

Extrait du SKLUNK

<https://www.sklunk.net/spip.php?article335>

ART, TEMPS & MÉDIAS

LE NUMERIQUE DANS L'ART

- COLLECTION - N°02 - POLITIQUES -

Date de mise en ligne : samedi 18 février 2006

SKLUNK

De même que l'espace s'est ouvert à de nouvelles représentations, nous sortons du temps linéaire des grands récits comme de la fixité et de l'éternité des chefs-d'oeuvre. Le temps devient un quasi matériau de l'oeuvre - qui admet elle-même plusieurs régimes de temporalité. Mais la rupture du numérique et l'abstraction de l'espace - son immatérialisation dans les réseaux - ne signifient pas la fin des lieux « physiques » de l'art et de la culture, tel le musée, non plus que le déclin des techniques du visible appartenant à l'âge classique - moderne.



L'art en temps réel et temps différé : ouverture et/ou remix ?

De même que l'espace s'est ouvert à de nouvelles représentations, nous sortons du temps linéaire des grands récits comme de la fixité et de l'éternité des chefs-d'oeuvre. Le temps devient un quasi matériau de l'oeuvre - qui admet elle-même plusieurs régimes de temporalité. Mais la rupture du numérique et l'abstraction de l'espace - son immatérialisation dans les réseaux - ne signifient pas la fin des lieux « physiques » de l'art et de la culture, tel le musée, non plus que le déclin des techniques du visible appartenant à l'âge classique - moderne.

Ces lieux, ces techniques, résistent dans leurs transformations même, et cette résistance est paradoxalement la condition même du progrès, si l'on s'appuie sur les thèses de Leroi-Gourhan à propos des rapports entre technogenèse et sociogenèse.

Peut-être conduiront-ils l'historien d'art dans un proche avenir à imaginer une autre histoire de l'art, comme en témoignent les tentatives d'un Hans Belting [1] ou d'un Arthur Danto [2] de refonder cette discipline, *après la fin de l'histoire de l'art*. Cette nouvelle histoire se rapprocherait des conditions de la mémoire vivante de l'art et du tremblement du temps qui *l'informe*, loin des visions linéaires du passé et de la fixité des repères qu'elle implique - l'histoire « diachronique », le pas-à-pas des événements, ou même l'histoire « synchronique » des styles et des formes (à la Wöfflin) [3], le jeu des effets de sens, des interactions entre des événements situés à des moments différents sur la flèche du temps.

Notre rapport aux oeuvres du passé se transforme dans le renouvellement des formes et des supports de l'oeuvre contemporaine. De même, c'est un nouveau regard que nous portons sur des arts et des techniques anciens. Le musée lui-même, pour être déjà cette écriture qui arrache les oeuvres à leur sol et leur temps, se doit de repenser, avec le virtuel et le multimédia, ses propres conditions d'existence.

Les médiations technologiques actuelles, comme objets temporels, imposent ainsi la nécessité de nouvelles conditions d'analyse des relations entre l'art et le temps. Rappelons ces lignes de Lyotard, « Plus une monade est complète, plus nombreuses sont les données qu'elle met en mémoire, se rendant ainsi capable de médiatiser ce qui arrive avant d'y réagir et de se soustraire par là à sa dépendance directe de l'évènement. *En conséquence plus la*

