de la gouvernamentalité algorithmique : la possibilité d'automatiser les processus pour leur administration numérique. Pour cela, il faut comprendre que les entités sur lesquelles opère cette nouvelle gouvernamentalité sont encodées, et qu'elles peuvent ainsi être référencées, augmentant la précision et l'ampleur des automatismes du gouvernement dans le monde. Le codage normalise et discrétise le continuum des phénomènes politiques, sociaux et culturels, et les recontextualise radicalement.

1. « Par gouvernamentalité algorithmique, nous désignons dès lors globalement un certain type de rationalité (a)normative ou (a)politique reposant sur la récolte, l'agrégation et l'analyse automatisée de données en quantité massive de manière à modéliser, anticiper et affecter par avance les comportements possibles ». Antoinette Rouvroy et Thomas Berns, « Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, vol. 177, n° 1, mai 2013, p. 163–196, disponible sur Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/res.177.0163> (consultation le 8 septembre 2021).

La numérisation contemporaine mise en effet sur un référencement de tous les phénomènes du monde, ce que nous avons appelé « adressabilité » :

Tout encodage numérique qui constitue une entité discrète (ou objet numérique) permet et définit le résultat de la classification quantitative objective de ce qui est encodé à l'aide d'unités discrètes et normalisées. Une telle discrétisation permet le traitement protocolisé et, éventuellement, automatisé que les technologies numériques permettent dans toutes les sphères de la culture contemporaine². (notre traduction)

La numérisation de la culture est un phénomène global. Aujourd'hui, la plupart des activités humaines réalisées avec des produits industriels sont traversées (dans au moins un de leurs processus, sinon tous) par un ou plusieurs types de technologie informatique. Ce phénomène est un secret de polichinelle : alors que les livres imprimés sont encore naïvement opposés aux livres numériques, aujourd'hui chaque livre a été écrit, formaté et imprimé à l'aide d'ordinateurs³. La main humaine s'est retirée de la matière qui est maintenant médiée numériquement. Ce phénomène a des impacts sur la vie privée (comme dans le cas des réseaux sociaux), sur l'accès à la culture (d'Amazon aux plateformes de vidéo à la demande comme Netflix⁴), sur l'avancée de l'automatisation dans le monde du travail (avec la robotisation, mais aussi avec l'expansion de l'algorithmisation des processus par l'utilisation des IA et l'apprentissage automatique dans le travail intellectuel et dans les services), et sur l'avancée de la recherche sur la vie biologique (à partir des technologies génétiques). Cet état de fait par lequel la médiation numérique génère un processus de datafication croissant a été conceptualisé en termes économiques comme un

2. Citation originale « Toda codificación digital que constituya una entidad discreta (u objeto digital) permite y define el resultado de la clasificación cuantitativa objetiva de lo codificado mediante unidades discretas, estandarizadas. Tal discretización permite el tratamiento protocolizado y, eventualmente, automatizado que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea ». Agustín Berti, « Referenciabilidad », *Glosario de Filosofía de la Técnica*, Buenos Aires, La Cebra, sous presse, 2022.

3. Matthew Kirschenbaum, « Bibliologistics: The Nature of Books Now, or A Memorable Fancy », *Post45*, avril 2020, <https://post45.org/2020/04/bibliologistics-the-nature-of-books-now-or-a-memorable-fancy/> (consultation le 15 septembre 2020).

4. Blake Hallinan et Theodore G. Striphas, « Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture », *New Media & Society*, vol. 18, n° 1, janvier 2016, p. 117-137.

« capitalisme de plateforme⁵ » et, en termes politico-épistémologiques comme un « extractivisme des connaissances⁶ ». La nouveauté radicale de ce changement est l'interopérabilité qu'il permet entre des sphères auparavant clairement distinguables, ce qui fait du logiciel une véritable « machine universelle des médias⁷ ». En ce sens, certains théoriciens de la politique et des sciences de l'information (Rouvroy et Berns⁸, Rodriguez⁹) ont qualifié cette étape d'exacerbation des sociétés de contrôle postulées par Deleuze, ce qui suppose, comme nous l'avons déjà anticipé dans les premières lignes, une « gouvernementalité algorithmique ».

En supposant la validité de ces diagnostics, nous souhaitons passer en revue certaines expériences artistiques qui pourraient être caractérisées par une résistance esthétique et politique au nouvel ordre numérique mondial. Cette nouvelle organisation a pour corrélat la privatisation croissante de la culture, due à l'expansion de l'administration automatique des droits de copie et de reproduction en réduisant les œuvres à leur contenu numérique et à la gestion algorithmique de leur reproduction. Le monde de l'art a tenté d'apporter diverses réponses à la gestion algorithmique de la culture. Certaines ont été assimilées à des expériences capables d'élargir les possibilités contenues dans les dispositifs, et ont adopté les dynamiques standardisées qui facilitent l'interopérabilité, favorisant ainsi leur évolution¹⁰. Mais d'autres travaux, comme ceux dont nous parlerons dans cet article, ont étudié les moyens par lesquels cette interopérabilité peut être bloquée, dans un possible dialogue avec la demande de sabotage, d'interférence ou d'interruption de la dynamique sociale engendrée par la cybernétique¹¹. Nous considérons que ces réponses esthétiques partagent des

5. Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*, trad. de l'anglais par Aldo Giacometti, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

6. Matteo Pasquinelli et Vladan Joler, « The Nooscope Manifested: Artificial Intelligence as Instrument of Knowledge Extractivism », *Visual Essay*, KIM HfG Karlsruhe and Share Lab, mai 2020, <http://nooscope.ai> (consultation le 8 septembre 2021).

7. Lev Manovich, *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 70.

8. Antoinette Rouvroy et Thomas Berns, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, vol. 177, n° 1, mai 2013, p. 185–190, disponible sur Cairn.info, <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-163.htm> (consultation le 2 décembre 2021).

9. Pablo Manolo Rodríguez, *Las palabras en las cosas: Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 2019, p. 449–451.

10. Anahí Alejandra Ré et Agustín Berti, « Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina », *A contracorriente*, vol. 1, n° 16, automne 2018, p. 100–127, <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1829/3156> (consultation le 8 septembre 2021).

11. Tiqqun, « L'hypothèse cybernétique », *Tiqqun, Organe de liaison au sein du parti Imaginaire – Zone d'opacité offensive*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 223–339.

caractéristiques avec différentes stratégies politiques de résistance aux relations de domination, à travers les technologies numériques qui sont promues à partir de l'ordre néolibéral contemporain à l'époque du capitalisme de plateforme. Mais, comme nous le verrons, il ne s'agit pas juste de réponses.

Il existe une tension autour de l'adressabilité¹² dans l'art, qui à une autre échelle traverse toute la scène politique actuelle. D'une part, il existe un encadrement juridique normatif moderne, centré sur le sujet (et sur les entités clairement délimitables), soutenu par l'État. D'autre part, il y a l'accélération de l'automatisation numérique, qui caractérise la gouvernementalité algorithmique centrée sur la gestion des flux à partir de la reconnaissance des patrons et de l'identification de tendances basées sur des aspects infra- et supra-sujet, soutenue par le capitalisme de plateforme. On assiste dès lors à la convergence contemporaine de « l'asservissement machinique » et de la « sujétion sociale » dont parlaient Gilles Deleuze et Félix Guattari¹³.

