

# Semiospace, A spaced out artistic experiment

Sylvain Menétray et Raphaële Bidault-Waddington



**attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions**

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au-delà du téléchargement illégal de films hollywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire et qui ne se veut pas croisade de missionnaires mais qui, par des conditions nouvelles, devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les vaccins contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.



# Sémiospace Odyssey

Sylvain Menétray, 2015

## Rampe de Lancement

Notre correspondance a débuté à l'été 2014. Raphaële Bidault-Waddington (RBW) m'avait proposé comme une boutade d'imaginer une fausse exposition de groupe réunissant des travaux de ses trois laboratoires artistiques : LIID (Laboratoire d'Ingénierie d'Idées), PIIMS (Petite Industrie de l'Image Sensorielle), et la Raffinerie Poétique. Je me suis pris au jeu. Assez vite, je lançais le mot-valise «sémiospace» dans la discussion. Une expression qui allait faire tilt, en raison peut-être de son mélange de mystère et de familiarité. Elle me semblait balayer un vaste champ de connaissances allant de la linguistique à l'astrophysique en passant par la géographie, autant de domaines qui nourrissent l'art de Raphaële. Mi-néologisme poétique, mi-concept scientifique, le sémiospace, comme création langagière, m'apparaissait également tel un miroir de la pratique de Raphaële, qui crée des objets hybrides, à la fois modèles cognitifs empruntés à la science et fictions exubérantes.

## Le Véhicule du LIID

L'occasion de mener une première expérience autour de cette notion de sémiospace s'est présentée quelques mois plus tard. Raphaële avait fait la connaissance de Stefan Wagner, co-directeur du Corner College à Zurich, un espace d'art ouvert à des formats expérimentaux de types conférences non académiques, débats et performances. Quoi de plus approprié que cette «fac du coin» pour présenter des recherches et discussions nées dans le cadre du LIID de Raphaële, dont subitement je devenais un vacataire. Le contexte du Corner College a influencé le projet qui s'est transformé en une conférence-performance à voix multiples, un jeu de questions-réponses mi-écrit, mi-improvisé, entre le curateur et l'artiste. Lors de la présentation, la discussion suivait les étapes tracées par un accrochage d'œuvres de Raphaële que nous avons paysagées dans la salle du Corner College, autant à la manière d'un gigantesque *mood-board* éphémère que d'une exposition. L'accrochage fonctionnait comme une grande installation qui spatialisait la conférence, et plus généralement les différents laboratoires artistiques de l'artiste, selon un système de stations de travail ou d'ateliers entre lesquels nous avons déambulé avec le public lors de l'événement.

## Condition de l'Expérience

Plus encore que d'aborder le travail de Raphaële sous l'angle de cette notion théorique et farfelue qu'est le sémiospace, l'objectif était de mettre en place les conditions afin que la conférence elle-même devienne un sémiospace en action. Scénographié et interprété par nos soins, le sémiospace se révélait au fur et à mesure que nous le performions sur le principe du *learning by doing*. Le public était convié à participer à cette révélation, en intervenant et en posant des questions. Il était ensuite largement impliqué dans la dernière phase de l'expérience, où il s'agissait de compléter un diagramme conçu par Raphaële qui cartographiait les différentes idées que la notion de sémiospace évoquait.

Quelques mois plus tard, ce texte ne prétend pas fournir un compte-rendu fidèle de la conférence, mais souhaite plutôt en proposer une nouvelle interprétation. L'écrit permet de prolonger certaines idées esquissées, d'imaginer une nouvelle mise en espace de l'information et un mode de dialogue différent avec l'artiste.

## Collage conceptuel

La conférence n'avait évoqué que superficiellement les origines de ce mot clandestin qu'est le sémiospace. Il appartient à une zone grise : ignoré des dictionnaires, il est toutefois usité par quelques chercheurs. L'anthropologue Lee Drummond y consacre un long chapitre de son livre *American Dreamtime*<sup>11</sup> (1996), une analyse de films commerciaux américains au succès phénoménal comme *Les Dents de la mer*, *James Bond* ou *Jurassic Park*. L'auteur aborde ces films sous l'angle du mythe, qu'il définit comme un récit extraordinaire apportant des réponses à des questions essentielles. Contrairement à l'approche marxiste d'un auteur comme Roland Barthes qui débusque les mythes afin de montrer qu'il s'agit de créations de la bourgeoisie destinées à asseoir la domination de cette classe sur les masses, Drummond considère les mythes comme des savoirs en soi, des cadres de référence à l'intérieur desquels les êtres humains ont le loisir de développer des relations avec leurs semblables. Ce constat lui sert à formuler une théorie de la culture fondée sur les mythes qui prendrait la forme d'un « système

<sup>11</sup> Lee Drummond, *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

vectorel dynamique et complexe»<sup>2</sup> qu'il appelle le sémiotique. Pour expliciter cette notion, il opère un détour par les créations linguistiques créoles, la physique quantique, les mathématiques fractales ou encore la théorie du chaos, qui convoquent l'idée d'une culture auto-générative et en constante transformation, fondée sur une série  $n$  de dimensions sémiotiques.

## Outil heuristique

Plus récemment, Kimitaka Matsuzato s'est également emparé du terme, afin de décrire la situation politique dans le Caucase au lendemain du conflit de cinq jours qui a opposé la Géorgie et la Russie en 2008 au sujet de la république sécessionniste d'Ossétie du Sud dans son article *The Five-Day War and Transnational Politics*<sup>3</sup> (2009).