monade est complète, plus l'évènement afférent est neutralisé. Pour une monade supposée parfaite, comme est Dieu, il n'y a finalement plus du tout d'information. Dieu n'a rien à apprendre. Dans l'esprit divin, l'univers est instantané. [4] [â€¦] La croissance des systèmes techno-scientifiques paraît aimantée par cet idéal de Mathesis universalis ou, pour user de la métaphore borgésienne, de Bibliothèque de Babel. Saturer l'information consiste à neutraliser plus d'évènements. Ce qui est connu ne peut pas être, en principe, éprouvé comme un évènement. Par conséquent, si l'on veut contrôler un processus, le meilleur moyen est de subordonner le présent à ce qu'on appelle (encore) le « futur », puisque, dans ces conditions, le futur sera complètement prédéterminé et que le présent lui-même cessera de s'ouvrir sur un « après » incertain et contingent. [5] » *Ce qui est connu ne peut être éprouvé comme évènement.* Or l'oeuvre est cette ouverture du temps qui ménage l'avenir et ouvre (fût-elle conçue au moyen du calcul) vers l'incalculable. C'est cet incalculable que vise Bergson dans *L'évolution créatrice*, qu'il oppose à la connaissance scientifique (et à la physique en particulier) : « Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'oeuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. [6] » Mais avec la montée en puissance du concept et du calcul, qu'en est-il de l'oeuvre comme évènement, comme l'inouï mallarméen (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*) ? Ne serait-elle déjà qu'une perspective dépassée (tel serait le sens du nihilisme auquel se rattache un auteur comme Vattimo) ? [7]

Notre époque voit en effet un nouveau modèle de l'oeuvre et de son appropriation s'imposer, lié à la technicisation des processus d'écriture et de lecture, des procédures d'encodage et de décodage, d'analyse et de synthèse, à l'oeuvre dans les technologies numériques. On peut d'ores et déjà constater que les technologies numériques se présentent comme des technologies du lire/écrire. Ainsi, après la synthèse de l'image, s'ouvre un nouveau champ de recherche lié à son analyse et à sa reconnaissance, analyse qui ne serait pas réservée aux seuls professionnels de l'image ou de l'information numérisée, mais viendrait concerner les usagers eux-mêmes. Et assurément, il n'est plus possible, comme c'était le cas dans les médiations antérieures des médias de masse, de séparer auteurs-producteurs d'un côté, et spectateurs ou lecteurs de l'autre. Ces couples constituants se trouvent profondément remis en cause dans le nouveau système technique. Ils l'étaient déjà dans l'imaginaire des avant-gardes (les futuristes voulaient faire entrer le spectateur dans l'oeuvre), ils le sont plus encore dans l'imaginaire et les pratiques artistiques de notre temps - quand l'interactivité entre dans la « composition » de l'oeuvre.

Le DJ

Ainsi en est-il de la musique où il s'agit parfois de créer, « d'écrire », en lisant et en synthétisant un matériau musical antérieur. Le DJ, par exemple, ne « synthétise » pas *ex nihilo* (comme c'est le cas précisément dans l'image de synthèse qui crée un monde, un objet, sans que celui-ci ne lui préexiste dans la réalité), mais à partir d'un objet temporel et d'un matériau déjà existants qu'il s'agit de lire et donc d'interpréter : le disque vinyle. Soulignons au passage que ce ré-emploi d'un matériau, dans un sens différent de celui auquel le destinait son usage antérieur, confirme cette logique des enchaînements hétérogénétiques qui caractérise l'évolution technique - laquelle témoignerait, contre une vision déterministe de la technique, que *le futur reste ouvert, parce que le passé l'est aussi*. Il est paradoxal que la lecture et l'interprétation, avec le DJ, relèvent pour une certaine part d'un usage de la main et du geste, et pour une autre, des effets de *sampling* et autres technologies de traitement des matériaux sonores.

Mais ce qui importe, c'est le fait que l'oeuvre nouvelle, et qui se produit en temps réel devant un public (même si elle peut être enregistrée), est fondamentalement dans la lecture et l'interprétation d'une oeuvre antérieure. On savait qu'un texte pouvait en cacher un autre, comme d'ailleurs une oeuvre musicale, et que le *palimpseste* avait accédé, dans notre culture, au rang d'une esthétique (ou quasi). Mais, dans le cas de ces variations palimpsestueuses qu'a analysées Genette, la relation à l'oeuvre est une interprétation de l'oeuvre antérieure qui porte sur l'ensemble de ses

niveaux. L'oeuvre antérieure fait signe et sens dans l'oeuvre nouvelle, par toute une série de techniques qui vont de la citation au pastiche et à la parodie, lesquelles supposent une distance « herméneutique » de temps entre l'une et l'autre.

