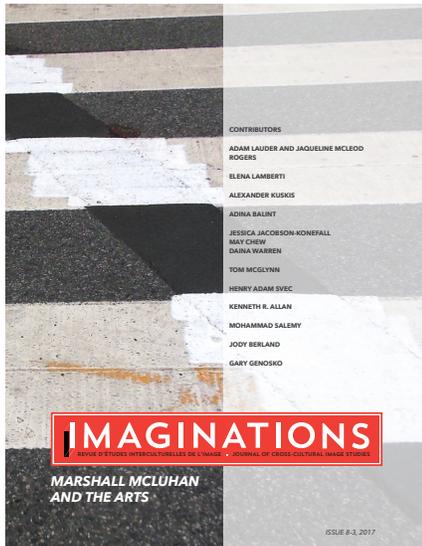


IMAGINATIONS

REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE ■ JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES



IMAGINATIONS

JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES |
REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE

Publication details, including open access policy
and instructions for contributors:

<http://imaginations.csj.ualberta.ca>

Marshall McLuhan and the Arts

Editorial Team: Brent Ryan Bellamy, Dominique Laurent, Andriko
Lozowy, Tara Milbrandt, Carrie Smith-Prei, and Sheena Wilson

December 6, 2017

To cite this article:

Balint, Adina. "Critique, texte et art contemporain. Repenser l'héritage de Marshall McLuhan aujourd'hui." *Imaginations* 8:3 (2017): Web (date accessed) 57-70. DOI: 10.17742/IMAGE.MA.8.3.4

To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.MA.8.3.4>



The copyright for each article belongs to the author and has been published in this journal under a [Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/) license that allows others to share for non-commercial purposes the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal. The content of this article represents the author's original work and any third-party content, either image or text, has been included under the Fair Dealing exception in the Canadian Copyright Act, or the author has provided the required publication permissions.

CRITIQUE, TEXTE ET ART CONTEMPORAIN. REPENSER L'HÉRITAGE DE MARSHALL MCLUHAN AUJOURD'HUI

ADINA BALINT

Résumé | À l'ère d'Internet, quelle signification donner encore à l'héritage culturel de Marshall McLuhan? Si la question a inspiré des penseurs français (Michel Serres, Jean Baudrillard, Régis Debray) et canadiens (Derrick de Kerckhove, Pierre Lévy), nous y revenons sous un nouvel angle, en lien avec les arts plastiques contemporains. Par l'exploration de trois expositions : *Vision trouble* d'Annie Briard, *Our Land. Contemporary Art from the Arctic* et *Superimposition: Sculpture and Image*, qui se sont déroulées à Saint-Boniface et à Winnipeg, au Manitoba en 2016-2017, nous soulignons la pertinence actuelle des notions d'expérience de la perception, de mosaïque et de village global de McLuhan. Après tout, quels liens novateurs s'établissent entre l'art, les nouveaux médias et la pensée, à partir de Marshall McLuhan aujourd'hui ?

Abstract | Nowadays, in our interconnected virtual world, how can we rethink Marshall McLuhan's cultural heritage? If the issue has already inspired a number of thinkers in France (Michel Serres, Jean Baudrillard, Régis Debray) and in Canada (Derrick de Kerckhove, Pierre Lévy), this essay approaches the question under new light, in relation to contemporary visual arts. By studying three exhibitions: *Vision trouble* d'Annie Briard, *Our Land. Contemporary Art from the Arctic* and *Superimposition: Sculpture and Image* opened in Saint-Boniface and Winnipeg, Manitoba (2016-17), it outlines the current relevance of McLuhan's concepts, such as: the sensory experience, the mosaic and the global village. After all, how do visual arts, new media and critical thinking contribute to redefining Marshall McLuhan's theories today?

1/ Critique des médias aujourd'hui...

Nombreux sont ceux qui accusent aujourd'hui les médias d'engendrer tous les maux de la terre, ou peu s'en faut. On critique ces outils de transmission de l'information comme s'il s'agissait de dispositifs autonomes, détachés des êtres qui les ont créés, qui les animent et les alimentent quotidiennement. L'on se trouverait ainsi confronté à une sorte de machine infernale qui aurait la capacité de se découper de son créateur ou de sa créatrice en produisant ses propres signes et significations et en devenant sa propre finalité. Son emprise serait quasi infinie, permanente, et l'homme ne parviendrait plus à s'y soustraire.

Au-delà de quelques griefs communs, la critique à l'égard des médias prend des formes diverses et variées. À l'instar du philosophe français Jean Baudrillard¹, théoricien de la société contemporaine, d'aucuns mettent l'accent sur le déplacement qui se produirait du message vers l'instrument de diffusion lui-même, autrement dit, du contenu vers le contenant². Cette inversion des priorités (le moyen se transformant en une fin en soi) renoue avec le scénario déjà esquissé par le Canadien Marshall McLuhan dès les années 1960 : le *medium* supplante le message – le fameux “*the media is the message.*”³ Dans la biographie qu'il consacre à McLuhan en 2009, Douglas Coupland précise ce qui est désormais devenu un cliché :

“The medium is the message” means that the ostensible content of all electronic media is insignificant; it is the medium *itself* that has the greater impact on the environment, a fact bolstered by the now medically undeniable fact that the technologies we use every day begin, after a while, to alter the way our brains work,

and hence the way we experience the world. Forget the ostensible content, say, of a television program. All that matters is that you're watching the TV itself, at the expense of some other technology – probably books or the internet. Those mediums we *do* choose to spend our time with continually modify the way we emphasize our senses – seeing versus hearing versus touching – on a scale so large and spanning so many centuries that it took at least a decade after Marshall's death for him to be proven right, with the triumph of the internet. (18-19)

Après tout, cette conception du *medium* qui supplante le message aboutit-elle à la création d'un univers privé de toute authenticité ? Un univers balayé par des images vidées de leur essence, à des jeux d'apparence et à des « simulacres » ? Oui, selon Jean Baudrillard, qui, dans son ouvrage *Simulacres et Simulation*, parle de surfaces sans profondeur, de miroirs qui ne réfléchiraient qu'eux-mêmes et derrière lesquels ne se cacheraient aucune vérité.

