

Répéter, extraire, modéliser, extrapoler À partir de *TALOS* d'Arkadi Zaides

Frédéric Pouillaude

« the social acceptance is also something that we are sometimes having... I think... a problem with. As I told you, when you have a coffee machine or a kitchen aid or whatever, people don't even think like it's a real robot, it's just a machine, but when you have something bigger, and you tell people it is going to move from one point to another on itself, they are not so enthusiastic I think, then suddenly you have like many problems like everyone is saying "Oh my god, something wrong is going to happen!"¹ »

I

1. Soit un projet de recherche financé par l'Union européenne : TALOS (2008-2012). T.A.L.O.S. : *Transportable Autonomous patrol for Land bOrder Surveillance*. L'acronyme est bancal. Les majuscules ne tombent pas là où il faudrait. L'inquiétant « *patrol* » s'affaisse au milieu, minuscule et sans gras. Voudrait-il se faire oublier qu'il ne le pourrait point : substantif amputé de sa majuscule, on ne voit que lui. Quant à ce nécessaire objet de surveillance – la frontière –, il s'emphatise tant et si bien qu'il explose en l'*O* de *bOrder* :

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
– O l'Oméga, rayon violet de ses yeux² !*

L'acronyme déconne. Il vous fait dériver jusque vers Rimbaud. Il a réussi. Un acronyme n'a jamais pour fonction d'abrégé la nomination. Il sert uniquement à détourner le regard. Structurellement euphémistique, il réinvente la langue. Vous pensiez voir des robots arrêtant des « passe-frontières ». En lieu et place, vous n'avez plus qu'un gentil géant crétois venu de vos lectures d'enfance, bibliothèque rose des Contes et légendes de la Grèce antique. L'acronyme a réussi : vous croyez autant que lui en l'euphémisation de tout. Et vous avez payé pour cela : 12 898 332 euros. Vous avez payé, j'ai payé, nous avons payé. Et vous aimeriez en avoir pour votre argent ? Vous voudriez qu'on vous donne autre chose

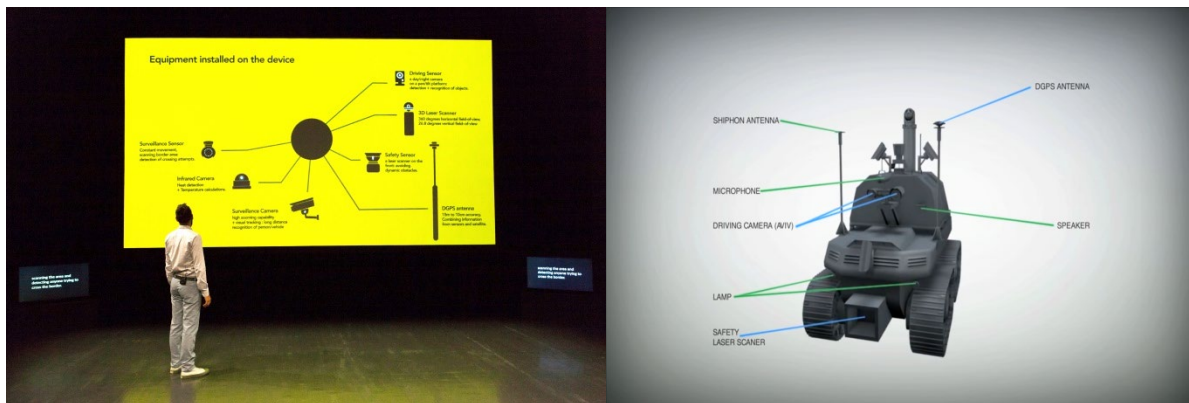
¹Propos tirés d'un entretien mené par Arkadi Zaides avec la coordinatrice du projet T.A.L.O.S.

²Arthur Rimbaud, *Voyelles*.

que cinq lettres ? Vous n'aimez pas les gentils géants crétois en peluche ? Vous avez tort. C'est encore ce que vous avez de mieux à espérer.