Ce qui est intéressant avec « l'oeuvre » technologique que produit le DJ sous nos yeux (toute comparaison entre l'univers musical et le langage littéraire devant être par ailleurs relativisée), c'est que cette distance se raccourcit vertigineusement au point de disparaître. Encodage et décodage, « lecture » au sens technique et « interprétation », sont délégués pour l'essentiel à la machine et coïncident en temps réel : *écriture et lecture se confondent*.

Il va de soi que ce type de création peut s'interpréter dans un premier temps comme une figure ou un témoignage du « nihilisme », comme l'art d'une époque d'après la fin de l'histoire de l'art - art d'un temps où l'on arrive trop tard pour envisager autre chose que le recyclage, temps de la mise à la puissance image de l'image, de la victoire définitive du régime de *l'allusion* et du deuxième degré, des métalangages et de la médiasphère sur le régime de *l'illusion* selon lequel s'énonçait encore aux temps modernes la vérité de l'art.

Mais cette analyse est-elle suffisante ? La perspective nihiliste est-elle la seule à même de rendre compte de la nature spécifique des oeuvres produites à l'âge numérique et avec des outils numériques ? La technoscience est-elle l'envers au noir de l'oeuvre d'art, qui annoncerait, en même temps que « la dispersion en atomes calculables de l'unité holistique de la vie dont rêvaient les romantiques » [8], la relégation de l'art dans le moment solipsiste et masochiste de l'énoncé de sa propre fin ? Un art dont l'horizon se réduirait, dans la médiasphère, à sa propre reproduction sans fin, reproduction qui consacrerait la toute puissance des industries culturelles de la reproductibilité, loin des lumières du premier jour et de la défunte idée de l'oeuvre comme ouverture du temps, et en cela même jaillissement de la vérité de l'Être ?

Il convient ici de distinguer entre plusieurs formes de l'historicisme, et de se demander ensuite dans quelle mesure la numérisation de l'art et l'essor des technosciences apporte un changement de perspective dans la philosophie de l'art même. Que l'on s'appuie sur un schéma hégélien (dans une perspective progressive) ou heideggerien (régressive) du sens de l'histoire, la montée en puissance du *tekhnologos* ne ferait que consacrer ces vues. Cet historicisme se traduirait, au XX^e siècle, par la tutelle du concept sur la chose, du modèle sur l'objet - que le numérique ne fait que parachever. Dans une autre perspective, finalement plus proche du paradigme « constructiviste » des nouvelles sciences, on assure que l'histoire n'a pas de sens prédéterminé et que - *camino haï caminando* - le chemin se construit en marchant.

Pour Sergio Benvenuto, « Cette autre forme de l'historicisme ne croit pas que l'histoire ait un sens unique et prédéterminé, mais pense au contraire qu'elle réservera toujours des surprises et des choses nouvelles, qu'il y a en somme une réelle discontinuité et une imprévisibilité de l'histoire (Bergson, Foucault, Kuhn). [9] »

Le caractère autoréflexif de l'art contemporain s'inscrit dans les contradictions qui traversent l'historicisme.

L'art et le temps : Autoréflexivité et autonomie

Demandons à la philosophie de l'art de nouvelles clés pour analyser cette perspective autoréflexive de l'oeuvre d'art. Elle procéderait, selon certains auteurs, de cette mise entre parenthèses de l'objectivité du monde sensible. A en croire Sergio Benvenuto, par exemple : « Ce n'est pas par hasard que l'art de ces dernières décennies s'est appelé conceptuel ou minimaliste, le concept prévalant sur la forme sensible. L'art moderne déploie ainsi un programme implicite de mort de l'art au sens hégélien (le dadaïsme en tant que moment le plus radical de l'art moderne, s'est explicitement approprié ce programme). Cela explique certainement la position privilégiée que l'art autoréflexif occupe dans la philosophie moderne - l'art moderne est cher aux philosophes parce qu'il déploie l'essentiel de l'art.

