

Par-delà le naturalisme : médiatisation du sublime dans les œuvres d'Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda

Maryse Ouellet

Although the sublime is commonly associated with nature, the historical determinants of this relation are frequently ignored. Art historians and curators who attempt to define a contemporary sublime often anachronistically link recent artworks with modern categories marked by a now contested representation of the world. Such is the case of the “natural sublime,” which emerged around the turn of the eighteenth century and exemplifies what Philippe Descola describes as a “naturalistic” cosmology characterized by a separation between Nature and Culture. Starting from a case study of two recent art installations associated with the sublime, namely *The weather project* (2003) by Olafur Eliasson and the series *systematics* and *datamatics* (2012) by Ryoji Ikeda, this article examines how these works reconfigure the relation between the subject and the world, in order to characterize the contemporaneity of their representation of the sublime. It suggests that these installations help reformulate our interpretation of it by emphasizing the power of technological and digital media to connect the human and the non-human worlds.

Maryse Ouellet est candidate au doctorat en histoire de l'art à l'Université McGill
—maryse.ouellet@mail.mcgill.ca

1. Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, NY, 1959.

2. Notre traduction sauf mention contraire. Joseph Leo Koerner,

Surplombant, altier, la nature insondable, le *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich personifie l'idée moderne du sublime. L'origine de celle-ci remonte à la fin du xvii^e siècle, marquée par l'apparition d'une fascination nouvelle pour les phénomènes et objets grandioses de la nature, en particulier pour les montagnes. Dans son ouvrage *Mountain Gloom, Mountain Glory*, Marjorie Hope Nicolson s'est penchée sur le développement d'un goût pour la contemplation de sommets colossaux et terrifiants et a insisté sur la nouveauté du sentiment de plaisir et d'élévation décrit par John Dennis (1657–1734) ou Joseph Addison (1627–1719) face aux montagnes, après des siècles au cours desquels celles-ci n'avaient inspiré qu'effroi aux voyageurs.¹ Or, le sublime romantique de Friedrich se distingue de ces premières articulations du sublime naturel en cela qu'il trouve la cause du sublime dans l'âme du sujet, plutôt que dans les hauts sommets. Enracinée dans la conviction mystique que l'unité profonde et la signification supérieure de la nature demeurent irrémédiablement inaccessibles à l'humain, l'interprétation romantique du sublime requiert de l'esprit créateur qu'il s'élève jusqu'à imiter «non pas la nature créée (*natura naturata*), mais la nature créatrice (*natura naturans*)». ² Situé en lieu et place du point de fuite comme si le paysage tout entier émanait de son âme, le voyageur intrépide semble dominer la nature dont la résistance énigmatique offre à la vision intérieure l'occasion de mesurer sa propre infinité.³

Apparue relativement récemment dans l'histoire conceptuelle du sublime, l'association entre nature et sublimité recouvre des interprétations différentes du rapport entre sujet et objet selon la tradition à laquelle on se réfère. Cela dit, les interprétations des xviii^e et xix^e siècles ont en commun de présupposer la séparation entre l'humanité et la nature, perçue comme une sphère autonome. Ce dualisme joue un rôle structurant dans la conception moderne du monde, à un point tel que l'anthropologue Philippe Descola n'hésite pas à lui accorder le statut d'une «cosmologie» qu'il qualifie de «naturaliste»,⁴ en raison de l'extériorité qu'elle confère à la nature. Or, depuis le début du xxi^e siècle, le sublime connaît un renouveau dans l'art contemporain, nourri entre autres par le foisonnement d'installations immersives et participatives qui semblent contester la distance entre le sujet et le monde naturel sur laquelle reposait la conception «naturaliste» du sublime. Il en va ainsi de *The weather project* (2003), gigantesque installation lumineuse à l'image du soleil créée par l'artiste danois-islandais Olafur Eliasson pour le Hall des turbines

de la Tate Modern de Londres, mais aussi des séries *systematics* et *datamatics* (versions 2012, présentées à Montréal) de l'artiste et musicien japonais Ryoji Ikeda. Ces dernières consistent respectivement en une série de boîtes lumineuses révélant des données numériques et en un ensemble de projections multimédias créant un environnement immersif à partir de ces images. Le rapprochement entre les démarches bien différentes d'Eliasson et Ikeda permet de mettre en lumière un renouvellement dans la représentation du sublime qui, croyons-nous, consiste en un dépassement du naturalisme. Ce dépassement réside moins dans l'iconographie employée par les artistes que dans la représentation du monde qui sous-tend les œuvres et qui signale, entendons-nous démontrer, la contemporanéité de ces nouvelles interprétations du sublime. D'un côté, Eliasson tend à déconstruire l'apparence sublime de son œuvre. En effet, bien que *The weather project* évoque l'iconographie moderne du sublime, les miroirs installés au plafond, et qui renvoient aux visiteurs leur propre regard, soulignent le caractère médiatisé de toute perception. D'un autre côté, Ikeda cherche à construire un nouvel imaginaire du sublime. Puisant ses images dans un langage scientifique abstrait composé de codes et de données, Ikeda crée des juxtapositions et des projections immersives mettant en évidence le caractère grandiose et insaisissable du flux d'information qui structure aujourd'hui notre existence. Partant d'une iconographie divergente, les artistes se rejoignent cependant par leur insistance sur le rôle des médiations dans la construction de notre rapport au monde, par laquelle ils se distancient du dualisme moderne qui fonde le sublime «naturaliste», tout en redistribuant les valeurs et les pouvoirs attribués au sujet et à l'objet dans l'expérience du sublime.

Plusieurs publications récentes consacrées à l'art et aux études culturelles ont investigué l'hypothèse d'un sublime «contemporain».⁵ La plupart des auteurs attribuent la contemporanéité du sublime à l'actualité des thèmes (technologie, écologie, etc.) abordés par les œuvres d'art étudiées et définissent le sublime en puisant dans le répertoire théorique postmoderne, moderne, ou antique. Il en résulte une sorte d'anachronisme entre les œuvres contemporaines et les conceptions passées, voire désuètes qu'elles sont censées illustrer ou incarner. Nous proposons plutôt d'envisager les œuvres d'Eliasson et d'Ikeda comme des interprétations légitimes du sublime, au même titre que les théories d'Addison ou les œuvres de Friedrich. Ce n'est donc pas en nous référant aux publications récentes que nous tenterons de caractériser la contemporanéité du sublime représenté dans ces œuvres, mais en historicisant l'interprétation du rapport au monde qui les fonde. Dans un premier temps, nous examinerons l'étymologie du mot «sublime» afin de définir les traits essentiels du concept, puis nous nous pencherons sur les définitions du naturalisme et de la modernité proposées respectivement par Philippe Descola et Bruno Latour, dans le but de montrer les liens qui unissent les interprétations modernes du sublime comme celle d'Emmanuel Kant à une représentation naturaliste du monde. Dans un second temps, nous étudierons les œuvres d'Eliasson et d'Ikeda en nous attachant à la manière dont elles redéfinissent, d'une part, le rapport à l'objet du sublime, puis, d'autre part, le rapport de pouvoir qui fonde le sentiment de transcendance au principe de l'expérience du sublime.

Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, Londres, 2009, p. 225.

3. Alain Montandon décrit l'objet de la représentation romantique comme le «produit d'une subjectivité créatrice, libre, infinie», dans Alain Montandon, «De la Peinture romantique allemande», *Romantisme*, n°16, 1977, p. 84.

4. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005, p. 99 et passim.

5. Bill Beckley (dir.), *Sticky Sublime*, New York, 2001; Simon Morley, *The Sublime*, Londres et Cambridge, Mass., 2010; Gillian Borland Pierce (dir.), *The Sublime Today: Contemporary Readings in the Aesthetic*, Newcastle upon Tyne, 2012; Luke White et Claire Pajaczkowska (dir.), *The Sublime Now*, Newcastle upon Tyne, 2009.