2. Soit un projet chorégraphique : *TALOS*, créé à Berlin en 2017³. *TALOS* extrait pour la scène certaines données de T.A.L.O.S. et les réactive en forme de conférence performée. *TALOS* est le *reenactment* semi-fictionnel d'une présentation technico-commerciale du système T.A.L.O.S. à l'attention de ses financeurs et utilisateurs finaux (*End Users*). Mais qui sont, au juste, les *End Users* du système ? Les États ? Les gardes-frontières ? Les réfugiés ? Les opinions publiques ? Le public, tout court ? Le système est en tant que tel incapable de répondre à la question.

Les promoteurs initiaux de T.A.L.O.S., dans leurs démarches auprès des institutions, ont très vraisemblablement eu à performer ce type de présentation, sans doute pas exactement sous la forme que propose *TALOS*, et en aucun cas en direction du public. La conférence performée *TALOS* court-circuite les médiations institutionnelles et substitue aux « décideurs publics » le public comme tel. *TALOS* est un correctif apporté à un défaut dans le système de diffusion de l'information. *TALOS* est littéralement la *publicité* de T.A.L.O.S.



À gauche : Arkadi Zaidés dans *TALOS* ; crédits : Dajana Lothert/Tanz im August-HAU Hebbel am Ufer.
À droite : T.A.L.O.S. Final Project Review. Source: Youtube, mis en ligne 27 novembre 2012, droits réservés.

3. *TALOS* a un corps. Celui du présentateur-démonstrateur (Arkadi Zaidés dans la version anglaise, Lara Barsacq dans la version française). Un corps arrêté ou empêché. Le projet robotique T.A.L.O.S. vise à améliorer la mobilité autonome des véhicules patrouilleurs en augmentant la fiabilité de leurs systèmes d'analyse et de traitement des données. Inscrit dans un projet global de surveillance des frontières, le système T.A.L.O.S. permet de prévenir et d'empêcher le déplacement de certains éléments humains non-autorisés. Organisant la mobilité constante et coordonnée des machines, il a pour fin ultime l'arrêt du mouvement humain. En réponse à cet arrêt, l'œuvre de danse *TALOS* refuse de se mouvoir.

³Conception : Arkadi Zaidés ; Équipe : Claire Buisson, Jonas Rutgeerts, Youness Anzane, Nienke Scholts, Effi & Amir, Gabriel Braga, Arkadi Zaidés, Amit Epstein, Thalie Lurault, Étienne Exbrayat, Simge Gücük. Performance : Arkadi Zaidés/Lara Barsacq.

4. Une présentation moderne et efficace a ses règles et ses outils technologiques propres. Ces règles et ces outils permettent, par comparaison avec une situation d'interlocution spontanée et non-cadrée, de réduire au minimum les risques de perte d'information ou de suspension de la communication liés au facteur humain. Le public est bien souvent inattentif et, par définition, non-expert quant au contenu présenté. De son côté, le présentateur-démonstrateur demeure toujours faillible ; il peut oublier tel ou tel point important de son exposé, avoir un blanc, ne plus se souvenir de l'ordre correct des arguments ; fatigué, il peut manquer de conviction, ou à l'inverse, s'il est émotionnellement affecté, il peut se laisser emporter par son propos et manifester un engagement personnel excessif et contre-productif. La technologie de la *keynote presentation* permet de prévenir une grande partie de ces risques liés aux imperfections de l'attention, de la mémoire et de la communication humaines. Associant un texte pré-écrit à une succession prédéfinie d'illustrations visuelles, elle réduit au minimum la marge d'erreur et les risques de décrochage attentionnel.

Le corps de *TALOS* est le strict prolongement de la *keynote* ; le présentateur-démonstrateur ne dispose pas d'un corps rhétorique au sens traditionnel du terme ; il est plutôt l'instrument et le support d'implémentation de la *keynote*. Il est activé par celle-ci et suit scrupuleusement son déroulé. Une aide visuelle, assurée par des prompteurs répartis aux quatre coins de la salle, garantit la parfaite synchronisation de l'instrument humain et de la machine.