D'où son abstraction des étants et de ces étants constituant le public. Mépris avant-gardiste pour le public et mépris « philosophique » pour les étants naturels vont de pair. L'art moderne n'est pas un art pour l'art, mais il est un « art de l'art » [10]. Et en effet, quand Danto pointe le divorce entre « monde de l'art », et public à propos de Melamid, c'est cela qui est en cause. Contre les approches herméneutiques de l'art, « qui conduisent à substituer à l'objet en soi, le regard sur la chose », Benvenuto en appelle, dans une perspective néo-kantienne, au « respect pour les étants », alors que ce respect est absent de « la sublimation historico-ontologique de l'art comme prophétie, comme médiation entre les Dieux et le Peuple, comme témoignage (chez Croce, par exemple) ou ouverture de mondes historiques. » Mais demande Benvenuto : « Que seraient toutes ces dimensions historiques de l'art sans l'humilité du rapport immédiat, affectif, émouvant et sensuel entre nous et les oeuvres ? » Bref, il s'agirait de restaurer le souci pour l'étant, après « les orgies historicistes de notre siècle ».

Poïos, type et standard

Ainsi en a-t-on fini avec le poïos, le type, ce *mode total* qui s'incarnait dans la *poièse* artistique et qui définit l'art, selon Hegel, comme « la pensée incarnée dans le beau artistique et s'affirmait par exemple dans le "un type tragique" » [11]. « Lorsque Sophocle met en scène Rdipe, souligne Benvenuto, il ne parle pas seulement de quelqu'un qui tua son père et coucha avec sa mère, mais nous montre cette histoire comme « typique », c'est-à-dire selon des connexions non seulement ressemblantes, mais nécessaires. Pendant des siècles, cette philosophie de l'art a dominé. » Mais aujourd'hui, « ce sont les *mass média* qui produisent les paradigmes esthétiques. Leonardo di Caprio ou Claudia Schiffer fonctionnent "au mode total", comme des images-types » [12].

Cette dévolution du *poïos* aux médias de masse a cependant constitué un thème majeur de la modernité artistique. Que l'on se réfère à Jasper John, ou encore à Warhol, avec ses Marilyn, l'oeuvre d'art trouve son sens dans une forme de renversement, de mise en abyme de la relation entre les arts et les médias de masse auxquels échoit désormais la production des types. Image-type qui s'incarne dans une image d'image, une reproduction qui révèle l'industrie de la production des types, la résolution de l'image dans un standard unique. En exposant le mode de production des types (la fabrication industrielle des images), le geste de Warhol ne vise pas seulement une forme de critique des médias de masse. Il interroge aussi ces étants singuliers que sont après tout ses oeuvres, comme séries d'originaux ayant pour thème l'image en série, la confiscation du « mode total » dans les standards.

Si ce geste prend acte de « la mort de l'art » et s'inscrit au fond dans une vision hégélienne de son histoire, il n'en accomplit pas moins ce qui constitue l'un des fondements de l'art du XX^e siècle : l'autoréflexion de l'art dans le mouvement de sa propre mort hégélienne. Car le devenir conceptuel de l'art conduit à l'aporie d'une réflexion pure de toute inscription dans le sensible (l'essence de la peinture est une toile blanche, l'essence de la musique, le silence, et l'essence de la sculpture, l'objet trouvé), tranche Benvenuto [13]. Les machines célibataires de l'art se heurteraient à l'écueil de leur propre solipsisme. Mais elles n'en restent pas moins des étants singuliers, qui en tant que tels réfléchissent l'ombre portée de la mort de l'art. Car cette mort de l'art ne s'incarne pas moins dans les apparences qu'elle se donne.

