

ETC



## L'illusion consentie dans la science et les arts Entretien entre Nicolas Reeves et Michaël La Chance

Michaël La Chance

Numéro 76, décembre 2006, janvier–février 2007

Le numérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34957ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

La Chance, M. (2006). L'illusion consentie dans la science et les arts : entretien entre Nicolas Reeves et Michaël La Chance. *ETC*, (76), 18–22.

Chicoutimi

## L'ILLUSION CONSENTIE DANS LA SCIENCE ET LES ARTS. ENTRETIEN ENTRE NICOLAS REEVES ET MICHAËL LA CHANCE

**Michaël :** Pendant des siècles, la création artistique et aussi la contemplation esthétique s'attachaient à saisir des formes fondamentales dans la multitude du sensible : on pouvait apercevoir l'éternité dans un paysage, l'humanité dans un visage. Il semblait que la création, mais aussi la perception et la pensée, avaient la capacité de récapituler une création primordiale et fondatrice, et de retrouver ainsi une unité structurelle du monde. Cependant, les nouvelles conceptions du monde, développées entre autres en physique des particules ou en biologie moléculaire, nous enseignent qu'on ne peut plus décrire le monde à travers des lois immuables; notre approche de la réalité tient davantage de la description statistique. Nous savons que nos avancées relèvent d'un tâtonnement dans le hasard – je voulais dire l'obscurité. Autrefois, la pensée permettait de détourner ce qui est vu; aujourd'hui, la pensée doit compléter nos perceptions, lesquelles sont des façons d'échantillonner. Alors, nous projetons des possibles de proche en proche dans une démarche qui détermine un monde plutôt qu'un autre.

**Nicolas :** Plutôt que de postuler le concept d'un réel qui existe ou n'existe pas, tu le remplaces par la considération que l'unité du réel est le résultat d'une construction, ce qui me semble une formulation extrêmement féconde, car ce qui nous préoccupe, ce n'est pas tant l'existence du réel que sa cohérence et sa persistance. La question de la stabilité nous importe car, pour placer ce que j'appelle des *diktats* sur l'avenir, on a besoin de savoir sur quels îlots de stabilité on peut s'appuyer pour que les choses avancent. Je vois un rapprochement avec le fait que la vérité, selon moi, postule l'existence du temps, parce qu'elle pose une assertion sur le réel comme quelque chose qui ne changera pas. La vérité est un projet sur l'avenir.

**Michaël :** Ce qui correspondrait à un intérêt très prononcé dans les arts, ces dernières années, pour le temps. On ne prend plus pour acquis que l'espace et tout ce qu'il contient est la totalité de l'existence, on s'intéresse à la persistance des choses à partir d'une incertitude quant à la suite des événements, quant à l'éventail des possibles.

**Nicolas :** L'artiste travaille sur le matériau-temps. Il regarde le temps tantôt comme un donné et tantôt comme un construit. Les avancées scientifiques des deux derniers siècles nous forcent à reconsidérer le statut du temps, et son existence en tant que phénomène indépendant. La thermodynamique nous force à nous poser la question de savoir si le temps passerait en l'absence de tout changement; à l'espace de type newtonien, réceptacle des phénomènes et des évé-

nements dans un temps immuable qui lui sert de socle, s'est substitué l'espace einsteinien, qui agit sur les phénomènes, qui agit sur la matière, de la même façon que la matière agit sur lui. C'est un changement qui n'est pas aussi radical que celui que nous propose la mécanique quantique, car il maintient un cadre de référence dans lequel il y a des données indépendantes de l'observateur. De telles données n'existent plus en mécanique quantique : l'observateur devient une partie du phénomène qu'il observe.

**Michaël :** Il n'y a plus de données pures comme les « faits », les données sont en premier lieu de l'information, laquelle s'est hybridée avec la matière dans une construction « infomatérielle » qui exprime autant notre façon de penser que notre rapport au monde. À partir de ces faits, l'action engagée, aussi bien en science qu'en art, tient davantage de la gaure et de l'erreur contrôlée.

