

# L'ART EXPÉRIENTIEL : UNE DÉMARCHE TRANSFORMATRICE

LOUISE BOISCLAIR

*Une fois de plus, comme avant et pendant la Renaissance, des artistes, des explorateurs et des philosophes sont à l'œuvre pour ajuster la réaction psychologique et sociale des gens aux nouvelles conditions qui prédominent à leur époque. Derrick de Kerckhove, 2012<sup>1</sup>*

	
<p>Figure 1 : Luc Courchesne, <i>Portrait One</i> (1990), installation interactive vidéo, première présentation publique: PRIM Video Montréal, photo Luc Courchesne, gracieuseté de l'artiste.</p>	<p>Figure 2 : Luc Courchesne, <i>Ephemeral Ontologies</i> (2019) installation interactive vidéo, première présentation publique: SAT, Montréal, photo Luc Courchesne, gracieuseté de l'artiste.</p>

*En passant de l'écologie corporelle à l'écosphère, l'art expérientiel pensé et mis en œuvre par Louise Boisclair trouve ici sa cosmotique globale. Cette cosmose rend la terre, les océans, les éléments plus immergants, car de la nature à l'art, le dessin rejoint le dessein d'être dans la nature. (...)*

Bernard Andrieu, 4<sup>e</sup> de couverture, *Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, 2021.

	
<p>Figure 3 : Christa Sommerer &amp; Laurent Mignonneau: <i>Interactive Plant Growing</i> (1992), installation, ZKM Karlsruhe, 2022; photo Tobias Wooton, gracieuseté des artistes.</p>	<p>Figure 4 : Christa Sommerer &amp; Laurent Mignonneau: <i>Eau de Jardin</i> (2004), installation, ZKM Karlsruhe, 2022; photo Tobias Wooton, gracieuseté des artistes.</p>

<sup>1</sup> Derrick de Kerckhove, « L'éthique de l'esthétique de l'art global », trad. fr. de v. all. 2012, postface, Louise Boisclair, *Art écosphérique* (2021 p. 226).

## PARTIE 1 — COLLAGE

*Après L'installation interactive, Louise Boisclair approfondit l'expérience des arts immersifs : les émotions et les affects sont désormais au centre de cet art expérientiel en 1<sup>ère</sup> personne. Le corps est ici vivant par ces artistes qui inventent l'art du XXI<sup>e</sup> siècle.*  
Bernard Andrieu, quatrième de couverture,  
*Art immersif, affect et émotion*, L'expérientiel 1, 2019

Si, depuis des décennies, les arts médiatiques engagent le public dans des interactions et des immersions inédites, en rapprochant des disciplines aussi éloignées que la biologie et l'informatique, l'ingénierie et les sciences affectives et cognitives, pour leur part les arts écosphériques (*land art*, art écologique, art anthropocénique, etc.) le sensibilisent à la détérioration planétaire. Malgré la cacophonie d'alertes, l'exploitation des ressources, la pollution de l'air, de l'eau et de la terre, et l'abandon des sites ravagés se poursuivent. Par conséquent la priorité des priorités est aujourd'hui l'implantation d'un nouveau mode de vie dont le symbiocène promeut le respect du vivant, toutes espèces confondues.

En raison des réactions climatiques extrêmes, les progrès technologiques se trouvent désormais confrontés à une urgence mondiale dérivée de l'anthropocène, qui risque de basculer dans l'irréversible. Notre participation-recherche en art s'avère un laboratoire protégé d'expérimentation, d'inspiration et de réflexion sur les enjeux de notre époque. L'*invitation au changement* de l'éditeur Don Foresta, artiste-chercheur et théoricien franco-américain, constitue le moment idéal de livrer un condensé de nos propositions, bref un legs<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Louise Boisclair, *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles du participant-chercheur* (Presses de l'Université du Québec 2015); *Art immersif, affect et émotion; Émersivité du corps en alerte; Art écosphérique : de l'anthropocène... au symbiocène*, L'expérientiel 1, 2 et 3, ainsi que *La langue des sons* (L'Harmattan 2019, 2020, 2021, 2024).

<sup>3</sup> Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse* (Encres-Recherches 1979); *Cartographies schizoanalytiques* (Galilée 1989).

<sup>4</sup> Glenn Albrecht, *Les émotions de la Terre : des nouveaux mots pour un nouveau monde* (Les Liens qui libèrent 2020).

<sup>5</sup> Cet article est la version originale française du texte à être traduit en anglais par et pour l'ouvrage *Invitation to change*, Cambridge Journal of Law, Politics and Art, CJLPA, à paraître en 2025.

## FONDEMENTS

L'art expérientiel ou diagrammatique se dit de toute forme d'art, interactif, immersif, performatif, qui suscite un mode de participation-recherche minimale ou approfondie. Lors de la mise en œuvre et de sa théorisation, le ou la visiteur.euse devient participant.e-chercheur.euse. Le qualificatif expérientiel renvoie au récit en première personne de l'expérience vécue dont le diagramme <sup>6</sup> module la théorisation. En expérientiant, en rendant compte et en théorisant la mise en œuvre, le participant.e-chercheur.euse alimente une démarche transformatrice de l'œuvre, de soi et du monde. Plus précisément, le verbe expérientier<sup>7</sup> se situe entre faire l'expérience de et expérimenter. L'immersion dans le milieu d'une proposition artistique peut nécessiter un ou plusieurs gestes interfacés pour déployer l'œuvre. Quelles que soient les modalités, l'immersion, interactive ou non, provoque des effets technesthésiques<sup>8</sup>, que la théorie des neurones miroirs<sup>9</sup> et l'émersiologie<sup>10</sup> entre autres contribuent à mieux saisir. Avec la médiatisation et l'interaction, le corps rencontre son double virtuel et sa perception conjointe à l'action devient une perçaction<sup>11</sup>. Depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec la science et la technologie, les pionnier.ère.s des arts médiatiques, les précurseur.res de l'art écosphérique et leurs successeurs ont complexifié le rapport entre le corps, l'œuvre et la nature. Leurs propositions redéfinissent le monde en naviguant dans des courants immersifs et virtuels, interactifs et projectifs, réflexifs et intégratifs<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie* vol. 2 (Éditions de Minuit 1980) ; G. Deleuze, *Sur la peinture, cours mars-juin 1981* (Éditions de Minuit 2023).

<sup>7</sup> Louise Boisclair, « Expérientier », article spécialisé, dans Bernard Andrieu et Gilles Boëtisch (dirs.), *Les mots de demain. Un dictionnaire des combats d'aujourd'hui* (Éditions Atlande 2024).

<sup>8</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle* (Jacqueline Chambon 1998).

<sup>9</sup> Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs* (Odile Jacob sciences 2011).

<sup>10</sup> Bernard Andrieu, *Sentir son corps vivant, Émersiologie 1* (Librairie Philosophique J. Vrin 2016).

<sup>11</sup> Alain Berthoz et Bernard Andrieu. *Le corps en acte : Centenaire Maurice Merleau Ponty* (Presses universitaires de Nancy 2010).

<sup>12</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2019, p. 123-193.

## D'EXPÉRIENTIELLE À TRANSFORMATRICE

Il aura fallu un regard autre pour voir surgir un terme surplombant notre expérience des arts constitutifs de la démarche transformatrice. Nos recherches doctorales ont d'abord apprivoisé l'installation interactive en trois étapes avec une observation extérieure apparentée à une démarche phénoméno-sémiotique. Ensuite nos recherches postdoctorales ont plongé en plein milieu des œuvres où les affects jouent un rôle de liant, avec l'éclairage de la philosophie de l'expérience et du processus. Quand le philosophe du corps Bernard Andrieu, cité en exergue, utilise le binôme « art expérientiel », il met en relief toute expérience d'une œuvre expérimentée par le corps en acte et racontée à la première personne où, dit-il, « le corps est ici vivant par ces artistes qui inventent l'art du XXI<sup>e</sup> siècle ». Dans cette mouvance, *expérientier* ajoute une qualité délibérée à faire l'expérience de, sans porter la connotation des exigences de l'expérimentation scientifique. Il implique en outre de cartographier la mise en œuvre dont émerge un événement esthétique, au sens de Whitehead.

