

## TABLE DES MATIERES

### PRESENTATION DE L'ARTISTE

Qui est Fred Forest ?

Signets de Fred Forest

### PARTIE PREMIERE. PRELIMINAIRE

1 - Dédicace à

2 - Note d'intention

### PARTIE DEUXIEME

1 - L'art : Qu'est-ce-que-c'est-que-quoi donc ?

2 - Qu'est-ce qui change avec les technos ?

3 - Artiste : espèce en voie de disparition ?

4 - Le moteur de l'utopie

### PARTIE TROISIEME

1 - Mr Kant mouillé jusqu'au cou dans la polémique sur l'art contemporain

2 - Pourquoi la théorie esthétique doit tenir compte désormais des mutations technologiques

### PARTIE QUATRIEME

1 - De quoi l'art d'aujourd'hui doit-il s'inspirer?

2 - La création en marche : les nouvelles pratiques artistiques

### PARTIE CINQUIEME

1 - Perception et esthétique

2 - Fin du linéaire, interactivité et art des réseaux

3 - Numérique, réalité virtuelle et cyberspace

### PARTIE SIXIEME

1- Art et connaissance

2 - L'écrit, l'image, la culture informatique et internet

3 - Art et éthique, le rôle de l'artiste, ses potentialités d'action au seuil du troisième millénaire, du spirituel dans l'art

## PRESENTATION DE L'ARTISTE

Qui est Fred Forest ?

Après l'Art Contemporain

## POUR UN ART ACTUEL

L'art à l'heure d'Internet

@

Qui ne connaît pas aujourd'hui Fred Forest ? Le premier artiste à avoir mis en vente, en première mondiale, une oeuvre numérique « Parcelle/Réseau » sur Internet...

Ce livre de réflexion critique sur le devenir de l'art montre que les choses changent.

Les artistes, après un trop long silence, du fait de leur asservissement au marché, reprennent aujourd'hui la parole.

Fred Forest met en cause sans détours les institutions et le système de l'art contemporain officiel, dont il dénonce les dérives et les complaisances.

Pour ce faire dans un retentissant procès il n'a pas hésité à saisir le Conseil d'Etat sur le manque de transparence du Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne quant à ses acquisitions.

Mais il n'en reste pas là !

Résolument optimiste, créatif et positif, Fred Forest va plus loin. Il considère dans ce livre que le moment est venu de tourner la page d'une façon définitive Il consacre l'essentiel de cet ouvrage à une réflexion approfondie sur les arts technologiques, les arts en réseaux et la culture en émergence. Il esquisse les nouvelles perspectives planétaires et citoyennes qui s'ouvrent à l'artiste dans le rôle rénové de producteur de sens qui lui est dévolu au seuil du XXI siècle.

Fred Forest, artiste, professeur des universités. Co-fondateur du Collectif d'art sociologique et du Mouvement International de l'Esthétique de la communication avec le professeur Mario Costa des universités de Salerne et de Naples.

L'Harmattan\_\_\_\_\_

Signets de Fred Forest

OUVERTURE PHILOSOPHIQUE

FRED FOREST

Fred Forest, professeur des Universités, titulaire de la Chaire des Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, séminaire public Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice ( M.A.M.A.C) sur l'Esthétique de la communication.

Visitez les sites de Fred Forest :

<http://www.fredforest.org>

Vous pouvez aussi contactez Fred Forest en lui envoyant un message.

Fred Forest :

[forest@unice.fr](mailto:forest@unice.fr)

## PARTIE PREMIERE. PRELIMINAIRE

### 1- DEDICACE A.

Ce livre s'adresse à tout le monde, et il est plus précisément dédié aux artistes des générations futures, aux étudiants des écoles des Beaux-Arts, à leurs professeurs, mes chers collègues, aux exclus du tiers-monde sans distinction de race, à ceux qui ne prennent plus des vessies pour des lanternes, ni pour évangile tout ce que leur racontent les revues d'art contemporain, au ministre de la Culture en exercice, qu'il soit de droite ou de gauche, aux peintres figuratifs comme aux abstraits, aux amateurs de soupe Campbell, aux champions de la liberté en culotte courte, à Bill Gates en personne, à G-del, Archimède et Pasolini pour leur amour commun des théorèmes, aux commissaires de la prochaine Biennale de Venise, aux victimes de l'art qui ont été, malgré leur putatif talent, relégués dans les oubliettes de l'histoire, aux derniers survivants du mouvement "Supports-Surfaces", à mes amis du Club de l'Hypermonde avec qui je dîne régulièrement le mardi chez Clovis, aux critiques d'art ratiocineurs professionnels qui se reconnaîtront ici, à Ilya Prigogine pour ses structures dissipatives, aux individus parfaitement identifiés ne ratant jamais un vernissage, aux veuves d'artistes et à leurs ayants droit, aux membres de l'épiscopat et à ceux de la commission d'attribution des ateliers pour Paris intra-muros, aux démarcheurs de publicité pour le compte des revues spécialisées en art, à l'abbé Pierre, finalement victime expiatoire des médias, aux maîtres d'hôtel de la Coupole, officiant au 102 boulevard du Montparnasse et à leurs homologues du café Beaubourg, plus jeunes et plus fringants, aux toujours mêmes artistes des arts plastiques qui ont l'insigne honneur de figurer aux côtés des prix "Nobel" sur le journal Le Monde à chaque pétition signée par des intellos de gauche, ceux de droite n'en signant jamais, à Norbert Wiener théoricien de la cybernétique, aux inconditionnels de "l'art minimal" qui veillent en consortium constitué à la pureté du dogme dans des monastères de Bourgogne, aux galeries qui ont dû, après la crise, réorienter leur commerce dans le fast-food et la restauration grecque, à Alexandre Iolas à qui personne ne pense plus depuis qu'il est mort, ce qui en dit long sur l'ingratitude de la nature humaine et la vanité de la chirurgie esthétique, à tous ceux qui sont d'anciens combattants de la "Grande Chaumière", au grand Muphti de la mosquée d'Alger qui fut jadis une cathédrale et à l'évêque de la cathédrale de Cordoba qui fut jadis une mosquée, à Paul Virilio qui sait pourquoi après notre dernier échange de lettres, au quarteron d'artistes français qui ont figuré en 1991 à la "Triennale de Carnegie", à l'ex-directeur du CAPC de Bordeaux si bien payé à l'époque, à

James Lovelock, le père de Gaïa, à Max Bill et ses petits carrés, à Willy Bongard, créateur du Kunstkompass avec qui j'ai discuté sur le quai de la gare de Cologne avant sa brutale disparition dans un accident en 1985, également à la mémoire de Wolf Vostell avec qui j'en ai fait de même très exactement sur le même quai, à Norman Spinrad dont je suis un incondtionnel, aux différents délégués aux arts plastiques qui se sont succédés avenue de l'Opéra sans beaucoup de changements, au correspondant de la revue Flash art en France, aux artistes représentant la tendance dure du "Néo-post conceptual art", du "Néo-post art" ou de la "Post-abstraction", ce qui est du pareil au même pour le non-initié, aux descendants de Joseph Kant (qui n'a rien à voir avec Emmanuel...) s'il en existe encore, aux spéculateurs avisés du marché, grands amateurs d'art par ailleurs et quelque fois conseillers écoutés des cabinets ministériels, à Henrique Fernando Cardoso, actuel président du Brésil, avec qui j'ai discuté jadis le bout de gras à l'occasion d'un colloque devant un apéro au bar d'un grand hôtel de New-Delhi, au collectionneur bien connu Joshua Gessel qui demeure à Tel-Aviv en principe, mais qu'on peut rencontrer partout dans le monde à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, à Chéri Samba qui a prouvé aux idéologues sceptiques que l'Afrique, contrairement aux idées reçues, et compte tenu de son potentiel latent, pouvait s'avérer un creuset réel pour l'art contemporain (sic), à Jean-Hubert Martin qui s'est efforcé sans succès de nous le démontrer, à Ervin Laszlo, président du Club de Budapest mon invité d'honneur au "Félix Faure" de Nice, aux égéries du relativisme post-moderne, aux éditeurs d'art toutes catégories confondues, à Catherine Millet qui est une critique d'art pas comme les autres, aux admirateurs d'André Malraux qui a tant fait pour l'art khmer, à Madame de Castro, concierge portugaise dans le XVIème arrondissement comme tant d'autres, à Marc Partouche qui contre Baudrillard a brûlé sa dernière cartouche, au directoire et au conseil d'administration de la compagnie japonaise d'assurance qui a donné l'ordre d'acquisition des Tournesols de Van Gogh pour le montant de 320 millions de francs, à Monsieur Baxandall qui tente dans ses ouvrages de nous expliquer ce que les Italiens voyaient au "Quattrocento", à ceux qui comme les adeptes du "Pattern Painting" ne s'intéressent nullement à la signification des symboles mais à leur stricte apparence, à Jacky appariteur de l'Ecole Nationale d'Art de Cergy, à Françoise Schmitt qui a tout compris de ce qui est en train de changer dans l'art et son enseignement, aux artistes-peintres que je connais qui passent plus de temps au téléphone qu'à leurs pinceaux pour décrocher un achat, une commande ou une exposition, à Edward T. Hall qui sait danser, à Marcel Marette que rien n'arrête, à ceux qui, en privilégiant la réflexion sur le projet artistique, le font aux dépens de

sa réalisation, à ceux qui prônent le contraire, réagissant contre des formes de pensée trop analytiques et didactiques, à Fritjof Capra si profond sans être chiant, à tous ceux, trop peu nombreux, qui utilisent dans la pratique artistique le décodage en vue de provoquer une mise à distance des procédés de la représentation, aux joyeux énergumènes qui tentent de remettre en cause "l'illusionnisme" de la peinture pour provoquer chez le spectateur une réflexion critique sur les références de l'histoire de l'art occidental, à René Magritte pour sa pipe, à Antoine Riboud avec qui j'ai partagé une cuisse de poulet il y a vingt ans, et que je n'ai jamais plus revu depuis, à Alain-Dominique Perrin qui, je l'atteste ici, est un vrai mécène quoiqu'il en dise, à la mémoire de Nina Kandinsky, ma voisine de gauche dans le restaurant français de Sao Paulo sous le regard attendri de l'ambassadeur de France, aux peintres simulationnistes, à Guy Debord qui n'a rien à voir avec eux, bien entendu, à Régis Debray qui aime à m'appeler le "médiartiste", à Orlan qui est une des artistes les plus intéressantes de sa génération, à Jean-Paul Fargier qui s'arrange toujours pour se faire photographier en compagnie de Nam June Paik pour faire croire qu'il est lui aussi un artiste et un vidéaste, ce qui n'est manifestement pas suffisant, à la mémoire d'Absalon qui a disparu, comme chacun sait à l'âge de 29 ans, ce qui assure à la fois sa cote et sa postérité, à Maria Tucker du New-Museum de New York, à la mémoire de mon très grand ami Vilém Flusser que personne ne connaît pratiquement en France alors qu'il est si célèbre à l'étranger, à Mister Shapiro, ex-conservateur du "County Museum of Los Angeles", qui a été congédié comme un malpropre par son conseil d'administration, à Germain Viatte que j'aime plus que moi-même, à Christiane et Eric Germain à qui je suis reconnaissant de m'avoir offert l'opportunité de ma première grande exposition, ainsi qu'à Monsieur Caboche menuisier à Anserville, à Barry Flanagan qui redoute toujours l'ouverture de la chasse, à Jaron Lanier pour sa boîte à outils virtuels, à Thierry Ardisson qui soutient mon travail depuis si longtemps, à Harald Szeemann qui répond immédiatement quand on lui écrit, à Wired d'une lecture si nécessaire, à Arno Breker uniquement pour provoquer les professionnels de pétitions, à Noam Chomsky, à Olivier Debré, le frère de Michel, à Sophie Calle, la fille de Bob, à Annette Messenger, la compagne de qui on sait, à Nicolas Negro Ponte du Medialab, à Sonia Delaunay que j'ai visitée dans son atelier du boulevard St-Germain, ce qui ne nous rajeunit pas, à Gustave De Smet, peintre belge réfugié aux Pays-Bas pendant la Première Guerre mondiale, à Pierre Teilhard de Chardin avec ma très profonde reconnaissance, au Président du Conseil de l'Etat de Vaud, à Dieter Bechtloff, éditeur de "Kunstforum", à Robert Mangold, à Frank Sinatra qui

en s'éclipsant nous a laissé du sucre dans les oreilles, à Sylvana Lorenz dont les tenues sexy heurtent le puritanisme de Brigitte Cornand, à Olivier Costa de Beauregard, qui laisse entendre dans Le second principe de la science du temps, que pour "les êtres vivants, la flèche du temps ne les concerne que comme phénomène et non comme chose en soi", à Edouard Nono toujours prêt à rendre service, à Achille Bonito Oliva qui a joué pour moi le rôle d'une femme dans un direct, à la télévision suisse, à Marshall McLuhan qui m'appelait l'oncle Fred, à Peter Gabriel, un vrai de vrai, à Edward Lorenz, père de la théorie du chaos, à Moholy-Nagy qui avait eu l'idée déjà d'utiliser le téléphone dans l'art, à Scott Ficher qui n'a pas froid aux yeux, à Philip K. Dick, à John Armleder, jeune homme de bonne famille qui s'est intéressé à l'Art Sociologique comme libraire avant de s'improviser artiste-peintre, à Philippe Vasseur, collègue au journal Les Echos et qui est aujourd'hui député du Pas-de-Calais, à Paul Lombard, avocat à la cour, à Jean-Christophe Averty qui en vaut deux, à John Gibson de New York, à Jean-Noël Laszlo de Toulon, à cet artiste de Nice dont le nom se compose de trois lettres que je ne citerai pas pour ne pas lui faire de pub, à Francisco Varela, à Michaël Gorbatchev, à Jean-Marie Cavada, à George Brecht, aux deux frères Donguy si attentifs à ma pratique artistique, à Gérald Thupinier de Nice, à Zdzislaw Sosnowski de Sucy-en-Brie, à Jannis Kounellis, palefrenier à l'occasion, à Alain Prost, à Jackson Pollock, à Gérard Diaconesco, mon collègue et ami, à Ludwig Wittgenstein, à Michel Giroud toujours en état d'excitation, à Alfred Pacquement qui me dit toujours bonjour en filant sur le côté, à Eric Troncy que je ne connais pas, à Bernard Marcadé qui après toutes nos discussions finira bien par admettre que la communication peut aussi avoir sa dimension esthétique propre, à Olivier Poivre d'Arvor, le frère de Patrick, en souvenir du pugilat qui nous a opposé, à Enrico Macias, mon frère avec Louis Bec, à Suzanne Pagé qui ne m'embrasse plus depuis 1972, à Jacques Séguéla qui m'embrasse encore, à Jean-Louis Pradel que je connais depuis toujours, à Bernadette Soubirous, à Olivier Mosset, à Bill Viola, à Farideh Cadot, à Claude Mollard, à Cindy Sherman, à Annick Bureau, ma meilleure complice, à Gordon Mata Clark sans trous de mémoire, à Flor Bex qui a la mémoire courte, à Robert Gober dont les urinoirs ne sont pas pratiques et assurément sans intérêt artistique, à l'équipe du professeur Cohen à qui l'on doit la carte du génome humain, à Pierre et Anne Moeglin si attentivement amicaux, à Derrick de Kerckhove, mon vicaire personnel à Toronto pour le diocèse de l'art sociologique, à Christophe Colomb, à Nikolai Ovtchinikoff qui a peint un m2 artistique, à Olivier Morane qui ne tremble jamais sur ses bases, à Jean-Luc Godard pour Pierrot le fou, à Georges Maciunas qui propose de purger le monde

de la vie bourgeoise pour promouvoir un art saisi par tout le monde (?), aux figures historiques de "Hard Edge", à ceux qui, après le repas, utilisent des débris d'assiettes dans des compositions sur bois à la recherche de perturbations visuelles semblables (paraît-il) à celles de la société contemporaine de l'information (sic), à ceux qui se servent comme les handicapés de leurs pieds comme spatules ou pinceaux pour faire des tableaux, à des artistes comme Alan Kaprow qui estiment que l'art est avant tout une éthique, affirmant la toute-puissante "liberté" de l'artiste et son refus violent de toute récupération par le marché et ses valeurs traditionnelles, à Julio Le Parc pour les mêmes raisons, à Jean-François Lyotard qui a eu le mérite de concevoir les Immatériaux, aux concepteurs du premier ordinateur ENIAC des années 1940 qui occupait un étage entier dans un grand bâtiment, à Gregory Bateson, à tous ceux qui pensent que les systèmes cognitifs sont des mixtes sujet/objet aussi bien que des réseaux d'interfaces composites, à ceux qui ne comprennent rien à l'art contemporain parce que il n'y a rien à y comprendre, à Henri Bergson, à ceux qui se sentant incapables de prédire ce que seront demain nos images, ne veulent pas non plus se poser la question de notre perception du temps et de l'espace, à Christopher G. Langton pour ses travaux sur la synthèse et la simulation des systèmes vivants, aux magouilleurs de toutes espèces qui complotent dans les étages du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris les jours de vernissage de l'ARC, à G. Binning et H. Rôhrer, Prix Nobel pour le microscope à effet tunnel, à ceux qui se réveillent la nuit pour tenter de résoudre le dilemme insoluble entre le sens et les multiples contresens de l'art, aux très rares élus qui ont réalisé que l'art ne sera jamais plus comme avant parce que l'image numérique bouleverse l'économie symbolique de notre système de figuration du monde, aux portraitistes de la place du Tertre qui, malgré leurs installations de chevalets sur la butte Montmartre, ne pourront jamais prétendre à la même gloire que les artistes du "land-art", à James Gleick, à Arthur Danto, à Léo Castelli qui n'est pas sur la liste rouge du téléphone à New York, à ceux qui considèrent à tort ou à raison qu'en matière d'art la notion de goût est dépassée, à Henri Focillon pour sa vie des formes, à Benoît Mandelbrot pour ses objets fractals, à ceux qui à juste raison pensent que désormais il y a rupture entre les modèles d'un art contemporain appartenant au régime de la consommation et un art actuel appartenant à celui de la communication, à Howard Rheingold pour ses fulgurances sur la réalité virtuelle, à ceux qui estiment qu'à partir de la recherche des passerelles peuvent être établies entre l'intuition scientifique rationnelle et l'appel esthétique émotionnel, à Paul Cézanne qui partageait l'amour des pommes avec Isaac Newton, à tous ceux qui observent que



l'homme et la machine entrent en symbiose toujours plus étroite, et que cette hybridation contribue à leur développement mutuel, aux "actionnistes" viennois comme Hermann Nitsch, à On Kawara qui expédie des cartes postales à travers le monde avec ces simples mots : "Je suis encore vivant", aux amateurs de "kitsch" qui se recrutent chez les amateurs de "Bad-painting" et les "Néo-conceptuels", à mon ami François Pluchart qui est mort du Sida, à ceux qui affirment que l'art et la science se rejoignent car ils sont deux structures du réel, à tous les employés de voirie qui n'ont jamais vu un vrai Arman de leur vie malgré leur fréquentation quotidienne des déchets industriels, à tous ceux qui pensent que l'ordinateur ne sera jamais un instrument d'assujettissement de l'homme mais un outil permettant l'élargissement historique de sa conscience, à James Gleick, une seconde fois, qui dit que sur le plan esthétique, les nouvelles mathématiques de la géométrie fractale mettent les sciences dures en accord avec la sensibilité moderne, aux membres de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) qui feraient bien de recycler sérieusement leurs connaissances sur la création d'aujourd'hui dans leur congrès annuel s'ils ne veulent pas faire figure de vieux fossiles, à tous ceux qui n'ont jamais confondu création artistique et mondanités, à la mémoire de mon ami Jacques Jeannet qui conçut et édifia le "tombeau de l'artiste inconnu" dans un palace de Genève avant de succomber d'une crise cardiaque dans sa voiture rue de Seine à Paris, à Léonard de Vinci, touche-à-tout de génie, à ceux qui estiment qu'il y avait une certaine dose d'opportunité en mai 1968 de la part des galeries et des artistes d'"avant-garde" prenant en marche le train de la contestation pour condamner l'assujettissement de l'art aux pratiques scélérates du marché, à Yannick Geffroy dont les chapeaux m'inspirent un étonnement toujours renouvelé, à Ludwig von Bertalanffy qui savait que tout s'appréhende comme système, à Groucho Marx, à tous ceux qui sont capables de ressentir encore une émotion à l'évocation de la tendance de l'univers à évoluer selon le concept d'entropie issu de la thermodynamique, à l'inventeur de la carte à puces, poil à gratter de nos neurones, à Isabelle Rieusset-Lemarié toujours si pertinente intellectuellement, aux laudateurs appointés de tous les poncifs générés par les snobismes de l'art contemporain, à la famille Rona de + - 0, à Charlemagne Palestine qui a su faire autre chose que de la musique, à tous ceux qui, après les ravages du MLF, font une discrimination entre les sexes et prétendent les femmes plus ouvertes à l'expérimentation et plus flexibles dans leur approche des modes de pensée artistique, aux sceptiques en général, au général Schwarzkopf pour sa compétence toute pragmatique en matière de fonctionnement des systèmes de communication, au directeur du développement

du Centre de Culture Georges Pompidou qui se la coule douce, je l'atteste personnellement, aux pointeurs du RMI qui n'ont rien à foutre de l'art ni des même des fresques dans le métro, à Octavio Paz, à tous ceux qui ont compris que l'interactivité se donne non seulement comme le résultat de dispositifs techniques mais comme l'extension technologique d'une imagination qui rejoint l'extension de la pensée logique, aux derniers survivants du "groupe zéro", à mon ami Jean Devèze qui a dormi les deux poings fermés sur le Territoire après un repas bien arrosé, aux familiers des ventes de maître Jean-Claude Binoche et à lui-même, au producteur du film Germinal, à Bruno Chabannes et Antoine Beaussant qui ont tout compris de l'art d'aujourd'hui et de demain, à la mémoire du docteur Gachet et à l'intention du professeur de médecine Binet, tous deux amateurs d'art, aux organisateurs du Salon d'automne, à la famille Boissonnat, d'excellente réputation, aux partisans de la "Nouvelle Objectivité" allemande des années 25 et du "Groupe Zebra" qui avec des images inspirées de la photographie de presse dressent un réquisitoire pictural et critique du monde réel, à Pierre Restany affectueusement, bien sûr, et Mario Costa, aussi bien entendu, à Monsieur et Madame Nahon pour leur excellente prestation à la télévision, aux industriels du textile qui fournissent de la toile de lin au kilomètre pour le Salon des Indépendants, à tous ceux qui depuis leur plus tendre enfance ont entretenu une relation privilégiée avec l'ordre du visible et de l'invisible à travers la peinture, à Pierre-Jean Rémy de la Grande Bibliothèque de France en souvenir d'un repas que nous avons fait ensemble chez Pascal Lainé, à Stéphane Chollet, artiste et professeur à l'Ecole Nationale d'art de Cergy, à Bruno Bischofberger de Zurich, à ceux qui dénoncent le fait que l'art contemporain ne constitue plus que la gestion technique d'un système esthétique-marchand devenant un sous-produit banalisé de l'histoire formelle de l'art, aux admirateurs de Bertrand Lavier qui ressemble de plus en plus à Raymond Hains, à Albert Baronian qui affirme à qui veut l'entendre qu'un galeriste digne de ce nom n'est ni un courtier, ni un vulgaire loueur de cimaises, à ceux qui regrettent sans doute, comme Sarkis, le temps où Iléana Sonnabend avait pignon sur rue à Paris, aux grands collectionneurs qui ont fait de si bonnes affaires au bon moment et effectué leurs acquisitions en cumulant habilement les positions de promoteurs-commanditaires et de conseillers des institutions muséales, aux agitateurs des temps originels, aux minorités qui esquissent une nouvelle conception du développement de l'art, à ceux des créateurs qui soulignent par leurs pratiques artistiques les niveaux de réalités différents que les nouvelles technologies mettent en évidence, aux gardiens de œ désabusés, à Katherine Hayles, auteur de Chaos and Order Complex Dynamics in

Literature and Sciences, à Kevin Mitnick, pirate sur Internet, au galeriste dont le premier local à proximité de Saint-Germain-des-Prés est devenu une parfumerie, à Titus qui ne vide plus ses poubelles sur le seuil de la galerie Lara Vincy, aux amateurs de couchers de soleil, à Christine et Isy Brachot maintenant loin de Paris, au conservateur du œ de Nantes qui déteste mon travail et dont j'ai oublié le nom, à ce collectionneur italien qui a vendu au "Museum of Contemporary Art de Los Angeles" (MOCA) quelques œuvres pour onze millions de dollars dont certaines faites de sa propre main sans que l'artiste n'en sache rien, à cet industriel allemand du chocolat aujourd'hui décédé qui, contrairement à ce qui avait été annoncé, n'a pas acheté l'œuvre de l'artiste français qui exposait sa maison en petit morceaux à la Biennale de Venise, à Pontus Hulten qui ne m'a jamais fait que des sourires, aux inconnus du Salon des Indépendants, aux spécialistes de l'art contemporain qui osent prétendre que la valeur économique des œuvres est en relation avec leur valeur esthétique (?), à Peter Campus qui taille ses "costards" en vidéo, à ceux qui n'ont pas d'invitation le jour de l'ouverture de la FIAC, au boucher du coin qui n'a jamais entendu parler ni de Soutine, ni de Rembrandt, à ceux qui au prix d'un certain schématisme méthodologique établissent que, en ce qui concerne les arts, les représentations s'inscrivent dans un passage progressif du solide au fluide, à Raymond Hains, encore lui, qui sait parler comme pas deux, à tous les artistes qui, à partir de l'altérité synthétique et de la dimension interactive, ont enfin compris qu'ils pouvaient rompre avec l'espace bipolaire de la représentation, au théoricien de l'art dont je ne citerai pas le nom qui a bien expliqué que l'histoire de l'art peut être décrite comme l'histoire d'une série de centres d'où diffuse un style, qui pendant des périodes plus ou moins longues, capte l'air de l'époque, à Frank Stella qui porte le nom d'une bière, aux établissements André Chenu spécialisés dans l'emballage et le transport des œuvres d'art, à ceux qui se sont penchés en qualité de sociologues sur la division du travail dans le monde de l'art, à ceux qui ont le regret de l'époque où l'artiste explorait des territoires inconnus, où l'innovation était la valeur première d'une culture vouée à se dépasser dans sa marche forcée vers le futur, aux professeurs de dessin de la ville de Versailles, à Joseph Kossuth, pas plus haut que trois pommes même s'il monte sur une chaise ou glisse un dictionnaire sous son siège, à Piero Manzoni, cet anticipateur de génie avec sa merde d'artiste, à Rodolphe Stadler avec qui j'ai jadis déjeuné en tête à tête en tout bien tout honneur, à Andy Warhol qui n'est pas mort sur la chaise électrique et exposa ses premières peintures dans la vitrine d'un grand magasin new-yorkais, à tous ceux qui cultivent des lieux communs grassement rémunérés dans les catalogues des expositions, à

Sylvie Burthiau qui fut durant des années secrétaire de l'association des peintres des PTT dont j'ai été moi-même membre, à tous ceux qui dans un même élan affichent leurs doutes à l'égard de l'histoire entendue comme "progression" intellectuelle, à la mémoire de Marconi sans qui rien ne serait jamais arrivé, à ceux qui reconnaissent honnêtement qu'un certain degré de responsabilité dans le monde politique implique le mensonge, aux partisans de l'abstraction gestuelle, à ceux qui se méfient comme de la peste des étiquettes d'école, aux artistes qui ont toujours peur qu'on leur pique les idées, aux populations de l'hémisphère Sud privées d'essence de térébenthine, à Bruce Nauman chez qui l'absence de méthode fait qu'il lui a été impossible d'établir une routine de travail une fois pour toutes, à Philippe Sollers avec qui j'ai vidé une bouteille de Bordeaux chez des amis communs avant qu'il ne s'effronde sur le tapis, aux rares individus qui, contre la loi de la certitude, affirment en art la probabilité du faillible, aux artistes contemporains pas si nombreux, qui rendent compte de l'actualité sociale et politique à travers des trouvailles plastiques sans céder à des stéréotypes éculés, aux théoriciens de l'esthétique qui se sont penchés sur le rôle de la pensée verbale dans l'élaboration des concepts spatiaux, à Robert Longo, à ceux qui défendent dans la conversation la nécessité d'une précision rigoureuse pour ne pas tomber dans des généralisations abusives, aux créateurs d'images de synthèse, non comme pratique de l'art, mais comme simulacre du réel, à ceux qui estiment que la pensée "mosaïque" constitue le seul moyen de faire apparaître les opérations causales de l'Histoire, à Yves Klein, de plein droit, aux ingénieurs de la "Nippon Telegraph and Telephone Corporation", aux lecteurs de la revue *Léonardo* et à Roger Malina son éditeur, aux fonctionnaires incompetents et si nombreux au Palais Royal, aux familiers des passe-droits scandaleux dont bénéficient auprès des institutions culturelles certaines personnes bien connues de leur service, à Nam June Paik qui m'a présenté à Christine Van Aasch qui n'avait jamais entendu parler de moi (!), au chien de William Wegman, à Germano Celant qui milite en faveur d'un art pauvre pour les riches, aux dames de la bonne société qui font visiter les expositions du œ de Toulon, aux promoteurs immobiliers qui ont manifesté une passion soudaine pour l'art contemporain, aux critiques d'art qui n'écrivent que d'une main avec leur cerveau gauche, aux absents de l'avant-garde, aux réprouvés du Bounty, aux artistes maudits qui ont fréquenté assidûment les "Bains-Douches", à ce haut fonctionnaire qui a passé le marché public pour l'achat de la moquette grise du Centre Georges Pompidou lors de sa création, à Walter Benjamin qui avait bien senti le pouvoir terrible qu'a la photographie de transformer le présent en passé, à Régis Durand qui a été jadis assis à ma droite

sur le siège arrière d'une voiture de marque allemande à Hyères dans le Var, à Gilbert and Georges qui ne sont pas des jumeaux, à ceux qui prétendent se situer après la modernité et la considèrent comme une entité close que l'on repousse dans le passé pour mieux jouir de son spectacle devenant un pur objet de contemplation esthétique, aux avant-gardes historiques qui n'ont pas encore une dimension mythique, à Pierre Durieu qui tient la librairie du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et à sa femme Elisabeth, aux nostalgiques du passé qui sont toujours si nombreux de nos jours à défendre la peinture, aux enfants de Coca-Cola et de la télévision qui ne sont plus les enfants de Marx depuis que le mur de Berlin est tombé, mais qui sont encore le cul entre deux chaises, à Jacques Chancel qui nous fatigue tellement quand il parle de l'art à la télévision, à Marcel Duchamp pour ne pas en dire plus, ce qui est déjà trop, à Thaddaeus Ropac qui offre ses repas d'anniversaire à ses amis à la cantine de l'Opéra comique, à ceux qui ont contribué depuis trop longtemps à entretenir la confusion entre les intérêts privés et les intérêts de l'Etat dans le domaine des arts plastiques, à tous ceux qui savent que Charles Saatchi, membre du Conseil de gestion de la "Whitechapel Art Gallery" et conseil de la "Tate Gallery", pour les achats et expositions d'œuvres contemporaines, obtint pour les œuvres de sa propre collection la caution muséale qui leur conféra une plus-value considérable, à tous ceux qui pensent à tort ou à raison qu'en France, fort heureusement, il en est autrement (?), aux artistes peintres qui participent au Salon de Montrouge sur la ligne de Sceaux, à Adrien Maeght qui a eu la chance d'être le fils de sa mère, aux artistes dont la démarche ambiguë consiste à revendiquer une position critique s'opposant à la récupération et qui jouent en fait depuis des années le jeu du marché, à ceux pour qui ce qui compte n'est pas le processus de représentation comme processus social sur le sens et le sensible, mais la manière dont l'art se regarde le nombril, à ceux qui savent qu'avec une série de points on ne fait pas une surface et que pour obtenir une surface avec des points il convient de décrire les relations que les points ont entre eux, à Jean-Olivier Hucleux, spécialiste de l'art funéraire en France, à Steina et Woody Vasulka qui ont créé "The Kitchen", et à mon ami Miralda qui ouvre à l'occasion des restaurants ici ou là, à tous les artistes qui récusent l'usage de l'ordinateur tout en sachant pourtant qu'une continuité peut toujours être établie entre deux formes différentes stables et générer une infinité de formes intermédiaires, à André Morain qui a tous les artistes dans sa boîte à images, à Gilbert Brownstone qui sait vendre des Fautrier, à Yvon Lambert, mon voisin de table à qui j'ai dit ses quatre vérités au cours d'un dîner chez un collectionneur, à François Rouan qui fut pensionnaire de l'Académie

de France à Rome, à Daniel Buren rendu célèbre par sa sculpture in situ dite Les Deux Plateaux, installée dans la Cour d'honneur du Palais Royal pour le montant de 9 millions de Francs, à Dominique Bozo qui m'a téléphoné un dimanche après-midi à 16h30 trois mois avant sa disparition définitive, à ceux qui ont lu le livre de Hans-Robert Jauss Apologie de l'expérience esthétique où il relève la dégradation que connaît irrémédiablement la notion de jouissance, à toutes les galeries d'art contemporain qui ne sont plus que des boutiques d'antiquités et de décoration, à Brian Eno rencontré à Graz sur un trottoir à la sortie d'un restaurant, et qui a participé à mon action les "Miradors de la paix", à Mario Borillo, informaticien, poète des machines écrivantes et des écritures virtuelles, à Norbert Hillaire avec qui j'aime bien boire une bière, à Alex Mitteregger mon étudiant préféré, à Paulina Dyrek qui est née comme moi un 6 juillet mais pas la même année, à Pierre Musso qui habite à Sceaux, à Edmond Couchot toujours si mesuré et pertinent dans ses jugements, à Itsuao Sakane qui a fait l'idiot avec moi devant une caméra en Allemagne, à Manfred Eisenbeis pour notre promenade sur le lac Majeur à Locarno, à René Berger de Lausanne, chez qui la cuisine est excellente, à Anne Cauquelin pour son "Que-sais-je ?" sur l'art contemporain, à Joyce Mansour avec qui j'ai bu un apéro à Saint-Germain des prés il y a si longtemps, à Alain Gobenceaux et à Nathalie Graham si fidèles à mon travail, à Jacques Attali qui m'a reçu à l'Elysée deux minutes trente secondes, à Diego Maradona, à Denis Papin inventeur de la machine à vapeur, à Jacques Toubon à qui j'ai serré deux fois la main, à Jean Degottex qui était un ami, à Umberto Eco que je connaissais très bien avant qu'il ne devienne si célèbre, à Guy Lozac'h arpenteur du "Territoire", à Christophe Gougeon avec qui je m'entends si bien, à Bernard Teyssède mon directeur de thèse pour mon doctorat d'Etat, à Guy Béart contre qui j'ai gagné un procès, à Philippe de Champaigne, à Louis Armstrong, à Daniel Bournoux, à Bernard-Henri Levy dont la tante Mme Sixous était ma voisine à Mascara, à Théophile Barbu, à Tadeusz Lewandowski, à Pierre Mendès-France, à Ghislain Mollet-Vieville qui m'a fait rencontrer Jean-Luc Lagardère par personne interposée, à François Soulages, à Bruno et Isabelle Vierget, à Delphine Bedel, à Nathalie Lafforgue, à Jacques Pradel qui n'a pas de parole, à Raphaël Dœb qui a soutenu les "Miradors de la Paix", à Pierre Bourdieu avec qui j'ai polémique, à Yolaine de La Bigne qui m'a tendu son micro, à Thierry de Duve, à Barbara de Jacques Prévert et à Barbara Kaminska, à Lucio Fontana, à Alain Souchon, à Darius Milhaud, à Fragonard, à Picasso, à Claudia Schiffer, à Nicolas Poussin, à Jean-Loup Sulitzer... à Henri Jobbé-Duval toujours aussi sympa avec moi, et qui avait tenu à me faire serrer la main de Jack Lang sur les marches du Grand Palais, aux très rares

responsables culturels français qui se sont rendus au moins une fois au "Siggraph" (Etats-Unis) ou à "Ars Electronica" (Autriche), à Reinhard Mucha et à ses petits copains qui, à travers la fonction symbolique des œs et des gares, interrogent l'espace social pour établir un lien entre la réalité et le fait esthétique, à Daniel Charles si amical et compétent en tout, à Laura Garcia Vitoria si positivement transgressive et à André Lœchel qui s'exprime si bien, à Ellsworth Kelly dont la dernière exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume assortie de textes ampoulés de Catherine David fut d'un sublime ennui, à Christian Huitema qui pense que Dieu créa Internet, aux peintres du dimanche de moins en moins nombreux depuis le succès des émissions dominicales à la télévision, à Mariella Berthéas, Jacqueline Rivolta, Yannick Audrain avec sympathie, à Jean-Michel Billaut qui ne mâche pas ses mots, à Anne Sauvageot, à Françoise Holtz-Bonneau, à Marcelin Pleynet, écrivain, spécialiste de Matisse, titulaire de la chaire d'esthétique à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts depuis le 1er octobre 1986 qui m'a dit un jour en Corse en me regardant droit dans les yeux qu'il trouvait très bonnes les courgettes mais aussi bons, finalement, les haricots...