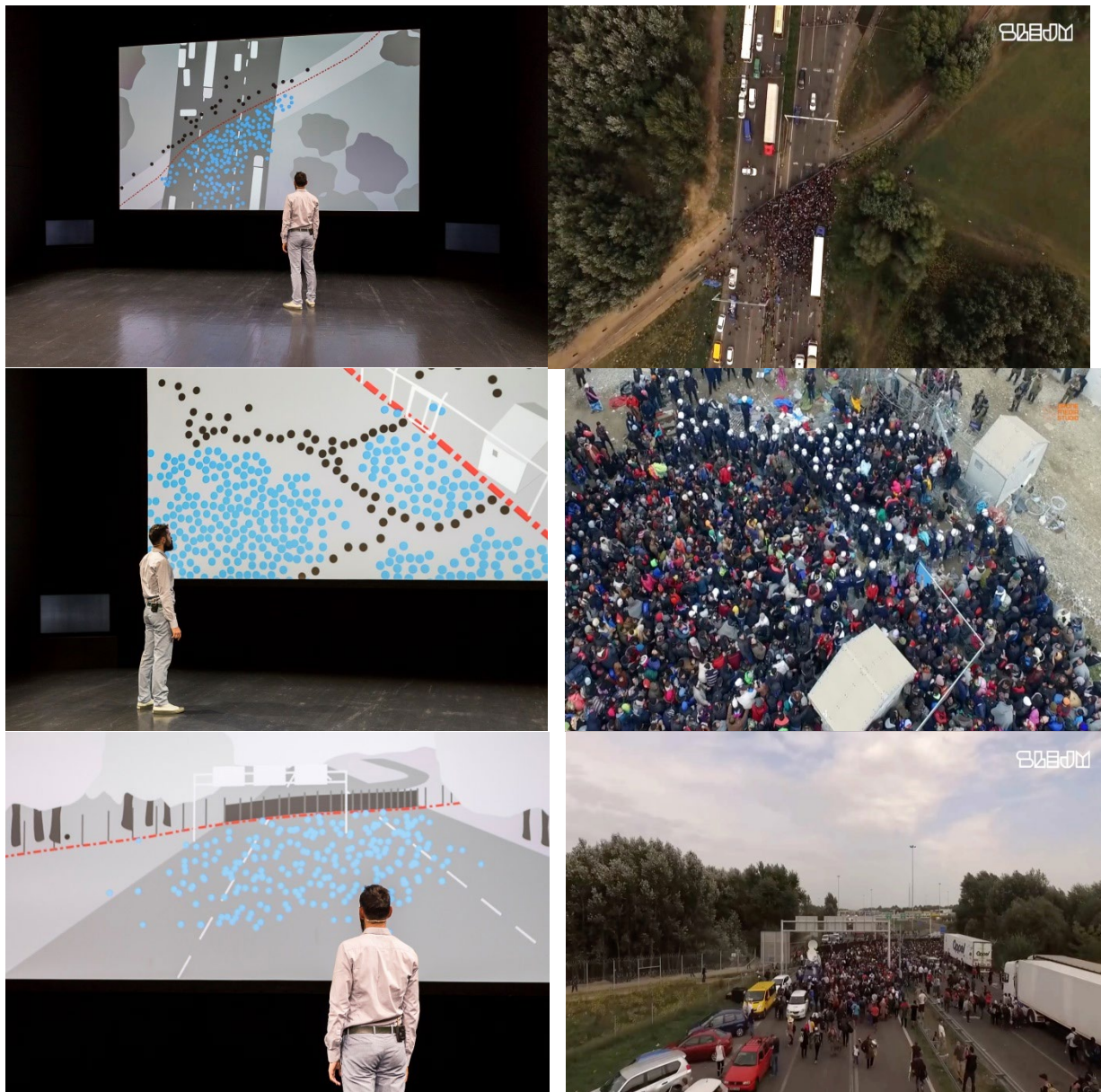
À gauche : Lara Barsacq dans *TALOS* ; crédits : Diego Andrés Moscoco.

À droite : Idomeni, frontière gréco-macédonienne, Drone Media Studio. Source : Youtube, mis en ligne le 15 décembre 2015, droits réservés.

Pour un fonctionnement optimal du système, et pour parer à tout aléa, il est préférable qu'un second sujet humain puisse contrôler en temps réel la synchronisation de la machine et du présentateur, veillant ainsi au bon déroulement du plan. Dans *TALOS*, deux opérateurs supplémentaires, situés au bord du plateau, contrôlent la succession des images et l'enchaînement du texte.