Les technologies dites nouvelles rendent opératoires des interfaces qui offrent la possibilité de se rapprocher, voire d'entrer à l'intérieur d'une œuvre, pour la transformer, la déployer et, ce faisant, se transformer. En ce sens les dispositifs interactifs appareillent le spect-Acteur du théâtre participatif inventé par le dramaturge brésilien Augusto Boal et outillent le *happening* de l'artiste américain Allan Kaprow dont l'influence sur les arts vivants sera déterminante. La participation se connecte à l'écran branché, relié, réseauté. Le mode expérientiel s'impose graduellement.

Pour sa part, le qualificatif « transformatrice » évoque les forces et les modulations qui propulsent l'œuvre, secouent le et la participant.e et caractérisent le monde contemporain. Des forces agies et subies par toutes les parties engagées remuent les courants de navigation artistique et leur public au gouvernail.

Si des forces multiples animent la rencontre de l'art depuis le début des temps, leurs conjugaisons avec l'interactivité et l'immersion de la dernière moitié du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, touchent le corps de manière inédite. Fil conducteur de l'expérience esthétique, le corps est à la fois celui du et de la participant.e, celui de l'œuvre et de sa mise en œuvre, et celui de la planète sur les plans local et global entremêlés. Dorénavant de nouvelles manières de faire l'art dynamisent la réception.

En résultent des effets insoupçonnés. Dotées d'extensions, les capacités du corps augmentent. Sa mémoire se connecte à des mémoires collectives. Son réseau social, autrefois physique, s'étend virtuellement au réseau planétaire. Les avancées prodigieuses n'empêchent toutefois pas la douce tyrannie de l'interactivité, les débordements des technologies et de l'intelligence artificielle ou certains effets parfois dérangeants de l'écologisation du corps. Enfin, non plus dictée par le discours dominant, l'expérience de l'art actuel est d'abord somatique (à travers le corps) avant d'être sémiotique (sa mise en langage). La démarche transformatrice permet de démonter la mécanique en jeu dans le processus artistique. Avec une posture critique dans le sens étymologique, c'est-à-dire qui remonte à la racine. Ce démontage est peut-être plus alarmant dans certaines œuvres d'art écosphérique qui, tout en esthétisant les enjeux, interpellent une prise de conscience urgente, quant à la détérioration planétaire accompagnée

de l'intensification et l'accroissement des extrêmes climatiques. Une généalogie des œuvres pionnières permettra de survoler le chemin parcouru.

## INTERFACER L'ART, LA NATURE ET LE CORPS

Dès la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les avancées technologiques et scientifiques suscitent un intérêt chez les artistes avides de rendre l'art accessible, tangible et modifiable par le public et de rapprocher art et science jusqu'à un certain point et dans certaines conditions. À titre d'exemple historique, en 1966, à New York, neuf performances en neuf soirées traversent le mur des disciplines. Dix artistes collaborent avec une trentaine d'ingénieurs de Bell Labs. La théoricienne française Clarisse Bardiot précise : « Si les critiques sont négatives — et c'est un euphémisme — le succès public est au rendez-vous : 10 000 personnes assistent aux représentations, parmi eux de nombreux artistes de la scène new-yorkaise, dont Andy Warhol. Intitulée *9 Evenings : Theatre and Engineering* cette manifestation est aujourd'hui considérée comme un exemple de collaboration interdisciplinaire.<sup>13</sup> » Et l'interdisciplinarité ne cessera de conjuguer, art et science et technologie, plus précisément médias et médiums autrefois séparés, désormais hybridés et réunis par le métamédia qu'est l'ordinateur.

---

<sup>13</sup> Clarisse Bardiot. « Un exemple fondateur de collaboration interdisciplinaire : 9 evenings : theatre and engineering ». *Ligeia*, dossiers sur l'art, 2015, 137-140, pp.79-87. 10.3917/lige.137.0079. hal-02339182 Les dix artistes sont John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman. Parmi les ingénieurs du Bell Labs on retrouve les Max Mathews, Bela Julesz, Peter Hirsch, Fred Waldhauer et Per Biorn.



Figure 5 : Nicolas Reeves, *Harpe à Nuages* avec un laser optique portant à 25 km, permettant de saisir visuellement le moment précis où le nuage intercepte le faisceau laser déclenche la musique. Festival MIMI, Îles du Frioul, Marseille 2010, photo : Nicolas Reeves / NXI Gestatio, gracieuseté de l'artiste.

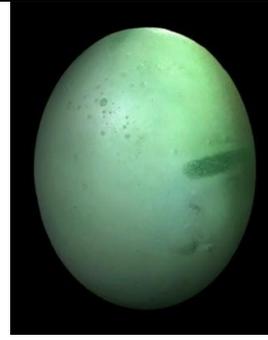


Figure 6 : Nicolas Reeves, Image d'une des *lanternes harmoniques* conçues pour le Château de Chambord. Sa forme est inspirée par celle d'un œuf de salamandre. C'est un objet extrêmement connecté. Elle contient le dispositif qui permet de repérer la position du visiteur dans le château, plus de 200 000 échantillons musicaux, des batteries, un micro-contrôleur, un système Bluetooth, et communique avec le casque d'écoute sans fil porté par le visiteur, photo de Manon Ruppli, gracieuseté de l'artiste.

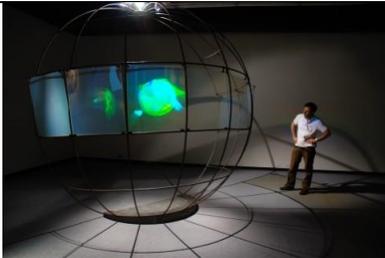


Figure 7 : Philippe Boissonnet. *La conscience des limites (Gaïa)*. 1992. 8 hologrammes de transmission sur film, acier, bois, plomb et système de contrôle à infra-rouge des éclairages. Musée des Beaux-Arts de Mont-Saint-Hilaire (Qc, Canada), photo: Lorraine Beaulieu, gracieuseté de l'artiste.



Figure 8 : Philippe Boissonnet. *La conscience des limites ((I)care)*. 2013. 2 vidéo-projections, son, ordinateur Mac-mini, connexion en ligne à Google Earth, détecteurs de mouvements à ultra-sons et caméra web. Centre d'art Le Grave (Qc, Canada), photo: Guy Samson, gracieuseté de l'artiste.

## QUELQUES PIONNIER.ÈRE.S DES ARTS MÉDIATIQUES

En 1969, l'artiste et informaticien américain Myron Krueger travaille sur des environnements responsifs qui mettent en rapport le mouvement et l'image. Son projet *Videoplace* tournera durant plusieurs années dans les milieux de l'art et de l'informatique. En 1982, avec *Very Nervous System (VNS)*, l'artiste canadien David Rokeby propose au public de créer des sons en temps réel en bougeant dans une

pièce. Puis, en 1983, l'œuvre collective mondiale de l'artiste britannique Roy Ascott, intitulée *La Plissure Du Texte* en référence au livre *Le Plaisir du texte* de Roland Barthes, inaugure l'art réseau en reliant les terminaux informatiques de seize villes avec un réseau télématique. Depuis les années 1980 également, le pionnier franco-américain des relations art et nouvelles technologies, Don Foresta favorise le rapprochement art et science, notamment avec la création du réseau MARCEL. Pour sa part, *le Bus*, en 1985, une installation vidéo-interactive de l'artiste français Jean-Louis Boissier, invite les visiteurs à un tour de bus audiovisuel. Quatre ans plus tard, en 1989, avec *Legible City (LC)*, l'artiste australien Jeffrey Shaw propose de pédaler sur un vélo stationnaire à travers une cité de mots lisibles à l'écran. En 1990, *Les pissenlits* des artistes français Edmond Couchot et Michel Bret invitent le public à souffler dans un microphone pour les faire voler, une rencontre humain.e-machine qui évoque la nature ou le spirituel selon la culture.

En 1992 apparaît *The Interactive Plant Growing* des artistes européens Christa Sommerer et Laurent Mignonneau (Figures 3 et 4). Cette œuvre connecte la croissance en temps réel de plantes virtuelles d'un espace en trois dimensions à des plantes vivantes que le public peut toucher. L'engagement de la corporéité se modalise différemment dans *Portrait No. 1* (1990) de l'artiste québécois Luc Courchesne (Figures 1 et 2), dont le dispositif permet un dialogue interactif avec un portrait de femme. En 1997, l'artiste québécois Nicolas Reeves (Figures 5 et 6) présente *La Harpe à Nuages*, à Amos, au Québec. Ce dispositif fait chanter les nuages avec diverses itérations, dont celle de New York témoin de l'effondrement des tours du World Trade Centre. Depuis plus de trente ans, ces artistes ont créé de nombreuses œuvres *in situ* ou en salle dont ils conçoivent et réalisent les dispositifs de projection et de programmation.