Naturaliser le sublime

L'histoire conceptuelle du sublime, dont les origines sont bien antérieures aux écrits de Dennis et Addison, est marquée par une série de réinterprétations qui définissent le rapport entre les objets auxquels il est attribué et les sentiments qu'il génère. Pour mieux apprécier l'empreinte du naturalisme sur les interprétations modernes du sublime, il importe donc de revenir sur les origines étymologiques du terme et ses premières formes d'emploi. Le mot «sublime» est dérivé de l'adjectif latin *sublimis*, «qui va en s'élevant» ou «qui se tient en hauteur», mais l'usage moderne a intégré les connotations associées au substantif grec *hypsous*, «hauteur». En latin, la racine *sub* signifie «jusqu'à», et, selon Jan Cohn et Thomas H. Miles, «renvoie toujours au concept d'un changement de position du bas vers le haut». ⁶ La racine la plus probable de *lime* serait *limis-limus* qui signifie «oblique» ⁷ et accentue l'idée d'un dynamisme qui, selon la philosophe Baldine Saint-Girons, distingue le terme latin du grec *hypsous* avec lequel il sera associé au XVII^e siècle. ⁸ Cette association est due à une traduction de 1674 par Nicolas Boileau du *Peri Hypsous* (I^{er} siècle) du Grec Longin, ⁹ un traité rhétorique et philosophique dont l'objectif est de déterminer les règles de la «grandeur» du discours. Tandis que *sublimis* est associé à un mouvement ascendant, *hypsous* renvoie au sommet atteint. Or, considérés du point de vue des effets qu'ils sont supposés produire sur l'auditeur, *hypsous* et *sublimis* servent à décrire, dans leur tradition rhétorique respective, les mêmes sentiments: «transport», «ravisement» et «extase» figurent tant dans le *Peri Hypsous* de Longin que dans les écrits de Cicéron sur le Grand style, qui sera renommé au I^{er} siècle par Quintilien, style «sublime». ¹⁰

Ce bref survol des racines étymologiques du mot «sublime» et des premiers usages des termes *sublimis* et *hypsous* révèle que, dès l'origine, sublime et grandeur peuvent se rapporter aussi bien à une forme, par exemple un discours, qu'à une expérience. En tant que propriétés d'une forme, ils véhiculent l'idée de la supériorité ou de l'excellence: la supériorité vers laquelle l'on tend, comme par un mouvement d'élévation, ou l'excellence atteinte par la puissance du discours de l'orateur. En tant qu'expériences, ils dénotent un rapport de pouvoir entre la forme ou son créateur, et celui ou celle qu'ils «mettent en mouvement». ¹¹ Cette emprise se traduit d'abord par un effet de «choc» que Longin compare à la «foudre», ¹² suivi par un sentiment de transport ou d'élévation. Selon Andrew Chignell et Matthew C. Halteman, ce sentiment d'élévation peut être décrit comme le «[vertige] de rencontrer quelque chose dont les principales caractéristiques dépassent la compréhension intellectuelle, [notre] esprit étant ainsi «élevé» au-dessus ou à tout le moins au-delà de ses interactions cognitives typiques avec les objets». ¹³ Autrement dit, l'expérience du sublime comporte généralement l'idée d'un passage de l'ordinaire à l'extraordinaire, d'un possible dépassement des limites de notre compréhension ou de notre connaissance, et, finalement, d'un sentiment d'illimitation de nos sens ou de nos facultés.

Les redéfinitions que subit la notion de sublime au cours des siècles portent en grande partie sur l'origine et la manière dont s'exerce cette relation de pouvoir qui s'exprime dans le sentiment d'élévation vécu par le sujet. Ainsi, au Moyen Âge, dans la tradition mystique chrétienne, la relation de pouvoir caractéristique du sublime est intériorisée et redéfinie comme un processus

6. Jan Cohn et Thomas H. Miles, «The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis», *Modern Philology*, vol. 74, n° 3, 1^{er} février 1977, p. 291.

7. Ibid., p. 289-290; Timothy M. Costelloe (dir.), *The Sublime: From Antiquity to the Present*, New York, 2012, p. 2-3.

8. Baldine Saint-Girons, «Sublime», dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, 2004, p. 1227-1228.

9. Longin, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, 1993. Pigeaud décrit l'attribution du traité comme une question «*vetata*, sinon *desperata*» (p. 41). Le manuscrit du X^e siècle, dont descendent tous les manuscrits connus, est signé par un certain Denys Longin. Certains philologues ont suggéré qu'il s'agissait de Denys d'Halicarnasse, qui écrivait au siècle d'Auguste, ou de Casius Longinus, auteur du III^e siècle. Or, comme il semble aujourd'hui convenu que le texte date en fait du I^{er} siècle, nous le nommerons ici simplement Longin, conformément à l'usage devenu courant.

10. Ibid.

11. Baldine Saint-Girons, «Sublime», dans Michael Kelly (dir.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford Art Online, New York, 1998, www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0490.

12. Longin, op. cit., p. 53.

13. Andrew Chignell et Matthew C. Halteman, «Religion and the Sublime», dans Costelloe (dir.), op. cit., p. 185.

de purification par lequel l'âme, s'élevant vers Dieu, parvient à dominer ses intérêts matériels au profit d'intérêts spirituels.¹⁴ Lorsqu'au xviii^e siècle, le sublime se mue en une catégorie esthétique permettant de donner une réponse subjective à un certain type d'objet, les acteurs de cette relation de pouvoir subissent une nouvelle redéfinition, conforme à l'opposition moderne entre Nature et Humanité. C'est ce que reflètent entre autres les écrits de Dennis, Anthony Ashley Cooper, troisième comte de Shaftesbury (1671–1713), Addison ou Edmund Burke (1729–1797) qui s'interrogent sur les causes et les effets du sublime. D'un côté, le sublime est attribué à la grandeur de la nature, soit au «bien et [à] la perfection de l'univers»¹⁵ (Shaftesbury); d'un autre côté, le sublime se rapporte aux affects ou aux idées qu'inspire la nature, notamment le génie poétique (Dennis), les vertus morales que sont «le juste, le beau et le bien»¹⁶ (Shaftesbury) ou les «idée[s] appartenant à la préservation de soi»,¹⁷ notamment la douleur et le danger (Burke). Dans tous les cas, l'enjeu au cœur des interprétations modernes du sublime consiste à préserver la capacité d'autodétermination du sujet, tout en reliant ses affects et ses idées aux phénomènes de la nature censés les inspirer. C'est pourquoi Addison, puis Burke insisteront sur l'idée que l'on ne peut apprécier le sublime qu'en préservant une distance intellectuelle (Addison) ou physique (Burke) avec l'objet naturel inspirant la terreur.¹⁸ Cette distance permet de reconnaître à la nature sa puissance incommensurable, tout en assurant à l'esprit l'indépendance lui permettant de transcender la terreur.