Néanmoins, afin de remonter à l'origine de ces réactions critiques, n'oublions pas que dans les années 1960, McLuhan était le premier à attirer l'attention du monde vers les nouveaux médias et à exalter leur toute-puissance, que ce soit la radio, la télévision, le téléphone, le télécopieur, la presse, etc.. Il est désormais connu que McLuhan a considéré les médias d'une façon globale et qu'il a été ainsi le chef de file d'une pensée technodéterministe des médias dont l'influence se fait encore sentir plus d'un demi-siècle plus tard chez des théoriciens au Canada et ailleurs sur la planète. Dans la lignée de McLuhan, rappelons les penseurs français contemporains Michel Serres ou Régis Debray et le Canadien Derrick de Kerckhove ou

encore, Pierre Lévy, dont la notion de “global brain”⁴ est une expansion du “*global village*” macluhanien, par exemple.

Que dit McLuhan ? C’est le progrès technologique qui détermine prioritairement la forme de civilisation au sein de laquelle l’homme évolue : à l’ère des médias électroniques, nous quittons la « Galaxie Gutenberg »⁵ pour anticiper ce qui deviendra la Galaxie Internet. Ou encore : la roue est un prolongement du pied, le livre un prolongement de l’œil, la radio l’extension de l’oreille, le téléphone et la télévision sont l’extension du système nerveux. L’invention de Gutenberg a développé le sens de l’abstraction en sollicitant l’œil, notre sens le plus intellectuel ; les *mass media*, au contraire, mettent en valeur nos sens les plus intuitifs et sollicitent l’ouïe, un sens plus archaïque. Et paradoxe ! Les découvertes de la modernité nous renverraient à un tribalisme d’antan.

Marshall McLuhan a séduit toute une génération d’intellectuels et de penseurs qui ont fait de la noosphère, du cyberspace, de la logosphère, de la médiasphère, des formules-miracle parce qu’elles permettent de réduire toute complexité du monde à un système de relations codées. Selon ces penseurs, les médias déterminent la forme de société dans laquelle nous vivons : « le village global » est au fond la métaphore de la mondialisation. Les médias contribuent au nivelage des cultures, annoncé comme la fin apocalyptique de l’histoire et de la civilisation. Si la pensée de McLuhan a été si bien acceptée par un large public dans les années 1960, c’est qu’elle surestimait le rôle des médias de masse et établissait la prépondérance des grandes entreprises sur les industries culturelles. Mais si ce système contente du monde, en même temps, il hypostasie la réalité.

À partir de cette mise en contexte et en nous penchant sur trois expositions d’art contemporain canadien, nous proposons de réfléchir à la pertinence de la pensée de McLuhan aujourd’hui en vue d’une meilleure compréhension du milieu artistique. Comment les nouveaux outils de communication agissent-ils sur les arts plastiques contemporains au Canada ? Quelle est l’influence des divers médias sociaux sur les pratiques artistiques ? Ou encore, à quel point Internet a-t-il modifié le milieu artistique, notre façon de concevoir, d’analyser et de percevoir les arts ?

2/ Lire McLuhan aujourd’hui

Lire McLuhan aujourd’hui, ce serait chercher le mot ou la phrase qui à un endroit quelconque du texte envahit soudain la conscience du lecteur tel un souvenir auquel il ne s’attendait pas. L’image que l’on se fait de l’expérience intérieure change qualitativement. Une sorte de transparence semble illuminer le texte qu’on est en train de lire. La mémoire individuelle du lecteur cède à une mémoire plus vaste, soucieuse de ne pas imposer ses préjugés. Ces résonances jettent un défi au discours logique et suscitent souvent un espace de perceptions multisensorielles qui captivent le lecteur. Cependant, la méthode de pensée dans l’écriture de McLuhan a ceci de particulier et de parfois irritant : elle se dispense d’analyse en fournissant plutôt des synthèses. Disciple des artistes et écrivains symbolistes, McLuhan ne semble donner que des conclusions à l’instar des poètes : comme eux, il propose des effets sans donner les causes. Écrivant à partir de la synthèse déjà faite, il ne se soucie pas de faire remonter le lecteur au point de départ d’une pensée. Il l’invite à y faire face d’un coup ou à y renoncer. Il place ses phrases en rapport de résonance. Rappelons une technique des

surréalistes qui consistait à juxtaposer deux termes naturellement incompatibles pour faire surgir un éclat d'intelligence entre eux. Il s'agit d'un *mini-happening*, au sens d'une performance, d'une pratique artistique. C'est cet effet de *happening* que nous fait ressentir McLuhan dans ce passage sur les "hidden effects" dans *The Global Village.*⁶ Dans sa biographie *Marshall McLuhan*, Coupland paraphrase :

