

L'expérience visuelle-visionnaire de la peinture dans les festivals transformationnels

Flore Muguet

Number 123, Spring 2016

Additions : drogue, création, conscience augmentée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81820ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Muguet, F. (2016). L'expérience visuelle-visionnaire de la peinture dans les festivals transformationnels. *Inter*, (123), 14–15.

L'EXPÉRIENCE VISUELLE-VISIONNAIRE DE LA PEINTURE DANS LES FESTIVALS TRANSFORMATIONNELS

► FLORE MUGUET

Les festivals transformationnels sont des rassemblements temporaires regroupant généralement durant trois à quatre jours quelques milliers de personnes. Ces événements, au sens commun du terme, de manifestations circonscrites dans l'espace et dans le temps s'imposent à leurs participants comme des situations liminaires et ont pour point commun d'être caractérisés, de manière générale dans la narration de participants, par une expérience intense à l'origine d'une transformation de soi. L'ethnographie de *Lighting in a Bottle* (LIB), Californie, en mai 2015 et celle d'*Envision*, Costa Rica, en février 2016 sont mises au bénéfice de la rédaction de ce texte.

À l'argument du dossier qui « veut explorer, 50 ans plus tard, comment les prothèses chimiques ont été supplantées par des "suppléments technologiques" (Derrida, 1992) » et si, selon le questionnement de Huxley citant Blake, « en 2016, l'art est [...] encore préoccupé par les "portes de la perception" », il est possible de répondre que, dans le champ de mon objet de recherche sur les festivals transformationnels dont les participants sont majoritairement des Occidentaux, l'art et plus spécifiquement ce qui est appelé actuellement « *visionary art* », dans sa production et sa réception est toujours tenu à cette préoccupation, mais par la coexistence de *prothèses chimiques* et de *suppléments technologiques*. Le supplément pour Derrida est un « terme indécidable », c'est-à-dire un terme à significations multiples. Il « désigne ce qui "s'ajoute à" et est donc un autre ; mais aussi ce qui "tient lieu de" et est donc le même »¹. Au sens le plus récent de *technologie*, comme résultat d'une production industrielle, il n'est pas question d'implantation ou de supplémentarité technologique endogène au corps humain dans la visée d'une production ou d'une réception plus effective de l'art. L'usage technologique supplémente : s'adjoint à ou supplée l'œuvre d'art dite classique, en vue de représenter ou de permettre l'expérience d'une réalité qui transcende celle du quotidien à l'aide de l'art interactif ou de l'art visionnaire (*visionary art*) produit numériquement. Cette pratique technologique de l'art n'exclut pas l'usage de « prothèses chimiques » dans la production et la réception des œuvres. Si par *prothèse chimique* il est possible d'entendre une transformation chimique endogène résultant de l'effet d'un produit exogène, cela pose la question du « même » ou de « l'autre » évoquée plus haut. Cette question reflète la réalité chimique entre la rencontre de la molécule psychotrope et le corps humain. Il existe une analogie de structure chimique entre la molécule LSD (lysergic acid diethylamide/diéthylamide de l'acide lysergique) et la molécule sérotonine, qui est un neurotransmetteur dans le cerveau. De plus, les deux molécules ont une valeur de moment dipolaire identique, soit 2,98 debyes pour la sérotonine et 3,04 debyes pour le LSD, ce qui leur confère des propriétés d'attachement aux récepteurs semblables. Il en est de même pour la molécule hallucinogène DMT (diméthyltryptamine) qui se substitue à la sérotonine. Bien que les molécules hallucinogènes LSD et DMT n'aient pas les mêmes propriétés, elles ont une structure chimique analogue à celle de la molécule sérotonine. Les molécules psychotropes se lient d'une part aux récepteurs de la sérotonine tout en la supplantant d'autre part. Ainsi, est-ce que l'élément psychotrope est à considérer comme fusionnant avec le sujet ou agissant à la place de celui-ci ?

N'y aurait-il pas dans cette binarité une esquisse des deux positions éthico-politiques indiquées par Derrida ? La première position serait naturaliste : au nom d'un droit naturel, elle prône la libre disposition « de son désir, de son âme et de son corps, comme de la chose surnommée "drogue" »², c'est-à-dire la liberté de fusionner et de faire identité avec un corps étranger. La deuxième position se fonderait sur « un parti pris

délibérément répressif » où un individu sous emprise, c'est-à-dire devenu autre, ne serait plus « apte à la condition de possibilité d'un respect de la loi en général dans notre société »³.