Dans le cadre einsteinien, il y avait autant de mondes que d'observateurs, mais l'observateur restait à distance. Alors qu'aujourd'hui, on ne peut dissocier la description des faits et la description des instruments, on ne peut dissocier les pratiques et les observations. Ce qui met l'emphase sur les arts qui introduisent de nouvelles pratiques et donc de nouvelles conditions d'observation.

**Nicolas :** Alors je poserais la question de l'émergence de ce rôle de l'artiste, qui s'empare des nouveaux modèles du monde, les illustre et les porte à notre compréhension : il génère de nouveaux modes de connaissance, comme les scientifiques, mais par d'autres canaux et d'autres modalités. Je participe souvent à des discussions sur ces thèmes.

**Michaël :** Ils ne font pas qu'illustrer les nouveaux modèles, ils contribuent à la construction de ces modèles.

**Nicolas :** L'artiste n'est ni asservi ni à la remorque du scientifique, mais contribue effectivement au développement des modèles, et il serait intéressant d'évaluer dans quelle mesure les artistes ont été les précurseurs de certains modèles. Un exemple évident : les possibles évoqués dans les œuvres de science-fiction dont la technologie s'empare effectivement. La science-fiction joue aujourd'hui un rôle voisin de celui de certaines mythologies antédiluviennes, devenues progressivement possibles par l'évolution technologique. L'idée de voler en est un exemple : elle existe depuis toujours, et a joué longtemps un rôle mythique primordial avant que la technologie ne s'en empare pour la réaliser. Un autre exemple, c'est lorsqu'on part d'un algorithme génétique, dans lequel on peut inscrire nos intentions et nos attentes

par rapport à des objets dont on ne connaît pas le matériau ni la forme, — lorsque cet algorithme peut calculer des milliers d'objets approchants, à partir desquels on peut sélectionner le plus adapté au « contexte écologique » de nos intentions. Une fois défini par l'algorithme, l'objet virtuel passe par un processus de prototypage rapide, afin d'obtenir à la sortie un objet matériel fonctionnel et utilisable. Cette séquence, malgré sa complexité technologique, est analogue à la magie de la création par un coup de baguette magique : je pense à un objet qui ferait telle ou telle chose, et je le vois apparaître, en une sorte de sorcellerie technologique. Comment ces mythes, ces œuvres de science-fiction, certaines pratiques artistiques, seraient-ils les précurseurs de ces développements, ou technologiques ou scientifiques, qui s'enracinent les uns dans les autres ?

**Michaël** : C'est cette nouvelle mythologie que j'ai tenté d'analyser à partir des films de science-fiction, et tout particulièrement la trilogie *Matrix*, dans mon récent bouquin : *Capture totale*.

**Nicolas** : Rappelons aussi que c'est le mythe de l'automate qui a donné naissance à l'ordinateur, qui à son tour a généré l'informatique, une science dont plusieurs développements ont été et restent totalement imprévisibles.

**Michaël** : Auparavant, il y avait deux dimensions dans toute démarche scientifique, l'expérimentation et la théorie. Soit les observations et les axiomes qu'on pouvait en déduire, puis — en retour — les applications concrètes qu'on pouvait tirer des axiomes. Mais apparaît aujourd'hui une troisième dimension entre les deux précédentes : la simulation. Soit aussi la visualisation des données, l'expression virtuelle des modèles. Or, les pratiques de simulation ont des effets d'actualisation. Tout comme l'art et la poésie, en projetant des possibles, précipitent certaines actualisations.