If you have ever sat in a hot and airless lecture room trying to follow the speaker's line of argument, you have experienced the psychic nature of a figure: it is the momentary area of your mind's attention. As you sit there, you will notice perhaps successively a sudden shift in the air, the radiator knocking, an insect buzzing between the screen and the pane, or the pressure of your legs against the chair. Within the context of all the things that exist in that room, points of awareness (attention) will arise and recede. In a larger sense, nothing has meaning except in relation to the environment, medium, or context that contains it. The type on this page is the figure against the ground of the blank page. The figure of the geometric construct is revealed against the void in which it is imagined. The left hemisphere of the brain is figure against the ground of the right brain in Western culture and the opposite for the Oriental. (18)

Dans ces quelques propos de Coupland, McLuhan semble nous inviter à tirer de notre propre expérience des idées stimulantes : c'est la nature des moyens de communication et non pas leur contenu qui donne du sens au monde dans lequel nous vivons ; ce sont les techniques nouvelles, non pas d'emblée l'évolution de l'esprit humain, qui font que l'homme prête attention

à ce qui l'entoure. Ces techniques agissent comme des « extensions » de nos sens, comme il le souligne dans sa vision du concept de "global village", qui est : "a way of paraphrasing the fact that electronic technologies are an extension of the human central nervous system, and that our planet's collective neural wiring would create a single 24-7 blobby, fuzzy, quasi-sentient metacommunity" (Coupland 18-19). Là encore, les moyens de diffusion se verraient dépouillés de leur substance, et la communication s'érigerait en but ultime de la communication, dans une sorte de tendance autophage. McLuhan ne cesse de poursuivre sa réflexion en concédant aux outils technologiques le pouvoir de s'émanciper de leur créateur, puis d'agir à leur tour sur lui en produisant des effets imprévus qui modifient sa façon d'être et de penser.

Lire McLuhan, c'est aussi essayer – après avoir été saisi de la synthèse – de la rendre disponible, mais c'est avant tout de la percevoir comme le but même de la lecture. C'est dans le même ordre d'idées que Maurice Blanchot souligne, en guise d'avant-propos pour *L'espace littéraire* :

Un livre même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain, plus impérieux. (13)

Comme ce n'est pas l'espace littéraire, mais l'espace acoustique qui intéresse surtout McLuhan, son intuition du centre n'est pas d'emblée basée sur la logique. « L'espace acoustique est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part », écrit-il dans *Du cliché à l'archétype*⁷, en reprenant une idée de Blaise Pascal dans les *Pensées* (1670). Nous savons que

l'espace acoustique est une des métaphores les plus courantes dans l'œuvre de McLuhan. C'est l'espace de la résonance et de la simultanéité globale de toute expérience humaine. L'art en est une des clefs.

Pourquoi le rôle de l'art est-il crucial pour McLuhan ? Rappelons que dans son œuvre-phare, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, paru au Canada en anglais en 1964 et traduit en français en 1968, McLuhan ne parle pas explicitement de l'art. Néanmoins, depuis les années 1950, le théoricien se consacre activement à la compréhension des médias comme enjeux épistémologique et artistique. Ainsi, il est possible de synthétiser ses idées sur l'art à partir de ce qu'il écrit sur les médias (presse, télévision, radio, livre etc.) et leurs impacts sur le système nerveux. Dans ce sens, McLuhan distingue quatre caractéristiques de l'art : 1/ l'œuvre d'art s'adresse d'abord aux sens ; 2/ l'œuvre d'art engage le spectateur, entre autres, en exposant le processus de création ; 3/ l'œuvre d'art crée des relations formelles nouvelles, souvent à travers la mosaïque ; 4/ l'œuvre d'art représente une énigme : elle va toujours au-delà du réel.

Qu'est-ce que cela veut dire pour les arts au Canada aujourd'hui ? En discutant certaines répercussions d'internet et des nouveaux outils de communication sur les arts de la francophonie contemporaine, nous nous pencherons particulièrement sur une exposition qui a eu lieu à La Maison des artistes visuels francophones de Saint-Boniface, au Manitoba : *Vision trouble* de l'artiste Annie Briard. Ensuite, nous examinerons la notion de mosaïque à travers deux expositions de Winnipeg : *Our Land. Contemporary Art from the Arctic* à Winnipeg Art Gallery et *Superimposition : Sculpture and*

Image à la galerie d'art contemporain, Plug In Institute of Contemporary Art (ICA).

3/ *Vision trouble* d'Annie Briard et l'impact d'Internet sur l'art aujourd'hui

Pour Annie Briard, artiste montréalaise qui vit à Vancouver et qui a exposé dans de nombreuses galeries au Canada et à l'étranger, l'image est intimement liée au sens de la vue, la vision étant « le moyen le plus poignant pour saisir ce que nous comprenons du monde qui nous entoure ». ⁸ L'artiste s'intéresse aux « actes physiques de la lumière » et tente de « comparer [s]a réalité à la [n]ôtre », ⁹ ce qui fait, entre autres, l'objet de l'exposition présentée du 21 avril au 28 mai 2016 à la Maison des artistes visuels de Saint-Boniface au Manitoba.