Outre les considérations éthico-politiques, dans la continuité du couple même/autre, la prise de psychotropes vient questionner les oppositions : dedans/dehors, endogène/exogène, naturel/artificiel. Si ces oppositions opèrent sur le fondement d'une pensée structuraliste, il est intéressant de les penser car, même sans nécessairement être élaborées par les festivaliers, elles sont mises au travail psychiquement. Sans avoir réalisé d'étude statistique de l'usage de « drogues » au sein des festivals, il me semble que parmi les usages psychédéliques la consommation in situ semble être le LSD dans une prise récréationnelle. Toutefois, la référence majoritaire à l'ayahuasca dont la substance active est le DMT, pris de manière rituelle en accord avec certaines configurations religieuses traditionnelles, est énoncée par les artistes en tant que support de leurs créations. Tel est le cas d'Anderson Debernardi⁴, peintre visionnaire péruvien présent à *Envision* 2016, dont les toiles sont à ses dires « 100 % organiques ». Par la coprésence des références aux LSD et à l'ayahuasca, le couple traditionnel/récréationnel, toujours sur le fondement d'une pensée structuraliste, vient se greffer ainsi au couple naturel/artificiel et s'exprime par des énoncés tels que « *I always felt bad about taking drugs but now that I know it's medicine, it's different* ».

La question du même et de l'autre se pose également quant aux « suppléments technologiques ». Où, du dedans ou du dehors, de l'endogène ou de l'exogène, du naturel ou du technologique, se situe l'expérience de production ou de réception de l'œuvre visionnaire supplémentée technologiquement ? Andrew « Android » Jones, peintre numérique du Colorado, est l'un des artistes visionnaires les plus reconnus depuis une dizaine d'années. L'une des variantes de *Forward Escape* fut exposée au LIB 2015 au sein de l'Android Jones Art Gallery, annoncée comme « *an immersive visual experience and art gallery* ». La version « laser Eyes » de *Forward Escape* se trouve en couverture de ce dossier. Son travail est exposé régulièrement au Burning Man et dans les festivals transformationnels. Dans une entrevue avec David Jay Brown, il mentionne : « *Sometimes I view the body as the technological intermediary molecular machine that is designed to facilitate the union of psychedelics and consciousness. At peak moments within the experience my consciousness extends beyond the organic body into the energetic matrix of technology, that of circuits, and electricity – my mind's intention activates its inert potential. [...] It's riding the line between a technical experiment and a mystical experience. I merge with the tools that I use to the extent that they feel like a physical extension of myself. The tablet, the laptop, the software, the circuits, the code, the files, my bones, my blood, and my tears, are all factors within a larger equation. I'm integrated within them ; we all make up this mind/body alchemical experiment together* »⁵.

L'appareillage technologique qui est la condition de la création artistique d'Android Jones, et qui lui apparaît comme le prolongement organique de son corps, pose la question de l'identification de ce qui est autre et brouille ainsi dans cette identité les frontières entre technologie et humanité s'annonçant comme identité.

Il y a continuité avec le quotidien dans l'organisation sociale, en « champs »⁶ auxquels sont attribuées des localisations de campement spécifiques, selon le mode de participation des festivaliers sur une dichotomie producteurs/consommateurs. Continuité également avec l'économie marchande et les lois nationales ou fédérales dont la visibilité est le camouflage de l'achat et de la prise de psychotropes éven-

tuels. Malgré cette continuité, les festivals transformationnels, ici LIB et Envision, réussissent à produire une discontinuité suffisante d'avec la réalité pour permettre aux participants de se sentir au sein de « mondes à part ».

Le vécu du festival comme « expérience, à savoir le voyage qui passe la limite »⁷ rend compte de l'instauration d'un monde à part qui s'effectue dans la certitude d'une exaltation dont participe le risque de la rencontre d'une altérité. C'est ce qui permet aux participants d'envisager in situ une diversité des possibles et d'invoquer à voix haute la nature répressive des normes éthico-morales régissant le quotidien en les contestant. Cette confrontation se montre entre d'une part les environnements que constituent les festivals, de l'ordre de l'extraordinaire, et d'autre part la réalité, de l'ordre de l'ordinaire. C'est précisément ce qui favorise l'émergence du mécanisme de la pensée utopiste en ce qu'il y a aporie structurelle et donc visée de l'idéal.