Pour sa part, *Osmose* de l'artiste canadienne Char Davies, en 1995, joue un rôle exemplaire comme modèle de réalité virtuelle. Pendant ce temps, des artistes se réclament du Net art, expression lancée la même année par les théoriciens américains Pit Schultz et Geert Lovink<sup>14</sup>. Puis en 1997, au Muséum des sciences naturelles de Bruxelles, l'exposition *D'homme à homme*, associe la marche du visiteur sur un tapis roulant à la visualisation sur écran de l'évolution du quadrupède au bipède. Comme le remarque le sémioticien belge Philippe Verhaegen<sup>15</sup>, d'un point de vue peircéen l'interprétation de cet *exhibit* varie selon le profil du ou de la participant.e, qu'il soit sportif, non-sportif, cérébral, féru d'anthropologie ou autre. Enfin, en 2001, *Bodies Movies* de Lozano-Hemmer devient un modèle d'œuvre participative collective.

## QUELQUES PRÉCURSEUR.E.S DE L'ART ÉCOSPHÉRIQUE

Parallèlement à l'effervescence des arts médiatiques, les années 1960 introduisent un nouveau courant d'art *in situ* : le *land art*<sup>16</sup>, suivi de l'art écologique *stricto sensu*<sup>17</sup>. Ces réalisations précèdent et annoncent en quelque sorte l'art écosphérique<sup>18</sup>. Tel que théorisé en 2021, cet art écosphérique<sup>19</sup> englobe toutes œuvres à caractère anthropocénique (dénonciatrices et revendicatrices), écologique (réparatrices, soignantes) ou qui révèlent des dimensions de la planète ou de la petite motte de terre d'où émerge du vivant.

---

<sup>14</sup> Voir Pit Schultz dans le site V2. En ligne : < <http://www.v2.nl/archive/people/pit-schultz> >.

<sup>15</sup> Philippe Verhaegen (1999, p. 115-116)

<sup>16</sup> « Artistes de land art, les pionniers », Land Art Info / Annuaire du Land Art et de l'Art In Situ / Internet, site *Création sur le champ, Land art*, Mont Saint-Hilaire. [En ligne] sur :

[https://www.landart-creations-sur-le-champ.ca/land\\_art.html](https://www.landart-creations-sur-le-champ.ca/land_art.html)

<sup>17</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2021, p. 77-81, sélection d'artistes.

<sup>18</sup> *Ibid.*, chapitre 2, p. 76.

<sup>19</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2021, p. 73-93.



Figure 9 : François Quévillon, *Esker / lithium* (2019-2023), exposition solo *La Terre en suspens* à OBORO (Montréal, Québec, Canada). Du 15 avril au 20 mai 2023, photo : François Quévillon, gracieuseté de l'artiste.



Figure 10 : François Quévillon, vue de l'exposition solo *La Terre en suspens* au Centre d'exposition d'Amos (Amos, Québec, Canada). Du 18 novembre 2022 au 15 janvier 2023, photo : François Quévillon, gracieuseté de l'artiste.



Figure 11 : Marie-Hélène Parant, *FLuxus∞*, Conseil des Arts du Canada, 2015-2016, gracieuseté de l'artiste.

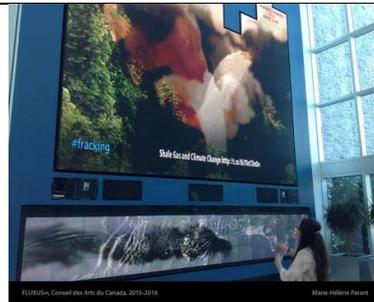


Figure 12 : Marie-Hélène Parant, *FLuxus∞*, Conseil des Arts du Canada, 2015-2016, gracieuseté de l'artiste.



Figure 13 : Nicola Giannini, *Inner Out*, performeur Nicola Giannini, instrumentation : blocs de glace amplifiés, bande et spatialisation sonore, 2015-2017, photo : Mario Carovani, gracieuseté de l'artiste



Figure 14 : Nicola Giannini, *Inner Out*, instrumentation : blocs de glace amplifiés, bande et spatialisation sonore, détail de glace, 2015-2017, studio du compositeur, Florence, Italie, 2016, photo : Nicola Giannini, gracieuseté de l'artiste.



Figure 15 : Christine Palmiéri, *Débordement*, installation immersive interactive, 2020, La loge, Saint-Jean-sur-Richelieu, photo : Christine Palmiéri, gracieuseté de l'artiste.



Figure 16 : Christine Palmiéri, *Débordement*, installation immersive interactive, 2020, La loge, Saint-Jean-sur-Richelieu, photo : Christine Palmiéri, gracieuseté de l'artiste.



Figure 17 : Lorraine Beaulieu, *LifeStream*, installation sculpture avec lumières, son de battants cardiaques et suspensions de plateaux d'eau, Atelier Silex à Trois-Rivières, 2018, photo : Lorraine Beaulieu, gracieuseté de l'artiste.



Figure 18 : Lorraine Beaulieu, *LifeStream*, autre vue de l'installation, Atelier Silex à Trois-Rivières 2018, photo : Philippe Boissonnet, gracieuseté de l'artiste.



Figure 19 a-b-c : Ælab, *Intersidéral*, 2017, projection architecturale avec mylar, dalles LED et moniteur, Pavillon Pierre Lassonde, Musée des beaux-arts du Québec, photo : Gisèle Trudel, gracieuseté des artistes.



Figure 20: Hall'Makwanda, *Transporter le mythe*, performance urbaine, Montréal, 2020, photo : Hall'Makaawanda, gracieuseté des artistes.



Figure 21 : Matisse Makwanda, *Je se traverse*, installation sonore et miroir, 2021, photo : Matisse Makwanda, gracieuseté de l'artiste.

En 1982, l'artiste écologique Ágnes Denes plante un champ de blé de deux acres à New York. *Wheatfield—A Confrontation*<sup>20</sup> couvre un lot vacant près de Wall Street et du défunt World Trade Center, dans Battery Park Landfill, Downtown Manhattan<sup>21</sup>. En 1990, l'artiste Betsy Damon, entreprend le nettoyage annuel de la San Antonio River, au Texas, et aménage, en 1996, le *Living Water Garden*<sup>22</sup>, le premier parc écologique sur le thème de l'eau, à Chengdu, en Chine. Enfin l'artiste Patricia Johanson<sup>23</sup>, réinvente l'art environnemental public avec des projets paysagés gigantesques dont *Fair Park Leonhardt Lagoon* (1981-1986) à Dallas au Texas, suivi de *the Draw at Sugar House* (2003-2018) à Salt Lake City en Utah et *Ellis Creek Water Recycling Facility* (2001-2009) à Petaluma en Californie.

Certaines œuvres médiatiques investissent la Terre de mille et une autres manières. À titre d'exemple, l'artiste franco-italienne Lorella Abenavoli la fait en quelque sorte chanter avec *Le Souffle de la Terre* (2000-2007) une installation sculpturale sonore de transduction des ondes sismiques ainsi qu'avec *Verticale, L. son d. la m..té. d. .a*

<sup>20</sup> Voir les photos sur le site de l'artiste Ágnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan*. [En ligne] sur : <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>

<sup>21</sup> Pour information, consulter Hoban P., « Ágnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains As Relevant As Ever », *Architectural Digest*, 6 novembre 2019. [En ligne] sur : <https://www.architecturaldigest.com/story/agnes-denes-prophetic-wheatfield-remains-as-relevant-as-ever>

<sup>22</sup> *The Living Water Garden*, submitted by Elizabeth Damon, site Codaworx.: <https://www.codaworx.com/projects/the-living-water-garden/>

<sup>23</sup> Site de Patricia Johanson. [En ligne] sur : <http://patriciajohanson.com/resources.html>

*sève d..s un a.bre au pr..temps*, (2006-2014) qui transduit le flux d'un arbre et de ses fréquences captées par auscultation. Pour sa part, l'artiste franco-qubécois Philippe Boissonnet joue avec le globe durant plus de trente ans. Entre autres sa série *La conscience des limites* (1992-2013) (Figures 7 et 8) invite le public à réfléchir sur les limites homéostasiques des écosystèmes terrestres, spatiotemporelles de la planète dans la Voie lactée, et perceptuelles du corps humain sans oublier celles de l'appareillage holographique.