Cette séparation théorique entre nature et humanité loge au principe de ce que Bruno Latour a nommé la «Constitution moderne»¹⁹ et dont le concept moderne de sublime présente les paradoxes. La désignation «Constitution» met en évidence la nature symbolique de cette organisation des entités peuplant le monde nommée «Modernité» et qui recouvre

deux ensembles de pratiques entièrement différentes qui, pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes [...]. Le premier ensemble de pratiques crée, par «traduction», des mélanges entre genres d'êtres entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture. Le second crée, par «purification», deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre. Sans le premier ensemble, les pratiques de purification seraient vides ou oiseuses. Sans le second, le travail de la traduction serait ralenti, limité ou même interdit.²⁰

En identifiant ce rapport de dépendance unissant les processus de purification et les pratiques d'hybridation, Latour veut révéler que l'opposition nature/culture n'a jamais constitué autre chose qu'un écran de fumée, les Modernes ayant toujours pratiqué, quoique sans l'admettre, des hybridations et des traductions entre ces deux sphères. L'abandon des termes de la dichotomie nature/culture au profit des termes «humain» et «non-humain» permet de diriger l'attention non plus sur la superstructure organisant les entités en deux sphères ontologiquement distinctes, mais sur la capacité d'agir et de traduire que possèdent ces entités, et ce, tout en reconnaissant la diversité de leur nature, qu'elle soit humaine, naturelle, technologique ou divine.²¹ Vu sous cet angle, le sublime se laisse appréhender comme une construction hybride, puisqu'il se révèle capable de traduire aussi bien le pouvoir des objets de «mettre en mouvement» le sujet qui contemple la nature, que le sentiment que cet observateur éprouve de sa propre indépendance par rapport au sensible.²²

14. Martino Rossi Monti, «“Opus Es Magnificum”: The Image of God and the Aesthetics of Grace», dans C. Stephen Jaeger (dir.), *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics: Art, Architecture, Literature, Music*, New York, 2010, p. 17–34.

15. Anthony Ashley Cooper, «Characteristicks» (1714), repris dans Andrew Ashfield et Peter De Bolla, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge et New York, 1996, p. 76.

16. *Ibid.*, p. 78.

17. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford, 2008, p. 36, 79.

18. *Ibid.*, p. 36–37.

19. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique* (1991), Paris, 2010, p. 23.

20. *Ibid.*, p. 21.

21. Pour une description détaillée du mode d'action des acteurs humains et non-humains et de leur interaction, voir Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, trad. Nicolas Guilhot, Paris, 2007, en particulier p. 91–123; Latour, *Nous n'avons jamais*, op. cit., p. 43–50.

22. Au sujet du travail de traduction, spécifiquement, voir Latour, *Changer de société*, op. cit., p. 152–157; Latour, *Nous n'avons jamais*, op. cit., p. 108–112. Sur les hybrides, voir *Nous n'avons jamais*, p. 13–24.

Tandis que Latour s'est intéressé au processus de traduction et d'hybridation qui n'a cessé de démentir l'idéal de séparation entre nature et humanité caractéristique de la Constitution moderne, Philippe Descola a mis en évidence l'histoire et les effets de ce dualisme qui, malgré son idéalité, a eu des impacts profonds et durables dans la culture occidentale, dont témoigne, croyons-nous, la survivance de l'association moderne entre sublimité et nature. Descola définit le naturalisme comme un « mode d'identification »²³ de l'humain et du non-humain, qu'il situe aux côtés des modes animiste, totémiste et analogique. Le naturalisme se reconnaît à la manière particulière avec laquelle il établit les relations de ressemblance et de différence, de continuité et de discontinuité entre les entités peuplant le monde.²⁴ Ainsi, depuis Darwin, les Modernes établissent une continuité physique entre les humains et le reste du règne animal, tout en distinguant ces premiers sur la base de la conscience réflexive et le langage.²⁵ Cette différenciation plonge ses racines dans l'Antiquité grecque, plus précisément chez Aristote qui pose la distinction entre le domaine des choses connaissables, *phusis*, et celui de la collectivité des citoyens organisée en fonction de lois, *nomos*. Pour autant, les êtres humains ne sont pas considérés comme appartenant à une sphère séparée de la nature, mais comme faisant partie d'un même cosmos. Ce n'est qu'avec le christianisme, note Descola, que l'idée de l'extériorité et de la supériorité d'une humanité créée à l'image de Dieu se met en place.²⁶ L'idée de l'autonomie de la nature ainsi que sa rationalisation précèdent quant à elles du développement des techniques d'objectivation du réel, préfigurées par l'invention de la perspective linéaire au xv^e siècle, et dont font partie l'invention du microscope (1590) et celle du télescope (1605). Ces inventions participent d'une « révolution mécaniste [...] qui figure le monde à l'image d'une machine dont les rouages peuvent être démontés par les savants, et non plus comme une totalité composite d'humains et de non-humains dotée d'une signification intrinsèque par la création divine ».²⁷ Du point de vue de la relation qu'il exprime entre humain et non-humain, le naturalisme se caractérise donc par la séparation entre, d'un côté, une nature objective dont la mécanique est soumise à des lois et, de l'autre, une nature *humaine* dont le propre est de conférer un sens aux objets et d'en tirer des connaissances.²⁸ Au demeurant, le dualisme qui, selon Latour, fonde la Constitution moderne représente, d'après Descola, la condition d'une véritable « cosmologie naturaliste »²⁹ dont on peut évaluer la portée en contemplant les développements de la science moderne.

La théorie kantienne du sublime peut être envisagée comme une autre expression de ce naturalisme. Se situant entre les traditions littéraires et philosophiques anglaises et irlandaises, dont il s'inspire, et le romantisme allemand, auquel il pave la voie, Kant est l'auteur de la conception esthétique du sublime la plus élaborée. Ce qui fait l'intérêt de sa théorie pour notre étude, c'est qu'elle témoigne des paradoxes identifiés par Latour en ceci qu'elle relève à la fois d'une pratique d'hybridation et d'une tentative de purification des deux sphères tenues séparées en vertu du naturalisme moderne. À titre de pratique d'hybridation, l'esthétique kantienne tente de jeter un pont entre « le domaine du concept de nature » et « le domaine du concept de liberté »,³⁰ c'est-à-dire entre les phénomènes qui fondent la connaissance objective du monde opérée par l'entendement ou la raison *pure*, et le suprasensible, qui

23. Descola, op. cit., p. 321 et passim.

24. Ibid., p. 321–337.

25. Ibid., p. 243.

26. Ibid., p. 103.

27. Ibid., p. 97.

28. Ibid., p. 107.

29. Ibid., p. 99.

30. Ferdinand Alquié, « Introduction », dans Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger (suivi de) Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique (et de) Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières?*, éd. Ferdinand Alquié, trad. Alexandre J.-L. Delamarre, Paris, 1985, p. 124.

constitue le domaine de l'action et des idées déterminées moralement par la raison *pratique*. Cette opération est exécutée par la faculté de juger qui, par son principe d'appréciation de la nature, rend possible le passage du domaine de la connaissance à celui de la liberté.³¹ Sans avoir perdu toute fonction dans l'expérience du sublime, la nature agit désormais simplement comme stimulus. Son influence peut s'exercer de deux manières, selon qu'elle est considérée comme grandeur ou comme force. Chacune correspond à une catégorie de sublime que Kant nomme mathématique et dynamique. Dans le cas du sublime mathématique, ce sont les phénomènes informes ou d'une grandeur illimitée comme «l'océan sans limites soulevé en tempête»³² qui inspirent le sublime, tandis que dans le cas du sublime dynamique, il s'agit d'une force terrifiante, comme l'incarne le «surplomb audacieux de rochers menaçants».³³ Confrontée à cette grandeur illimitée ou cette puissance redoutable, l'imagination, chargée d'opérer la «traduction»—au sens latourien—du sensible dans notre esprit, parvient aux limites de sa capacité de présentation (sublime mathématique) ou de résistance (sublime dynamique). Le sublime n'est pas attribué pour autant à la nature, puisque l'esprit possède une faculté suprasensible, la raison (pratique), capable de surmonter l'obstacle présenté par l'imagination en ayant recours à l'idée d'infini (sublime mathématique) ou à un sentiment moral comme le courage (sublime dynamique). C'est le sentiment de l'existence en nous de cette faculté *suprasensible* que Kant identifie comme étant proprement *sublime*. Le sublime kantien peut donc être considéré comme une pratique d'hybridation en ce qu'il continue de se rapporter à la nature tout en trouvant son origine dans un conflit entre les facultés de l'esprit.