Ce spécialiste en géopolitique de l'Europe de l'Est a comparé les récits des différents protagonistes de cette guerre, ce qui l'a amené à reconsidérer l'idée répandue d'un éloignement irrémédiable entre la Géorgie d'un côté, l'Ossétie du Sud, l'Ossétie du Nord et la Russie de l'autre. En effet, le chercheur a décelé un grand nombre de parallélismes dans l'évaluation des problèmes, mais aussi dans la compréhension mutuelle, qu'elle soit linguistique ou idéologique entre les différentes régions de ce territoire transnational. Le sémiotique lui sert d'outil heuristique permettant de faire apparaître et de cartographier les différents axes sémiotiques traversant son objet d'étude. En ce sens, il serait une version plus complexe du carré sémiotique de Greimas, l'espace indiquant une troisième dimension.

La définition du sémiotique diffère peu entre Matsuzato et Drummond qui l'assimilent à un champ de force où différents axes se croisent et génèrent des cultures hybrides et complexes en constante recomposition. Ils cherchent à rendre apparent le système sémiotique et dynamique qui sous-tend nos cultures, territoires et identités kaléidoscopiques. Ce schème conceptuel semble éclairer autant l'écosystème de création multifacette de RBW que sa manière d'aborder les territoires et organisations comme nous le verrons.

2 Raphaëlle Moine, « Compte rendu : Lee Drummond, *American Dreamtime* », in *L'Homme*, vol.37, n°144, oct.-déc. 1997, pp.165-166.

3 Kimitaka Matsuzato, "The Five-Day War and Transnational Politics", in *Demokratizatsiya*, vol. 17, été 2009, pp.228-250.

## Artiste-Exploratrice

Nicolas Bourriaud attribuait aux artistes un rôle d'éclaireur, lorsqu'au début des années 2000, il les comparait à des sémionautes. L'artiste devait fonctionner comme un guide qui facilite la navigation dans un monde fragmenté, déconnecté, surabondant et sans plus de hiérarchie stable. Il avait pour mission de collecter une série de matériaux hétéroclites et de tracer des itinéraires au cœur de cette jungle de signes innombrables.

Véritable tête chercheuse opérant sur un réseau mondialisé, RBW a initié ou collaboré à des projets aussi bien en Uruguay qu'en Iran, à Palo Alto qu'à Helsinki. Une partie importante de son travail consiste à créer des modèles cognitifs qui sont autant de cartes poétiques éclairant notre présent et prophétisant notre futur. Plus que nulle autre, elle incarne cette figure de l'artiste sémionaute. Son travail excède cependant le cadre de cette définition par la part de fiction qu'elle y introduit. Sous l'apparente rigidité de l'esthétique scientifique de ses productions se cache souvent une part de divagation – ou de dérivation pour parler le langage des situationnistes – qui se joue d'une illusion de rationalité. Les rapports caressent des utopies et les diagrammes déraillent. Subversion ou sublimation par l'imaginaire de formats caractérisés par leur inquiétante neutralité normative. Un exemple, incidemment, nous ramène au sémiospace caucasien identifié par Matsuzato. Un voyage entrepris pour le compte du magazine *Dorade* nous avait emmené dans cette région en 2012. J'étais le rédacteur en chef et Raphaële l'artiste invitée de ce numéro consacré à la Mer Noire. L'une de ses contributions consistait en une fiction prospective sur l'avenir de la Villa Garikula, une résidence d'artiste où nous avons séjourné dans la campagne géorgienne.

Dans ce texte, elle imaginait une formidable *success story* pour la Villa, mêlant essor artistique, économique, écologique et démocratique de la région où elle est implantée. Se muant en stratège du développement territorial, l'artiste structurait un système d'impact vertueux (un sémiospace) autour d'une programmation culturelle exigeante, notamment en reliant Garikula à la jeune et prometteuse Triennale d'Art Contemporain de Tbilissi. Son texte se rapprochait ainsi du modèle des visions futures produites par des *think tanks* spécialisés dans la revitalisation de friches et de sites en proie à une forme de déclin, mais avec une ambition artistique et politique qui oscillait entre utopie et gros délire. Paradoxalement, le scénario n'en comportait pas moins une part importante de solutions plausibles et tous les personnages de l'histoire étaient réels, comme s'il ne restait qu'à les contacter...

On n'est dès lors guère surpris que Raphaële soit invitée dans des colloques, des groupes de recherches et d'autres cénacles scientifiques et économiques pour donner son opinion, livrer le résultat de ses recherches et faire profiter les autres disciplines de ce qu'elle appelle son « intelligence esthétique ». Son modèle économique fonctionne sur l'argumentaire que l'imagination est un savoir et que la connaissance est un marché.

## **Un Choix d'Échelles**

Pour la conférence au Corner College, j'ai eu envie de proposer trois axes, trois dimensions qui formeraient le sémiospace de la constellation artistique de RBW où se croisent un espace fictif et imaginaire, une approche des territoires, et une économie immatérielle et spéculative.

Nous avons exploré chacun de ces axes à partir des œuvres exposées dans l'espace ou de reproductions diffusées au rétroprojecteur. Comme sur les feuilles d'une fougère, un niveau de complexité en cachait un autre: sur chaque axe, d'autres sémiospaces se dessinaient selon une structure fractale fascinante et vertigineuse.