La liste serait encore longue des personnes connues et inconnues à qui je dédie cet ouvrage, mais mon éditeur m'a rappelé brutalement que le papier était cher ! Je m'excuse donc auprès de ceux et de celles qui n'auraient pas été cités; je ferai l'impossible pour le faire, en annexe, en petits caractères, à la fin de cet ouvrage, en respectant l'ordre alphabétique...

## 2- NOTES D'INTENTION

Si d'aventure un extra-terrestre après avoir débarqué sur la terre et fait un tour en ville se retrouvait par le plus grand hasard dans un œ consacré à l'art contemporain il serait surpris de constater que les oeuvres qui y sont exposées n'ont pas grand rapport à ce qu'il a observé dans la ville... A part un néon de Dan Flavin dans un coin de murs et trois téléviseurs empilés de Nam June Paik, il aura l'impression d'être dans un bric à brac d'objets de caractère artisanal et régressif, qui ressemble plus à un œ archéologique, voire ethnographique, qu'un lieu où en principe s'exprime la modernité avec les matériaux et les outils de la modernité. Il s'en retournera alors perplexe chez lui en pensant qu'on peut toujours... se tromper et qu'il faut être toujours prudent sur ce qu'on s'imagine connaître.

Entre hier et aujourd'hui, entre le passé et le présent, le fil est ténu. Nous passons sans arrêt de l'un à l'autre avec de brèves avancées et de brusques retours en arrière. Nous sommes coincés à la jointure de deux cultures. Le principe même de notre progression, au fil des pages, sera celui de la polka : deux pas en avant, un pas sur le côté. C'est à une lecture non linéaire que vous êtes conviés. Vous pouvez commencer la lecture de ce livre indifféremment par le dernier chapitre ou à la première page que vous ouvrez. Ce qu'on pourrait prendre à première vue pour des redites (et Dieu sait si elles sont nombreuses...) n'est qu'une "méthodologie" aléatoire et subtile, non pour reprendre les mêmes chemins, mais pour retrouver les mêmes paysages, mais sous des angles différents...

Nous sommes en plein changement de paradigme et de transformation de nos cadres de références. Ce changement va affecter maintenant et directement le cadre de l'art, et cela plus rapidement qu'on ne pense.

La crise ressentie dans l'ordre de la création, comme dans celui de l'économie de l'art, ne peut qu'en accélérer les effets. Ce qu'il nous faut constater pourtant c'est que notre présent est encore, et surtout, fait du passé ! Les mouvements vont vite en surface, mais le corps de la société et ses mentalités profondes évoluent avec lenteur. C'est comme si, dans notre vie, des vitesses, des mondes, des cultures différentes, se superposaient comme des plaques tectoniques en déplacement, avec de temps à autre des points de jonction et d'im-prévisibles raccords.



Nous avons du mal à fixer des repères. Sans arrêt nous passons des uns aux autres, dans ce mouvement d'aller-retour qui rend compte d'une "réalité" mouvante, une réalité qui se situe dans "l'entre-deux". Cette gymnastique, entre un "après", déjà en marche, et un "maintenant", encore lesté du poids du passé, donne à notre quête un caractère chaotique. Un nouveau paradigme en art fait apparaître de nouveaux principes qui avaient toujours été présents, mais que nous n'avions pas reconnus encore comme tels. Ces nouveaux principes incluent automatiquement les anciennes conceptions. Ils les intègrent comme vérités "partielles", tout en les élargissant. Cet élargissement permet de résoudre les oppositions entre les modes de pensée traditionnels et les nouvelles données qui sont perçues souvent comme contestataires. Il faut prendre garde de ne pas s'aligner sur les modèles esthétiques d'hier, le monde d'aujourd'hui ne peut s'élaborer et s'interpréter qu'à travers de nouvelles grilles qui se mettent progressivement en place. Le milieu qui nous acculture est très prégnant, en art peut-être plus qu'ailleurs. Il faut rester vigilant pour capter la nouveauté qui surgit le plus souvent là où elle n'est pas attendue. Son visage ne ressemble à rien d'identifiable, rien de connu pour le système de référence dont nous disposons. La catégorie art est une catégorie à la géographie si incertaine que des territoires entiers peuvent soudain surgir ou au contraire disparaître. Les nouveaux paradigmes dans l'art, comme dans d'autres domaines, sont toujours accueillis dans un premier temps avec scepticisme, si ce n'est avec ironie. L'histoire de l'art est faite d'une succession d'exemples qui témoignent de cette incompréhension ou de cette hostilité première. Dans ce livre, il appartient à chacun de saisir au vol ce qui lui convient en cours de route selon les principes de l'auberge espagnole. Prenons garde de ne pas faire du sur-place, alors que le départ est déjà donné... Il faut savoir prendre des risques raisonnés. Pour regarder les étoiles, il ne suffit pas aujourd'hui de lever les yeux vers le ciel : il faut tendre les mains vers elles, et se jeter les yeux fermés dans le vide du cyberspace... Première, seconde, marche arrière, double débrayage : nous sommes dans "l'art du moteur". Regardons devant, regardons derrière, nous voyons tout avec la "machine-vision".

Attention, cet ouvrage a été écrit au nom du devoir sacré d'"imper-tinence", devoir qui appartient à tout artiste digne de ce nom. Sans impertinence et sans totale liberté de dire, l'art ne saurait exister ! Cet ouvrage a fait l'objet d'une rédaction patiente tantôt à la lumière d'une lampe halogène, tantôt à celle d'une bougie.

Il a été rédigé sur ce lieu singulier et symbolique que j'ai appelé le "Territoire", pays à la fois réel et virtuel, souverainement indépendant, pays dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

De la première à la dernière ligne, ces écrits témoignent du désir et de la volonté de "comprendre" et de "faire comprendre" la place et le sens de l'art dans le monde dans lequel nous vivons et dans celui où nous sommes appelés à vivre. C'est connu, les idées nouvelles cheminent avec lenteur avant d'affleurer à notre conscience. Néanmoins, nous n'avons pas le moindre doute à ce sujet, phénomène d'édition (marketing oblige...), cet ouvrage contre toute attente se vendra par centaines de milliers d'exemplaires : aux artistes, aux voyageurs de commerce et à l'honnête homme, lecteur de la littérature de gare, qui emprunte chaque jour les trains de banlieue... à ses risques et périls. Ce livre se vendra aussi à la sauvette, dans les couloirs du métro, et au prix fixé par le code barre dans les supermarchés. Il se vendra surtout en ligne sur Internet chez Amazon et ailleurs. Il se vendra enfin à tous ceux qui, passant par là, voudront en savoir plus sur l'art contemporain, la culture, les valeurs symboliques et leurs diverses formes d'expression au sein d'une société et d'une culture déclinante, édifiées sur la notion de goût et le culte du profit.

Il interpellera tous ceux qui ont pressenti que l'Histoire de l'art, son destin, ses devenirs possibles, ne sont pas étrangers à l'évolution biologique, à l'histoire des outils, à l'environnement socio-politique, à celui des médias. Les réseaux de communication en sont la source même. Il interpellera aussi ceux, qui ont pressenti que ces domaines en constant développement créent aujourd'hui les conditions de nouvelles formes d'art. La transmission culturelle dématérialisée oblige l'émergence d'une créativité et d'une intelligence collectives, une exploration de nouveaux espaces-temps, une "dilatation et densification" des potentiels imaginaires et sensibles... Ce livre est un livre d'artiste. Il parle de tout et il ne parle de rien. Il insistera sur le point que la technologie n'est pas uniquement instrumentale, mais qu'elle a valeur épistémologique. Il tentera de dire et de répéter, en rapport avec le propos de l'art, que si la technologie produit des objets "autres", elle a surtout l'immense vertu de nous faire "voir" et "vivre" le monde autrement, ce qui est justement, aussi, le juste propos de l'art.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, une précision s'impose. Très souvent sera employée dans le texte qui suit l'expression "art contemporain". Il faut éviter les malentendus. Que faut-il entendre au juste par "art contemporain" ? Dans notre

esprit, il ne s'agit nullement, bien sûr, de l'ensemble de la production des arts d'aujourd'hui, ce qu'on pourrait appeler aussi... l'art vivant, un art vivant témoignant d'une grande diversité dans les expressions et les techniques. En effet, à tout observateur il apparaît clairement que de nombreuses facettes peuvent façonner en vérité l'art d'aujourd'hui. Avec la terminologie "art contemporain" se trouve désigné de façon plus restrictive un art de référence, directement issu d'un milieu national et international bien défini, et identifié, dont les structures économiques et idéologiques bénéficient de l'appui d'un marché spécifique et d'institutions officielles, en France notamment de l'Etat et de beaucoup d'instances muséales. Il s'agit donc d'un art dont les modèles imposés par un appareil economico-institutionnel restent à usage élitiste. L'"art contemporain" n'a pour public que ses propres opérateurs et acteurs. En quelque sorte, "l'art contemporain" est l'art qui, en se produisant, instaure ainsi simultanément et auto-référentiellement l'idée de l'art. "L'art contemporain" finit par désigner un milieu, des réseaux, un système, d'où sont exclus les autres protagonistes de l'art vivant. L'"art contemporain" impose arbitrairement ses icônes et ses idoles, le plus souvent empruntées à l'étranger. Il faut bien le constater, l'art dans ce registre n'est plus avant tout qu'enjeu de pouvoir et commerce comme un autre.

Une fois ces précisions données, l'"art contemporain" peut perdre ses guillemets et devenir tout simplement... l'art contemporain dans les textes qui vont suivre. Tout le monde aura compris que l'art contemporain dont nous parlons n'est nullement l'ensemble de la production artistique qui se fait aujourd'hui, mais uniquement cet art dominant, cet art officiel et du marché, qui crée et impose ses modèles de la façon la plus arbitraire et artificielle qui soit.

Malgré notre position critique sur les milieux de l'art contemporain, l'intention à travers cet ouvrage n'est pas de susciter une opération de nettoyage et d'organiser, balai en main, une chasse aux sorcières dans les bureaux paysagés de l'administration du Centre Georges Pompidou, pas plus d'ailleurs que dans ceux du MNAM (Musée National d'Art Moderne), ni dans ceux du CNAC (Centre National d'Art Contemporain), ni encore dans ceux des FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) et autres sanctuaires consacrés à la célébration d'un art remis salutairement en cause ces derniers temps. Un art "officiel", financé sur fonds publics, et dont les scandales cités par la presse sont autant de péripéties qui contribuent à discréditer l'ensemble du système, un système qui finira tôt ou tard par s'effondrer de lui-même. La rigueur et la transparence des organismes publics sont à la charge d'instances de contrôle qui sont payées pour faire

respecter ces principes. A la justice, le cas échéant, de faire son travail. Et si elle ne le fait pas, au citoyen français d'en tirer les conséquences. Voir notamment à ce sujet l'affaire qui m'a opposé au Centre Georges Pompidou (jugement du Tribunal Administratif de Paris, 3ème chambre, en date du 7 juillet 1995, condamnant Beaubourg pour excès de pouvoir, jugement pourtant curieusement annulé par le Conseil d'Etat le 17 février 1997). L'énergie est trop précieuse pour être dépensée en pure perte à tout vent. Une fois la démonstration faite, à d'autres de poursuivre le travail commencé... Cette action toutefois aura été exemplaire et sa portée symbolique pleinement remplie. Il en ressort que le citoyen français se trouve dans l'impossibilité de connaître le prix d'achat des oeuvres acquises en son nom par les institutions publiques. Outre que cet état de fait est en contradiction flagrante avec la loi de 1978 sur la transparence de la comptabilité publique, il témoigne d'une façon à peine croyable du fonctionnement scandaleux de nos institutions Pour en savoir plus sur ce procès consulter : <http://www.nart.fr/forest>.

Désormais nous avons donc mieux à faire de notre temps, ne serait-ce que pour nous employer à l'arrêter... pour souffler et réfléchir. (Action "J'arrête le temps" réalisée dans le cadre de la Fête de l'Internet <http://www.fredforest.com>).

Désormais nos objectifs sont ailleurs. L'exploration du monde qui se profile à l'horizon et la recherche de ses formes spécifiques sont un programme suffisamment ambitieux pour occuper toute la vie d'un seul homme et a fortiori celle d'un artiste. Il s'agit donc ici tout au plus de décocher un coup de pied dans la fourmilière. Il n'y a plus grand chose à faire. Il faut attendre seulement que le système, miné de l'intérieur, se défasse de lui-même... Nous n'attendons plus rien de l'art contemporain. Il est inutile d'entretenir de vains espoirs sur sa capacité à se réformer. Il faut simplement tourner la page. Cela doit être bien clair : malgré nos vérités premières à l'emporte-pièce et nos critiques répétées à son endroit, nous ne prétendons pas pour autant jouer le rôle de justicier. Notre action est plus modeste. Malgré nos critiques, qu'on se le dise, nous ne nous prenons pas, ni pour Zorro, ni pour un abbé Pierre de l'art, ni encore moins pour un Bernard Kouchner, qui peut faire valoir maintenant son point de vue confortablement installé comme ministre au banc... du gouvernement.

Notre force réside dans notre liberté d'artiste qui ne doit rien, ni au marché, ni aux institutions. Dans notre détachement, dans notre foi et notre conviction que l'individu, l'artiste et le citoyen ne font toujours qu'une seule et même personne. Et c'est dans et sur cette unité même que se fonde le sens à la fois de l'individu, du

citoyen et de l'artiste. Une polémique fait rage actuellement où s'affrontent sur le sujet de l'art contemporain les "anciens" et les "modernes". Nous l'évoquons ici abondamment en y apportant l'information de notre expérience personnelle. Comme nous n'appartenons ni à l'un ni à l'autre des deux camps cette polémique nous procure un étrange sentiment d'irréalité. Elle nous semble vaine, dépassée, inutile. Il est vrai qu'après autopsie on ne réanime jamais un noyé seulement avec un cachet d'aspirine ! Cette querelle académique démontre à quel point les protagonistes de ce combat "fratricide" sont déconnectés de la réalité, d'une culture en émergence qui finira bien par les balayer, du jour au lendemain, sans même qu'ils aient vu la première vague arriver. Ils sont en effet déconnectés d'une réalité dans laquelle le fait technologique, la société de communication et de réseaux sont devenus le fait dominant. Les dernières péripéties de leur affrontement montrent aussi, avec leur déplacement sur le terrain politico-idéologique, combien les clivages antérieurs entre positions de droite et position de gauche sont devenus obsolètes. Impropres à rendre compte d'une situation où les données de base sont dans un nouveau contexte sociétal radicalement changées. Aussi contingent qu'il soit, le débat (cette polémique...) qui s'est déclenché sur la mise en accusation de l'art contemporain nous semble affecté d'une faiblesse originelle qui, d'emblée, nuit à son intérêt. Débat entre spécialistes, il reste circonscrit à un champ nombriliste. C'est une gesticulation intellectuelle purement rhétorique. Jamais les arguments développés par les deux parties ne sont positionnés en fonction d'une réalité contextuelle fondamentale : celle de notre propre société, une société en profonde mutation, avec ses irrésistibles avancées technologiques. Certes, le discours "historiciste" et la théorie esthétique sont toujours présents, ne serait-ce qu'en filigrane, pour soutenir à tour de rôle ou les uns ou les autres des protagonistes. Néanmoins (aussi étonnant que cela puisse paraître...), les références élémentaires et la mise en relation avec le cadre actuel de notre modernité et ses mutations leur échappent totalement. Elles sont ignorées... Il nous semble qu'il y ait comme des ratés, de l'eau dans le gaz du discours théorique, et que le bon sens, comme la rigueur, soient pris en défaut, remplacés qu'ils sont par l'esprit partisan. Dans ces conditions d'opposition frontale qui sont les leurs, mais en vérité en-dehors du champ de pertinence approprié, un débat utile peut-il s'instaurer entre laudateurs et adversaires de l'art contemporain ? C'est la question simultanée que nous adressons aux acteurs (et néanmoins frères ennemis...) de ces querelles ennuyeuses, querelles dans lesquelles on se demande bien comment a pu se fourvoyer Catherine Millet, une des rares personnes que nous créditons encore

d'un actif positif dans ce "panier de crabes" que constitue le milieu snobinard et compassé de l'art contemporain. Pour ce qui est des camps en présence, les "modernes" et les "anciens", nous les renvoyons dos à dos pour refaire leur copie. Nous les renvoyons à leurs chères études pour le fond. Nous les y renvoyons également pour la forme. Pour ce qui est du choix des publications donnant support à leurs idées, nous ne pouvons pas ne pas condamner ceux qui ont choisi, à un moment donné, de le faire dans une revue d'extrême droite... C'est une bavure impardonnable. Mais ce choix, douteux dans son principe, n'autorise en rien leurs adversaires, trop heureux de l'aubaine, à affirmer, sous ce prétexte, que les attaques contre l'art contemporain, de ce fait, sont nulles et non avenues. C'était une question d'honnêteté intellectuelle minimum que de ne pas tirer avantage d'une telle maladresse, surtout de cette façon-là. Nous aurions apprécié qu'Art Press ou le journal Le Monde par exemple d'une façon fort élégante propose, sans le compter, de l'espace aux détracteurs de l'art contemporain pour exposer leur point de vue dans leurs colonnes respectives...(Il ne faut pas trop rêver...). Cela au moins aurait évité qu'ils aillent chercher cet espace dans la revue Krisis qualifiée d'extrême droite. Et s'ils l'avaient fait les choses, alors, auraient eu le mérite au moins d'être claires.

Peut-on parler tant soit peu sérieusement d'art aujourd'hui, ou de n'importe quel autre secteur de l'activité humaine, sans prendre en compte les formidables changements dont nous sommes témoins ? Intellectuellement parlant, cela ne paraît pas acceptable de la part de personnes, par ailleurs couvertes de titres et bardées de diplômes... Cette ignorance respectueuse et partagée par les deux camps s'avère déconcertante, à un moment où le monde est précipité dans une spirale qui exige une permanente remise en question des connaissances et des valeurs que nous pensions imprudemment établies pour toujours. Cette situation est révélatrice de la crise profonde qui affecte la culture élitaire, explique le désintérêt des publics pour l'art contemporain et initie les perspectives qui s'ouvrent désormais pour l'avènement d'un art actuel... un art qui soit un art d'ici et maintenant, un art en situation d'émergence qui se trouve directement lié aux connaissances et aux technologies de son temps. Dans cette polémique sur l'art contemporain qui se complaît entre la pure abstraction des idées et l'inanité des invectives, aucun des deux camps ne fait, à aucun moment, allusion à la situation présente de l'homme pris dans un univers sans cesse plus prégnant et à ses relations à un environnement informatique et communicationnel complexe. On baigne jusqu'au cou dans le sexe des anges. Nous déclarons, haut et fort, cette

polémique ringarde et totalement dépassée, dans sa forme comme dans ses contenus. Hors sujet si l'on est tant soit peu attentif aux bouleversements qui affectent en cette fin de siècle tous les domaines de la pensée et conséquemment ceux qui relèvent du devenir de l'art.

Nous appelons les artistes à s'affranchir du discours des clercs et à reprendre l'initiative. A reprendre une parole qui leur a été trop longtemps confisquée. C'est bien sûr à eux que revient en priorité la responsabilité de décider de la nature de la "chose" art. Que dans un second temps la "chose" art fasse l'objet d'un flot d'exégèses, d'un complément documentaire pléthorique, d'un renvoi à des références historiques pour en faciliter la lecture, ce n'est plus le problème intrinsèque de l'artiste, sauf, bien entendu, lorsque l'autorité du discours et la subtilité de sa rhétorique tendent à faire "quelque chose" de ce qui n'est rien en vérité... De nombreuses oeuvres, dites d'art contemporain, n'existent c'est connu, avant tout, que par le système explicatif et analytique que l'on plaque artificiellement sur elles. Ces denières bénéficiant alors pour le marché d'une double légitimation : celle du discours de ces clercs en question (qui s'avèrent peu ou prou, les obligés du marché, si ce n'est ses employés purs et simples...) auquel s'ajoute la monstration de l'instance muséale. Voilà comment le tour est joué. Voilà comment, sans même se voiler la face, se joue le jeu de l'art contemporain depuis deux décennies au moins. En d'autres termes, si nous sommes bien d'accord sur le fait que toute œuvre nouvelle impose à partir d'elle une relecture de l'ensemble des autres, afin de renouer les fils, de hiérarchiser les codes, de comparer les attendus, nous refusons par contre d'admettre que ce système de l'objet puisse à lui seul en accréditer et en légitimer le sens comme œuvre d'art. C'est pourtant bien ce qu'on a vu hélas ! se généraliser dans l'art contemporain, et cela avec la complaisance des instances de légitimation traditionnelles, soumises elles-mêmes à la pression constante des composantes du marché, considéré comme autorité et puissance première, véritable instance fondatrice de l'oeuvre d'art contemporain.

Tout le débat sur la "nullité" de l'art contemporain réside dans la réponse qu'il reste à faire à ces trois questions : l'oeuvre d'art existe-t-elle par elle-même ? Existe-t-elle par celui qui la regarde ? Existe-t-elle par le discours d'autorité qui l'accompagne ? Dans le cas d'espèce qui nous occupe, le système d'auto-légitimation s'est avéré tellement efficace par le fait de la force de frappe du discours développé, relayé par le matraquage des revues d'art et des oes (et sans aucune autre alternative pour les autres types de création...), que l'art

contemporain a fini par devenir au fil des années, de façon inévitable, le seul art que le "regardeur" était susceptible de savoir "regarder"... De ce point de vue, nous pouvons considérer aujourd'hui, avec un léger recul historique, que nous sommes en présence d'un cas exemplaire de "manipulation" idéologique, une manipulation qui a été toutefois dans l'incapacité d'élargir son impact au grand public mais qui en est arrivée à se constituer un public "captif", à la fois élitaire et très minoritaire, pour ainsi dire "sous influence". Si l'on ne peut pas jeter sans distinction dans les poubelles de l'Histoire tous les artistes et tous les mouvements qui ont illustré l'art, en cette fin de XXème siècle, on ne peut pas non plus prétendre que remettre en question l'art contemporain relève simplement d'une idéologie d'inspiration fasciste... Ce serait aller un peu vite en besogne. La ficelle est un peu grosse, le prétexte trop facile pour évacuer à si bon compte les critiques justifiées qui sont adressées à l'art contemporain, à ses milieux, à ses institutions. La duplicité des uns, ou leur imprudence, la mauvaise foi des autres, dans cette querelle de clocher, les disqualifient solidairement. Cette situation témoigne surtout combien les deux camps, sans distinction aucune, sont en dehors du coup, en dehors du monde qui est en train de naître sous leurs yeux, un monde qui, justement, à l'opposé de cette duplicité ou de cette mauvaise foi, va trouver son sens en tentant de fonder une nouvelle éthique, un nouveau sens du politique, des rapports individuels et sociaux profondément renouvelés. Il est grand temps de sortir des lieux communs agités en épouvantail au nom de l'Histoire par des intellectuels qui, de droite ou de gauche, d'en haut ou d'en bas, professionnels avertis de la pensée, jouent la comédie cent fois répétée de l'indignation. Il ne s'agit pas de regarder l'Histoire par le petit bout de la lorgnette ou au contraire de la grossir sous la loupe. Il s'agit précisément de la faire cette Histoire-là, de la faire en "inventant" le monde que nous voulons, en toute conscience, lucidité et clairvoyance, dans les conditions objectives, maîtrisables ou non, qui sont les nôtres, ici et maintenant, et non de croire que le monde s'inventera en collant son nez sur un miroir qui ne renvoie que l'image du passé. Ces conditions totalement inédites sont déjà là : inquiétantes, étonnantes, renversantes, troublantes, fascinantes. Sachons d'abord les voir, ensuite les saisir. Sachons aussi, en art, détacher notre regard du passé pour regarder au creux de nos mains ce que nous allons faire des matériaux nouveaux que le présent chaque jour y dépose comme un bien à faire fructifier.

Les "défenseurs" à tous crins de l'art contemporain seraient mieux inspirés de s'abstenir de recourir à des accusations idéologiques qui risquent, par effet



boomerang, de leur revenir un jour sur le bout du nez. Il serait pour le moins cocasse qu'ils se retrouvent, eux-mêmes, dans l'obligation de devoir justifier à leur tour dans un futur proche d'une situation qui aura consisté à être les complices objectifs et le bras séculier d'un marché néo-libéral sauvage au service d'une société sans foi ni loi, où la culture aura été confisquée par une poignée d'individus, et cela dans le seul but de profit mercantile et l'appropriation d'une certaine forme de pouvoir, s'étant par ailleurs rendus complices devant l'Histoire, non seulement de favoritisme, mais aussi de manipulations de valeurs symboliques, et responsables en définitive de l'exclusion pure et simple d'un très grand nombre d'artistes.

"Trop d'artistes sont exclus par une nomenclatura qui veille depuis vingt-cinq ans à renforcer ses prérogatives. Devenue importante, elle révèle chaque jour un peu plus son incapacité. La stratégie de l'amalgame n'y pourra rien. Les faux débats n'occulteront pas plus longtemps les vrais." "Le problème pour l'artiste contemporain est bien là. S'il veut faire carrière, c'est-à-dire être invité à exposer dans les grandes institutions, il doit absolument être "approuvé " par des conservateurs et assimilés. S'il ne l'est pas, il sera automatiquement marginalisé, quelle que soit la qualité de son oeuvre."

Francis Parent, critique d'art dissident (il en faudrait plus...), jugeant de la situation culturelle des arts plastiques en France, trempe sa plume dans le vinaigre et fait état sous le titre : "Le temps du mépris"... , "d'une gauche aussi pourrie que la droite normalement pourrie..."

Laissons-lui la responsabilité entière de son propos. Une opinion qu'il faut avoir soin de replacer dans le contexte politique de l'époque. Mais les choses ont-elles vraiment changé depuis ? Finalement, Francis Parent rompant avec la langue de bois, de règle dans ce milieu, ne fait-il pas que répéter tout haut ce que tout le monde pense tout bas ?

Les artistes, les premiers, doivent œuvrer au changement global des valeurs de tous ordres. C'est pourquoi doivent se taire ces inutiles querelles, s'instaurer une intelligence partagée et une solidarité face à la crise. Que les choses changent dans nos têtes et dans nos coeurs, si l'on veut que les choses changent aussi dans la société. Profiter de ce climat de mutation pour faire notre propre révolution intérieure, promouvoir des idées positives et adopter des comportements de tolérance active. Dans la polémique évoquée, les personnes qui s'opposent sont

sincèrement convaincues des idées qu'elles défendent. Ce qui n'est nullement une circonstance atténuante. Elles paraissent seulement un peu crispées sur des positions rétrogrades. Il faut que les contraires se réconcilient enfin. Que les bonnes volontés se déclarent et que s'établissent des échanges manifestant la pleine reconnaissance de l'autre. Il y a que les imbéciles qui ne changent pas. Il faut savoir tourner résolument le dos aux erreurs du passé. Mettre en commun des expériences riches d'enseignements au service d'une "vérité" neuve à fonder. Prendre ses distances vis à vis d'un passé révolu dont les cadres de pensée ne correspondent plus aux modèles symboliques et esthétiques de notre époque. Changer de mentalité et construire cette nouvelle société dans laquelle nous sommes appelés à vivre ensemble. C'est à ce prix, et à ce prix seulement, que le monde pourra évoluer. Saisissons au vol cette opportunité qui nous est donnée. C'est l'occasion inespérée de nous changer nous-mêmes.

Si nous sommes artistes, prenons conscience de notre responsabilité première, et à ce titre mettons, dès aujourd'hui, la main à la pâte pour franchir le seuil du troisième millénaire. La création à laquelle nous convient les temps nouveaux qui se préparent est un type de création inédit. Une création qui n'est plus de l'ordre de l'objet mais des énergies en mouvement. Cela ne veut nullement dire qu'il faille basculer soudain dans un pathos idéalisant ou des pratiques abstraites. Non, il s'agit bien de pratiques artistiques, très concrètes, adaptées au contexte, c'est-à-dire ne manipulant plus exclusivement de la couleur et de la matière, mais de l'information sous toutes ses formes. Ce qui veut dire, encore, que l'artiste est confronté à la mise en oeuvre de nouvelles formes d'art et mis au défi de les inventer. La notion même de création se trouve en situation d'être repensée. Elle demande de faire un effort hors du commun pour sortir des cadres de pensée habituels et se projeter dans des formes totalement insoupçonnées. Des formes d'art inconnues à ce jour qui répondront spécifiquement aux besoins latents qui se font déjà sentir, notamment dans l'usage généralisé des réseaux. Des pratiques artistiques qui existent déjà à titre expérimental et dont les premières œuvres commencent à voir le jour. L'homme depuis toujours se heurte à la même interrogation : qu'est-ce que l'homme ? Et les artistes, à leur manière, ont toujours tenté d'y répondre. Cette question devient encore plus aiguë alors qu'aujourd'hui la machine se substitue à lui pour mémoriser (mémoires optiques et numériques), pour penser (intelligence artificielle), pour communiquer (machines à communiquer et Internet). Pour créer dans l'ordre du sensible,

l'homme reste encore en principe maître de la situation... Pour combien de temps encore ? Aux artistes maintenant de le dire et de prouver !

## PARTIE DEUXIEME

### 1 - L'ART : QU'EST-CE QUE QUOI DONC ?

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il paraît nécessaire de procéder à une mise au point. Nous avons à peine eu le temps d'adapter nos esprits à l'idée de la reproductivité mécanique de l'œuvre d'art que nous voilà déjà projetés dans sa réalité "communicationnelle" et "électronique". En suivant le développement exponentiel des technologies, l'art cherche à tracer ses premiers sillons dans l'ordre du numérique, du digital et des supports informatiques à vocation interactive. S'il est encore trop tôt pour préjuger des conséquences "qualitatives" pour l'esthétique, nous savons déjà que les changements en cours sont considérables. L'époque que nous vivons est passionnante car nous nous situons à un moment de rupture historique, à l'articulation de deux cultures. Par certains côtés, nous vivons encore dans le passé, avec des valeurs, des comportements, des pratiques en déclin. Par d'autres côtés, nous sommes soumis à une formidable pression du changement qui ne cesse de s'accroître. Il reste à évaluer à partir de quel moment, autour de quel point, le monde sera appelé à basculer. Nous sommes donc condamnés encore à errer d'un monde à l'autre quelque temps... C'est ce que notre pensée a été elle-même amenée à adopter et à suivre comme cheminement dans cet ouvrage.

Nous l'aurons tous vécu, et constaté en maintes circonstances, nul n'a jamais pu apporter une définition de l'art satisfaisante pour tous. Selon la définition qu'en donne Mikaël Dufrenne dans le cédérom de l'Encyclopédie Universelle l'œuvre d'art serait "ce que l'homme produit, et ce qu'il fait et ce qu'il devient en faisant, parce que faire lui est essentiel". La notion d'œuvre d'art est au centre de celle d'Esthétique. Elle constitue le produit d'un travail singulier, indivisible, défini par son originalité et sa gratuité. En tout état de cause, elle est plus qu'un ensemble d'effets et de manipulations techniques. Pour échapper à une confusion courante, il nous faut d'emblée marquer clairement la distinction entre l'art et la technique. Bien que l'origine étymologique soit commune, la catégorisation se fera progressivement au cours d'un long parcours historique, la différenciation s'opérant progressivement entre la pratique manuelle et la catégorie intellectuelle. Cette distinction est désormais un fait social. Les tâches pratiques d'exécution (les techniques manuelles ou instrumentales) et les tâches de

conception (l'art et la science en tant qu'activités de l'esprit) sont dissociées par (depuis) l'ère industrielle. L'Encyclopédie opposait déjà le terme "art" au terme "technique". Aujourd'hui si l'art numérique et des communications est en relation étroite avec la technique, il n'en reste pas moins, même dans le réseau Internet, un art à part entière, et la confusion qu'entretiennent certains à ce sujet doit être dissipée. Il est tout à fait évident que l'art est une catégorie de la pensée humaine et non la seule résultante d'une production machinique. Le concept d'oeuvre d'art est de fait sujet à des variations selon le moment, selon les procédés artistiques utilisés. Inévitablement la notion d'oeuvre d'art et la création artistique sont actuellement marquées par l'empreinte des nouvelles technologies de l'information et de la communication. L'obsolescence de plus en plus rapide des technologies plonge les artistes dans un état de permanente expérimentation. S'il y a dans l'acte de création une certaine continuité par rapport à l'histoire de l'art dans le projet intellectuel, il n'en reste pas moins qu'il y a rupture manifeste au niveau du corps et du geste selon que l'on est devant son chevalet ou devant son ordinateur, face à sa toile ou dans Internet. La différence tient peut-être au fait que l'artiste n'a plus de contact direct avec l'élément-matière : il produit des symboles sous des formes numériques codées. L'artiste de l'Internet part d'une abstraction et non pas nécessairement d'un réel sensible. Le programme informatique dont il commence le processus créatif est lui-même, sous forme d'un langage numérique, un matériau abstrait. L'oeuvre elle-même ne peut plus se circonscrire dans un lieu précis à un moment donné : elle est "délocalisée" au sein d'un espace et d'un temps qui ont toujours constitué une référence fondamentale pour l'homme dans son rapport au monde. Afin de cerner le champ dans lequel nous voulons nous-même poursuivre la réflexion, il est utile de livrer notre propre interprétation du terme art. Il s'agit d'une tentative d'approche "globale", un peu à la manière impressionniste ou pointilliste, par touches successives....

Cette approche peut s'opérer en fonction du contexte socioculturel qui est le nôtre, c'est-à-dire en tenant compte de l'Histoire et en faisant l'état des lieux, c'est-à-dire encore en référence logique à la production des arts plastiques visuels qui en constituent le corps, le substrat, le fondement basique originel, mais qui, au fil des années, en évoluant après la peinture, s'est élargi à des pratiques telles que celles de l'objet, l'installation, le corps, la photo, la lumière, le land-art, la performance, la vidéo, l'installation vidéo et, aujourd'hui, les images de synthèse,

le mix-média, l'événement de communication, les pratiques électroniques interactives...

Plusieurs typologies de classification sont possibles dont celle, par exemple, qui consiste à désigner les différentes formes répertoriées par les supports et les matériaux utilisés. Mais cette distinction s'avère insuffisante à elle seule pour affecter le statut de l'art à des choses aussi différentes dans la catégorie "peinture" qu'un plafond de cuisine laqué à la peinture blanche, un chromo fabriqué industriellement à Taïwan, une peinture artisanale de la butte Montmartre, ou une toile de Baselitz... Cette difficulté est similaire quand il s'agit d'attribuer le statut de l'art dans le domaine de la production électronique. Où se situe la différence entre des images de synthèse d'origine médicale et une œuvre de l'artiste japonais Katsuhiko Yamaguchi ? La distinction faite par le support et le matériau est donc inopérante pour distinguer ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas...

Bien entendu, il existe d'autres typologies utilisables, mais elles seront toutes aussi imparfaites à nous rendre compte, sans objection toujours possible, du caractère intrinsèque de la chose de l'art".

La seconde méthode pour approcher la "spécificité" de l'art (si spécificité il y a...) consisterait, non pas à essayer de définir le mot art en passant en revue les supports, les outils, les matériaux, les genres, mais d'essayer d'en cerner les facultés, les propriétés, les effets, dans le rapport à ce que nous sommes nous-mêmes en qualité d'être humain. Nous pourrions ainsi poser d'emblée une série d'attributs, de conditions, de qualifications, d'objectifs, qui relèvent d'un propos implicite qui est censé être le sien. Une série de repères, en nombre et en quantité variables, qui nous permettraient la délimitation d'un champ, à l'intérieur duquel l'identification de la chose de "l'art" pourrait en même temps se justifier que se reconnaître. Bien entendu, les critères délimitant cet espace pourraient, selon les époques, les moments et les circonstances, se substituer les uns aux autres. Apparaître ou disparaître. Etre, tour à tour, dominants ou mineurs en fonction des évolutions de l'environnement mental et technique des sociétés au sein desquelles prend forme contextuellement ce produit si "particulier" qu'on a du mal à le définir... Dans le cas ici présent et dans l'énumération qui suit il est patent que c'est un individu donné qui en a effectué et arrêté les choix. Les éléments

retenus sont donc forcément déterminés à partir de la subjectivité de cet individu donné. Certains de ces critères auraient pu être écartés, de nouveaux tout au contraire introduits. Nous nous sommes toutefois efforcés de retenir des critères assez généraux à partir desquels un consensus minimum pourraient s'établir.