La théorie kantienne se compare toutefois aussi à ce que Latour nomme une pratique de «purification». Orientée par la volonté de prouver que le jugement esthétique est fondé dans la nature humaine, c'est-à-dire dans notre disposition aux idées, l'esthétique kantienne doit invalider l'hypothèse que ce jugement puisse être *médiatisé* par la culture ou les conventions—alors que, bien entendu, elle représente elle-même l'expression d'une telle convention culturelle, soit la représentation naturaliste du monde. Kant tâche donc de démontrer qu'en dépit de l'origine subjective du sublime, seule la nature «à l'état brut»³⁴ recèle le pouvoir de l'inspirer, ce qui exclut, d'entrée de jeu, la possibilité que l'art puisse faire de même. Cette discrimination repose sur l'idée d'une finalité propre à la faculté de juger, qui posséderait la capacité d'éprouver une satisfaction immédiate à la vue de l'informe ou de l'infini, et ce, indépendamment du déplaisir éprouvé par l'imagination. Cette indépendance mettrait «à notre portée le concept d'une *finalité* de la nature»³⁵ pour notre faculté intellectuelle (raison) qui signifierait un accord entre le suprasensible en nous (dans notre raison) et hors de nous (dans la nature). Selon Kant, l'accord *immédiat* entre la finalité de la nature et celle de notre faculté intellectuelle prouve que le sublime ne saurait se réduire à «quelque chose qui serait simplement conventionnel».³⁶ Tel ne saurait être le cas du sublime inspiré par les productions de l'art ou de l'imagination, qui implique la médiation d'un concept et traduit donc une finalité *humaine*, plutôt que naturelle.³⁷ Ce désaveu du pouvoir de l'art de susciter le «vrai» sublime est représentatif du naturalisme moderne en cela qu'il cherche à établir l'indépendance et la souveraineté de l'esprit humain par rapport au domaine

31. Alquié, «Introduction», op. cit., p. 126.

32. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), op. cit., «Analytique du sublime», § 28, p. 203.

33. Ibid.

34. Ibid., § 26, p. 192–193.

35. Ibid., p. 126.

36. Ibid., § 29, p. 209.

37. Ibid., § 26, p. 192.

38. Intitulé *The Sublime Object: Nature, Art and Language*, le projet avait pour but d'explorer «l'histoire et la pertinence contemporaine du sublime». Se basant sur les collections de la Tate, le projet a donné lieu à des conférences, une exposition, des films et des publications. Voir: *The Art of the Sublime* | Tate, www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime.

39. Notons, par exemple, *Sublime. Les tremblements du monde*, février-septembre 2016 au Centre Metz-Pompidou; *Sublimation, Une expérience de l'immersion* à la galerie Oboro de Montréal, mars 2012; *More Light* au Museum of Fundatie de Zwolle, janvier 2012; *Le silence, Une fiction au Nouveau Musée National de Monaco*—Villa Paloma, février-avril 2012; *The Sublime Is Now*, septembre 2008-janvier 2009 à la Galleria Civica di Modena; *Life on Mars*, the 2008 Carnegie International au Carnegie Museum of Art; *Dreams of the Sublime and Nowhere in Contemporary Icelandic Art* au Reykjavik Art Museum, 2008; et *Makings of the Sublime* à la Galerie, Contemporary Art Centre de Noisy-Le-Sec, 2005.

40. Pour mieux comprendre l'articulation lyotardienne entre sublimité, postmodernité et présentation, voir, entre autres: Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique*, 1982, p. 357–367; et «Le sublime à présent», *Poésie*, 1985, p. 97–116. Notons aussi la conception postmoderne du sublime développée par Fredric Jameson qui renvoie certes à une expérience, mais qui, loin de se rapporter à la nature, correspond plutôt à l'hyperstimulation sensorielle caractéristique de la culture à l'ère du capitalisme avancé. Voir: Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, 1991.

du sensible. Il signale également toute la distance que les interprétations modernes du sublime ont adoptée par rapport à ses premiers usages dans le domaine de la rhétorique.

De la naturalisation à la médiatisation de la nature

La réactualisation contemporaine du sublime constitue une autre réinterprétation dont on peut mesurer la nouveauté en indiquant brièvement ce qui la distingue des interprétations postmodernes du sublime. Depuis le début du XXI^e siècle, le sublime génère un intérêt croissant dans le milieu et la théorie de l'art. En témoigne un vaste projet de recherche de la Tate (2008–2012),³⁸ ainsi que tout un florilège d'expositions.³⁹ Cette renaissance artistique du sublime contraste avec celle survenue sous l'impulsion des théories de la postmodernité au tournant des années 1980. Issu du rejet des dualismes modernes, dont la séparation entre nature et humanité, le sublime postmoderne fut dépouillé de toute référence à la nature, de même qu'au sentiment de transcendance. Ainsi, Jean-François Lyotard ne définit pas le sublime comme le résultat d'une expérience subjective du monde, mais comme le pouvoir d'une œuvre de présenter l'irreprésentable, de témoigner de l'indicible.⁴⁰ Devenu synonyme du terme «imprévisible», le sublime a ensuite intégré le vocabulaire de la théorie critique pour décrire les effets d'un discours ou d'une idéologie,⁴¹ mais a connu moins de succès auprès des artistes et des théoriciens de l'art.⁴² À la différence du sublime issu du moment postmoderne, le sublime qui se fait jour maintenant n'émane pas de nouvelles théories esthétiques ou philosophiques, mais de productions artistiques et des discours qui les entourent. Le succès et la profusion d'œuvres monumentales interactives, en particulier, ont fait renaître l'intérêt pour l'expérience et les objets du sublime. Devant cette nouveauté, certains auteurs n'ont pas hésité à disqualifier le «nihilisme» des approches postmodernes du sublime,⁴³ voire à souligner leur incompatibilité avec la soif de transcendance encore prégnante aujourd'hui.⁴⁴ Pour comprendre la nature et l'originalité des interprétations du sublime qu'articulent les œuvres d'art contemporaines, nous contrastons le mode d'articulation entre l'humain et le non-humain qui sous-tend *The weather project* d'Olafur Eliasson et les séries *systematics* et *datamatics* de Ryoji Ikeda avec l'articulation naturaliste qui fonde les définitions modernes du sublime, en particulier celle de Kant. Pour ce faire, nous examinerons, d'abord, ce qui est advenu de la nature dans ces œuvres, puis, ce qui est advenu du sujet transcendant.

Conçu en 2003 en tant que quatrième intervention présentée dans le cadre de la série Unilever de la Tate Modern, *The weather project* d'Eliasson est immédiatement associé au sublime.⁴⁵ L'installation | fig. 1 | se compose d'un demi-disque se reflétant dans des miroirs recouvrant entièrement le plafond de verre du hall de manière à créer l'illusion d'une sphère complète à l'image du soleil. Elle s'accompagne d'un dispositif technique créant dans l'espace une brume intermittente. Trônant à l'extrémité du hall long de 152 mètres et surplombant son espace haut de 35 mètres, la demi-sphère présente la grandeur caractéristique du sublime. Le motif du soleil et l'étonnante lumière jaune-orangé qui émane de la sphère et transforme l'entrée de la Tate en un étrange paysage bichrome peuplé de silhouettes noires n'est pas sans évoquer

41. Voir notamment: Peter De Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject*, Oxford et New York, 1989; Jean-François Courtine (dir.), *Du sublime*, Paris, 1988; Neil Hertz, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York, 1985; Paul De Man, «Phenomenality and Materiality in Kant», dans G. Schapiro et A. Sica (dir.), *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, Mass., 1984.