Ainsi, et fût-ce à rebours, ou par défaut de présence, l'oeuvre solipsiste de l'art contemporain continue à nous parler du monde, et éventuellement de la récupération par le monde (le système technoscientifique, les médias, la communication) des domaines réservés de l'art (en particulier la production des types et des *standards* - ou des « canons »). C'est ce qu'exprime Massimo Cacciari [14] quand il définit comme une condition interne au cheminement hégélien de l'art vers sa propre fin, le mouvement même qui lui fait tenir sa propre mort pour incertaine, mouvement qui prend par exemple les formes de l'ironie chez Duchamp. [15]

Une lecture plus patiente de Hegel nous conforterait sans doute dans l'idée que l'art est bien vivant, dans son éloignement de lui-même comme « incarnation du beau idéal ». La question qui se poserait alors est celle de cette

ouverture singulière et paradoxale de l'oeuvre au monde, dans la mesure où le monde qui l'accueille désormais n'est même plus celui de la modernité, et porterait, au mieux, l'espoir de cet « universel sans totalité » dont parle Pierre Levy à propos de l'Internet [16]. A moins que ce ne soit par une dernière ruse de l'académisme, ou par l'effet d'un retard de l'histoire de l'art sur l'art lui-même, que nous parlerions encore de la condition « autoréflexive de l'art » comme signant son « arrêt de mort ». C'est ce que nous laisse entendre Hans Belting quand il écrit : « L'histoire de l'art, comme chacun sait, étudie des supports de représentation, les oeuvres d'art. Mais nous oublions trop souvent que l'histoire de l'art elle-même pratique la représentation. En construisant une histoire de l'art, elle représente l'art, elle lui donne une histoire douée de sens, distincte de l'histoire générale. L'« histoire de l'art » est une structure de représentation qui sert trop bien le critique d'art qui sait comment se servir de ses prophéties autoréalisatrices. [â€¦] L'art a été décrit et célébré comme une branche indépendante de l'activité humaine précisément grâce à une histoire linéaire, à sens unique, avec les artistes pour héros et les oeuvres d'art pour évènements. [17] » L'art en dit, ainsi, toujours plus que son histoire ne dit de lui (et surtout pas en même temps, car cette histoire se constitue toujours, comme le souligne Hegel lui-même, *dans l'après-coup des énoncés de l'art lui-même*) [18]. L'art expose en particulier le paradoxe de sa condition autoréflexive : tel est l'enjeu, depuis longtemps des avant-gardes - qui voulaient réconcilier l'art et la vie, abolir la distance représentative. Enjeu plus profond aujourd'hui encore, sous l'effet de l'esthétisation généralisée des communications, l'envahissement des images et des médias, et surtout la formation d'un nouvel espace planétaire réticulé dans lequel les frontières entre les arts et les autres espaces de communication se déplacent.

Livré à l'injonction du temps réel, l'artiste déploie son activité à partir de cet espace de communication dérégulé, de même que les oeuvres fonctionnent à divers niveaux de sens et se déploient dans plusieurs « espèces d'espaces ». Et l'affirmation de l'autonomie (qui n'a cessé paradoxalement, comme l'a souligné Marc Jimenez, d'engager l'art dans le sens d'une réduction des frontières de l'art et de la vie) [19], aboutit alors à l'aporie d'un cadre ou d'un horizon historique qui ne réussit plus à contenir l'objet qu'il entendait saisir.

L'art, dans son mouvement même, qui est celui d'une prodigieuse diversité de matériaux, de formes, de modes spatio-temporels de l'oeuvre, remet en cause la lecture du schéma hégélien de la fin de l'art comme moment récuratif de son histoire, modèle dépassé par l'entrée en force de l'art dans la communication et de la communication dans l'art, comme le craignait ADORNO [20]. Dans le même monde coexistent ainsi des oeuvres, des courants, des conceptions de l'art ou des doctrines qui n'ont plus rien de *commun*. Il devient impossible d'en déduire une vérité autre que partielle et provisoire quant à ce que serait l'art, ce qu'il devrait être ou ce qu'il sera. D'où les grandes incertitudes qui entourent la tentative de renouveler l'approche ontologique de l'oeuvre d'art. [21]

Or ce mouvement, cette incertitude sont en particulier un effet de la technique ou d'une projection des lignes de fuite de l'histoire dans la mondialisation numérique. De sorte que semble s'imposer une sorte de relativisme affectant non seulement les relations de l'art et de ses publics, mais aussi le monde des spécialistes et les modèles d'analyse que ces derniers appliquaient à l'étude des oeuvres d'art.