Tentons donc, ensemble, de délimiter d'un geste large et global le champ qui est censé appartenir en propre au territoire de l'art : - Serait censé appartenir au territoire de l'art "quelque chose" qui touche à la perception, à la représentation, utilisant des systèmes formels, graphiques, plastiques, ou tout autres systèmes. Systèmes dont tout l'intérêt réside dans le fait qu'ils nous offrent une certaine interprétation du monde à travers la "vision" singulière produite par un individu ou une collectivité.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui peut paraître comme la tentative de restituer à autrui, d'une façon originale et par une mise en forme spécifique, tout ce qu'on peut voir, imaginer sentir ou penser... - Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à l'énigme du sens de notre existence (d'où venons-nous ? qui sommes-nous ? où allons nous ? dixit Gauguin) et à l'angoisse et au plaisir que suppose ce questionnement.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui est relatif à notre perception de l'espace et du temps, et à leurs représentations.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout message, sous toutes les formes imaginables, qui touche à notre prise de conscience d'un contexte, d'un environnement. Que ce contexte soit physique, mental ou idéologique... - Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à la relation d'échange, d'altérité, d'interactivité.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche au symbolique, au religieux, au transcendant, voire au spirituel...

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à notre plaisir, à nos émotions, à notre souffrance, à nos espoirs, à nos goûts et dégoûts, à notre capacité d'aimer, ou de nous indigner.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à l'imaginaire, à la fiction, à l'utopie.

- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à la fonction transgressive.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche chez l'homme à son besoin fondamental d'instaurer un rituel.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : ce qui relève du ludique.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à la mémoire, à la trace, à l'identité.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à notre corps, à sa fonctionnalité, à son dépérissement et à notre besoin de sensualité.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche à notre besoin de distanciation critique, de questionnement et de remise en cause des conventions dans tous les domaines.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui touche au religieux, au sublime, que ce soit celui de Kant ou de Mario Costa.
- Aurait quelque chose à voir avec l'art : tout ce qui est précédemment énuméré, ci-dessus, et la capacité pour certaines personnes, ou groupes de personnes, de lui donner une expression, une forme, répondant avec justesse à la sensibilité du moment, sous une forme originale.

Cette énumération n'est bien sûr pas exhaustive.

Si le champ, ainsi balisé en pointillé, reste encore une vague nébuleuse aux contours mal dessinés, il est utile de remarquer que le mot "Beau" n'a jamais été cité dans la liste des critères inventoriés. Certains pourront s'en étonner (voire s'en scandaliser...) quand il s'agit précisément de tenter une approche visant à définir la nature de l'art et sa fonction. Dans l'esprit d'un trop grand nombre l'idée de l'art est associée à la notion quelque peu restrictive, à notre sens, de "plaisir" rétinien. Plaisir rétinien avec ses déclinaisons multiples pour la fonction décorative, voire de pure ornementation, auxquels l'art contemporain n'a pas su toujours échapper... Les exemples en sont pléthores dans des genres très différents couvrant un spectre qui entre deux extrêmes, de Garouste à Buren, en passant par les supports-surfaciens, illustrent parfaitement cette constante. Cette



observation nous permet d'aborder un point fondamental. Une situation de fait devant laquelle nous nous trouvons placés aujourd'hui lorsqu'on en vient à s'interroger sur la nature de l'art, sa fonction, son avenir dans la société qui est la nôtre.

Nous sommes d'accord pour admettre que les concepts d'art et d'artiste, tels qu'ils ont été appréhendés au XX<sup>ème</sup> siècle, sont des concepts récents dans l'histoire de l'humanité. Ils puisent leurs sources tout au plus au XV<sup>ème</sup> siècle... Ils sont liés à la montée en force d'un humanisme dont les valeurs sont fondées sur la reconnaissance de l'individu comme entité première. Rien n'assure leur pérennité dans un monde en totale métamorphose. Et nous pensons qu'ils sont appelés à subir de sérieux ajustements à court terme. La crise du sens que nous ressentons actuellement nous indique que nous nous situons au point de passage de deux mondes, de deux cultures, à un moment plein d'incertitudes où un monde disparaît tandis qu'un autre tente d'émerger. De nouvelles formes de culture essaient de s'imposer désirant rompre avec les idéologies, les normes et les modèles issus des époques précédentes. La polémique actuelle sur l'art contemporain en constitue un symptôme éclairant. L'art contemporain aura été le pur produit d'une société matérialiste, marchande et de consommation qu'il aura parfaitement illustrée. A la société de consommation se substitue aujourd'hui une société d'information et de communication. De nouvelles formes d'art sont appelées à remplacer les précédentes. Elles émergent déjà en force, accompagnant les avancées qui se font jour dans les sciences techniques, informatiques, physiques et biologiques. Après une société dont les structures étaient fondées sur le profit, la rationalité, l'efficacité, se mettent en place les conditions favorisant l'émergence d'un autre type de culture et d'autres formes d'art.

En art, à la notion d'objet fini des modèles antérieurs se substitue progressivement la réalité immatérielle des processus, des systèmes, des fonctions, des flux de données, la notion de fluidité et de complexité. A la visibilité se substitue l'invisibilité signifiante. Notre corps qu'on croyait à jamais inviolable, homogène, devient un puzzle de pièces rapportées. Le cerveau lui-même (c'est-à-dire le siège de "l'âme" pour l'homme...) se trouve investi par des technologies "barbares" qui, sous prétexte de constituer des aides à la pensée, remettent non seulement en cause ce que l'on croyait être notre "libre-arbitre", mais risquent de faire éclater notre fragile identité. La notion de matérialité tangible se voit supplantée par des entités abstraites, des algorithmes dont les effets sont

équivalents pour elle. Les réalités virtuelles avec le cyberspace reconstituent des milieux totalement artificiels, sans référent à ce que nous connaissons, et dans lesquels nos sensations nous sont fidèlement restituées. Nous nous trouvons devant un nouvel apprentissage de l'espace auquel notre corps doit s'incorporer, s'adapter, se lier. Dans ces nouveaux environnements, nos perceptions se rééduquent, s'appuient sur des prothèses techniques qui les amplifient, les aiguïsent, les affinent. Des sens latents sont là, prêts à se développer, pour nous faire saisir le monde par le bout où il nous échappe encore. Nous accédons à des univers où il suffit de cliquer sur une icône informatique pour basculer dans un monde virtuel, ou de quelques greffes de neurones pour voyager à un autre niveau de conscience et de réalité. Devant de telles perspectives, quelle est la destinée possible de l'art ?

Quelle est sa destinée dans une société où la réalité virtuelle sera devenue à la fois un support de rêve, un instrument de pouvoir et une manne miraculeuse pour les industries du loisir et du spectacle ?

Nous le répétons avec insistance : nous changeons de culture et l'on est en droit de s'interroger sur son devenir, alors que sous ses formes officielles et dominantes, on peut voir encore l'art contemporain exposé dans des galeries parisiennes branchées, à la FIAC, à la Biennale de Venise, à la Documenta de Kassel, utiliser des modèles et des supports artisanaux sans rapport aucun à nos matériaux et notre environnement moderne. Cette distorsion met en évidence le décalage qui existe entre l'art officiel et l'état de la société déjà informatisée d'une façon avancée, tandis que la cyberculture, comme contre-culture émergente, représente déjà dans les réseaux planétaires des millions et des millions d'opérateurs actifs. Effectivement, il se développe un art, une culture, qui rebondit de satellite en satellite, autour du monde, et auquel ne résiste plus aucune frontière. Cet art s'appelle l'art des télécommunications et du cyberspace. Il s'appuie sur des techniques très diversifiées par lesquelles s'échangent et se manipulent plus d'images qu'il n'en a jamais été dessiné à la main ou imprimé depuis que le monde est monde. Cette culture implique au premier chef les générations qui sont nées avec le Mac. Ce sont elles qui feront l'art de demain, si l'art existe encore demain sous cette même appellation. L'art contemporain constitue un produit déclassé aux yeux de ces nouvelles générations d'internautes. Ce mouvement-là ne peut aller qu'en s'amplifiant. Ce n'est pas l'idée de progrès qui fait une oeuvre d'art, mais des règles, des normes telles que l'expressivité, le travail formel, le sens, la valeur et l'intérêt de ses

propositions critiques, l'émotion procurée. L'art à l'heure actuelle est encore une catégorie relevant spécifiquement de la pensée humaine et non pas le produit d'un calcul par quelque outil que ce soit de l'informatique. L'essentiel d'une oeuvre d'art tient d'abord dans ce qui lui est propre et non dans l'outil qu'elle utilise, aussi sophistiqué qu'il soit.

## 2 - QU'EST-CE QUI CHANGE avec les technos ?

Le monde de l'art va devoir s'adapter. L'art va devoir se redéfinir. Des pratiques artistiques tout à fait inédites vont naître. Les œuvres informatiques, sous forme de matrice formelle, sont avant tout des banques de données et d'informations mémorisées dans un programme. La matérialité du pigment coloré sur la toile de lin cède la place à des déplacements de cristaux liquides sur la surface des écrans. Notre appropriation physique à l'œuvre d'art, notre relation affective, sensible, intellectuelle, s'en trouvent profondément modifiées. Notre attachement intime à l'œuvre d'art comme objet, à sa possession, voire au fétichisme dont il s'accompagne, peut même devenir un motif de frustration. Le développement des réseaux planétaires, dont Internet, bouleverse sa distribution. La numérisation en assure la reproductibilité à l'infini. Sa virtualité, son ubiquité, mettent à mal son ancrage géographique traditionnel, son inscription culturelle dans un environnement donné. L'existence de certaines tendances artistiques à la "déterritorialisation", telles que le Surréalisme, Fluxus, le Mail-Art et, plus proche de nous, le Groupe International d'Esthétique de la communication, marque un mouvement qui préfigure l'accélération actuelle. Ces conditions sans antériorité nous conduisent à nous interroger sur l'émergence d'une conscience collective dont les cristallisations s'effectuent toujours, pour une communauté donnée, à partir de ses productions symboliques.

Trois facteurs essentiels définissent la création, au moment où les nouvelles technologies remettent en cause ses territoires et ses frontières. Dans les arts liés à l'informatique, la robotique, les télécommunications, ils se résument à trois mots clefs : simulation, interactivité, temps réel. La simulation remet en cause toutes les idées acquises sur la représentation. Devant de tels changements en cours, c'est l'histoire de l'art qui doit être "revisitée", celle de ses mouvements historiques, de son organisation, de ses systèmes de légitimation, du fonctionnement de ses structures économiques. Il faut insister sur le fait que, face à la complexité et à l'importance des mutations en cours, l'art lui-même, son système de production symbolique, ses modes de fabrication, ses modes de circulation, sont directement liés à un nouveau contexte. Ce serait une erreur grossière que de vouloir situer l'art des nouvelles technologies en lui assignant une place dans la continuité historique des mouvements artistiques en filiation avec l'art contemporain. Nous devons faire face en art comme dans les sciences à une véritable rupture épistémologique. La cyberculture explore déjà les univers virtuels, emprunte les autoroutes électroniques, anime nuit et jour les réseaux télématiques, s'apprête à déferler sur les chaînes numériques qui vont se multiplier à l'infini. Fini le point de vue "distancé" mis au goût du jour par les peintres de la Renaissance. Dans la nouvelle Renaissance qui s'amorce, on n'est plus à l'extérieur : on est "dans" le programme. On est dans le bain. Avec un programme virtuel, vous entrez dans une image qui vous enveloppe totalement, une image dans laquelle vous êtes immergé. Bientôt les interfaces, écrans stéréoscopiques, datagants, visiocasques, capteurs sous votre combinaison, collés au corps, vous transmettront sensations tactiles, olfactives et proprioceptives, comme si vous y étiez !

Cette position de totale ouverture vers un monde en émergence ne nous induit pas pour autant à sombrer dans la "religion du futur", une religion dans laquelle la "mana" et les rituels des pratiques

primitives seraient remplacés par le marketing et l'art par des procédures répétitives où le presse-bouton serait devenu roi.

L'enjeu en cette fin de siècle, Américains et Japonais l'ont bien compris depuis longtemps, alors que l'Europe est à la remorque, la France à la traîne, c'est le contrôle des images, des banques de données et de la circulation de toutes les informations.

"Quand l'Europe se réveillera-t-elle ? Quand comprendra-t-elle qu'Internet est un nouveau continent où il est urgent de débarquer sous peine de laisser ses immenses trésors à d'autres ? (...) On a utilisé beaucoup de métaphores pour faire comprendre ce qu'est Internet : réseau, autoroutes, banques de données, bibliothèques. En réalité, c'est beaucoup plus que cela, un continent virtuel, le septième continent, où on pourra bientôt installer tout ce qui existe dans les continents réels, mais sans les contraintes de la matérialité...".

Il est certain qu'à l'intérieur de ce "continent" électronique, vide d'habitants physiquement présents et tout de même habité par des millions d'individus qui se renouvellent à chaque instant, une gigantesque activité d'échanges va s'opérer. Une activité d'échanges dont les agents virtuels développeront des contacts et une économie sans antériorité, sans intermédiaire, sans impôt, sans Etat, sans syndicats, sans grèves etc.... sans ministre de la Culture. Sur Internet, ces agents virtuels dans le réseau sont en fait des individus bien identifiés qui vont apprendre à partager des signes, des symboles, des idées avec les autres. En quelque sorte, Internet devient dans l'imaginaire du monde ce qu'était jadis un espace géographique comme les Amériques, après que Colomb eut commencé à les inventer.

Le multimédia ouvre encore bien d'autres horizons. Nous pourrons bientôt tout faire sans bouger de notre fauteuil. Nous pourrons communiquer, travailler, nous distraire, nous informer; il suffira de se brancher sur les terminaux mondiaux adéquats. Ces autoroutes digitales mondiales sont déjà en construction... Elles constituaient l'une des priorités électorales du président américain Bill Clinton. Cette évolution (cette révolution) a pour résultat d'induire au développement d'une contre-culture "high-tech" très active, un art des télécommunications pratiquant les réseaux tous azimuts. C'est d'ailleurs dans ces réseaux que les débats les plus intéressants du moment se font jour sur les rapports mouvants entre technologie, bioéthique, évolution du corps, écologie, pouvoir... et fonction sociale de l'art. Avec le développement de ce phénomène, on constate que les centres de réflexion et d'action se déplacent. En crise, les milieux traditionnels de l'art et les intellectuels, qui en possédaient en quelque sorte le monopole hier, en perdent le contrôle, ce qui explique leurs réactions négatives à l'égard de tout, ce qui touche à Internet.

L'évolution que nous avons évoquée qui voit les savoirs, les pratiques, les valeurs, changer sous l'impulsion des technologies, qui voit un monde informatisé se substituer progressivement à l'ancien, nous oblige à réexaminer des concepts que nous nous imaginions fixés pour toujours. Parmi eux, figurent en bonne place le concept d'art et celui d'artiste.

Nous sommes placés devant l'urgente nécessité d'en redéfinir le sens dans un contexte où la lecture du monde et notre rapport à ce monde en émergence induisent de radicales et nécessaires

adaptations. Pour chacun d'entre nous, il est toujours difficile de s'arracher au système dans lequel il est né et a été acculturé. L'effort est toujours considérable pour s'adapter à un nouvel environnement. Cette faculté d'adaptation demande une plasticité d'esprit qui exige de voir et de penser le monde comme s'il était chaque jour... nouveau ! La nature de l'Homme, ses mécanismes psychologiques tendent plutôt à le positionner en situation de résistance devant la pression du changement, ce qui conduit par confort en art à se satisfaire des formes anciennes qui perdurent. Dans un contexte qui se transforme à vue d'œil, et aussi compte tenu des nouveaux outils qui apparaissent, il est évident que les notions d'art et d'artiste ne peuvent rester figées dans des formes immuables, impropres et inadaptées aux métamorphoses en cours. L'art actuel a déjà émigré vers d'autres horizons et d'autres lieux depuis un certain nombre d'années déjà, que ce soit au Siggraph de Chicago ou de Los Angeles, au Festival des nouveaux médias d'Osnabrück, à l'Electronic Media Arts de Canberra, à Ars Electronica à Linz, à l'Université de Toronto où Derrick de Kerckhove dirige le programme Marshall McLuhan ou encore à l'Université de Salerne en Italie avec le programme Artmedia du professeur Mario Costa. En vérité, c'est dans ces lieux que s'élaborent les arts du futur et non plus dans les circuits traditionnels. Au fil des années, s'est constituée une communauté internationale et informelle d'artistes très mobiles et très actifs qui, avec des scientifiques et des théoriciens de diverses disciplines, mènent une réflexion approfondie et des expérimentations poussées au titre de la pratique artistique.

Il est vrai que du fait des relations qui s'établissent avec des milieux extra-artistiques, notamment scientifiques, une certaine ambiguïté peut naître dans laquelle le statut d'artiste tel qu'on l'entendait hier tend à se modifier. Une confusion peut même s'instaurer dans la mesure où les rôles respectifs de l'artiste, du scientifique, du technicien, se recourent et se confondent quelquefois, à travers le même individu, ou encore quand l'aboutissement d'un projet (d'une œuvre) s'avère finalement le résultat d'une équipe tout entière, ou plus encore quand, dans une œuvre interactive, l'œuvre d'art n'existe que par la participation effective du public, ce qui rend la notion "d'auteur" encore plus problématique ! Cet état de fait nous conduit à l'absolue nécessité de devoir "redéfinir" le concept d'artiste. Prenons un exemple concret : quand un artiste comme Jeffrey Shaw installe à la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette une œuvre interactive qui demande la participation active du public, peut-on considérer qu'il en est l'auteur à part entière ? Ou, au contraire, faut-il estimer qu'il n'est seulement que coauteur avec l'ingénieur qui a créé le logiciel, l'Institut ZKM qui lui a octroyé les moyens techniques et financiers de sa réalisation, et le public lui-même sans l'intervention duquel l'œuvre n'existerait pas ? Pour Jeffrey Shaw, il ne fait pas de doute qu'il s'agit bien d'une "vraie œuvre" réalisée dans un lieu entièrement imaginaire, une œuvre faite d'images de synthèse tridimensionnelles, où flottent des lettres géantes et multicolores. Un seul visiteur à la fois prend place sur le fauteuil. Il s'assoit. Face à lui, sur grand écran, s'affiche l'image d'une salle rectangulaire, exacte réplique infographique de la pièce dans laquelle il se trouve. Pour se mouvoir dans cette pièce artificielle, espace virtuel, il peut sur son fauteuil se pencher en avant ou en arrière, pour avancer ou reculer, dans ce décor virtuel. S'il fait pivoter légèrement son fauteuil sur sa plate-forme, le cadre panoramique du décor défile sur son écran. Les deux univers, réel et virtuel, parfaitement synchronisés, sont comme géométriquement emboîtés. C'est un ordinateur Silicon Graphics VGX, dernier géant de la simulation des images, qui règle le ballet. Pour Jeffrey Shaw, il ne fait aucun doute que les dispositifs qu'il conçoit appartiennent à la catégorie de l'"art". Il affirme avec conviction que "ces réalités virtuelles générées par ordinateur sont un nouvel espace de transition fictionnelle,

où les fonctions cartésiennes s'estompent dans ce que Marcel Duchamp nomme pour sa part l'"infra mens."

Le lieu et l'objet de l'art deviennent un univers purement immatériel où le spectateur, selon ses ordres et positions, est entraîné dans un univers commandé par un ordinateur où flottent des images en trois dimensions. Avec ce type d'oeuvre, ce qui change, ce ne sont pas uniquement les procédures formelles et l'utilisation de nouveaux moyens techniques, comme ceux de l'informatique, c'est la nature même de l'oeuvre qui diffère profondément du concept d'oeuvre tel qu'il était entendu dans la tradition des arts plastiques. La différence s'établit dans la "matérialité" de l'oeuvre, sa genèse, sa structure, son mode d'appréhension, sa relation participative au public, sa reproductibilité sans limites, ses possibilités de diffusion instantanée par les réseaux à l'échelle planétaire.

Les témoignages nombreux et très divers que nous offrent les oeuvres d'art technologiques, que ce soit dans les domaines de l'holographie, la réalité virtuelle, les arts des télécommunications, la robotique, l'intelligence artificielle et l'analyse sociologique de leur émergence, constituent un champ passionnant d'étude et de réflexion, non seulement au regard des considérations historiques en rapport avec la pensée esthétique mais aussi comme "indicateurs" des tendances comportementales de l'homme dans les nouveaux milieux "artificiels" qu'il se crée, l'artiste produisant en quelque sorte des modèles d'expérimentation qui indiquent des formes adaptatives à ces nouvelles situations auxquelles nous nous trouvons confrontés un peu plus chaque jour. Le problème entier reste le suivant : comment associer le monde "sensible" à l'"abstraction" des modèles ? C'est un vieux débat dans l'art que celui qui oppose frontalement et à notre avis sans pertinence les "valeurs" de l'expression ressentie et sensible aux valeurs et critères d'ordre conceptuel relevant de l'intellect. A la délectation passive du pur plaisir esthétique proposé hier par l'art dans le contexte idéalisé et idéologique du "Beau", se substituent des "procédures" d'investigation visant à des réévaluations de notre rapport au monde. La domination de l'œil et de l'oreille sur le toucher, le goût et l'odorat se maintiendra-t-elle dans les oeuvres du futur ? Le contrôle, la simulation et l'élargissement des mécanismes perceptifs auxquels on assiste avec les développements d'interfaces "homme-machine" ne sont-ils pas des conditions inédites qui sont à même, par les différenciations qu'elles induisent, de bouleverser les hiérarchies sensorielles dans le champ artistique ? Nos cinq sens traditionnels vont certainement, dans un futur proche, se compléter par d'autres "capteurs" susceptibles d'enrichir notre perception sensible du monde. Imagine-t-on un Matisse, un Kandinski ou un Picasso qui aurait identifié les formes comme le font certaines espèces animales dans l'infrarouge ou les abeilles dans les couleurs avec l'ultraviolet ? Des nez "artificiels" utilisant l'électronique moléculaire ont été développés par l'Université de Manchester; des rétines de synthèse qui distinguent des formes préfigurent dans des laboratoires de haute technologie les "yeux" des nouvelles générations de robots.

Des chercheurs de l'Université du Wisconsin préparent des lasers miniatures qui vont permettre de "peindre" directement des images numérisées sur la rétine. En affectant directement des zones localisées, la génération d'images et de sons dans des zones spécialisées du cerveau n'est plus un fantasme de la science-fiction. De la même façon, il est déjà possible de stimuler certaines zones de plaisir. Cette extension de notre capacité de perception des sons et des couleurs au-delà de la fenêtre du spectre visible et des fréquences "audibles" par l'oreille humaine ouvre la création

artistique à des horizons illimités. Seul le manque de recul nous empêche encore de l'imaginer, tant ces possibilités dépassent nos cadres culturels et perceptifs d'entendement. Ces perspectives sont assorties de questionnements fondamentaux du type : comment rendre compte d'une "invisibilité" omniprésente, mais qui échappe à nos sens ? Ou encore, en tout état de cause, comment donner corps aux structures "formelles" d'œuvres de nature si fondamentalement différentes ? Ainsi se font jour de multiples questions, toutes aussi pressantes les unes que les autres quant à l'avenir de l'art.

Parmi les multiples questions que posent les arts électroniques, il y a bien sûr d'une façon récurrente et réactualisée la problématique du rapport au Temps et à l'Espace, une problématique que le dialogue permanent des artistes avec les chercheurs scientifiques contribue à nourrir et enrichir de façon fructueuse, une problématique que théoriciens et artistes de l'Esthétique de la communication ont largement contribué à approfondir, mettant en évidence les questions relatives à la perception, l'appréhension et la navigation dans de nouveaux espaces liés à l'utilisation des télécommunications et de l'informatique, avec pour corollaire la présence et l'action physique à distance, les phénomènes d'ubiquité, de simultanéité, l'abolition de l'espace de type euclidien pour aborder les horizons d'une quatrième dimension mythique...

Tout en sachant que l'utilisation de la machine n'est jamais neutre l'informatique permet aujourd'hui des potentiels syntaxiques linguistiques et formels que n'offrent pas les langages naturels et les techniques artistiques traditionnelles, grâce à des programmes plus complexes qui permettent un travail infiniment plus riche avec une combinatoire plus rapide. Sur le réseau cette situation a pour résultat d'induire à de nouvelles esthétiques, ainsi qu'à la création d'architectures formelles originales tenant compte des impératifs de création et de navigation inhérents au médium.



### 3 - Artiste : espece en voie de disparition ?

Pour les artistes, c'est une situation nouvelle à laquelle ils doivent faire face, touchant à leur fonction et, au-delà de leur fonction, à leur propre identité. En effet, il s'agit pour eux de s'appréhender sous un autre jour et de réussir cette délicate et quelquefois douloureuse opération de devoir nécessairement évoluer... tout en restant, en même temps, fidèles à eux-mêmes et en s'efforçant de préserver, dans l'inévitable métamorphose, le noyau central de leur identité !

Mais ce n'est peut-être là qu'un faux problème, un problème aisé à dépasser dans la mesure où les critères et l'idée même qu'on se fait de l'"état d'artiste" sont une idée convenue, définie par des codes dont la lecture doit être remise à plat. Nous sommes condamnés, dans un mouvement sans cesse accéléré, à réajuster le sens des choses, la portée de nos actions, au regard des nouveaux contextes dans lesquels elles existent et évoluent. Ces contextes se modifient de jour en jour à des vitesses que nous avons le plus grand mal à suivre compte tenu des performances de nos équipements perceptifs et mentaux. Il y a une vingtaine d'années, le sociologue Alvin Toffler avait déjà signalé et documenté ce phénomène dans *Le choc du Futur*. René Berger, critique d'art et conservateur de musée, personnage éclairé et curieux (il y en a si peu...), avait développé également cette idée dans son livre *La mutation des signes*. Entre temps, le phénomène s'est considérablement accéléré. Les notions d'art et d'artiste sont elles-mêmes très directement remises en question. Les mots qui ont une "résonance" en nous en fonction des siècles passés doivent se redéfinir par rapport à ce que nous vivons et ressentons aujourd'hui.

La question de la "disparition" de l'artiste (au sens traditionnel du mot...) est posée aujourd'hui, non sans provocation, par un artiste comme Roy Ascott et des théoriciens tels que Mario Costa et Pierre Lévy. Ils fondent, chacun à leur manière, l'hypothèse de la disparition pure et simple de l'artiste dans un futur proche. Rien de moins ! Dans la société à venir, l'artiste plasticien, au sens convenu du terme, n'aurait plus sa place, une place comme celle qui lui était attribuée hier, de fait, dans les sociétés de type traditionnel. Roy Ascott estime en effet que toutes les conditions se trouvent désormais réunies pour qu'une certaine idée de l'artiste telle qu'elle habitait notre esprit auparavant tombe en désuétude. Face à une situation sans précédent, non encore stabilisée, en constante évolution, il n'est plus possible, affirme Ascott, de croire que l'artiste est encore celui qui peut, comme on l'admettait volontiers jadis, ajouter "un plus" à notre perception. Cette croyance perd de sa crédibilité dans un moment où, précisément, la perception humaine "s'affirme et s'artificialise" sans cesse davantage en recourant à des prothèses technologiques toujours plus performantes et sophistiquées. Cette relation aux nouveaux modes de "télé-perception" conforte cette position, consacrant pour ainsi dire l'"éclatement de l'individu" dans le cadre d'une nouvelle anthropologie où l'homme se trouve débordé et noyé par la complexité et l'abondance des flux de données. Dans une telle conjoncture, l'artiste est-il encore en mesure de constituer ce "capteur" sensible dont les clignotants anticipent et alertent ses contemporains, souvent aveugles et sourds aux bouleversements en cours ? Quels rôles lui restent-ils, (s'il lui en reste encore...) dans un monde et une société dont les valeurs sont en radicale mutation ? Est-il appelé à devenir concepteur de

systèmes destinés à "conscien- tiser" les contextes dans lesquels nous sommes plongés ? Metteur en scène chargé de l'orchestration de nos sensations ? Agent responsable de la motricité ludique de nos divertissements ? Auxiliaire utile dont les anticipations facilitent le développement de nos facultés adaptatives ? Ou encore grand prêtre de rituels télématiques visant à la réappropriation de soi dans une dimension spirituelle réactivée ?

Le seul fait de poser les questions sur l'identité de l'artiste sous la forme où nous le faisons ici, à vrai dire traditionnelle, signale déjà à l'évidence toute notre difficulté à échapper aux cadres préétablis dans lesquels fonctionne naturellement notre pensée. Nous nous plaçons une fois de plus, encore, dans un cadre référentiel "classi-que". Comment-pourrions nous faire autrement ? Qui est l'individu-artiste ? Que fait-il ? Quel est son rôle dans la société ? Ce sont peut-être la nature même de ces questions et la manière de les poser qui n'ont plus de pertinence à l'heure où nous les posons. Il est vrai que les questions ne sont jamais neutres. Nous n'échapperons pas à la règle. Leur formulation induit déjà a priori une certaine "image" que nous nous faisons de l'artiste, une image qui colle dur encore à nos semelles, celle qu'une certaine culture avec laquelle nous sommes nés a contribué à forger une image "stéréotypée" quelque peu anachronique et qui s'est imposée progressivement pendant des siècles au cours desquels se sont exercées leurs pratiques. Elle est la figure "idéalisée" de l'artiste née aux environs du XVème siècle et qui a perduré jusqu'à nous. Au prix d'un effort de remise à jour, cette image va devoir s'aménager, se voir même contrainte à des révisions déchirantes. Tout au long des périodes historiques qui nous précèdent, "l'artiste-individu" a occupé une place privilégiée qui lui attribuait dans la société une fonction symbolique importante en tant que personne. Il était nanti d'une double "aura" à la fois symbolique et sociale. Il faut d'ailleurs souligner que le rôle emblématique dont il était investi dépendait essentiellement d'attributs que lui conféraient en retour les différents pouvoirs en place, des pouvoirs qui s'exerçaient à travers les instances du système de l'art, ses musées et ses successives académies. Les choses n'ont guère changé avec l'art contemporain à quelques nuances près, sinon que la fonction sociale de l'artiste s'est considérablement amenuisée. La situation de nos jours est en phase d'évolution. Les mutations qui s'annoncent sont précédées de signes avant-coureurs. Des pratiques artistiques apparaissent qui témoignent d'un retour vers des formes de création où "le collectif" marque un retour significatif. Des comportements liés à l'évolution des connaissances et au développement des technologies et des réseaux se font jour. Dans les réseaux, la disparition du centre, la structure en maillage, favorisent la dispersion du pouvoir, un pouvoir qui échappe aux sacro-saintes règles de la "verticalité" pour se retrouver "diffus" dans un espace global. Bien entendu, l'organisation du monde est encore régie par des règles anciennes qui le dominent et le structurent. Nous voulions seulement signaler ici comment ces règles commencent à subir, avec l'accélération des changements, les premiers assauts qui ne manqueront pas de secouer des fondements que l'on croyait immuables. Le milieu de l'art et son organisation n'ont aucune raison particulière de pouvoir y échapper à moyen terme, ce qui laisse présager pour les artistes l'opportunité d'une représentation plus juste et plus réelle, et des initiatives qui leur donneront une présence accrue et une autonomie plus grande, mais cela au prix de devoir sans doute abandonner une image convenue qui a prévalu durant des siècles.

Les implications et les incidences concernant la création apparaissent avec des perspectives élargies. L'informatique et les réseaux de communication, en permettant à chaque utilisateur d'établir un contact convivial avec d'autres utilisateurs, mais aussi d'organiser ses propres textes, images, sons, en hypertexte, laissent augurer une ère nouvelle de créativité et par conséquent un autre stade d'évolution, une "post-phase" où vont apparaître de nouvelles formes d'expression artistique.

L'informatique et les réseaux de communications, comme l'affirme encore Pierre Lévy, donnent l'espoir de s'acheminer vers une "écologie cognitive", permettant de réconcilier l'homme avec la technique. Ce discours s'inscrit avec son optimisme délibéré à contre-courant du penchant naturel au "catastrophisme" qui accompagne toujours, inévitablement, les moindres perspectives de changement, une attitude alarmiste dans le courant de laquelle s'inscrivent certains penseurs dont les analyses, pour être "brillantes", n'en restent pas moins exagérément pessimistes, et trop exclusivement rhétoriques, confortant une vision passéiste, se complaisant dans une désespérance morose, comme si la nostalgie et les erreurs du passé pesaient d'un poids tel que l'homme, paralysé à jamais, ne soit plus capable de se projeter dans aucune utopie.

Le nom d'artiste peut bien disparaître et ce qui était son rôle sans doute évoluer, mais quelque soit le type de société qui nous attend demain perdurera sans l'ombre d'un doute ces individualités fortes, imaginatives et rétives qui seront là encore pour nous donner à regarder le monde et à le vivre.

#### 4 - LE MOTEUR DE L'UTOPIE

Les temps changent. Les élans collectifs se font rares dans les milieux de l'art reconnu. L'idée de groupe et de mouvement s'est peu à peu diluée pour opérer un redéploiement stratégique et un recentrage narcissique sur l'ego. On se plaît à dire aujourd'hui que les utopies sont devenues plurielles et qu'elles opèrent plus par "contraction" sur le champ individuel que par de grandes machineries collectives, comme par le passé. Il y a sans doute du vrai dans ce point de vue. Le propos n'est plus de vivre le contrat social à travers un idéal communautaire, institutionnalisé par le politique, le religieux, et encore moins l'art... Jadis le Futurisme, le Surréalisme, le Situationnisme, chacun à leur manière, avaient constitué avec leurs projets respectifs les figures utopiques d'une nouvelle société à bâtir. La révolution de 68 n'a pas eu d'autres suites que quelques affiches qui se négocient aujourd'hui à prix d'or dans des galeries qui ont pignon sur rue. La tendance serait plutôt au repli frileux sur des mythologies personnelles ou des obsessions masturbatoires avec pour mot d'ordre impératif : "jouir, ici et maintenant, le plus vite possible". Ce rétrécissement en peau de chagrin nous condamne à une économie strictement contingente du plaisir, à un "hédonisme du pauvre" dans un contexte sinistré de crise. Néanmoins, des signes avant-coureurs d'aspirations plus en rapport avec les évolutions en cours commencent à se manifester. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer notamment comment les "communautés virtuelles" du réseau Internet recherchent et pratiquent de nouvelles formes de participation collective, se solidarisent pour défendre la liberté d'expression chaque fois qu'elle se trouve menacée. Peu importe les velléités individuelles, les résistances, les nostalgies ! Les conditions inédites qui se mettent en place vont créer progressivement un terrain favorable, un terrain sur lequel vont fleurir de nouvelles utopies. C'est la civilisation des réseaux qui seule est en mesure d'opérer cette conversion (reconversion) en liant solidairement les individus et en croisant leurs énergies aujourd'hui fragmentées, en les réunissant et en les soudant étroitement dans un seul et même système électronique et communicationnel, un système planétaire analogue au système neuronal.

Ce que nous pouvons pressentir et sentir c'est que l'informatique nous conduit à l'aube d'une nouvelle manière d'être ensemble. Et c'est là que l'esthétique, rompant avec l'image réductrice que lui ont conférée l'art contemporain et ses théories discutables, sera en mesure de retrouver son sens initial grec "d'aïsthêsis", c'est-à-dire "éprouver ensemble". A contre-courant de ce que véhiculent les idées dominantes qui, avec le temps qui passe, finissent par devenir des idées reçues (ce qu'une mode langagière récente appelle aussi la "pensée unique"...), nous avons l'impudence d'afficher ici un optimisme insolent, d'affirmer haut et fort que l'utopie est encore pour nous aujourd'hui l'espace des espaces à conquérir, l'espace de tous les possibles. Sans utopie, l'humanité ne pourra jamais surmonter sa crise et l'art lui-même ne restera que ce jeu de pouvoir que nous avons subi ces vingt dernières années, et dont l'art contemporain, déconsidéré, tire les dernières cartouches. L'histoire de l'art, telle qu'elle est encore énoncée, est une forme épuisée en tant que discours susceptible de nous faire comprendre notre présent, notre présent de l'art. L'art commence à exprimer par la pratique spécifique de certains artistes que l'irruption de la technique est enjeu fondamental de civilisation parce que c'est le statut même du réel qui est en jeu. Il faut appréhender le virtuel, non

pas comme "illusion", mais comme un principe actif susceptible de se révéler à la fois un outil d'écriture, de conceptualisation, d'action et de relation sociale.