**Nicolas** : La simulation est enracinée dans le concept plus profond de la représentation. Or, comme on le sait depuis longtemps, et comme l'informatique nous le rappelle chaque jour de façon criante, aucune représentation n'est jamais neutre, et se voit investie d'un rôle autopoïétique. L'ordinateur, en tant que machine à représenter, est la première machine capable de s'autoreprésenter, dans un processus qui présente une analogie très forte avec le biologique. La première connexion avec le biologique, c'est le fait que l'ordinateur appartient à la grande famille des automates, comme on l'a mentionné à l'instant. Les automates s'efforcent de simuler la vie, de simuler notre autonomie et nos interrelations avec l'extérieur, selon un principe de mimétisme biologique. L'intelligence artificielle, le concept émergent de « conscience des machines », sont aussi des analogies avec les caractéristiques les plus avancées de la vie. La seconde connexion, c'est précisément cette capacité à s'autoreprésenter. C'est la première étape vers

l'autoreproduction, un autre aspect spécifique au vivant, qui passe par l'autoreprésentation avant de se reproduire.

**Michaël** : Ce que nous appelons la *représentation* a été pendant trois mille ans la stratégie unique par laquelle on pouvait se raccorder au réel. On attendait du réel qu'il travaille à se traduire en représentations et qu'il valide celles qu'on pouvait se donner. On voulait extraire l'image de la chose. Maintenant, nous avons une approche différente, nous prêtons une autonomie à nos simulations, elles auraient leur existence propre, à la façon de formes de vie.

**Nicolas** : Mais certaines simulations tendent et prétendent au statut de réel, et visent cette reconnexion avec l'original que j'ai appelé le syndrome de Gepetto, il y a quelques années : le souhait le plus cher du marionnettiste est que son pantin devienne un vrai petit garçon. Il représente, sa représentation devient indifférenciable de l'original, devient assimilable à l'original. La validation ultime de la représentation de la vie, c'est qu'elle accède au vivant.

**Michaël** : Dans la forme d'existence dont elle serait la représentation ?

**Nicolas** : Elle aspire à ce statut.

**Michaël** : Mais la marionnette vivante ne serait-elle pas plus intéressante que le petit garçon ?

**Nicolas** : Peut-être pas plus, mais potentiellement aussi intéressante — pourvu que ce soit autre chose. La vie artificielle est fascinante en tant que telle, et pas forcément en tant que simulacre du vivant. Mais c'est la même pulsion démiurgique qui agit en sourdine.

**Michaël** : L'artiste n'est-il pas arrivé là ? Créer un autre monde, qui serait autre chose et vivant tout de même ?

**Nicolas** : Il n'y est pas arrivé, mais cela reste un objectif mythique. C'est vrai en particulier en informatique et en cybernétique. Savoir si l'artiste arrive à créer des entités identiques au vivant ouvre à la fois la question du vivant et celle de l'identité : « On dit de deux choses qu'elles sont identiques lorsqu'elles peuvent être substituées l'une à l'autre, pourvu que la vérité soit sauve ».

**Michaël** : Vaste programme, mais cela me semble assez classique : l'identité est validée par le sceau de la vérité, une aura incandescente qui accompagnerait la fusion du réel et du simulacre. Alors qu'ici, on suppose que l'identité est possible sans vérité, on suppose un dynamisme propre au simulacre.

**Nicolas** : Un philosophe m'a dit un jour : « Est vraie une affirmation qui dit ce qui est ». Cela m'a intrigué, il y a quelque chose de tautologique. Je me suis amusé à la reformuler ainsi : « L'affirmation qui dit " est vraie une affirmation qui dit ce qui est " est-elle vraie ? » Cette forme me plaisait, parce qu'elle est de nature à rendre fou un ordinateur.

**Michaël** : L'ordinateur n'a pas de problème avec ça, il peut faire des définitions récursives qui présupposent dans le corps de la définition ce qui doit être

défini. C'est nous qui avons un problème avec ça.

**Nicolas** : Attends, il y a deux fois le verbe être : *est-elle vraie*, cette affirmation qui dit qu'une affirmation qui dit ce qui *est* est vraie ? Cette affirmation dit-elle ce qui est ? C'est pour moi une position : toute explication est en dernier ressort tautologique. Sortir de la tautologie implique le passage par des mécanismes analogiques qui n'ont plus rien à voir avec une démonstration.