42. Peu de publications scientifiques sur le sublime dans le domaine de l'art ont été produites pour la période allant de 1980 à 1999, comparativement à d'autres champs des sciences humaines. Leur nombre augmente significativement à partir de 2000. Parmi les exceptions à cette règle, notons la remarquable étude de Caroline A. Jones sur le sublime technologique qui associe le travail de Robert Smithson au sublime postmoderne: Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, 1996. Signalons également que les notions de «feminine sublime» et de «female sublime» qui émergent du champ des études littéraires sont aussi employées pour décrire des œuvres d'art. Voir notamment: Barbara Claire Freeman, *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley, 1995; et Christine Battersby, *The Sublime, Terror and Human Difference*, Londres et New York, 2007.

43. White et Pajczkowska, op. cit., p. 9.

44. Morley, *The Sublime*, op. cit., p. 18.

45. Voir entre autres: Anne Colín «Olafur Eliasson: vers une nouvelle réalité / Olafur Eliasson: the Nature of Nature as Artifice», trad. C. Penwarden, *Art-Press*, n° 304, 8 septembre 2004, p. 34–39; Harald Fricke, «Sublime Constructions», *Modern Painters*, vol. 16, n° 4, 2003, p. 92–95; Dan Smith, «Size Matters», *Art Monthly*, n° 282, 2004, p. 1–4.



Figure 1. Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003. Lampes mono-fréquence, feuilles de projection, machines à vapeur, feuilles miroirs, aluminium, échafaudages, 267 × 223 × 1554,4 cm. Tate Modern, Londres, 2003 (photo: Andrew Dunkley & Marcus Leith. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York. © Olafur Eliasson).

la *Femme dans le soleil du matin* (1818) de Friedrich, ainsi que l'aspiration mystique à la transcendance bien ancrée dans l'imaginaire romantique du sublime. L'architecture et la fonction du lieu muséal participent également à la sublimité de l'œuvre. Imaginé par les architectes Herzog et Meuron comme une rue couverte, le hall est logé dans l'ancienne centrale électrique Bankside, reconvertie en lieu de circulation. En recréant le soleil et sa lumière, ainsi qu'un microclimat à l'intérieur du musée, Eliasson théâtralise la transition de l'extérieur à l'intérieur, matérialisant le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire caractéristique de l'expérience du sublime. Si, de prime abord, l'œuvre semble suggérer les traits distinctifs du sublime d'une manière fort similaire à ses interprétations modernes, l'expérience prolongée du dispositif permet toutefois de mesurer l'écart qui l'en sépare. Poursuivant une démarche artistique fondée sur l'exploration des différentes modalités de la perception sensorielle et ses déterminants culturels, Eliasson ne cherche pas à imposer une lecture normative de l'œuvre ni à évoquer l'idée spécifique du sublime.⁴⁶ L'objectif de l'œuvre consiste plutôt à conduire les spectateurs à interroger leur perception, en particulier l'impression de comprendre le sensible de manière immédiate. Sans être erronée, l'association de la sublime doit donc être mise en relation avec une manière nouvelle de considérer la relation entre humain et non-humain, en rupture avec le naturalisme moderne.

Souvent comparé aux peintres romantiques,⁴⁷ Eliasson se fait plus proche, avec l'entreprise de *The weather project*, du scientifique contemporain qui, comme l'ingénieur, produit l'objet de la connaissance. Peter Galison et Lorraine Daston ont observé que, depuis le XVIII^e siècle, les images scientifiques ont toujours cherché à reproduire fidèlement la nature.⁴⁸ Aujourd'hui, les technologies numériques et l'internet sont employés pour créer des banques d'images interactives et modifiables dont la fonction n'est pas de représenter le réel, mais de «développer des technologies d'imagerie»⁴⁹ pouvant servir, entre autres, dans le domaine médical. L'image passe ainsi du statut de preuve à celui d'«outil», un changement qu'éclaire la distinction latourienne entre l'«intermédiaire» et le «médiateur»: alors que l'intermédiaire «véhicule du sens ou de la force sans transformation», les nouvelles images scientifiques correspondent davantage aux médiateurs qui «transforment, traduisent, distordent, et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter».⁵⁰ En se déclarant «*phenomena-producer*»,⁵¹ Eliasson affirme lui aussi son rapprochement avec l'ingénieur.⁵² La nature technologiquement reconstituée dans le Hall des turbines n'a plus rien de la nature romantique voilée sous les nuages dont l'immensité offre au regard un mystère incommensurable et à l'imagination, le territoire où exercer son empire. Cette nature-là devait, pour permettre au sujet d'y projeter ses fantasmes, demeurer entièrement séparée de la sphère humaine, séparation que traduisait l'enthousiasme inspiré aux théoriciens anglais du sublime par les phénomènes terrifiants ou dangereux de la nature. Ni mystérieuse ni dangereuse, la nature artificielle que rencontre le visiteur de *The weather project* est ouvertement médiatisée.

En ce sens, le phénomène d'Eliasson présente un statut parfaitement assumé d'«hybride», pour reprendre l'expression de Latour. En effet, il est du propos de l'œuvre que sa mécanique demeure entièrement visible, afin de conjurer l'illusion initiale d'une sphère complète, d'une lumière irréaliste et d'un

46. Olafur Eliasson et Dominic Willson, «Artist Talk: Olafur Eliasson», 18 décembre 2004, www.tate.org.uk/context-comment/video/artist-talk-olafur-eliasson.

47. Par exemple: Colin, op. cit.; Gayford, op. cit.; Chris Gilbert, «Olafur Eliasson», *Bomb*, n°88, 2004, p. 22–29; Morley, op. cit.; Angela Rosenberg, «Olafur Eliasson: Beyond Nordic Romanticism», *Interview*, vol. 36, 5 juin 2003, p. 110–113; Isabelle Loring Wallace, «Technology and the Landscape: Turner, Pfeiffer and Eliasson after the Deluge», *Visual Culture in Britain*, vol. 12, n°1, mars 2011, p. 57–75.

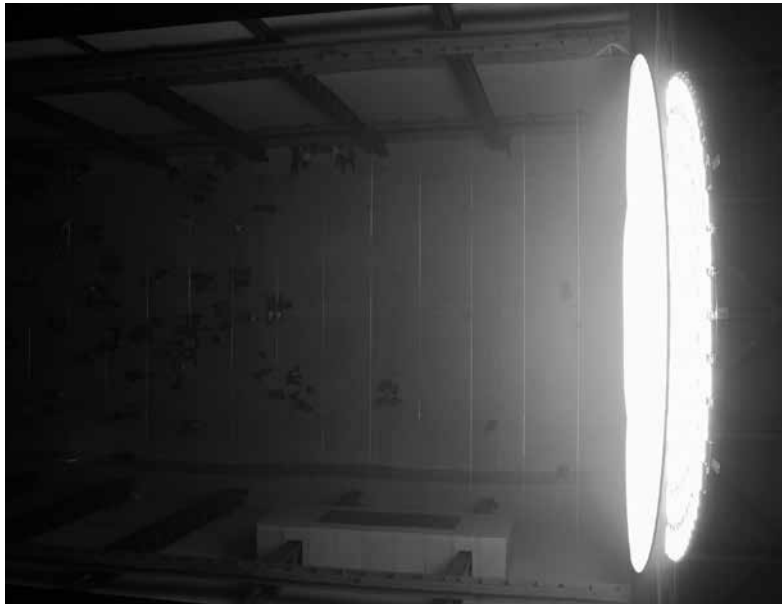
48. Lorraine J. Daston et Peter Galison, *Objectivity*, New York, 2010, p. 381–382. Le critère de la «fidélité à la nature» ne doit pas être confondu avec les vertus épistémiques («vérité d'après nature», «objectivité mécanique» et «jugement exercé») dont traitent Daston et Galison. Selon les auteurs, la fidélité à la nature est un critère partagé par les producteurs d'atlas quelque soit la vertu guidant leur pratique.

49. *Ibid.*, p. 389.

50. Latour, *Changer de société*, op. cit., p. 58.

51. Olafur Eliasson, dans Susan May et Olafur Eliasson, *Olafur Eliasson: The weather project*, Londres et New York, 2003, p. 19.