## I. Espace imaginaire

### L'Univers des Mots

L'artiste définit son texte *Les Mots du Ciel*, paru dans la revue de littérature *Espace* en 2013 comme un « conte sémantique ». Elle imagine la pseudo-vie extra-humaine et extra-terrestre de mots, perdus dans l'espace une fois sortis de nos bouches, mais dotés de sentiments et de sensations. Dans leur perpétuel état d'apesanteur, ils semblent réduits à l'impuissance en raison de leur isolement, tels les personnages du space-opéra *Gravity*. Ils souffrent de cette absence de grammaire et de syntaxe, de règles qui leur permettraient de s'assembler, de faire langage et donc société. Proche du *nonsense* anglais de Lewis Carroll, le non-sens de cet environnement spatial dénué de signifiant contamine le texte de l'artiste qui, par moments, devient une suite de lettres aléatoires, un bug clavier, une onomatopée cosmique. L'espace typographique traverse les mêmes turbulences que les mots du ciel comme si l'histoire se jouait simultanément sous les yeux du lecteur.

Cette déploration d'un ordre, ce désespoir des mots et syllabes solitaires en quête de leur complément comme les androgynes du mythe de Platon qui cherchent à retrouver leur moitié, s'associe aussi, dans le texte de Raphaële, à une forme d'euphorie. Voler, flotter en état d'apesanteur, faire de la chute libre, quelle ivresse ! Cet éther dans lequel on navigue entre tourment et extase exprime métaphoriquement le fonctionnement de notre esprit qui produit des unités de pensées non structurées, qui voguent et dansent gaiement avant de former des chaînes sémantiques, puis syntaxiques lorsqu'on les exprime. On pense à ces rivages imprécis entre sommeil et éveil, ces bribes de pensées et ces images que le cortex n'arrive pas encore à maîtriser et à analyser décrits par Proust. Vu par Raphaële, l'espace est une figuration de notre cerveau où des particules élémentaires attendent d'être mises en contact par notre rationalité. La poésie, en particulier l'écriture automatique, est un moyen de capter cet espace mental brut, vierge d'opérations de traitement linguistique. Dans sa manière d'organiser la *matière mentale*<sup>4</sup>, l'esprit fonctionne tel un sémiospace en perpétuelle évolution, qui se



fonde sur une multitude d'axes, comme le souvenir, l'expérience, les émotions, la connaissance. Il filtre, relie, oppose, compare une série d'informations pour produire des pensées et du discours à l'aide de ces particules cognitives flottantes et indécises : une forêt de signes dans laquelle on circule comme dans ce vidéo-clip de *french touch* qui représentait un univers entièrement conçu en typographie.

## Le Monde des Images

Si quelquefois les mots peuvent sembler avoir une vie propre, tels ces lapsus qui jaillissent à notre corps défendant, la notion d'images vivantes nous replonge dans une longue tradition. Elle évoque des formes d'animisme qui attribuent une énergie et une volonté propre aux choses. Dans leur ressemblance à des organismes vivants, certaines images frappantes acquièrent un pouvoir qui peut en faire des quasi-sujets. Les images ont clairement une capacité à provoquer l'action et la transformation chez celui qui les regarde. Si les images de publicité très frontales ou unidimensionnelles cherchent à mystifier et s'avèrent plutôt des objets de fétichisation, d'autres images plus ambiguës ou subtiles installent la possibilité d'une discussion *live* et intelligente.

La composition texte-images *La République des Images*<sup>5</sup> de RBW s'ancre assurément dans ce discours sur les images vivantes pour imaginer une politique des images tenant compte ou même « rejouant » des problématiques liées à notre époque. Nous sommes entrés dans une période de surabondance d'images, un véritable chaos, un déluge d'informations visuelles, que les outils numériques ont évidemment accélérés. Certains vont jusqu'à penser que la réalité consiste désormais en ce que nous appelions autrefois des images et que le réel et l'univers numérique ne sont que deux versions d'une même réalité en constante postproduction<sup>6</sup>. À cela s'ajoute que le reformatage, la copie, la retouche, le recadrage sont autant d'opérations à la portée de quiconque possède un ordinateur. Naguère reconnues comme des preuves de l'existence de ce qu'elles représentaient, les images photographiques ne peuvent plus aujourd'hui endosser ce rôle. La composition de RBW imagine des images dotées d'un sens des responsabilités, qui cherchent à s'organiser pour mettre fin à ce chaos et résoudre cette ère du

4 Titre d'une exposition personnelle de RBW à l'Espace d'En Bas, Paris, 2011.

5 Paru en 2010 dans *tales-magazine.fr*, [http://www.tailes-magazine.fr/style-harmony-life-vision/republic\\_of\\_images](http://www.tailes-magazine.fr/style-harmony-life-vision/republic_of_images)

6 Hito Steyerl, [http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/#\\_ftn14](http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/#_ftn14)

soupçon dans laquelle elles nous ont plongés, comme le firent les nations européennes dans l'après-guerre.

## **La Sphère de l'Information**

La prolifération des signes était aussi au cœur de l'installation la *Bulle Poético-Spéculative*<sup>7</sup>, qui se déployait telle une galaxie d'images anonymes. Accrochés par familles dans l'espace d'exposition, ces échantillons urbains prélevés aux quatre coins du monde étaient éclairés par le rayonnement psychédélique d'une boule disco et de lumières noires. Une bande-son au tempo aussi changeant que le climat des affaires ambiançait les images, et incitait le spectateur à former de nouvelles combinaisons et associations aléatoires de motifs urbains, une amorce de narration, une énigme, une charade. L'artiste cite le modèle du *datascape*, cet outil de cartographie de données imaginé par les architectes hollandais MVRDV en 1999 parmi ses inspirations. Elle lui ajoute le mouvement et la représentation en trois dimensions. Réalisée en 2001 au moment du premier crash boursier de l'économie numérique, cette bulle poético-spéculative évoque le premier boom internet, la démultiplication de l'information et la circulation des titres sur le marché financier, un monde où l'artiste a officié dans une première vie. Cette vision artistique de l'expansion du domaine de la *data* est d'autant plus pertinente, quinze ans plus tard, lorsque le processus semble toujours plus incontrôlable et que des notions telles que le « data déluge » voient le jour.