Le pessimisme chronique de Baudrillard (par ailleurs fort pertinent, il faut le reconnaître, dans ses analyses critiques contre l'art contemporain...) exerce désormais par contamination ses ravages dévastateurs. Chez notre ami Virilio. Chez les sujets atteints de ce mal, tout ce qui touche aux boutons poussoirs et aux diodes luminescentes a pour effet de provoquer de véritables eczéma métaphysiques, des crises au cours desquelles le "patient" ne retrouve sa sérénité qu'après avoir libéré par l'écriture une bile épaisse, "diabolisant" le moindre électron... Ces deux-là (avec un peu plus de talent que beaucoup autres...) ont pris très tôt l'initiative de nous mettre en garde contre les dangers, à la fois réels et virtuels, que représentent les dérives médiatiques et les usages pervers des technologies. Nous leur en sommes sincèrement reconnaissants. Nous sommes dans des situations en permanente évolution. Les temps changent. Il faut tempérer nos angoisses et nuancer nos peurs devant la brutalité des mutations, des mutations que nous ressentons souvent à juste titre comme de véritables agressions. Il faut savoir équitablement en contrepartie évaluer tout ce que ces technologies sont en mesure d'apporter de positif à l'humanité. Rien ne sert de se crispier vainement sur des situations qui nous échappent, mais tentons au contraire d'en orienter et d'en détourner les énergies vers les objectifs qui nous importent. Enfin, il faut une fois pour toutes sortir des nostalgies de l'écrit, affronter la situation comme elle se présente et penser que notre façon de penser (qui était sans doute la meilleure en son temps...) nécessite (ce qui est plus difficile à intégrer) de changer à l'intérieur de nos têtes pour nous adapter de façon "créative" à ce nouvel environnement physique, virtuel et mental, auquel nous sommes promis et destinés.

Il nous faut opter "raisonnablement" pour l'utopie, imaginer des stratégies et passer aux actes. Il nous faut rester "tragiquement optimistes". S'il reste un pouce de terrain à occuper utilement par les artistes, c'est sur ce terrain-là que le pari doit être joué et gagné. Les artistes disposent désormais pour cela de la panoplie complète des outils qu'offrent les nouvelles technologies de communication. Certains d'entre eux sont déjà dans les réseaux, "comme le poisson dans l'eau" (souvenez-vous...). L'esthétique doit opérer son déplacement historique vers l'éthique. Mais l'éthique elle-même doit être dépoussiérée, répondre aux exigences morales et spirituelles d'un monde qui cherche à s'inventer et qui n'a que faire de nostalgies et d'idéologies du passé, ni rien à voir, non plus, avec les formes éculées du moralisme.

Dans un de ses ouvrages, Michel Serres entend des voix. Ces voix sont celles des anges qui lui parlent dans une sorte de bruissement d'ailes, un bruissement d'ailes qui pourrait bien ressembler au cliquetis frémissant d'un ordinateur questionnant les miracles et les abîmes insondables de la communication.

"Doit-on penser notre planète comme une immense messagerie, demande-t-il ? La réponse ne fait guère de doute pour ses héros qui se positionnent comme des anges de l'ère informatique." Mais gare à la perversité des messages ! Gare aux anges déçus qui n'ont qu'une seule idée en tête : prendre leur revanche ! "Toutes ces technologies avancées produisent du chômage dans l'ancien travail, alors qu'elles devraient s'occuper à nous aménager la vie du pasteur Aristée, dont les abeilles préparaient la nourriture ... Nous avons assez transformé et exploité le monde, le temps vient de le comprendre".

Les artistes des nouvelles technologies auront d'abord à combattre les fantômes du passé. Les artistes auront à combattre les anges déchus pour progresser vers une société meilleure, pour franchir une nouvelle étape de l'évolution humaine, pour s'acheminer vers une ère de responsabilité. Une société où ils auront un rôle significatif à jouer. Un rôle pour proposer du sens, instaurer et construire avec leurs contemporains des utopies dont ils représentent l'espoir et dont ils doivent revendiquer d'en être les indispensables catalyseurs et ferments.

## PARTIE TROISIEME

### 1 - M. KANT MOUILLE JUSQU'AU COU DANS LA POLEMIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN

Après l'envolée lyrique qui précède et un appel vibrant à l'utopie... calmons un peu le jeu, effectuons un pas de retrait, revenons à cette culture du passé qui perdure encore dans notre propre présent, un présent qui change si rapidement que d'aucuns restent cloués là, sur place, sans réactions : sonnés, tétanisés, pétrifiés, alors que le plancher déménage sous leurs pieds.

Paul Valéry écrivait en son temps avec une rare acuité d'esprit :

"Nos Beaux Arts ont été institués, et leurs types, comme leurs usages fixés dans un temps bien distinct du nôtre par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent, nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau (...). Il faut s'attendre à ce que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des Arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art."

Beaucoup de beaux esprits de l'art contemporain seraient bien inspirés de se pénétrer de la leçon de Valéry, une leçon qui date pourtant déjà de plus d'un demi-siècle ! La pensée prophétique du poète ne signale que mieux le retard accusé par nos institutions culturelles, comme la lenteur et la résistance de nos esprits chaque fois qu'il s'agit de faire face au changement. Cette adaptation à la modernité dans les domaines de l'art et de culture s'avère encore plus particulièrement laborieuse en France, ce qui confère à notre pays une sorte d'exotisme passéiste qui fait tout son charme aux yeux des étrangers. Les idées progressent mais toujours avec lenteur. Les pesanteurs sont lourdes. Mais tout arrive un jour à qui sait attendre, et nous avons su attendre. Le moment en tout cas est venu de prendre la parole, de parler enfin de ce dont il faut parler, de lever le voile sur un tissu d'idées reçues, de faux-semblants, de valeurs truquées, qui ont marqué l'histoire de l'art contemporain ces trente dernières années. Si cela mérite d'être dénoncé en toute sérénité, mais de toute urgence, c'est pour passer le plus vite à autre chose pour tourner la page et repartir d'un bon pied. Le Collectif d'Art Sociologique s'y était déjà employé activement mais il était bien trop tôt encore à l'époque. Il faut donner le temps au temps et faire mûrir les situations jusqu'au moment où ce qui était prévisible devient soudain inévitable. Peu importe, et même tant mieux, si la forme que nous adoptons ne relève pas de la pure orthodoxie, si elle transgresse les règles convenues. Ce livre se veut avant tout un livre d'artiste, le livre d'un artiste engagé dans son temps. C'est comme cela qu'il a été pensé, c'est comme cela qu'il doit être reçu.

Les artistes doivent faire entendre enfin leur voix. Ils sont restés trop longtemps silencieux, asservis au système et sans véritable présence. Le temps est venu de dire ce qu'il y a enfin à dire, de nous opposer à la "pensée unique" dont nous accable depuis trop longtemps la prose "très mode" de l'art contemporain sur beau papier glacé. Notre critique sur les dérives du système de l'art contemporain n'est pas isolée, et maintenant que les langues se délient, elle a plutôt tendance à se généraliser...

Pour en citer un exemple parmi d'autres, voilà ce qu'en pense Pierre-André Boutang, conseiller de la "Sept/Arte" et producteur du magazine culturel Metropolis :

"Quant à ceux qui ne s'intéressent pas à l'art, il faut se mettre à leur place; les journaux leur apprennent que tel marchand vend des faux Basquiat, que tel autre est en prison; ils assistent médusés au vaudeville Vasarely. S'ils lisaient en plus la liste des acquisitions des FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain), ils en concluraient qu'il n'existe en France que douze peintres et six marchands."

A ce détestable climat, et à certaines pratiques douteuses connues de tous, s'ajoutent désormais des errements financiers qui reposent sur des faits concrets. Nous ne sommes plus dans le registre des rumeurs incontrôlées, des ragots et de la malveillance organisée, mais dans celui de la rubrique judiciaire. Rapportons ici un article du journal Le Monde, en date du jeudi 11 août 1994, intitulé : "Un trou de trésorerie de plus de 2 millions de Francs au Centre National d'Art Contemporain de l'Isère". On y prend connaissance d'édifiantes informations sous la plume de Claude Francillon.

Nous lisons sous sa signature :

"Les premières investigations faites par la division financière du Service régional de la police judiciaire (SRPJ) ont mis au jour "un certain nombre d'opérations discutables" effectuées par sa directrice..." Le jeudi 27 octobre, cette directrice de Centre d'Art Contemporain est mise en examen : "Pour abus de confiance, faux et usage de faux et emploi de travailleurs clandestins".

Des problèmes spécifiques de gestion mais assez voisins de ceux de Grenoble sont relevés dans d'autres Centres d'Art Contemporain : au Nouveau Musée de Villeurbanne, à la Criée de Rennes, comme au CAPC de Bordeaux.

Sous le titre : "Bordeaux : un train de vie somptuaire" Michel Guerrin écrit dans Le Monde daté du mercredi 30 novembre :

"Un salaire choquant : Le train de vie de Jean-Louis Froment est particulièrement visé, 99.623 Francs par mois, surtout quand on sait qu'il est plus du double de celui du directeur du Louvre..."

Ses frais de déplacements sont également dans la ligne de mire de la Chambre régionale des comptes : avec des Paris-New York en Concorde à 31.020 Francs, des chambres d'hôtel à 2.000 Francs et des notes de restaurant à 87.500 Francs... C'est d'autant plus choquant quand on sait qu'un groupe expérimental d'artistes, reconnu au plan international et demeurant à Bordeaux, n'a jamais reçu un centime de subvention, ni aucun soutien de cette institution malgré ses demandes réitérées...

La promotion de l'art français, on le veut tous très volontiers, mais à quel prix ? et au bénéfice de qui ? et dans quelles conditions ? Lorsqu'on voyage hors des limites de l'Hexagone, pour s'informer de ce qui se passe dans l'art au-delà de nos frontières (ce que nous faisons pour notre compte et à nos propres frais depuis un certain nombre d'années...), on a la f'cheuse impression d'un immense vide, d'un trou béant, d'une absence totale de représentation... Dans nos circulations aléatoires à travers les différents continents, il ne nous arrive jamais de croiser nos émissaires de la culture, pour les



rencontrer là où ils devraient se trouver pourtant, et en première ligne ! A croire d'évidence que ce n'est pas les mêmes lieux que nous fréquentons... Ils brillent spectaculairement par leur absence. Une telle discrétion forcerait notre admiration, si elle n'était plutôt le signe d'une f'cheuse irresponsabilité. Il serait tout de même intéressant de faire l'addition des frais de mission accordés, bon an mal an, toutes tendances confondues, aux valeureux globe-trotters, mandatés par le ministère de la Culture. Si jamais l'idée vous venait à l'esprit de le connaître, je vous souhaite bien du plaisir. Par expérience, je vous mets au défi d'obtenir la moindre information touchant à l'attribution des missions et autres subventions. Bien qu'il ne s'agisse que du ministère de la Culture, et non de celui des Armées, le secret-défense est strictement observé. Rien ne filtre. Non, vous ne saurez rien ! Bref, pour en revenir à nos commis-voyageurs de la culture, on ne peut pas dire non plus que leur pensée ou leurs écrits occupent une place quelconque dans les publications internationales. Sur les problématiques touchant au devenir de l'art dans le troisième millénaire, ils brillent encore par une absence remarquée. S'il fallait d'aventure s'en convaincre, il suffirait de parcourir les rayons des bibliothèques dans tel ou tel musée à l'étranger pour en faire la cruelle constatation. On a vite fait le tour des noms des théoriciens de l'art contemporain et des critiques français qui ont une représentativité quelconque et une reconnaissance hors de l'Hexagone. Ils se comptent sur les doigts d'une main : Pierre Restany pour les Nouveaux-Réalistes, Catherine Millet pour l'Art Conceptuel, Jean Clair pour sa personnalité et ses compétences en qualité d'historien. Bien sûr, j'omets volontairement de la liste des philosophes comme Jean-François Lyotard, Pierre Lévy, Paul Virilio, Jean Baudrillard... appréciés hors de nos frontières, mais qui ne sont pas en ce qui les concerne, à proprement parler, des critiques ou des historiens d'art. On peut bien montrer du doigt les moutons noirs qui mettent en accusation l'art contemporain : Luc Ferry, Jean-Philippe Domecq, Marc Fumaroli, Jean Clair, Jean Baudrillard... et, en pointant le doigt par-dessus l'Atlantique, Hilton Kramer. Cela ne change rien à l'affaire : l'art contemporain est bien ce qu'il est, et ce qu'il représente, et ce n'est pas les cris d'orfraie que soulèvent, ici ou là, sa mise en cause qui sont susceptibles de changer en quoi que ce soit sa nature profonde !

"L'absence de signification de l'art contemporain n'est en tout cas pas rapportée à une atomisation de la signification qui rendrait l'accès aux œuvres difficile, voire impossible à ceux qui ne possèdent pas la règle du jeu ou les codes nécessaires. Elle est au contraire liée au caractère purement formel et vide d'une activité devenue la propriété et la chose d'une élite restreinte qui s'en sert pour affirmer sa propre distinction." Dans les développements récents de la polémique, les tenants de l'art contemporain, à bout d'arguments, brandissent l'étendard de la modernité la plus avancée dont ils s'approprient d'ailleurs bien abusivement le label, ce qui est un comble quand on connaît la nature des pratiques artistiques quelque peu décalées et anachroniques qu'ils défendent depuis si longtemps, des pratiques où la peinture et des objets de type artisanal tiennent encore le haut du pavé... En suivant leur logique et leur démonstration, il apparaîtrait que celui qui s'avise d'attaquer l'art contemporain n'est (ne peut être...) par essence qu'un dangereux idéologue de droite ! Si elle n'était ridicule, cette façon de biaiser le débat, et finalement de l'évacuer, est indigne de l'honnêteté intellectuelle nécessaire à tout échange d'idées. Je garde le fervent espoir que ses auteurs s'empresseront sur ce point de reconnaître leur erreur et rectifieront d'eux-mêmes le tir aussi rapidement que possible.

Certaines attaques contre l'art contemporain orchestrées à l'origine par la revue Esprit constituent par leur maladresse autant de verges offertes à l'adversaire pour se faire battre... la référence à des théories esthétiques savantes et à des pratiques ultra-conservervatrices apparaissant plus comme des justifications laborieuses que comme des arguments pertinents, susceptibles par leur nature d'introduire le doute sur la validité de l'art contemporain et sa légitimité. Si l'on désire mettre en cause l'art contemporain avec quelque chance de succès, il faut se placer sur son propre terrain et, plutôt que de se référer à une esthétique "nostalgique", reformuler l'ensemble de sa problématique en lui opposant d'autres valeurs et d'autres expériences tout aussi contemporaines qu'il n'a pas su encore prendre en compte.

C'est ce que nous nous efforcerons de faire dans cet ouvrage à partir de notre position affirmée d'artiste, un artiste qui milite activement pour l'avènement d'un art actuel. Il est symptomatique que dans cette polémique les artistes soient restés aussi fœusement en retrait. Nous voulons parler des artistes "officiels" bien sûr, ceux qui hier étaient les plus bavards, des artistes qui, au temps de leur jeunesse, avaient pourtant montré un goût manifeste pour les positions critiques, la prise de parole et le combat d'idées. Le silence bétonné d'aujourd'hui a de quoi surprendre. Après la fièvre d'un moment et leur période Mao, ils sont tous retournés depuis à leurs chers travaux de peinture et de décoration appliquée. A ce sujet, l'émission de Jean-Luc Léon, Le marchand, l'artiste et le collectionneur, diffusée dans "Grand Format", le vendredi 4 octobre 1996 sur "Arte", s'est avérée riche d'enseignements. Les propos et les comportements de certains artistes présents dans l'émission démontrant bien, jusqu'à la caricature, que l'art contemporain à travers ses artistes les plus emblématiques n'est plus qu'une affaire de boutiquiers et de gros sous. C'est vrai que le maoïsme n'est plus tout à fait au goût du jour... C'est vrai que les déclarations enflammées de mai 68 ont pris un coup de vieux... Quoi qu'il en soit, sur le terrain des idées, l'absence politique et publique des artistes est éloquente en même temps que profondément regrettable. Puisque des professionnels appointés parlent, pensent et écrivent à leur place, les artistes qui ont réintégré le rang et rejoint le système auraient bien tort sans doute de se fatiguer inutilement... On ne scie pas absurdement la branche sur laquelle on est confortablement installé.

Dans le cadre des douzièmes Rencontres de Pétrarque organisées à Montpellier par "France-Culture" en association avec le journal Le Monde en juillet 1997, Françoise Gaillard, philosophe, a expliqué longuement qu'aujourd'hui l'avant-garde a perdu sa légitimité. Elle estime que la cause en est que l'avant-garde (mais peut-on dire qu'il existe encore une avant-garde dans l'art contemporain?) a perdu sa légitimité pour avoir abandonné sa double fonction critique, la première sur celle qu'elle exerçait contre l'institution artistique prompte à "récupérer aussitôt tout ce qui la met en cause", la seconde, celle qui visait la société, où la fin des idéologies a laissé les artistes en panne de projet. Elle rajoute à cette perte de légitimité une autre cause qui relève d'un phénomène plus banal : l'avant-garde s'est épuisée tout simplement parce qu'elle a été victime de son succès pour devenir "la nouvelle académie en place." La critique la plus insupportable pour les partisans de l'art contemporain est de s'entendre dire que l'art contemporain est un art sans public ! Ses "défenseurs" attirés se récrient aussitôt et accusent, ultime injure, de "populisme" ceux qui la formulent. Tout le monde sait, depuis une éternité, que le critère du plus grand nombre ne veut rien dire. Et les "détrac-

teurs" de l'art contemporain sont les premiers à le savoir. Les formes émergentes en art, du fait même qu'elles introduisent de nouveaux codes esthétiques, demandent toujours un nécessaire temps d'adaptation, d'intellection, d'assimilation...

Il faut se demander si l'échec de la haute culture et celui de l'art contemporain par voie de conséquence, ne tiennent pas au fait plus vraisemblable que ni l'un, ni l'autre, n'ont su inventer des formes spécifiques et originales représentatives de leur époque. Dans la rupture que nous vivons, il appartient précisément aux artistes, comme ce fut le cas à chaque époque, de trouver les codes spécifiques comme les outils adéquats qui permettront au public de s'identifier pleinement aux œuvres produites, facilitant nécessairement leur réception et leur assimilation. Le problème de l'art contemporain, c'est qu'il est resté enfermé dans l'espace clos des musées, tributaire de la "matérialité" d'un objet relégué à l'état de "fétiche". Il est tout simplement passé ainsi à côté de son époque et en a ignoré ses radicales mutations, victime de cette contradiction fatale qu'au moment où se multipliaient les vecteurs de communication grand public il s'est au contraire replié et refermé sur un public spécialisé d'initiés.

Parallèlement à l'art officiel en crise, il existe fort heureusement un art en émergence dans les réseaux, imaginatif et actif, pépinière de jeunes talents, avec lesquels il faudra compter. Ces jeunes artistes, toujours plus nombreux et expérimentateurs passionnés, appartiennent déjà à une autre culture. Ils utilisent les technologies modernes et Internet, et réalisent des installations multimédia. De nouvelles circulations de l'art prennent naissance et se constituent en dehors des itinéraires traditionnels et des lieux de pouvoir de l'art contemporain auxquels elles échappent totalement. Ces artistes, il n'est nullement nécessaire d'aller les chercher à grands frais aux fins fonds de l'Afrique, de l'Inde ou de la Chine, pour les mettre derrière une vitrine comme dans une foire-exposition. Les "magiciens de la terre" peuplent déjà aujourd'hui l'espace des réseaux télématiques, et pour qui a un minimum de curiosité intellectuelle, il est très facile de les rencontrer sans pour cela avoir besoin de se rendre à Kassel ou à Venise (pour les mondanités...). On aimerait que des historiens et des conservateurs d'art contemporain comme Catherine David, par exemple, dont la grande surprise aura été la nomination inattendue comme Directeur de la Documenta X, fassent leur examen de conscience. Qu'ils tiennent compte des erreurs du passé, et qu'après une reconversion, aussi tardive soit-elle, ils remettent courageusement en cause le système de l'art contemporain auquel ils ont eux-mêmes participé activement; qu'ils reconnaissent qu'il existe désormais une Histoire des arts de la communication et des technologies qui a été occultée par le système en place pour la seule et unique raison qu'elle ne répondait pas aux critères et aux impératifs du marché. Cet art a échappé non seulement à leur vigilance mais à leur simple attention, car il n'entraîne pas en tant que marchandise négociable dans les zones d'influence du tout-puissant commerce de l'art. Catherine David a été dans son expérience à la Documenta confrontée elle-même à cette toute-puissance et a dû en subir les multiples désagréments, apprenant à ses dépens qu'on ne se dresse pas impunément contre le système de l'art contemporain quand c'est de lui que vous est octroyée précisément votre propre légitimité. Répondant à des questions sur la préparation de la manifestation, elle confie aux envoyés du Monde :

"J'ai eu des relations très difficiles avec certains artistes comme Hans Haacke dont je trouve le discours pas tout à fait en adéquation avec son comportement... Je crois que l'on n'est pas dans un

jardin d'enfants et on ne peut pas laisser les artistes faire tout ce qu'ils veulent. On n'a donc pas pris les artistes officiels; cela n'a pas plu en haut lieu. Les pressions n'étaient pas minces : les galeries bien sûr, qui cherchaient à faire leur beurre, mais aussi le cabinet de l'ancien ministre de la Culture..."

Au sujet des thèmes et des axes qu'elle a choisis pour la Documenta X, sait-elle seulement que l'Art Sociologique anticipait directement avec ses différents manifestes et ses pratiques artistiques, sur son concept pour la Documenta X avec... trente ans d'avance seulement ? L'honnêteté élémentaire pour une historienne d'art requiert toujours de s'informer complètement et ensuite de citer les sources de ce qu'elle entend illustrer. Mais peut-être Catherine David n'avait-elle jamais entendu parler ni de l'Art Sociologique, ni de l'Ecole Sociologique Interrogative ? C'est vrai qu'il n'y a pire sourd que celui qui ne veut pas entendre... Dans ce cas, elle fera bien de réviser ses classiques. Le propos de l'Ecole Sociologique Interrogative (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot) a été justement une pratique d'artistes ayant consisté, non pas à présenter des œuvres... mais à faire intervenir des intellectuels. Cette "école" a fonctionné à Paris durant plusieurs années dans les années 70, comme en attestent ses nombreuses publications de l'époque; elle a été un lieu où sont intervenus de Paul Virilio à Abrams Moles, de Pierre Restany à Vilem Flusser, d'Edgar Morin à René Loureau, d'Henri Lefèbvre à René Thom, et beaucoup d'autres encore : tout ce qui comptait à l'époque comme idées en gestation... et matière grise en ébullition.

Au fil des années, les artistes de recherche que nous sommes ont donc appris par la force des choses à se passer des structures et des théoriciens officiels du système de l'art contemporain, déterminés à faire eux-mêmes le travail de réflexion qui s'impose et accompagne toute démarche de création. Une chose est certaine : devant le vide du sens, il ne nous reste plus de notre côté qu'à "remplir". Le moment est venu d'occuper le terrain. Nous n'avons rien à demander. Nous n'avons rien d'autre à faire qu'à continuer le travail que nous avons commencé il y a déjà si longtemps. Nous n'avons plus qu'à remplir notre présent.

C'est l'évidence même. Ce sont les artistes qui décideront de ce que sera l'art demain et non les beaux esprits qui jargonent dans les revues d'art, ni encore moins les fonctionnaires de la rue de Valois derrière leur bureau Empire.

C'est une série d'articles publiés par la Revue Esprit qui, à l'origine, a mis le feu aux poudres. Sur fond de crise, une furieuse polémique s'est donc déchaînée au sujet de l'art contemporain et occupe désormais l'œil du cyclone : une tempête dans un verre d'eau. Le microcosme, frappé de démangeaison, se livre soudain à une frénétique thérapie de groupe, pratique grégaire qui trouve son équivalent chez le singe : gratter le cul du voisin, tout en s'efforçant de se donner l'air intelligent, mise en évidence d'une crise de la pensée théorique, constat de la vétusté d'un appareil critique replié sur une position "historiciste" étriquée, coupée des réalités du monde, sans relation épistémologique avec les autres domaines de connaissance, appareil critique impuissant désormais à produire la moindre pensée originale, prisonnier d'un mode de fonctionnement purement tautologique.

Dans la querelle d'école qui fait s'affronter les "anciens" et les "modernes", nous ne sommes pas partie prenante. Nous renvoyons dos à dos les acteurs de cette confrontation dont les dés sont pipés, d'un côté, les défenseurs d'un art contemporain déconsidéré, de l'autre, les gardiens sourcilleux de dogmes périmés, ces derniers ayant au moins eu le mérite de mettre les pieds dans le plat, de dénoncer haut et fort l'imposture et de porter le débat sur la place publique. Dans ce combat qui se voudrait à fleurets mouchetés, le "canonnage" à vue remplace l'élégance d'esprit. Les coups bas ne manquent pas. Mais ce qui fait défaut et qui manque cruellement d'un côté comme de l'autre, c'est une réflexion approfondie sur les conditions mêmes dans lesquelles l'art, l'esthétique, la théorie de l'art, sont appelés à évoluer et à être profondément transformés.

Comment se présente la scène et comment se distribuent les rôles dans la polémique qui se joue encore actuellement, à la fois, comme un psychodrame et... un vaudeville ? D'un côté, les tenants du marché qui, devant les attaques frontales dont ils font l'objet, s'emploient à allumer des contre-feux : il faut faire en sorte que le sinistre soit circonscrit rapidement pour limiter les dégâts. C'est au demeurant relativement facile en disqualifiant d'autorité l'adversaire, et en le condamnant d'emblée et sans appel. Il est facile en un tour de main et quelques formules bien scandées de le clouer au pilori en dévoilant ses positions "réac". De l'autre, les défenseurs distingués d'une esthétique néogrecque sortie de derrière les fagots pour la circonstance.

Compte tenu de ma longue expérience dans les domaines de l'art, aussi bien à l'université que dans le cadre des écoles des Beaux-Arts, je peux témoigner du désintérêt des nouvelles générations pour une production de type purement formaliste, vidée de sens, coupée de tout lien avec la réalité, une production à laquelle l'individu a du mal à s'identifier, à l'époque des mutations et des nouveaux repères qu'il tend à rechercher pour son propre équilibre. Les nouvelles générations aspirent tout naturellement à des valeurs de partage, d'échange, de solidarité active et de sens. C'est ce qu'elles attendent bien légitimement d'un art à la fois "ressourcé" à des valeurs fondamentales, mais aussi en phase avec leur environnement quotidien et technique.

Comment aujourd'hui mener un débat tant soit peu sérieux sur l'art sans se référer aux problèmes fondamentaux des représentations, d'espace et de temps qu'induisent les nouvelles technologies dans les pratiques artistiques ? Comment les protagonistes peuvent-ils prétendre faire avancer la réflexion en affichant un tel déficit d'information ? Outre ces lacunes, nous sommes aussi en droit de nous étonner de la faiblesse des positions théoriques ou de leur absence dans les discours respectifs, purement "historicismes", tout juste réactualisés avec cinquante ans de retard, et dont Duchamp constitue à terme la dernière nouveauté... Le tout est d'une affligeante inconsistance. Comment développer des problématiques se référant à l'art au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle sans jamais faire allusion, tant soit peu, à la systémique, aux sciences de la cognition, aux théories du chaos et de la complexité, à l'intelligence artificielle, sans même un seul instant mettre en avant les formidables développements de l'informatique et des réseaux de communication ? Quand on sait combien tous ses domaines sont directement liés au propos intrinsèques et fondamentaux de l'art... Tant d'inconséquence nous laisse perplexe !

Quoi qu'il en soit, la polémique fait rage. Nous devons résister coûte que coûte à la tentation d'y participer. Coincé entre les "anciens" et les "modernes", nous serions vite laminés. Nous tomberions sans défense dans les pièges de la sémantique spécialisée. En effet, pour se hisser au niveau de référence affiché par les uns comme par les autres, il faudrait aller déterrer Monsieur Kant lui-même ! Monsieur Kant, comme juge de paix qualifié, pour régler les litiges d'ordre esthétique. Comme si le Monsieur Kant en question (qui rédigerait vraisemblablement aujourd'hui la Critique de la raison pure sur Power-Book, calé au-dessus des nuages dans son siège Concorde, en fibre de carbone...) comme si, donc, ce Monsieur en question pouvait avoir, aujourd'hui, la même idée du "Beau" et du "Sublime" que deux cents ans plus tôt à Königsberg sous sa lampe à huile... That is the question... Demander à Kant de nous éclairer sur une esthétique au moment de la mort de l'art serait un peu comme si nous demandions aux chercheurs en physique moderne de fonder la vérité scientifique d'aujourd'hui sur Ptolémée... ou même sur Newton. Certes le "Beau" implique selon Kant l'unité de nos facultés "représentatives" : sensibilité, imagination, entendement, ce "Beau" qui, avec le "Sublime", incarne le "symbole du bien moral" assurément. Mais pouvons-nous encore, en toute rigueur intellectuelle, évaluer ce que deviennent pour les individus que nous sommes ces facultés "représentatives" dans un environnement hautement technologique, une société dans laquelle se multiplient les prothèses en tous genres, les interfaces diverses et même l'assistance informatisée à l'exercice de notre propre pensée ?

Ces conditions inédites changent de façon fondamentale notre rapport au monde, ses formes de représentation, notre façon de l'appréhender, de le sentir, de le comprendre, de le vivre. Par voie de conséquence, elles changent l'art lui-même, par leur influence directe sur l'imaginaire et le symbolique de notre époque.

L'expérience historique montre que les dogmes sont toujours dépassés et que l'académisme, l'observation étroite des traditions, est en définitive stérile : "Il n'y a et il ne peut y avoir aucune science du beau." Au-delà des références de l'Histoire de l'art et des citations qu'on nous assène, au-delà des vaticinations et des faux débats sur l'art contemporain, de véritables questions s'imposent à la réflexion. Ces questions sont innombrables.

Pour l'exemple, nous en saisissons une au hasard parmi des centaines d'autres, celle de l'introduction dans un objet technologique d'une partie du cognitif biologique ! Cette condition réalisée dans les domaines de la vie artificielle s'avère lourde de conséquences. Elle induit tout naturellement le développement d'une autre forme d'esthétique, ce qui nous amène à considérer qu'il y a dans les œuvres d'art un "désir", une "condition latente" (et quelque fois manifeste...) d'autonomie, qu'il y a lieu désormais de "concrétiser", ou tout au moins, une grande probabilité de le faire "se concrétiser" par la mise en œuvre d'outils informatiques que l'artiste peut convoquer et utiliser, comme il utilisait le pinceau ou le burin hier... Un glissement fondamental s'opère alors : le vivant n'est plus "représenté" : il "se présente" lui-même. Cette situation inédite pose très directement la question des systèmes de représentation dans nos sociétés. Effectivement, s'il s'agissait de mettre en place, antérieurement, un système de représentation au moyen des images fixes ou animées sur un plan à deux dimensions, où un artiste (le modélisateur) avait cette fonction en traçant un certain nombre de signes, le problème devient "autre" maintenant, de toute évidence pour le moins "différent". Car si l'artiste (le modélisateur) se trouve intégré lui-même dans le modèle en tant que système, sa position hors du champ de la représentation n'est plus possible !

Louis Bec, artiste et zoosystémicien distingué, en même temps que fin humoriste, attire avec beaucoup de pertinence notre attention sur ces problèmes cruciaux et avance le concept d'une "esthétique de l'autonomie", esthétique qui s'avère l'expression d'un système complexe en interaction produisant du "quelque chose" - ce qui n'est pas forcément du "n'importe quoi", comme certains en accusent l'art contemporain - et, ce faisant, s'affirme en tant qu'entité, avec, en arrière-plan, toutes les questions que soulèvent la culture informatique et, plus congrûment, les problématiques de l'intelligence et de la vie artificielle.

Mais revenons à Kant : pour le philosophe, l'espace est une intuition a priori, qui sert de fondement à toutes les représentations extérieures. Selon Kant, comme le souligne Philippe Quéau, on ne peut donc jamais se représenter qu'il n'y ait pas d'espace. L'espace n'est plus une condition formelle, il est la condition subjective de notre sensibilité. L'espace ne représente ni une propriété des choses en soi ni ces choses dans leurs rapports entre elles. Il est la condition préalable de la relation du sujet aux choses.

Mais voilà que dans les mondes virtuels, générés par le fait informatique, l'espace n'est plus une forme a priori ! Il est lui-même une image, formalisée numériquement. L'espace n'est plus un substrat intangible. Il est un objet modélisé en interaction avec d'autres objets modélisés, ayant sa réalité propre.

Dans le contexte de notre modernité, comment fonctionnent encore les catégories définies par Kant ? Que deviennent les "facultés représentatives" quand elles se trouvent confrontées aux mondes virtuels, aux images "intelligentes" qui nous "regardent", aux chimères de la simulation, aux performances troublantes de l'intelligence artificielle ? Autant de questions au cœur des problèmes de l'esthétique et de la pratique artistique qui nous préoccupent ici, des questions qui paradoxalement ne sont jamais prises en compte, pas même en filigrane, dans ces polémiques vaines, qui visent prétendument (prétentieusement ?...) à amorcer une réflexion sur l'art contemporain, questions essentielles pourtant, spectaculairement absentes d'un débat d'école, bouclé sur lui-même, centré sur les points de fixation habituels, dont Duchamp constitue, encore, la figure emblématique avec plus d'un demi-siècle de décalage sur la pensée en marche...

Une esthétique contemporaine ne peut se concevoir sans la prise en compte de données propres à notre époque et aux mutations qui l'affectent. La tentation est grande de feindre de les ignorer, de leur opposer la nostalgie du paradis perdu, des valeurs plus "primitives", ou bien encore des valeurs sûres et reconnues, appartenant à un passé révolu, si ce n'est des valeurs fabriquées et imposées de toutes pièces dans le contexte mercantile par les opérateurs du marché de l'art eux-mêmes. Nous ne sommes pas les seuls, ni les premiers, à penser qu'il est sans doute utile de connaître et de maîtriser la pensée de Kant, de Baltrusaitis, de Panofsky, de Francastel, de Benjamin... si l'on désire engager une réflexion approfondie sur l'art actuel et émettre des opinions sur le sujet. Par contre, est-il vraiment sérieux de prétendre vouloir le faire, si l'on n'est pas également familier de James Gleick,

Marshall McLuhan, Marvin Minsky, Paul Watzlawick, Douglas Hofstadter, Norman Spinrad, Vilém Flusser, Mario Costa, Paul Virilio, Pierre Lévy, Ervin Laszlo, Benoît Mandelbrot, Ilya Prigogine ? J'en passe et des meilleurs ! Des noms, des références, des théories, semble-t-il, ignorés des cénacles de l'art contemporain et de la pensée qu'ils distillent...

On peut se poser alors la question (et là je pèse mes mots...) de la compétence de ceux-là mêmes qui occupent des postes de responsabilité au sein de la critique d'art comme des institutions culturelles en matière de création actuelle. Bien sûr, on peut toujours suggérer des stages de recyclage pour les moins doués, des sessions de formation et de rattrapage ou encore des cours du soir. Mais peut-on inculquer l'esprit de curiosité, d'engagement et de recherche, à ceux qui manifestement hélas ! en sont totalement dépourvus et se contentent de singer ce qui vient de l'étranger, de consommer l'art au jour le jour, repliés sur les valeurs établies de l'histoire ou le confort du marché et de ses modes ? Revenons à Kant.

Revenons à la tentative de circonscrire le "beau" en recourant à des "jugements du goût". Comment ses "jugements du goût" s'appliquent-ils avec pertinence ou sont-ils seulement en mesure de s'appliquer sur la production de l'art contemporain ? Que signifient-ils aujourd'hui et qu'impliquent-ils ? Revenons à l'unité des facultés "représentatives" : la sensibilité, l'imagination, l'entendement. Avec un peu de persévérance, nous déboucherons sans doute sur le "Sublime et le Symbole du Bien moral" ! Selon l'étymologie, le terme esthétique désigne la connaissance du "sensible". Il ne s'agit pas de dissenter à perte de vue sur une catégorie abstraite. L'esthétique revendique le projet d'appréhender ce qui constitue pour une société donnée, à un moment donné de sa propre histoire (en l'occurrence, la nôtre...), le monde qui lui est sensible...