**Michaël** : C'est la structure même de nos constructions de sens; savoirs et discours ne peuvent s'autovalider que par un verrouillage tautologique. On le voit aujourd'hui en informatique : le code lui-même serait une vaste opération récursive, il se définit en se présupposant. Les renvois et références, y compris dans notre langage courant, sont rendus possibles à partir de l'arc-boutant de l'autoréférence.

**Nicolas** : C'est ainsi qu'un champ de référence vient constituer un ensemble qui va s'autovalider.

**Michaël** : J'aime bien la sortie que tu proposes, lorsque tu parles de passage par des mécanismes analogiques. Est-ce que cela pourrait suggérer une sortie de la science par les arts ? Est-ce que les arts réinstituent une connaissance du monde fondée sur des pratiques à l'échelle humaine ?

**Nicolas** : Depuis la relativité, on ne peut poser un référentiel pour dire si c'est la terre qui est immobile et le soleil qui tourne ou vice-versa. Les deux réponses sont vraies. Ce sont les conséquences pratiques des théories qui font que tu vas favoriser tel ou tel modèle. Si je suis un paysan dans son champ qui doit cultiver sa terre, ce sont les mouvements du soleil qui m'intéressent et pas les mouvements de la Terre autour du soleil.

**Michaël** : Il est vrai que personne n'a jamais vu le modèle orbital du système solaire, tout comme personne n'a vu le cube à six faces. Il n'y a pas de référentiel absolu.

**Nicolas** : On a des images par sondes spatiales superposées, mais de là à dire qu'on l'a « vu », c'est une autre question. Il faut croire en la capacité de ces dispositifs hautement technologiques à nous donner une image fidèle du réel. Quant au cube, il suffit de placer un miroir pour voir toutes les faces – pourvu, encore une fois, que l'on fasse confiance au miroir pour ce qui est de refléter la réalité.

**Michaël** : Le miroir est cassé aujourd'hui. La pensée spéculaire se révèle insuffisante.

**Nicolas** : Si vous demandez à quelqu'un si la Terre tourne autour du soleil, il vous dira que tout le monde le sait. Alors, vous demanderez à cette personne comment précisément elle le sait.

**Michaël** : Elle peut offrir une réponse socratique : je répète l'opinion qui a été émise par la personne la moins bête que je connaisse. Ce qui n'exclut pas qu'elle ne connaisse que des gens bêtes.

**Nicolas** : Je crois qu'il ne s'agit même pas d'intelligence, c'est une question de relation. Les mécanismes

qui vont emporter ton adhésion à une idée ne sont pas simples. Mais ils se résument en dernier ressort à savoir si tu as suffisamment confiance en la personne qui te l'a affirmé ?

**Michaël** : Alors, pour donner valeur à une œuvre d'art, devons-nous avoir suffisamment confiance en l'artiste ? Tout dépendrait de notre relation à l'artiste ?

**Nicolas** : La question de la valeur que nous donnons à l'œuvre se pose effectivement comme une question de relation entre l'artiste et la personne qui regarde l'œuvre. Dès qu'il y a œuvre d'art, il y a relation.

**Michaël** : Dans toute œuvre, il y a l'image que l'artiste se fait de son public. Le spectateur est expert à reconnaître l'image qu'on se fait de lui.

**Nicolas** : Je serais plus granulaire et dirais que dans toute œuvre d'art, il y a une personne qui parle à une autre. L'image de l'artiste qui parle à un public se superpose à cette relation, mais ce n'est qu'une coquille, une carapace, en dessous de laquelle deux individus se parlent. L'œuvre d'art fonctionne lorsqu'il y a désir de rencontre entre personnes. Je voudrais rencontrer l'artiste, même si cette personne s'est révélée odieuse au premier contact, car elle rejoint mes questions et mon angoisse par rapport à ce que je ne comprends pas du monde.

**Michaël** : Peut-on dire, par ailleurs, que l'artiste se parle en prenant le spectateur à témoin ? Le regard de l'autre lui permet d'élaborer son conciliabule.