Chez l'artiste qubécois François Quévillon, ce sont la surveillance et la détection des risques géologiques et technologiques qui dominent (Figures 9 et 10). À la fois critiques et poétiques, ses œuvres scrutent les nouvelles technologies et manifestent le sublime écologique. Critique de la destruction terrestre par l'extraction des minéraux et des effets pervers des nouvelles technologies, poétique par la beauté des images et des sons, leur rythme et leur orchestration. Quant à l'artiste qubécoise médiatique, activiste et artiste Marie-Hélène Parant, son processus créateur accouple terre et corps à diverses échelles. Tour à tour priment l'intériorité ou l'extériorité, la séparation ou la fusion, des figures humaines ou planétaires. De 2010 à 2018, l'artiste lutte pour des causes environnementales, notamment la protection de l'île d'Anticosti dont l'œuvre *Fluxus*<sup>∞</sup> est issue. Le 19 septembre 2023, l'île d'Anticosti sera désormais inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO. (Figures 11 et 12)

Avec une approche dite de « réticulation transductive », depuis 1996 la cellule *Ælab* (artistes qubécois Gisèle Trudel et Stéphane Claude) (Figure 19) conçoit des installations à partir des eaux usées et des matières résiduelles et par la suite des

données climatiques et fréquentielles. Leur écologie des pratiques entrecroise art, récupération et technologie. Quant à la pratique de l'artiste québécoise Lorraine Beaulieu (Figures 17 et 18), elle se positionne entre environnement et recyclage dans une vision écosophique. Elle propose, entre autres, un regard critique sur la pollution de l'eau par le plastique, les pitounes (rondins flottants sur une rivière) et le papier.

Dans le registre de la glace, avec *Inner Out* (2015), le compositeur italien Nicola Giannini performe une installation pour glace et électronique (Figures 13 et 14) qui explore la dialectique humaine contre nature dans un face-à-face du désir de contrôle et de l'imprévisibilité des événements naturels. Quant à l'artiste québécoise Christine Palmiéri, victime du débordement de la rivière Richelieu au sud de Montréal, avec ses installations fantaisistes et percutantes *Débordements I et II* (2018) (Figures 15 et 16), elle revisite un événement bouleversant vécu par le vivant animal et humain lors d'une inondation majeure. Outre la traversée des éléments terre, feu, eau et air avec leur installation *Intentionalité — l'expérience* (2018), le duo d'artistes transdisciplinaires Makwanda'Hall (Figures 20 et 21) poursuit leur quête symbolique du supraromantisme lors de performances urbaines, pédestres ou en salle, notamment durant l'écoute poétique devant le miroir.

Introduisant une nouvelle typologie<sup>24</sup>, ces œuvres médiatiques et participatives proposent respectivement de voir et se mouvoir; de sélectionner, tourner et écouter; de souffler, voir et écouter; de voir, remonter et écouter; de performer; etc. Bref,

---

<sup>24</sup> Louise Boisclair *op. cit.* 2019, Figure 2.2 - Typologie par geste interfacé et activités sensorielles dominantes, p. 28.

elles redéfinissent les conditions de l'activité humaine, tandis que les œuvres écosphériques<sup>25</sup> proposent une expérimentation reliée aux éléments naturels tels que l'air, l'eau, le feu et la terre, à leur manque ou leur excès. Elles distillent des logiques organiques, en lien avec les propriétés des éléments et des agencements qui les sous-tendent.

## RÉCIT EXPÉRIENTIEL DE *BRAINSTORM*

Parmi les œuvres qui ont fait l'objet d'un récit en première personne, l'installation *Brain Storm* (2011)<sup>26</sup> (Figures 22 et 23) de l'artiste québécois Jean Dubois servira ici d'exemple. Dans la lignée de *Les Pissenlits* d'Edmond Couchot et Michel Bret, cette fois le public doit souffler dans un anémomètre pour mettre en œuvre des collisions de mots derridiens dont résulteront des néologismes.

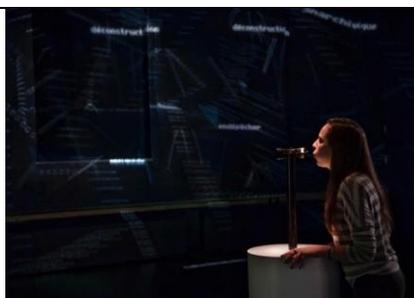


Figure 22- Jean Dubois, *BrainStorm*, installation vidéo interactive, Biennale de Montréal, 2011, crédits photo : © Jean Dubois, gracieuseté de l'artiste.



Figure 23- Jean Dubois, *BrainStorm*, installation vidéo interactive, Biennale de Montréal, 2011, crédits photo : © Jean Dubois, gracieuseté de l'artiste.

*Un rideau de voile blanc masque l'ouverture de la salle. En l'écartant, je m'introduis dans l'espace en pleine noirceur. Le contraste est*

<sup>25</sup> Louise Boisclair *op. cit.* 2021, Tableau 2.1 - Vers un art écosphérique, caractéristiques fondatrices.

<sup>26</sup> Louise Boisclair, « Du souffle interfacé au délIRE : *BrainStorm* de Jean Dubois », dans Bernard Andrieu dir., *Arts immersif, dispositifs et expériences*, Figures de l'art 26, revue d'études esthétiques (Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour mars 2014), p. 75-86.

saisissant : brouillage instantané des repères visuels. On avance à l'aveugle. Se déplacer, avancer d'un pas, est difficile. Noirceur obligée, sinon la projection sur l'écran perd de l'éclat. Pour me sentir plus confortable, je cherche l'appui du mur, le temps d'apprivoiser l'œuvre et d'attendre mon tour. Aucune profondeur dans mon champ de vision, que des surfaces de vêtements qui réfléchissent le peu de lumière de la projection. J'observe les autres visiteurs. Selon la vitesse de l'interface sur laquelle ils soufflent, le lieu s'éclaire de la luminosité de l'affichage. Des mots circulent sur les murs et rebondissent sur une partie du sol avant de disparaître. Deux expérimentateurs se placent devant le mécanisme fixé sur un socle. L'artiste s'approche : « Il faut souffler sur les palettes. C'est un anémomètre : un instrument pour mesurer la vitesse du vent. » Il effectue une démonstration. Les mots circulent plus rapidement. Certains éclatent en s'entrechoquant et disparaissent. Lors de leur rencontre, d'autres créent un néologisme. Jean Dubois explique : « J'ai extrait des mots d'une lecture de Derrida. Certains couplés s'attirent pour créer un nouveau mot, d'autres bifurquent sans se rencontrer. » Pas évident de mouvoir l'anémomètre seulement avec notre souffle. Il prend un raccourci : avec ses doigts, il tourne le bout le plus rapidement possible. Tout s'active devant les murs. À mon tour d'essayer. J'y arrive après quelques tentatives. Il faut souffler très fort et en saccades rapprochées pour accroître la vitesse des mots. Jean accélère au maximum le parcours par la répétition et la force de son souffle, davantage même qu'en tournant l'embout. Je recule et discute avec lui. Je m'assois sur l'unique chaise. La noirceur presque totale m'empêche de prendre des notes. Pas d'enregistreuse, il me faut faire sans. Une demi-heure plus tard, de nombreux visiteurs ont tâté l'anémomètre, soufflé sur les palettes. Chaque fois l'artiste explique généreusement.