À l'instar de McLuhan qui s'interroge sur l'impact des médias sur la vue, Annie Briard réfléchit à la manière dont l'image influence nos regards et le positionnement de nos yeux. Dans son art, l'image peut être en mouvement, captée, simulée, construite, fixe, et même provenir de divers horizons : de la mémoire, de ses souvenirs, ses rêves, ses fantasmes. Au fond, le parti pris de *Vision trouble* est de réfléchir aux espaces entre le visible et l'imaginaire en jouant sur l'image et, par le fait même, sur la vision. Passionnée de détails et minutieuse dans sa technique, Annie Briard semble piéger le regardeur le plus assidu, qui aurait du mal à déjouer les artifices de sa démarche quand il s'agit de retracer les étapes de son processus créatif derrière les séries d'images qui lui sont présentées. Car, pour reprendre McLuhan : une exposition d'Annie Briard, ça ne se regarde pas, ça s'éprouve.

L'exposition *Vision trouble* met en lumière, d'une part, la troisième dimension des arts

plastiques, avec des installations immersives et des productions utilisant la vidéo, la sculpture, le dessin et la photographie, qui nous plongent dans le champ de la phénoménologie de la réception, voire dans celui de l'intersubjectif et de la relation à l'œuvre. D'autre part, le montage de Briard se situe dans la fausse troisième dimension, celle de l'illusion optique rendue possible par l'intermédiaire de lunettes 3D devant une œuvre à deux dimensions. Bref, nous sommes immergés, « dedans », pour reprendre Blanchot. Difficile donc de s'imaginer cette exposition ; il faudrait, plus que la voir, la vivre, l'éprouver de tout son corps pour en déployer le sens. Par ailleurs, Douglas Coupland, dans sa biographie sur McLuhan, reconnaît l'importance de l'expérience dans la perception de l'espace et du volume : "Marshall wasn't simply discussing the way we perceive volume but rather the way those volumes are *experienced*" (Coupland 147).

Pour revenir à Annie Briard : elle détient un bac en Beaux-Arts de l'université Concordia et une maîtrise en arts médiatiques de l'Université d'art et design Emily Carr. Sa pratique artistique est fortement engagée dans une recherche formelle et théorique à la croisée de la psychologie, des neurosciences et de la littérature (pensons à son œuvre *Le Marronnier*, inspirée de *La Nausée* de Sartre). Nous n'avons pas tort d'affirmer que par l'interdisciplinarité de ses préoccupations, son travail explore des questions dans la lignée de Marshall McLuhan. Dans son *artist statement*, Annie Briard affirme:

I am interested in the multiplicity of perception paradigms, differing within the fields of psychology, phenomenology, neuroscience and film theory. There is space for creative experimentation within

the gaps and intersections between these models. Our sensorial system - physically fallible and influenced by memory, mood, ideology - mediates what we know of the surrounding world. Sometimes, the limits between our ideal and physical visions become blurred. How, then, does what I see compare to what you see? How does this perception influence our way of being in the world, of encountering wonder, and communing with one another?

Les œuvres de *Vision trouble* relèvent d'une « multistabilité dans la perception humaine ». ¹⁰ Suivant ce concept, le monde est "a fictional construct, [...] where 'truth' is always provisional, subject to interpretation, relative to the position of the observer" (Jirgens, "Virtual Realities and Chaos" 148).

Il en va de même pour le titre de l'exposition, *Vision trouble*, où le mot « vision » est au singulier. On pourrait le prendre pour une vérité objective, mais c'est plutôt une construction déterminée par nos différentes perceptions. Selon cette perspective, on pourrait avancer une idée de Gaston Bachelard, pour qui l'œuvre permet l'expérience du monde extérieur et intérieur et montre « la correspondance de l'immensité de l'espace du monde et de la profondeur de "l'espace du dedans" » (Bachelard, *La Poétique de l'espace* 186). Le spectateur attentif devant les installations d'Annie Briard remarque que les images – sortes de paysages-lumière qui semblent fixes au premier regard – changent et se transforment : la lumière du soleil sur les arbres fluctue, l'image prend vie, la tête d'un personnage remue. Certains spectateurs s'en rendent compte, d'autres peut-être pas du tout. Entre ce qu'on perçoit ou non, un objet artistique nous fait pourtant signe, nous rappelant qu'il y a là quelque chose à voir.

Si en 1962, Marshall McLuhan, dans son livre *The Gutenberg Galaxy*, soulignait l'évolution de l'homme d'une communauté tribale à la modernité en se référant à des cultures orales et à des cultures mécaniques ("*acoustic space*" vs. "*mechanical culture*") – aujourd'hui, nous pouvons mesurer l'impact d'internet, des sites de partage et des réseaux sociaux en termes de transformation des pratiques artistiques et d'assurance d'une pérennité des œuvres. Rappelons encore Coupland, qui écrit :

Marshall defined tribal societies as oral cultures whose members used emotionally laden speech to communicate. These non-literate societies were politically engaged, emotionally charged, tightly woven together, and unified. They lived in what Marshall called "acoustic space."

This space was eroded by the phonetic alphabet. It stripped speech of its emotional dimension, creating in its Finneganian wake linear, individualistic, Western Man - "Gutenberg Man". Beginning in the sixteenth century, the eye overtook the ear as man's dominant sense organ. The printing press was ultimately responsible for the Industrial Revolution, the middle class, nationalism, and capitalism, ultimately creating a "mechanical culture." (Coupland 164)

Il est certain que de nos jours, internet est devenu presque un passage obligé pour nombre d'artistes, surtout s'ils tiennent à garder l'attention sur leur art et s'ils souhaitent privilégier des rencontres – virtuelles, et pas seulement – avec d'autres artistes, des collectionneurs, des commissaires d'exposition, des directeurs de galerie, des critiques et le public. La présence culturelle sur internet se traduit de différentes manières :

conception et réalisation de vidéos, partage de ces dernières sur les réseaux ou en exposition ; mise en service de sites d'artistes en arts visuels avec accès à une galerie virtuelle ; apparition de l'art mobile, qui est toute forme de créativité composée à partir d'un appareil mobile, d'un téléphone ou d'une tablette.

