



**HAL**  
open science

## De l'intelligence artificielle à l'inconscient artificiel

Franck Renucci, Hervé Zénouda

► **To cite this version:**

Franck Renucci, Hervé Zénouda. De l'intelligence artificielle à l'inconscient artificiel . SIANA09 : "L'imaginaire des technologies numériques", Mar 2009, Evry, France. sic\_00395359v1

**HAL Id: sic\_00395359**

**[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00395359v1](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00395359v1)**

Submitted on 16 Apr 2018 (v1), last revised 20 Apr 2018 (v2)

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

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

## **De l'Intelligence Artificielle à l'Inconscient Artificiel**

### **L'objet petit a : une exposition d'Antoine Schmitt**

Franck Renucci et Hervé Zénouda, UFR Ingémédia, Université Toulon Var, Laboratoire I3M, Janvier 2011

#### **1/ Introduction**

Au printemps 2008, Antoine Schmitt présenta à Paris sa première exposition personnelle intitulée : *objet petit a*. Sous ce titre énigmatique, faisant directement appel à la théorie psychanalytique lacanienne, l'artiste proposa une série d'oeuvres comportementales invitant le public à une expérience communicationnelle avec un programme informatique.

Antoine Schmitt se décrit comme un plasticien du mouvement et explore, depuis déjà plusieurs années, les potentialités du langage informatique comme matière nouvelle de création. Il pointe ainsi, en les radicalisant, les problématiques propres au numérique : jeu sur l'opacité du programme, précarité des formes médiatiques visuelles et sonores, mise en évidence de la fausse transparence de la mise en scène interactive ...

Une des particularités de son travail se trouve, sans nul doute, dans l'utilisation d'une esthétique extrêmement minimale concernant les formes visuelles et sonores générées, qui force le public à aller au-delà des formes vues et entendues pour essayer de percevoir la cause de ces images et de ces sons. L'imaginaire du *spect-acteur* se déployant dans un espace entre possibles imaginés et formes réelles exprimées, l'oeuvre questionne, dans ce que l'auteur appelle *une esthétique de la cause*, autant la nature du programme informatique que les intentions de l'auteur ou les projections du public. Cet espace/distance suppose une approche particulière de l'interactivité : approche qui ne prône pas l'asservissement de l'objet par l'utilisateur (via l'interaction), mais favorise plutôt une *esthétique de la caresse*, un dialogue avec un *tout autre* numérique. De plus, la référence à Lacan pose le contexte de réception des oeuvres d'Antoine Schmitt et marque le passage esthétique d'une *Intelligence Artificielle* à un *Inconscient Artificiel*, deux notions largement fantasmées et détournées.

Cet article, écrit à quatre mains, propose deux approches entrelacées et différenciées, une certaine distance réflexive (2, 4, 6) côtoyant une approche analytique proche des oeuvres (3, 5). Après avoir présenté le contexte actuel et les partis pris du travail d'Antoine Schmitt, nous décrirons deux des oeuvres de l'exposition (*Le pixel blanc* et *Psychic*). Nous chercherons ensuite à préciser le rôle métaphorique que joue les modèles scientifiques dans la création artistique et regarderons de quelle manière Antoine Schmitt interroge la matière et l'imaginaire numérique. Enfin, nous expliciterons la notion lacanienne d'*objet petit a*.

#### **2/ Contexte**

Pour définir le contexte de notre étude nous avons choisi d'utiliser le débat actuel qui interroge le corps, l'identité, le sujet, la parole, soit avec une orientation cognitive, computationnelle, soit à partir d'une orientation qui respecte les spécificités de l'appareil psychique. C'est cette dernière qui nous guide. Jacques-Alain Miller, en conclusion du *Nouvel âne* n°8 (2008) écrit : « Vous vous demandez qui étaient les derniers hommes de Nietzsche ? Ne cherchez plus, les voici ». L'impression qui domine aujourd'hui est *l'existence de processus automatiques qui produisent du chiffre pour tout et qui ne laisse aucune place à l'objection, à la négation*. On ne connaît pas les évaluateurs ce sont des agences. Les dispositifs de contrôle mis en place, sont des dispositifs inscrits dans des processus de *déssubjectivation*, au sens où Agamben (2007) les discute avec Foucault dans

*Qu'est-ce qu'un dispositif*<sup>1</sup>. C'est dans ce contexte-là qu'Antoine Schmitt prend parti avec son exposition intitulée *L'objet petit a*. Le choix de ce titre renvoie à une des plus importantes inventions du psychanalyste Lacan et réaffirme une position subjective.

Pour l'explicitier nous pourrions confronter l'exposition d'art numérique *L'objet petit a* à l'exposition *Our body, à corps ouverts* pour appréhender deux mouvances. La première part de la matière numérique utilisée par Antoine Schmitt et interroge la position subjective inhérente à un *corps désirant*, pris dans le langage et réaffirme simultanément l'appareil psychique, et le réel comme un impossible - c'est aussi ce qu'ont revendiqué au XX siècle nombre d'artistes en utilisant *l'objet* dans l'art contemporain -. Le second *réifie le sujet en usager-objet* et manifeste un déni du réel. C'est ce que le début du XXI siècle sous-tend avec un *corps-objet* de consommation<sup>2</sup>. Cette confrontation s'inscrit dans un cadre scientifique, artistique mais aussi politique. Notre étude se déploie ainsi dans un espace de recherche qui interroge, à travers des applications multimédias, à travers des oeuvres artistiques et littéraires, à travers des discours scientifiques et politiques, la présence *d'une politique qui manifeste une réification*<sup>3</sup> du sujet, avec en corollaire ses normes et ses évaluations. Le sujet « distinct de l'individu, le sujet est ce qui est supposé dès lors qu'il y a désir inconscient. Ce sujet du désir est un effet du petit d'homme dans le langage. »<sup>4</sup>. Notre hypothèse principale est le déni dans certains discours dits scientifiques de la singularité de chacun dans son rapport au signifiant.