*J'ai tourné l'embout à plusieurs reprises, pour accélérer le choc des mots. Soufflé aussi, mais ça prend de bons poumons. Étonnant, les mots deviennent lisibles et mutent par la force du souffle qui accélère l'interface. Sur la surface murale, les mots flottent comme s'ils étaient aériens. La surface noire remplace le fond blanc de la page d'un cahier ou d'un livre. On n'écrit pas sur le mur, on accélère le traitement programmé de l'affichage. La dimension me fait penser à un panneau publicitaire géant inédit dont l'éclairage contraste avec la nuit. Petit à petit, je reconnais les fenêtres masquées, les plinthes qui délimitent la partie du sol activée comme zone de projection. L'anémomètre sur son socle me fait penser au lutrin d'un orateur interactif avec souffle assisté.*

Avec le recul, l'expérimentation de *BrainStorm* démontre l'importance et les effets de l'engagement du corps, cette fois-ci par le souffle dans l'anémomètre, pour mobiliser la mise en œuvre et animer dans notre esprit le jeu sémiotique du sens. Après l'adaptation à la noirceur et le recalibrage des référents sensoriels, la création de néologismes causés par la collision de termes derridiens nous essouffle, voire nous fait hyperventiler, et interroge notre rapport à la réalité. De nouvelles modalités de vision / lecture / écriture surgissent du métissage des espaces physique, virtuel et langagier. La thématique d'incertitude conjuguée à l'affichage de mots a trouvé dans l'invention pneumatique et informatique de Jean Dubois un mode ludique à la recherche d'interprétations nouvelles de lecture / vision, de leur redéfinition.

## UNE RÉCEPTION DYNAMISÉE PAR LE CORPS BRANCHÉ

Le geste interfacé dont dépend la mise en œuvre est tributaire de l'interactivité<sup>27</sup> avec ses prises, déprises et reprises. L'interface<sup>28</sup> d'entrée permet la connexion avec la programmation, alors que l'interface de sortie permet le retour d'action sur la scène ou l'écran, sans oublier les nombreux autres interfaçages entre les deux. Dès lors les gestes interfacés lèvent l'interdit de toucher présent depuis des siècles sur la scène d'exposition. Pour le théoricien français Jean-Louis Weissberg, le geste interfacé correspond au « couplage des gestes effectués sur l'interface et de leurs significations dans la scène (analogie avec signifiant/signifié et aussi avec la partition peircienne indice/icône/symbole)<sup>29</sup> ». En somme il actualise une dimension virtuelle perceptible sur la scène physique et écranique. Un circuit s'effectue entre le geste corporel, le dispositif interactif et la réponse machinique. De nombreux artistes médiatiques développeront des dispositifs interactifs de deuxième ou troisième génération en détournant l'action-réaction attendue. Avec *Amorphogenesis* (2015), le bracelet du performeur induit des changements de couleurs et de sons sur les parois en tulle d'une enceinte circulaire à deux niveaux. Ainsi l'artiste espagnol Jaime Del Val explore les modalités interactives jusqu'à l'intra-activité et l'infra-activité<sup>30</sup>. De diverses manières, l'investissement interactif produit des *effets technesthésiques*<sup>31</sup>, c'est-à-dire des effets produits par la technologie sur l'esthésie (les sensations).

<sup>27</sup> Louise Poissant, *Esthétique des arts médiatiques*, volume 1 (Presses de l'Université du Québec 1995).

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Étienne Armand Amato et Jean-Louis Weissberg, « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité » (*Interfaces, anomalie digital\_art*, no3 2003).

<sup>30</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2019, chapitre 5 « Courant interactif-projectif », pp 149-162.

<sup>31</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité augmentée* (Jacqueline Chambon 1998, 8).

<sup>32</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2015.

Ceux-ci seront mieux saisis avec les révélations des neurones miroirs et d'autres mécanismes peu connus qui mobilisent le schéma corporel et se révèlent par des émergences (images, sensations, hallucinations). Parmi ces révélations se retrouve le phénomène du *double corporel* appareillé. Berthoz explique : « [...] nous avons deux corps : celui qui est constitué de chair sensible — celui “en chair et en os” — et celui qui est simulé ou plutôt émulé. C'est un *corps virtuel*, mais qui a toutes les propriétés d'un corps réel. Ces deux corps sont absolument identiques car ils sont en interaction permanente pendant la veille. » (2003, p. 152). Par extension, ces deux corps deviendront de plus en plus présents dans les œuvres interactives, le corps observateur, le corps observé et le corps observant, tour à tour, corps physique, corps capté, corps capturé. En outre, la notion de *perçaction* (contraction de perception et action) peut servir de métaphore à la perception interactive et immersive. L'action et la perception sont inextricablement liées. Aussi, ces œuvres<sup>32</sup> interrogent le reflet spéculaire (qui réfléchit la lumière comme un miroir) et le mimétisme qui contribuent à l'apprentissage d'un savoir-faire singulier et pluriel. Par exemple, l'observation d'une autre participante dont la mise en œuvre active des effets suscite un élan d'imitation pour tenter une performance semblable, favorisant ainsi l'apprentissage. Du passage du seuil à la négociation des interfaces, le corps revisite des activités usuelles (voir, écouter, toucher, bouger, etc.), désormais étendues, magnifiées, modifiées, rétroactives. Le retour sur l'expérience permet d'observer, de décrire, d'interpréter, et d'approfondir les effets psychocorporels et les répercussions de ces dispositifs sur le mode de vie et d'apprentissage. Ainsi, le schéma corporel du et de la participant.e — sollicité, augmenté, doublé et mobilisé — se redistribue en fonction du geste interfacé associé à la perception.

Son impact sur la posture s'accompagne d'un recalibrage de la sensorialité sollicitée ou mobilisée, et ce différemment dans chaque installation. On peut ici parler de schéma corporel augmenté par rapport au schéma corporel habituel. En raison des affects et des émotions induites, l'interprétation exécutoire de l'œuvre donne lieu à une interprétation réflexive, très riche. Le corps en acte devient le médium vivant du dispositif installatif avec lequel il s'écologie.



Figures 24 et 25 : Isabelle Choinière / Production: Corps Indice, *Nouvelle création - Phase 1/Autour des demoiselles d'Avignon*, danseuses: Isabelle Choinière, Rosalie Famelart, Marie-Josée Boulanger, Sophie Goulet Delisle, Soraïda Caron, 2005, Diffusion multiple, crédits photo: Hugo Lafrance, avec la gracieuseté de l'artiste.

À titre d'exemple, dans les œuvres médiatiques d'art vivant de l'artiste québécoise Isabelle Choinière (Figures 24 et 25), le corps dans l'œuvre et le corps de l'œuvre manifestent une variété de transformations.

« Dans l'intimité des corps reliés l'un à l'autre, constitutifs du corps élargi, la créature larvaire devient le miroir d'un univers numérique encore inchoatif. Le numérique facilite l'apparition d'une créature à la fois physique, visuelle et sonore, corps collectif de corps individuels connectés en un corps sonore élargi, comme s'il devenait le miroir des échanges invisibles entre les êtres humains dans l'intimité des corps physique, énergétique, cinétique d'une part, numérique et sonore d'autre part.

Si la technique est un miroir interactif comme l'affirme la théoricienne française Rieusset-Lemarié, le corps élargi sonore et larvaire est un miroir signifiant. Les diffractions de cette trans (e) danse sont aussi nombreuses que les angles de re-dé-composition visuels et sonores, supports particuliers et ondulatoires du corps énergétique. Aussi nombreuses qu'il se trouve d'observateur.trice s pour les percevoir, les déhiérarchiser et les reconstruire.<sup>33</sup> » La participante-chercheuse, secouée dans ses habitudes, amorce une déshabitude de ses repères en tentant une réhabitude. Avec l'apport des neurones miroir se dessine un nouvel apprentissage par mimétisme d'un vocabulaire comportemental inédit. Sans occulter sa constitution anatomique et son fonctionnement physiologique, dans ce contexte le corps se définit par ce qu'il peut, ses capacités d'affecter et d'être affecté, que divers apports neurophysiologiques et épistémologiques permettent de préciser. Le corps est le site d'affects — qualité, force, intensité — et de réactions émotionnelles. L'observation de son immersion le surprend, le déstabilise, parfois le choque ou l'émerveille. Mais elle favorise aussi une distance éclairante.