Compte tenu de cette tension, la « désadressabilité¹⁴ », concept que nous allons maintenant décrire et que nous expliquerons plus amplement dans la section suivante, peut être conçue en tant que stratégie esthétique-politique d'interruption de la réticularité du milieu numérique, interruption qui opère comme stratégie d'obturation ou de déviation des flux. En ce sens, on peut considérer cette opération comme un moyen particulier, mais non moins fertile, de remettre en question les « dynamiques du contenu¹⁵ » promues par les conglomerats de médias associés à l'industrie culturelle.

12. « Dans le cadre des humanités numériques, Gold (2012) a été l'un des premiers à souligner que le texte numérique constitue l'un des premiers objets adressables à grande échelle, car chaque élément qui le compose (caractères, préfixes, suffixes, mots, phrases, paragraphes et autres éléments tels que titres et sous-titres) peut être référencé, permettant un traitement algorithmique du langage » (notre traduction). Agustín Berti, « referenciabilidad », *Glosario de Filosofía de la Técnica*, Buenos Aires, La Cebra, sous presse 2022. Voir aussi Agustín Berti et Anahí Alejandra Ré, « Contra lo discreto: estandarización y poéticas de *désadressabilité* », *Revista Texto digital*, Florianópolis, vol. 9, n° 2, 2013, p. 183–209.

13. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 560–565.

14. « Procédure par laquelle la fonctionnalité discrète des processus technologiques est démantelée ou entravée » (notre traduction). Berti et Ré, 2013, p. 185. La « désadressabilité » correspond au mot espagnol « *desreferenciabilidad* », et l'abréviation de ce mot, « *desref* », apparaît dans notre titre sous la forme « *d3 \$r3f(x)* » ; « *d3 \$r3f(x)* (Desreferenciabilización) », *Glosario de Filosofía de la Técnica*, La Cebra, 2022.

15. Agustín Berti, *From Digital to Analog: Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*, New York, Peter Lang Inc., 2015, p. 49–51; 116–122.

Cet article tente donc de relier ces pratiques à des expériences artistiques qui explorent la dimension esthétique de la politique d'interférence tout en empêchant la capture des œuvres comme « contenus » par l'industrie culturelle dans sa phase de capitalisme de plateforme. Pour ce faire, nous explorerons la puissance de notre concept de *désadressabilité* (« *unaddressability* ») initialement proposé¹⁶ afin de décrire certains processus expérimentaux aux débuts de la littérature numérique et de concevoir l'anomalie posée par *Agrippa (A Book of the Dead)* (Gibson & Ashbaugh, 1992)¹⁷, œuvre fondatrice de la culture Internet, pour étudier une série d'œuvres et de pratiques latino-américaines. Dans cet article, nous avons élargi ce concept à l'idée d'une « poétique de la désadressabilité ». Ce terme plus large peut englober des pratiques artistiques et sociales qui incluent le prétendu « piratage » numérique, les formes de poésie visuelle, les pratiques rebelles telles que l'obscurcissement de la reconnaissance faciale et la contamination des traces ADN, la désobéissance technologique et la réécriture technologique, entre autres. Enfin, nous présenterons cette poétique comme une autre option qui transcende la politique de l'interférence proposée par le collectif Tiquun¹⁸.

Pour ce faire, l'article est organisé en sept sections. La première est cette introduction à une nouvelle dynamique culturelle, qui présente l'objectif du texte et propose de voir, dans la dérive numérique de l'industrie culturelle et sa dynamique de contenus, l'émergence de logiques profondes d'adressabilité. La deuxième, « La visualité des textes : la désadressabilité en tant que pratique de résistance esthétique-politique », reconnaît dans la numérisation des textes le premier moment d'adressabilité dans la culture, de même que les différentes formes que le texte numérique peut adopter pour récupérer la pertinence des dimensions matérielles du textuel, et relève quelques appropriations que différentes poétiques expérimentales ont réalisé de ces processus et procédures. C'est ici que le terme « désadressabilité » est introduit pour faire allusion à l'opération dans ses implications techniques et esthétiques. La troisième section, « Relecture impossible : d'Agrippa à la genèse du concept de désadressabilité », aborde l'émergence d'une poétique de la désadressabilité à l'aube d'Internet, à partir de l'œuvre *Agrippa (A Book of the*

16. Anahí Alejandra Ré et Agustín Berti, « La visualité des textes : la désadressabilité à la naissance d'un nouveau langage », *Colloque international et interdisciplinaire Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, Université Rennes/Université du Québec à Montréal/NYU Paris, octobre 2012.

17. Berti, 2015, p. 46–47.

18. Tiquun, 2001, p. 315–320.

Dead) comme premier cas de soustraction d'une œuvre numérique à la dynamique de contenus typique de la gouvernementalité algorithmique. Dans les sections 4, « Voir le texte: désadressabilisation de la technoscience », et 5, « Contagiographie », nous abordons des œuvres latino-américaines où l'opération artistique de $d3\$r3f(x)$ bloque, en plus, les discours de la chimie et de la médecine, disciplines paradigmatiques du savoir scientifique et centrales dans ce qu'on a appelé la technoscience¹⁹ (quelles que soient les critiques que l'on puisse faire de cette notion, elle fait partie intégrante des discours qui légitiment le projet modernisateur du 20^e siècle et que la gouvernementalité algorithmique radicalise). La sixième section, « Désobéir, réécrire », étend le champ de ces poétiques aux querelles politiques et sociales lorsqu'elles commencent à résister aux dynamiques du design économique et de la production industrielle en série. Pour conclure, la dernière section confronte la poétique de la $d3\$r3f(x)$ à d'autres positions similaires vis-à-vis du phénomène technique, comme celle de Tiquun, en signalant les limites d'une certaine compréhension de la proposition de la politique de l'interférence contre les possibilités projectives et créatives qui, au contraire, encouragent les poétiques de $d3\$r3f(x)$. Le potentiel d'ouverture réside dans le fait qu'elle fait s'imbriquer les dimensions politiques et esthétiques en déplaçant le litige vers la dimension technique, à plus forte raison dans le contexte quasi hégémonique de la gouvernementalité algorithmique soutenue par le capitalisme de plateforme.

2. LA VISUALITÉ DES TEXTES : LA D3\$R3F(x) EN TANT QUE PRATIQUE DE RÉSISTANCE ESTHÉTICO-POLITIQUE

De nos jours, étant donné la diffusion de certaines pratiques de numérisation et de mise en circulation de divers produits culturels, nous pouvons constater certaines mutations esthétiques. Ces changements ont aussi des conséquences manifestes dans les domaines techniques de la réception. Prenons, par exemple, une œuvre littéraire traditionnelle: taper le texte sur un clavier est la manière la plus élémentaire de lui

19. L'expression « technoscience », comme dépassement du modèle de la Big Science, renvoie aux changements politiques des modèles de développement scientifique et technologique dans le contexte de la refonte néolibérale de l'État, notamment dans les années 1980, marquées par une privatisation croissante de la recherche et par l'orientation des financements vers l'innovation et la création d'entreprises technologiques. Cela suppose un conditionnement croissant de la science de la part de la technologie, qui fonctionne comme un prélude à la révolution de l'informatique dans le modèle de la Silicon Valley. Bien que le concept soit illustratif pour établir un diagnostic, le déterminisme qu'il implique peut être contesté. Javier Echeverría Ezponda, *La revolución tecnocientífica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p. 31.

donner une dimension numérique. On peut aussi scanner le texte et l'enregistrer comme une image, et, enfin, on peut le numériser avec l'outil de reconnaissance optique de caractères (ROC). Dès lors, le problème que Walter Benjamin avait rencontré lorsqu'il réfléchissait à la possibilité de la reproduction identique d'une œuvre est devenu celui de la possibilité de la reproduction identique et infinie de l'œuvre, dès l'instant où celle-ci est devenue un code que l'on peut réactualiser sans cesse.