52. Daston et Galison, op. cit., p. 392.



Figures 2. Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003. Lampes mono-fréquence, feuilles de projection, machines à vapeur, feuilles miroirs, aluminium, échafaudages, 267 × 223 × 1554,4 cm. Tate Modern, Londres, 2003 (photo: Andrew Dunkley & Marcus Leith. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York. © Olafur Eliasson).

microclimat. D'une part, les miroirs produisant l'effet d'une sphère parfaite tout en masquant les ouvertures du plafond renvoient au spectateur sa propre image, rendant le subterfuge parfaitement identifiable. D'autre part, le dispositif d'éclairage à l'origine de la lumière émanant du disque est entièrement offert à la vue. | fig. 2 | De fait, en se tenant sous la demi-sphère, le spectateur aperçoit une centaine de lampes monofréquence, une technologie généralement utilisée pour l'éclairage des rues, qui possèdent la propriété de réduire le spectre des couleurs perceptibles au jaune et au noir. Enfin, les machines à vapeur produisant le système atmosphérique intérieur sont également visibles. Leur fonctionnement est régulé en fonction d'un horaire orchestrant avec précision l'émission d'une brume humide pouvant se condenser par moments en nuages ou se dissiper dans l'espace. L'aspect spectaculaire de l'œuvre appartient donc pleinement à la démarche artistique, dont l'intention, toutefois, consiste à tromper l'illusion: ici, en effet, nulle tentative de mettre à distance une nature dont le substrat suprasensible n'aurait d'égal que la faculté morale; situé en lieu et place de la nature, et notamment du ciel, dissimulé sous les miroirs, le dispositif technologique englobe le sujet et lui renvoie son reflet, comme un rappel que le sublime est l'effet de sa propre représentation de la nature. C'est ce travail de médiation et de traduction que démentait Kant en soutenant que la nature seule pouvait susciter le sentiment du sublime, en vertu de son substrat suprasensible autorisant l'accord *immédiat* entre le phénomène et la faculté morale. En revendiquant la production du phénomène afin d'en exhiber toutes les médiations—technologiques et subjectives—Eliasson remet en question l'idée d'un rapport «naturel» au sensible.

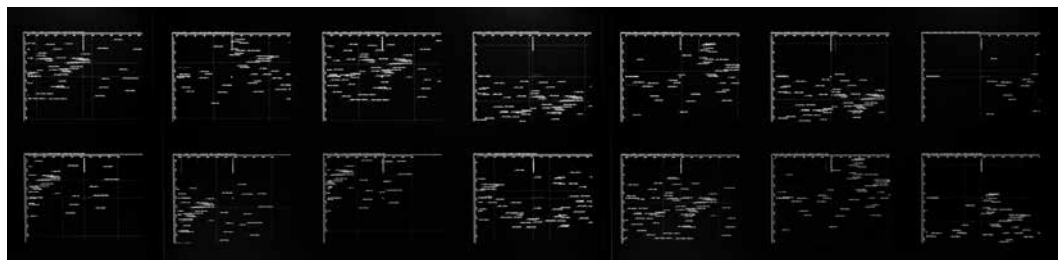
L'étrange opération mise en œuvre dans *The weather project* consiste à substituer la technologie à la nature pour mieux faire sentir l'interrelation entre l'humain et le non-humain que l'idéal moderne de purification cherchait à

53. Ryoji Ikeda, cité dans Martin Herbert, «The Mathematical Sublime», *Modern Painters*, vol. 20, n° 9, octobre 2008, p. 84.

dissimuler. Les installations multimédias immersives de Ryoji Ikeda ne sont pas étrangères à une telle entreprise. Le référent naturel joue cependant un rôle secondaire, là où, chez Eliasson, le naturalisme moderne médiatise notre vision avant que le dispositif composé de miroirs ne décille nos yeux. En effet, bien que les modalités de la perception sensorielle fassent aussi l'objet de la pratique d'Ikeda, l'artiste s'intéresse davantage au pouvoir propre aux technologies de rendre palpable l'imperceptible, plutôt qu'aux déterminants sociaux ou culturels de notre rapport au monde naturel. Décrivant son travail comme la tentative d'élaborer un sublime « mathématique », ⁵³ Ikeda établit pourtant un lien entre sa pratique et la théorie kantienne du sublime. Or, tandis que, pour Kant, le sublime mathématique n'est appelé ainsi que par référence au pouvoir de la raison de comprendre l'idée d'infini, un pouvoir situé à l'extérieur de l'objet qui possède ou suggère cette qualité (le ciel, la tempête, l'océan), le sublime mathématique renvoie, chez Ikeda, à un pouvoir propre à l'objet lui-même—le code—celui de donner corps à une infinité d'informations, et ce, indépendamment des référents naturels (le cosmos, l'ADN, etc.) ou humains (les savants esprits ayant créé ce code) auxquels peuvent être associées ces informations.

En effet, bien que les images constituant les séries *systematics* et *datamatics* se composent de données se rapportant entre autres à la nature, leur esthétisation contribue à mettre de l'avant leurs qualités formelles, plutôt que leurs référents et leur potentiel d'information. Cette esthétisation passe par l'accentuation des similitudes visuelles entre des données hétérogènes, non seulement du point de vue des informations qu'elles contiennent, mais aussi des technologies auxquelles elles correspondent. Ainsi, l'installation *systematics*, | fig. 3 | ensemble de boîtes lumineuses révélant des informations codées, aligne les unes à côté des autres des cartes et bandes informatiques perforées, des rubans de piano pneumatique, ainsi que des microfilms 35 mm contenant l'ensemble des images contenues dans la série vidéo *data.matrix*. Ces dernières, noires et blanches, et ponctuées de rouge, contiennent entre autres des cartographies de l'univers, des codes barres et des séquences d'ADN que le spectateur est invité à décrypter à l'aide de loupes. Bien que *systematics* présente un contenu lisible et possible à décoder, l'information demeure souvent inintelligible, ne serait-ce que parce qu'elle s'adresse en partie à des machines. La série met plutôt en lumière les similarités plastiques du langage qui les constituent: lignes, chiffres, séquences et couleurs. La mise à plat des données décontextualisées souligne ainsi leur commune appartenance à un registre d'images dont le caractère générique est porteur d'une infinité

Figure 3. Ryoji Ikeda, *systematics* (n° 5), 2012, microfilms couleur 35 mm, panneaux acryliques, DEL, acier inoxydable, 104,2 × 1,6 × 6,9 cm. Montréal, DHC/ART, 14 juin–18 novembre 2012 (avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain; photo: Richard-Max Tremblay).



qui lui est propre. La distance qui, selon le paradigme moderne du sublime, devait marquer la supériorité de l'homme sur la nature semble alors se dissoudre, le vocabulaire visuel commun situant l'infiniment petit—l'ADN—et l'infiniment grand—le cosmos—sur un même dénominateur. Cette organisation met en évidence le pouvoir propre aux données de connecter humains et non-humains. En insistant sur l'aspect générique de l'esthétique des données, Ikeda parvient ainsi à communiquer une sublimité propre à l'information.