5. Les machines extraient de leur environnement des signaux et les transforment en données. Celles-ci sont intégrées en temps réel à des modélisations globales,

partiellement prédictives et adaptatives, permettant de reconnaître dans l'environnement tel ou tel type de situation. La machine peut alors, de façon partiellement autonome ou sur ordre du centre de contrôle, initier telle ou telle action prédéfinie. Aussi fines que soient ses capacités de reconnaissance et d'analyse, une machine ne connaît que des modèles et des types, et elle n'agit qu'en réaction à la reconnaissance de ceux-ci. Son ignorance du singulier est la condition même de son efficacité.



À gauche : Arkadi Zaides dans *TALOS* ; crédits : Dajana Lothert/Tanz im August-HAU Hebbel am Ufer.

À droite, de haut en bas : frontière serbo-hongroise, slejm - a torkon ragadt politika ; source: Youtube, mis en ligne le 15 septembre 2015, droits réservés ; Idomeni, frontière gréco-macédonienne, Drone Media Studio ; source: Youtube, mis en ligne le 15 décembre 2015, droits réservés ; frontière serbo-hongroise, slejm - a torkon ragadt politika ; source: Youtube, mis en ligne le 15 septembre 2015, droits réservés.

La présentation de *TALOS* répète pour le public le processus d'abstraction et de réduction de l'environnement caractéristique des machines promues par T.A.L.O.S. Les images servant de base à l'exposé sont, pour l'essentiel, des animations

numériques qui décrivent différentes configurations frontalières et différentes situations d'affrontement ou de tension possibles. Ce faisant, *TALOS* étend au public les puissances d'anesthésie morale offertes par la modélisation numérique et la réduction au type.

Ces animations numériques ne sont pourtant pas sans sources. Une machine doit bien tirer ses données d'un environnement effectif. De façon semblable, les images présentées par *TALOS* ne sont en réalité que la transformation, euphémistique et schématisante, de captations vidéo traditionnelles et, donc, de situations aux frontières parfaitement effectives et singulières. Il s'agit en l'occurrence de prises de vues effectuées par drones au-dessus de certaines zones frontalières européennes en 2015. On comprend alors que chaque point bleu, chaque point noir remplace un individu aussi irremplaçable (ni plus ni moins) que vous et moi. Par quoi l'on découvre ce que l'on n'aurait jamais dû avoir à oublier.

6. En fonctionnement réel (et non plus seulement en démonstration), les différents points du système ne se limitent pas à remplacer des individus ; ils ont pour fonction de garantir leur suivi, leur pistage (*tracking*). Ces points sont des images opératives au sens d'Harun Farocki. La fonction substitutive de l'image (un point à la place d'une personne) offre le confort de l'euphémisation et de l'anesthésie morale ; l'actualisation des données en temps réel assure l'efficacité d'une surveillance automatisée.

7. Pour une machine, le réel n'est jamais qu'un cas particulier du possible, une combinaison particulière de données qui, remplissant les variables d'une combinatoire d'ensemble, a pour seule spécificité – presque conventionnelle – d'« être le cas ». Une machine ignore le sérieux et l'irréversibilité de la mort, et c'est pour cette raison qu'elle ne peut rien savoir du singulier. Peut-être est-ce pour cette raison également que l'on se retient, pour quelque temps encore, de lui intégrer des armes en usage autonome. Mais, sur ce point, *TALOS* est capable d'extrapoler.