L'exposition *L'objet petit a* s'inscrit dans une volonté d'engagement afin que l'Humain soit respecté en tant qu'être doté d'une identité à part entière incluant langage, désir, singularité et donc une insoumission intrinsèque à tout système visant à réguler, classifier et ordonnancer. Cette lutte qu'Antoine Schmitt mène au travers de son oeuvre et ce, d'une manière volontairement paradoxale grâce au langage modélisé par excellence, à savoir le langage informatique, cette lutte est également le mot d'ordre pour d'autres, psychanalystes, chercheurs, artistes, à également permis d'obtenir la fermeture le 21 avril 2009 à Paris de l'exposition *Our body, à corps ouverts*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « Foucault a ainsi montré comment dans une société disciplinaire, les dispositifs visent à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité de sujet dans le processus même de leur assujettissement » (Agamben, 2007, p. 42). (...) « Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de *désubjectivation* » (*Ibid.*, p. 43). (...) « Les sociétés contemporaines se présentent ainsi comme des corps inertes traversés par des gigantesques processus de *désubjectivation* auxquels ne répond aucune subjectivation réelle » (*Ibid.*, p. 46).

<sup>2</sup> Nous étayons notre réflexion avec celles de Bognoux (2006) et de Lamizet (2002, 2006) avec celles de Freud et de Lacan, mais aussi avec celles des philosophes actuels, Žižek (1999, 2004), Stiegler (2005), Agamben (1995, 2006), Dufour (1990) et du linguiste Milner.

<sup>3</sup> Déf. réification (n.f.) : action de réifier, de transformer en chose.

<sup>4</sup> Vandermersh Bernard, « Sujet », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, dirs. Chemama Roland, Vandermersh Bernard, Larousse, Paris 1995, réed. 2005, p. 415.

<sup>5</sup> « Après l'interdiction en référé, le 21 avril, de l'exposition de corps humains "Our Body, à corps ouvert", présentée depuis deux mois à l'Espace 12 Madeleine, à Paris, les représentants de la société Encore Events, organisatrice de l'événement, ont tenté, mardi 28 avril, de convaincre la cour d'appel de Paris du bien-fondé de l'exposition. Le parquet s'est déjà forgé son avis : qualifiant la manifestation de " sulfureuse ", estimant qu'elle a été "interdite à juste titre", il a requis sa fermeture définitive. La cour d'appel et son premier président Jean-Claude Magendie rendront leur délibéré le jeudi 30 avril, à midi. Cette exposition a déjà enregistré 120 000 entrées à Paris ; elle a aussi été présentée à Lyon et à Marseille » ( Le Monde, 30 avril 2009).

### 3/ Deux oeuvres : Pixel blanc et Psychic

Nous voudrions décrire ici, brièvement, deux pièces *Pixel blanc*<sup>6</sup> et *Psychic* qui éclairent bien le rapport de l'artiste avec la psychanalyse.

. *Pixel blancs* (Antoine Schmitt, 1996) :

Le *Pixel blanc* est une des premières pièces d'Antoine Schmitt et est considéré par l'artiste comme une de ces oeuvres maitresses et pour le moins symptomatique de l'ensemble de son travail<sup>7</sup>. Visuellement minimaliste, *Pixel blanc* se réduit au spectacle d'un pixel blanc se déplaçant sur la surface de l'écran laissant une trace derrière lui qui s'efface progressivement. En mettant en scène un élément aussi minimal que le pixel, Antoine Schmitt évacue la question de l'image pour se concentrer sur le processus qui génère le déplacement du pixel. La difficulté pour l'artiste-programmeur fut d'exprimer, au travers de ce déplacement, une présence particulière *non-inoffensive* (selon ses termes). Ce déplacement se devait donc de ne pas être neutre, purement aléatoire ou *sans forme* mais être régi par un ensemble de règles exprimant un certain mode d'être<sup>8</sup> au monde de l'entité programmée. Antoine Schmitt choisit, à cet effet, de modéliser une interprétation toute personnelle de la théorie freudienne mettant en scène le Conscient, le Préconscient et l'Inconscient. Lisons le : « J'ai choisi la deuxième topique sous sa forme simplifiée comme base de travail. Il va sans dire que je n'ai pas cherché à reproduire une psyché humaine, mais uniquement à construire à l'aide d'un algorithme, un équilibre entre deux processus qui soit analogue, de mon point de vue, à celui existant entre les deux instances de Freud: le conscient et l'inconscient. Je me suis librement inspiré de cette topique, et par analogie structurelle et fonctionnelle, j'ai construit ce qu'on appelle un modèle informatique, que j'ai écrit sous la forme d'une algorithme que j'ai ensuite simulé sur un ordinateur.»<sup>9</sup>