Aujourd'hui l'esthétique ne peut plus se limiter à une théorie philosophique du "Beau", ni à une phénoménologie de la perception, ni à une psychologie expérimentale, encore moins à un discours "historiciste" et "universitaire" sur l'art. Il s'agit plutôt de chercher à cerner, à comprendre, à observer comment ce monde du sensible affecte directement les individus que nous sommes dans un environnement devenu hyper-technologique. Certes, un effort nous est nécessaire pour "conscientiser" ce monde sensible, pour le "réactualiser", car le monde qui nous est propre est encore celui qu'une acculturation millénaire nous a conditionnés à voir. Une esthétique purement formelle ne suffit plus pour rendre compte de l'esthétique d'ici et maintenant.

En même temps qu'un élargissement, qu'une investigation à d'autres disciplines et domaines de connaissance, il nous faut procéder à des croisements, des hybridations de pensée. Nous vivons dans un monde où tout est interdépendant, intimement imbriqué, un monde dans lequel les phénomènes météo (les coups d'aile d'un papillon ici et leurs imprévisibles conséquences, là-bas, à des milliers de kilomètres...), biologiques, psychologiques, économiques, politiques, sociaux, environnementaux, sont étroitement liés. Nous le constatons; nous le vivons au quotidien, à travers des modifications sensibles et successives de nos systèmes de valeurs et de pensées, de nos perceptions. Nous passons d'un système mécaniste de la réalité à une vision complexe et holistique de celle-ci. Le développement des technologies électroniques, la structure en maillage des réseaux de communication, nous introduisent dans d'autres modes de relation au monde, dans d'autres



schèmes de pensées. Les recherches les plus avancées de la physique moderne "réactivent" les contenus des traditions mystiques les plus anciennes. L'art est appelé lui-même à répondre à des attentes qui réclament du "sens", s'ouvrant sur des aspirations où les dimensions éthiques et spirituelles sont fortement réclamées.

Nous ne pouvons plus nous satisfaire de ces modèles factices ou de ces grands récits qui ont fait leur temps et que bien souvent l'Histoire elle-même, après coup, s'est empressée de rectifier. Que ce soit dans les domaines de la philosophie, de la politique, de la morale, de l'art et donc de l'esthétique, nos repères vacillent. Nous sommes les premiers à penser que ce n'est pas pour autant que tout est à rejeter systématiquement dans l'art contemporain. Ce ne sont pas les individus, dont certains n'ont pas démérité, qui sont à mettre en cause, mais un système dominant particulièrement pervers... Vivre et créer aujourd'hui ne signifie pas (fort heureusement...) pour autant que l'on appartienne au système de l'art contemporain qui désigne avant tout une caste, un clan, un réseau de complicités dont les laissés-pour-compte sur le bord du chemin sont les plus nombreux. Aussi refusons-nous la seule alternative que nous proposent les acteurs de cette polémique, alternative qui se réduirait soit à rallier les croisés de la tradition pure et dure, soit à rejoindre, résignés, les marchands du temple.

Dépouillé des alibis secrétés par son appareil idéologique, l'art contemporain doit affronter finalement la question centrale : celle de sa justification et de sa légitimité esthétique. Qui juge du Beau? Gérard Slama, essayiste, pense que "c'est trop souvent hélas, le marché et ses réseaux, maîtres de la circulation des œuvres", ce qu'il déplore profondément. Opinion que nous partageons nous-mêmes, avec beaucoup d'autres encore... sans l'ombre d'une hésitation...



## PARTIE QUATRIEME

### 1 - DE QUOI L'ART d'AUJOURD'HUI DOIT-IL S'INSPIRER ?

Une réflexion sur l'esthétique au seuil du XXIème siècle ne peut pas faire l'impasse sur des questions aussi fondamentales et aussi brûlantes que celles que nous avons esquissées ici, sans perdre du même coup sa pertinence, son intérêt, sa crédibilité. Certes, pour mener à bien une telle analyse, il est utile, à un moment ou à un autre, de se référer à certaines données philosophiques et historiques incontournables. Toutefois, on ne saurait se satisfaire d'une circulation purement tautologique des acquis de la pensée, une circulation qui ne prenne jamais la peine de confronter les attendus historiques de base à une connaissance en devenir, qui ne prenne pas en compte les mutations affectant nos modes de faire, de comprendre, de sentir, qui opère dans la méconnaissance ou le mépris des concepts fondamentaux qui, après avoir bouleversé le champ de la connaissance scientifique au XXème siècle, nous introduisent au quotidien dans ce que l'on appelle les "technosciences" et la "techno-culture". L'art ne peut être un art d'aujourd'hui que s'il intègre étroitement cette culture au savoir et aux pratiques spécifiques qui sont les siennes. En marge des péripéties du marché et des idéologies qu'elles engendrent, en marge des querelles qu'elles suscitent, il revient à l'artiste la responsabilité de participer à un effort d'élucidation et de compréhension de la situation singulière dans laquelle il se trouve, en vue d'élaborer de nouvelles grilles de lecture et de mettre au point des concepts permettant de jeter les bases de ce que nous pourrions, tout simplement et très prosaïquement, dénommer un art actuel... un art en phase avec son époque, ici et maintenant !

Les alternances et les configurations de l'imaginaire sont profondément enracinées dans la technique. Elles en dépendent étroitement. Toute vision artistique s'inscrit dans un ordre nécessaire lié à la logique intrinsèque des techniques, des matériaux et des supports. L'histoire des arts est directement liée à celle des moyens techniques. L'émergence de ces moyens, leurs possibilités spécifiques, leurs capacités multiformes, leur influence réciproque, les uns sur les autres, témoignent à travers l'histoire de périodes d'apogée ou de décadence.

Toute nouvelle technique transforme les conditions d'utilisation des techniques précédentes et, en les replaçant dans un nouveau contexte, les force à se transformer, à se renouveler, éventuellement à péricliter. Toute nouvelle technique donne lieu à de nouveaux processus formels et, par conséquent, ouvre une série de possibilités que les artistes sont amenés à explorer, à parcourir, puis à épuiser. La nature, le sens, voire la "qualité" de l'œuvre d'un artiste, sont toujours conditionnés par le moment dans lequel il travaille et il crée. C'est à partir de ces présupposés que l'on doit chercher à comprendre la situation de l'art à l'époque de l'irruption généralisée des technologies.

Les expérimentations et les recherches sur la spécificité de chaque média ont pour fonction de dévoiler les nouveaux signifiants introduits par la technologie. Les "chercheurs" de l'art, c'est-à-dire "les artistes d'avant-garde" représentatifs de notre époque, nous avertissent que la "néo-technique"

transforme les configurations de l'imaginaire. Ces mêmes artistes se donnent pour objectifs d'élaborer des modèles de comportement épistémologiques et existentiels, éléments qui constituent, en quelque sorte, de véritables instruments anthropologiques de prospective. Leur rôle consiste, aujourd'hui comme hier, à conformer les modes et les fonctions de l'imaginaire à un nouveau moment anthropologique, introduit par les technologies. Durant ces phases intermédiaires, les principes de créativité, de subjectivité, d'expressivité, sont en crise.

Les technologies électroniques ont la possibilité fonctionnelle d'agir comme un dispositif de contact à distance, c'est-à-dire de modifier fondamentalement les modes de présence. Par exemple, un concert interactif où les groupes instrumentaux réagissent les uns par rapport aux autres grâce à un dispositif de visioconférence constitue un événement esthétique de type nouveau pour lequel la notion de "reproductivité" doit être redéfinie ou abandonnée. Il en va de même pour toutes les opérations esthétiques qui utilisent l'interactivité de type informatique. La notion de mémoire est destinée à déchoir. La "présentation" est destinée à se substituer à la représentation. La reproductibilité électronique, reproductibilité en temps réel où émerge une sorte de réalité électronique "vivante", produit des événements "transmédiaux", sans lieux définis. C'est pourquoi la tâche à laquelle nous sommes confrontés ne consiste peut-être plus à redéfinir uniquement le sens de l'esthétique, mais aussi celui de l'ontologie contemporaine.

Les techniques électriques, électroniques, informatiques, nous ont introduits dans cette société de communication, se substituant désormais aux sociétés dites post-industrielles de consommation. Ces techniques sont déjà au cœur des changements intervenus dans la vie sociale, modifiant non seulement notre environnement physique, mais aussi nos propres représentations mentales. Comment l'art lui-même, dans ce contexte, pourrait-il rester figé dans des théories, des formes, des pratiques immuables ? Electricité, électronique, informatique, offrent aux artistes de nouveaux instruments de création qui vont permettre d'élaborer des formes inédites. Mais il faut bien prendre conscience que ces instruments changent en même temps notre façon de penser, de voir, de sentir.

Les apparitions successives au cours des âges des techniques de transformation des matériaux, puis des techniques de maîtrise de l'énergie, et maintenant des techniques de l'information, ont engagé successivement l'être humain dans diverses formes d'expression. Nous nous trouvons placés aujourd'hui, historiquement, au seuil d'une nouvelle ère, où le concept même d'art doit en fait être redéfini. Il revient aux artistes d'en décider. Les théoriciens, retranchés derrière leurs références historiques, pourront bien continuer à bavarder. C'est à nous qu'il appartient en priorité de décider, et nous déciderons !

L'art a toujours existé d'abord par la grâce et la volonté de ceux qui le font ! Nous mettrons donc en œuvre l'art actuel, un art de l'ici et du maintenant. Une certaine notion d'"art en soi" qui prévalait est remise en question. L'artiste de la communication réintroduit dans sa fonction anthropologique originelle l'esthétique comme système de signes, de symboles et d'actions, tandis que "le numérique entraîne une recomposition de l'économie générale des signes.

L'artiste est un témoin privilégié engagé comme "acteur" dans l'aventure d'un moment historique donné dont le décryptage n'est pas encore possible, et pour cause, un décryptage que la lecture à travers les grilles de l'histoire de l'art ne suffira pas à rendre transparent, si ces grilles ne tiennent pas

compte, au-delà de l'art, de toutes les données de la situation complexe à l'extrême qui caractérise notre monde actuel. La curiosité de l'artiste de la communication pour le domaine des sciences et des technologies a toujours nourri sa réflexion, déterminé et enrichi ses pratiques, sans lui faire perdre de vue pour autant que son terrain spécifique d'artiste reste en priorité celui du symbolique.

Il est nécessaire de marquer maintenant la distinction entre les rôles respectifs du scientifique et de l'artiste. La confusion entretenue doit être rapidement dissipée. Le rôle de l'artiste consiste à s'approprier, voire à "détourner", les nouveaux instruments de connaissance, de représentation, d'action, pour tenter, au travers de langages inédits, d'élargir les horizons de notre perception, de notre sensibilité, de notre conscience critique, éthique et spirituelle. Le domaine du scientifique est plutôt celui du savoir et de la connaissance. La distinction ne s'établit pas tant en termes de capacité créative et d'imagination que de finalité, de méthodes, de pratiques intrinsèques. Pour le scientifique, il s'agit d'abord d'élaborer des systèmes de connaissance et non pas des "objets" de plaisir... à partager. Pour le scientifique, le "je" est mis en sourdine, entre parenthèses; chez l'artiste, il sera plutôt exacerbé. L'art est expression et provocation pour donner à voir, pour donner à sentir. Les finalités de l'art et des sciences, certes se recoupent, mais chacune d'elles reste dans son propre sillon. Les mêmes outils (l'ordinateur aujourd'hui) suivent et servent des buts spécifiques et distincts. En proposant une réflexion sur le temps et sur l'espace qui ne s'effectue pas à partir de théories abstraites, les artistes de l'Esthétique de la Communication tentent de nous faire saisir des faits immanents par les dispositifs qu'ils imaginent, faits dans lesquels ils nous impliquent directement, s'efforçant, dans une situation d'expérimentation interactive, de mettre en évidence notre rapport à la fois existentiel et symbolique au monde. Alors que la progression des connaissances scientifiques fait vaciller nos certitudes les mieux établies, ces failles ouvrent aux artistes l'opportunité de pratiquer une brèche dans les conventions de la représentation, ce qui les engage sur la voie de phénomènes "extra-temporels" qui sont la vraie problématique de notre époque. Force nous est de constater, par ailleurs, que l'ensemble des mutations, induites au quotidien par les systèmes médiatiques et notre environnement électronique, réorganise à notre insu l'ensemble de nos représentations esthétiques. A nous, donc, dans notre pratique artistique d'en tirer les enseignements... Une esthétique, dont l'objet se situe "dans la relation", hors du tangible, hors du visible, dans des niveaux de l'infra-perception. Les formes d'expression deviennent autre chose qu'un art à voir ou à entendre, un art de nature proprioceptive. Les nouveaux réajustements de l'homme dans sa relation au temps et à l'espace modifient notre présence au monde et induisent des modes de représentation nécessairement inédits, présence à distance, action à distance, élaboration d'une conscience planétaire qui réactualise paradoxalement dans l'inconscient collectif les mythes les plus anciens, la dimension du sacré, la notion du magique et du merveilleux. L'abolition des distances et des barrières physiques ressource nos créations dans la saisie et la perception esthétique du temps réel. Les rites du chaman trouvent leurs correspondances dans les procédures télématiques, procédures qui, selon Pierre Lévy, ouvrent la voie à une nouvelle forme de "relationnel", réconciliant l'individuel avec le collectif, laissant entrevoir l'avènement d'une "intelligence" collective, qu'il nomme "intelligence distribuée".

Notre plus grave erreur serait de penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En rendant visible l'invisible, les artistes de toutes les époques nous ont déjà montré que, derrière le monde des apparences, il existe une multitude de mondes virtuels... des mondes auxquels la force de leur

intuition et de leur talent a donné corps, a donné existence, vers lesquels elle a ouvert une fenêtre supplémentaire sur la façon de "voir" la réalité. Depuis un quart de siècle, la pensée scientifique elle-même nous a familiarisé avec cette idée que la réalité n'est qu'une peau sous laquelle se superposent à l'infini d'autres niveaux de réalité. Appelés à envahir notre univers quotidien, les instruments technologiques modifient notre perception de l'univers en nous livrant les clefs d'accès à d'autres formes de réel. La diffusion auprès du grand public de dispositifs de visualisation et d'interaction multisensoriels va plonger les individus dans des environnements "virtuels" ouvrant de nouveaux champs d'expériences aux scientifiques, aux philosophes et, bien entendu, aux artistes.

Le mérite de ceux-ci, précisément, a toujours consisté à nous inviter à jeter sur le monde un regard "autre", un regard différent et soupçonneux, d'une part, en nous faisant douter de nos certitudes les mieux établies, d'autre part, en substituant une réalité à une autre, et en affirmant de nouveaux codes de représentation.

Certes, nous admettons plus facilement aujourd'hui que l'interprétation du monde est directement liée à un savoir donné, à un moment donné, à des conditionnements socio-culturels dont dépendent étroitement nos représentations mentales. Le statut attribué à la notion de "réalité" est toujours défini par des déterminations liées à un moment précis de l'histoire et du savoir. Ce moment est vécu par les contemporains comme une sorte d'élan, un élan suspendu et immobile dans le temps, illusion d'une plage de stabilité, qui apparaît d'une façon trompeuse comme un arrêt sur image. Souvent dans leur présent, les hommes, à leur échelle, sont ancrés dans des savoirs et des certitudes que seuls des individus de la trempe de Galilée ont l'impertinence de remettre en cause quelque-fois... au péril même de leur vie. Depuis le premier homme, nous n'avons jamais cessé de passer dans le développement de l'aventure humaine par des "virtuels" successifs qui se sont ancrés comme "réalités", des virtuels qui nous ont menés jusqu'à nos jours et qui se sont convertis peu à peu en "réalités" d'évidence bien tangibles. Depuis l'invention de la roue, ce qui est peut-être en train de changer avec la multiplication exponentielle des machines électriques et informatiques, c'est que cette accélération des moyens commence à rendre visible le mouvement lui-même, l'image arrêtée de la connaissance n'étant qu'un leurre inhérent aux limites de nos perceptions. Les machines électroniques qui possèdent d'autres capacités d'évaluation du réel modifient nos propres schémas mentaux. L'image de synthèse change notre relation au monde en nous donnant la possibilité d'intervenir directement dans des mondes virtuels. Dans les environnements virtuels que nous pouvons déjà expérimenter, l'impression de déplacement physique est donnée par la conjonction de deux stimuli sensoriels, l'un reposant sur une vision stéréoscopique totale et l'autre sur une sensation de corrélation musculaire. La relation entre l'espace virtuel constitué par l'image de synthèse et notre propre corps s'établit à l'aide de capteurs créant une hybridation intime entre le corps et l'espace virtuel dans lequel nous sommes, pour ainsi dire, immergés. Ces prolongements électroniques qui nous donnent à voir et à toucher l'immatériel d'une façon de plus en plus "réelle" construisent autour de nous un nouvel espace, un espace dans lequel la pratique artistique va pouvoir éprouver l'expérimentation d'un champ nouveau pour produire de nouveaux modèles, des modèles toujours nécessaires au renouvellement du plaisir esthétique. La notion d'espace, que l'on croyait si évidente, est en train de se transformer et de s'enrichir d'aspects inédits. L'espace de la communication que nous vivons désormais au quotidien n'est plus cet espace classique que nous expérimentions hier, mais une forme hybride et symbolique dont la représentation échappe aux critères convenus. La multiplication des moyens de communication, comme environnement permanent, nous place au centre d'un cadre informel qui délimite un espace virtuel dont les

frontières sont abstraites. C'est la mise en évidence de ce nouvel espace, son expérimentation, que les artistes du mouvement de l'Esthétique de la Communication, rompant avec la tradition visuelle, s'efforcent de rendre présent à nos sensibilités et à nos consciences. Les changements sensibles de notre perception et de notre rapport au monde qui en découlent dans nos comportements les plus courants requièrent des systèmes de représentations spécifiques et attestent de la naissance d'une esthétique "autre", une esthétique où la notion de relation prime sur le concept d'objet, une esthétique dont la ligne d'horizon se situe au-delà du "visible".

Les représentations que s'efforcent de "figurer" les artistes de l'Esthétique de la Communication sont des représentations qui puisent leurs origines au-delà du réel immédiatement perceptible, au-delà des apparences et des cadres perceptuels habituels. La technologie et ses instruments nous engagent dans une "saisie" du monde où le repère de l'œil perd son sens au profit des sources électroniques d'évaluation. Les représentations informatiques et vidéographiques se substituent à la matérialité des distances avec une telle force qu'elles sont en passe de dissoudre purement et simplement leurs référents.

En l'état actuel des choses, entre des systèmes de représentation qui appartiennent au passé et ceux qui se mettent en place, nous devons nécessairement transiger. Devant la complexité des opérations induites, nous devons souvent déléguer à la machine le soin de gérer cette situation. Aux représentations de type traditionnel, se substitue une approche intermédiaire avec laquelle nous entrons de plain-pied dans l'ère de la simulation. Dans ce contexte, notre corps, rejoignant les mythes les plus ancestraux, peut explorer l'espace sous forme d'une expérience intime, en transgressant les contraintes de nos limites physiques. Sont ainsi mises en cause d'une façon fondamentale les notions de l'espace que nous avons intégrées depuis notre première enfance, pour en découvrir des potentialités nouvelles, riches de conséquences. Ce n'est pas tant qu'entre le vrai et le faux, la réalité et le virtuel, le discernement devienne difficile, c'est tout simplement que ces notions deviennent équivalentes.

Il faut bien admettre que si les finalités scientifiques et artistiques diffèrent et restent fondamentalement spécifiques dans leurs propos respectifs, les outils peuvent être aujourd'hui communs, comme d'ailleurs les conditions d'"expérimentation" mises en œuvre. Certains artistes dont la pratique s'effectue par nécessité avec des scientifiques (accès au matériel informatique, assistance technique et recherche d'information) ont tendance quelquefois à se trouver "phagocytés" par cet environnement. La finalité artistique se trouve être alors comme gommée. Les résultats de leurs travaux, aussi intéressants soient-ils au plan de la recherche expérimentale, n'offrent plus néanmoins le caractère minimum qui les garantit comme appartenant encore à la "chose" de l'art comme nous le concevons encore. Notre opinion en tout état de cause est réservée sur des démarches artistiques qui se trouvent être ainsi détournées de leur finalité initiale. En attirant l'attention sur ce point, nous avons en même temps le souci de rester ouvert et attentif à cette évolution, ne disposant pas du recul nécessaire pour juger de pratiques qui échappent aux catégories établies de l'art, mais qui sont riches par contre de "possibles" auxquels nous devons rester très attentifs.

"Si l'essence de l'art ne réside pas dans des qualités esthétiques et donc perceptuelles, mais dans sa structure intentionnelle, l'identité de l'œuvre d'art est toujours éminemment historique, puisqu'elle dépend des spécificités culturelles de l'époque où elle est créée : tout n'est pas possible toujours. L'œuvre d'art n'a d'existence qu'à l'intérieur d'un horizon artistique global, d'un "monde de l'art" qui prédétermine les possibilités qui s'offrent aux artistes d'une époque historique donnée. Le fait que l'œuvre n'est possible que dans un monde de l'art, donc dans l'atmosphère d'une théorie de l'art qui est toujours une réalité partagée, explique aussi pourquoi l'interprétation et l'identification artistiques possèdent toujours un statut public."

Les protagonistes de l'Esthétique de la Communication ont choisi leur camp. Ils travaillent sur les extraordinaires possibilités qu'offrent les nouvelles technologies et les mobilisent pour réaliser un nouveau type d'expérience artistique adaptée à la sensibilité contemporaine. Ainsi que l'énonce Mario Costa dans son livre *Le Sublime Technologique* : "L'Esthétique de la Communication ne fabrique pas des objets et ne travaille pas sur les formes, elle thématise l'espace-temps."

Ce que l'artiste de la communication vise à exprimer à travers ses actions c'est que nous sommes situés au centre d'un processus global d'information et que son fonctionnement complexe place l'individu dans une position inédite où il se voit mis en demeure d'inventer les nouvelles formes de régulation avec son milieu, les nouveaux modèles de représentation d'une "réalité" en crise permanente. Le but des artistes de la communication est donc de nous faire prendre conscience comment le champ du sensible s'en trouve affecté et comment ces nouvelles "formes du sentir" ouvrent de nouvelles voies esthétiques. Comment sont en instance de réalisation des formes de création à la fois interactives et multisensorielles.

L'artiste, en cette fin de siècle, se situe à un moment clef de notre civilisation où les catégories, dont celles de l'art, doivent se repenser et s'appréhender à travers des grilles de lecture nécessairement renouvelées. La fin du linéaire dans la pensée, la généralisation du multimédia conduisent à la "complexité" et à la fin du narratif dans l'art. Sans transition, nous basculons de la "représentation" dans la "présentation", de "l'apparence" dans "l'apparition". Cela veut dire que ce n'est plus le geste, l'objet, l'image qu'il s'agit de fixer, mais le processus même de transformation qu'il faut capter dans ses rythmes et dans ses flux. Du même coup, le statut de l'artiste glisse d'une façon significative de la position d'observateur à celle d'agent "actant" dont l'action transforme notre perception du milieu dans lequel nous sommes immergés. Les Impressionnistes nous apprennent à "voir" et "ressentir" le paysage, les artistes d'aujourd'hui nous apprennent à "conscientiser" notre contexte technologique. Nous ne sommes plus dans la problématique classique de l'art, celle de la contemplation des apparences, mais dans la dynamique du : comment émergent les choses ! C'est notamment le sens qu'introduisent les artistes dont la démarche s'exerce dans la pratique interactive des réseaux, où c'est la notion même d'auteur qui devient questionnable.



Nous sommes confrontés à de nouveaux apprentissages de l'espace où l'art se révèle soudain comme un instrument d'adaptation inventive, pour nous aider à faire face à des situations inédites. Notre rapport au monde ne sera jamais plus le même depuis que des techniques comme le numérique, l'intelligence artificielle, la vie artificielle, la révolution des communications, ont fait irruption dans notre vie. Aux artistes, chacun à sa manière, de reformuler les questions de toujours et d'en tirer les enseignements pour demain.

## 2 - La création en marche : les nouvelles pratiques artistiques

Si le développement des technologies et l'accélération dans leur usage conduisent à faciliter la multiplication et la reconnaissance de pratiques artistiques machiniques, électroniques, robotiques, télématiques et communicationnelles, il ne faut pas méconnaître pour autant que cela fait plus de vingt ans déjà que des artistes s'illustrent en pionniers dans ces domaines ! Leur travail de recherche est resté longtemps ignoré, méconnu des circuits spécialisés de l'art. D'une part, leurs œuvres n'entraient pas encore dans les catégories esthétiques du moment (elles anticipaient plutôt sur les formes à venir...), d'autre part, surtout, elles ne répondaient pas aux critères du "commerce" de l'art, fondé avant tout sur la matérialité de l'objet comme condition nécessaire à son négoce. Tout naturellement les travaux de ces artistes n'ont pas bénéficié, dans un premier temps, d'un contexte, et des supports financiers et promotionnels indispensables à leur divulgation, comme à leur reconnaissance. Néanmoins, une fois de plus, des artistes par une approche intuitive et souvent empirique signalaient les voies dans lesquelles la société allait s'engager d'une manière significative quelques années plus tard. Une fois de plus, des artistes anticipaient par une attitude prophétique, et prenaient des gages sur une époque en total devenir. Aujourd'hui, le temps a passé et la situation de ces pratiques artistiques a évolué. Elles se trouvent en instance d'acquiescer le vrai statut qu'elles méritent. Il est vrai qu'à différents égards elles sortent des cadres et des modèles esthétiques dominants, ces derniers restant essentiellement circonscrits à des pratiques artistiques "classiques", telles que la peinture ou la sculpture. Les arts médiatiques disposent désormais d'un environnement qui va leur permettre de se développer et de creuser l'écart avec les productions traditionnelles, essentiellement artisanales, qui par ailleurs ne remplissent plus exactement le même type de besoin.

"L'Esthétique des arts médiatiques reconduit l'ensemble des pratiques et des principes promus par l'Esthétique de la Communication. Elle se distingue cependant de cette dernière par certains points, entre autres par le maintien de pratiques produisant des objets, en robosculpture, en holographie par exemple, et par la poursuite de recherches dans le domaine de l'image à laquelle elle ménage une place importante avec le traitement photonique et numérique. Les arts médiatiques visent une réhabilitation du toucher, de l'olfactif et éventuellement du goût, ces expériences sensorielles négligées par l'art classique."

Les arts médiatiques se trouvent donc maintenant au cœur d'une société dont ils expriment étroitement le sensible, les pulsations électroniques et communicationnelles. Certes, il s'agit d'un statut fragile qui n'a pas encore trouvé les supports économiques et idéologiques nécessaires à leur entière légitimation. Néanmoins ces pratiques artistiques "nouvelles" ne sont plus victimes du même aveuglement et des préjugés longtemps en vigueur, qui les maintenaient, sinon dans une totale exclusion, du moins dans une catégorie "mineure". Les critiques qui leur sont adressées, se répétant invariablement d'une année sur l'autre, affirmant qu'il ne s'agit plus dans leur cas d'espèce d'art, mais uniquement de... "technique", s'essoufflent et perdent chaque fois un peu plus de pertinence.

Le rejet en bloc, par pure ignorance, de tout ce qui touche aux arts technologiques, sans discernement aucun, devient une position intellectuelle difficilement tenable, un peu comme on l'a constaté à l'apparition de la photo et de son inscription progressive dans le champ de l'art. Fort heureusement, avec le temps qui passe, les choses bougent. Les usages sociaux des techniques électroniques se sont généralisés au point d'être devenus déjà des facteurs déterminants de nouvelles formes d'imaginaire, alors que les modèles esthétiques en cours tendent à s'épuiser progressivement dans des survivances privées de toute dynamique.

La crise du sens qui frappe de plein fouet l'art comme la société crée un véritable "trou noir", dans lequel sont appelés à disparaître des modèles esthétiques qui ne correspondent plus aux nouvelles données de la sensibilité moderne, ni aux outils technologiques et informatiques qui sont les nôtres désormais, à cette différence près que l'ordinateur n'est plus à considérer comme un outil à proprement parler, mais comme un véritable environnement... environnement en soi, ce qui induit que les transformations en cours constituent pour l'homme d'abord, et pour l'art ensuite, des bouleversements que nul n'est en mesure d'évaluer aujourd'hui. Cette situation amène la multiplication des signaux d'alerte. Dans tous les secteurs de l'activité humaine des clignotants s'allument, attestant d'une société en crise. Quand ils sont amenés à s'exprimer, les artistes, témoignent de leur désarroi et de leur incapacité à maîtriser une évolution qui leur échappe. Ils avouent ce trouble grandissant et déclarent, déboussolés, qu'ils n'ont plus rien à communiquer, plus rien à dire, plus rien à transmettre ! Il n'est pas une seule émission de TV consacrée à l'art contemporain où l'on n'entende cette litanie infligée aux téléspectateurs par quelques "ténors" des arts plastiques réunies sur le plateau, dans une ambiance cathodique et sépulcrale, très fin de siècle. Le Cercle de Minuit sur France 2, animé par la toujours excellente Laure Adler, s'en est fait une sorte de spécialité. La présentatrice rame désespérément dans le vide après chacune des questions à ses invités, qui, l'oeil morne, semblent tétanisés sous les caméras. Malgré ses efforts méritoires, elle n'arrive jamais à les tirer de la morosité ambiante, ni à leur arracher avant le sommeil de la nuit une seule note de "brillance" optimiste. C'est vrai, la crise de l'art bat son plein; tout le monde s'accorde à le reconnaître, une crise elle-même amplifiée par la crise financière qui s'y rajoute.

La situation, en l'occurrence, nous semble propice à une nouvelle redistribution des cartes, à l'émergence, à moyen terme, de formes et de pratiques artistiques renouvelées. Il n'entre pas dans notre propos d'entreprendre ici un historique retraçant, depuis les origines, le développement des pratiques artistiques. Par souci d'information, néanmoins, pour un public non spécialisé, il nous semble utile d'en citer et d'en décrire quelques-unes, afin de faire prendre conscience, du fait de leur nombre, de leur diversité et de leur singularité, d'une importance trop souvent ignorée par les milieux de l'art eux-mêmes, tout simplement parce que ces pratiques artistiques nouvelles n'entrent pas dans les grilles traditionnelles convenues et les impératifs marchands imposés par l'art contemporain.

Les artistes "cinétiques" ont été sans doute, dans la recherche d'une expression nouvelle dès les années 50 et de l'idée d'une participation active des publics, les précurseurs d'un art intégrant les effets de la lumière électrique, l'utilisation du mouvement et des machines, l'information rétroactive générée par l'environnement. Si leur ambition n'a pas été en mesure de combler le fossé qui séparait la science, la technologie et l'art, ils auront eu le mérite d'induire le rapprochement entre ces trois domaines distincts et, ainsi, de contribuer d'une certaine manière à l'effondrement des catégories anciennes, augurant la création artistique telle qu'elle est en mesure d'évoluer à l'ère de

l'électronique et de la communication généralisée. Certains artistes directement impliqués dans la recherche cinétique ont contribué au passage d'un art mécanique vers un art à dominante électronique. Il s'agit, entre autres, de Yaacov Agam, Nicolas Schffer, Liliane Ljin, Piotr Kowalski. Ce dernier, après avoir marqué un intérêt pour les phénomènes scientifiques liés à la lumière, réalise aujourd'hui des dispositifs complexes, par lesquels, grâce à des procédés informatiques, il rend accessible à nos sens et à notre conscience le facteur temps. Rendant compte de cette évolution, nous voudrions citer le nom de Roy Ascott, un des artistes les plus importants dans ces domaines, tant par ses réalisations que par sa contribution à une réflexion prospective et dense, touchant à ces nouvelles pratiques artistiques. Ascott a exploré avec rigueur, et successivement tant sur le plan théorique que pratique, tout ce qui lie l'art à la recherche cybernétique, avant d'aboutir à un art des réseaux, utilisant d'une façon complexe diverses technologies de communication interactive. En 1983, dans le cadre de l'exposition Electra, il réalise une œuvre ("La plissure du texte") qui lui donne l'occasion d'exprimer des concepts fondamentaux concernant l'art naissant des réseaux :

"En électronique, lorsque les télécommunications et les systèmes informatisés convergent, il se crée un espace qui offre des possibilités révolutionnaires à l'artiste. C'est un espace interactif où la place des intervenants importe peu. Le message ne tient pas au code unique "envoyer-recevoir". Le sens est le produit des compromis conclus par les intervenants qui, par le biais de l'ordinateur, ont accès asynchroniquement à ce nouvel espace informatique (...) Le réseau informatique offre à l'artiste le seul média réellement capable de briser les limites du temps et de l'espace et qui, un jour, s'affranchira des frontières de l'intelligence individuelle des pays et des cultures (...). Même au stade de développement où nous sommes, il est possible d'entrevoir la naissance d'une conscience planétaire que je qualifierai de "conscience de réseau."

La notion d'interactivité occupe une place essentielle dans les orientations d'un art en devenir qui est "organiquement" et "historiquement" lié aux transformations technologiques et sociales de notre époque.

Elle tend à se généraliser dans son utilisation. Elle joue notamment un rôle prédominant dans la démarche d'artistes tels que Jeffrey Shaw, Myron W. Krueger, Karen O'Rourke, Eric Gidney, Sophie Lavaud, Bernard Démioux, Miguel Chevalier, Char Davis, Stephen Wilson. Au sujet de Stephen Wilson, on peut dire qu'il s'illustre comme l'artiste type qui place l'intelligence artificielle au cœur de sa pratique. Ses systèmes informatiques interactifs réagissent à des indices quasi subtils et aussi proches de la nature humaine que les émotions, le goût et l'humour...

La contribution d'un autre artiste, Myron Krueger, aura été également déterminante pour les nouvelles orientations de l'art. Dans une conférence publiée en 1977, Responsive Environment, il déclare :

"L'environnement réactif est la base d'un nouveau média esthétique s'appuyant sur une interaction en temps réel entre l'homme et la machine. A long terme, il augure d'un nouveau champ d'expérience pour l'homme : celui des réalités artificielles qui ne chercheraient pas à singer le monde physique mais qui développeraient des relations arbitraires, abstraites, normalement impossibles entre action et réaction, cause et conséquence."

En 1983, dans *Artificial Reality*, il récidive et conforte cette idée, après l'avoir confrontée à sa propre pratique d'artiste : l'idée qui se trouve au centre de cet essai est celle d'un "environnement réactif", concept proche de la vision de Hobbes dans laquelle le monde est une vaste mécanique. Destinée à aider à la compréhension de l'essence même de nos expériences actuelles et futures, ces expériences seront caractérisées par des ordinateurs capables d'identifier nos besoins et d'y répondre. En avril 1969, Krueger avait réalisé une œuvre intitulée *Glowflow* qui fut le point de départ d'un certain nombre d'expériences qui devaient le pousser à poursuivre sa vision personnelle du cyberspace, dont *Metaplay* en 1970, *Psychic space* en 1971, *Videoplace* en 1975. Au sujet de cette dernière œuvre susceptible de réagir de la manière la plus "intelligente" aux comportements des participants il écrit :

"L'environnement réactif ne débouche pas seulement sur une expression esthétique. Il s'agit d'un outil puissant dont les applications sont nombreuses. *Videoplace* constitue clairement une généralisation de la notion de communication à distance. Il engendre une forme de communication si forte qu'il est parfaitement concevable que deux personnes souhaitent l'utiliser pour se rencontrer, même si en fait elles ont la possibilité de se rencontrer physiquement... "

Pour disposer de points de repères supplémentaires, il nous faut avoir en mémoire quelques dates clés :

- Les premières applications artistiques qui exploitent les capacités informatiques de création graphique commencent à s'imposer dès 1965. Il faut citer comme artistes : John Whitney, Kenneth Knowlton, Lilian Schwarz et Larry Cuba.

- Le *Moog synthesiser* de Robert Moog de 1968 et les objets électroniques de Nam June Paik de 1971.

- Il faut se souvenir que c'est en 1969 qu'est réalisée la première exposition artistique dédiée à l'utilisation du téléphone comme outil de création à distance : *Art by telephone* en 1969 au Musée d'art contemporain de Chicago. Il faut souligner qu'il ne s'agit pas là encore d'œuvres produites en tant qu'événements d'art des télécommunications en soi, mais plutôt de la production de travaux artistiques par une méthode non usuelle. En effet, une partie des 36 artistes invités ont utilisé (comme l'avait déjà fait Moholy Nagy en 1922...) le téléphone pour faire construire des objets ou transmettre des instructions pour la mise en place d'installations.