La transformation du rapport au monde par l'accentuation du rôle médiateur des codes et technologies de l'information est d'autant plus évidente dans les installations «dynamiques» d'Ikeda qui, en confrontant le spectateur à un flot ininterrompu d'images animées et de bruits inassignables, accentuent l'aspect sensoriel du code, plutôt que sa fonction comme support de connaissances. L'iconographie présentée dans *systematics* s'y trouve déployée à travers des installations audiovisuelles qui présentent maintenant des «vues tournantes de l'univers en trois dimensions»,⁵⁴ ainsi que des panoramas issus de compositions mathématiques en quatre dimensions. *data.tron*—projection à grande échelle qui surplombe le visiteur | fig. 4, mur du fond |—et *data.matrix*—série de dix projections programmées | fig. 4, projections le long des deux côtés |—diffusent un flux continu et parfois saccadé d'images, rythmé par une trame sonore techno faisant alterner les tops, bips, drones et signaux sinusoïdaux,⁵⁵ mais, aussi, les bruits parasites (*glitches*) et autres sons dérivés des mécanismes internes et des bruits produits par les erreurs ou les anomalies des appareils informatiques.⁵⁶ Tout comme les sons, les images sont générées par ordinateur, Ikeda décrivant *data.tron* comme une «installation audiovisuelle, où chaque pixel d'une image visuelle est strictement calculé par un principe mathématique».⁵⁷ Il en résulte que même si elles contiennent réellement une information et un référent dans le monde naturel, les données présentées échappent, du point de vue de leur forme, à la représentation mimétique. Comme les images produites par les scientifiques contemporains, l'iconographie d'Ikeda procède d'une remise en question de l'idéal naturaliste. Grâce à des programmes informatiques d'imagerie visuelle, les scientifiques peuvent désormais «produire en un instant une image que personne n'a jamais vue»,⁵⁸ c'est-à-dire une image que Daston et Galison décrivent comme proprement virtuelle.⁵⁹ Les œuvres d'Ikeda témoignent elles aussi de ce passage de la re-présentation de la nature à sa présentation ou à sa virtualisation. Sans réduire à néant l'idée de nature, l'esthétisation du langage numérique et la primauté accordée aux médias comme mode d'accès au savoir rappellent le caractère fantasmagique d'un accès immédiat à la nature tel que le défendaient les Modernes.

Redistribuer les pouvoirs

Dans *The weather project* comme dans les séries *systematics* et *datamatics*, les technologies se substituent donc à la nature comme objet de contemplation, laissant envisager que le sublime ne trouve plus son origine dans le monde naturel, mais dans les médiations qui articulent notre rapport au monde. Cela n'est pas sans conséquence du point de vue de l'idée de transcendance ou d'élévation contenue dans celle du sublime. En tant qu'installations immersives, ces œuvres s'intéressent à l'interaction entre les spectateurs et le

54. Ryoji Ikeda, «*datamatics*, 2006», Ryoji Ikeda, www.ryojiikeda.com/project/datamatics/.

55. John Zeppetelli, «Ryoji Ikeda 06/14/12–11/18/12», *DHC/ART*, 2012.

56. Kim Cascone, «The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music», *Computer Music Journal*, vol. 24, n° 4, hiver 2000, p. 13.

57. Ikeda, «*datamatics*, 2006», op. cit.

58. Daston et Galison, op. cit., p. 390.

59. *Ibid.*, p. 383.

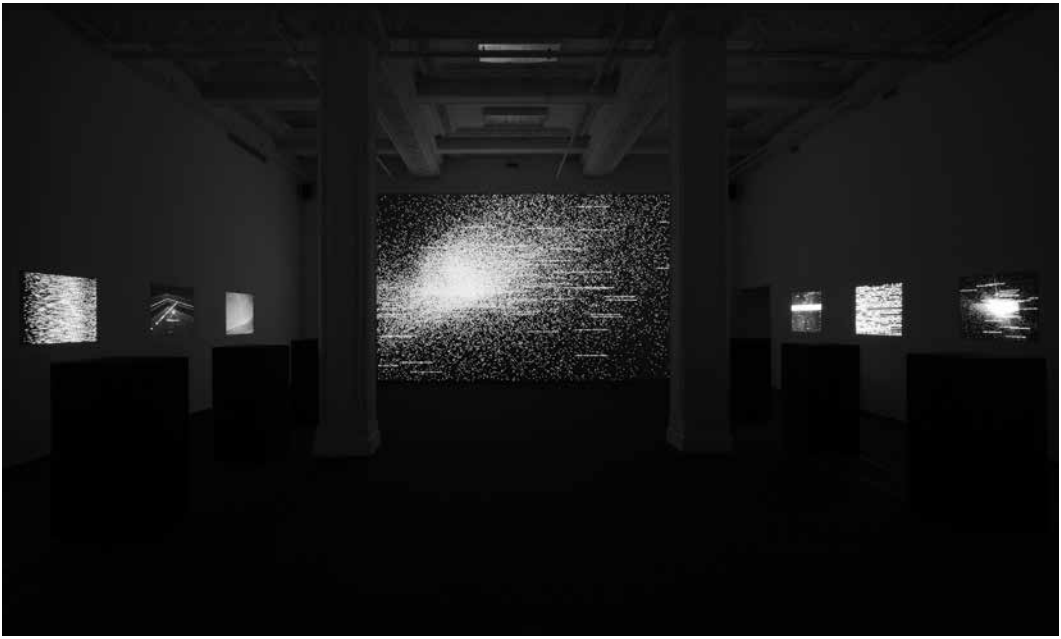


Figure 4. Projection du fond: Ryoji Ikeda (concept et composition) et Shohei Matsukawa, Tomonaga Tokuyama (infographie et programmation), *data.tron* [WUXGA version], 2011, projecteur DLP, ordinateur, hauts-parleurs, dimensions variables. Rangées de projections de chaque côté: Ryoji Ikeda (concept et composition) et Shohei Matsukawa, Norimichi Hirakawa, Tomonaga Tokuyama (infographie et programmation), *data.matrix* [n° 1–10], 2009, 10 projecteurs DLP, ordinateurs, hauts-parleurs, plinthes en bois, environ 270 × 60 × 80 cm. Montréal, DHC/ART, 14 juin–18 novembre 2012 (avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain; photo: Richard-Max Tremblay).

dispositif artistique. En testant les déterminants et les limites de la perception, elles proposent une réinterprétation du rapport de pouvoir qui fonde l'expérience de transcendance propre au sublime.

Rappelons que selon la définition de Chignell et Halteman, la transcendance associée au sublime émerge du «sentiment vertigineux de rencontrer quelque chose dont les principales caractéristiques dépassent la compréhension intellectuelle», à la suite de quoi notre esprit se sent «“élevé” au-dessus ou à tout le moins au-delà de ses interactions cognitives typiques avec les objets». Les installations d'Eliasson et d'Ikeda cherchent toutes deux à procurer au visiteur ce sentiment qu'il repousse les limites habituelles de sa cognition. Ainsi, la théâtralisation du Hall des turbines réserve au visiteur non avisé qui pénètre dans le musée un effet de surprise des plus inattendus. Comme le note Susan May, la galerie couverte se trouve finalement exposée aux éléments,⁶⁰ bien que, paradoxalement, la pénétration de la «nature» dans l'espace de transition passe par l'obstruction de la lumière naturelle, à laquelle est substituée cette lumière monofréquence qui accentue l'étrangeté de l'environnement en plongeant l'espace dans un crépuscule ininterrompu. Le miroitement de la demi-sphère dans les glaces crée, quant à lui, un reflet imparfait, comme un coucher de soleil sur la mer qui surplomberait le spectateur, se reflétant lui-même à la surface. Figurant au sein du dispositif iconographique, le visiteur peut devenir un participant plus actif et s'allonger au sol afin de former des figures, seul ou en groupe. Ce jeu de perspectives est multiplié, comme dans un kaléidoscope, par la passerelle interrompant en hauteur l'espace du hall et offrant au visiteur un point de vue inusité sur les spectateurs en contrebas. | fig. 5 | La pente descendante du sol, conçu sous forme de rampe, contribue également à ces effets, le soleil regagnant en

60. Susan May, dans May et Eliasson, op. cit., p. 26.



Figures 5. Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003. Lampes mono-fréquence, feuilles de projection, machines à vapeur, feuilles miroirs, aluminium, échafaudages, 267 × 223 × 1554,4 cm. Tate Modern, Londres, 2003 (photo: Andrew Dunkley & Marcus Leith. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; and Tanya Bonakdar Gallery, New York. © Olafur Eliasson).

hauteur la distance qu'il perd en étendue lorsque le spectateur s'approche de la demi-sphère. Globalement, le dispositif mis en place par Eliasson distord ainsi les repères spatiotemporels qui organisent notre appréhension courante de l'espace naturel et humain.