Antoine Schmitt sépare donc le programme en deux processus : l'un, correspondant à l'inconscient, et l'autre, au conscient. Les désirs sont émis par le premier et sont reçus par le second qui cherche à les satisfaire. Les désirs du pixel se réduisent ici à une simple volonté de déplacement qui une fois transmis à la partie correspondant au conscient sera confronté au monde *extérieure* programmé par Schmitt fait de lois physiques telles que l'inertie, le frottement, les turbulences (le vent, aléatoire) ... C'est cette confrontation avec l'environnement du pixel blanc qui rendra son mouvement intéressant et significatif d'un mode d'être. La partie correspondant à l'inconscient est organisée autour de tirages aléatoires (« des désirs choisis au hasard, à des instants choisis au hasard ») contrôlés par un jeu de règles. L'artiste-programmeur passe ensuite par une phase de réglage et de paramétrage de son programme qui le place comme premier spectateur de son oeuvre : « Tous ces processus dépendent de nombreux paramètres (fréquence des désirs, coefficient de frottement, force de la poussée, amplitude des mouvements involontaires, et de nombreux autres). Au fur et à mesure de la construction du Pixel Blanc, j'ai réglé ces paramètres, de manière de plus en plus précises, de manière à obtenir au bout du compte un mouvement, et plus qu'un mouvement, un comportement, un mode d'être qui me plaise, qui corresponde à cette forme de présence que je cherchais depuis le début. Quelque chose qui retienne l'attention, qu'on suive des yeux.

---

<sup>6</sup> <http://www.gratin.org/as/pixel/index.html>

<sup>7</sup> L'évidence de la filiation du titre avec le 'carré blanc sur fond blanc' de Malevitch (1918) marque la volonté de l'auteur d'instaurer cette oeuvre comme pierre fondatrice de son travail.

<sup>8</sup> « *Le travail du temps : programmer "un mode d'être", un entretien d'Antoine Schmitt par Samuel Bianchini* », Juin 2002, <http://www.gratin.org/as/>

<sup>9</sup> « *A propos du Pixel Blanc* », <http://www.gratin.org/as/>

Quelque chose qui renvoie à ce qu'il y a derrière. »<sup>10</sup>

. *Psychic* (Antoine Schmitt 2004)

Dans une pièce fermée, un programme, au travers de l'oeil d'une caméra, observe le *spect-acteur* et réagit à ses déplacements par le biais de production de bribes de textes et de sons (bruits de la machine à écrire).

L'auteur parle ici de double inversion. Une première inversion concerne le dispositif muséal lui-même dans le sens où c'est l'oeuvre ici qui regarde le spectateur. Une deuxième inversion se situe dans le renversement de la démarche de l'artiste. Si dans les oeuvres précédentes d'Antoine Schmitt, tout incitait le *spect-acteur*, dans un jeu d'opacité entre causes et effets, à une attention particulière dans l'écoute d'un être programmé « tout autre », dans *Psychic* c'est le programme qui cherche à décrypter le mode d'être du *spect-acteur* au travers de ses déplacements. C'est donc la qualité même de l'attention exigée par Antoine Schmitt de son public qui est mis en scène.

« Au bout du compte, le spectateur cherche la cause de ce mécanisme qui lui-même cherche la cause du mécanisme du spectateur. »<sup>11</sup>

*Psychic*, dispositif inspiré d'une oeuvre de l'artiste Pierre Bismuth<sup>12</sup>, est une sorte de machine paranoïaque qui observe (par la reconnaissance du mouvement et de la vitesse de ces mouvements) et décrit (par le biais de textes générés) la moindre activité de ses visiteurs. Le système sait où est l'entrée de la pièce et où se trouve l'écran d'affichage des textes. Il peut ainsi mémoriser le nombre de personnes présents (au de là de trois personnes, les *spectateurs* ne sont plus identifiés mais assimilés à une foule) et repérer si un des participants se rapproche trop de lui. Le système de vision et de reconnaissance de formes à néanmoins quelques défauts qui introduisent du bruit dans la relation entité/*spect-acteur*. Par exemple, le système ne voit pas dans les coins, si deux personnes se rapprochent trop l'une de l'autre, le système les fusionne en une seule entité, si une personne reste trop longtemps immobile, le système l'oublie ... Ces défauts introduisent une distorsion dans la description de la réalité que produit la machine et d'une certaine manière l'humanise. L'interactivité proposée par l'oeuvre est optimale dans le sens où l'on passe d'une interactivité *classique* de sélection et de choix à une interactivité fusionnelle où toute action est interprétée par la machine.

#### **4/ Rôle métaphorique des modèles scientifiques d'une époque pour affirmer l'être parlant – sujet**

La *programmation informatique* influence les propositions artistiques d'Antoine Schmitt et est soulignée ici comme paradigme des changements, concepts, méthodes dans tous les champs disciplinaires, des lettres et sciences humaines et sociales aux sciences dures.

De même que Schmitt utilise l'informatique au XXI<sup>e</sup> siècle pour réaffirmer l'appareil psychique, Freud, au XIX<sup>e</sup> s'appuyait sur la thermodynamique pour le concevoir. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de Hermann von Holmholtz qui élabore *le principe de conservation de l'énergie*, en 1892 pour être précis, Freud envisage les processus psychiques dans une perspective dynamique, énergétique et conceptualise la notion de pulsion. Freud s'appuiera aussi sur le fonctionnement du bloc-notes pour évoquer la perception de l'appareil psychique et manifester l'existence d'une surface toujours prête à la réception et des traces durables des notes déjà reçues<sup>13</sup>. C'est ce qui a sans doute inspiré Antoine Schmitt dans son oeuvre *Pixel*

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Extrait du catalogue d'exposition « *L'objet petit a* », Paris, 2008.

<sup>12</sup> « *The party* », Pierre Bismuth, 1997.