- La même année, en Mai 1969, Fred Forest réalise un environnement informatique et vidéo interactif à la Galerie Sainte-Croix de Tours dans une création qui associe le musicien Luc Ferrari.

- Un des premiers travaux artistiques réalisés par télécopieur comme moyens d'images et de composition à distance est celui de Stan Van Derbeek en 1970. L'artiste, résidant au CAVS (Centre for Advanced Visual Studies) de l'Institut de Technologie du Massachusetts (MIT), a expédié des images au moyen d'un fax vers le Walker Art Center de Minneapolis. Ces images, montées au fur et à mesure par juxtaposition, ont fini par composer une œuvre mosaïque : Panels for the walls of the World.

- En 1977, Douglas Davis, en collaboration avec Nam June Paik et Joseph Beuys, réalise dans le cadre de la Documenta VI de Kassel un programme télévisé en direct transmis par satellite dans plus de trente pays. A la fin de l'émission, Douglas Davis proposait aux téléspectateurs de "traverser" l'écran pour se... rejoindre.

Dans les années 70, Sonia Sheridan, dans son programme Systèmes génératifs à l'Institut d'Art de Chicago, a développé une série d'expérimentations avec le fax, étudiant l'évolution et la transformation des images et de leur composition dans les processus de transmissions en rapport avec le son.

En 1989, à l'initiative de l'artiste italienne Giovanna Colacevich présente à Rome, Roy Ascott à Bristol, Tom Klinkowstein à New York et Fred Forest à Amiens constituent un réseau "interactif" par fax, utilisant un Polaroid et ayant pour propos de se retrouver réunis sur la même photo, après différents échanges, action réalisée sous le titre générique de Tempo Real.

Entre 1989 et mars 1990, le groupe Art Réseaux, coordonné par Karen O'Rourke, entreprend un voyage imaginaire par fax avec des "itinéraires portraits" dans différentes villes d'Europe, des Etats-Unis et du Brésil.

Dès l'année 1967, L. Roberts, chercheur au département de la Défense américain, avait eu l'idée de mettre en commun les ressources des Centres de recherche des Etats-Unis par la connexion des ordinateurs et la constitution de réseaux. Toutefois l'utilisation "artistique" des réseaux d'ordinateurs ne s'imposera significativement qu'en 1980 avec le projet Art box proposé par l'artiste viennois Robert Adrian. Il s'agissait du premier réseau artistique de courrier électronique monté à l'aide de la compagnie multinationale IP Sharp. Plus tard, Art box va devenir Artex, pionnier des réseaux artistiques électroniques d'accès international, qui fut par la suite la structure d'accueil pour de nombreux projets de télécommunications. Le système Sharp est essentiellement une messagerie électronique à partir de laquelle les usagers peuvent circuler dans un réseau de points localisés..

Dans les années 70, Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz firent appel au concept d'espace électronique en mettant en œuvre une expérience vidéo-géographique, intitulée Hole in space (Littéra-lement : Le trou dans l'espace), permettant en temps réel aux passants d'une rue de New York de communiquer avec ceux d'une rue de Los Angeles. Le "trou dans l'espace" fonctionna en continu, plusieurs jours

durant, créant en quelque sorte un lieu constitué d'électrons et de gestes, connaissant un véritable succès public et mettant en évidence comment la fonction muséale peut être remise en question par la technologie comme média exclusif de culture auquel elle prétend. Les artistes de la communication ont très vite perçu les partis perceptifs, esthétiques, voire philosophiques qu'ils pouvaient tirer de la "téléprésence" comme moyen permettant d'agir à distance sur le monde réel par des représentations imagées ou des simulations virtuelles. Avec la "téléprésence", les artistes, s'adaptant à la progression des technologies de pointe, explorent maintenant les possibilités qu'offre la "télévirtualité", qui consiste à connecter des stations de travail graphique ou des stations de réalité virtuelle à travers des réseaux commutés à bande étroite (par exemple RNIS) ou même le réseau téléphonique.

Le phénomène du réseau est devenu un phénomène majeur dans nos sociétés par son extension à l'échelle planétaire et tel qu'il existe à l'heure actuelle avec Internet qui compte... 80 à 90 millions d'utilisateurs, dont 20 millions en permanence ! Les avantages techniques des transmissions à haut débit du système RNIS ouvrent aux artistes un champ de possibilités multimédia d'une extrême richesse. Ils permettent l'intervention simultanée à distance de plusieurs partenaires en même temps que l'utilisation de messageries interactives et tridimensionnelles graphiques. Parmi les artistes ayant eu recours au RNIS, on peut citer Paul Sermon qui, dans son projet intitulé Telematic dreaming, mettait en œuvre deux lits séparés dans l'espace dont les occupants pouvaient se retrouver "partenaires"... sur la même image. Paul Sermon a réalisé ce projet à la galerie Kajaani en Finlande, de mai à septembre 1992, pour le présenter par la suite à Linz en Autriche, dans le cadre de l'exposition Ars Electronica en 1993. On peut également citer la Van Gogh TV, Piazza Virtuale fonctionnant dans le cadre de la Documenta IX de Kassel de juin à septembre 1992, en relation avec plusieurs métropoles d'Europe, des Etats-Unis et du Japon. Les transmissions télématiques rendues possibles par le RNIS en temps réel peuvent, comme dans le projet de téléprésence Ornitorrinco, réalisé par Eduardo Kac, mettre en avant l'interaction ludique. L'une des installations présentées au Siggraph 1992 consistait en une "machine robot" se déplaçant dans son atelier, mais pouvant être actionnée à des milliers de kilomètres de là par l'intermédiaire d'un "pavé" téléphonique. Un visiophone permettait de suivre l'évolution du robot dans les déplacements télécommandés, selon un cycle d'images en noir et blanc réactualisées toutes les 6 secondes, alors que l'artiste, entre-temps, s'efforçait de dresser des obstacles... sur le parcours du robot.

Pour boucler ce rapide tour d'horizon qui n'a pour but que de témoigner de la vitalité des pratiques artistiques liées aux technologies de communication, comme de leur émergence à partir des années 60, il nous faut encore citer Christian Sevette avec son concept de Figuration interactive, Jean-Claude Anglade avec son Image minitel collective, Natan Karczmar avec ses projets Téléphone et Événement radio simultané, Jean-Marc Philippe avec La Roue Céleste, Stéphan Barron, accompagné de Sylvia Hansmann, et son action télématique sur le méridien de Greenwich, Philippe Héлары avec son projet télématique Corse, Bure-Soh et ses espaces interactifs sonores, Olivier Auber avec son Générateur Poïétique, Philippe Jeantet avec Cable news nature CNN, Roberto Barbanti, Gilberto Prado et le groupe Art-réseau... Pour clore cette liste, nous citerons encore Orlan pour son exposition à la galerie Sandra Gering de New York : Omniprésence : la septième opération chirurgicale-performance retransmise en direct par satellite et visiophone, dans plusieurs villes en Europe, aux U.S.A. et au Canada (1993), et le groupe multimédia Das synthetische mischgewebe animé par Isabelle Chemin et Guido Hubner.

Ce groupe fut créé à Berlin en 1986. Après Barcelone, le groupe s'installe à Bordeaux en 1990 pour travailler dans les domaines de l'installation et de la performance multimédia. En février 1993, il présente à Montflanquin, en France, un environnement contrôlé par ordinateur et intitulé : Perception, Fast forward IV. Il s'agit d'une œuvre composée d'un ordinateur "maître" et de ses trois "esclaves"... robots autonomes, accompagnés par l'affichage d'images 2D et animation 3D réalisées à partir de la résonance magnétique saisie directement dans le cerveau de l'un des membres du groupe. Des capteurs assurent l'interface avec le milieu extérieur.

Dans le dispositif créé sont mis en scène les robots. Leurs capacités de réaction s'établissent entre les forces appliquées et les propriétés de rotation (spin) inhérentes aux lois des particules élémentaires. Ce sont ces données qui ont guidé l'écriture du programme informatique initial, des questions apparaissant sur des panneaux lumineux et permettant au public, selon le positionnement des visiteurs, d'interagir avec le système. Ces questions d'ordre "symbolique", traduites par signaux lumineux, reçoivent des réponses saisies par des capteurs infra-rouges couplés aux robots, modifiant en temps réel leurs comportements, ainsi que les images et les configurations diffusées sur des moniteurs disposés en arc de cercle sur l'aire d'évolution. Les prises de décision par un groupe d'informations dans un système complexe se retrouvent tant au niveau de la recomposition des images que dans le mouvement des robots conditionnés par les décisions du public. Suivant la stratégie du "donnant-donnant", les visiteurs, par des décisions concertées et collectives, peuvent forcer le système dans ses capacités optimales afin d'obtenir le "maximum" de changement dans la configuration des images offertes.

Indépendamment des pratiques artistiques qui s'ancrent dans les réseaux télématiques et s'appuient sur des technologies de communication à proprement parler, celles qui nous intéressent ici au premier chef, il faut signaler l'existence de nombreuses autres pratiques issues des développements techniques et scientifiques. Pour avoir une idée juste de l'importance qu'ont prise à travers le monde ces pratiques artistiques resituant la relation Art/Sciences/Technologie ces dernières années, il suffit de se reporter au Guide des arts électroniques (IDEA) qui répertorie plus de 500 noms d'artistes et de théoriciens dans ces domaines, ainsi qu'aux ouvrages de Frank Popper et de Louise Poissant.

Ces nouvelles formes artistiques ont donné lieu à la photo numérique, aux images de synthèse, à l'holographie, aux sculptures à mémoire de forme, à la robotique, à des œuvres relevant de l'intelligence ou de la vie artificielles. Mais elles n'ont pas été non plus véritablement intégrées au champ reconnu par l'art contemporain. Seule la vidéo paraît avoir bénéficié d'un statut réel faisant l'objet d'une reconnaissance des instances de légitimation.

Pour un artiste, choisir un support déterminé pour réaliser une œuvre donnée est avant tout un choix personnel. Bien évidemment, il ne peut choisir que ce à quoi il a accès pour des raisons de contraintes pratiques, techniques ou économiques...

Il faut bien le constater : malgré une évolution de la production qui s'est élargie ces dernières années à l'objet et à l'installation, la production artistique reste encore marquée par l'empreinte très largement dominante de la peinture. Ce support, ce médium, ce mode de création archaïsant reste encore, et si l'on juge les transformations qui ont par ailleurs affecté notre cadre de vie, le référent "privilegié". C'est à partir de lui que se développe le discours dominant sur l'art, fondateur des



valeurs de l'art contemporain avec la caution et la complaisance des instances de légitimation. Cet état de fait en dit long sur les retards de pensée dans le domaine de l'esthétique. Les usages sociaux des nouvelles technologies, en se généralisant comme ils le font à des rythmes qui s'accroissent, auront tôt fait de renvoyer dans les placards de l'histoire des "modes de pensée" et de "faire" désormais obsolètes.

Le développement des communications en réseaux, les "détournements" que pourront en opérer les artistes utilisant l'hypertexte, l'hypermédia, exigent certaines procédures, induisent certaines formes et constructions. Dans les arts de réseaux et compte tenu de leur vocation à l'interactivité, les divisions traditionnelles entre "celui qui fait" et "celui qui consomme", entre l'artiste et le regardeur passif, tendent à s'estomper. Le "sens" est produit au cours d'un processus "dialogique" lancé par les acteurs et partenaires télématiques en présence. L'introduction du hasard et de l'aléatoire dans l'art conservera toutes ses chances. Si ce n'est plus l'éponge de Praxitèle jetée violemment de dépit contre la surface bombée de l'écran qui pourra figurer l'écume du cheval, le "bug" ou le "virus", tout aussi imprévisibles, se chargeront bien d'être les auxiliaires de l'artiste. S'il nous faut prendre conscience que les nouvelles technologies offrent aux artistes de vertigineuses perspectives, nous devons savoir que les voies d'évolution ne sont plus tant liées à l'image comme "produit", qu'au "processus" enclenché. Ce déplacement est synonyme de modifications fondamentales pour notre perception de l'art, son appréhension esthétique et philosophique, et est directement articulé au passage progressif d'une société de consommation de l'objet à une société de communication et d'immatérialité. L'on peut déjà imaginer comment, aux techniques et aux pratiques picturales inaugurées en leur temps par la peinture, et se modifiant au cours des siècles (des "glacis" de Véronèse au "dripping" de Pollock...), vont se substituer d'autres approches, d'autres procédures, d'autres façons de faire. Nous citerons, pour exemple, le "butinage" dans l'art réseautique. Cette technique, telle que l'a définie Roy McAleese, est l'emploi d'associations explicites ou implicites permettant de déterminer le prochain élément pour avancer. Il s'agit de suivre une idée en utilisant le mécanisme de liaison des éléments entre les "nœuds" et les "fenêtres" dans le cas d'un hypertexte. Il y a différentes stratégies de butinage: le "balayage" pour couvrir un champ large sans profondeur, le "browsing" pour suivre un chemin jusqu'à ce qu'un but soit atteint, la "recherche" pour s'efforcer de définir et de trouver un objectif explicite, l'"exploration" pour découvrir et exploiter toutes les extensions de l'information initialement obtenue, le "vagabondage" pour voyager à travers le monde de façon informelle et sans but précis...

Avec les hypermédias, l'artiste vise un rêve fondamental celui de "conscientiser" le contexte dans lequel nous baignons pour que nous puissions nous mouvoir, avec une parfaite aisance, dans un univers total de formes médiatisées.

Sans faire un travail spécifique sur la communication, mais en utilisant les nouvelles technologies dans des pratiques originales, il faut encore citer comme artistes représentatifs d'un art actuel: Patrick Prado, Erik Samakh, Miguel Chevalier, Eric Maillat, Yvan Chabanaud, Nessim Merkado, Marc Battier, Philippe Bootz, Michel Bret, Henri Chopin, Philippe Jeantet, Frédéric Develay, Pierre Friloux,

Frédéric Grandpré, Jake, Joël Hubaut, Maria Klonaris, Alain Leboucher, Pierre Lobstein, Vera Molnar, Katerina Thomadaki, Jean-Pierre Giovanelli, Monique Wender, Gilles Roussi, Teresa Wennberg, qui vivent en France, et à l'étranger, Jürgen Claus, Antoni Muntadas, Richard Kreische, Liliane Lijn, David Rokeby, Michel Snow, Dieter Jung, Piero Gilardi, Norman White, Diana Domingues etc... L'existence de tous ces artistes comme de toute ces pratiques artistiques démontre bien, si jamais il en était nécessaire, de la vitalité et de l'importance de formes d'art qui ont déjà pris la relève pour succéder à ce qui s'est appelé successivement l'Art Moderne puis l'Art Contemporain.

## PARTIE CINQUIEME

### 1 - PERCEPTION ET ESTHETIQUE

Comment voyons-nous et sentons-nous les choses ? Dans les années 60, les théoriciens de la connaissance ont soutenu avec force contre les affirmations des tenants du néo-positivisme que la perception n'est jamais neutre et passive, mais bien au contraire chargée d'un bagage théorique et culturel qui conditionne la manière dont toute expérience visuelle est ressentie. La perception se trouve être commandée d'une certaine manière par des connaissances acquises et tributaires des systèmes de notation à l'aide desquels ces connaissances se communiquent par des langages spécifiques. Gaston Bachelard avait déjà très largement défendu ce point de vue en son temps. Les langages de l'art, qui ont pour propos de traiter et de rendre compte de la nature de ces qualités perceptives, peuvent recourir à des formes très variées, en même temps que très complexes. Mais nos façons de les saisir dépendent en grande partie de la culture qui a exercé à travers la société son influence sur les expériences des individus. Le problème qui se pose est celui de savoir quelles sont les possibilités "interprétatives" d'une œuvre, quand nous appartenons à une culture donnée, et cela en laissant de côté tous les questionnements que pourrait soulever de surcroît une approche cognitive. C'est sur ce point précis que se pose à un moment de changement de culture notre rapport à l'art et l'interprétation qui peut en être faite, notamment pour les œuvres de caractère technologique. Après l'ère de masse et celle de la vitesse (Paul Virilio), nous entrons dans celle de la réalité virtuelle et de la "profondeur", comme la baptise Derrick de Kerckhove, une ère qui situe l'individu dans un rapport proprioceptif au monde. Une perception plus que "visuelle", une perception plus que "tactile". Une perception située bien au-delà de notre champ de vision, des limites physiques de notre peau; et qui donne à l'individu une multisensorialité étendue à l'ensemble des relations d'information dans le traitement que nous entretenons avec l'espace cybernétique. Cette perception se définit autant dans les échelles de grandeur du "micro" que du "macro" avec pour conséquence un effet induit de globalisation qui se traduit aussi bien dans la dimension planétaire, par exemple dans le commerce électronique, que dans la psyché de chaque individu que nous sommes. Cela dans un environnement qui est en passe de devenir notre environnement social "électronique", comme l'extension de notre propre corps physique. Cette "enveloppe" des technologies interactives est ce fameux cyberspace, milieu dans lequel l'humanité tout entière est appelée à baigner, espace dans lequel les réseaux innervants constituent les vecteurs d'interactions instantanées, multisensorielles.

Nous sommes à un moment charnière de l'Histoire à partir duquel s'amorce, par effet de bascule, une nouvelle façon de représenter le monde, de le visualiser et, par conséquent, de le comprendre et de le sentir.

Le monde est fait d'ondes, d'oscillations et de rythmes. On sait maintenant, grâce à la théorie relativiste que le champ des quanta se constitue à partir d'oscillations que répètent la création et l'abolition de particules. Ces connaissances scientifiques ne font que valider ce que l'intuition, et particulièrement celle des artistes, exprime depuis toujours. Les artistes de l'Esthétique de la Communication ont été particulièrement sensibles à cette dimension des rythmes, de leur "invisibilité", qu'ils ont traduite dans leurs actions. Nakamura Yûjiro, philosophe japonais, écrit à ce sujet : "Ce qui m'a inspiré, c'est que le mouvement le plus fondamental du cosmos n'est rien d'autre

qu'un phénomène typique des "systèmes non linéaires avec rétroaction". Pourquoi un système rétroactif donne-t-il une oscillation rythmique ? Parce qu'une énergie déterminée qui sert de déclencheur coule constamment dans le système muni d'un dispositif d'autorégulation du cours de l'énergie."

La technosphère, en multipliant les systèmes de communication entre les individus, joue le rôle de caisse de résonance, d'amplification et de relais de ces rythmes. Aux rythmes naturels, s'ajoutent ceux que l'Homme lui-même impulse à travers des énergies qu'il déploie et des "oscillateurs" qu'il crée, notamment avec la multiplication des technologies. Les constructeurs des cathédrales concevaient leurs édifices comme des caisses de résonance susceptibles d'amplifier des vibrations et de transmettre des énergies cosmiques, vitales et spirituelles. L'artiste plasticien s'exprime par des formes, des couleurs, des volumes, en établissant des "correspondances" entre ces différentes composantes. Le musicien travaille depuis toujours d'une façon plus spécifique sur le "rythme". En anticipant, nous imaginons aisément des formes d'art nouvelles qui seront des champs d'oscillations "rythmant" le temps et l'espace, en utilisant toutes les ressources offertes aujourd'hui par les ordinateurs. On peut déjà considérer qu'Inter-net dans sa complexité même constitue en soi d'une façon généraliste un système pouvant servir de modèle "formel" à ce type d'oeuvre à venir. Comme nous l'avons imaginé et réalisé nous-mêmes, des oeuvres peuvent être conçues dans l'espace de l'information utilisant ses "immatériaux" en les développant sous forme de tempos et de séquences. A travers un réseau comme celui d'Internet, n'est-ce pas déjà ce qui arrive tous les jours dans les synchronisations temporelles et a-temporelles des machines à communiquer et de leurs milliers d'utilisateurs dans le cyberspace ? Internet peut lui-même être imaginé comme une sorte de super-oscillateur, un cœur cybernétique de l'humanité, dont les pulsations, les fréquences et les échanges constituent la somme de tous les êtres et des organismes vivants.

C'est une sage attitude d'estimer que la réflexion sur l'art doit partir, non de la philosophie et de son projet globalisant, mais des oeuvres elles-mêmes. Le concept d'art par son propos généraliste finit par dissoudre la singularité intrinsèque de l'oeuvre d'art.

Le fait que la création artistique s'exprime dans des procédures non discursives constitue bien une mise à distance du langage conceptuel et de la pensée classificatrice. Une fois encore se pose la question de savoir si l'ambition de fonder une théorie générale de l'art correspond à quelque chose. Il y a, dissimulée derrière un tel projet, comme la vanité d'un savoir cherchant à imposer une vision absolue pour la plaquer artificiellement et arbitrairement sur les oeuvres comme système de sens. Il faut en revenir à des notions plus pratiques, je veux parler de la jouissance, du plaisir, de l'émotion, du trouble...

ressentis devant l'oeuvre. Il faut renoncer à la tentation de vouloir toujours trouver une définition de l'art, afin d'échapper au risque, toujours réel, de s'enfermer dans des problématiques qui ne présentent au final que le risque supplémentaire d'une perte de sens. Ceci dit, il reste encore à aborder le problème, toujours en suspens, de savoir en quoi consiste ce "fameux" plaisir esthétique. Pour nous, il est évident que ce plaisir relève d'une forme de jouissance qui nous amène à nous "reconnaître" dans l'autre comme sujet. La jouissance est une subjectivité partagée en même temps

que la conscience de ce partage : ce que Vilém Flusser avait été amené à théoriser et à synthétiser sous une forme dynamique en introduisant le concept d'"intersubjectivité".

On peut considérer que la nature de cet état particulier où s'origine le plaisir esthétique est très proche de ce qui se ressent et se partage dans l'expérience amoureuse. Cela veut dire que l'œuvre est éprouvée comme un "événement". Il ne s'agit pas là d'un simple énoncé de caractère métaphorique, d'une figure de pur style. Cela vise au contraire à signaler d'une manière informative que, dans l'œuvre, quelque chose se passe, induisant d'emblée l'idée d'un espace dynamique où sont mis en œuvre des jeux de force, un champ de tensions privilégié dans lequel s'élabore, par une alchimie propre à l'art, ce plaisir qui lui est spécifique : le plaisir esthétique. Si, comme nous le croyons très intimement, le plaisir esthétique est lié à un processus donné qui fait qu'un sujet identifié "reconnaît" un autre sujet à travers une œuvre et, en poussant encore plus loin cette logique, qu'un sujet donné se "reconnaît" dans l'autre comme sujet dans le même temps, nous serons fondés à comprendre alors le rôle que pourront jouer au titre de l'art les nouvelles technologies interactives, dans l'activation de ces processus et à comprendre comment, au-delà des schémas traditionnels et du concept arrêté d'œuvre d'art, des dispositifs techniques de mise en relation peuvent multiplier et créer soudain sous d'autres formes les conditions mêmes d'une reconnaissance de l'autre et le partage des subjectivités. Il s'agit là, dans le domaine esthétique spécifique, d'espérer un élargissement des catégories antérieurement reconnues, sur la base admise que l'œuvre est toujours vécue comme le lieu d'un événement.

Les œuvres dites d'"art technologique" qui, dans la plupart des cas, ne présentent plus, du point de vue de la tradition, le faisceau des critères de base habituels, sont, bien sûr, éminemment suspects. En effet, ces œuvres ne répondent plus aux conditions minima courantes de reconnaissance attestant à la fois de leur fonction "décorative" attendue, de la matérialité tangible de l'objet, de la lisibilité des contenus à travers les systèmes de décryptage classiques élaborés par la critique et les historiens d'art. Autant de qualités intrinsèques et premières qui garantissent, au préalable, les conditions pratiques de l'exposition publique ou privée et, il faut bien le dire, leur reconnaissance comme "objets" de commerce, susceptibles d'être négociés sur le marché de l'art contemporain.

Pour ces nouvelles formes d'œuvre, il faut bien considérer que, leur nature étant précisément de l'ordre de l'insaisissable, de l'éphémère, du transitoire, du ponctuel, de l'hétérogène, de l'immatériel...

le statut traditionnel de l'œuvre d'art se trouve être remis brutalement en question. Un statut dont la "cristallisation" et la "densification" sous forme d'un objet tangible avait surtout pour avantage de nous rassurer et d'exorciser notre angoisse existentielle de la mort, en raccordant l'ego de tout un chacun à un objet "tangible et bien palpable", comme une promesse (d'ailleurs bien aléatoire et illusoire...) d'éternité.

Le système économique de l'art contemporain fonctionne encore tout entier sur une économie fondée sur les échanges d'objets matériels : tableaux, sculptures, lithographies, dessins... La situation veut que la société actuelle, dans ses forces les plus dynamiques et innovantes, soit déjà quant à elle

engagée dans une économie dite de pure information, reposant sur un échange de biens immatériels. L'information boursière, la plus volatile et la plus éphémère denrée qui soit, est devenue aujourd'hui une "matière" économique de tout premier plan. Les prostituées ont déjà adopté pleinement l'immatériel de la société d'information quand elles vendent des fantasmes par téléphone à des consommateurs qui les règlent, à distance, avec des cartes de crédit. On appelle cela aussi la société de service, un service dont les horizons sont maintenant à l'échelle planétaire. Il va bien falloir un jour que les artistes dits d'art contemporain se mettent enfin eux-mêmes au diapason, qu'ils règlent une fois pour toute leur compte aux tendances nostalgiques et régressives qui les habitent encore. Il est pour le moins paradoxal de constater que le plus grand nombre d'entre-eux se maintiennent encore dans des pratiques artistiques ancestrales et artisanales. Est-il possible d'imaginer raisonnablement que la médecine moderne ait pu en être restée aux scapels de Paracelse, ignorant tout du laser, du scanner et du monitoring ? Pourquoi et sous quel prétexte aberrant, voudrait-on maintenir l'art dans une situation figée en-dehors du champ d'évolution de notre environnement ?

Les œuvres d'art technologique sont plutôt du côté du présent. Elles parient plus sur la magie du "temps réel" que sur la séduction et les incertitudes de la mémoire. Elles appartiennent déjà "organiquement" et "temporellement" à une pensée en mouvement, une pensée du flux, du fluide et de la transformation, une pensée qui ne capitalise plus sur les délices d'une immortalité prévue d'avance et définitive, mais sur une émergence et une renaissance, en perpétuel devenir.

Quand désormais, tout autour de nous, se trouve visualisé et visualisable sur des écrans de toutes sortes, de toutes tailles, notre rapport au monde s'en trouve fondamentalement modifié. Ces "représentations" au quotidien ne restent plus des icônes neutres, des "lucarnes" ou des "fenêtres" qui nous permettent d'assister passifs, en voyeurs en quelque sorte au spectacle du monde. Elles constituent des "fragments" de vie qui nous sont restitués en temps réel et à distance, avec lesquels nous pouvons entrer en communication et agir sur eux en créant une relation interactive.

Ce "repositionnement" radical de notre rapport à l'espace et à la présence des autres à distance réactivée par des processus croissants d'électronisation stimule et accroît notre curiosité pour les autres.

Avec la multiplication des communications, l'isolement physique de l'individu (quoi qu'on en dise...) se trouve rompu, sans pour autant que l'individu se voit privé de sa libre autonomie. Echappant de fait à l'enchaînement que constitue la contrepartie obligée de ses liens à une communauté donnée...

Pour ainsi dire, protégé par une garantie d'anonymat, sans se voir renvoyé systématiquement à la solitude, et cela à la seule condition de conserver l'entière initiative et le contrôle de ses connexions aux réseaux. Cette électronique des échanges et des contacts, en se généralisant, réconcilie la ville et la campagne et finalement...

nous raccorde à tous les territoires du possible. La cité tout entière, à notre décision, peut répondre à notre appel pour nous joindre dans notre lieu de vie, qui reste encore, selon notre libre arbitre, lieu préservé de notre intimité...

Magie des télécommunications, quel que soit le lieu où nous nous déplaçons, nous pouvons désormais communiquer à travers les réseaux planétaires : dans la voiture, la rue, le train, l'avion,

voire au milieu du désert pour peu que nous disposions d'un téléphone modulaire. Cette électronique généralisée réconcilie le local et le global : "C'est par leur immensité que les deux espaces, l'espace de l'intimité et l'espace du monde, deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'Homme, les deux immensités se touchent, se confondent...".

L'individu "actif" des nouvelles technologies de communication et l'artiste de l'art actuel s'inscrivent dans une nouvelle culture, une culture nomade, une culture qui ne repose pas tant sur l'accumulation de biens fixes que sur la capacité pratique à communiquer tous azimuts.

Dans cette culture cette faculté "expressive" de communiquer devient synonyme d'épanouissement personnel dans un rapport actif et activé avec les autres. Elle constitue un facteur déterminant de la relation sociale avec les autres comme ont pu l'être, en d'autres temps, le point d'eau et la place du village. Ce qui en en prenant le contre-pied s'oppose à ce prétendu isolement auquel nous contraindrait l'usage généralisé des machines à communiquer dans la société qui s'annonce.

Devant cette révolution, il serait absurde également de vouloir entretenir la fausse querelle qui oppose l'écrit à l'image, le papier à l'écran. Il faut envisager les développements d'une culture de l'image, d'une culture de l'écran, au regard d'un aménagement progressif de la culture de l'imprimé. La diversification du support des écrans se fera progressivement comme elle s'est faite pour le support papier qui, selon la situation ou la fonction recherchées, a adopté chaque fois des formes appropriées et multiples.

Ce qu'il faut par contre retenir dans cette hypothèse ce sont les conséquences majeures qui peuvent en découler pour l'être humain.

L'observation que nous en faisons nous permet de constater déjà rétrospectivement que l'usage de l'écrit a induit finalement dans nos systèmes cognitifs, nos façons de penser, d'appréhender le monde, de le représenter, et de structurer notre organisation sociale. Ce constat nous amène à imaginer que la généralisation des écrans, sans que nous puissions encore, faute de recul, en évaluer l'impact exact, peut avoir des conséquences au moins aussi importantes. Les milieux de l'art et les artistes eux-mêmes ne peuvent pas raisonnablement rester plus longtemps étrangers à des problèmes aussi fondamentaux, les négliger ou s'en désintéresser.

Les artistes sont des individus comme les autres, soumis aux mêmes conditions que leurs contemporains, mais il entre dans leur responsabilité propre d'anticiper les formes à venir, le sens à donner à leur société, le symbolique à produire, ici et maintenant. La multiplication des nouvelles technologies, l'hybridation de l'informatique et des télécommunications constituent un phénomène dont l'implication se situe bien au-delà de la simple expression du progrès technique. La "révolution numérique" s'appréhende comme une véritable révolution sociale et culturelle qui affecte notre perception esthétique et notre relation sensible à l'environnement.

Les nouvelles technologies numériques de l'image marquent l'avènement d'une nouvelle étape "plastique". Si les médias "ana-logiques" avaient vocation à rester en quelque sorte en "surface" des choses, les traitements numériques introduisent une dimension supplémentaire à la représentation visuelle, une dimension qui s'enrichit du potentiel des capacités cognitives et heuristiques. De ce fait, la nouvelle forme d'intelligibilité des images entraîne un nouveau mode de perception visuelle partagé, entre une fonction synthétique de l'information qui relève des sens physiologiques (la vue, l'ouïe, le toucher) et une fonction analytique relevant d'un traitement rationnel qui épouse les formes du discours ou du texte. Longtemps dévolue et restreinte au domaine du sensible, la représentation visuelle contribue maintenant à une connaissance qui relève d'une certaine forme de rationalité. Ce glissement culturel du visuel a pour résultat premier de modifier la nature des frontières traditionnelles qui séparaient jadis le domaine des arts de celui des sciences. L'audiovisuel n'est plus réservé prioritairement au "distractif" et au "ludique". Il constitue un outil spécifique qui nous permet aujourd'hui, tant par la radiologie numérique, et le scanner que par l'intelligence artificielle, d'accéder à un autre type de "connaissance" par l'image. Si l'artiste revendique un nouveau statut dans son rapport aux sciences (le statut d'"artiste-ingénieur", de Léonard de Vinci à... Piotr Kowalski), le scientifique, de son côté, revendique dans certains de ses travaux et les images qu'il manipule la présence du fait esthétique.

Nous ne sommes pas en mesure de tout comprendre, de tout expliquer de ce qui va changer dans l'art. Les tendances "officielles", soutenues et financées par le marché et les institutions publiques vont-elles s'infléchir, survivre ou disparaître ? Il s'agit de mener ensemble une réflexion critique et théorique à partir de données objectives, et surtout d'expériences personnelles, une réflexion pour tenter de comprendre ce qui dans l'art reste semblable, et en même temps ce qui change profondément par rapport à la théorie esthétique. Il est fondamental aujourd'hui de tenter de saisir comment le statut d'œuvre tend à se déplacer, comment des pratiques artistiques nouvelles émergent et se démarquent de la tradition en utilisant les nouvelles technologies.

S'il n'est pas dans nos intentions de taire le moins du monde les critiques que nous adressons à l'art contemporain ou de les édulcorer, nous désirons toutefois dépasser le stade des vaines querelles suscitées par les polémiques en cours, nous positionner de façon délibérément positive et optimiste. Rien ne sert de s'éterniser outre mesure sur les errements d'un passé sur lequel nous ne pouvons plus agir. Il faut essayer de construire, et appeler tous les artistes à se fédérer et à se réunir, à mettre en commun leurs espoirs et leurs efforts pour tendre vers un monde qu'ils auront les premiers contribué à modeler, sans s'en remettre aux autres et aux aléas des circonstances pour que soit pris en charge leur destin.

Les artistes doivent commencer par prendre conscience qu'ils constituent à eux tous une force créatrice et morale de tout premier plan, et que cette force ils peuvent désormais la manifester, la faire reconnaître et respecter. Au lieu de la gloire posthume qu'on leur promet, toujours généreusement, ils doivent exiger et imposer qu'un minimum décent de considération et de moyens leur soient octroyés par la société. Non pas pour apparaître comme une catégorie supplémentaire "d'assistés" mais pour revendiquer une place citoyenne et constituer, éventuellement, un groupe de pression, participant activement aux orientations et aux choix de la société. Les individus, les citoyens, les artistes, disposent dans la société d'information et de communication telle qu'elle existe



de leviers d'actions qui peuvent faire en sorte que leur condition soit perçue socialement de manière autre par la collectivité et changée. Ils doivent avoir l'imagination de ces moyens, se les approprier et les mettre en œuvre. Il ne tient qu'à eux de le vouloir, de l'entreprendre et de le faire. Le contexte technologique et communicationnel, et à la fois les compétences qu'ils acquièrent dans la nouvelle société qui s'installe, sont susceptibles de leur offrir un statut qui ne sera, ni celui de fou du roi, ni celui d'ingénieur des loisirs, mais d'une manière plus valorisée celui d'un véritable repère du sens.

Le concept théorique de base sur lequel s'originent les arts du futur est bien le concept d'"événement". Mario Costa le dit lui-même quand il énonce les principes qui fondent l'Esthétique de la Communication :

"L'esthétique de la communication est une esthétique d'événement.

L'événement est ce qui se soustrait à la "forme" et qui se présente comme flux spatio-temporel ou processus dynamique du vivant."

L'événement est donc ce qui se "soustrait" à la forme. En tout état de cause, la présence de l'événement exclut automatiquement celle de l'œuvre d'art, si nous cherchons dans celle-ci, comme l'a fait en général la tradition métaphysique et esthétique, une "matière informée", un composé de matière et de forme. Si l'événement se soustrait à la forme, cela signifie en l'occurrence qu'il se soustrait au principe même de la forme-matière et donc au principe même de l'œuvre.

Dans son ouvrage *Der Ursprung des Kunstwerkes* en 1936, Heidegger écrit : "L'esthétique assume l'œuvre d'art comme un objet, et précisément comme l'objet de l'"Aisthesis", de l'appréhension sensible dans le sens le plus large".

Aujourd'hui, cette approche prend le nom d'expérience vécue. La matière dont l'Homme fait l'expérience de l'art en détermine l'essence. L'expérience vécue a valeur de critère originel non seulement de la jouissance artistique, mais de la production même de l'art.

"Tout est expérience vécue. Mais peut-être l'expérience vécue est-elle l'élément dans lequel l'art est en train de mourir".

Cette remarque d'Heidegger nous paraît utile pour étayer notre propos. En effet, qu'est-ce que l'événement artistique auquel se réfère l'Esthétique de la Communication sinon le corollaire voulu de l'expérience vécue ? Et si, comme l'affirme Heidegger, l'art commence à mourir à partir du moment où l'Homme "décide" que la modalité de son expérience de l'œuvre d'art en détermine l'essence, alors peut-être l'Esthétique de la Communication, en thématissant la disparition de l'œuvre d'art dans un "événement-flux", se relie-t-elle définitivement, en la clôturant, à l'ensemble de la tradition esthético-métaphysique. Il convient de se pencher sur les différences qui peuvent se fonder entre l'œuvre d'art inscrite dans la tradition esthétique et la notion d'événement thématisée par l'Esthétique de la Communication. L'œuvre d'art, en sa qualité de matière informée, union indissociable de matière et de forme, est avant tout une "chose".