La première et la troisième possibilité de numérisation que nous venons de mentionner habilitent l'adressabilité²⁰, c'est-à-dire qu'on peut faire des recherches au sein du texte et que son indexation est possible, même si l'on obtient seulement des informations sur le contenu du texte, et non pas sur sa forme ou sa matérialité. En revanche, le texte devenu image empêche ce type d'utilisation, mais remet en valeur la matérialité du livre et sa représentation de sorte que, même s'il est numérisé, il récupère son statut d'objet chargé d'histoire. L'attention est de plus en plus portée sur l'image du texte, ce qui met en exergue la tension entre la valeur culturelle et la valeur d'exhibition. L'image du texte n'est pas encore un objet numérique *adressable* en tant que texte, comme le texte tapé ou numérisé avec le ROC. Les degrés de manipulation possibles pour chaque type de numérisation ne sont pas équivalents, quoique tous convergent, à la fin, en un code; ils impliquent différents niveaux d'abstraction. L'outil ROC a accéléré l'automatisation du passage de ce qui était analogique au numérique, ainsi que la conversion de l'image numérisée en texte adressable.

Le code abstrait qui résulte de la numérisation peut se concrétiser de différentes manières. Il faut penser à la visualité de la poésie concrète²¹ dont l'importance réside dans l'intérêt de conduire notre regard non seulement vers le contenu du texte, mais aussi vers la tension entre le contenu textuel et sa forme graphique (qu'il faut distinguer de la matérialité du support). Par analogie, il existe une tension entre le texte numérisé médiatisé par le clavier et celui qui l'est par le scanner, c'est-à-dire, par exemple, entre les fichiers PDF et les textes qui deviennent des images où l'on découvre aussi des traces du temps dans sa matérialité et des traces de leurs conditions de circulation. Pour nous, le code génétique présent sur la page de titre de *Agrippa (A Book of the*

20. Pour une définition de l'« adressabilité » dans les textes numériques: Michael Witmore, « Text: A Massively Addressable Object », Matthew K. Gold (dir.), *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, p. 324-327.

21. Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ediciones, 2003.

Dead)²² — nous en parlerons dans la quatrième section — ou les fragments de textes inconnus qui apparaissent dans la très intéressante poésie contagiographique²³ — nous l'aborderons dans la cinquième section — de Mauro Césari font partie d'un processus de désadressabilisation du code alphabétique (l'écriture) pour le transformer en pure image technique. Comme nous allons l'expliquer, cela montre une remise en cause du langage, voire de ses catégories, et un souci d'expérimenter avec lui tout en fusionnant les frontières entre langue écrite et image — expérimentation qui met en évidence les limitations disciplinaires auxquelles nous sommes confrontés à l'heure de conceptualiser le langage. Il faut aussi remarquer que notre analyse ne porte pas sur les sujets thématiques dans les œuvres, mais sur leurs artefacts et procédures, en d'autres termes sur leur dimension technique. Nous pourrions alors, d'une part, constater l'inefficacité des concepts existants de la théorie littéraire et, d'autre part, observer les limitations disciplinaires par rapport aux compétences de lecture acquises, ce qui entraîne le besoin d'explorer de nouvelles catégories afin d'y réfléchir.

La tradition calligrammatique explore déjà cette limite, à l'instar des poètes concrets, qui ont fixé leur attention sur la visualité des mots. Stéphane Mallarmé avait réfléchi à ce sujet dans son projet *Le livre*²⁴, et l'on pourrait dire que l'holopoésie²⁵ d'Eduardo Kac prétend exposer d'une manière plus radicale ce type de questionnement. Tout cela crée des syntaxes nouvelles qui requièrent une littératie spécifique. De cette manière, on peut envisager la métamorphose au sein du champ esthétique à partir des changements techniques dans l'histoire et, dans ce cas particulier, à partir des possibilités du numérique.

En l'absence d'un terme pour nommer cette opération, dans cet article nous proposons le concept de *d3\$R3f(x)* (*désadressabilisation*, « *desreferenciabilización* » en espagnol) pour désigner ces opérations par rapport à leur double dimension technique et esthétique : des opérations de codage qui permettent et promeuvent

22. William Gibson, Dennis Ashbaugh et Kevin Begos Jr., *Agrippa (A Book of the Dead)*, New York, Begos Publishing, 1992.

23. Cette œuvre s'appelle « Diario de un enfermo de guardia », Mauro Césari, 2012, www.cabezadeliebre.blogspot.com (consultation le 1er septembre 2020).

24. Stéphane Mallarmé, « Le livre. Instrument Spirituel, variations sur un sujet », *La revue blanche*, VI, 1895, p. 33–36.

25. Eduardo Kac, « Holopoésía », trad. María Corniero, Claudia Giannetti (dir.), *Letra Internacional*, n° 53, 1997, p. 34–39, disponible sur ekac.org, <http://www.ekac.org/holosp.html> (consultation le 1er septembre 2020).

la lecture humaine²⁶ et qui empêchent, en même temps, la lecture automatique en tant que texte.

Après la croissance d'Internet au milieu des années 1990, une sous-culture du téléchargement de musique a émergé à la fin de la décennie, alimentée par l'émergence de technologies de compression sonore qui permettaient aux utilisateurs de partager des chansons. Comme cette pratique enfreignait les droits de l'industrie, l'un des premiers moyens d'exercer un contrôle sur le trafic de fichiers a été de suivre automatiquement les noms des chansons dans les fichiers partagés sur des plateformes telles que Napster, à l'aide d'un logiciel qui parcourait les listes de chansons à la recherche d'infractions au droit d'auteur. Pour contourner le mécanisme de détection, les utilisateurs ont commencé à renommer les chansons en remplaçant certaines lettres de l'alphabet par des caractères non alphabétiques, afin qu'ils soient lisibles, avec un minimum d'effort, par des yeux humains, mais pas par des « lecteurs automatiques » : *Letter to the Censor* (Mano Negra, 1991) a été rebaptisé « L3tt3r to th3 <3n \$0r ». Revenant à ce geste d'innovation technico-culturelle, et par rapport au néologisme espagnol « *desreferenciabilización* », ou plutôt à son abréviation « *desref* », nous proposons le concept de d3\$R3f(x) pour caractériser les opérations techniques qui peuvent être interprétées dans une perspective esthétique-politique comme des opérations de contestation face au capitalisme culturel basé sur la gestion algorithmique des contenus numériques enregistrés sous le régime de la propriété intellectuelle et des droits d'auteurs. De telles pratiques, souvent intuitives, sont liées à d'autres pratiques esthétiques et politiques, comme l'utilisation de certaines coupes de cheveux pour couvrir le visage et empêcher la reconnaissance faciale automatique, ou encore l'anonymisation génétique²⁷.

Dans le *Larousse*, le terme « déréréfencement²⁸ » désigne la possibilité de faire appel au « droit de déréréfencement », lequel permet de demander à un moteur de recherche de dissocier un résultat de recherche de données à caractère personnel. Mais,

26. On devrait relativiser le sens de ce terme dans cette expression. Pour cela : Anahí Alejandra Ré, *Poesía de experimentación latinoamericana: arte, ciencia y tecnología (2000-2012)*, thèse de doctorat, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

27. Flavia Costa, « Omnes et singulatum en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética », *Poliética. Revista de Ética e Filosofía Política*, vol. 5, n° 1, 2017, <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/36356> (consultation le 1er septembre 2020).