Bien plus qu'un simple espace imaginaire, cette installation sémiotique permettait, par une architecture d'images, de faire l'expérience sensible d'un phénomène de très grande échelle.

## II. Le Niveau du Territoire

### Constellation urbaine

Énonçant implicitement une vision métaphorique de la ville comme un paysage d'information, comme une constellation, la *Bulle Poético-Spéculative* est devenue une évidente source d'inspiration pour *Paris Galaxies, une vision pour le Grand Paris*, un projet très expérimental<sup>8</sup> entrepris par RBW en 2008.

En marge des bureaux d'architectes et d'urbanistes invités par le gouvernement de Nicolas Sarkozy pour réunir Paris et sa banlieue, RBW a développé sa propre vision de la capitale étendue. Sa proposition se concentrait sur quatre axes : urbanisme/environnement tangible, gouvernance/architecture institutionnelle, programme créatif et immatériel/virtuel. Elle les représentait ensuite sous la forme de calques dans un diagramme méthodologique inspiré des représentations du cosmos en astrophysique afin d'en montrer les interrelations. Lauréat de la bourse Paris 2030 (2013-14 renouvelé pour 2015-16), ce projet du LIID se poursuit au sein de l'Institut ACTE (Art, Création, Théorie, Esthétique) de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et intègre d'autres partenariats. Une série de workshops avec des étudiants du Paris College of Art (ex-Parsons Paris) a ainsi nourri un vaste « audit esthétique » permettant d'identifier les vecteurs de transformation urbaine issue de la constellation artistique de la métropole. À ceci s'ajoutent des expositions-recherches, des publications, conférences, tables-rondes, etc. comme autant d'occasions d'expérimentation. Depuis 2008, *Paris Galaxies* a crû tous azimuts, de manière à la fois concertée et organique, sur un principe peut-être similaire au *Merzbau* de Schwitters, au gré des bourses, rencontres, et collaborations, en plein jour, ou dans l'ombre de l'atelier, dans des contextes artistiques, mais aussi académiques, écologiques, urbains et politiques. Cet échafaudage multidimensionnel et composite fait visiblement écho au contenu volontairement patchwork du projet, et témoigne de l'esprit de laboratoire symptomatique du travail de RBW. D'autre part, penser la ville comme une galaxie peut ramener à la pensée du géographe Edward Soja. Cet analyste

de l'urbanisme tentaculaire de Los Angeles qu'il considère à la fois comme une exception et comme une préfiguration des mégapoles du monde, décrit celles-ci comme des « structures spatio-sociales fragmentées, polycentriques, et presque kaléidoscopiques » qui rappellent donc des galaxies.

### **Strates immatérielles**

Paris s'offre à première vue comme une antithèse du modèle californien, tant par sa densité, sa taille humaine, ses usages, son découpage administratif qui forme un escargot d'arrondissements allant du centre à la périphérie, que son histoire. La ville fonctionne tel un seul astre éblouissant, legs de l'Ancien Régime, du Roi-Soleil, dont les dernières chandelles éclairent encore le système institutionnel français, marqué par le fait du prince et le centralisme. Il fait bon vivre dans son chatoiement, mais au-delà point de salut.

Le modèle du cosmos rompt habilement avec ce biais absolutiste français, tout en exploitant l'imaginaire associé à la capitale, surnommée la Ville Lumière pour ses innombrables becs de gaz et ses surfaces réfléchissantes. À l'unique phare éclatant se substitue une myriade de lueurs et sous-systèmes qui s'entrecroisent et forment un réseau complexe et vivant. On retrouve dans cette figure l'idée d'identité multiple d'Édouard Glissant qui oppose la « racine unique » qui « tue autour d'elle » au rhizome « qui s'étend à la rencontre d'autres racines ».

La ville se divise en petites unités indépendantes capables de s'enchevêtrer, de se féconder, et de se reproduire. *Géographies mentales*, une autre œuvre de RBW composée de 23 dessins réalisés aux crayons de couleur sur papiers colorés et présentés au Corner College semble résonner avec cette vision en patchwork de *Paris Galaxies*. Ils se présentent sous la forme de fines courbes dessinées, qui rappellent des modèles météorologiques ou des courbes de niveaux sur ces cartes topographiques. Ils évoquent un état d'esprit, une humeur, une forme d'ascèse de l'artiste face à sa table à dessin, mais aussi des représentations de l'espace, des champs de force, des embryons de galaxies : chez Raphaële, l'espace mental a une tendance à la fois totalisante mais aussi incontrôlable, sans bordures et en mouvement permanent. Accrochés au mur, ils apparaissent comme une série de bouillons de cultures qui s'agitent, se multiplient et s'apprêtent à se propager. Une forme d'énergie et de vie pulse de ces dessins, comme des quartiers parisiens.