Le concept même de matière informée est, selon Heidegger, une des interprétations les plus radicales dont s'est servi la métaphysique pour caractériser l'œuvre comme chose. Dans cette "chosité", on peut distinguer deux traits fondamentaux : ce qui perdure et son extériorité. La chose présente, précisément, est le caractère ontologique de ce qui reste, de ce qui perdure. Cet état

précède notre expérience de la chose et continue à subsister après. L'œuvre est chose et le reste. Bien entendu, les arts dits "temporels" ont toujours existé, notamment la musique. Mais par ailleurs, on ne peut raisonnablement refuser à l'œuvre d'exister, de perdurer dans son caractère "chosal", en deçà de ses exécutions ou de ses réalisations. Second trait singulier, l'œuvre, en tant que chose, a pour caractère ontologique l'"extériorité". Celle-ci signifie à nos yeux opacité, irréductibilité au sens, à la signification. Focillon dans sa fameuse Vie des formes se réfère justement, en parlant de l'extériorité comme principe interne à cette impossibilité de l'être chose de l'œuvre à se résoudre au seul "signifié". Au regard de cette "chosité" de l'œuvre, dans à la fois ce qui perdure, et ce qui constitue son extériorité, l'événement thématique par l'Esthétique de la Communication se présente d'emblée comme ce qui se soustrait d'autorité à la "chosité", cela même avant de se singulariser et de se définir comme fait télématique, par exemple. L'événement, en effet, n'a ni le caractère de perdurer, ni celui que nous avons défini comme celui de l'extériorité. Il ne "perdure" pas en tant qu'il ne précède ni ne suit l'expérience que l'on peut en faire. Il est intrinsèquement ce qu'on fait dans l'expérience du moment même où elle se vit. Il se résout intégralement dans le flux : c'est un pur événement spatio-temporel. Par ailleurs, en ce qui concerne l'extériorité, il n'y a en lui aucune frontière où commencerait une opacité, une irréductibilité. En se soustrayant à ce que nous avons appelé l'extériorité de la chose, l'événement n'est pas seulement ce qu'on peut appréhender, l'événement-type dans lequel ne se rencontre rien d'impénétrable ni d'obscur. Il est ce qui "communique" intégralement avec l'extérieur. Il est ce qui "communique" intégralement avec l'expérience. C'est à dessein qu'est utilisé ici, et très sciemment, le terme "communique". Ce renvoi au concept de communication n'est pas utilisé dans son acception informationnelle, mais dans une acception relevant pour ainsi dire de l'état d'énergie. Pour recourir à une métaphore on pourrait évoquer ici le principe des vases communicants. Mais l'aspect le plus intéressant s'illustre en réalité dans le fait suivant : si l'événement est simplement ce qui communique avec l'expérience, alors l'événement, flux d'énergie, et le flux de conscience lui-même deviennent un même flux. Et dans un tel flux, pour parler comme Bergson, interviennent seulement des différences de degrés, et non de nature. L'expérience vécue contemporaine semblerait de cette manière pensable en-dehors des catégories "cartésiennes", en ressortissant plutôt à l'aperception, à la présence immédiate des signifiés à la conscience...

De ce point de vue l'Esthétique de la Communication, en thématisant la disparition de l'œuvre dans l'"événement-flux", thématise, aussi et surtout, une typologie de l'événement vécu, ce qui affirme le changement d'essence de l'art dans des pratiques artistiques contemporaines liées précisément aux nouvelles technologies.

Par leurs pratiques singulières et les œuvres produites, les artistes qui relèvent de l'Esthétique de la communication créent de nouvelles catégories de l'art dans lesquelles l'art a modifié sa propre essence en instaurant des contextes et des dispositifs qui s'avèrent être lieu d'émergence de possibles existentiels.



## 2 - FIN DU LINEAIRE, INTERACTIVITE ET ART DES RESEAUX

A observer les changements qui se produisent tant dans les sciences "dures" que dans les sciences sociales, on constate de plus en plus que les phénomènes s'appréhendent d'une façon non linéaire.

Ces changements s'opèrent à partir d'une "complexité" intrinsèque. Et ces bifurcations, souvent inattendues et déconcertantes, qui modifient jusqu'à nos façons de penser, conditionnent désormais naturellement le champ de l'art lui-même. C'est ainsi que les arts technologiques, l'art des télécommunications, l'art infographique, l'art de la réalité virtuelle, l'art holographique, et ceux relevant de la robotique et de l'intelligence artificielle, ne procèdent plus des modalités classiques des arts traditionnels antérieurs. A l'époque où naissait la théorie de la mécanique quantique dans les années 1920-1930, le cubisme s'est imposé, à son tour, comme nouvelle vision artistique, une vision artistique qui bousculait quelque peu les conventions établies et les habitudes linéaires de notre perception. La représentation plastique, en cumulant les points de vue, nous a éduqués à regarder les objets d'une façon différente. Le constructivisme nous a également aidés à percevoir la réalité plastique sous forme de "masses", ce qui constituait une rupture notable par rapport à une vision classique fondée sur le plan et la ligne. Ces mouvements artistiques s'inscrivent, comme d'ailleurs une certaine littérature et la musique sérielle, dans ce même esprit de "recomposition" mentale des schémas de représentation. Il y a rupture et changement de paradigme. Il faut souligner que ces changements ne sont pas seulement inhérents à l'utilisation de techniques spécifiques et inédites, ils proviennent d'une restructuration du système de l'art lui-même, dont cet ouvrage tente d'esquisser les prémisses et la mise en place. En l'occurrence, le changement ne se contente pas de varier les contenus, il transforme le système dans sa nature même. Dans une telle situation de mouvement et de transformations continues, il est particulièrement difficile d'évaluer sans recul les incidences qui affecteront la façon de faire l'art. Mais nous pouvons d'ores et déjà tenir pour acquis que les métamorphoses de l'art emprunteront également des voies non linéaires. Les artistes, comme à la Renaissance, auront des assistants selon la nature de leurs créations pour réaliser leurs projets. Nous devrions dire que les artistes, plus que jamais, auront des partenaires et travailleront comme les scientifiques le font déjà, au sein d'équipes pluridisciplinaires dans lesquelles les compétences s'ajoutent et s'hybrident !

Ce qui est plus étonnant encore, c'est le fait que ces partenaires, ces co-auteurs, ces assistants, ne seront plus demain des créatures humaines, mais ce que l'on nomme déjà par glissement sémantique des "agents intelligents" ! Ils seront les véritables assistants personnels des artistes, leurs serviteurs fidèles et efficaces, non seulement pour chercher à leur place des informations, les hiérarchiser, les filtrer, mais aussi pour pratiquement formaliser les goûts. Les œuvres animées désormais par ces agents dévoués à la cause de leur "Maître" seront évolutives, s'auto-adaptant en fonction de la sensibilité de l'amateur d'art récepteur, mais aussi de sa psychologie, de sa culture, et...de son pouvoir d'achat. Des interfaces conversationnelles s'intègrent maintenant aux logiciels de façon courante et les techniques de l'informatique dite "affective" chargent désormais les réseaux d'une curieuse fonction spéculaire. En effet, l'agent intelligent (l'assistant d'hier pour l'artiste...) fait (fera) de chaque récepteur de l'œuvre le "modèle" même de l'œuvre en cours d'élaboration, en quelque sorte du sur-mesure, selon le profil et le portrait-robot dressé à partir d'une base de

données extrêmement fouillée dans laquelle notre infatigable "agent intelligent" aura été faire son marché numérique. Chacun aura l'art qu'il mérite, sera pleinement satisfait, et en aura pour son argent !

En passant de la continuité linéaire traditionnelle à la simultanéité des données fragmentaires, nous sommes passés à une autre façon de concevoir le temps et l'espace. En vérité, en art, nous ne sommes pas assez préparés à affronter de tels changements. Nous continuons à penser d'une façon linéaire alors que les mutations qui surviennent sont non linéaires, exponentielles, et en accélération continue. Notre raisonnement face à la complexité croissante fonctionne encore d'une façon analytique, alors que le cubisme avait su, déjà, en l'espace de quelques années, passer de l'analytique au... synthétique. Les processus, les systèmes, les réseaux se superposent et s'enchevêtrent dans des filets serrés et inextricables. Les nouvelles technologies constituent à travers l'espace planétaire un vaste réseau de communications qui fonctionne comme une mémoire gigantesque. Elles permettent la manipulation de symboles en temps réel, la modélisation de phénomènes complexes. Enfin, la simulation du vivant, la bio-informatique, la vie artificielle, les expériences de télé-virtualité, ouvrent également à l'art et à l'imaginaire des perspectives inédites qui apparaissent comme autant d'aventures passionnantes. Nous devons adopter de nouvelles façons de penser et de "faire" l'art en utilisant des outils comme ceux de l'informatique, des outils qui sont seuls capables de gérer et de simuler précisément cette complexité non linéaire. Il nous faut apprendre en art, comme dans les autres domaines, à penser d'une façon a-historique, ce qui n'est pas gagné d'avance... La culture et la technique évoluent de concert dans la société depuis toujours. Aujourd'hui, cette évolution est devenue si rapide et les interactions si étroites entre l'une et l'autre qu'elles tendent à devenir un seul et même corps. Comment l'art pourrait-il échapper lui-même à cette interdépendance, à cette symbiose grandissante ? Cette évolution, pour ne pas dire cette mutation, nous conduit à l'avènement d'une nouvelle conscience planétaire comme le souligne dans son manifeste le mouvement artistique de l'Esthétique de la Communication en même temps qu'à une appréhension holistique du réel. La pensée non linéaire est un mode de pensée dans lequel l'"artiste" devrait se retrouver à l'aise. Elle permet en effet de capter de nouvelles perspectives et de nouvelles propriétés du réel, d'où sont susceptibles d'émerger des mondes "insoupçonnables", se situant entre le réel et l'imaginaire. L'informatique crée des réalités potentielles qui engendrent en boucle des réalités virtuelles et ainsi de suite... Chaque nouveau monde engendre une nouvelle esthétique dans laquelle les mots, les formes, les couleurs et les rythmes redéfinissent des concepts, puis de purs sens symboliques. Ces ensembles s'auto-organisent pour produire une "vision" systémique. Un système où se distinguent et cohabitent de façon cohérente différents niveaux de réalité. L'approche holistique exprime et détermine, dans le cas qui nous occupe, cette perception unitaire et transcendante qui appartient bien à la spécificité de l'art.

Quand nous manipulons par exemple un CD-Rom, au lieu de nous trouver confronté à la position classique d'un alignement d'informations préétablies, nous sommes plutôt en présence d'un "réservoir" de données dans lequel il nous est loisible de "naviguer". Par nos choix, aussi multiples soient-ils, nous faisons un acte de construction de sens. Avec les hypermédias qui rompent avec le schéma habituel d'utilisation que nous faisons des oeuvres artistiques s'ajoute, de surcroît, la dimension supplémentaire de plaisir et d'émotion inhérente à une recherche des données... directement engagée dans une quête intellectuelle. La construction de sens n'est pas chose nouvelle dans le propos de l'art. Ce qui est nouveau par contre c'est qu'elle s'effectue maintenant dans un espace (matériel-immatériel) à l'aide de différents agents-médias-langages qui s'hybrident et

s'offrent ainsi à l'interprétation du récepteur. Les œuvres se donnent à voir sous une forme purement ponctuelle. Leur hétérogénéité ou leur immatérialité ne permettent pas de les fixer dans des "objets" constitués, fixes, stables et immuables. C'est ce que nous appelons des œuvres de type événementiel ou des "œuvres-événements", qui se traduisent par des flux combinés, simultanés ou alternés, qui jouent avec leur tempo propre dans la durée. Il s'agit en quelque sorte d'œuvres de nature plastique ou assimilée, qui combinent à la fois l'espace et le temps dans le mouvement.

Avec l'Esthétique de la Communication qui insiste en priorité sur le concept de "relation", nous pouvons déjà avancer l'idée de "synthèse cognitive" qui restitue le sens du mouvement ininterrompu des hybridations en cours. Les évolutions auxquelles nous assistons avec les hypermédias, le numérique et les réalités virtuelles au service de la création artistique nous conduisent à l'abandon de la linéarité, à l'abandon naturel et logique de nos traditions esthétiques et à la recherche de nouvelles valeurs, de nouvelles formes et de nouveaux... arts.

Cette recherche expérimentale, comme à chaque période de l'histoire pour tous les arts, s'effectue dans un contexte bien particulier qui est le nôtre aujourd'hui. Non seulement ce contexte n'est pas neutre, mais il marque de son sceau spécifique l'Histoire des hommes que nous sommes. Nous pouvons affirmer que les nouvelles technologies se présentent actuellement comme un milieu en soi. Contrairement à ce que nous pourrions penser, ce milieu n'est pas la seule addition d'une multitude d'instruments informatiques, de fonctions et de compétences, mais un vaste système cohérent dont tous les éléments sont interdépendants et en permanente interaction.

C'est un fait avéré que la technologie transforme à long terme les idées, les conduites, et conditionne notre avenir. Il faut bien admettre que ce monde vers lequel nous sommes poussés n'est plus ce monde linéaire, ce monde de surface, ce monde des apparences, ce monde des objets finis, que l'art sous des styles et des modèles variés s'est appliqué durant des siècles à représenter. Nous assistons désormais non plus à un virage que la pensée serait en mesure de négocier en douceur à l'aide de référents encore valides, mais à une rupture brutale et catégorique, véritable zone de fracture qui délimite et marque la frontière entre deux continents, entre deux types de culture : une nouvelle culture dynamique en situation de recherche et d'émergence, l'autre figée en situation de lente obsolescence et de disparition à moyen terme.

La fin du linéaire dans la pensée consacre aussi sans doute la fin du narratif dans l'art. Sans transition nous basculons du domaine de la "représentation" dans celui de la "présentation". Nous passons du mode de l'apparence à celui de l'apparition. Notre vision classique de l'art s'en trouve à coup sûr définitivement modifiée. Ce n'est plus l'image fixe, l'objet, le geste donné qui sont offerts, mais le processus même de transformation dans lequel ces éléments sont engagés respectivement, solidaires et interdépendants. L'observateur (l'artiste) est lui-même partie intégrante d'un contexte, d'un processus, d'un système dont il est un des agents des interactions produites. Son statut glisse de façon significative de la position d'observateur "neutre" à celle d'agent "actif" qui interfère dans les déroulements en cours.

Dans une culture qui privilégie apparence et surface, le jeu se réduit à une représentation d'un monde perçu comme stable, fixe, immuable. Dans cette conception, la fonction de l'artiste consiste à "représenter", c'est-à-dire à recourir à des moyens de représentation que ratifient ou rejettent les corps constitués de l'art contemporain : le marché, les critiques, la presse spécialisée, les musées et diverses institutions. Ces représentations sont fondées sur des valeurs esthétiques et politiques établies et dominantes. Il en va autrement pour les artistes dont la pratique se fonde sur la notion première de processus. Pour eux, toute forme de représentation qui serait "définitive" se trouve automatiquement récusée, du fait même qu'il n'y a pas de monde dans lequel repères et référents puissent être isolés et définitivement arrêtés. Cette façon de voir et de penser s'est imposée en premier dans le domaine des sciences les plus avancées, notamment en physique moderne.

La saisie du monde se fait désormais en mouvement, en tenant compte de l'interrelation de tous les éléments en présence. Ce n'est plus avec une image "arrêtée" qu'on peut avoir la prétention de représenter un monde dont la nature précisément est devenue vitesse et changement, relation et interaction. Nous sommes précipités dans un nouvel espace de transaction dans lequel un projet de création ne peut être envisagé que dans la dynamique du devenir. L'artiste considère sa position comme celle d'un "opérateur" qui fait partie lui-même d'un système qui, une fois lancé, sera susceptible de s'auto-mouvoir et éventuellement de s'auto-gérer. L'artiste assume pleinement cette position nouvelle. C'est dans cet esprit et cette perspective que les artistes de la communication et des nouvelles technologies ont toujours entendu orienter leur démarche. A fortiori quand celle-ci s'investit et s'exerce dans la pratique des réseaux, notamment dans Internet et les réseaux télématiques dans lesquels des individus divers, géographiquement distants, reçoivent et envoient des messages, participent en temps réel à une information globale dont l'émergence fait sens par elle-même. Il est à souligner que le développement des sciences cognitives introduit l'artiste dans des régions de la connaissance qui nous livrent de précieux éclaircissements sur les comportements du vivant, de l'artificiel. Cette nouvelle étape de l'évolution de la pensée et des connaissances nous conduit à adopter de nouvelles positions philosophiques dont les conséquences affectent directement la pratique artistique. Il serait vain de tenter de saisir l'aventure artistique dans laquelle sont engagés les artistes qui ont intégré à leur mode de faire la pratique des réseaux de communication et l'interactivité sans en même temps prendre en compte les conditions épistémologiques nouvelles dans lesquelles sciences, philosophie et art évoluent de concert. Si nous le négligions, nous serions en situation de considérer leurs œuvres au même titre que les œuvres de conception traditionnelle, alors qu'elles sont le résultat, non seulement d'un dispositif différent, mais surtout d'un mode de pensée "autre", dans lequel on n'est plus dans une problématique de la contemplation des apparences, mais dans la dynamique du "comment émergent les choses" et des mécanismes de l'apparaître. Ces mécanismes sont des configurations dynamiques, d'ordre systémique, dans lesquelles la pratique artistique cherche et trouve ses points d'application et de réalisation. Dans cette perspective la position de l'artiste se donne comme position "volontariste". On ne peut comprendre le monde que si, simultanément, on le construit. Si on est pleinement engagé dans ce processus de création. En conséquence de quoi, le monde ne peut s'appréhender que comme un projet mis en actes. Les conduites de l'art, autrefois circonscrites au domaine du symbolique, deviennent alors aussi des actes réels, dans des contextes donnés, dans certains espaces définis de l'information. Des propositions mises en œuvre avec les autres dans des modes interactifs

qui, dans le surgissement continu du sens, créent des espaces symboliques, des espaces de rencontre singuliers et inédits.

Dans les arts de l'interactivité, le destinataire potentiel n'est plus simple spectateur de l'objet proposé, il en devient coauteur. Dans ce scénario l'artiste est toujours porteur de représentations en soi, mais ce ne sont pas des représentations prédéterminées. Elles naissent, on pourrait dire "émergent" au gré des connexions et des flux croisés d'informations qui s'actualisent au fur et à mesure dans le réseau. L'œuvre devient un champ ouvert à de multiples possibilités, susceptibles de développements imprévus. A un moment donné, quand les participants se rejoignent, on obtient alors une coproduction de sens.

C'est de cette coproduction que peut naître ce que Pierre Lévy appelle l'"intelligence distribuée" ou collective. Dans la mise en œuvre du concept d'interactivité, l'activité de création ne prend nullement fin dans la "sacralisation" de l'œuvre par la signature de l'artiste, comme c'était le cas avec la peinture de chevalet. L'œuvre continue sa course. Course indéfinie, sur une trajectoire ouverte à la participation des publics.

L'interactivité est le degré d'implication auquel les participants d'un processus de communication contrôlent et échangent leurs rôles et leurs informations de façon réciproque. Dans la nouvelle dimension temporelle introduite par les technologies de communication et Internet, l'art interactif est, d'une façon continue, recréé et restructuré par ses opérateurs artistes et usagers en ligne. Il faut néanmoins souligner que sur le réseau Internet l'interaction n'est qu'auditive et visuelle, en temps réel, et surtout qu'elle ne prend forme que sur l'écran du spectateur/acteur. Avec le réseau Internet, le mode de lecture d'une œuvre offre une nouvelle autonomie quant à son parcours et à son interprétation. Le travail original de l'artiste Antoine Moreau sur le Net en constitue à cet égard une excellente illustration. Sur son serveur, il propose une œuvre animée dont c'est le spectateur qui choisit les développements. Dans une œuvre présentée sous le nom de On se comprend, il propose un cadre découpé en huit parties. Dans chacune de ces huit parties de couleur différente figure une phrase unique en huit langues. Pour accéder à l'œuvre, le spectateur intervient en cliquant sur chaque vignette pour lire les phrases dans sa langue et saisir le sens.

Jean-Marie Schaeffer propose quant à lui une classification des différentes formes d'interactivité selon une typologie qui lui est propre, sur le mode binaire du type "avec le programme" ou "avec un autre utilisateur". L'interactivité est "faible" selon lui, quand il s'agit seulement, par exemple, de naviguer dans une banque de données neutre, "forte" lorsque la machine est non seulement capable d'exécuter des ordres, mais d'imposer des tâches à l'utilisateur, souvent dans une relation de compétition ludique. Dans cette perspective le plaisir sera d'autant plus grand que la machine sera capable de varier les espaces demandant des adaptations permanentes qui exigent chaque fois des modifications de comportements.

L'interactivité facilite une certaine "conscience de la perception" des choses. La mise en œuvre de l'interactivité nous renvoie à une constante de l'art où la perception rétinienne doit se doubler en quelque sorte d'une perception intellectuelle pour que s'accomplisse le "jouir" esthétique. Les



premiers signes de l'interactivité peuvent déjà s'entrevoir de ce point de vue dans les happenings et les installations des années 60, de même que dans certains ready-made et certaines œuvres plastiques du début du siècle. Marcel Duchamp n'affirmait-il pas déjà que les "regardeurs" font le tableau ? Les arts technologiques situés dans le prolongement des arts visuels, après le cinéma et la musique, tentent d'apporter une dimension supplémentaire en y intégrant l'interactivité. Cette dernière en tant que telle, est susceptible de rétablir les conditions d'une communication quelque peu perdue dans l'art, ouvrant ainsi les perspectives d'une "autre" perception. Une perception qui nous conscientise à notre nouvel environnement et jette les bases d'une nouvelle forme d'esthétique.

L'interactivité crée ainsi les conditions d'émergence d'un art actuel, un art d'ici et maintenant, un art qui s'oppose aux formes obsolètes et trop souvent "historisantes" de l'art contemporain. L'interactivité dans les œuvres pose deux problèmes fondamentaux quant à leur perception. En premier lieu, on peut constater que la perception de l'œuvre et son existence contingente sont entièrement conditionnées par le comportement du spectateur. Secondement, l'œuvre n'existe qu'au moment même de la mise en jeu de l'interactivité, dans sa "visuabilité" et sa "matérialité" intrinsèques. Les œuvres interactives dont la visualisation, le mouvement, la perception sont générés par un public "actant" impliquent la mise en œuvre de technologies sophistiquées. Cette condition technique exige sans doute de la part de l'artiste-créateur une certaine connaissance de données techniques préalables, et surtout une capacité à anticiper sur les comportements et les cheminements des publics participants.

Dans les dispositifs interactifs proposés par les artistes, l'architecture des installations peut présenter une très grande variété de formes et d'outils, souvent hybridés entre-eux. Certains se contentent d'un appareillage technique tel qu'on le trouve désormais d'une façon prosaïque au quotidien dans notre environnement. D'autres recourent à des matériels informatiques professionnels détournés de l'industrie ou des laboratoires de recherche. Dans tous les cas, "l'essence" de l'œuvre réside de façon manifeste non pas dans la technologie "exposée", ni dans sa fonctionnalité mise en scène, mais essentiellement dans l'implication dynamique qu'elle induit et suscite dans sa relation aux publics. La technologie en elle-même ne constitue jamais en l'occurrence la "création", elle n'en est que le modeste outil. Aussi la typologie la plus intéressante concernant les œuvres interactives se situe-t-elle sans doute, selon l'interactivité proposée, dans le type d'interface imaginé par l'artiste.

Pour tenter de clarifier le débat sur l'interactivité, nous distinguerons trois catégories qui pourront toujours être déclinées. - Une première catégorie est constituée d'œuvres mettant en jeu des dispositifs élémentaires comme un simple ordinateur.

Dans ce cas de figure, l'utilisateur se retrouve face à "un objet" informatique, une machine qui n'englobe pas l'intérieur d'un espace.

- Une seconde catégorie rassemble les œuvres offrant une manipulation "physique" de l'installation qui peut s'exercer, selon les cas, soit sur des objets "réels", soit sur des objets "virtuels" mais toujours en immersion dans l'image.

- La troisième inclut les œuvres fonctionnant avec des capteurs de toutes sortes, dont les déclenchements s'effectuent en relation avec les gestes et mouvements des publics, ce qui suppose alors à l'origine dans l'intention artistique la "construction" d'un espace sensible. Un espace dans lequel l'intervenant se verra confronté à un véritable apprentissage l'espace proposé comme dans Centre Lumière Bleu nf 2, une œuvre significative de Sophie Lavaud présentée en janvier 1997 à la Cité des Sciences et de l'Industrie dans le cadre de l'exposition Cité-Cyber-Citoyens organisée par le Métafort.

Dans ce type d'œuvres, d'autres paramètres peuvent intervenir, engageant la participation de plusieurs sens. L'intervention créative du spectateur pose toujours problème au regard du statut de l'art et de l'auteur initial. Les arts technologiques et de l'inter-activité relancent le débat sur la question des frontières mouvantes, imprécises, entre ce qui est considéré comme un art et ce qui pourrait ne pas l'être.

On peut considérer une œuvre d'art interactive comme un espace latent susceptible de tous les prolongements sonores, visuels et textuels. Le scénario programmé peut lui-même se modifier en temps réel en fonction de la réponse des opérateurs. Terrain privilégié d'expérimentation, le champ de l'interactivité est prometteur d'innovations certes techniques mais aussi esthétiques. Les liens d'hypertexte qui relient les différents serveurs permettant de surfer instantanément de l'un à l'autre à l'échelle de la planète sont autant d'exemples du potentiel d'interactivité introduit par Internet.

L'interactivité n'est pas seulement une commodité technique et fonctionnelle, elle implique physiquement, psychologiquement, sensiblement, le spectateur dans une pratique de transformation. A part les auteurs de science-fiction, personne n'imaginait que la relation entre l'homme et les machines deviendrait un jour si étroite, l'impliquant dans des manipulations aussi sophistiquées. Dans la nouvelle culture qui s'installe et les pratiques interactives qui se généralisent, la notion d'art se trouve directement questionnée. Les distinctions traditionnelles entre sujets et objets, entre auteurs et spectateurs, tendent à perdre leur statut antérieur. De nouvelles catégories de l'art s'inventent. Ces catégories, ces modèles, les artistes les découvrent, les déterminent et les imposent. Nous le répétons, personne n'imaginait que la relation entre l'homme et les machines deviendrait si étroite et qu'elle impliquerait un si grand nombre d'individus dans des manipulations quotidiennes. Il est à remarquer que de plus en plus le langage avec la machine informatique marque un assouplissement, s'acheminant du formel et de l'abstraction des algorithmes vers des traitements qui s'établissent à partir de la perception directe. Cet infléchissement des langages de programmation dans cette évolution ( révolution) en cours met en jeu désormais une dimension du sensible, dans laquelle le fait esthétique peut trouver sa pleine réalisation. Cette évolution élargit le champ des possibles dans le spectre que couvrent des pratiques artistiques qui se sont toujours développées dans une relation directe à leur objet et à la matière traitée, sans nécessairement avoir recours, dirais-je, à des langages mathématiques ou autres pour servir d'interface. Cette interface de médiation étant par ailleurs indispensable. Il faut bien voir que l'ordinateur est un outil capable de convertir les paroles, les images, les sons, dans un même système binaire, créant ainsi la "symbolique" du multimédia interactif. Le concepteur de programmes informatiques doit certes élaborer un produit performant répondant à des besoins spécifiques, mais il propose aussi chaque

fois une sorte d'"architecture", une mise en scène dont le propos s'inscrit au-delà de la fonctionnalité stricte des algorithmes.

Au lieu de faire régler, comme le faisait un chorégraphe, un mouvement d'individus-danseurs dans un espace donné, l'art de la programmation n'ouvre plus sur un espace à organiser simplement avec des éléments en mouvement, mais sur des lieux de circulation dans lesquels l'intervenant choisit ses propres gestes et directions... Il est probable que ces nouvelles formes de langage associent étroitement des interactions sensorielles et des fonctions cognitives soient appelées à favoriser l'émergence de formes inédites d'art dans le futur, des arts "programmatisés" combinant à la fois des aspects formels et naturels dans des langages associant des éléments idéographiques, sonores, tactiles.

Dans la nouvelle culture qui s'installe avec ses pratiques interactives, c'est la notion même d'art qui se trouve abruptement questionnée.

L'interactivité implique la fin de la linéarité et de la ligne narrative. On peut donc se demander où s'établissent désormais les distinctions traditionnelles entre artistes-auteurs et amateurs-récepteurs ? Les uns comme les autres tendent à perdre leur statut antérieur pour des positions interchangeables où il est devenu souvent malaisé de se retrouver dans des catégories devenues floues. Cette situation suscite bien naturellement de sérieuses résistances chez ceux qui, détenteurs et gardiens jaloux des codes de l'art contemporain et de la culture encore en vigueur, raisonnent sur des concepts esthétiques qui n'ont guère évolué. L'idée même de l'interaction en temps réel, introduite dans l'art comme celle d'un continuum et du surgissement ininterrompu des informations de différents "actants", déstabilise le critique d'art classique, plus enclin à effectuer des exercices de style déjà mille fois répétés sur des produits parfaitement identifiés du marché.

Dans cette phase de transition, les artistes deviennent des "passeurs" vers des espaces singuliers dont la présence disparaît à un moment donné du processus, pour laisser le "spectateur" face à ses propres initiatives. Dans ce contexte nouveau d'exploration du sensible, une nouvelle catégorie d'artistes apparaît, menant de front une pratique empirique de recherche en même temps qu'une réflexion extrêmement pointue sur les problèmes liés aux métamorphoses du réel. Il faut bien constater que cette réflexion est totalement absente dans le système de l'art contemporain, où les opérateurs sont beaucoup plus préoccupés, semble-t-il, des fluctuations du marché que des bouleversements de l'art à l'heure des nouvelles technologies.

Il revient aux artistes qui se positionnent en situation de chercheurs de mettre en évidence l'apparition d'une temporalité nouvelle. Du fait des changements que nous traversons avec l'avènement de la civilisation électronique c'est à ces artistes de porter à notre connaissance (conscience) que c'est véritablement une forme particulière de culture qui émerge avec ses sensibilités et ses intelligences propres, des sensibilités qui induisent automatiquement de nouvelles procédures de communication et de traitement symbolique. Dans un monde en mouvement permanent, remis fondamentalement en question dans ses connaissances et ses modes de faire, l'art d'une manière hautement prévisible va être amené à exprimer les nouvelles conditions perceptives induites par nos conditions de vie actuelles.

Ce que l'art actuel vise c'est donc plus l'instauration d'un nouvel ordre sensible qu'une simple transition et adaptation de modèles formels ou mentaux déjà existants. Indépendamment de la façon dont il est fait et dont il se fait, l'art tient aussi à la façon dont il est regardé, dont il se regarde, c'est-à-dire qu'il est directement tributaire de l'appareil interprétatif qui tente de le saisir comme "chose" de l'art. La chose "art" est reconnue en tant que telle par des données culturelles partagées par ceux qui, à un moment de l'histoire, sont soumis aux mêmes conditions. Et ces conditions sont soumises elles-mêmes à des évolutions qui n'ont jamais été aussi rapides dans toute l'histoire de l'humanité. Les cultures se chevauchent. On observe des vitesses d'adaptation décalées. Ce phénomène n'est pas nouveau, et on peut constater déjà à l'échelle géographique de la planète la cohabitation simultanée de civilisations appartenant à des "âges" différents, malgré la multiplication généralisée des communications, la circulation des informations qui tend pourtant à égaliser leurs niveaux. Ces décalages et ces différenciations sont également présents au sein des ensembles nationaux où les clivages sont directement liés de plus en plus à la disparité de la condition économique des groupes et des individus qu'à une véritable appartenance de classe. Ces décalages sont quasi-repérables, quelque-fois aussi comme de réelles zones de fractures entre les générations. La musique "techno" affecte une population jeune pour laquelle elle constitue un signe d'appartenance en relation étroite avec le contexte qui se met en place. Il est à noter que l'engouement pour la musique techno procède d'une réappropriation ludique de la technologie. Contrairement à ce qui s'est passé dans les arts plastiques sous l'influence et les conditionnements passéistes de l'art contemporain, l'avènement de l'informatique domestique, depuis la console Atari des années 70 jusqu'à l'apparition d'Internet, a redéfini la pratique musicale, alors que les arts plastiques en sont restés tout au plus, et dans un même ordre d'idée, à une vision purement mécanique dont le modèle reste encore celui de Tinguely. C'est donc plutôt à l'extérieur de la sphère de l'art que se retrouvent par contre des pratiques de l'expérimentation de l'image en rapport avec la culture électronique, non pas dans les musées et autres lieux dévolus traditionnellement à l'art, mais dans des entrepôts de banlieue où se donnent des "raves" ou des "cyberfêtes" dans lesquels les participants vibrent à l'unisson. Un système de caméras numériques capte les images dans une salle pour les expédier à Bruxelles, New York ou Canberra après qu'elles aient été travaillées avec des effets divers, tels que la mise en abîme ou traitées par le biais de logiciels graphiques. Cette nouvelle alliance entre le son et l'image donne tout son sens au terme multimédia, surtout quand sont utilisés en même temps des éléments scripturaux qui sont eux-mêmes soumis aux distorsions des formes, des couleurs, des sons et des lumières...

Entre les différents lieux circule un flot visuel et sonore ininterrompu, remixé en continu. Un flot qui constitue la matière première d'un art en émergence, un art qui attend ses propres artistes. Mais ces artistes ne sont peut-être plus déjà des artistes de la même espèce ? Des artistes comme nous les imaginions encore hier. "Nous sommes plus un collectif à géométrie variable qu'une entreprise : infographistes, journalistes, informaticiens ou musiciens, nous venons d'horizons différents, mais avec le même background technologique."

Ces formations rappellent les groupes de light-show qui sévissaient dans les années 70, aussi bien dans les concerts rock que dans les musées tel le musée Galliéra de Paris, où son conservateur, la truculente Mme Dane avait su présenter et réunir tout ce qui se faisait d'intéressant à l'époque, de Bob Wilson à Phil Glass, en passant par le Collectif d'Art Sociologique. La diffusion en direct sur Internet est une pratique de plus en plus répandue que ce soit aussi bien pour les événements de

pure actualité, que pour les ventes aux enchères, ou les "cyberfêtes". Dans ces dernières, le fait que les mêmes images fractales soient partagées en temps réel dans des lieux différents renforce la notion de communauté virtuelle qu'a fait éclore Internet, mais que des artistes pionniers dans l'art des réseaux, comme Roy Ascott, Adrian X et nous-mêmes, avons largement expérimentée dès les années 80. Constat d'importance qui s'inscrit a contrario des idées reçues qui voudraient accréditer l'idée selon laquelle la pratique du réseau serait une pratique solitaire, voire aliénante. A travers de telles manifestations, le réseau récuse cette image de média "isolant". Il devient au contraire un vecteur de pratique conviviale par excellence et cela... à l'échelle planétaire. La théorie de l'Esthétique de la Communication telle que nous l'avons élaborée avec Mario Costa a largement abordé cet aspect dans ses applications à la pratique artistique.

Il faudra accepter tôt ou tard les transformations liées à l'informatique. Les arts plastiques, comme c'est le cas déjà notamment pour la création musicale et audiovisuelle, le design, l'architecture, l'édition, vont connaître des bouleversements radicaux, tant du point de vue des outils et des savoir-faire que de leur nature esthétique elle-même. Devant ces perspectives qui s'ouvrent à la création artistique avec le multimédia interactif, le numérique, le virtuel, Jean-Louis Boissier alerte nos esprits :

"Est virtuel, nous dit-il, ce qui reste "en puissance", ce qui exprime ses capacités sans jamais les afficher complètement. A ce qui est fait avec art, à l'artificiel donc, s'adjoint un espace fait de potentiel et d'éventualité qui se donne des allures de réel sans se confondre avec ce que l'on désigne ordinairement comme réel."

Cette situation n'est pas sans poser problème quant au rapport que l'homme entretient avec le monde. L'homme se trouve questionné abruptement au niveau de sa perception, de son intellection et de ses représentations. Selon Maurice Benayoun, qui s'exprime pour sa part sur le site internet CD Média, "depuis toujours le travail de l'artiste vise à représenter le monde dans lequel il vit. Avec la réalité virtuelle, on peut aujourd'hui créer des mondes artificiels qui possèdent leurs propres modes de fonctionnement, de nouveaux mondes à vivre avec lesquels le spectateur est en interaction permanente."