8. Extrapoler consiste à estimer les valeurs d'une variable en dehors des valeurs observées. C'est prolonger la droite ou la courbe d'une fonction sans avoir à calculer chaque coordonnée, ou encore, c'est intuitivement relier entre eux des points dans un repère orthonormé. Les machines proposées par T.A.L.O.S. extrapolent. Elles anticipent les variations de leur environnement en prolongeant des courbes – c'est pour cette raison qu'elles sont prédictives –, et grâce à de nouvelles données elles peuvent contrôler en temps réel la correction de ces anticipations – c'est pour cette raison qu'elles sont adaptatives. Le projet chorégraphique *TALOS* consiste également en une extrapolation. Sur la base de documents et de données empiriques partielles, il extrapole une présentation qui n'a peut-être jamais eu lieu et en tout cas pas sous cette forme. Son régime de semi-fictionnalité lui permet de combler plus ou moins librement les lacunes de la

documentation en prolongeant les grandes lignes qui s’y dessinent. *TALOS* extrapole également lorsque vers la toute fin apparaît frontalement la question – volontairement laissée ouverte – d’armer ou non les machines. Sur ce point, *TALOS* n’invente pas ; il ne fait que prolonger et publiciser l’existant, en ramenant la question dans l’espace où elle aurait dû être posée : celui, public, de notre responsabilité collective.

II

1. Toute recherche socialement utile se doit d’être *prospective*. Et plus radicalement encore : *proactive*. Elle ne se contente pas de repérer dans un certain état présent telle ou telle dynamique à l’œuvre ; elle participe activement à l’actualisation de ses possibles, à leur réalisation. De ce point de vue, *TALOS* manifeste d’importantes évolutions par rapport à la précédente pièce de Zaides, *Archive*⁴. Outre l’évident changement géographique et thématique – de la Cisjordanie vers l’Union européenne, des gestes quotidiens de l’occupation israélienne vers les dispositifs technologiques de contrôle et d’immobilisation des personnes aux frontières de l’Europe –, *TALOS* rompt avec le dispositif d’*Archive* selon au moins deux axes : celui de l’articulation méthodologique entre document et fiction, et celui de la dynamique temporelle du geste performatif.

2. Refusant toute forme de fictionnalisation, *Archive* conservait aux vidéos de l’ONG B’Tselem présentées sur le plateau la force de leur ancrage référentiel et factuel, et les mettait corporellement au travail depuis une entente strictement littérale de la situation de performance : « Moi, Arkadi Zaides, chorégraphe israélien, j’active au présent, devant vous, certains éléments corporels et gestuels contenus dans les vidéos... », « Je n’incarne nullement un personnage, pas même allégorique ou abstrait... ». En revanche, *TALOS* est le *reenactment* semi-fictionnel d’une présentation technico-commerciale du système T.A.L.O.S. La part de fiction vient alors d’abord se loger dans le statut sémiotique du corps du performeur. Arkadi Zaides (ou Lara Barsacq dans la version française) incarne bel et bien un personnage, au sens traditionnel du terme : celui du présentateur-démonstrateur. La fiction tire certes parti des ressemblances formelles entre présentation et performance, la situation performative faisant alors office d’amorce et de vecteur d’immersion fictionnelle. Mais la puissance même de ce vecteur fait que c’est bien à une fiction que nous assistons, aussi documentée soit-elle. L’objet de la représentation est certes factuel – le projet T.A.L.O.S. n’est assurément (et malheureusement) pas une fiction –, mais les moyens déployés pour le représenter

⁴Pour une analyse de cette pièce, je me permets de renvoyer à mon article « Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror », *Dance Research Journal*, 48/2, août 2016, Cambridge University Press, p. 80-94, ainsi qu’à sa version française « Images en conflit et miroir chorégraphique. Sur *Archive* d’Arkadi Zaides », dans Jacinto Lageira (dir.), *Usages géopolitiques des images*, Paris, Les Carnets du Bal n° 7, 2016, p. 136-161.

relèvent encore, ne serait-ce que formellement, d'un état de fictionnalité, d'un « faire-semblant » ludique et partagé⁵.