### III. Économie de l'Immatériel

#### Art post-conceptuel

Artiste au statut unique, peu visible dans le monde de l'art, inexistante sur le marché, mais connue et respectée pour la consistance de ses recherches conceptuelles, RBW pourrait être une artiste immatérielle. Elle joue de cette image occultée et occulte en présentant son identité d'artiste et son travail selon une esthétique qui emprunte aux organisations, ainsi qu'en se masquant derrière les diverses appellations de ses laboratoires. L'insistance sur des notions telles que l'intelligence esthétique, la production de diagrammes, de textes, de photographies volontairement anonymes et de recherches quasi académiques rattachent évidemment RBW à une tradition d'art conceptuel.

Les années 1960-70 ont vu éclore le mouvement de l'art minimal et conceptuel, ou encore processuel et performatif, se voulant en résistance aux institutions et au marché de l'art.

Néanmoins le marché a fini par le récupérer et des juristes se sont montrés particulièrement innovants pour formaliser les contrats de vente de ces productions. Jeu d'esprit, casse-tête pour le capitalisme, l'art conceptuel plaisait déjà à certains managers éclairés des années 1960. Lors du vernissage de *When Attitudes Become Form* en 1969 à la Kunsthalle de Berne, qui fut la première exposition à bénéficier d'un sponsoring privé de la part de Philip Morris Europe, c'est justement le caractère «innovant» de l'art exposé que John A. Murphy, le président du groupe, mit en avant. Une qualité que «le nouvel art» partage avec «le monde des affaires»<sup>9</sup> affirma-t-il durant son discours.

#### Statement

Dès la fin des années 1990, RBW a discerné dans cette histoire de l'art conceptuel des éléments de compréhension et même une sorte de laboratoire précurseur du paradigme théorique de l'«économie de l'immatériel» qui émergera 25 ans plus

9 John A. Murphy, "Patron's statement for When Attitudes Become Form", in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro, Cambridge, The MIT Press, 2000.

tard.

Le titre de sa page *goodwill.is.not.free*, qui archive depuis 2000 toutes les expériences de ses laboratoires, insiste sur cette intangibilité et a valeur de manifeste de son engagement artistique.

Au-delà du jeu de mots qui s'approprie pour mieux la faire disparaître l'extension commerciale de son hébergeur internet, la phrase reprend le terme financier du *goodwill* soit la plus-value immatérielle entre le montant qu'un acheteur serait prêt à déboursier pour acquérir une entreprise et le chiffre d'affaires de cette dernière.

En d'autres termes, le *goodwill* rassemble tous les éléments du capital intangible, que ce soit le prestige de la marque, ses brevets, l'intelligence de son organisation, ou ses perspectives hypothétiques de profits futurs, sans corrélatif réel.

Une somme fictive qui se calcule sur une base mi-rationnelle, mi-fantaisiste et qui implique donc la spéculation, un processus qui est au cœur des pratiques de l'artiste. À travers ses architectures d'images, ingénieries d'idées, audits esthétiques et projections futures, RBW propose un mode artistique et expérimental d'appréhension de cette valeur immatérielle des organisations. Son concept d'« intelligence esthétique » qui couple le fond et la forme lui sert de mode d'accès à la valeur immatérielle des pratiques sociales.

Si l'économie de l'immatériel académique s'est fondée dans les années 1990, et non sans heurts, sur une privatisation des savoirs, par les droits d'auteurs, les brevets et licences, celle-ci est restée une impasse théorique, impropre à la compréhension de l'économie contemporaine. La rationalisation et les conventions n'ont pas su saisir la subtilité de cet immatériel.

Témoignant d'une autonomie de pensée assez radicale, RBW est aujourd'hui invitée à partager ses expériences artistiques, autant créatives que critiques, autour de la valeur immatérielle des organisations (entreprises, villes, pôles de recherche, etc.) dans de nombreux contextes théoriques. C'est cette approche qui est à l'œuvre dans le projet *Paris Galaxies* évoqué plus haut.

## **Intelligence esthétique**

Plutôt que de feindre une résistance au marché comme l'avaient fait les artistes conceptuels, RBW a pris le parti de réellement créer de la valeur économique autour de ses laboratoires, notamment par la valorisation de leur capital immatériel, et non simplement leurs productions exposées.

Son raisonnement part d'un constat tout à la fois simple et subversif: si l'intelligence esthétique sert à l'économie de l'immatériel, pourquoi ne pas la négocier ?

Elle a créé dans cette optique le LIID, qui lui permet de se tenir à l'écart de toute forme de récupération ou d'opération de marketing artistique basée sur l'image, tout en faisant affaire avec les entreprises.

Alors que certains artistes donnent l'impression de jouer à la marchande en reproduisant, ironiquement ou non, certains rouages du capitalisme, RBW joue à un jeu bien plus dangereux, puisqu'elle participe directement à l'économie. C'est sa vision d'artiste, son discernement critique autant que son imagination, ses connaissances hétéroclites comme son sens de l'expérimentation qu'elle apporte tout à la fois. Il n'y a donc pas de séparation entre cette manière d'agir dans la sphère économique et ses activités dans le monde de l'art. Elle en tire le privilège d'une grande indépendance vis-à-vis du marché et des institutions artistiques.