Au fond, au centre de ce type d'art, l'instantanéité, la connectivité et la dimension collective priment. Ajoutons à cela, la dématérialisation des œuvres et l'hybridation des pratiques. Dans tous les cas, nous sommes placés devant l'expérience ; l'expérience qui était essentielle pour McLuhan et qui a motivé son désir d'analyser presque tout ce qui l'entourait.¹¹ C'est ce désir d'expérimentation et d'expérience auquel nous convie également l'exposition d'Annie Briard.

4/ Critique et effet de mosaïque dans deux expositions d'art contemporain à Winnipeg

La contribution la plus marquante de McLuhan à l'examen de la pensée occidentale dans les années 1960 a été de lui faire prendre conscience d'un certain nombre d'impasses, parmi lesquelles le fait que la logique formelle est remise en cause dans un monde acoustique. À cela s'ajoute le fait que l'époque de l'électricité n'est plus celle du raisonnement déductif et de l'analyse des opérations élémentaires. Elle est celle de la simultanéité, donc celle de la réflexion sur les enchaînements et les constructions hybrides. Il est désormais connu que la révolution des médiums bouleverse le sens de la perception, la notion d'environnement, la capacité d'assimilation et la conception des arts en général, que ce soit la peinture, la sculpture, l'architecture, le cinéma, etc., qui deviennent d'« anciennes » formes d'art par rapport aux nouvelles : la radio, la télévision, la vidéo, par exemple.

Dans les années 1960, McLuhan posait une question qui n'a pas perdu de sa pertinence : les « anciennes » formes d'art, qui ne semblent plus génératrice d'avant-gardes, sont-elles condamnées à perdre de leur importance ? Ou bien, continuent-elles à subir des métamorphoses dont on ne cesse de discuter la teneur ? Pour y répondre, sans doute a-t-on besoin de reconnaître le dynamisme des transformations successives qui ont eu lieu dans le domaine des arts plastiques, pas seulement au temps de McLuhan mais bel et bien aujourd'hui. C'est ce que nous allons montrer à partir de deux expositions d'art contemporain à Winnipeg.

Avant de parler de l'exposition *Our Land. Contemporary Art from the Arctic*, organisée par la Winnipeg Art Gallery en collaboration avec le gouvernement de Nunavut et le musée Peabody Essex en Nouvelle-Angleterre, arrêtons-nous un instant sur la manière dont le penseur québécois Pierre Bertrand conçoit l'artiste. Bertrand écrit :

L'artiste, dans son art comme dans sa vie, ne procède pas à partir d'une foi, d'une croyance, d'un principe. Mais c'est quelque chose en lui, d'invisible, d'imperceptible qui ne demande qu'à être, à la source de tous les devenirs, qu'à s'exprimer, à être à la source de toutes les actions. [...] Cette force de vie, qui est essentiellement *force de joie*, est réellement invisible, imperceptible, elle est même presque au-delà de la sensation, de la perception. C'est comme être en vie. [...] Tel est le moteur de tout art digne de ce nom, y compris bien sûr l'art de vivre. (15-16)

Pourquoi cette évocation de l'artiste ici ? Parce que l'exposition *Our Land* se présente comme une mosaïque d'histoires individuelles

– joyeuses et sombres – d'artistes qui partagent leur art de vivre et de créer, et qui nous dévoilent ainsi la grande histoire de leur communauté, celle des Inuit – ces populations qui occupent depuis des centaines de générations, la vaste étendue de l'Arctique, de la Sibérie à l'Alaska, du Canada au Groenland. Dans le catalogue de l'exposition *Our Land*, on lit :

L'art inuit puise dans un riche patrimoine culturel. Il a fait naître, autrefois, chants, récits, danses, sculptures et certains objets utilitaires d'une beauté remarquable. Aujourd'hui, viennent s'ajouter à ce patrimoine d'expression, la gravure, la photographie, la musique populaire et la réalisation vidéo. (Monroe 24)

Les œuvres d'art inuit présentées dans l'exposition : sculptures, gravures, litographies, tapisseries, photographies, vidéos, manteaux en fourrure portés par les shamans, constituent une véritable mosaïque de l'univers inuit, et à la fois, elles dépeignent des récits de vie et le quotidien de ces gens. Les Inuit respectent la parole réfléchie et l'écoute, aptitudes qu'ils estiment essentielles à la cohésion et la survie collective. Dans cette optique, l'art du récit dépasse le simple divertissement. Il s'agit d'une expression privilégiée de transmission des valeurs de la collectivité. Avant tout, l'art inuit fait état de l'être. Être Inuit ne signifie pas simplement parler l'Inuktitut ou maîtriser les compétences nécessaires à la vie dans l'Arctique. Il s'agit d'être un *Inuk* :

[...] un être humain qui incarne la perspective, l'optique et le regard de l'Inuk sur le monde. Le savoir ancestral inuit, l'*Inuit Qaujimaqatungit*, véhicule les valeurs inuites, la vision du monde, la langue, l'organisation sociale, le savoir dynamique

de la vie, les perceptions et les attentes.
(Monroe 24)