## DE L'IMMERSION DANS DE NOUVEAUX ESPACES-TEMPS

Chaque installation interactive et immersive est porteuse de temps forts, où l'on est captif, et de temps faibles, où l'on décroche s'ils dépassent notre seuil de tolérance ou d'intérêt. Ce sont des temps de bifurcation entre le continu du flot manifesté et les intervalles plus ou moins longs d'interruption durant lesquels la participante dirige son attention sur le geste interfacé. Ces temps connectés, déconnectés,

---

<sup>33</sup> Louise Boisclair, « Isabelle Choinière de Corps Indice. Autour des demoiselles d'Avignon » (Inter art actuel 98, hiver 2008), voir dernier §, p. 56.

reconnectés participent à la qualité d'immersion et à l'aisance avec laquelle on manœuvre le dispositif. Les participant.e.s vivent en effet un rapport étroit avec le dispositif en fonction de leur immersion partielle ou totale, selon les procédés physiques, technologiques et interactifs propres à la configuration. Le corps s'écologise avec les images et les sons, les vibrations et les odeurs, les actions d'entrée et de sortie, etc. L'immersion peut emprunter diverses modalités comme l'insertion, l'interaction et l'hybridation dans la conception d'Andrieu et Bernard. Elle peut aussi s'apparenter à une immédiation telle qu'élaborée à partir de Massumi, qui évoque l'immédiateté d'une immersion alimentée de médiation et/ou de médiatisation.

Ces faisant ces œuvres invitent la participante-chercheuse à ressentir et à penser autrement. Comme si certaines œuvres jouaient un rôle de révélateur, de catalyseur ou de vecteur d'une nouvelle mentalité, en quête de nouveaux comportements moins coûteux, dans tous les sens du terme. Avec l'écophilosophie, Guattari prône un mode de vie processuel, avec inventivité, fondé sur le désir de produire un nouveau paradigme esthétique. Ces nouvelles conditions d'existence renvoient aux *Trois écologies*, constitutives de l'écophilosophie guattarienne<sup>34</sup> soit « une philosophie de l'entre, mais aussi du “et”, de la disjonction non exclusive<sup>35</sup> », dans les termes de Valérie Marange. Nous devenons autres. Sur le plan éthique, bon nombre d'œuvres sont porteuses d'un paradoxe écologique en raison des technologies et des procédés qui les constituent. En ce sens, *Ice Watch Paris 2015* de l'artiste islandais danois Olafur Eliasson demeure exemplaire.

---

<sup>34</sup> Félix Guattari, *Les trois écologies* (Galilée 1989) ; *Qu'est-ce que l'écophilosophie ?* (Lignes/IMEC 2013).

<sup>35</sup> Valérie Marange, « Écophilosophie ou barbarie » (*EcoRev*'01 mai 2000).

Contrairement aux alertes scientifiques et médiatiques qui laissent le monde effrayé et passif, en sollicitant la participation publique, cette installation a permis à de nombreux visiteurs de toucher du doigt la fonte des glaciers et d'en être bouleversés. Malgré et grâce à son empreinte carbone, *Ice Watch Paris* a mobilisé l'esprit critique. Au bout du compte, son entropie invite par la négative à mesurer ou réduire l'empreinte écologique, celle de l'œuvre et la nôtre, même à la racheter, tout en sachant que le degré zéro de l'empreinte écologique n'existe pas. En chapeautant toute la gamme de valences positives et négatives des œuvres reliées à l'une ou l'autre des dimensions du milieu de vie, l'art écosphérique appelle ou rappelle que l'éthique est non seulement inhérente à l'esthétique, cette connaissance sensible, mais aussi à la vie sur Terre. L'art ne peut faire l'économie d'interroger son propos et sa posture, ses médiums et ses médias, d'en examiner les effets pervers s'il y a lieu. L'artiste franco-canadien Hervé Fischer ne mâche pas ses mots : « Finis la "normalité catastrophique convenue" et le caprice du "n'importe quoi en art". Il faut donner un sens à l'art. Il faut donner un art au sens. De la crise émergent l'obligation et la responsabilité d'un art philosophique interrogatif et éthique.<sup>36</sup> » Voilà, c'est dit.

## PARADIGME ESTHÉTIQUE EN PLEINE MUTATION

Tant dans les installations, les performances que dans les arts numériques, l'esthétique de contemplation en cours depuis des siècles se voit doublée d'une esthétique de l'action selon la philosophe française Anne Cauquelin<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Hervé Fischer, *Manifeste*, par courriel et sur réseaux sociaux, 22 juin 2020.

<sup>37</sup> Anne Cauquelin, dans « L'interface : le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action », *Interfaces et sensorialité*, sous la direction de Louise Poissant (Presses de l'Université du Québec 2003, p. 233).

ou de l'expérimentation dans la conception du théoricien français Jean-Louis Weissberg<sup>38</sup>. Des critères de relation, d'action et d'intervention délogent les critères classiques de beauté, de vérité et de goût qui présidaient au jugement esthétique depuis Hegel et Kant. Déjà dans son ouvrage canonique intitulé *L'art comme expérience* (1934), Dewey avait définitivement brouillé la frontière, désormais poreuse, entre œuvre et réception. De 1971 à 1984 apparaissent l'art sociologique de l'artiste et philosophe franco-qubécois Hervé Fischer, puis l'esthétique de la communication des artistes et théoriciens européens Mario Costa et Fred Forest dont ils publieront le manifeste en 1984. Quinze ans plus tard, le théoricien Nicolas Bourriaud proposera sa nouvelle expression d'*Esthétique relationnelle* (2001), pour qualifier les œuvres processuelles ou comportementales intersubjectives des années 1990. À la suite du phénoménologue français Mikel L. Dufrenne<sup>39</sup>, d'autres philosophes français tels que Jacques Rancière<sup>40</sup> avec le *partage du sensible* et le *spectateur émancipé*, et Georges Didi-Huberman<sup>41</sup> avec *l'image survivante* et la *ressemblance par contact*, intègrent à leur conception esthétique des enjeux sensibles et corporels. Longtemps considérée comme une vue de l'esprit désincarnée et désaffectée de toute trace sensible, la quête esthétique transite dorénavant par le sensoriel, le perceptif, le gestuel et l'affectif avant d'atteindre l'évidence cognitive dans les termes du philosophe belge André de Tienne<sup>42</sup>. Ces dernières décennies, l'épistémologue du corps français Bernard Andrieu, le neurophysiologiste français Alain Berthoz et le soma-esthéticien américain Richard Shusterman<sup>43</sup> ont respectivement réhabilité le corps humain dans les études sur la

<sup>38</sup> Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance* (L'harmattan 1999).

<sup>39</sup> Mikel L. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (PUF 1953).

<sup>40</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible* (La Fabrique 2000) ; *Le spectateur émancipé* (La Fabrique 2008).

<sup>41</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes Essais sur l'apparition* (Éd. de Minuit 1998); *L'Image survivante* (Ed. Minuit 2002); *La Ressemblance par contact* (Éd. de Minuit, 2008).

<sup>42</sup> André de Tienne, « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de représentation chez Peirce. (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry, vol 20, Nos 1-2-3 2000).

<sup>43</sup> Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique* (Éditions de l'Éclat 2007).

connaissance, pour les deux premiers, et dans celles sur l'expérience esthétique, pour le troisième. Dans cette écologie, le corps se frotte à des espaces décontextualisés, délocalisés, déterritorialisés, réagencés.

## LA CAPTURE DU CORPS ET DE L'ESPRIT OU NOUS SOMMES LES FILS ET LES FILLES DE L'ÉLECTRICITÉ



Figure 26 : Projet EVA (collectif composé d'Étienne Grenier et de Simon Laroche), *Nous sommes les fils et les filles de l'électricité*, 2020, Composantes électroniques, ordinateurs, pico projecteurs, laryngophone, écouteurs, vidéo, son, fumée (pyrotechnie), Forum Avantage Numérique / Petit Théâtre du Vieux Noranda / Rouyn- Noranda / Québec, photo : Jules Delorge, gracieuseté des artistes.



Figure 27: Projet EVA (collectif composé d'Étienne Grenier et de Simon Laroche), *Nous sommes les fils et les filles de l'électricité*, 2016, composantes électroniques, ordinateurs, pico projecteurs, laryngophone, écouteurs, vidéo, son, fumée (pyrotechnie), session de travail - création de la pièce / Agence Topo / Montréal / Québec, photo : Gridspace, gracieuseté des artistes.