Au sein du festival, comme monde à part, se trouvent comme des mini-sites qui peuvent constituer un environnement d'expériences visuelles et sonores spécifiques comme à Envision où les pourtours de la *Luna Stage* réalisée par Carey Thompson, l'un des pionniers du *digital visionary art*, comprennent le *dance floor*, mais aussi la galerie d'art et la localisation des *live painters* comme Anderson Debernardi dont la carrière de peintre a débuté par des illustrations de livres scientifiques sur la flore et la faune amazoniennes. Il indique que l'expérience de l'ayahuasca a changé sa vie et a orienté sa production artistique vers l'art visionnaire.

Afin de penser l'expression visionnaire expérimentée par la prise de suppléments, il semble intéressant de recourir au terme grec *pharmakon* (Φάρμακον)⁸ qui regroupe les significations de remède, de poison et de bouc émissaire. Le *pharmakon* vient s'adjoindre au *supplément* en ce que le poison vient agir comme déprise du corps et donc introduire de l'autre, alors que le remède agit comme expérience d'incorporation⁹ et s'inscrit par conséquent dans le registre du même. Anderson Debernardi indique que l'ingestion du breuvage malodorant est pénible, douloureuse pour l'intestin et laxative. Les visions sont les lieux de confrontations avec les précédents traumatiques et d'une exploration infinie de soi. Il décrit l'expérience complète comme une purge et une manière de guérir le corps et l'esprit. L'ayahuasca se présente dans la dualité du *pharmakon*, poison pour le corps car vomitif, laxatif, et remède pour l'esprit dans l'exploration de plusieurs niveaux de conscience. Pour Debernardi qui peint « organiquement », la musique électronique jouée in situ dont les basses traversent le corps est l'expression de la continuité des connexions électriques qui traversent l'être humain pour ainsi favoriser la production créatrice et promulguer une expérience de soi transformationnelle. La technologie mise au bénéfice de la production de musiques électroniques influe comme *supplément, pharmakon* sur la production d'une peinture visionnaire, elle-même le résultat de remémoration d'expériences hallucinogènes.

Au LIB 2015, Android Jones a proposé une galerie d'art au sein d'un dôme et l'a annoncée comme une expérience visuelle immersive. Selon les dires de Randy, un participant, « *it was awesome. I loved that it was in a geodesic dome that had the projections displayed onto it. It added to the whole vibe of it. And of course his work is mesmerizing, [...] there were people lying down inside the gallery staring at a projection in this area with pillows* ». Au sein du dôme se trouvaient plusieurs tableaux fixes et un tableau à écran numérique qui permettait la diffusion d'un diaporama de portraits se transfigurant les uns dans les autres.

Le processus de création numérique de la variante « laser Eyes » de *Forward Escape* est visible en ligne sur Youtube¹⁰. *Forward Escape* a été une œuvre très remarquée à LIB par les festivaliers qui de manière générale apprécient la qualité des détails et du travail numérique de l'artiste. La vidéo montre la création de *Forward Escape* qui s'ouvre par la sélection de l'image d'un crâne détaillé numériquement en mailles. De ces cellules unitaires qui forment la tête surgissent ensuite de la partie supérieure une multitude de formes, de lignes courbes, paraboliques, hyperboliques, elliptiques, de lignes brisées plus ou moins épaisses. Android Jones appelle à un très grand nombre de formes mathématiques et de couleurs, qui sont associées de manière discontinue. Ces formes s'associent dans le désordre et dans la juxtaposition pour créer un effet d'ensemble de grande entropie. Des figures mythologiques, des *power animals*, des champignons, sont dispersés sur tout le tableau tels des circuits imprimés. De cet ensemble de couleurs multiples juxtaposées d'où ressort une homogénéité dans le résultat final, une grande luminosité est projetée du haut du crâne à partir de l'emplacement oculaire dans une direction privilégiée, située devant les deux yeux.