<sup>13</sup> « [ Le bloc-notes magique ]. Si l'on y regarde de plus près, on trouve dans sa construction [ du bloc-notes

*Blanc* : « Un pixel erre sans fin dans un espace rectangulaire, en laissant *des traces qui s'effacent*. Il ne dessine rien, il bouge. Son mode d'être, sa manière de bouger résultent du fonctionnement devant nous, de l'algorithme sous-jacent modélisé d'après une interprétation personnelle du modèle freudien Conscient / Inconscient ». Schmitt met en correspondance le programme et l'inconscient par le biais d'une « base aléatoire ». La dimension aléatoire n'est celle proposée ni par Freud, ni par Lacan ainsi que le dit lui-même Schmitt : « Notons que Freud ne serait pas d'accord avec ce point de vue, il attribue même une structure très logique à l'inconscient humain ». Toutefois, ne connaissant pas son fonctionnement, Schmitt propose qu'il pourrait « être plus ou moins aléatoire ». Pour y voir plus clair, interprétons et discutons la phrase de Schmitt « Le programme génère des désirs choisis au hasard ». Nous procéderons en deux temps : tout d'abord en explicitant le début de la phrase « le programme génère », puis nous concluons avec la seconde partie « des désirs choisis au hasard ».

Le programme correspond pour Schmitt à l'inconscient, c'est aussi ce que Lacan discute avec la cybernétique, son langage dans *Psychanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage* (1955). Cadeau<sup>14</sup> rappelle que « selon la première topique de l'appareil psychique, Freud nomme inconscient l'instance constituée d'éléments refoulés qui se sont vu refuser l'accès à l'instance préconscient-conscient. Ces éléments sont des représentants pulsionnels qui obéissent aux mécanismes du processus primaire ». Les représentations inconscientes sont soumises aux lois de déplacement et de la condensation. Lacan, à partir d'une conception structurale et topologique, ne cessera de revenir sur son célèbre aphorisme « l'inconscient est structuré comme un langage » (1960)<sup>15</sup>. Ainsi métaphore et métonymie sont assimilables au déplacement et à la condensation : le symptôme est une métaphore et le désir une métonymie<sup>16</sup>.

Schmitt assimile en deux temps l'inconscient comme machine à penser. Tout d'abord, via le programme informatique de son œuvre qui est une chaîne d'éléments invisibles ainsi que « le discours de l'Autre (qui) est une chaîne d'éléments discrets qui subsistent dans une altérité aussi radicale que « celle des hiéroglyphes encore indéchiffrables dans la solitude du désert » (Lacan, *Ecrits*, 1966)<sup>17</sup> » (Cadeau, op. cit. p.190). Ensuite via la ligne de code qui « génère des désirs » (Schmitt). Le verbe choisi, *générer*, propose la création, l'avènement, le surgissement tout comme cette chaîne des signifiants qui insiste « pour interférer dans les coupures offertes par le discours effectif et fait symptôme. L'insistance de la chaîne, figure de la répétition freudienne, montre que la nature de la mémoire symbolique est comparable à celle d'une machine à penser » (Cadeau, op. cit., p.188). Des lignes de codes existent, écrites par Antoine Schmitt, et leur exécution crée une répétition, celle-là même qui fera apparaître le hasard, pour ces désirs « choisis au hasard ». Interrogeons-nous sur cette répétition.

---

magique ] une concordance remarquable avec la façon dont j'ai supposé qu'est édifié notre appareil de perception, et on se convainc qu'il peut effectivement fournir les deux choses, une surface de réception toujours prête et des traces durables des notations » (Freud, 1925, p. 140).

<sup>14</sup> Cadeau Marie-Charlotte, « Inconscient », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, dirs. Chemama Roland, Vandermerch Bernard, Larousse, Paris 1995, rééd. 2005, p.188.

<sup>15</sup> « Cette formule est datable du 6<sup>e</sup> colloque de Bonneval, intitulé *L'inconscient* qui s'est déroulé en 1960 » (Porge, 2000, p.99).

<sup>16</sup> « Ce n'est pas seulement parce que le matériel de l'inconscient est un matériel (...) langagier que l'inconscient est structuré comme un langage. La question de l'inconscient est un problème qui touche le point le plus sensible de la nature du langage, c'est-à-dire la question du sujet » (Lacan, « Of structure as an immixing of an Otherness prerequisite to any subject whatever » (« De la structure comme immixtion d'une altérité préalable à quelque sujet que ce soit », Baltimore, octobre 1966, trad. dans *Bulletin de l'Association Freudienne*, 1991, n°41. cité par Porge (2000, p. 101).

<sup>17</sup> Lacan J., (1966), *Ecrits*, Editions du Seuil.

Les machines peuvent répéter, reproduire à l'identique. Le sujet, lui, cherche mais ne peut pas répéter. De même l'analogique ne reproduira jamais comme le digital. Quand il s'agit de la parole, c'est là encore différent. Lacan le montre, le langage cybernétique, dans les années 50, qui ne tient pas compte de l'imaginaire et par là même ignore le refoulement<sup>18</sup>. La machine ne refoule rien. Ce que montre Schmitt, c'est la répétition des processus automatiques du psychisme. En faisant répéter la machine, il métaphorise la question de l'automatisme de répétition gouvernant l'appareil psychique. La question de la répétition introduit la pulsion de mort chez Freud et ouvre la voie de la deuxième topique. Que symbolise cette répétition « lorsque chez le sujet, un événement survient auquel il ne peut faire face, c'est-à-dire qu'il ne peut ni l'intégrer dans le cours de ses représentations, ni l'abstraire du champ de sa conscience en le refoulant -, alors ( que ) cet événement à valeur de traumatisme ? »<sup>19</sup>. La répétition pour Lacan est indice et index du réel. Le trauma ne pouvant se symboliser prend la figure de l'impossible<sup>20</sup>. Freud n'a jamais cessé de se poser l'astreinte humaine à la répétition. Il en est venu à conclure qu'elle fait partie de la définition même de l'inconscient. Quant à Lacan il insistera sur le fait que l'inconscient ne fait que tendre à se répéter avec l'assujettissement à la chaîne signifiante. Mais cette répétition, si l'on entend par là mouvement de reproduction du même, n'en est pas tout à fait une, car elle échoue, forcément, à retrouver ce même à l'identique. Enfin pour conclure cette interprétation, reprenons « des désirs choisis au hasard » de Schmitt, en rappelant que pour l'inconscient :