**Nicolas** : C'est trop solitaire pour moi. Il y a vraiment deux personnes en présence, pas une seule personne qui se parle, même si ce que tu dis est aussi vrai. L'artiste ne parle pas à n'importe quel témoin, mais à un témoin dont il s'est construit l'image – et cette image parle de lui-même plus que de n'importe qui d'autre.

**Michaël** : Alors, l'œuvre est cette superposition de différents circuits de communication. Ton pari serait qu'il y a, à l'autre bout de la communication, un être réel et non pas seulement une image que je me donne d'un autre particulier, ou du public en général.

**Nicolas** : Je parle à partir de mon expérience personnelle, basée sur certaines rencontres induites par des œuvres qui m'ont marqué, qui m'ont dit que j'aimerais en connaître l'auteur. Cela s'est concrétisé à plusieurs reprises.

**Michaël** : Mais n'est-ce pas tellement typique de la fin de la modernité, quand chaque œuvre ne peut dorénavant être considérée qu'en se mettant à la place de l'artiste ?

**Nicolas** : Je me situe vraiment à partir de ce constat fondamental qui dit que si quelqu'un a l'impulsion de créer une œuvre, c'est pour tenter une explicitation de choses qui au départ ne sont pas explicitables, pour les porter à la connaissance et à la conscience. Un processus de rencontre qui devient la motivation première de la création artistique comme de la démarche scientifique. C'est communiquer un ques-

tionnement sur le monde qui est insupportable quand on le porte tout seul. Le partage de ces questions et de ces regards relève de la définition fondamentale de ce qui nous fait humains.

**Michaël** : Je suis d'accord, mais je vois la nécessité d'un système symbolique minimal pour se parler à soi-même comme aux autres. Je me demande ce qui soutient ce système, ou plutôt ce qui fait qu'il se tient. On ne peut plus postuler aujourd'hui une capacité qu'aurait la conscience de reconnaître ses propres lueurs dans l'obscurité du monde, pour se dire à elle-même « je pense » et finalement « j'existe ». Nous pouvons certes élargir cette auto reconnaissance, postuler qu'elle doit être partagée, etc., mais ce n'est pas assez pour aller à la rencontre d'un nouveau paradigme où l'information circule entre les molécules. Car il semble que la conscience nous est prêtée, ayant pour tâche d'entretenir des rapports à soi et aux autres. Elle n'est plus qu'un réflexe culturel, un instrument symbolique, une médiation dans le temps. Il me semble qu'il y a quelque chose d'arbitraire dans la façon que nous avons d'entrer en résonance avec nous-mêmes à une époque donnée. Quand l'idée de rencontre est aussi le produit d'une époque et d'un système de médiation.

**Nicolas** : En quoi cela serait-il arbitraire ?

**Michaël** : Un état de choses se met en place, mais il n'y a pas de nécessité pour que cela soit comme ça, une série de hasards a conduit à ça.

**Nicolas** : Ce sont des choses qui ont co-évolué. Les formes symboliques sont nécessaires, je suis entièrement d'accord avec toi, il faut en effet un tel système pour traduire le désir de communiquer. Certains de ces systèmes sont extrêmement sophistiqués, tel le langage, et ils ont co-évolué avec un désir de communiquer qui, lui, reste indépendant de la culture. Car l'être humain est un être de rencontre. Le désir de rencontre traverse les cultures et l'histoire. Il n'y a aucun contre-exemple, aucune culture où les gens s'isolent (je relis ceci et j'ai envie d'ajouter – sauf les sociétés occidentales actuelles basées sur la peur et la compétitivité ? – une exception historique très récente !).

**Michaël** : Dès lors, que dire d'une époque qui fait de la connectivité sa nouvelle transcendance et tout à la fois provoque une atomisation de tous les rapports ? Nous avons en effet des connectivités de surface, le téléphone et autres avenues de transmission; nous avons aussi une recherche de connectivité profonde : de sensorialité à sensorialité et aussi d'esprit à esprit. Aujourd'hui, l'artiste n'a pas le souci de débusquer le concept derrière l'expérience, il veut plutôt mettre en évidence que derrière les notions d'existence, de présence, de sens, etc., il y a des systèmes de connexion.