Il est intéressant de noter que dans les années 1950 et 1960, dans *Explorations 8* (1957) et dans la version revue de ce recueil, *Verbi-Voco-Visual Explorations*¹², parue en 1967, Marshall McLuhan s'intéressait déjà aux cultures et aux pratiques artistiques des peuples autochtones du Grand Nord canadien, particulièrement aux Inuits appelés alors Eskimos. Le chapitre "No Upside Down in Eskimo Art" (1-2) est révélateur de ses intérêts. Dans les pas de l'anthropologue Edmund Carpenter, avec qui il a collaboré, McLuhan reconnaît la force des "Eskimo space concepts, their mechanical skill and their power of accurate mapping of islands whose shores had not been seen but where the sounds of water alone gave them contour" (1). Il est évident que les capacités sensorielles autant des Inuit que des Eskimos sont remarquables, ce qui nous permet de souligner la pertinence de l'intuition de McLuhan et Carpenter, et l'actualisation de ces réflexions dans des productions artistiques contemporaines, comme l'exposition *Our Land*.

Mais quelle est la situation des Inuit aujourd'hui ? Qu'est-ce que l'exposition *Our Land* nous apprend sur la vie et l'art des Inuit contemporains ?

En parcourant l'espace du musée, en lisant les extraits de texte disposés sur les murs dans les salles d'exposition, on réalise vite que les Inuit d'aujourd'hui, y compris le peuple du Nunavut, font face à d'énormes défis, bien différents des contraintes d'il y a une ou deux générations. Les préoccupations de sauvegarde de la langue, des traditions et des savoirs inuits sont brouillées par une nouvelle réalité où prime la télévision, la radio, internet, les réseaux

sociaux etc. Dans ce contexte, une exposition comme *Our Land* fait bel et bien figure d'initiative exceptionnelle de sauvegarde de l'héritage ancestral et contemporain inuit. Il s'agit aussi d'une belle collaboration entre les gouvernements du Canada et du Nunavut, le ministère de la Culture, de la Langue, des Aînés et de la Jeunesse et le musée Peabody Essex¹³ pour préserver un héritage unique des peuples du Nord canadien.

En outre, l'exposition multilingue (Inuktitut, anglais et français), la référence à la série télévisuelle *Nunavut* et au film de renommée internationale *Atanarjuat : l'homme rapide* qui a influencé le montage des œuvres dans l'exposition, ainsi que la diversité des objets d'art (sculptures, gravures, peintures, tapisseries, vidéos, etc.) réalisés par des artistes issus de différentes régions polaires : Cape Dorset, Igloolik, Panniqtuuq – tout cela nous permet d'évoquer la notion de « mosaïque » qu'a explorée Marshall McLuhan dans les années 1960. C'est une manière de jeter des passerelles entre le passé et le présent en soulignant l'importance de la pensée de McLuhan et sa pertinence aujourd'hui en vue de déclaircir la mise ensemble de différents objets dans une exposition contemporaine et leurs significations.

Après tout, que dit McLuhan sur la mosaïque ? Pour y répondre, contextualisons d'abord la question. Lorsqu'il écrit pour des contemporains immergés dans une civilisation de l'audiovisuel, McLuhan rompt délibérément avec les formes de l'écrit linéaires et rationnelles, telles que les a consacrées l'usage académique. De la sorte, pour mieux rendre compte de la rupture apportée par la « période typographique » dans le cours des civilisations, il rédige *The Gutenberg Galaxy* sous la forme d'une mosaïque de petits paragraphes, les chapitres étant précédés

de résumés qui ajoutent de l'information, contribuant à la complexité du total. McLuhan justifie son choix dans ces mots: « La mosaïque constitue le seul moyen de faire apparaître les opérations causales dans l'histoire » (McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* 45).

Par ailleurs, McLuhan introduit une perspective radicalement nouvelle dans la façon de conceptualiser les médias. Refusant de se cantonner aux technologies capables de véhiculer des messages – telles que l'écriture, l'imprimé, le cinéma ou la télévision – il considère toutes les technologies susceptibles de transformer, pour l'homme, l'expérience sensible de la distance et du temps, et donne à la notion de média, une extension considérable : la roue est médiatrice du pied et ainsi son « agent anti-inflammatoire » (McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* 45), le vêtement est médiateur de la peau, etc. Comme nous disions plus haut : ces technologies font sens par elles-mêmes et non par le contenu des messages qu'elles véhiculent :

C'est une des principales caractéristiques des médias que le contenu nous en cache la nature [...]. La lumière et l'électricité en effet sont distinctes de l'usage qu'on en fait. Elles abolissent le temps et l'espace dans la société exactement comme la radio, le télégraphe, le téléphone et la télévision et imposent une participation en profondeur. (McLuhan, *Pour comprendre les médias* 62)

L'originalité de cette vision est certes rassemblée dans l'aphorisme : *the medium is the message*. Prenant à contre-pied le schéma linéaire de la communication, McLuhan affirme que les médias, par leur existence même, et indépendamment des messages qu'ils véhiculent, imposent leur logique de consommation aux

civilisations qui les façonnent. Cela lui permet de repenser une histoire de l'humanité en trois grandes époques : d'abord, l'ère tribale, où dominait la parole, puis, l'ère typographique, déterminée par l'imprimé, et enfin, l'ère moderne, retribalisée par les médias électroniques. Cette vision ne fait-elle pas figure de mosaïque ? Oui, puisque nous pouvons envisager la mosaïque comme « un lieu composite où coexistent, de manière irénique (tolérance envers les croyances différentes), et non contradictoire, toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire » (Dällenbach, *Mosaïque* 167), selon la conception de Lucien Dällenbach.