28. Entrée « Déréréfencement », *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9r%C3%A9f%C3%A9ncement/23999> (consultation le 1er septembre 2020).

pour la traduction française de notre concept espagnol de « desreferenciabilización », nous avons à nouveau choisi « désadressabilisation », dont le large sens préserve l'origine du mot anglais « unadressability » utilisé en informatique, lié à la possibilité de trouver l'emplacement des maisons dans une rue en fonction de leur numérotation. Il nous permet également de parler de n'importe quel autre processus d'indexation numérique, pas seulement celui qui se déroule dans le cadre d'un moteur de recherche : on peut se référer, grâce à lui, à toute l'architecture qui se fonde sur le numérique.

Partant de l'abréviation familière (*desref*) que nous utilisons entre nous pour désigner la désadressabilité dans notre langue maternelle (terme que nous avons aussi utilisé dans des communications antérieures en français et qui insiste sur la possibilité de réaliser cette opération), nous avons dorénavant choisi de remplacer le « e » par « 3 », car leur similitude graphique permet leur identification par un œil humain prêt à lire, tout en faisant appel, avec le nombre, à la qualité discrète du numérique. De même, nous remplaçons le « s » par « \$ », pour signaler les dynamiques des contenus numériques en tant que marchandises, et nous choisissons l'orthographe « f (x) », qui indique une fonction mathématique, pour faire explicitement référence, de façon ludique, aux opérations mathématiques ou algorithmiques qui interviennent dans les processus d'adressabilité et à leur capacité d'agir. Ensuite, nous mettons le préfixe « dés- » pour exprimer la volonté de bouleverser ces processus, à travers la recherche de certaines pratiques poétiques capables de se soustraire aux catégorisations préexistantes, et pour indiquer la cessation du processus d'adressabilité où qu'il soit convoqué²⁹. De plus, « dés- », en tant que jeu, met en évidence l'aspect ludique des poétiques de d3\$R3f(x), en évoquant également le coup de dés mallarméen, et avec lui sa prétention d'une nouvelle poétique, prétention à laquelle répondent certaines poétiques numériques. En outre, tout cela renforce la relation des poétiques de d3\$R3f(x) avec l'expérimentation « verbivocovisual³⁰ » du concrétisme et avec l'internationalisation du langage poétique, ce que l'on pourrait constater facilement dans certains aspects des œuvres que nous présentons ici. Pour finir, avec

29. Anahí Alejandra Ré, « d3\$R3f(x) (Desreferenciabilización) », *Glosario de filosofía de la técnica*, La Cebra, Buenos Aires, sous presse.

30. Augusto de Campos, Décio Pignatari et Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta », *Noigandres*, n° 4, 1958; Augusto de Campos, Décio Pignatari et Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Duas Cidades, 1975, 2e édition, p. 156-158.

notre proposition du terme « d3\$R3f(x)³¹ » et, à la manière de ces poétiques, nous cherchons à faire un clin d'œil aux lecteurs, par rapport à ce qui dépasse le langage en tant que simple technologie de communication, rendant la distinction entre contenu et forme littéralement indiscernable, et perturbant ainsi les processus plus ou moins automatiques que cette division opérationnelle permet.

3. RELECTURE IMPOSSIBLE : D'AGRIPPA À LA GENÈSE DU CONCEPT DE D3\$R3F(X)

Pour compléter notre idée d'une « poétique de la d3\$R3f(x) », comme objet d'analyse de cet article, nous avons besoin de porter notre attention sur *Agrippa (A Book of the Dead)*³². Il s'agit d'une œuvre littéraire sur la photographie, qui nous rappelle le processus qu'a subi la photo tel que l'a décrit Benjamin³³, autrement dit, cette œuvre littéraire devient *auratique*, de la même façon que ce processus est à l'origine de la photographie. Ce devenir auratique transforme l'œuvre en objet unique, empêchant son adressabilité, dont la condition d'existence est la standardisation. Cette œuvre unique est importante pour penser les stratégies de la d3\$R3f(x), car elle renverse un

31. En partant de l'abréviation française « désadress » (de « désadressabilité »), on pourrait obtenir la graphie « d3\$4dr3\$\$ », mais on renoncerait à la valeur mathématique qu'offre la graphie en espagnol.

32. *Agrippa, l'artefact* (édition de luxe) est une boîte obscure faite avec du papier et de la fibre de verre imprégnée de résine, évoquant une relique enterrée ou des produits organiques. Dans le coin supérieur droit du couvercle de la boîte apparaît, emboutie, la reproduction d'un fragment de la couverture des albums photos Agrippa qui étaient vendus par Eastman Kodak dans les premières décennies du 20^e siècle. Dessus, on peut y lire une légende qui apparaît également dans les vers 5 et 8 du poème. (« ALBUM / CA. AGRIPPA / Order extra leaves by letter and name » [« ÁLBUM / CA. AGRIPPA / Commandez des feuilles supplémentaires en fonction d'une lettre et d'un nom »]). L'intérieur de la boîte est fait aussi d'un matériel similaire à celui d'un nid d'abeilles. La boîte contient un livre à la couverture rigide abîmée et brûlée (c'est-à-dire vieillie artificiellement), enveloppé dans un suaire en coton. Le livre est de grande taille (à peu près 38,5 centimètres de haut, 28 centimètres de large). Il possède 82 pages qui incluent : a) La page de titre (avec un texte indéchiffrable : « AATCA / TÁCGA / GTTIG / CATAA / CTGAA / TTGGT), imprimée à la main par l'éditeur lui-même (J. T. Begos, 2005), b) Huit gravures dans les quelques pages qui suivent (4, 6, 11, 21, 31, 41, 51, 61); c) Dans le corps du texte, il y a une partie de la séquence d'un génome du morphogène maternel bicoïd de la mouche *Drosophila*, intentionnellement organisée en deux colonnes, imitant l'édition de la Bible de Gutenberg, aux pages 7-10, 13-20, 22-30, 33-40, 43-50, 53-60; d) Les eaux-fortes sont gravées avec du toner sans curation, elles s'effacent donc à chaque frolement de doigt. Quelques-unes de ces eaux-fortes sont imprimées en superposition avec d'anciennes publicités de produits relatifs à la photographie et à d'autres dispositifs techniques de l'époque; e) La disquette logée dans les dernières pages du livre contenait un fichier lisible dans un ordinateur Macintosh (modèle de 1992) avec un système d'exploitation System 7.

33. Walter Benjamin, « La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [*Urtext*] », Tomás Vera Barros (éd.), *Estética de la Imagen*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, p. 25-67.

a priori très répandu : l'idée que la photographie et la littérature seraient deux genres artistiques où l'unicité n'aurait aucune valeur.

Nous vous proposons de nous attarder quelques instants sur *Agrippa*. Il s'agit d'un livre-objet publié en décembre 1992 qui jouera un rôle très important dans le rapport entre l'art et la technologie, car il est à l'origine du débat sur le futur des livres face aux technologies numériques et à leurs périphériques de stockage, dans ce cas une disquette. Le projet a été mené par Kevin Begos, un éditeur spécialisé en livres-objets et en livres d'art ; il inclut également des eaux-fortes faites par le plasticien Dennis Ashbaugh ainsi qu'un poème écrit par William Gibson. L'originalité de l'œuvre réside dans la proposition d'un livre dont la relecture serait impossible : les textes enregistrés sur la disquette et les illustrations pourraient être lus et contemplés une seule et unique fois, réfutant ainsi le principe de conservation qui fait de l'écriture l'enregistrement de la mémoire, et des livres son support privilégié. Le sujet de l'œuvre est la mémoire et les dispositifs techniques. L'une de ses caractéristiques paradoxales fut son ambition de générer une expérience unique et intransmissible, *auratique*, en partant d'une combinaison de technologies numériques, qui permettraient, pour ainsi dire, une reproductibilité technique infinie et sans risques de dégradation, et de technologies de reproduction analogique, telles que l'imprimerie et la gravure. Ainsi, l'œuvre remet en question l'idée de pérennité des supports analogiques (de nature matérielle par essence), mais aussi celle des supports numériques, auxquels l'idéalisation de la technique avait conféré l'illusion d'une meilleure conservation et d'une meilleure transcendance par rapport à ce qui était matériel, donc sujet à dégradation.