- il n'y a pas de détermination : « Freud n'a jamais parlé de déterminisme, il a au contraire introduit le concept de surdétermination. Surdétermination ne signifie pas causalité multiple, mais une causation qui comporte en elle-même sa propre contradiction (...) le sujet ouvrira sa prison avec la clef de la contradiction » ( Pommier, 2004, p. 401).

- il n'y a pas d'articulation logiques des désirs : « Les désirs inconscient(s) sont indépendants et subsistent côte à côte sans lien syntaxique : les pensées du rêve ne peuvent figurer des articulations logiques. » ( Cadeau, op. cit., p. 189)

### **5/ Imaginaire numérique : de l'Intelligence Artificielle à l'Inconscient Artificiel**

En installant, au centre de son travail artistique, une *esthétique de la cause*, Antoine Schmitt tient là une interrogation très opérante pour à la fois travailler le contenu de ses oeuvres et poursuivre une interrogation sur son médium : la programmation comme coeur de l'esthétique numérique. Une esthétique construite ici, comme on l'a vu, autour de l'opacité du programme. Ainsi tout est fait pour que l'attention du *spect-acteur* se tourne vers le comportement de l'entité programmée : ce qui est important, n'est donc pas ce qui est vu ou entendu mais ce qui en est la cause. C'est une sorte d'esthétique en creux qui s'impose ici, une esthétique non pas du créé mais de l'incrété, une esthétique où tout est relation et formes en devenir. La puissance de l'oeuvre se construit ainsi dans un espace vide qui fonctionne comme matrice des objets visuels et sonores en devenir mais aussi comme point de

<sup>18</sup> « Un discours impur du sujet humain ( ... ). Un fait précieux que manifeste la cybernétique : quelque chose n'est pas éliminable de la fonction symbolique du discours humain, c'est le rôle qu'y joue l'imaginaire ( ... ). Ce qui dans une machine ne vient pas à temps tombe tout simplement et ne revendique rien. Chez l'homme, ce n'est pas la même chose, la scansion est vivante, et ce qui n'est pas venu à temps reste suspendu. C'est de cela qu'il s'agit dans le refoulement. ( ... ) Le refoulé est toujours là, qui insiste, et demande à être ( ... ). La fin du procès symbolique, c'est que le non-être vienne à être, qu'il soit parce qu'il a parlé » ( Lacan, 1955, pp. 339-354).

<sup>19</sup> Baldure Brigitte, « Répétition », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, dirs. Chemama Roland, Vandermerch Bernard, Larousse, Paris 1995, rééd. 2005, p. 368).

<sup>20</sup> « Ce trauma, bien sûr, pour laisser en paix le sujet, exige d'être réduit, d'être symbolisé ( ... ). En fait la répétition est vaine : elle n'arrive pas à remplir sa mission, sa tâche est sans cesse reconduite, sans cesse à refaire. Aussi a-t-elle ce caractère d'automatisme, ainsi finit-elle par se perpétuer à l'infini. » (Baldure, op. cit., p. 368).

fascination du *spect-acteur*, un espace où toutes les projections deviennent possibles (« un espace vide dans lequel le monde va advenir »<sup>21</sup>). Fonction que l'on peut aussi associer métaphoriquement aux notions de *vide* dans le Bouddhisme Zen ou de *Ain Soph* (le non-manifesté) de la Cabale Juive. L'imaginaire de l'utilisateur se déploie alors entre possibles imaginés et formes réelles exprimées dans un jeu de visible/caché.