En inventant ce nouveau paradigme artistique il y a une quinzaine d'années, qui se veut prospectif et précurseur d'un art d'une nouvelle génération, l'artiste cherchait à dépasser les impasses de l'art conceptuel comme celles de l'économie de l'immatériel. Artiste chercheuse et consultante, elle offre ses prestations aux mondes artistique, académique, urbain et économique, et tout particulièrement pour la mise au point de visions stratégiques et futures. Elle est ainsi investie dans différentes plateformes, agences, publications ou *think tanks* de prospective en France et ailleurs. Sa carrière traverse ainsi de manière fluide différents mondes : académiques, économiques, artistiques et se divise en différents laboratoires qui produisent un flux de pensée continu. Chaque axe de cette construction complexe informe et influence les autres composantes, créant un champ de force productif et vertueux. Les travaux qui en émanent ne se présentent jamais comme un achèvement, mais comme le début d'autre chose. De même, les expositions fonctionnent comme des étapes, des occasions de partager un état des recherches en cours, et non comme un aboutissement. Parce qu'il s'inscrit dans des liminalités, entre le passé et le futur, l'ordre et le chaos, le macro et le micro, une série d'états instables, à la limite du gazeux, le travail de RBW donne l'image d'un mouvement permanent.

On pourrait alors considérer le sémiotique de ses pratiques et laboratoires, où s'enchevêtrent tous ces territoires au point de ne plus pouvoir les distinguer, comme un lieu de préfiguration d'un art, d'une économie et d'une société post-capitaliste dont l'actualité ne fait que confirmer l'émergence.

# Sémioscape

Raphaële Bidault-Waddington, 2015

En complément du diagramme du projet *Paris Galaxies*, des dessins *Géographies mentales*, et du *slideshow* présentant les œuvres du laboratoire PIIMS, le sémiospace installé et performé au Corner College comprenait deux autres « stations », l'une destinée au projet *Polygon*, l'autre au diagramme interactif *Sémioscape* dont une version post-produite est intégrée à cet ouvrage.

## Recherche polygonale

Le *Polygon* est un projet que j'avais imaginé pour l'exposition *The Incidental Person (after John Latham)*, à Apex Art à New York en 2010, et qui depuis se nourrit lentement de nouvelles expériences comme chacun de mes laboratoires. Le but de ce projet était d'ouvrir un espace d'investigation collaborative au sein du LIID, et d'y explorer une méthode de recherche dite « polygonale ». Résolument libre et transdisciplinaire, son processus part d'une base, le principe polygonal, puis est *designé* pour chaque topique abordée. Le projet dans son ensemble vise à explorer les potentialités. À chaque fois, et comme je le fais dans chacun de mes laboratoires, c'est ainsi un nouveau « format » (une forme conceptuelle) de création et d'action que j'invente. Le principe du *Polygon* consiste à additionner puis cartographier et/ou spatialiser des points de vue divers et variés, sans limites, comme autant d'entrées possibles sur un même sujet, et tenter ainsi de cerner, d'embrasser, collectivement des questions critiques. Le paysage discursif polygonal peut devenir labyrinthique, mais reste toujours ouvert et évolutif<sup>10</sup>. Sans être exclusives, les topiques du *Polygon* sont en premier lieu celles du LIID depuis



sa création en 2000 : « l'intelligence esthétique », le langage diagrammatique, les modèles urbains, l'esthétique des organisations, l'entreprise démocratique, ou encore l'image, la *data-sphère* et la gouvernance globale (notamment via la *République des Images*).

L'approche polygonale permet de sortir des logiques linéaires ou dialectiques, d'y introduire de nouvelles géométries oppositionnelles ou réflexives, de les multiplier, et d'imaginer de nouveaux biais logiques ou illogiques, sensés ou insensés, dans une pensée résolument plastique, abstraite et multidimensionnelle. C'est le propre de l'intelligence esthétique et de l'ingénierie d'idées de faire fonctionner la pensée de manière autant signifiante que formelle ou métaphorique, de s'émanciper du territoire conventionnel de la connaissance, du langage et de la Raison. Ceci permet d'explorer et de jouer avec d'autres formes d'abstractions autant artistiques que cognitives. En travaillant par cartographie et par la spatialisation de panoramas « contrastés » de points de vue, s'ouvrent sans fins de nouveaux plis dans lesquels l'imagination, la pensée et l'action peuvent s'aventurer. Ce procédé multifacette, « multiscopique » et un brin vertigineux est à l'œuvre dans tous mes laboratoires que ce soit mes diagrammes, mes projets de recherche, mes méthodes d'audit, mes compositions photographiques, mes dessins, ou mes tableaux de tissus.

## Plans réflexifs

C'est donc selon cette méthode de fait très sémiotique que j'ai imaginé le diagramme *Sémioscape*, afin de ré-aborder et mettre en abyme le concept même de sémiotique, en parallèle du raisonnement triangulaire construit par et avec Sylvain pour la conférence. Cela introduisait ainsi une dimension non plus simplement performative mais aussi réflexive à l'investigation travaillant sur elle-même.

Ce diagramme incomplet, à l'état de *draft*, permettait également d'ouvrir l'horizon discursif au-delà de l'univers de mon travail sur lequel nous nous étions concentrés dans un premier temps, et d'engager plus largement une séance de recherche *live* avec le public. Celui-ci avait à disposition post-it et marqueurs pour enrichir la cartographie en ajoutant des mots clés à l'architecture sémantique.

Si le sémiotique renvoie à la notion d'espace, le *Sémioscape* renvoie plutôt à celle de paysage, c'est-à-dire un espace qui ne peut être dissocié de celui qui le regarde, qui inclut son point de vue. Le paysage n'est pas l'espace mais une vision de l'environnement construite par le regardeur, une représentation mentale et interprétative (esthétique) de l'espace, à la manière de l'ethnographe qui, contrairement

au sociologue distancié, inclut sa sensibilité subjective dans son objet d'étude. La notion de paysage renvoie donc autant à la notion de paysage réel que de paysage mental (*mindscape*).