En 2008, par l'intermédiaire de Begos, les éditeurs de *The Agrippa Files* ont reçu une disquette originale de *Agrippa* appartenant à un collectionneur. À partir de cette disquette, ils ont fait une « image disque », qu'on peut voir sur leur site Web³⁴. Ils ont également procédé à une émulation du logiciel System 7 pour reproduire le fichier et l'enregistrer en format vidéo. Paradoxalement, ou pas, la recherche universitaire a normalisé le poème numérique « Agrippa » en tant que contenu vidéo en ligne, rendant adressable une œuvre dont le pouvoir formel (à la fois esthétique et politique) résidait dans l'impossibilité de s'intégrer à la dynamique de contenus, et même de s'intégrer à la logique de citation de la recherche universitaire, qui n'a pas les outils

34. An online Archive of *Agrippa (A Book of the Dead)*: <http://agrippa.english.ucsb.edu/category/the-book-subcategories/deluxe-edition> (consultation le 10 septembre 2021).

pour aborder ce type de travail au-delà de son aspect textuel. En effet, des œuvres comme *Agrippa* représentent un obstacle à la dynamique de contenus qui caractérise les plateformes de diffusion littéraire comme Amazon ou Google Books, puisque celles-ci ne peuvent pas les assujettir à leur dynamique technique sans les mutiler.

Dans le sens benjaminien du terme, l'aura de la centaine de copies d'*Agrippa* est évidente et se trouve renforcée par le caractère éphémère des gravures et du poème numérique autocryptable. L'exécution du poème rend extrême le caractère auratique de l'œuvre : la certitude d'avoir une seule opportunité de la lire rend sa réception unique et extraordinaire, sans (ou avec peu de) possibilité de répétition dans les conditions préétablies par l'œuvre elle-même, c'est-à-dire par les règles qui la régissent. Ici, l'idée de support est très complexe (surtout lorsqu'on efface, par le biais du processus de numérisation, les frontières entre l'inscription de quelque chose sur un support et le support en tant que superficie elle-même signifiante). D'un côté, nous sommes face au problème du stockage ; de l'autre, nous sommes face à l'œuvre d'art dans le sens le plus traditionnel. L'imbrication concrète entre un contenu et sa matérialité signifiante empêche son abstraction : son existence auratique, unique et irrépérable, en est le résultat³⁵.

De plus, la transformation de l'acte de lecture en acte ludique favorise une expérience nouvelle, rendue possible grâce à la structure des jeux et très liée à la contemplation cinématographique : le texte n'est plus une représentation statique mais dynamique. L'unicité, provoquée par l'autocryptage et le fait de perdre la possibilité de relire les vers lorsqu'ils arrivent en haut de l'écran, génèrent une limitation temporelle majeure et c'est pour cela qu'à lieu un événement auratique, que l'expérience des jeux ne fait qu'insinuer. En devenant auratique, l'œuvre devient un objet unique et donc *désadressé*. Pour être adressable, il faut que l'œuvre soit standardisée et que son code reste récupérable, afin qu'il soit possible de la traiter dans les termes logiques de la programmation. Mais l'opération d'autocryptage l'en empêche. La circulation de copies numériques parmi les *hackers*³⁶ lui permet de gagner en adressabilité (cela

35. Berti, 2015, p. 129-217.

36. En fait, l'œuvre a été « piratée » et diffusée sur les réseaux de l'époque. Mais c'était un piratage qui partageait aussi la logique de la désadressabilité : à l'aide d'une caméra, lors de la seule présentation du livre-objet, le défilement du poème a été enregistré en vidéo avant d'être crypté. Il a ensuite été tapé (avec quelques erreurs) et téléchargé sur un Bulletin Board System, le forum caractéristique de l'ère pré-Internet immédiate. Berti, 2015, p. 207-212.

multiplie ses possibilités de modification), mais, en revanche, lui fait perdre en unicité, car elle devient standard.

4. VOIR LE TEXTE : DÉSADRESSABILISATION DE LA TECHNOSCIENCE

Agrippa et d'autres ouvrages offrent de multiples possibilités d'analyse si l'on se penche sur leur complexité : ils sont à la fois des œuvres d'art, des textes littéraires et des actes politiques au moment de la conformation d'un nouveau sensorium biologique, culturel et psychique, marqué par la croissance de la médiatisation technologique, de la commercialisation, de l'urbanisation et de la mondialisation.

Nous voudrions observer de plus près les images scientifiques qui se déplacent vers l'art, et les textes qui demeurent presque illisibles, comme dans le cas d'un livre qui s'autoconsomme. C'est lors de cette phase de déplacement que nous pouvons constater le processus de désadressabilisation ou $d_3 \mathfrak{R}_3 f(x)$, des textes qui deviennent images, dont nous avons parlé. Attardons-nous encore un instant ici.

Avant de continuer, nous voudrions faire appel à l'artiste et chercheur argentin Fabio Doctorovich et à son « Tableau périodique visuel des caractères³⁷ », qui illustre très clairement notre propos. Il part de l'idée selon laquelle les caractères de l'alphabet pourraient être considérés comme des corps qui présenteraient une dualité similaire à celle de l'« onde-particule » énoncée par De Broglie³⁸. De cette façon, Doctorovich applique les critères développés par la science, dont l'objectif est de classer les éléments chimiques, dans le but renouvelé d'établir un système de classification rationnel des caractères alphabétiques. Cependant, cette classification des caractères serait basée non pas sur la signification convenue qu'ils acquièrent, car ils font partie d'un alphabet (être une lettre *A*, un *C* ou un *R*, former le mot « arc » s'ils sont placés successivement), mais sur leurs propriétés visuelles (combien de lignes verticales y a-t-il dans un caractère ?, combien de lignes courbes ou obliques ?, etc.). Cela veut dire que Doctorovich déclassifie ce qui est classifié pour le réordonner.

À notre avis, les séquences de textes indéchiffrables (et difficilement découverts) qui apparaissent, par exemple, dans *Agrippa*, font partie d'un processus de désadressabilisation du code alphabétique (l'écriture), qui se voit ainsi transformé en

37. Fabio Doctorovich, « Tabla periódica visual de los caracteres », *Posttypographika*, <http://posttypographika.files.wordpress.com/2010/09/quimica-lexica1-mendeleev32.pdf> (consultation le 1^{er} septembre 2020), à paraître.