Exemplaire d'une douce tyrannie de l'interactivité, l'installation audiovisuelle participative, *Nous sommes les fils et les filles de l'électricité*<sup>44</sup>, du projet EVA (Simon Laroche et Étienne Grenier) (Figures 26 et 27), s'inspire des expériences de manipulations mentales par la CIA dans les années 1950. Assistés d'un cyberdispositif — *cyber*, du grec *Kubernân*, « gouverner » et *Kubernêtikê* « gouvernail » —, seize volontaires sont invités à « reprogrammer » leur état mental, en vivant une expérience potentiellement thérapeutique. Après l'attente dans un vestibule, chacun.e doit remplir un

<sup>44</sup> Voir la vidéo : <https://vimeo.com/201284506> Site Internet de la documentation : <http://projet-eva.org/projet/nous-sommes-les-fils-et-les-filles-de-lelectricite/>  
Louise Boisclair, « Corps entre cyber et électricité : *Nous sommes les fils et les filles de l'électricité*, Laroche et Grenier », texte théorique et critique (ARCHÉE mars 2019).

questionnaire à l'ordinateur. Un numéro de 1 à 16 lui est ensuite attribué. Une fois installé à sa chaise, est installé un casque d'écoute, doté d'un micro et d'un picoprojecteur qui colore les visages dans la noirceur. La trame sonore entrecroise une musique suggestive et des consignes de l'animateur, par exemple de répéter des phrases comme : « Nous sommes les fils et les filles de l'Électricité ». Le corps captif et la tête parasitée amorcent une déshabitude de leurs repères en tentant une réhabilitation progressive. Le jeu de regard avec une personne inconnue est à la fois subtil, discret, fuyant ou intrusif. D'ailleurs, où regarder ? La voix rassurante exerce un contrôle, gentiment, doucement, mais assurément. Avec des couleurs contrastées, la scénographie, doublée d'une courbe musicale dramatique, induit un certain suspense. La tension s'accroît. Paradoxalement, cette expérience ludique induit un certain malaise. Captivés, capturés, contrôlés, nous ressentons une douce tyrannie du rapport humain-machinique. Quelques participant.e.s diront même avoir ressenti de la claustrophobie. Le courant passe via des éléments tactiles, chromatiques et sonores. Nos mains se touchent avec moiteur, chaleur ou froidure, mollesse, fermeté ou rigidité. Nous sommes touchés physiologiquement et affectivement. Durant plus d'une heure, le corps, tour à tour corps-figure, corps-interface, corps-critique, éprouve les effets insidieux d'un cyberdispositif et les effets psychophysiques de l'électricité et de l'électronique. Comme le dirait peut-être le sociologue des médias et théoricien de l'art canado-belge Derrick de Kerckhove, nous sommes passés de l'oralité à l'alphabétisation, à l'électricité, puis à l'électronique et à l'intelligence artificielle.

## UNE DÉMARCHE TRANSFORMATRICE, CORPS, ŒUVRE, PLANÈTE

Comme proposé dans *L'installation interactive* (2015) puis élaboré dans notre trilogie *L'expérientiel* (2019, 2020, 2021), le corps devient l'ancrage d'une démarche transformatrice. Celle-ci repose sur l'expérience en train de se vivre.

Connaître par le corps en acte, témoigner par le récit et confronter le tout au savoir pour enrichissement mutuel composent les trois mouvements de la démarche. Nous apprenons par l'expérience du corps, souvent à notre insu, expérience que conscientisons ensuite avec le langage qui met la pensée en forme, mieux le « penser », l'activité pensante en train de s'exécuter. Le participant ou la participante chercheur ou chercheuse est aux premières loges pour observer et interpréter l'écologisation du corps-œuvre en devenir. La question soulevée est la suivante : comment peut-on décliner l'expérientiel ? Puisqu'il est difficile de décrire ce qui se vit pendant et à travers le flux, il importe de l'observer, d'abord en direct, puis en différé. Observer le vivre et revivre l'observé.

Pour rendre compte de l'engagement singulier du participant ou de la participante, le récit expérientiel permet de relater les moments marquants du déploiement de l'œuvre. En révélant les impressions et les émergences qui en découlent, ce récit expérientiel devient essentiel. Il ne s'agit pas seulement de décrire l'œuvre et ses effets, mais également les modalités de l'expérience, comme source de connaissance, de transformation et d'existence. Associée à une perspective pragmatique de lecture expérientielle développée par la phénoménologue française Natalie Depraz<sup>45</sup>, différente de la lecture herméneutique, cette technique modalise la description de l'expérimentation *in vivo*. Elle permet d'ancrer l'intellect dans le sensible et le vivant. Ainsi le récit expérientiel, d'approche ethnologique, livre un témoignage qui s'apparente au diagramme de l'expérience. Dans l'esprit deleuzien et guattarien, l'expérience et le diagramme deviennent interchangeables dans la mesure où des affects et le penser en acte se mobilisent mutuellement.

---

<sup>45</sup> Natalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète* (Armand Collin 2009).

Non pas schéma fixe, le diagramme s'entend ici comme un tracé dynamique des modulations en cours. Lesquelles peuvent être matérielles, abstraites ou affectives. En effet le diagramme révèle des affects — forces, qualités et intensités — qui traversent le corps et dont la capture peut induire des réactions émotionnelles. En fait, la proposition artistique et les effets de sa mise en œuvre deviennent des matériaux du penser en acte filtré par le corps vivant. Au mieux cette démarche transformatrice permet d'approfondir l'expérience jusqu'à ce que l'acte de connaître atteigne l'*évidence cognitive* (De Tienne). Cette quête alimentée par le flou, l'inédit et le doute de l'expérience brute, nous pousse tel un reporter, à reconstituer la scène, à rechercher des informations et des outils pour la saisir, à inviter sinon créer des concepts pour en modeler l'expérencié.

Avec le recul, les trois pivots de l'expérience esthétique, 1 — l'expérimentation, 2 — le récit expérientiel et 3 — la théorisation, alimentent la démarche transformatrice. Le fil rouge de celle-ci est *t r a n s f o r m a t i o n* : de l'œuvre par nos interventions, de l'expérimentation vécue par un récit d'expérience, du questionnement qu'elle suscite en relation avec la banque du savoir, de notre corporéité et de notre imaginaire, individuel et collectif. La démarche s'inscrit dans le *corps vivant*, pas juste le corps vécu. Au bout du compte, elle permet de saisir comment l'expérience « fait événement ». Autrement dit, comment du diagramme émerge un événement esthétique. Et, cet événement n'est pas toujours là où on l'attend<sup>46</sup>. Le corps plonge dans l'immersion, se transformant, la transformant et nous transformant. Nous vivons un corps-à-corps avec la mise en œuvre. Nous écologisons le devenir du corps-œuvre. Basée sur l'expérience du corps, cette

---

<sup>46</sup> Louise Boisclair *op. cit.*, 2019, p. 196-199.

démarche transformatrice milite en faveur de l'acte de connaître, enrichi par la suite avec des notions philosophiques et scientifiques en écho à son questionnement. La prochaine théorisation issue d'une expérimentation ne pourra faire l'économie de l'enrichissement théorique des expériences précédentes et ainsi de suite. Ce faisant la démarche devient spirale. Tout ce tissage de référents corporels et intellectuels cumulés au fil du temps constitue la matrice de nos expérimentations immersives<sup>47</sup>. Ainsi, la démarche transformatrice est un mode opératoire qui ressent les idées, pense les ressentis, en relation avec l'inerte et le vivant. En *art écosphérique*, le corps vit une triple immersion : dans son milieu de vie, dans l'œuvre d'art et dans le système Terre<sup>48</sup>.

## AVEC LA « GÉNÉRATION SYMBIOCÈNE » PRENONS SOIN DU VIVANT

Depuis plus d'un siècle et demi, la science écologique documente les risques associés aux problèmes climatiques dus à l'ère industrielle. Chaque année, de nombreux scientifiques lancent des alertes avec les travaux du Groupe intergouvernemental d'experts sur l'évolution du climat, le GIEC, depuis sa création en 1988 et, depuis 1995, lors des Conférences des Parties qui réunissent des représentants politiques d'innombrables pays dont la COP21, à Paris, en 2015, a marqué les esprits. Bientôt la démographie s'accroîtra, de 7,5 milliards de terriens aujourd'hui, à environ 10 milliards demain. Sur le plan psychosocial<sup>49</sup>, les tensions s'accroissent en raison des alertes médiatiques et des bouleversements climatiques et migratoires qui avivent la peur et l'impuissance au sein de la population mondiale.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>48</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2021, p. 13-14.