Android Jones s'inspire de la prise de psychédéliques et des expériences traumatiques qu'il a vécues, parmi lesquelles son opération d'une tumeur au cerveau à l'âge de onze ans¹¹. Il simule dans sa production artistique numérique et stimule dans la réception de son œuvre la remémoration d'une expérience psychédélique. L'expérience de l'œuvre comme *pharmakon* dans sa production et réception est ici interrogeable en ce qu'elle comporte à la fois une déprise, une reprise de soi, de l'autre, du même, du poison, un remède et un bouc émissaire.

Michaël La Chance écrit : « Avec la deuxième révolution psychédélique, il s'agit encore de *rendre visible* l'expérience psychique par de nouvelles visualisations qui, par-delà l'imagerie IRM et les transformations de Fourier IBVA, nous permettraient de ressaisir une activité bioélectrique profonde du cerveau et – par exemple – de corrélérer celle-ci aux écritures vidéo et aux compositions musicales. Le *cyberdélique* s'emploie à créer l'expérience sensible et immersive d'une nouvelle forme de psychisme hybride entre l'humain et la machine, à corrélérer les événements neurophysiologiques internes et les flux électroniques planétaires¹² ». Ainsi défini le cyberdélique n'est pas au premier plan dans les « festivals transformationnels » du moins dans les éléments présentés dits d'art visionnaire. Toutefois le cyberdélique et le *visionary art* reposent sur la même volonté de rendre visible à l'aide éventuelle de technologies et du numérique, des phénomènes internes à l'humain comme l'expérience psychédélique. Si tous deux travaillent dans le visible, le cyberdélique s'attèle à la représentation de phénomènes relatifs à une réalité d'ordre neuropsychologique et « l'art visionnaire » s'affaire à la représentation de phénomènes relatifs à une réalité d'ordre psychique. Ainsi dans le cadre des éléments ethnographiques présentés, cinquante ans après les expériences de Timothy Leary, les « suppléments technologiques » n'ont pas supplantés les « prothèses chimiques », mais coexistent et permettent par leurs agencements l'exploration de diverses dimensions du réel. ◀



> Android Jones, *Forward Escape*, Lighting in a Bottle (LIB) Festival, Bradley, 2015 (capture d'écran : www.androidjones.com).

Notes

- 1 Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Ellipses, 2001, p. 65.
- 2 Jacques Derrida, *Point de suspension*, Galilée, 1992, p. 243.
- 3 *Ibid.*
- 4 www.debernardivision.com.
- 5 Andrew Jones, cité dans David Jay Brown, « Interview on creativity » [en ligne], *Phadroid*, 2011, www.phadroidcollective.com/about-2/phadroid/interview-creativity.
- 6 Cf. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994, 251 p.
- 7 J. Derrida, *op. cit.*, p. 255.
- 8 Selon le dictionnaire *Baillly* de 1895, le terme énonce « [t]oute substance au moyen de laquelle on altère la nature d'un corps, toute drogue salutaire ou malfaisante ». Il recense trois sens majeurs du terme : le premier est une « drogue médicinale, médicament, remède préparé » ; le second est une « drogue malfaisante » qui se décline en « poison funeste, poison meurtrier » ou en « préparation magique (breuvage, drogue quelconque) par suite de toute opération de magie (chant, formule, etc.) » ; le troisième est une « drogue pour teindre, teinture, fard ». Ces trois sens se recoupent dans la transformation d'un corps sous l'effet d'une action exogène. Ainsi, le *pharmakon* rejoint la question de la prothèse et du supplément (ce qui s'ajoute à ou qui tient lieu de).
- 9 J'entends l'expérience d'incorporation au sens psychanalytique du terme, une absorption de l'objet, une destruction de l'objet et une assimilation de ses qualités, expérience sous-tendue par la possibilité de créer la chose, de la détruire et de permettre sa renaissance.
- 10 www.youtube.com/watch?v=8cDudlTKxby.
- 11 Cf. Jake Kobrin, *Interview with Android Jones* [en ligne], 2011, www.youtube.com/watch?v=Sk7zVveJSaM.
- 12 Michaël La Chance, « L'héritage de la révolution psychédélique à l'ère des paradis électroniques et des cyberdépendances », *Inter, art actuel*, n° 123, 2016, p. 5.

Flore Muguet est doctorante en anthropologie, EPHE, Paris, et Université de Fribourg, Suisse.