Le *Sémioscape* propose donc un panorama de points de vue sur le sémiotique, lui donnant dès lors une deuxième forme de réflexivité et de mise en miroir.

De manière plus générale, rappelons que le LIID et le *Polygon* sont des espaces de recherche artistique, ce qui permet, contrairement à des laboratoires académiques ou scientifiques, de conserver la richesse, la saveur, l'originalité de l'investissement subjectif de chaque personne, la mienne comme celle de toute personne avec laquelle je collabore. Il ne doit pas y avoir de « normalisation » des contenus et des formes, simplement une organisation, une spatialisation de partis pris, de focus ou d'éclairages. La bizarrerie y est la bienvenue. À titre d'exemple et petit clin d'œil amical à Sylvain et à son magazine qui avait scellé notre première collaboration autour du sémiotique géorgien, je choisis délibérément la figure de la constellation de la Dorade pour architecturer le diagramme *Sémioscape*.

Le diagramme permet à la fois une vue d'ensemble, zénithale (vue du ciel de type cartographique) sur la problématique du sémiotique, puis d'introduire, à l'intérieur, deux nouveaux plans réflexifs dans la géométrie conceptuelle du polygone. L'un mettait en symétrie deux autres sous-axes partant de la gauche et se croisant en un point. Le deuxième (ou troisième) répondait à ce croisement de regards par une vision spectrale partant de la droite.

## Topographies épistémologiques

Les deux premiers axes de vision partant de la gauche se croisaient en un point, celui du sémiotique artistique où signe et espace, fond et forme, s'enchevêtraient équitablement, où la forme et l'espace font signe (et qui avaient servi de point de départ à la conférence dans son ensemble), pour ensuite se disjoindre en deux trajectoires. La première se focalise sur les différentes « sémio-dimensions » de l'espace, soit en quelque sorte le paysage cognitif et signifiant au sens large de l'espace réel. La deuxième explore les dimensions spatiales des signes au sens large, soit ce qui caractériserait l'« univers des signes » en soi. À gauche de ce croisement, nous serions dans l'espace mental de celui ou celle qui enquête; à droite, dans le paysage des typologies de sémiotique, que l'on pourrait appeler le polygone des connaissances partagées, et où s'échelonnent des topographies épistémologiques. Sur ces deux axes était proposée une palette de segments et repères indicatifs, reprenant certains *items* et images de la

conférence, augmentés de nouvelles facettes ou dimensions possibles de sémiospace, et jusqu'à une très grande échelle, au-delà du visible, qui devient toujours un challenge pour l'entendement.

Sur l'axe 1 (*Spatial Dimensions of Sign*), s'enchaînent les espaces de perception des signes et ceux de production (dans notre cas le Corner College), puis les espaces fictifs, imaginaires ou oniriques véhiculés par des signes et traduisant des espaces mentaux. Autre nature d'espace immatériel, on retrouve ensuite les espaces cognitifs, scientifiques et spéculatifs tels que ceux ouverts par les diagrammes et les architectures sémiotiques. Dernier degré de l'échelle spatiale, vient la vision holistique et métaphorique de la sphère du signe, du *cloud* et du *datascape* dans son ensemble.

En repartant de la gauche sur l'axe 2 (*Semio-dimensions of Space*), l'installation artistique n'est qu'un exemple de propositions signifiantes dans l'espace de perception, mais c'est celle qui nous rappelle que la conférence a lieu dans une galerie d'art. Dans la foulée vient le point de vue déjà très jalonné voir charpenté de la sémiologie et qui s'élargit jusqu'à l'échelle de l'espace urbain (Barthes). L'écosophie de Félix Guattari<sup>11</sup>, tout comme la sémiotique de l'espace construit de Liam Gillick<sup>12</sup>, permettraient d'ouvrir d'autres plis, d'autres angles à cet endroit. Ces mots-clés servent de bornes au raisonnement et marquent autant d'angles possibles dans le polygone.

Le repère suivant invite à s'approprier de nouveaux langages de l'imaginaire des territoires: la psycho-géographie (Debord) héritée des situationnistes au gré de leurs dérives urbaines; le géopoétique (Kenneth White), géocritique et écocritique, des genres littéraires qui se concentrent sur l'interprétation et la narration subjectives de l'espace naturel<sup>13</sup>. L'on pense également au courant actuel de la géo-esthétique<sup>14</sup> où l'art interroge toutes les formes de frontières territoriales. Au-delà de l'imaginaire, le langage et les signes permettent aussi de rendre compte de toutes les dimensions invisibles ou qui demandent une

11 Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, éditions Galilée, 1989.

12 Liam Gillick, "The Semiotics of the Built World", in *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002.

13 Rachel Bouvet, «Géopoétique, géocritique, écocritique: point commun et divergences», conférence à l'Université d'Angers, 2013.

14 Exposition et publication *Géo-esthétique*, sous la direction de Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, éditions B42, 2014.

approche interprétative de l'espace car non perceptible dans son ensemble. La ville reste une échelle intéressante pour s'en préoccuper (voir le projet *Paris Galaxies*).

Enfin, en symétrie du *datascape*, ce ne sont que par les signes que certains espaces nous sont accessibles, que ce soit la très petite ou la très grande échelle, et que ces signes prennent la forme d'une équation mathématique, d'un récit, ou d'une modélisation 3D sur un écran d'ordinateur.