D'où également une évolution sensible dans le rapport aux sources documentaires. Là où *Archive* exposait constamment ses sources, les donnant en partage dans l'espace et le temps communs du plateau, et faisait du document audiovisuel l'objet même de l'œuvre, *TALOS*, du fait de sa forme fictionnelle et de la clôture qu'elle implique, ne peut que masquer ses sources documentaires et les renvoyer dans l'arrière-cuisine des processus préparatoires de recherche et de documentation. Si la majeure partie du discours prononcé en anglais par Arkadi Zaides, et en français par Lara Barsacq, est tirée de textes présentant le projet T.A.L.O.S., aucun élément d'information latérale ou externe, aucune légende ou note en bas de page, ne permet au spectateur d'identifier ces énoncés comme ayant déjà eu lieu dans le monde, de les ramener à leur source événementielle et factuelle ; rien ne l'empêche au final de considérer le discours du présentateur-démonstrateur comme un monologue théâtral écrit de part en part par l'équipe artistique. Bien plus, comme on l'a vu, dans sa partie finale, *TALOS* innove et extrapole en examinant les différentes formes d'interactions possibles, y compris coercitives et violentes, entre robots et « passe-frontières », possibilités jamais explicitement ni officiellement envisagées par les promoteurs du système T.A.L.O.S. De façon semblable, les documents visuels présentés sur le plateau ne sont pas directement issus du projet, mais spécifiquement élaborés pour la représentation ; reprenant un certain nombre de codes graphiques présents dans les matériaux promotionnels et le rapport de synthèse du projet, les images numériques construites pour la performance par les artistes et vidéastes Effi & Amir reproduisent les processus d'abstraction, de modélisation et d'euphémisation (réduction du réel à des figures géométriques simples – point, ligne, plan –, couleurs relativement douces, dégradés de gris, points noir pour les gardes-frontières, points bleu pour les « passe-frontières ») sur lesquels le système T.A.L.O.S. repose aussi bien en termes opérationnels qu'en vue de son acceptation politique et sociale. Documents forgés, ils contournent et pallient l'absence d'une réelle documentation publique, protégée par la propriété intellectuelle et le secret militaro-industriel. *TALOS* se démarque donc d'*Archive* par une plus grande ouverture à la fiction, qui correspond ici non pas tant à un retour de l'imaginaire et du droit à la libre invention qu'à un prolongement du processus documentaire lui-même, rendu nécessaire par le caractère lacunaire, semi-public et hautement protégé des sources mises en jeu. De la fiction comme continuation du documentaire par d'autres moyens.

⁵Sur cette distinction, à certains égards discutable, entre fictionnalité des objets et fictionnalité des moyens, voir Frédéric Pouillaude, « Représentations factuelles : trace, témoignage, document », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, « *Æsthetica* », 2017, p. 39-52.

3. Cette plus grande ouverture à la fiction va de pair avec une modification de l'orientation dynamique et temporelle de la performance. Là où *Archive* ré-activait pour le plateau certains gestes quotidiens de l'occupation israélienne et finissait, à force de répétition et de condensation, par les figer en une sorte de présent d'éternité, emblématique de la situation politique elle-même et de son désespérant blocage, la dynamique temporelle de *TALOS*, malgré son statut apparent de *reenactment*, a pour particularité d'être toute entière tournée vers l'avenir, le prospectif et l'expérimental. Ceci tient d'abord à la forme et au contenu même de l'objet recréé pour la scène : la présentation technico-commerciale d'un projet de recherche militaro-industriel. Une telle présentation est par définition prospective : elle expose ce que l'on peut attendre d'un tel système, les gains et bénéfices escomptés, les améliorations à venir, bref, toutes les raisons pour lesquelles il est bon de continuer à le financer. Bien que rendant compte des résultats d'une recherche, la présentation a pour fonction principale de préfigurer un futur, et ce faisant de contribuer à le faire exister. Performant le futur, elle le pré-forme. L'œuvre de danse *TALOS* reproduit fidèlement cette dynamique temporelle, non seulement en reprenant la structure formelle de la présentation, mais également en se faisant elle-même prospection, en extrapolant au-delà des maigres données disponibles et en imaginant le futur proche de T.A.L.O.S. et de ses successeurs. D'où les notions de *pre-enactment* et de *pre-performance* mises en avant par l'équipe artistique à partir des travaux du philosophe et politologue Olivier Marchart⁶. D'où également l'étrange mimétisme, temporel et politique, de l'œuvre.

III

À quoi bon imiter le mal ? Ne peuple-t-il pas déjà abondamment, et jusqu'à saturation, notre monde, nos cités, nos États, nos maisons ? Pour quelles raisons chercher à en produire une duplication scénique ? Et pourquoi le faire, précisément, sur le mode d'une imitation, c'est-à-dire également d'une appropriation corporelle ?