**Nicolas** : *Débusquer le concept...* je n'ai jamais travaillé à partir d'un modèle idéal...

**Michaël** : Tu n'aurais jamais cherché à privilégier des

formes parce qu'elles auraient une capacité insigne de communiquer avec le spectateur, parce qu'elles présenteraient une correspondance avec sa constitution organique ou psychique ? Tu n'as jamais été tenté d'avoir recours à des stéréotypes auxquels le spectateur serait particulièrement réceptif ?

**Nicolas** : Si je dois mettre en évidence une forme ou un nombre dans une de mes pratiques, cela sera selon des modalités que j'aurais définies moi-même. Cela ne se fera pas en référence à un idéal ou à un enracinement culturel ou historique. Je travaillerais plutôt à une atomisation des hiérarchies, je chercherais à élaborer un système de proportions que j'aurais repérées localement. Si je dois construire une maison ici, au bord de la rivière [le Saguenay], j'irais chercher la profondeur de la rivière par rapport à sa largeur, la maison serait intégrée dans le paysage grâce à un système harmonique. Chaque lieu du monde possède ainsi son importance, sa spécificité et sa préciosité, par ses mesures comme par ses ambiances. Certes, il y a peut-être quelque chose de classique dans cette volonté d'enracinement symbolique, mais par contre, je décale complètement le lieu où j'applique cette stratégie.

**Michaël** : Ainsi, l'artiste et le poète ont la capacité de projeter leur horizon de valeurs et d'absolu.

**Nicolas** : Je déclare que chaque région du monde a le même potentiel de devenir un centre du monde par le regard que je décide d'y poser, ou encore que je décide de ne pas y poser. Et ce potentiel, si vous ne le voyez pas, je vais m'organiser pour que vous puissiez le voir.

**Michaël** : Ainsi, le créateur ne va plus chercher des clefs dans la nature, mais il va trouver une validation dans les jeux de relations qu'il installe. Dans l'interactivité des dispositifs qu'il met de l'avant. Autre chose aussi, l'œuvre entre en dialogue avec toutes les autres œuvres dans l'espace artistique contemporain – et pas seulement celles qui paraissent apparentées, c'est inévitable. Mais, surtout, l'œuvre devient un modèle d'interlocution des parties qui la composent. Les parties de l'œuvre présentent une façon qu'ont les choses du monde de se parler entre elles.

**Nicolas** : La relation précède l'interaction. L'interaction est une forme de la relation. Le travail que je fais sur les harpes à nuages n'est pas un travail interactif au départ. Il le devient à partir du moment où le regard que je pose sur les nuages par cet instrument, une fois qu'il est diffusé, change le regard des gens sur les nuages – et change ainsi le nuage. Au départ, je suis récepteur et je désire rester récepteur. Je ne perturbe pas le nuage, je ne suis pas quantique dans cette installation.

**Michaël** : D'un autre côté, ce que nous appelons « paysage » est une façon d'investir le monde... le nuage n'existe pas davantage avant que je « l'écoute » justement.

**Nicolas** : Il y a cette forme de relation objective qui

dit – et c'est limité à cette relation-là – la musique que j'écoute et qui vient du nuage n'est pas affectée par le fait que je sonde le nuage. Le nuage serait le même que je l'écoute ou pas.

**Michaël** : Mais, tout à la fois, un « nuage » ça n'existe pas. Je suis fondamentalement d'accord avec ta démarche, mais c'est quoi ce quelque chose qui reste identique à lui-même ?

**Nicolas** : Il est vrai que des gens ne regardent plus les nuages de la même façon. Mais c'est le processus de relation dans l'œuvre artistique qui transforme le nuage, et non pas une interaction physique.

**Michaël** : Donc, relation avant interaction, quand l'œuvre est modèle de connectivité. À une époque où la possibilité d'établir des dialogues et de préserver les différences manque si cruellement, l'œuvre nous apprend à mettre les choses en rapport, de façon à débloquer le dialogue humain. C'est ma conviction aussi. Cependant, je me demande si nous pouvons penser la connectivité aujourd'hui sans passer par un fantasme d'unité et de cohérence. Certes, tout se définit en termes de relations, mais il semble que la fiction d'un terme extérieur, qui fonde et qui valide, nous apparaît encore nécessaire.