## Vision spectrale

Prenant un angle radicalement opposé et situé à l'extrémité droite du diagramme, la troisième visée prend un aspect totalement spectral qui pourrait ré-englober, ré-engloutir l'ensemble des *items* du diagramme sans pour autant clore le polygone. En partant du principe que tout est *data*, que le monde n'est fait que de particules significantes, qu'elles gravitent autour de nous, dans le cosmos ou dans notre cerveau, la séparation signe-espace, réalité-virtualité, intérieur-extérieur devient impossible. C'est comme si nous regardions le sémiospace depuis le centre de la terre sans que l'on puisse distinguer la séparation entre ciel et terre, entre vide et plein, entre fond et forme. Hors-sol, la raison perd pied, et le sémiospace se transforme ainsi en *cloud*, ou en galaxie infinie. De fait, cet angle d'approche du sémiospace écrase la symétrie et la topographie conceptuelles des deux premiers axes, et amène une autre forme de plasticité intellectuelle ou de météorologie cognitive pour se repérer.

Dans ce paradigme, toute forme, tout espace, toute onde est langage ou plutôt code, porteur de son drame, et se dédouble pour devenir autant réel que métaphorique. Qu'on le veuille ou non, les particules parlent. C'est dans cette dimension paradoxale que se jouent mes fictions en mots et en images telles que la *République des Images* ou *Les Mots du Ciel* évoquées dans la conférence. Cette zone trouble et quasi-onirique est un front de la connaissance qui subit les tornades du numérique, et que l'art peut forer, comme nous le faisons dans et avec le *Sémioscape*. S'y invente peut-être de nouvelles métaphysiques hors-science pour reprendre le vocabulaire du philosophe Quentin Meillassoux<sup>15</sup>.

A Maze

La séance collective vient finalement accélérer le caractère jubilatoire et *free-style* de ce diagramme qui semble fantasmer sur l'idée d'embrasser le monde, «tout l'univers», de sa bouche entrouverte. Et ne pourrait-on pas voir dans le schéma deux bouches de profil en train de se parler de très près ou de s'embrasser? À croire que c'est là que les langues et les langages se mêlent, viennent appeler, épeler, forer de leurs pelles le trou noir de l'invisible. S'en échappent ou s'y posent de nouvelles particules sémantiques, humm, ah, *Buzz*, le *Good Fun* et l'*E-motive* sont bien là, *Situated*, avec la *Bedroom*, qui tous font sens d'une manière ou d'une autre, posant en *Responsis*, de nouvelles questions et ajoutant, in *Bracket*, de nouvelles facettes au polygone réflexif et multifacette. *One Word? Persuasion!* (ou *Projection?*). L'ombre du doute s'immisce.

L'architecture du sémiospace, d'abord triangulaire, puis polygonal, se métamorphose encore une fois, pour devenir une sorte de nébuleuse, complexe et labyrinthique. De nouvelles constellations sémantiques s'y dessinent dans une *Multidimensional Hierarchy*. La machine imaginaire du *Sémioscape* change de régime et démultiplie ses axes, ses vecteurs, pour prendre une tournure résolument kaléidoscopique voire psychédélique, comme si les jeux de réflexion dans le polygone lui donnaient un aspect dorénavant trouble et mouvant, un *Body Language*.

À l'extrême gauche, s'installe la notion de *Belief* et d'*Attitude* rappelant combien nos regards sont conditionnés (c'est justement l'un des enjeux du *Sémioscape* de le montrer). À droite celle de *Control* et d'*Original* sème encore un peu plus le doute et insuffle une ambiance conspirationniste dans le *Sémioscape*. Le *Pictorial Gang-Bang* et le *Vortex* seraient-ils de meilleurs *Métoplans* du sémiospace? *Proust* s'installe dans la dimension invisible des territoires avec la *Temporalité* qui s'étire par le *Désir* vers le *Futur*, pour mieux tendre vers les *Virtual vs Real Networks*. De ces fils, s'annonce toute une histoire, et tant d'autres *Races* de *Advertisement Narration* qu'il ne reste qu'à laisser courir en imagination, en *Dynamics*, en lisant entre les lignes, entre les mots-clés qui ne cessent d'ouvrir de nouvelles portes, de nouveaux *Fields* dans le *Sémioscape*. L'*Ego-State* est-il encore possible et quid de la *Responsibility* lorsque *Sign X2* approche *One* et le *Eye-Level*!?

Fait notoire, un *Zéro* devient la clé de voûte du *datascape*, tandis qu'en miroir, le code *Void* crée un trait d'union entre espaces invisibles et virtuels. C'est aux extrémités du diagramme que s'énonce ainsi l'abstraction maximale, comme si au-delà de ces jalons, la puissance signifiante du mur blanc, du *white cube*, ou de la page blanche se suffisait à elle-même, pleine de potentialité spéculative et silencieuse.

Paradoxalement, le véritable vide physique est de nature obscure, sombre comme le fond de l'univers. Le sens, la signification qui le transformerait en sémiospace,

n'y apparaît que par des effets de rayonnements, de réfléchissements et de raisonnements, plus ou moins lisibles, clairs ou aveuglants.

Heureusement que Peter Brook<sup>16</sup> est là pour nous rassurer en nous rappelant que tout espace vide, le plus sombre soit-il, doit être vu comme une invitation à y performer le théâtre. Nous y voilà dans notre conférence-performance, à mi-chemin entre le *white cube* de l'art et la *black box* du théâtre, à jouer de l'illusion ou de l'improvisation de l'intelligence dans le polygone du Sémioscape. La lumière si étrange du Corner College n'est finalement peut-être pas si anodine que cela; les scientifiques disent parfois que la connaissance naît dans la pénombre...