Pour accepter cette esthétique, il faut accepter l'extrême minimalisme des images et des sons qu'utilise Antoine Schmitt ainsi que leur précarité. Cette précarité s'explique par plusieurs facteurs : précarité liée à l'absence de support classique ainsi qu'à la dépendance aux différentes instances techniques mais aussi et surtout à la dimension non finie de ces formes médiatiques émergentes (ces émergences médiatiques, en effet, sont générés dans l'instant présent du « temps réel » de la machine et jamais reproduites à l'identique) qui sont véritablement des « transitoires observables »<sup>22</sup>. L'expérience artistique proposée ici n'est pas basée sur la contemplation mais sur la mise en relation. C'est donc à une situation communicationnelle auquel l'artiste nous convie. Une mise en relation particulière, celle d'un humain et d'une entité programmée. Comment, alors, entrer en communication avec cette entité *tout autre* ? C'est toute la question que pose le travail d'Antoine Schmitt. Un questionnement sur l'altérité n'ayant de cesse que de nous relier à l'humain. Altérité qui nous renvoie à des auteurs comme Emmanuel Levinas qui met au centre de sa réflexion cette même altérité (c'est-à-dire, reconnaître l'autre comme autre et le laisser exister dans toute sa différence), ou, dans son sillage, à Marc-Alain Ouaknin qui développe, dans son livre *Lire aux éclats* paru en 1993, une esthétique de la caresse à l'opposé de la raison de la prise (qui fige les choses dans un *maintenant* à comprendre comme une main qui tient). Une esthétique de la caresse qui donne un éclairage particulier de la manière dont Antoine Schmitt aborde la question de l'interactivité : « La main s'ouvre, déploie ses doigts vers le dehors.... Mais lorsqu'elle atteint le monde, les doigts ne se referment pas en une prise, en une emprise, en un " maintenant" ». <sup>23</sup> Chez Schmitt, cette caresse se fait dans l'autonomie qu'octroie l'artiste à ses entités. On peut dire qu'Antoine Schmitt se méfie de l'interactivité et opte le plus souvent pour l'autonomie produite par le génératif. Quand il y a interactivité, elle n'est jamais autoritaire ou asservissante mais plutôt relation et dialogue. Citons le : « Paradoxalement, je crois que l'autonomie est ici fondamentale pour permettre une relation. Le cas inverse qui nous propose d'interagir avec une machine totalement déterministe et déterminée appauvrit considérablement toutes possibilités de relation. On pourrait même aller jusqu'à faire quelque chose de totalement autonome et dire que c'est interactif : si le comportement en face est assez complexe, chaque spectateur va projeter son propre univers dans l'interaction, il va imaginer, va chercher... ». <sup>24</sup> De même, si Antoine Schmitt travaille dans le temps réel machinique sans passé ni futur, ce n'est jamais un *maintenant* figé de certitudes mais plutôt une source vive créatrice de nouveauté. Cet « en amont » des images et des sons est aussi souvent chez Antoine Schmitt un « en amont » des mots. L'indice de la présence de l'entité, étant le mouvement, le dialogue qui se crée est plutôt un dialogue infra-langagier (ceci est vrai pour des oeuvres comme *Pixel blanc* ou plusieurs autres de ses pièces comme *Pixel display*, *Avec tact*, *Avec détermination*, *Perles* ... Si *Psychic* repose sur un dialogue langagier, le questionnement est le même car la pièce inverse le processus : c'est le programme qui cherche à décrypter le comportement des visiteurs avec comme seules informations leurs

---

<sup>21</sup> Ouaknin Marc Alain, « *Lire aux éclats : éloge de la caresse* », p. 99.

<sup>22</sup> Philippe Bootz : <http://transitoireobs.free.fr/to/>

<sup>23</sup> Idem, p. 257.

<sup>24</sup> « *Le travail du temps : programmer "un mode d'être", un entretien d'Antoine Schmitt par Samuel Bianchini* », Juin 2002, <http://www.gratin.org/as/>



mouvements et leurs gestes). Le geste, le mouvement et les effets de syntonie (synchronisation de deux entités dans une situation d'interaction) en disent ainsi plus sur le mode d'être de l'entité programmée que les mots. Ce n'est donc pas un comportement basé sur la construction du raisonnement logique que cherche à saisir Antoine Schmitt mais quelque chose de plus profond : un *mode d'être*, une présence. Ce qui, pour l'humain, correspondrait plutôt à la manière d'habiter son corps. Ainsi, l'opposition conscient/inconscient qu'Antoine Schmitt utilise comme métaphore fonctionne pleinement et permet à celui-ci de glisser d'une esthétique de l'*Intelligence Artificielle* (mise en scène de la toute puissance de la machine dans ses capacités de calcul, de raisonnement, de mémorisation et de contrôle) vers une esthétique de l'*Inconscient Artificiel* (mise en scène de la *non-prise*, de l'altérité, de l'espace vide potentiel de toutes formes générées).

### 6/ L'objet petit a, une esthétique de la cause

Schmitt s'inscrit dans ce que nous appelons *une esthétique de la cause*<sup>25</sup> qui s'inscrit en opposition au mouvement actuel de réification du sujet. Nous allons l'explicitier en définissant très sommairement l'*objet a*, invention majeure de Lacan, pour attribuer à l'esthétique de la cause une structure spatiale que l'esthétique kantienne ne peut révéler. En effet nous rappellerons le passage de la géométrie du moi, propre à la vision, à la topologie du sujet, propre au regard. Le sujet, comme surface, convoque autre chose que la vision du miroir, le sujet met en jeu le regard qui échappe à la représentation. *L'objet petit a* d'A. Schmitt, de par son titre, interroge une volonté actuelle de gommer tout impossible, de gommer une origine impossible à dire. Le mythe et la démonstration scientifique *présupposent un impossible*. C'est aussi ce qu'énoncent la psychanalyse, Descartes mais aussi les plus grands scientifiques contemporains. L'impossible scientifique se retrouve comme élément fondateur dans le théorème d'incomplétude de Gödel, l'autoréférence d'Hofstadter (1979)<sup>26</sup>, *Les mystères de la trinité* de Dufour (1991)<sup>27</sup>, mais aussi et surtout les relations déterminantes de la psychanalyse établies par Freud entre pulsion, inconscient et représentation. Il y a un événement qui est une indétermination originelle, une hypothèse. Freud écrit dans *Le refoulement* : « nous sommes (...) fondés à admettre un refoulement originaire ». Il y aussi des traces investies par l'énergie pulsionnelle. La représentation freudienne apparaîtrait alors comme une image et une énergie pulsionnelle qui lui est attachée. La relation du somatique au psychique, relation que les sciences cognitives ignorent, se situerait dans ce rapport-là. Entre la représentation de choses et la représentation de mots, alors consciente, existerait une dépendance : la pulsion précéderait la représentation, et un présupposé : le refoulement originaire. Il y a un impossible à dire, un inqualifiable, une invisibilité, une origine qui se trouve à *la source* des rouages logiques. C'est aussi ce qu'Hofstadter avec ces boucles autoréférentielles révèle en établissant des rapports entre les oeuvres de Bach, d'Escher, et de Gödel. Cette origine, ce vide, est à la base de l'invention essentielle de l'*objet a* comme cause du désir. Qualifié de reste, de déchet, l'*objet a* est donc un objet séparable du corps<sup>28</sup>. Les formes de l'*objet a* sont pour Lacan le