38. *Ibid.*, p. 9.

pure image technique (scientifique), à l'instar de la démarche de Doctorovich, qui a catégorisé les caractères en fonction de leur seule valeur visuelle. C'est le cas du code ADN écrit sur la page de titre d'*Agrippa*, mais aussi dans le corps du poème : celui-ci n'est pas adressable en tant que texte, car il s'agit de la projection d'une vidéo. Si l'on considère que le fondement du texte (en tant qu'extériorisation de la mémoire) est la stabilité, la possibilité de revenir sur l'écrit et de le relire, il est impossible de l'appliquer à *Agrippa*, qui ne se soumet pas aux appréciations standards portées sur les textes. Ainsi, l'œuvre devient un objet temporel, c'est-à-dire un développement linéaire successif qui se fait à un rythme fixé par l'appareil de reproduction (qu'il s'agisse d'un appareil standardisé qui conserve les réglages par défaut ou d'un appareil modifié spécialement pour l'œuvre en question)³⁹. Il s'agit surtout d'un texte devenu une image dynamique. Le nouveau langage dont nous avons parlé est né ici, au confluent du texte et de l'image, ce qui rend possible ce que nous appelons la « d₃r₃f(x) » d'une image qui a été codée et qui a comme origine un texte scientifique, s'opposant ainsi à l'image traditionnelle (c'est le cas du code ADN d'*Agrippa*, mais aussi de celui de l'image numérique du poème). Le fait que cela devienne un sujet central de réflexion dans une dimension métapoétique technique⁴⁰ est très souvent ce qui caractérise le type d'œuvres que nous essayons d'étudier. Avec Vilém Flusser, ce langage est né au moment de ce qui semble être un retour vers un temps magique dans le devenir historique, qui, dans l'exhibition du processus qui supprime l'adressabilité, témoigne de la nature similaire des autres images techniques. Autrement dit, la monstration de ce processus dans l'œuvre d'art révèle que toutes les images techniques dans notre culture sont le produit d'opérations logiques conceptuelles. Il faut donc penser quel type de littérature requiert ce langage qui émerge dans un temps circulaire-magique mais *post*-historique⁴¹. C'est cette opération métapoétique que nous entendons par « pratiques de résistance esthétique-politique ».

Cependant, si résister signifie supporter une pression sans bouger ni souffrir de dommages ou d'altérations, nous verrons que certaines de ces pratiques, loin de se satisfaire de cette immuabilité, supportent cette force et la redirigent vers d'autres sens et directions, acquérant ainsi une puissance extrêmement créative et créatrice. Il est

39. Ré et Berti, 2018.

40. Ré, 2016, p. 46.

41. Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

possible de le constater chez Doctorovich, dans la mesure où il reclassifie les caractères selon un critère encore nouveau, créant de la sorte un alphabet, de nouvelles graphies pour des phonèmes jusqu'à présent inconnus, ce qui ouvre la porte à de nouveaux territoires d'expérimentation créative. Nous pouvons constater un phénomène similaire dans la poésie contagiographique de Mauro Césari.

5. CONTAGIOGRAPHIE

La « poésie de contagion », ou « contagiographie », de l'écrivain argentin Mauro Césari rassemble une série de productions dont les aspects rendent celles-ci susceptibles de s'inscrire dans la tradition des arts plastiques ou de la poésie visuelle. Dans son travail, l'image technique est construite de manière presque artisanale : gravure, effacement, photocopie, saisie, numérisation, pliage et/ou juxtaposition de pages de livres, de plaques métalliques ou d'autres objets. L'un des recours privilégiés par l'œuvre de Césari consiste à bouleverser le discours de la biologie et de la science médicale.

La médecine offre un exemple clair de standardisation et de référencement ultérieur du corps humain. Le discours scientifique recourt nécessairement à des normes pour élaborer ses lois. Les manuels de physiologie, d'anatomie ou de médecine générale constituent des recueils de registres qui offrent une représentation abstraite du corps, hypercodée, au moyen de conventions chromatiques et graphiques, entre autres, qui constituent un standard⁴².

Comme nous l'avons déjà analysé⁴³, un manuel — pour paraphraser la définition de l'Académie royale espagnole⁴⁴ sans s'attarder sur les hypothèses qu'elle suppose dans son aspiration quasi encyclopédique à tout contenir et à tout expliquer — est un texte technique, à caractère instructif, qui met à la disposition de la « main » la possibilité d'exécuter facilement des actions sur un objet dans un but défini. Un manuel rend compréhensible le fonctionnement d'un objet technique complexe. Les opérations que Césari effectue avec des pages de manuels d'anatomie remettent en question ces conventions et, du même coup, nos représentations du corps et de son fonctionnement. Comme nous l'avons déjà proposé, nous pourrions considérer qu'il

42. Berti et Ré, 2013, p. 194.

43. Ré, 2016.

44. « Manual », *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/manual> (consultation le 1er septembre 2020).

s'agit d'une pratique de résistance face à la normalisation ou à la pathologisation de certains corps⁴⁵. Il s'agirait d'une proposition qui défie la standardisation du discours médical et l'industrialisation de sa pratique et, en tant que pratique de résistance, cela est déjà intéressant. Mais nous voudrions faire attention non pas à cette perturbation en tant que telle, mais plutôt à ce qui advient après : sa poétique en tant que possible énonciation programmatique renouvelée du sens. En effet, l'œuvre ne se satisfait pas d'une résistance stérile, dans la mesure où elle soustrait de ses classifications ce qui est classifié (d3\$R3f(x)). Mais en le réorganisant à partir d'un critère inconnu et, par ce biais, en reconfigurant d'autres corps/organes possibles (possibilité aussi bien constatable par son exclusion de la norme), elle neutralise tout le fondement du manuel et rend ses conventions (voire les pratiques sociales et professionnelles qui s'appuient sur des livres comme celui-là) inconvenantes. Les conventions du discours médical ne peuvent plus servir à lire intégralement les corps des entités qui apparaissent dans les pages de Césari, il faut reconceptualiser le corps, le sens du manuel, les accords graphiques, le sens des figures, la recombinaison des organes et leur fonctionnement : pour lire, il faut inventer à partir de ce qui reste⁴⁶.

Comme nous l'avons souligné au début, ce travail met en évidence l'hégémonie des codes et des significations qui grammatisent et normalisent les corps, soutenue par l'autorité conférée par le discours scientifique de la médecine. Mais en plus, il questionne et modifie de manière substantielle la notion de manuel et d'objet technique, en même temps qu'il ébranle notre statut de lecteur, testant la validité et la confiance aveugle dans les compétences de lecture acquises⁴⁷. L'œuvre ne crée pas seulement des figures, des corps et des organes pour lesquels nous manquons de concepts, elle exige également la création de nouvelles compétences de lecture et, avec elles, une réinvention de notre pratique de la lecture.

Comme nous pouvons le constater, la spécificité de ce que nous appelons « poétique de la d3\$R3f(x) » est la problématisation de la technique à partir des procédures elles-mêmes. Mais, loin du sabotage élémentaire de ce qui fonctionne, au-delà du simple empêchement de sens, nous proposons de parler d'une poétique

45. Ré, 2016.

46. *Ibid.* p. 227.

47. Anahí Alejandra Ré, « Tecnoestética y sensorium contemporáneo en la producción y recepción de obras », *La técnica en cuestión*, Diego Lawler, Andrés Vaccari et Javier Blanco (dir.), Buenos Aires, Teso/Universidad Abierta Interamericana, 2017, p. 243–268.

de la désœuvre, car elle possède, indéniablement, une force poétique: dans ce type d'œuvres, la procédure de désœuvre essaie d'inventer de nouvelles catégories qui échappent à la tendance technique hégémonique basée sur le standard. Et c'est en cela que la pratique esthétique devient explicitement poétique et, par la même occasion, politique⁴⁸.

6. DÉSŒUVRE, RÉCRIRE

La « désobéissance technologique », comme l'appelle Ernesto Oroza⁴⁹, est une tradition particulièrement forte en Amérique latine. Il s'agit d'une pratique de survie en temps de crise, communément appelée « rikimbili », qui concerne les objets techniques. Oroza a recueilli des expériences à Cuba, mais la pratique est largement répandue sur tout le continent, et elle s'appuie sur l'ingéniosité, la disponibilité et la volonté de recombinaison des objets techniques (ou certaines de leurs parties) qui ne fonctionnent plus, afin d'en redessiner d'autres qui répondent à certains besoins, en évitant l'investissement économique que l'acquisition d'un nouvel artefact impliquerait.