D'où cette confusion qui entoure certaines « propositions » artistiques, lesquelles apparaissent pertinentes dans un cadre de références donné, celui d'une certaine représentation de l'histoire de l'art - ou dans un certain contexte culturel de réception et d'analyse, lui-même formé par les compétences encyclopédiques du récepteur (au sens de Eco), que celui-ci soit un individu, une collectivité ou une institution. Mais elles ne le sont plus hors de ce modèle historique-culturel qui les signifiait comme pertinentes (celui de « l'autonomie » de l'art, par exemple).

Ainsi la promotion d'une ligne esthétique du genre de celle que se plaît à défendre Thierry De Duve à l'occasion de la fameuse polémique sur l'art contemporain [22] (une ligne qui comprendrait Manet, Cézanne, Picasso, Matisse, Mondrian et Malevitch, Duchamp, Pollock et Newman, Manzoni, Warhol et Beuys, Luciano Fabro et Eva Hesse, Michaël Snow et Dan Graham, Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Rose-Marie Trockel ou Cindy Sherman...) n'est-elle perçue comme plus exigeante que dans un certain cadre historique : celui de la « croyance » dans les avant-gardes.

N'en devient également pas moins fondée la ligne prônée par Jean Clair (ou du moins la ligne que Duve attribue à Jean Clair comme conforme à son idéal esthétique supposé : la série comprenant par exemple Munch et Klinger, Klimt, Kokoschka et Schieler, Odilon Redon et Gustave Moreau, Matisse et Bonnard, Balthus et Otto Dix, Cazorati et Sironi, Morandi, Kitaj et Peter Blake, Delvaux, Sam Szafran et Yvan Theimer, Lucian Freud). C'est d'ailleurs en vertu de cette incertitude et de ce relativisme - auxquels l'ouverture mondialiste ne fait qu'ajouter - que Régis Debray [23] appelle de ses vœux une ligne qui conjuguerait les exigences « avant-gardistes » de Duve et les « nostalgies figurales » de Jean Clair. Cacciari se demande : « Dans quelle mesure y a-t-il enfin de l'art ? Il y a de l'art en tant que l'essence de la vérité consiste précisément dans le fait d'être produite, de s'historialiser, d'advenir. « L'art fait jaillir la vérité ».

Si la vérité est pensée comme *a-léthéia*, l'expression la « mort de l'art » ne pourra être conçue que dans ces termes : la représentation sensible (« convaincante » pour le sentiment lui-même) appartient au domaine de l'art, puisque le négatif (la mort) est essentiel à l'essence, la vérité elle-même ne peut exister que si elle « trépasse » dans l'apparaître. C'est pourquoi l'art devra réfléchir, avec toute la force de la réflexion, sur son propre destin qui consiste à représenter la vérité qui trépasse, qui se « nie » en allant revêtir l'apparence qui lui est la plus opposée. [24] « Renoncement grandiose », qui prend par exemple la forme de l'ironie chez Duchamp, et, ajoute Cacciari, « Congé grandiose : de toute utopie de l'art conçue comme médiateur suprême entre nature et liberté, de l'art comme réalisation du schéma kantien, de l'art comme réconciliation de ce que l'histoire a séparé, comme communion entre l'humain et le divin. »

Techniques et technologies

Tel est le renoncement de l'art contemporain, comme « critique de toute immédiateté apparente ». Mais c'est ce renoncement qui se verrait à son tour congédié dans le nouveau paradigme esthétique qu'annoncent les artistes de « l'interactivité élargie », et de « l'au-delà de l'oeuvre ouverte ». De sorte que Hans Belting peut écrire : *Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde.* [25] Tel est le constat à partir duquel un mouvement comme *l'esthétique de la communication* a cherché à s'imposer. C'est également toute l'ambiguïté de la notion de *sublime technologique* proposée par Mario Costa [26], qui se fonde sur le constat d'une impossibilité à penser l'art après l'avènement des médias autrement que comme « multiplicité continue de pratiques ».