Étant donné que la diversité de l'exposition *Our Land. Contemporary Art from the Arctic* porte sur la multiplicité des productions artistiques, sur l'hétérogénéité des individus, des populations et des histoires de vie, la notion de mosaïque – telle qu'exposée par McLuhan, et plus tard, par Dällenbach – nous permet d'envisager l'être-ensemble des différences dans un montage stimulant et inclusif¹⁴. Cette approche est également celle des perspectives multi- et transculturelles articulées à la littérature, dans la conception du critique canadien Patrick Imbert, pour qui : « ce qui importe dans les récits multi- et transculturels, c'est justement cet instant plein, complet, mais dans sa dimension positive, celle de la reconnaissance de l'autre et de soi vis-à-vis de l'autre » (Imbert, « Multiculturalisme, violence fondatrice et récit 29). Ainsi est-il du « coup de foudre » qui agit comme une épiphanie permettant de reconnaître l'altérité positivement et d'aller au-delà du cliché ou des situations problématiques.

L'idée de mosaïque comme cohabitation d'éléments cosmopolites se retrouve aussi dans la deuxième exposition qui nous intéresse. Cette fois, il s'agit d'une exposition d'art

contemporain occidental, intitulée *Superimposition: Sculpture and Image*, qui a eu lieu à la galerie Plug In Institute of Contemporary Art de Winnipeg. C'est un montage-mosaïque qui réunit le travail de huit femmes artistes canadiennes et européennes : Nadia Belerique, Valérie Blass, Ursula Johnson, Kelly Lycan, Ursula Mayer, Kristin Nelson, Dominique Rey et Andrea Roberts. Ces artistes (2 francophones, 3 anglophones, 1 autochtone et 2 germanophones) travaillent toutes dans l'interdisciplinaire : de la sculpture à l'architecture, en passant par la photographie, la vidéo, la science-fiction, le textile ou la performance. Par-delà la diversité de leurs préoccupations, ce qui donne l'unité de cette attrayante exposition est la manière dont chacune des artistes et les huit ensemble réfléchissent à la capacité de l'homme et de la femme contemporains de faire l'expérience des objets, des images, des films et des performances – ce qui rejoint la conception de McLuhan sur le rôle déterminant de la perception et de l'expérience dans la compréhension des médias et du monde.

Il y a plus d'une « superposition » (« *superimposition* ») dans cette exposition : entre la sculpture et l'image, entre la photographie et l'installation. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'acte de « *superimposition* » introduit le visiteur à un espace en trois dimensions, où il se déplace et se positionne en sorte que ce qui est caché ou presque invisible se dévoile, devient visible. Dans cette démarche ludique, s'active ce que Marshall McLuhan nommait expérimenter le monde et l'art par les sensations, et non pas d'emblée, par la logique et la raison.

En bref, les œuvres de l'exposition : relèvent d'une passion évidente pour le travail sur l'image et la manière dont différentes images-mosaïque entrent en relations et se transforment

pour donner l'impression d'espace ; pas seulement un espace plat, uni-dimensionnel, mais tri-dimensionnel.

Nadia Belerique, *I hate you don't leave me*, 2015 (4 inkjet photographs mounted to aluminum and Plexiglas; 3 powder coated rolled steel; carpet)

Valérie Blass, *Vices – épater*, 2014 (Photographic print on plaster base, pipe, pigment); *High-up, dignitary, panjandrum, high muckamuck*, 2015 (Styrofoam, foamcoat, gouache, steel, rubber, inkjet print on cotton, metal hanging structure).

Ursula Johnson, *Ode to Miss Eagle Testickle*, 2016 (yellow/silver birch bark, black ash ribbon, acid free watercolour paper, PH neutral adhesive).

Kelly Lycan, *Save*, 2008 (carpet bench) ; *I Walked Into a Moment*, 2014 (2 inkjet prints).

Ursula Mayer, *Drawing Abdroid 6*, 2014 (cast concrete) ; *See you in the Flesh 1,2,3, & 4*, 2014 (glass and metal) ; *Gonda*, 2012 (16mm film on HD ; 30 min).

Kristin Nelson, *A Model for Living*, 2016 (porcelain).

Dominique Rey, *Untitled #3 (Photo Assemblage)* (laser cut Plexiglas, inkjet prints, wood) ; *Continental Drift*, 2016 (collage) ; *Sejourn, dip-tych*, 2016 (collage) ; *A Momentary Lapse of Reason*, 2016 (assemblage).

Andrea Roberts, *The Stridents #1 (sigh, gasp, hiss, rale)*, 2016 (mixed-media) ; *The Stridents #2(total insolvency)*, 2016 (polycotton, steel) ; *The Strident #3 (there is gold dust)*, 2016

(mixed-media) ; *A Mirror for Recluses*, 2016 (sound installation).

Ainsi, par le biais de l'exposition d'art contemporain *Superimposition: Sculpture and Image*, nous revenons à McLuhan et à son idée du "the medium is the message", pour affirmer que toute œuvre d'art est susceptible de stimuler notre pensée par elle-même, indépendamment de son contenu.