<sup>25</sup> « *Objet a*, souvent simplement noté objet a, est une formule introduite par Jacques Lacan pour désigner l'origine du désir au sens large comme cause de l'action. C'est surtout pour sa problématique principale, cette quête de la cause du mouvement, que j'ai choisi cette formule comme titre de cette exposition qui rassemble des pièces ayant toutes à voir avec ma préoccupation centrale : "pourquoi ça bouge (comme ça) ?", en particulier chez les êtres (humains) » ( Schmitt ).

<sup>26</sup> Hofstadter (1979), Gödel, Escher, Bach : les brins d'une guirlande éternelle, Dunod, 2000.

<sup>27</sup> Dufour D.-R., (1991), *Les mystères de la trinité*, Gallimard.

<sup>28</sup> « L'*objet a* est quelque chose, dont le sujet pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel mais en tant qu'il fait manque. Il faut donc que ça soit un objet-premièrement séparable- deuxièmement, ayant un rapport avec le manque » (Lacan, 1964,

sein, les fèces, le regard, la voix<sup>29</sup>. L'objet que l'on recherche tout au long de notre existence, pensant qu'il a existé, est un objet perdu. Choisissons l'un d'entre eux : le regard. Le regard, impossible à saisir<sup>30</sup> prend cette fonction d'objet car justement il se perd. Pour la *schaulust*, le regard est l'*objet a* que la pulsion scopique contourne. Il s'agit d'un regard peut-être un jour rencontré et aussitôt perdu. La pulsion scopique trouve des objets de substitution qui ne le remplaceront jamais car il est de tout temps perdu. Le sujet apparaît divisé. « Sa propre schize est liée à ce qui la détermine – à savoir un objet privilégié, surgi de quelque séparation primitive, de quelque automutilation induite par l'approche même du réel, dont le nom, [...] est l'*objet a* » (Lacan, 1964, p.96). Le regard comme *objet a* est hors du sujet qui dans le champs scopique est regardé. « L'oeil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique » (*Ibid.*). Cet objet s'écrit avec un *a* qui est la première lettre de *autre*. « L'intervention de l'*objet a* répond à plusieurs problèmes, mais surtout à cette question précisément “ qui est l'autre ? qui est mon semblable?”. (...) “ qui est celui en face de moi ? qui est-il ? est-ce un corps ? est-ce une image ? est-ce une représentation symbolique ? ”(...) Quelle place occupe pour nous la “ personne ” aimée ? » (Nasio, 1992, p.127). Il propose que la personne aimée peut-être sa propre image, un corps qui prolonge son corps ou l'autre comme un trait répétitif commun aux objets aimés, auquel le sujet s'identifie. Aucune de ces trois réponses n'est complètement satisfaisante. « L'*objet a* prend la place d'une non-réponse » (*Ibid.*) même si la seconde réponse faisant place au fantasme convient bien. « L'autre élu est cette partie fantasmatique et jouissante de mon corps qui me prolonge et m'échappe » (*Ibid.*).

Le spéculaire du miroir vient masquer le scopique, la vision masque le regard. Le manque, comme condition à être, doit subsister pour que le regard dès son apparition soit recouvert par l'image. Il y a une couverture du manque par l'image. Mais le manque, lui, n'a pas d'image. L'imaginaire voile le réel pulsionnel méconnu. L'*objet a*, cause du désir, s'habille de l'image spéculaire pour séduire le narcissisme de l'autre. Le regard insaisissable se manifeste par le brillant du reflet d'un objet, l'éclat d'un bijou ou d'un morceau de verre. Cet objet qui n'a pas de double dans le miroir a besoin de l'image pour se vêtir. C'est ainsi que Lacan choisit pour illustrer ces objets des éléments topologiques tels que les surfaces dites *non orientables*, surfaces dont l'image dans le miroir n'est pas différente d'elle-même, « contrairement aux objets habituels qui voient leur symétrie s'inverser. La bande de Moëbius, la bouteille de Klein et le cross-cap vont ainsi faire leur entrée» (Le Gaufey, 1997, p.95)<sup>31</sup>. Le regard surgit lorsqu'un élément paraît inapproprié dans un environnement. C'est l'élément qui regarde le sujet et révèle la présence de l'*objet a*<sup>32</sup>. L'instant fugace d'un regard se situe entre anticipation et après-coup non repérable dans un espace euclidien. La topologie permet d'approcher cette distorsion du temps et de l'espace. Le regard comme *objet a* est provoqué par une condition symbolique de coupure. Celle-ci se produit par le clignement des paupières qui donnent naissance au regard. Au coeur de tout désir existe une sidération provoquée par le regard. Le regard est extérieur au sujet. Il n'est pas la vision. Le sujet est ainsi divisé entre

p.119).

<sup>29</sup> Le sujet peut faire l'objet du désir de l'Autre « moyennant quoi viendront à cette place l'objet qu'il perd par nature, l'excrément, ou encore les supports qu'il trouve au désir de l'Autre, son regard, sa voix. C'est à tourner ces objets pour en eux reprendre, en lui restaurer sa perte originelle, que s'emploie cette activité qu'en lui nous dénommons pulsion » (Lacan, 1966, p.849).