<sup>49</sup> Passage remanié de Louise Boisclair (2024). « Prendre soin : entre art, (micro) politique et vie », *Écosystème*, 5(1), 32-41. <https://doi.org/10.7202/1111695ar>

Vivant dans un mode préemptif<sup>50</sup> (un état d'appréhension relié à des menaces réelles ou potentielles rapportées par les médias), la population revendique des engagements écopolitiques propices à l'amélioration de la situation planétaire. Or ces décisions qui se font attendre impliqueront des changements de mode de vie importants qui sont loin de faire l'unanimité. Pourtant, ce *faire attention* prescrit par la philosophe belge Isabelle Stengers<sup>51</sup> nous invite à penser à nouveau, à ne rien tenir pour acquis, à réfléchir et à développer une écologie personnelle, relationnelle et environnementale, soit une écosophie dans les termes de Félix Guattari, elle-même inspirée de l'écologie de l'esprit de Gregory Bateson<sup>52</sup> (1977) et du concept d'écosophie forgé par le philosophe Arne Næss<sup>53</sup> (1960) dans le contexte de l'écologie profonde.

Pour retrouver des conditions favorables au vivant et renverser la mermérosité<sup>54</sup> actuelle, nous avons besoin d'une vision respectueuse et affectueuse, qui soutienne une éthique de cohabitation non seulement entre humains, mais entre vivants. Une vision planétaire qui puisse alimenter une mission collective. Cette vision créatrice, énergisante et réparatrice, à toutes les échelles décisionnelles, est essentielle pour inspirer et mettre en œuvre la « génération symbiocène » promue par le philosophe environnemental australien Glenn Albrecht. L'incarnation de celle-ci introduira une nouvelle « ère de l'histoire de la Terre basée sur la symbiose, succédant à l'Anthropocène<sup>55</sup> ». Qui plus est, d'autres théoricien.ne.s et praticien.ne.s dignes de

---

<sup>50</sup> Brian Massumi, *Theory & Event* 10:2 | © 2007.

<sup>51</sup> Isabelle Stengers, 2009, *Au temps des catastrophes*, p. 76.

<sup>52</sup> Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit* (Éditions du Seuil 1980).

<sup>53</sup> Arne Næss, *Un écosophie pour la vie : introduction à l'écologie profonde* (Points Essais 2007).

<sup>54</sup> Mermérosité : (n. f.). Terme proposé par Glenn Albrecht pour désigner un « état d'inquiétude anticipant la mort possible du monde familier et son remplacement par un monde perturbant le sens du lieu<sup>54</sup> ». », *op. cit.* p. 330.

<sup>55</sup> Glenn Albrecht, 2020, *op. cit.*, p. 331.

mention mettent l'épaule à la roue, dont le développeur britannique Rob Hopkins<sup>56</sup>, enseignant en permaculture et inventeur en 2005 du mouvement international des villes en transition.

En ce sens, chaque geste écologique, petit, moyen ou grand, peut freiner l'écocide en cours. Bien sûr, les modes de vie, de travail et de déplacement, de consommation et de production seront appelés à changer non sans heurter des habitudes malsaines. Seule une vision cohérente peut insuffler l'énergie nécessaire au vaste chantier qui attend l'humanité, entre art et vie. Heureusement des réalisations concrètes essaient à travers le monde. Tout est interconnecté. Tout est dynamique. Si l'immense progrès scientifique et technologique des dernières décennies a favorisé la résolution de problèmes, notamment en médecine virale, peut-être trouvera-t-on la volonté politique, étatique et citoyenne, et les moyens nécessaires pour freiner la perte de la biodiversité et maintenir les conditions favorables à la vie sur Terre, toutes espèces confondues.

---

<sup>56</sup> Rob Hopkins, *Ils changent le monde ! : 1001 initiatives de transition écologique* (Éditions du Seuil 2014).



Figure 28 : LOUB, *Le verdoisement de l'obscurité*, collection Symbiocène, acrylique sur toile 18 x 24 po, 2024, exposée au CHEVAL BLANC, Montréal, du 21 mai au 11 juin 2025, photo : Louise Boisclair, gracieuseté de l'artiste.

## PARTIE 2 — MANIFESTE

*[...] le développement du mode de vie industriel hérité des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est devenu toxique non seulement sur le plan des esprits et de la libido, mais aussi sur le plan géophysique et biologique, et qu'il ne peut être dépassé qu'à la condition d'inventer un mode de vie constituant une nouvelle façon de prendre soin et de porter attention au monde par l'invention de techniques, technologies et appareils sociaux de formation de l'attention organologiques de notre temps, et développant un système industriel fonctionnant lui-même de façon endogène comme un système de soin : faisant du soin sa « chaîne de valeur », c'est-à-dire son économie.*  
Bernard Stiegler, 2008. *Prendre soin.*

### RÉSISTONS<sup>57</sup>

aux anthropocènes  
à l'impuissance citoyenne  
aux cafouillages étatiques  
à la peur malade  
à l'idéologie dominante  
à la pensée en berne  
à l'abdication  
à l'extinction des espèces  
au déni  
au capitalisme débridé  
aux pollutions  
au défaitisme  
aux carcans  
à la fatalité

---

<sup>57</sup> Louise Boisclair, *op. cit.*, 2021, p. 20.

au pessimisme  
à la bêtise  
à l'incivilité  
à l'apitoiement  
à l'aveuglement  
avec l'art

## OBSERVONS

*Observare*, du latin, considérer, étudier avec soin

Cultivons la qualité d'attention

Affinons notre sens d'observation

Observons le déploiement d'une œuvre

Voyons l'entrelacement du corps, de l'œuvre et de l'énergie

Syntonisons la fréquence et le rythme du flux

Mesurons le geste interfacé

Distinguons l'état de flottement de celui de focalisation

Observons la focalisation changer de cible, d'état et de qualité

Constatons l'élan centrifuge ou centripète

Distinguons les données manifestées de nos attentes projetées

Passons de la mémoire courte qui oublie à la mémoire longue qui retient.

## IMAGINONS<sup>58</sup>

une pellicule protectrice de radiations solaires

l'aspiration des déchets atmosphériques, aquatiques et terrestres

---

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 102.

la filtration des eaux usées et des égouts  
le réaménagement des zones humides  
des plantations de capture de CO2 réglementaires  
l'élevage et la culture à grande échelle sanctionnées  
les pays poursuivis en justice pour le réchauffement climatique  
un fonds anti-pauvreté financé par les milliardaires  
les pollueurs cités en justice  
les multinationales irrespectueuses citées en cour internationale  
les sites dévastés répertoriés par des drones  
les bidonvilles reconfigurés en espace vert  
des bâtiments chauffés aux énergies alternatives  
les rives comblées de murets de pierres  
des digues pare-inondation  
des mesures contre l'entropocène  
l'obsolescence sanctionnée  
l'anthropocène dépassé  
le symbiocène incarné

## PARTICIPONS-CHERCHONS

Sortons de nos habitudes  
Favorisons le connaître du corps en acte  
Expérimentons l'art  
Plongeons dans le milieu d'une œuvre  
Prenons la température de son atmosphère  
Per-formons sa mise en œuvre  
Cartographions sa composition

Ressentons ses forces centripètes et centrifuges  
Observons son écho miroir  
Notons les questions qu'elle soulève  
Rejouons le film de l'expérimentation  
Réfléchissons notre immersion  
Théorisons notre interprétation  
Recherchons des clés dans la banque du savoir  
Évènementons le processus esthétique  
Adoptons une démarche transformatrice  
Problématisons à petite, moyenne et grande échelle  
Prenons soin de l'écosphère  
Relions le local et le global  
Démonçons et revendiquons  
Refusons et résistons  
Réparons et soignons  
Délaissions les comportements mortifères  
Utilisons des moyens sains  
Recyclons matériaux, appareils et habitats  
Générons un symbiocène pour les générations futures

*[Les photographies d'œuvres, gracieuseté des artistes, et le texte constituent une création graphique et/ou photographique originale protégée par la loi n° 92-597 du 01/07/92 relative au Code de la propriété intellectuelle. Elle demeure la propriété morale et physique de son autrice. Seuls sont cédés les droits de reproduction pour l'unique usage ou tirage imprimé. Elle ne peut être modifiée, reproduite, vendue ou réutilisée pour un autre usage (qui est soumis au paiement de droits de reproduction) sans l'accord écrit préalable de l'autrice.]*