Sublime technologique qui s'entendrait dès lors comme volonté d'esthétisation des nouvelles technologies, « une fois admise leur prépondérance à l'égard du sujet et de sa volonté d'art ». En somme, l'art, en tant que « catégorie générale », ayant trop longtemps minoré la part des dispositifs et médiations techniques, c'est aujourd'hui le technologique lui-même qui ferait oeuvre - et d'ailleurs, certains artistes disent ainsi, significativement, que *l'oeuvre, c'est le réseau* [27].

L'art aurait ainsi à se mesurer à l'artificialisation du monde, et c'est là un autre aspect fondamental. Le monde dans lequel nous vivons est celui d'une volonté de rivaliser avec la nature : intelligence ou vie *artificielles* - les chimères - des mondes de l'art (et de la nature) auxquels elles appartenaient, ont émigré dans celui des technosciences. Et de même que la science dépasse parfois la science-fiction, de même l'artifice rivalise désormais avec l'art dans sa puissance d'invention. Telle est peut-être la raison profonde des oeuvres du *Land Art* et, aujourd'hui, de celles qui investissent les réseaux. Il s'agit, dans un monde où la technoscience deviendrait le « grand oeuvre », de sortir du carcan solipsiste dans lequel l'art s'était enfermé, cet enroulement infini sur lui-même, et d'opposer une résistance de l'art *dans* (et non à) l'artificialisation et le *tekhnologos même*, c'est-à-dire dans ce monde même et non en dehors de lui. En accédant au nouvel espace du savoir qu'est devenu le monde, cette « noosphère » dont parle Pierre Levy, l'art devient concept élargi de l'art, comme le voulait Joseph Beuys. Ainsi, n'est-ce même plus le paradigme de

l'oeuvre ouverte qui s'imposerait, mais celui d'un nouveau territoire des arts, d'un art aux frontières. Tel est le sens de la lecture que propose Nicolas Bourriaud de ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant Beuys, « le concept élargi de l'interactivité » chez Pierre Levy : « *Puisque l'on écrit tout en lisant, le récepteur devient la figure centrale du grand jeu littéraire, se substituant au génie-démiurge. La notion d'oeuvre ouverte fournit une autre arme dans la lutte contre les positions statiques qui réduisent le schéma de la communication à un émetteur et un récepteur passif. Toutefois, si les « oeuvres ouvertes » donnent une certaine latitude à ce récepteur, elles ne lui permettent que de réagir à une impulsion initiale donnée par l'émetteur. Participer, c'était compléter le schéma proposé ; en d'autres termes, parapher le contrat esthétique que l'artiste se réserve seul le droit de le signer. C'est pourquoi l'oeuvre « ouverte », pour Pierre Levy, « reste encore prise dans le paradigme herméneutique », puisque le récepteur n'est invité qu'à « remplir les blancs, à choisir entre les sens possibles ».*

Levy oppose à cette conception soft de l'interactivité les immenses possibilités qu'offre désormais le cyberspace : « L'environnement technoculturel émergent suscite le développement de nouvelles espèces d'art, ignorant la séparation entre l'émission et la réception, la composition et l'interprétation » (*Pierre Levy, La machine Univers, p.50*). [28] » On peut s'interroger sur la disparition de cette distance temporelle qui séparait l'oeuvre de ses récepteurs et qui conditionnait leur désir de se l'approprier. C'est donc directement l'oeuvre comme anamnèse qui est visée, et au delà l'ancienne fonction de l'art comme reconnaissance et « création de normes ». De sorte que c'est à une nouvelle lecture des cadres fondateurs de la modernité artistique, comme écart et rupture avec une tradition (mais qui supposaient en cela même la reconnaissance de cette tradition) qu'invitent les nouvelles médiations technologiques. Même si les oeuvres d'art ne véhiculent pas de « message », elles sont *un lieu de passage, un lieu transitionnel* entre l'art et *le monde* (sauf dans la théorie de « l'art pour l'art »).

D'un côté, comme on l'a vu, l'art n'a cessé d'affirmer depuis un siècle la toute puissance de la subjectivité et de l'autoréférence, de l'autonomie de l'oeuvre contre la philosophie de l'art.