<sup>30</sup> « Dès que le regard [apparaît], le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme, ce point d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance. Aussi de tous les objets dans lesquels le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le regard se spécifie comme insaisissable » (Lacan, 1964, p.97).

<sup>31</sup> Le Gaufey G., (1997), *Le lasso spéculaire*, Epel.

<sup>32</sup> « J'entends, et Maurice Merleau-Ponty nous le pointe, que nous sommes des êtres regardés dans le spectacle du monde » (Lacan, 1964, p.87).

regard et vision. En un instant, l'image recouvre le regard. Le regard, comme *objet a* est cause du désir. Il n'est pas en avant du sujet mais en arrière<sup>33</sup>, comme perdu d'origine. Lacan le repère 1962-1963 dans le séminaire X *L'angoisse* publié en 2004. L'angoisse est le manque du manque. Si ce manque vient à manquer, l'image acquiert une réalité qui n'est pas celle de l'image et c'est l'angoisse. De manière générale, nier et dénoncer l'absence de l'objet comme le fait le scientisme contemporain inféodé aux statistiques, et non pas le réaffirmer, comme le fait Schmitt, c'est mettre en avant, par la ruse et la fraude, les « figures de la déception, de l'éphémère et de la mort » (Gagnebin, 1999, p.173)<sup>34</sup>.

## 7/ Conclusion

Dans un contexte actuel où le quantitatif et le contrôle sont partout de mise, les conflits entre la psychanalyse et d'autres méthodes d'étude du comportement humain sont un terrain particulièrement significatif des enjeux de notre temps. Et si la valeur et la pertinence d'un travail artistique s'appréhendent, en partie, par la manière de questionner, avec ses propres moyens, les interrogations et les lignes de force contemporaines, le travail d'Antoine Schmitt est alors, dans ce cas, exemplaire. Pour comprendre la démarche d'Antoine Schmitt, nous avons dans cet article décrit le contexte actuel dans lequel son travail émerge, présenté deux de ses oeuvres les plus significatives, souligné les rapports historiques entre psychanalyse et cybernétique et développé la notion complexe d'*objet petit a*. *L'esthétique de la cause* développée par l'artiste nous a semblé particulièrement pertinente et féconde pour s'interroger sur notre environnement actuel. Dans le domaine qui nous occupe, celui de l'art numérique, cette approche nous paraît souligner un glissement progressif de l'*Intelligence Artificielle* à ce que nous avons appelé l'*Inconscient Artificiel*. Les travaux d'Antoine Schmitt, en effet, prolongent et réinterprètent de manière originale, le célèbre test de Turing et rappellent que l'humain est à chercher dans l'insaisissable et l'irréductible. Il ne s'agit donc pas d'opposer frontalement machine et humain mais bien de réintroduire fortement la valeur du subjectif dans le rapport à nos prothèses technologiques.

---

<sup>33</sup> « Pour fixer notre visée, je dirai que l'objet *a* n'est pas à situer dans quoi que ce soit d'analogue à l'intentionnalité d'une noëse. Dans l'intentionnalité du désir, qui doit en être distinguée, cet objet est à concevoir comme la cause du désir. Pour reprendre ma métaphore de tout à l'heure, l'objet est *derrière* le désir. » (Lacan, 1963, p. 120).

<sup>34</sup> Gagnebin M., (1999), *Du divan à l'écran*, Puf.

## **Bibliographie sélective :**

- . AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, Payot, Paris 2007.
- . BALPE Jean-Pierre, *Les contextes de l'art numérique*, Hermès, Paris 2000.
- . BARBOZA Pierre, « *L'expérience du spectateur, à propos de deux des oeuvres d'Antoine Schmitt* », Séminaire l'action sur l'image, p://hypermedia.univparis8.fr/seminaires/semaction/seminaires/txt02-03/fs-03.htm,
- . BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme : l'interactivité en art*, Centre pour l'image contemporaine St Gervais Genève - Université Paris 8, Paris 2004.
- . CHEMAMA Roland, VANDERMERSH Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, Paris 1995, rééd. 2005.
- . FREUD Sigmund, « Note sur le « bloc magique » », in *Oeuvres complètes, volume XIII 1914-1915*, Puf, Paris 1992.
- . LACAN Jacques, *Séminaire IV, La relation d'objet*, Seuil, Paris 2006.
- . LACAN Jacques, « Psychanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage », 22 juin 1955, in *Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1978.
- . LACAN Jacques, « Les fondements de la psychanalyse », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Livre XI, Seuil, 1973.
- . LACAN Jacques, *Séminaire X, L'angoisse, 1962-1963*, Seuil, Paris 2004.
- . LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, Nijhoff, La Haye, 1961.
- . NASIO Juan-David, *Cinq leçons de la théorie de Jacques Lacan*, Editions Payot & Rivages, Paris, 1992, rééd. 1994.
- . MANOVITCH Lev, *The language of new media*, MIT Press, Cambridge 2001.
- . OUAKNIN, Marc-Alain, *Lire aux éclats : éloge de la caresse*, Seuil, Paris 1993.
- . POMMIER Gérard, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Champ Flammarion, Paris 2007.
- . PORGE Erik, *Jacques Lacan, un psychanalyste, parcours d'un enseignement*, Point Hors Ligne Erès, Ramonville Saint-Agne 2000.
- . WEISSBERG Jean-Louis, *Présence à distance*, L'harmattan, Paris 1999.
- . ZENOUDA Hervé, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains : de la correspondance à la fusion*, L'harmattan, Paris 2008.