Les installations d'Ikeda testent également les limites de notre compréhension du monde, en rendant tangible la matrice qui sous-tend nos opérations cognitives les plus courantes. Dans *datamatics*, le mouvement, la musique et l'environnement immersif contribuent à matérialiser l'omniprésence des données, autrement difficile à imaginer. Les images contenues dans l'installation «statique» *systematics* sont présentées de nouveau dans *data.tron* et *data.matrix* sous forme de projections dont le flux continu accompagné de sons inassignables produit une expérience sensorielle déroutante, qui vise à procurer au spectateur un sentiment d'immersion dans le flux spatiotemporel de l'information. Projetées ensemble sur trois murs d'une même pièce, *data.tron* et *data.matrix* constituent un véritable environnement où le spectateur se trouve surplombé par une vidéo (*data.tron*) occupant toute la surface d'un mur, et entouré de deux rangées d'écrans (*data.matrix*) qui diffusent un flux ininterrompu d'images virtuelles dont le rapide défilement génère d'étonnants effets de couleur à chaque mouvement du regard. Ces effets

d'échelle combinés au caractère insaisissable des images qui défilent rapidement au rythme de sons eux-mêmes générés par ordinateur mettent en scène un rapport de pouvoir entre le code et le spectateur, permettant d'éprouver de manière sensorielle et affective la puissance du flux de l'information. Pénétrer dans cet espace immersif peut ainsi se comparer à entrer dans un univers parallèle qui, bien que produit par des systèmes programmés par les humains, apparaît étrangement autosuffisant. Cet effet est accentué par le rythme mécanique, parfois saccadé, auquel se succèdent les images ainsi que par les mélodies minimalistes se décomposant en bruits blancs qui testent les limites de notre perception sensorielle. Les œuvres permettent ainsi d'éprouver physiquement l'incommensurabilité du code qui sous-tend nos actions et nos communications pourtant les plus banales.

Si les œuvres d'Eliasson et Ikeda éprouvent nos limites cognitives, comme le requiert l'expérience de transcendance qu'implique le sublime, le sentiment d'élévation qui en résulte est transformé par les changements qui affectent la nature de notre rapport aux causes sensibles du sublime. Chez les Modernes, la confrontation directe avec la puissance de la nature représentait l'occasion pour le sujet de mesurer la transcendance de son esprit par rapport à la nature. Or, le visiteur de *The weather project* et de l'installation *datamatics* ne fait plus l'expérience d'un simple face-à-face opposant un sujet et un objet. Inspiré par la météorologie et l'influence du climat sur notre humeur et nos interactions avec nos semblables, Eliasson ne représente pas la nature comme une réalité dont nous serions les observateurs distants, mais comme un environnement avec lequel nous interagissons au moyen de médias et de technologies qui déterminent notre rapport au non-humain aussi bien qu'aux autres humains. Cette représentation est matérialisée par les miroirs qui rendent le dispositif interactif et la vapeur qui crée un environnement immersif. Dans l'espace participatif ainsi créé, le sentiment d'élévation s'enracine dans le pouvoir qu'offrent les médiations technologiques de se réapproprier les modalités de notre perception sensorielle. Or, ce pouvoir n'est pas offert en propre au sujet individuel dont il serait l'extension, mais gagne en puissance lorsque les spectateurs se regroupent afin de tester de manière collective le potentiel d'interaction offert par l'installation. Participant parmi d'autres au système collectif, le visiteur devient l'un des maillons d'un réseau actualisant le caractère englobant de l'œuvre. L'installation matérialise ainsi la dimension conventionnelle du sublime que Kant, rappelons-le, s'efforçait de nier. Dans ce contexte, la transcendance ne caractérise plus un sujet singulier, mais plutôt l'interconnexion reliant l'humain et le non-humain.

Ce principe d'interconnexion participe également à la symbolique des installations d'Ikeda. L'aspect déstabilisant des œuvres provient non seulement de leur capacité à révéler la structure cachée des technologies que nous employons couramment, mais aussi la relative familiarité des codes, données et signes qui constituent l'invisible matrice de notre capacité d'interaction avec les autres humains de même qu'avec les machines. Comme le rend bien la métaphore de John Durham Peters, ces médias sont pareils au « feu de la vestale »,⁶¹ un pouvoir qui alimente nos existences contemporaines, mais qui demeure dissimulé derrière les multiples appareils technologiques et interfaces numériques que nous utilisons. En révélant non seulement la

61. John Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago et Londres, 2015, p. 122–128.

matérialité de l'information, mais aussi son flux insaisissable autant qu'omniprésent, Ikeda rend compte de la valeur existentielle que les données possèdent aujourd'hui. Cette valeur ne se réduit pas à une forme spécifique d'information ou d'usage, comme en témoigne le caractère générique des données qui constituent l'iconographie de *systematics* et *datamatics*, mais à son pur potentiel de connecter les entités les plus diverses. À titre de médiation, le code possède un pouvoir qui réside dans sa propriété à circuler entre ses bénéficiaires et ses transmetteurs, que nous devenons tour à tour. Du fait même de son apparente indépendance par rapport à nous, que matérialise l'environnement immersif constitué par les œuvres *data.tron* et *data.matrix*, le code peut devenir le vecteur d'une infinité de traductions d'origine humaine aussi bien que non-humaine. Il en ressort que le sentiment d'élévation procuré par l'incommensurabilité du code ne renvoie pas à la supériorité de notre propre esprit, comme chez Kant, mais au caractère transcendant de ces traductions ou associations que multiplient les données à la manière d'un infini rhizome.

Conclusion

Véritables emblèmes visuels du sublime, les tableaux de Friedrich sont pour l'art ce que l'Analytique du sublime de Kant est pour l'esthétique: une représentation canonique du sublime. La notoriété qu'ils ont acquise dissimule leurs particularités historiques, notamment leur indissociabilité avec le mode d'identification naturaliste des humains et des non-humains. Le sublime moderne, en effet, est le produit d'une cosmologie naturaliste soutenue par des processus de purification, qu'elle dément pourtant secrètement par des pratiques constantes d'hybridation. À titre de catégorie esthétique, le sublime est le fruit d'une telle hybridation, requérant à la fois le stimulus d'une nature étrangère et potentiellement terrifiante, et les facultés d'un sujet qui projette sur l'objet les fruits de sa raison ou de son imagination. Or, en deçà de ces interprétations proprement modernes gît une forme d'expérience que n'abolit pas le passage du temps. Cette expérience de transcendance est faite du sentiment combiné de rencontrer les limites de nos capacités cognitives et de s'élever au-dessus d'elles. Par les vertus de technologies immersives, d'un langage abstrait et universel, ainsi que de dispositifs interactifs inusités, *The weather project* d'Olafur Eliasson et les séries *systematics* et *datamatics* de Ryoji Ikeda génèrent cette expérience en s'appuyant ouvertement sur le pouvoir des médiations que la purification moderne s'efforçait de nier. Les œuvres réactualisent ainsi le sublime en l'harmonisant avec l'idée de flux ou d'interaction qui caractérise notre rapport au monde dans une ère où les technologies et les nouveaux médias participent aux côtés des phénomènes sensibles à ce que nous appelons désormais la non-humanité. Dans ce contexte, l'expérience de transcendance ne traduit plus notre propre supériorité sur la nature, mais bien celle des multiples formes d'interconnexion entre l'humain et le non-humain que les médiations technologiques possèdent le pouvoir d'actualiser. Par-delà le naturalisme, le sublime s'impose ainsi comme une expérience toujours actuelle. ¶