Pendant la Période spéciale en temps de paix à Cuba, l'État a mis en circulation un volume rassemblant des connaissances en génie industriel, en mécanique, en médecine, etc., susceptibles d'être appliquées aux moyens de transport, aux jouets, aux vêtements, à la nourriture, entre autres domaines de la vie quotidienne. Ces connaissances ont rendu et rendent possible l'utilisation d'objets techniques dans le cadre de pratiques auxquelles ils n'étaient pas destinés:

La désobéissance technologique, comprise comme un positionnement technopolitique, opère, d'une part, comme un moyen de modifier le cycle de circulation et d'utilisation de la technologie imposé par le néolibéralisme et, d'autre part, comme une instance qui rend possibles le travail de la réappropriation et l'élaboration de dispositifs, qualifiés dans la logique de la consommation comme

48. Anahí Alejandra Ré, « Industrias poéticas y poéticas de la industria », présentation au I Congreso Internacional de Artes: Revueltas del arte, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, novembre 2014.

49. Ernesto Oroza, *Desobediencia Tecnológica*, catalogue de l'exposition, Caixa Cultural de Recife, 2015.

étant précaires ou obsolètes, mais qui contiennent des potentialités à la fois pratiques, de connaissance et de réflexion critique⁵⁰. (notre traduction)

En réinventant ces produits, d'autres poétiques se confrontent à celles de l'industrie, dépassant les qualités de l'objet, rompant avec des limites esthétiques, juridiques, sociales et économiques préétablies⁵¹. Tant le travail de Césari que les pratiques de désobéissance technologique compilées par Oroza impliquent un désordre dans les grammaires de la perception et dans le fonctionnement programmé des artefacts. De ce point de vue, ils représentent une ouverture de la boîte noire, qui permet d'interférer dans la conception, la recombinaison et la reprogrammation d'éléments dont l'origine n'a pas été pensée de cette manière. Celui qui opère s'éloigne alors du rôle du fonctionnaire flussérien et devient le véritable créateur de quelque chose qui n'existait pas en tant que tel. Cet acte inventif et créateur mobilise, dépasse, dans ses effets, la simple interruption ou immuabilité qui opère dans la résistance.

Au Mexique, Nadia Cortés et Eugenio Tisselli travaillent depuis quelques années sur un projet qu'ils appellent « réécritures technologiques », lequel, tel qu'ils le définissent, va au-delà de l'appropriation en tant qu'utilisation, modification ou réorientation des technologies, car la réécriture technologique implique, d'après eux, de réécrire les valeurs tacites des technologies et de comprendre l'agentivité que nous possédons et qui nous implique dans le processus d'incorporation et de concrétisation d'une technologie dans le contexte actuel⁵². Faisant référence aux réflexions de Cristina Rivera Garza⁵³, ils éloignent leur proposition de l'appropriation (ce qui signifierait une adaptation de la technologie pour se l'approprier) pour l'inscrire, plutôt, dans une tradition de désappropriation : après l'avoir adaptée au contexte local, la réécriture libère la technologie transformée, la rendant commune. Ainsi, lorsqu'elle est contextualisée dans un environnement socioculturel spécifique, une technologie

50. « La desobediencia tecnológica, entendida como un posicionamiento tecno-político, opera, por un lado, como una forma de alterar el ciclo de circulación y utilización de la tecnología que impone el neoliberalismo y, por otro, como una instancia que posibilita un trabajo de re-apropiación y elaboración de dispositivos, calificados desde la lógica de consumo como precarios u obsoletos, pero que encierran potencialidades tanto prácticas como de conocimiento y reflexión crítica. » Ernesto Oroza, *Primavera Hacker*, 2015, <https://www.technologicaldisobedience.com/2015/10/03/espanol-primavera-hacker-2015/> (consultation le 7 décembre 2021).

51. Ré, 2017.

52. Texte de présentation de l'édition 2020–2021 de la rencontre Reescrituras Tecnológicas en México, UNAM, www.reescriturastecnologicas.net (consultation le 1er septembre 2020).

53. Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación.*, México, Tusquets, 2013.

réécrite a le potentiel de devenir un bien commun que tous peuvent s'appropriier (pas seulement ceux qui ont des connaissances suffisantes pour la transformer)⁵⁴.

Le projet *Los ojos de la milpa*⁵⁵, sur lequel Eugenio Tisselli a travaillé avec le logiciel OjoVoz⁵⁶, illustre également ce propos.

7. POLITIQUES DE L'INTERFÉRENCE ET POÉTIQUE DE LA D3\$R3F(x) :

CONCLUSIONS

Jusqu'ici, nous avons brièvement présenté certaines caractéristiques du capitalisme de plateforme et de la dynamique de contenus acquises par l'industrie culturelle aujourd'hui. Nous avons également exposé et expliqué le concept de $d3\$r3f(x)$ comme stratégie de résistance face à leurs logiques de fonctionnement, et on a pu comprendre sa genèse à partir d'*Agrippa*, de même que sa pertinence afin de réfléchir aux pratiques de résistance des autres propositions artistiques. *Agrippa* prévoit une stratégie pour échapper au flux du marché (même si elle est ensuite très vite rattrapée, ce qui était d'ailleurs prévu comme un défi⁵⁷). Les propositions de Doctorovich et de Césari offrent des possibilités projectives basées sur les nouvelles catégories qui sont générées dans leurs reclassements, et Oroza et Cortés-Tisselli questionnent la discrétisation et l'acceptation automatique de l'ordre industriel et économique, mais, comme nous l'avons déjà dit, ce n'est pas juste un questionnement, il s'agit aussi de projections sur le monde. Partant de là et pour finir, nous voudrions expliquer la très importante différence qu'il existe entre ces poétiques de $d3\$r3f(x)$ et les politiques de l'interférence proposées par Tiqqun, ce qui met en évidence la puissance politique de notre concept de $d3\$r3f(x)$.

Le sabotage est une tactique politique très ancienne. D'ailleurs, nous pourrions dire que les avant-gardes l'ont inclus comme tactique artistique à partir du dadaïsme au début du 20^e siècle. Différentes formes de sabotage et d'obscurcissement renaissent à la fin du même siècle. Les politiques de résistance à l'évolution néolibérale des États occidentaux modernes et la crise de représentativité des partis politiques traditionnels

54. Nadia Cortés et Eugenio Tisselli, *Cuadernillo del Primer Encuentro nacional sobre reescritura tecnológica en México*, Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, DF, 2016, p. 5.

55. Eugenio Tisselli, *Los ojos de la milpa*. mémoire communautaire, Oaxaca, 2011-2013 http://sautiyawakulima.net/oaxaca/about_more.php (consultation le 1er septembre 2020). Crédits Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

56. <http://ojovoz.net> (consultation le 1er septembre 2020).

57. Pour plus de détails sur cet aspect: Bertí, 2015.

ont été caractérisées par l'émergence d'acteurs politiques qui ne pouvaient pas être poursuivis par les démocraties libérales.