**Nicolas** : Il y a des illusions bien plus fécondes que des lucidités. Certaines lucidités sont létales. Le syndrome du « ce n'est que ça », par exemple « vous n'êtes que des gènes, des composés organiques, tout le reste est illusion », est dangereux, car c'est vrai qu'on est cela, mais on n'est pas que cela. Nous sommes aussi des systèmes de sens, et le sens est une composante du réel qui, bien qu'émergente et immatérielle, détermine le réel bien plus que la matière. Limiter la réalité à une mécanique ou à une plomberie sous-jacente rend fou, parce que la vérité du monde n'est plus que formelle.

**Michaël** : Nous sommes ici à mi-chemin entre le réductionnisme et un créationnisme pas moins dangereux.

**Nicolas** : L'illusion consciente et librement consentie est à mon sens l'attitude la plus féconde. Le meilleur exemple en est sans doute la vie artificielle. Les premières personnes qui ont vu des clignotements de pixels sur un écran simuler des mouvements auraient pu dire : il n'y a aucun mouvement ici. Ce ne sont que des pixels, des éléments tous identiques qui clignotent tour à tour. Des gens comme Conway, Langton, Wolfram, ont dit : je vais jouer à croire qu'il y a mouvement, je vais jouer à voir ce qu'ils savent faire, et ce faisant, ces gens-là ont fondé une nouvelle science. On s'aperçoit aujourd'hui que non seulement c'est une science extraordinairement féconde, qui donne des résultats, mais surtout, que le réel fonctionne de façon tout à fait analogue. Sur votre écran, vous croyez voir des myriades de paysages différents, mais vous ne voyez qu'un seul élément qui varie, tout ce que vous voyez, ce sont des pixels. Alors, je pose le même regard sur le monde qui

m'entoure et je réalise que tous les éléments autour de moi, tout ce que je vois ici, à un certain niveau de résolution, ce sont des protons, des neutrons et des électrons. Des éléments encore plus identiques que les pixels de mon écran. Ce qui fait que je vois une table, une chaise, que je construis du réel, c'est le système de sens que j'ai assemblé par-dessus. La réalité ne fonctionne pas différemment de ces espaces numériques dans la gestion et la genèse du sens. Il est intéressant de voir comment le regard que nous posons sur certains aspects du virtuel nous est retourné pour déclencher nos réflexions sur le réel.

**Michaël** : La danse des électrons ne saurait nous enchanter... nous rejoignons ici notre notion initiale de pari. Partant d'échantillons, de données incomplètes qui sont recueillies dans le cadre d'une hypothèse, je fais le pari de reconstituer une totalité, du moins celle qui saura rendre compte de la vie. Avec la conviction qu'il suffit de jouer à croire que les choses sont comme ceci ou comme cela pour qu'elles s'actualisent effectivement.

**Nicolas** : À condition que le système possède sa cohérence et sa persistance. Sinon le jeu ne fonctionne pas.

**Michaël** : À condition que le réel se prête au jeu. J'en conviens, c'est un peu scabreux de le dire comme ça.

**Nicolas** : C'est-à-dire que ce réel-là effectivement est construit.

**Michaël** : Au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, il existait des textes postulant que la nature, bienveillante, laisse les savants développer leurs constructions théoriques à son endroit, et cela jusqu'à un certain point, pour récompenser leurs efforts. Nous faisons un saut vers le monde dans la forme d'un pari, tandis que la nature ferait un saut vers nous parce qu'elle se prête au jeu.

**Nicolas** : Comme un Dieu qui ouvrirait les portes de la connaissance jusqu'à un certain niveau...

Un entretien entre Nicolas Reeves et  
Michaël La Chance, réalisé à Chicoutimi,  
le dimanche 1<sup>er</sup> octobre 2006.