Mais de l'autre, l'oeuvre est hantée par le souci de faire et signe et sens dans notre monde, même si ce sens ne lui est plus dicté par des puissances extérieures aux constituants formels et aux langages qu'elle mobilise pour sa mise en oeuvre. Si ses fonctions, cathartique ou anagogique, ont disparu (ce qui n'est pas prouvé), c'est un nouveau dialogue que l'oeuvre essaie d'instaurer avec le spectateur. En même temps que c'est dans le monde concret qu'elle cherche à s'établir, *in situ* et *in vivo*. Elle se veut action, opération, manifestation. L'artiste d'aujourd'hui sait que la technique n'est plus ce qu'elle était à l'art dans le monde de la tradition. Il sait que nous sommes entrés dans un milieu technique nouveau, dans un monde où la technologie est le milieu ambiant, où l'artificialisation des milieux humains s'étend à tous les dispositifs de médiations (des plus endogènes aux plus exogènes), à toutes les échelles spatiales (de la puce de silicium jusqu'aux ouvrages d'art les plus sophistiqués et aux recreations artificielles de sites naturels en grandeur nature) ou temporelles. De la *nanoseconde* jusqu'aux échelles du temps cosmique dont on peut visualiser certains aspects échappant pourtant à l'entendement humain, tels les « trous noirs » et toutes les activités humaines.

Dans un tel monde, l'artiste ne saurait se contenter d'habiter les paradis artificiels dans lesquels il croyait trouver refuge au XIX^e siècle. Chaque grande mutation technique ouvre ainsi, en dehors de tout déterminisme, une brèche à la pensée.

[1] Hans Belting, L'histoire de l'art est-elle finie ? op. cit.p.40

[2] Arthur Danto, L'art contemporain et la clôture de l'histoire, Paris, Seuil, 2000

[3] Heinrich Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne, Paris, Plon, 1952

[4] Jean-François Lyotard, L'inhumain, op. cit., p. 76

- [5] Idem, p. 77
- [6] Henri Bergson, L'évolution créatrice, PUF, 1998
- [7] Gianni Vattimo, Ethique de l'interprétation, Paris, La Découverte, 1991
- [8] Sergio Benvenuto, « L'expérience impure de l'art », Ligeia, 29-30-31-32, Paris, 2000, p. 17
- [9] idem, p. 17
- [10] idem, p. 22
- [11] idem, p. 22
- [12] idem, p. 22
- [13] idem, p. 22
- [14] Massimo Cacciari, Le dieu qui danse, Paris, Grasset-Mollat, 2000, p. 118 et sq.
- [15] idem, p. 122
- [16] Pierre Levy, op. cit.
- [17] Hans Belting, op. cit, p. 75
- [18] Georg W. F. Hegel, Esthétique, Paris, Aubier-Montaigne, 1964
- [19] Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique, Paris, Gallimard, 1997 (Folio, Essais)
- [20] Voir Jean-François Lyotard, op.cit., p. 120. Voir également Th. Adorno, Théorie esthétique, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982
- [21] Voir Roger Pouivet, L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000
- [22] Thierry de Duve, Tradition, évolution, rupture : l'art contemporain existe-t-il ? Colloque organisé par la DAP, Tours, [disponible en ligne sur www.culture.fr]
- [23] Régis Debray, « Beaubourg universel », Le Monde Diplomatique, juillet 2000
- [24] Massimo Cacciari, op. cit., p. 119
- [25] Hans Belting, op. cit., p. 45 et sq.
- [26] Mario Costa, Il sublime tecnologico, Castelveccchi, Castello, 1998
- [27] Voir Louis-José Lestocart, « Art en réseau, stratégies du sens », et Annie Bureau, « Utopies distribuées, Net-Art, Web-Art », Art press +, oct. 1999, op. cit, p. 99 et p. 106
- [28] Pierre Levy, cité par Nicolas Bourriaud dans « La mutuelle des formes », Art press, 1998 (Hors-série Anatomie des cultures électroniques)