Presque parallèlement à l'expansion d'Internet commence en 1993 un nouveau cycle de révoltes, parmi lesquelles les urgences les plus visibles ont peut-être été l'insurrection indigène de l'armée zapatiste de libération nationale [EZLN] au Chiapas (dont les masques de ski caractéristiques empêchaient l'identification de leurs membres par l'État) ou l'émergence de nouveaux mouvements sociaux (comme les *piqueteros* en Argentine ou le Movimento Sem Terra au Brésil). Les soulèvements en Amérique latine ont abouti à l'éclatement du système politique en Argentine en décembre 2001, ce qui a marqué le début de la fin du cycle des gouvernements néolibéraux dans la région. Portée par cette vague de résistance, la radicalisation du mouvement antimondialisation, présent aux sommets de l'Organisation mondiale du commerce à Seattle et du G8 à Gênes, a commencé à assimiler la raison néolibérale à la raison cybernétique. C'est dans ce contexte sociopolitique particulier que surgit un manifeste intitulé *L'hypothèse cybernétique*, publié dans le numéro 2 de *Tiqqun* par le collectif homonyme. Ce manifeste postulait un programme esthétique et politique de résistance, face à la tendance croissante à tout réglementer par le biais de l'individualisation et de la totalisation opérées par la cybernétique, comme suite logique du modèle néolibéral. Enfin, nous aimerions évoquer cette particularité, car c'est l'un des premiers moments où l'adressabilité reçoit une attention philosophique dans un cadre à la fois esthétique et politique : « Toute l'histoire de la cybernétique vise à conjurer cette impossibilité de déterminer en même temps la position et le comportement d'un corps⁵⁸. » En fait, les propositions de Tiqqun face à cette capacité à référencer et, par conséquent, à gérer, constituent une série de pratiques qui, dans un premier temps, sont étroitement liées à différentes poétiques expérimentales fréquentes à cette époque, comme celles dont nous parlons dans ce texte. La pratique situationniste du « détournement » et ses variantes, le « brouillage⁵⁹ », « l'amplification des bruits⁶⁰ », les « politiques de ralentissement » face à l'accélération homogène du temps cybernétique⁶¹ et la provocation de « la panique pour étendre le

58. Tiqqun, 2001, p. 241.

59. *Ibid.*, p. 300.

60. *Ibid.*, p. 309.

61. *Ibid.*, p. 326.

brouillard⁶²», sont d'autres exemples de modes d'offuscation des capacités prédictives de l'adressabilité cybernétique.

Nous soutenons que, sous un certain aspect, le premier moment des opérations de $d3 \$R3f(x)$ qui caractérisent les travaux commentés peut s'inscrire dans cette lignée esthétique et politique, dans la mesure où celles-ci intègrent bon nombre de propositions (et positions) adoptées par Tiqqun par opposition au fonctionnement automatique des technologies informatiques ou à la catégorisation habituelle en science qui émerge du regroupement d'éléments partageant des caractéristiques communes. Cependant, nous voulons souligner que, telle que nous avons conçu la $d3 \$R3f(x)$ ⁶³, les opérations que nous avons rapportées impliquent des pratiques qui intègrent un deuxième moment incontournable, avec des particularités moins réactives et plus proactives, projectives, créatrices et propres à certaines dynamiques typiques des pays du sud global, où la mondialisation a eu un impact inégal et où la modernisation numérique coexiste encore aujourd'hui avec des modes de vie prémodernes ou, du moins, non « occidentaux ».

La poétique de la $d3 \$R3f(x)$ que nous avons décrite implique une pleine conscience du fonctionnement technique et de la centralité des opérations de référencement pour leur fonctionnement dans notre culture, et les œuvres attaquent donc cette dynamique dans sa dimension technique. En perturbant les principes habituels du fonctionnement du texte numérique, *Agrippa* nous éclaire sur le fonctionnement des boîtes noires des opérations algorithmiques. En revanche, le simple camouflage et la dissimulation n'arrivent pas à décrire les opérations que nous avons présentées, car nos pratiques créatives ne s'emploient pas juste à voiler ce qu'il y avait avant (qu'il s'agisse des produits du design industriel et économique, du discours de la technoscience, de la discrétisation des corps), mais à proposer de nouvelles poétiques techniques, ce qui implique aussi une conceptualisation diversifiée de l'avenir.

En ce sens, la poétique de la $d3 \$R3f(x)$ revisite la tradition du rikimbili (« ou "jua kali" au Kenya; "jugaad" en Inde; "recurseo" au Pérou; "tarecos" à Cuba; "chapuza" en Espagne; "gambiarra", au Brésil, "hechizo" au Chili⁶⁴ »), mais, en allant encore

62. *Ibid.*, p. 332-333.

63. Ré, 2021.

64. Valentina Montero, « Entre Frankenstein y el hada de la Cenicienta. Arte y tecnología desde América Latina », A. M. Tello (dir.), *Tecnología, política y algoritmos en América Latina*, Viña del Mar, Cenaltes, 2020, p. 101.

plus loin, une partie de ses effets pouvant être liés à l'assimilation que proposait le mouvement anthropophage brésilien. Quoi qu'il en soit, dans un monde où les mots sont davantage utilisés dans les discours qui répandent la haine, alimentent la discrimination et stimulent l'égoïsme social, nous voulions mettre en scène certaines pratiques de résistance et, surtout, révéler les aspects à travers lesquels ces résistances deviennent poétiques⁶⁵ : en tant que pratiques d'invention en général et, plus particulièrement, en tant que pratiques d'invention organologique⁶⁶, c'est-à-dire des pratiques (pas seulement artistiques) qui interviennent activement dans l'organisation (et la réorganisation) de notre sensibilité.

65. Ré, 2014.

66. Bernard Stiegler, « Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol », *Nombres. Revista de Filosofía*, n° 27, Córdoba, UNC, novembre 2014.

La $d_3 \mathcal{R}_3 f(x)$ comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique latine

ANAHÍ ALEJANDRA RÉ

UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA
CONICET

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

AGUSTÍN BERTI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
CONICET

RÉSUMÉ

La dynamique culturelle de la gouvernementalité algorithmique étend le contrôle sur les œuvres artistiques et se heurte aux pratiques esthétiques et politiques émergentes telles que le piratage, certaines poésies numériques, l'obscurcissement de la reconnaissance faciale, la désobéissance technologique et la réécriture technologique. L'article analyse cette question à partir de notre concept de *désadressabilité* et propose une « poétique de la $d_3 \mathcal{R}_3 f(x)$ » qui permet d'englober de telles pratiques de résistance et d'invention esthétique et politique.

ABSTRACT

The cultural dynamics of algorithmic governmentality extends the control over artworks and clashes with emerging aesthetic and political practices such as digital piracy, forms of digital poetry, facial recognition obfuscation, technological disobedience, and technological rewriting. This article analyses these tensions using our concept of *unaddressability* and proposes a “poetics of un4dr3\$\$x” that encompasses an array of practices of aesthetic and political resistance and invention.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Anahí Alejandra Ré est chercheuse et professeure à la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba – CONICET, et coordinatrice académique du master en technologie, politiques et cultures de la Universidad Nacional de Córdoba. Elle dirige le projet de recherche « Des traits manuels aux traces numériques » (Fond pour la Recherche Scientifique et Technologique du ministère de la Science, de la Technologie et de l’Innovation de la République Argentine), dans lequel l’écriture, la poésie visuelle et les poétiques technologiques sont problématisées (FONCYT). Elle a coordonné, en tant qu’éditrice invitée, le dossier « Poéticas digitales latinoamericanas » de la *Revista Perífrasis* (n° 20, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2019).

Agustín Berti est chercheur associé de l’Instituto de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba – CONICET), directeur suppléant du master en technologie, politiques et cultures de la Universidad Nacional de Córdoba et professeur ordinaire à la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Il codirige un projet de recherche sur l’algorithmisation de la culture. Il a publié *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture* (Peter Lang, New York, 2015).