4/Conclusion

Les écrits de Marshall McLuhan ont suscité à la fois passion et critique. On lui a notamment reproché d'être ouvertement déterministe et de faire comme si la société était aveugle à elle-même et qu'une élite devait se charger de lui révéler ce qui est occulté. Par ailleurs, Umberto Eco, dans *La guerre du faux*¹⁵ en 1985 a violemment critiqué autant le parti pris épistémologique – ne pas séparer le message et le vecteur – que la forme du propos de McLuhan, délibérément obscure, notamment dans l'analyse des médias « chauds », tels l'imprimerie, la presse et le cinéma, capables de permettre un détachement critique, et des médias « froids », telle la télévision, engageant les sens et les facultés du spectateur et produisant une forme d'hallucination. Enfin, on a reproché à McLuhan le fait d'associer étroitement une époque à un média dominant, ce qui permettrait mal de rendre compte de phénomènes importants comme le réinvestissement de contenus d'un média ancien dans un média nouveau ou les liens entre divers médias à une même époque.

En effet, McLuhan est un de ces auteurs exceptionnels à la pensée aussi créative que déconcertante qui continue à nous interpeller aujourd'hui, comme le montre l'analyse des

pratiques artistiques des trois expositions d'art contemporain ici convoquées. McLuhan est parmi ces "extraordinary Canadians" – pour reprendre l'intitulé de la collection où est publiée la biographie de Douglas Coupland, *Marshall McLuhan* – dont l'œuvre simultanée au développement mondial de la télévision a donné lieu à des concepts stimulants et souples, qui ont permis de penser non seulement les transformations en cours dans la société, mais aussi les mutations dans les domaines de l'art et de la culture, en général.

Finalement, nous n'avons pas tort d'affirmer que des notions comme le "global village" ou la « mosaïque », par exemple, nous permettent aujourd'hui de dévoiler de nouvelles significations dans l'art actuel et de mesurer la force d'anticipation de la pensée de Marshall McLuhan qui, dès les années 1960, semblait nous avertir à la fois des aspects positifs et des travers du monde virtuel.

Ouvrages cités

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Quadrige/PUF, 2004.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Galilée, 1985.

Bertrand, Pierre. *L'Artiste*. L'Hexagone, 1985.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Gallimard, 1988.

Briard, Annie. Site web de l'artiste. URL : <http://www.anniebriard.com/artist-statement/>

Coupland, Douglas. *Marshall McLuhan*. Penguin Canada, 2009.

Dällenbach, Lucien. *Mosaïque*. Seuil, 2001.

Eco, Umberto. *La Guerre du faux*. Trad. de l'italien par Myriam Tanant, Grasset et Fasquelle, 1985.

Imbert, Patrick (dir.). *Rencontres multiculturelles. Imprévis et coïncidences*. Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : Enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2013.

Jirgens, Karl E. 'Virtual Realities and Chaos: The Fictions of Nicole Brossard, William Gibson, Don DeLillo, Michael Ondaatje and Others.' *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, no. 39, 1999, p. 136-151.

Lévy, Pierre. *The Semantic Sphere I: Computation, Cognition and Information Economy*. London, ISTE, 2011.

McLuhan, Marshall. *Du cliché à l'archétype, la foire du sens*. Avec Wilfred Watson, trad. de l'anglais par Derrick de Kerckove, Mame/Hurtubise HMH, 1973.

—. *The Global Village. Transformation in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford University Press, 1989.

—. *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press, 1962.

—. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. trad. de l'anglais par J. Paré, Seuil, 1968.

—. *Understanding Media: The Extension of Man*. Mentor, 1964.

—. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. Something Else Press Inc., 1967.

Monroe, Dan. (ed). *Our Land. Contemporary Art from the Arctic*. Peabody Essex Museum, 2004.

Pascal, Blaise. *Pensées et Opuscules*. Éd. Léon Brunschvicg, Paris, Hachette, 1909.

Sfez, Lucien, Gilles Coutlée (dir.). *Technologies et symboliques de la communication*. Presses universitaires de Grenoble, 1990.

Notes

1 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1985.

2 Voir : Lucien Sfez, Gilles Coutlée (dir.), *Technologies et symboliques de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1990.

3 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Mentor, New York, 1964.

4 Voir : Pierre Lévy, *The Semantic Sphere I: Computation, Cognition and Information Economy*, London, ISTE, 2011, particulièrement le chapitre : "The prophets of media and the 'global brain'".

5 Voir : Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, The University of Toronto Press, 1962.

6 Voir : Marshall McLuhan, *The Global Village. Transformation in World Life and Media in the 21st Century*, New York, Oxford University Press, 1989.

7 Marshall McLuhan, *Du cliché à l'archétype, la foire du sens*, avec Wilfred Watson, trad. de l'anglais par Derrick de Kerckove, Montréal/Paris, Mame/Hurtubise HMH, 1973. *Il existe dans les *Pensées* de Blaise Pascal une comparaison devant laquelle depuis deux cents ans s'extasie la critique : Pascal parlant de ce monde visible qui n'est qu'« un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature », ajoute, sans aucune référence – « C'est une sphère dont le centre est partout et la périphérie nulle part » (Éd. Léon Brunschvicg, Section II, 72).

8 Propos de l'artiste cités sur les murs de l'exposition.

9 *Ibid.*

10 Dépliant de présentation de l'exposition.

11 En parlant de McLuhan, Coupland écrit: "As for an anthropologist, any artifact that might represent a culture was up for analysis" (116).

12 New York/Frankfurt/Villefranche-sur-Mer, Something Else Press, Inc., 1967.

13 Voir le catalogue de l'exposition. *Our Land. Contemporary Art from the Arctic, op.cit.*, p. 24.

14 Lien avec le multiculturalisme canadien.

15 Umberto Eco, *La Guerre du faux*, trad. de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.