Si tout geste critique implique la représentation de l'objet critiqué, rien n'exige en revanche qu'on se l'incorpore ou qu'on s'inflige son mimème. Un simple récit, garant de la distinction entre celui qui parle et ce dont il parle, garant également d'une distance entre auditeurs et objet du discours, suffit amplement à transmettre les informations nécessaires. Par quoi l'on retrouve les vertus de l'antique *diégèsis* platonicienne qui, transférée dans le champ théâtral (contre la thèse même de Platon), conduit aux figures à la fois très anciennes et très contemporaines du conteur, du narrateur et du conférencier.

⁶Sur ce point, voir Jonas Rutgeerts et Nienke Scholts, « TALOS/Talos. What sort of future do we want to see performed? », *FORUM+*, été 2018, [en ligne : <<http://www.forum-online.be/nummers/zomer-2018/what-sort-of-future-do-we-want-to-see-performed>>, consulté le 12 août 2018], citant Olivier Marchart, « Public Movement: The Art of Pre-enactment », dans Florian Malzacher (dir.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre Today*, Berlin, Alexander Verlag, 2015, p. 145-156.

Dès lors, pourquoi ne pas s'en remettre, dans *Archive* comme dans *TALOS*, aux vertus distanciées et non-fictionnelles de la *diégèsis*, dont la forme scénique contemporaine la plus répandue serait assurément la conférence performée ? On m'objectera que l'une et l'autre pièces ont fort à voir avec la forme d'une conférence. *Archive* s'ouvre sur une présentation de soi du performeur qui ne laisse aucun doute quant au statut non-fictionnel de l'énonciation (« Good evening. Thank you for coming. My name is Arkadi Zaidés... ») et détermine pour un long moment le cadre de réception pragmatique du spectacle. Quant à *TALOS*, il s'agit, comme on l'a dit, du *reenactment* semi-fictionnel d'une présentation technico-commerciale du système, laquelle partage évidemment de nombreux traits avec la forme « conférence ». Cette complexité apparente signifie simplement que, dans le cas d'*Archive*, nous avons affaire à une mimésis gestuelle déployée hors fiction (imiter pour apprendre, analyser, transmettre, etc.) et, dans celui de *TALOS*, à la figure relativement traditionnelle d'une mimésis fictionnelle d'un genre ou d'une forme factuelle (fiction de conférence). Et je reviens donc à ma question : pourquoi donc, dans un cas comme dans l'autre, cet insistant recours à la mimésis et à l'incorporation ?

L'un des socles éthiques et politiques des différentes stratégies mimétiques de Zaidés consiste certainement dans l'idée que le mal n'existe jamais simplement « en extériorité », dans un rassurant « dehors » que nous pourrions confortablement contempler et dénoncer à distance. Dans *Archive* comme dans *TALOS*, il semble au contraire que nous soyons toujours co-auteurs ou co-responsables du mal. La mimésis constitue alors un moyen de refuser la mise à distance et les différents comforts de la bonne conscience. En interdisant le « devenir spectaculaire » du mal, en refusant que nous soyons face à lui simplement « comme au spectacle », elle nous inflige l'épreuve corporelle de notre propre responsabilité.

L'une des craintes de Platon face à la mimésis théâtrale était celle de la contagion morale par incorporation, la crainte que celui qui imite de mauvaises personnes ou de mauvaises actions devienne lui-même mauvais. Le point de départ du travail de Zaidés consiste dans l'idée que cette contagion morale n'est pas le fait du théâtre ou de la scène, mais qu'elle a au contraire toujours déjà eu lieu dans le monde (social et politique). En regard quoi l'imitation scénique aurait les vertus d'un arrêt et d'une prise de conscience. Ou encore : de la mimésis comme prophylaxie et rituel apotropaïque.

« Actually End Users asked us about this because from their point of view... I am talking about any lethal weapon... but they were asking about stuff like... maybe there should be a net or something. Like if you have a person and he wants to run maybe you should have... you know... something that can actually stop him...⁷ »

⁷Propos tirés d'un entretien mené par Arkadi Zaidés avec la coordinatrice du projet T.A.L.O.S.