L'image virtuelle n'est pas une représentation du monde, une copie de celui-ci à un niveau ou à un autre. Elle est une création ex nihilo, une création de toutes pièces un "objet" visuel dont le référent et l'antériorité ne sont ni abolis, ni effacés, mais tout simplement... inexistant ! Le virtuel pose problème à l'art parce que l'art, jusqu'à nos jours, s'est toujours posé et imposé comme une dimension relevant de l'éternel... Or, antinomie irréductible, les arts impalpables du virtuel appartiennent de fait au monde du fugitif et de l'éphémère. Objet sans matière, constituée d'impulsions électroniques, la réalité virtuelle s'auto-construit à l'aide d'un programme que l'artiste alimente en données.

Toujours selon Boissier :

"L'esthétique spécifique des travaux interactifs, si elle doit être recherchée, réside probablement dans ces deux noms liés : le temps réel et l'autonomie. Elle se joue dans cette situation paradoxale qu'engendrent des entités qui, ne pouvant se suffire à elles-mêmes, réclament fondamentalement la

participation active du public, mais qui se doivent de posséder une autonomie de comportement et un potentiel de variabilité et d'adaptation aux circonstances considérables. C'est pourquoi l'interactivité est aujourd'hui attachée à cette mutation de régime de la représentation qui est celle de la simulation. Les objets de cette simulation ne sont plus des images, des textes, des sons, ni même la seule combinaison de sensations virtuelles, acoustiques et tactiles, mais des dispositifs complexes, hybrides, qui incluent une part des instruments qui les ont préparés, quand ils ne s'identifient pas eux-mêmes aux machines. Il n'est d'œuvre en dehors du dispositif, le dispositif fait œuvre."

Cette conception du "dispositif qui fait œuvre" est une notion largement développée dès les années 1983 par les artistes et théoriciens de l'Esthétique de la Communication. Le 29 octobre 1983, ses fondateurs, réunis à Mercato San Severino (Salerne, Italie), cosignent le texte suivant :

"Proposition du groupe de travail international sur l'Esthétique de la Communication et des systèmes : la "réalité" est aujourd'hui constituée d'une multiplicité variée et simultanée de "fonctions d'échanges". Le contenu de l'échange devient de plus en plus secondaire par rapport au mécanisme de l'échange. Sans exclure la possibilité d'explorer l'univers de l'"implosion" et de l'"hybridation" des "signifiés", nous soutenons la prépondérance des réseaux et des fonctions sur l'information elle-même. L'information coïncide tout à fait avec son "système de sens". Sur ce principe, nous fondons un premier groupe de travail et de recherche sur "L'Esthétique de la communication et des systèmes" dans la perspective internationale constituée par tous ceux qui, significativement, travaillent et opèrent dans ce sens."

(Texte cosigné par Mario Costa, Fred Forest, Horacio Zabala.)

Mario Costa, depuis l'université de Salerne (Chaire d'Esthétique), et moi-même, depuis Paris-Sorbonne, puis de l'université de Nice (Chaire de l'Esthétique de la communication), coordonnons les travaux de pionniers, comme Roy Ascott (GB), Tom Klikowstein (US.A), Derrick de Kerckhove (Canada), qui rejoignent le groupe pour participer à ses manifestations. De nombreuses publications théoriques soutiendront la réflexion du groupe parmi lesquelles :

Il sublime technologico de Mario Costa (publié en langue française sous le titre Le sublime technologique, Editions IDERIV, Lausanne). Mario Costa, dès les années 1972, a pris une part active en Italie du Sud dans la promotion et la défense de l'art-vidéo au moment où cet art en était encore à ses premiers balbutiements... Il a entretenu durant plusieurs années une polémique de fond avec les représentants de l'art contemporain officiel, prenant pour cible préférée une de ses figures charismatiques : Achille Bonito Oliva, comme lui natif de la ville de Salerne. L'histoire en général, et l'histoire de l'art en particulier, est souvent "oublieuse", oublieuse des véritables précurseurs.

Il est utile ici de rappeler que le domaine des réseaux et de l'interactivité, qui font l'objet actuellement d'un effet de mode inflationniste, a eu en réalité depuis plus d'une dizaine d'années ses artistes et ses théoriciens... Il suffit pour s'en convaincre de consulter l'abondante bibliographie qui existe sur le sujet. Nombre d'idées présentées aujourd'hui comme "inédites" par des néophytes ignorants ou volontairement mal informés ont déjà fait l'objet en leur temps d'une réflexion et d'une pratique approfondies.

La société nouvelle aura à satisfaire ses besoins dans l'ordre du symbolique et de l'imaginaire, mais ce symbolique s'incarnera dans des productions propres à son identité et conformes à ses supports et à ses modes de communication. Les œuvres d'art produites ne seront pas forcément matérialisées sous des formes destinées à être accrochées sur le mur des salons bourgeois, pas plus que sur les cimaises d'un musée... Elles prendront corps sur des supports divers, notamment sous forme de murs-écrans, ces écrans qui se multiplient autour de nous et peuplent déjà notre environnement quotidien. Elles naîtront au travers des équipements vidéo sensoriels, des capteurs, des cabines holographiques et des prothèses diverses. Elles se visualiseront et se chargeront sur des ordinateurs. Enfin, elles existeront sous forme d'événements informationnels, multimédia, qui prendront corps dans le tissu même de l'information générale, pour la questionner, pour la perturber, pour l'embellir, la transfigurer...

Avec Internet et l'art des réseaux, le musée deviendra une peau tendue sur notre propre corps où les images du monde entier pourront se rencontrer, se recombinaison sous forme de collages électroniques comme cela se pratique déjà dans la musique "techno".

Avec l'utilisation spécifique des réseaux technologiques pratiquée par les artistes, vont émerger des œuvres d'art collectives, des œuvres élaborées en commun, d'un continent à l'autre, à travers les frontières, en interaction permanente. L'ère de la connectivité généralisée va transformer, non seulement les supports de l'art, sa diffusion, sa façon de le faire, mais également sa perception. "Virtua sega" a été le premier casque de réalité virtuelle grand public, ultra-léger, connectable à la console "Génis", dont on peut faire l'acquisition pour le prix d'un vulgaire aspirateur. Dès 1994, nos enfants ont eu accès, pour le double de ce prix, à de super-calculateurs dotés d'une puissance égale à la puissance d'un simulateur de vol digital des années 80... Imaginons les réactions quand ses systèmes visuels seront capables de libérer des images d'une prodigieuse et infinie richesse, des images sur lesquelles ils pourront intervenir pour composer à l'infini des "collages" électroniques, au regard desquels les chefs d'œuvre du cubisme apparaîtront comme de laborieux et sympathiques bricolages !

Les jeux vidéos seront vite supplantés par des équipements de plus en plus sophistiqués qui deviendront très vite les loisirs majoritaires, comme ont pu l'être jadis pour les classes aisées le piano et la peinture de chevalet. Faites vous-même l'expérience en offrant au premier gamin venu une boîte de couleurs et une console de jeu vidéo, vous verrez vite ce dont il se saisira en premier ! Il va falloir apprendre à se déprendre de nos schémas antérieurs. Dans moins de dix ans, on pourra se procurer à la boutique spécialisée du coin des simulateurs de réalité virtuelle grand public, de la même façon qu'on trouve aujourd'hui des appareils photo numériques, des caméscopes ou des magnétophones...

Le 5 juillet 1997, la NASA envoie un robot sur Mars dont les caméras nous retournent dix minutes plus tard des images aussi nettes et réalistes que celles de notre jardin. Certes, l'exploit technique est intéressant. Mais ce qui nous intéresse encore plus c'est que le lendemain 220 millions d'appels ont afflué sur Internet vers les sites de la NASA et que l'épicier du coin à Maubeuge peut découvrir les paysages de Mars en même temps que le scientifique de Houston.... Finalement, qu'est-ce que tout cela signifie ? Qu'est-ce que cela veut dire pour le monde de l'art, tel qu'il se présente encore aujourd'hui dans des formes de création à nos yeux déclassées, voire anachroniques dans leur propre époque! Une autre culture, une culture électronique populaire est en train de se généraliser à ce moment historique où la civilisation de réseau se développe d'une façon exponentielle. L'explosion des réseaux multimédias s'impose comme un phénomène majeur, laissant augurer la multiplication d'œuvres d'art de formes inconnues et inédites sur Internet.

L'instauration d'un art de réseau propre à ce média s'impose chaque jour davantage. Les artistes les premiers, avec leur sensibilité propre, sentent que nous sommes entrés dans un nouvel "espace-temps", un nouvel environnement dans lequel durée et distance sont "contractées" avec des modifications telles que les règles de la création, de la culture et de l'art s'en trouvent automatiquement et fondamentalement bouleversées. Cela veut dire que les questions qu'on se posait hier sur le statut de l'image à travers la peinture se trouvent "désactualisées" d'un seul coup, ouvrant le champ à d'autres problématiques ! Surviennent alors d'innombrables problèmes : esthétiques, théoriques, éthiques, qui interrogent les nouvelles espèces d'images qui envahissent et peuplent notre quotidien. Apparaît alors l'urgence de répondre aux questions de leur apparence, de leur appartenance, de leur incarnation, de leur nature technique, de leur rapport au temps, de leur rapport à la réalité...

Les artistes qui conquièrent et occupent déjà certaines "niches" du cyberspace bénéficient d'une avance notable pour dégager les formes d'art et de symbolique qui traduiront la société de demain. On pourrait dire qu'ils sont en position privilégiée, bénéficiant en quelque sorte de la prime octroyée au "premier occupant"... Ce nouveau milieu que constitue le cyberspace va contribuer à "fluidifier" les pratiques artistiques et à dématérialiser ses produits. L'entrée dans le cyberspace est riche pour l'art de potentialités encore mal perçues. L'impact de la société informationnelle sur l'économie est déjà reconnu. Son impact sur la création et sur l'art suivra inexorablement dans un deuxième temps. Ce ne sont pas les enseignements dispensés dans une école des Beaux-Arts, ni l'étude du dessin, ni encore moins les œuvres aperçues dans les galeries à la mode qui permettront de résoudre ces problèmes. De même qu'on apprenait il y a encore quelques années à tendre une toile sur un châssis, c'est maintenant avec les caméras, les modems, les algorithmes et les pages html qu'il faut apprendre à composer...

On ne peut pas dire que demain les techniques de traitement d'images de synthèse seront nos principaux instruments de création. Elles le sont déjà aujourd'hui ! Les "ados" du monde entier le savent.

Les artistes, quels que soient leurs modes de création actuels, ne pourront pas échapper très longtemps à un examen approfondi analysant leur condition d'artiste et ses perspectives. Faire de la peinture, aujourd'hui a-t-il encore beaucoup de sens ? Pourquoi, ou pourquoi pas persévérer pour s'exprimer dans l'utilisation d'un médium devenu archaïsant par la force des choses ? Il s'agit sans



l'éluder que chacun puisse répondre avec objectivité et un minimum de lucidité à cette question essentielle qui conditionne son devenir dans un monde en radicale transformation.

En 1935, dans son livre *L'art à l'ère de la reproductibilité technique*, Walter Benjamin posait déjà, à travers les pratiques de la photographie et du cinéma, ce qui ne pourrait pas manquer dorénavant d'affecter la pratique de la peinture elle-même. Néanmoins, nous sommes bien obligés de constater, plus d'un demi-siècle plus tard, que la peinture constitue encore l'essentiel de la production "commerciale" de l'art contemporain. Les objets, les installations ou les formes hybrides, certes en constante progression, ne représentent qu'un volume beaucoup plus modeste. Fait trivial, cet état de chose est directement lié, il faut bien l'admettre, la demande générée par la surface murales utile à décorer dans nos appartements. Et cela montre bien aussi que les formes de symbolique d'une société donnée doivent s'adapter nécessairement aux conditions de création, d'accueil, de présentation et de diffusion. Certes, les murs définissent toujours dans notre vie quotidienne, des surfaces à deux dimensions à "décorer" mais est-ce vraiment toujours la peinture de chevalet qui constitue le support idéal pour l'expression des formes symboliques de notre époque ?

Il faudra attendre la décennie 60/70 pour que les artistes du Pop' art élaborent un langage plastique spécifique, quasi photographique, visant à décoder les mécanismes inhérents aux sociétés dites de consommation, et s'acheminant vers nos sociétés dites de communication. C'est Andy Warhol qui, de la façon la plus conséquente, illustrera la logique systématique généralisant les procédés mécaniques de reproduction de l'époque : la photo, la sérigraphie. Si les contraintes, les résistances et les pesanteurs du marché auxquelles se heurte naturellement l'innovation expliquent les décalages qui existent entre les états de la pensée à des moments historiques donnés, il faut remarquer que l'accélération des connaissances et leur application contribuent à creuser le fossé. Il en résulte une distorsion qui n'a cessé de s'accuser au fil des années entre un milieu de l'art fonctionnant en vase clos et impliquant un nombre restreint d'individus sur des critères élitaires et une véritable culture de masse ou de recherche utilisant les technologies les plus avancées, en prise directe avec la sensibilité et les modes de représentation nouveaux. Cette situation a atteint maintenant le point critique où des ajustements, des révisions, des bouleversements fondamentaux, nous semblent inévitables à moyen terme, bouleversements qui affecteront la création et ses modes de distribution d'une manière radicale. A l'occasion de la vente de *Parcelle-Réseau*, œuvre numérique sur Internet, mise en vente aux enchères par Maître Binoche à Drouot le 16 octobre 1997, Isabelle Rieusset-Lemarié écrit : "Autrement dit, Fred Forest n'a pas fait seulement bouger "le marché" suite à cette performance, mais les gens, non pas comme "manipulateur", mais comme l'accélérateur des effets propres de la logique d'un média qui entraîne les acteurs sociaux, qu'ils soient artistes, professionnels du marché ou commissaires-priseurs, à incarner de nouveaux rôles dans des stratégies inédites qui recomposent un nouveau tissu social entre les mailles d'Internet."

Il paraît tout à fait improbable que puisse se maintenir encore longtemps, d'une façon purement artificielle, l'enclave d'une culture minoritaire. Ce qui condamne le système de l'art contemporain, tel qu'il est constitué et fonctionne encore aujourd'hui, ce n'est pas tant son inadéquation à une sensibilité et des pratiques propres à notre époque, mais des raisons inhérentes à l'organisation très sectorisée de son marché, un marché mal adapté pour faire face à la culture des nouveaux médias. Certes, le système de l'art a pu réussir jusqu'à ce jour à maintenir son pouvoir par l'internationalisation qui lui a permis de réaliser cette concentration monopolistique à laquelle tend l'économie des groupes pour leur survie à l'échelle mondiale, à cette différence capitale près que

l'art contemporain et son marché exercent leur pouvoir à travers des réseaux confidentiels qui n'ont, ni de près, ni de loin, de prise sur la culture de masse. Ils en sont totalement coupés et étrangers. L'impact, l'importance ou seulement la présence de cet art est dérisoire dans nos sociétés. Il suffit seulement de comptabiliser le nombre d'émissions sur l'art contemporain à la télé au regard des émissions consacrées au sport ou aux variétés pour s'en convaincre. Nous sommes en droit de nous poser la question : où donc notre propre société trouvera-t-elle à cristalliser, et sous quelles formes, les fonctions symboliques nécessaires à son équilibre ? Serait-ce dans les formes de "représentations" que les médias dispensent à outrance ? Serait-ce dans les nouvelles figures du "bien" et du "mal" que l'actualité diffuse à chaque journal télévisé sous les traits caricaturaux empruntés aussi bien aux vedettes des Téléthons...

qu'aux violeurs d'enfants et autres terroristes de service ? Il est justifié de se le demander ! Dans le cadre d'une pensée kantienne, on se retrouve à considérer que le temps et l'espace sont vécus, en l'occurrence, comme des formes "a priori" de sensibilité. Même si cette idée de "présence" a été fortement questionnée et mise en doute après Kant par des philosophes tels que Wittgenstein, Heidegger et Derrida. Nous sommes bien obligés de constater que la pratique des réseaux et la relation d'interactivité crée chez les protagonistes une émotion, une jubilation, qui s'apparentent de très près au plaisir esthétique. Il est sûr que la coprésence de l'artiste en relation dans les réseaux avec des publics diffus et indéterminés qui ont toujours la possibilité d'"agir" crée un climat particulier dans lequel le présent est "ressenti" comme une donnée sensible, irréductible aux conditions de l'expérience. Ce retour à des valeurs existentielles fondamentales du "sentir" constitue une alternative en même temps qu'un antidote : un antidote aux excès du formalisme et du pathos qui ont envahi l'art contemporain ces deux dernières décennies. Si le sentiment de la perte du "présent" s'est retranché dans les attitudes les plus radicales de la pensée, avec Barthes, Adamov, Godard, l'émergence des nouvelles technologies et du temps réel qu'elles réinstaurent dans le champ de l'art permet d'assister à sa "réappropriation".

Comment se présente notre situation d'artiste aujourd'hui dans ce contexte inédit ? Les perspectives ouvertes par la compression numérique, le câble bidirectionnel, l'architecture en étoile des réseaux, Internet, vont permettre de faire participer réellement le public. Installé dans son fauteuil, chacun pourra intervenir sur le déroulement d'une émission... la création d'une œuvre sur Internet à laquelle il participera étroitement ! Le multimédia arrive en force pour constituer une centrale interactive d'échanges d'informations, une centrale qui donne la possibilité à tout individu possédant un écran d'entrer en contact immédiat avec un serveur de son choix et de puiser à volonté des images stockées sur disques optiques. Il serait faux de prétendre que l'intérêt suscité par le multimédia ne constitue qu'un phénomène de mode. Par ailleurs, il faut mentionner le fait, et insister sur son importance, que l'association de l'image, de l'écrit et du son favorise désormais des créations interactives de type inédit. Le multimédia révèle certes un besoin de raconter et d'imaginer le monde mais pour dans le même temps tenter aussi d'en saisir le sens dans toute la richesse et la complexité de ses relations. En dehors des aspects créatifs et spécifiques qu'il présente pour l'artiste, il faut aussi reconnaître dans le multimédia un phénomène social de caractère exceptionnel. Les millions d'abonnés de la chaîne musicale américaine The Box peuvent non seulement choisir l'heure du programme, mais également ses contenus... Comme il nous a été donné de le souligner, l'interactivité n'est pas une idée nouvelle qui serait directement issue du développement des technologies. Elle est étroitement liée à tous les phénomènes de la vie d'une façon fondamentale, et l'on peut dire que son concept est antérieur à la "pensée informatique" dont elle ne procède pas. Par

contre, sa mise en œuvre se trouve considérablement amplifiée, activée et revitalisée par les systèmes technologiques de communication qui se mettent en place actuellement, affectant nos gestes les plus quotidiens. Sans refaire l'histoire de la cybernétique, il faut avoir en mémoire les travaux d'Erving Goffman, notamment son ouvrage Les rites d'interaction,, et le livre de Frank Popper, Art, Action et Participation. Du fait de sa nature même et de la dynamique qu'elle met en œuvre, l'interaction, qui emprunte ses procédures aux outils nouveaux, est appelée inévitablement à générer des "formes" nouvelles.

Par "forme", il faut s'efforcer d'entendre ici autre chose que ce qu'il était convenu d'entendre habituellement. Il faut élargir le concept "forme" et le penser au-delà d'un statut qui le limitait à une acception fondée sur les théories relatives à la peinture, aux arts graphiques et plastiques, envisager la "forme" comme la configuration d'un dispositif dont l'abstraction et le statut d'"invisibilité" ne témoignent nullement de son absence, mais confirment bien, au contraire, sa présence tangible. Même si cette présence reste absente à nos yeux, elle n'en reste pas moins fortement contingente. Même si les réseaux restent "invisibles", ils n'en structurent pas moins, cependant, toute notre société en même temps qu'ils rendent compte de l'activité économique, sociale de cette société. Ils font autant partie d'un quadrillage abstrait et géographique de l'espace en tant qu'infrastructures de communication que d'un imaginaire partagé par tous les individus participants.

Une fois de plus l'énumération et la description des pratiques artistiques et des œuvres qui suivent çà-dessous, ne se veulent nullement exhaustives. Elles ont pour seul objectif d'apporter des exemples concrets en même temps qu'extrêmement diversifiés, montrant comment l'art est capable de détourner des machines techniques pour faire sens et questionner le mystère de la condition humaine dans son rapport au monde, au temps et à l'espace... Ces œuvres ont en commun d'appartenir au numérique, au virtuel, et mettent pour la plupart en fonction les modalités dynamiques de l'interactivité.

- Dans les installations de l'artiste Karl Sims, également biologiste, l'informatique permet de simuler l'évolution darwinienne. Des populations d'éléments virtuels, dont les descriptions sont codées par l'ordinateur, obéissent aux mêmes règles naturelles de variation et de sélection. C'est le cas notamment de l'installation de l'artiste présentée dans le cadre de la "Revue virtuelle" au Centre Georges Pompidou, installation où l'ordinateur affiche une population d'images sur seize écrans vidéo en arc de cercle. Les visiteurs se dirigent vers les images de leur choix, se plaçant sur des capteurs au sol et sélectionnent ce faisant celles qui sont amenées à "survivre". Les images qui ne sont pas retenues étant immédiatement éliminées et remplacées par des images issues des images survivantes... qui se révèlent être les copies et combinaisons des précédentes avec différentes variations. Ainsi, dans cette évolution artificielle, ce sont les visiteurs qui déterminent interactivement l'aptitude des images à survivre. Dans cette installation dialogique, une collaboration singulière s'établit ainsi entre l'homme et la machine. L'homme apportant avec lui ses propres critères esthétiques, l'ordinateur se contentant pour sa part de fournir les moyens mathématiques nécessaires au développement du processus. Cette évolution interactive peut-elle correspondre à un processus estimé "créatif" ? Les participants en somme ne faisant au final que répéter des choix parmi les échantillons successifs de seize images proposées... En sachant, aussi, qu'au-delà de cinq

sélections successives, les participants impliqués choisissent un seul chemin donné, sur plus d'un million de possibilités offertes, nombre suffisamment important pour que les résultats rendent compte au final de la... singularité de chaque visiteur.

- L'installation Centre Lumière Bleu nf2 de Sophie Lavaud, présentée par le Métafort met en œuvre, quant à elle, une interactivité en temps réel directement liée au déplacement du "spect-acteur" dans un espace donné qui réalise ainsi une interactivité étroite entre son corps muni d'un capteur et l'apparition d'images frontales sur grand écran vidéo. Le rôle prédominant que l'artiste assigne au corps montre que le système virtuel qu'elle utilise en tant qu'élément dynamique et moteur apporte une dimension absolument nouvelle par rapport aux techniques traditionnelles de représentation. En invitant le spectateur à s'impliquer directement avec son corps dans l'espace simulé qu'elle a construit, elle lui offre un moyen très naturel de "s'incorporer" aux images qu'elle propose. De la sorte, elle réussit paradoxalement à faire l'économie, malgré la sophistication des moyens informatiques utilisés, d'un codage ou surcodage linguistique pour l'introduire directement au cœur d'une intériorisation sensible et basique. Pour le spectateur projeté dans cet univers poético-symbolique, il ne s'agit plus de contempler l'im-age de quelque chose, mais de s'immerger dans une réalité composite qui devient son vécu. La question première qui se pose alors avec le virtuel, c'est le statut exact de cette réalité intermédiaire et composite à mi-chemin entre image et substance. Comme œuvres interactives significatives utilisant la réalité virtuelle, nous citerons encore d'une façon non exhaustive :

- L'Eye (1993) de Bill Spinhoven, installation composée d'un moniteur vidéo qui affiche l'agrandissement de l'œil de l'artiste qui suit continûment les déplacements du visiteur, inversant ainsi les rôles dévolus traditionnellement à chacun.

- White Devil (1994) de Paul Garrin où le spectateur participant pénètre dans un espace construit, où il est soudain poursuivi par une meute de chiens féroces qui le mettent symboliquement en situation d'exclusion répressive.

- Je sème à tout vent (1990) d'Edmond Couchot, Michel Bret, Marie-Hélène Tramus, qui offre un autre type d'interaction de simulation informatique. Une fleur de pissenlit montée en graine apparaît sur l'écran. Il suffit d'approcher ses lèvres de la surface bombée du verre et de souffler pour que les graines se détachent, s'envolent et retombent lentement...

- Dieu est-il plat ? (1994) de Maurice Benayoun, installation dans laquelle le visiteur équipé de lunettes stéréoscopiques avance dans un labyrinthe constitué de briques. Au fur et à mesure de sa progression, les murs se creusent devant lui en fonction de son déplacement.

- Interactive Plant Growing (1992) de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau, installation qui présente des images en trois dimensions projetées sur écran vidéo et des plantes dans un espace où le public les approche et les touche. Les plantes sont dotées de capteurs qui transmettent des signaux informatiques en temps réel qui font évoluer les images.

C'est dans la perspective générale des mutations de l'art liées aux mutations des techniques et des technosciences que doit être appréhendée l'utilisation d'Internet (et avant Internet les autres réseaux : postal, téléphonique, fax...) dans le champ artistique, comme terrain d'expérimentation, dont de nombreuses réalisations récentes s'imposent comme des créations à part entière sur le Net, confirmant l'existence de ce qu'il convient désormais de nommer l'art des réseaux.

L'esthétique des réseaux se fonde sur une pratique des réseaux technologiques de communication, utilisés par les artistes comme "situation" et "matériau" de création. Le réseau artistique est alors à la fois une sorte de rhizome en même temps qu'un hypertexte "humain", un système ouvert, sans hiérarchie d'entrée ou d'ordre de participation. N'importe quel point se connecte avec n'importe quel autre point du réseau. Tout "nœud" qui se constitue dans le maillage du réseau se trouve indissociable de son espace propre, mais se construit aussi simultanément, dans le travail artistique développé de concert avec la contribution de tous les protagonistes. Dès qu'un intervenant se déplace dans d'autres points et configurations du réseau, il déplace avec lui tous les autres. Il fait valoir son intervention jusqu'au "contact" suivant à partir duquel il devient spectateur, certes sans aucun pouvoir d'incitation, mais comme "débrayant" volontairement une situation qu'il a enclenchée initialement. L'enchaînement ou la simultanéité des séquences sont liés en priorité au processus, au mouvement, avant de s'appréhender comme produit sonore ou visuel... Les outils de navigation sur le réseau sont des prothèses qui étendent nos facultés et révèlent des champs inexplorés de la pensée en faisant émerger de nouvelles images mentales. Les usages de plus en plus généralisés et sophistiqués des moteurs de recherche sur Internet induisent par leur individuation et leur diversification constantes des pratiques de création et de consommation d'un art qui échappe aux standards traditionnels. A la réception passive se substitue la co-productibilité active.

"En évolution, le réseau modifie les conditions d'existence et la destinée de chacun de ses nœuds. En même temps, chacun des nœuds participe à l'évolution globale du réseau, ce qui conduit à l'émergence de propriétés nouvelles imprévisibles."

L'Electronic Café, un projet proposé à l'origine par les artistes Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz à l'Olympic Arts Festival de Los Angeles en 1984, est devenu plus tard une structure réseautique permanente sous le nom d'Electronic Café International, une structure servant d'interface et d'espace de création à différents projets artistiques.

L'un des mots clefs du réseau est le mot "relation". Relation doit être ici compris dans un double sens : celui du "listing" des acteurs potentiels et celui de "usages" entre partenaires reconnus. Une discipline tacite et volontairement admise assure le bon fonctionnement du dispositif. La participation se mesure en fonction du degré d'implication selon des motivations qui sont, d'ordre non seulement artistique, mais aussi social ou politique. Dans le cas des échanges réseautiques à caractère artistique, c'est l'espace virtuel créé qui devient la scène même de l'action artistique induite. "En électronique, lorsque les télécommunications et les systèmes informatisés convergent, il se crée un espace qui offre des possibilités révolutionnaires à l'artiste. C'est un espace interactif où la place des intervenants importe. Le message ne tient pas au code unique : "envoyer-recevoir". Le sens

est le produit des compromis conclus par les intervenants qui, par le biais de l'ordinateur, ont accès asynchroniquement à ce nouvel espace informatique."

La condition première du travail dans les réseaux électroniques est liée à la sensation d'une certaine vitesse d'exécution qui est plus le résultat d'une vitesse de production exigée par le canal communicationnel et sa structure qu'une liberté spontanée. Cette appropriation "artistique" du réseau télématique contribue à modifier quelque peu la conception physique du temps et de l'espace qui préside dans la pure communication fonctionnelle. Avec les nouvelles technologies, on a toujours une propension à vouloir accélérer le cycle des échanges. La relation est toujours tributaire d'un arrière-plan chargé de fébrilité et d'anxiété inhérent à son coût et à son statut au demeurant précaire. La communication toujours "fragile" risque en effet d'être coupée à chaque instant, ou, tout simplement, ce syndrome directement tributaire de la technologie elle-même lui est constitutif... Une technologie qui se révèle de fait toujours plus puissante, toujours plus rapide, mettant au défi permanent les limites et les capacités humaines...

Dans la pratique artistique des réseaux, la tendance s'inverse plutôt : le temps est en quelque sorte "reconstruit", reconfiguré. La liaison devient elle-même un travail du moment qui crée son propre temps, et la création de ce temps s'avère quelquefois sa propre justification. Justification dans laquelle le plaisir esthétique impose toujours sa présence au premier plan. Avec le système de l'écran "commun", ce n'est pas seulement la même image qui est partagée, c'est un "espace/temps" collectif qui s'instaure. Les réseaux participent à la fluidité des échanges et conduisent à une sorte de "dématérialisation" et de "déterritorialisation" où se télescopent pour se fondre en un seul bloc le "local" et le "global". C'est alors qu'on entre dans une spirale de bouclages successifs à partir desquels s'engendrent les vertiges d'un plaisir qui a pour nom le plaisir de l'art. L'œuvre générée est une éternelle action, une série de séquences superposées, dont on n'est toujours pas en mesure de reconstituer. Son cheminement participe la découverte du monde par une série d'expérimentations, sensibles et éphémères, où il n'y a jamais "d'avant" ou "d'après", mais un moment fluide et unique... qui dure toujours.

Tout projet artistique de nature télématique peut être considéré comme un réservoir de potentialités, d'énergie latente, commun aux participants. Il trouve sa destination et sa finalité dans une navigation des réseaux dont les itinéraires et la cartographie n'existe jamais avant que le voyage ne soit commencé ! Il faut enfin souligner que dans les relations aléatoires qui s'établissent au gré de l'esthétique des réseaux il n'y a jamais d'exclusion a priori. Tout nouvel arrivant a toujours ses chances. Il est toujours intégré à la communauté virtuelle constituée, pour peu que ses intentions soient clairement et positivement perçues. Nombre de participations sont éphémères, mais se constituent également des "familles" permanentes, des groupes dont la "fidélité réseautique" repose sur le sentiment partagé d'appartenir à une sorte de "micro-république" cybernétique. Avec la généralisations des machines à communiquer, et plus particulièrement depuis l'avènement de l'ordinateur comme interface entre personnes connectées, on accroît automatiquement, dans le même temps, et la relation de perception avec la réalité physique et la capacité de simulation. Selon Sherry Turkle dès que les ordinateurs deviennent "ubiquitaires" dans les années 80 ils ouvrent une nouvelle culture du "self" et une nouvelle esthétique technologique. Toujours selon Sherry Turkle,

l'art technologique communique le sens d'un monde vécu à travers des substituts enregistrant un sens de réalité comme si ce monde était perçu en "exposition" à travers un objectif. L'omniprésence de l'ordinateur renforce cette sensibilité et nous donne un sens de la réalité équivalent à ce qu'on découvre sur un écran vidéo.

Les réseaux génèrent de nouvelles formes de représentation et inscrivent la réalité dans/par la connexion, tandis que les processus réseautiques contribuent à modeler une conscience planétaire. Aujourd'hui, on produit en temps réel pour partager en temps réel. Le système est à la fois collectif et personnalisé. L'alliance conjoncturelle entre l'anonymat du réseau et son interactivité en temps réel induit des "façons d'être" singulières. Le développement des pratiques réseautiques, la recherche de publics élargis, devraient aboutir à un renouvellement des attitudes artistiques et culturelles, à une modification de nos schémas socio-politiques. Les nouvelles technologies sont le terrain d'un double enjeu, celui de la quête de soi dans sa dimension subjective (spirituelle) en même temps que la quête de l'autre (altérité) dans la recherche de nouvelles formes de sociabilité. Nous sommes au commencement d'une révolution pour ce qui est du contact avec nos semblables. Avec la généralisation et la sophistication des réseaux on peut tout imaginer. Bientôt on pourra partager nous-mêmes, en tant que clone, cet espace virtuel avec d'autres clones à qui nous pourrions parler, que nous pourrions toucher, et peut-être aimer ou détester... La restitution de soi-même dans le réseau pourra être identique et conforme à la réalité ou, au contraire, volontairement... corrigée et idéalisée. Pour Baudrillard :

"Ce nouvel individu cloné, métastatique, interactif, n'est plus aliéné, il est identique à lui-même il ne diffère plus de lui-même, donc est indifférent à lui-même. Cette indifférence à lui-même est au cœur du problème plus général de l'indifférence à elles-mêmes des institutions, du politique..."

La voie d'un art des réseaux a déjà été ouverte dans les années 80 par quelques pionniers de génie, dont notamment l'artiste Roy Ascott. A l'occasion de la manifestation Electra organisée par Frank Popper au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1984, Roy Ascott développe une œuvre en réseau planétaire intitulée La Plissure du texte. Titre qu'il choisit en référence au livre de Barthes : Le plaisir du texte.

Dans seize villes du monde (en Australie, en Amérique, en Europe...), sont installés des terminaux informatiques. Dans chacune des villes, une personne ou un groupe de personnes sont invités à élaborer un conte de fées planétaire en échangeant des textes par le réseau télématique mis en place. En Australie, le lieu de réception-émission du projet est une galerie de New South Wales. Le soir dans une ambiance festive les gens arrivent déguisés et le maître de cérémonie en smoking monte sur un podium pour lire de manière "théâtrale" les textes reçus des autres villes au cours de la journée précédente. Les gens discutent ensuite entre eux pour continuer l'histoire à partir de l'endroit où elle s'est arrêtée. Leurs textes sont ensuite envoyés à Paris, agrandis par un projecteur, afin qu'un public nombreux, jouant le rôle du "magicien bleu", continue le processus interactif. Roy Ascott le concède volontiers dans son commentaire de La plissure du texte en parlant justement des textes produits : "C'était parfois infantile et sans grand intérêt, mais le résultat pouvait aussi être surprenant, très élaboré, humoristique, extraordinairement intelligent." Roy Ascott a basé sa

démarche dès les années 70 sur le concept de rétroaction, d'interactivité et de participation, concepts qu'il a mis en oeuvre dans le Op-art et dans sa propre pédagogie. Il a enseigné dans de nombreuses écoles d'art dans le monde.

"Nous allons vers une société complètement cybernétique, où les processus de rétroaction, de communication instantanée, de flexibilité autonome, vont informer tous les aspects de notre environnement" écrit-il en 1967; et il poursuit en affirmant que "L'esprit de la cybernétique devrait informer l'art et être en retour informé par lui." "

L'analyse de Roy Ascott sur les deux attitudes possibles de l'artiste face au progrès et à l'irruption de l'esprit de la cybernétique dans notre société est peut-être quelque peu... manichéenne. L'artiste a deux attitudes possibles : être entraîné semi-conscient dans le courant des événements avec pour conséquence son amertume et son hostilité ou vivre avec son temps, le façonner et le développer en comprenant ses caractéristiques sous-jacentes. L'artiste peut en effet agir avec la technologie en la croyant vecteur du bonheur universel ou en la critiquant, il peut aussi la rejeter en la connaissant, l'ignorer ou enfin... agir transversalement, en utilisant des attitudes intermédiaires. Bref, toutes les attitudes sont possibles, ce qui en fait toute la richesse pour l'expérience humaine. Roy Ascott pense enfin qu'une vision cybernétique pourrait unifier et nourrir une culture dans laquelle une certaine forme d'unité pourrait exister entre art, science et valeurs humaines.

Il est à notre avis essentiel de bien comprendre l'esprit de la cybernétique pour saisir une démarche artistique s'inscrivant dans la perspective de l'art technologique tel qu'il se développe dans celui des réseaux. Partir de la cybernétique pour construire des modèles esthétiques est une étape préliminaire incontournable dont les générations précédentes (et pour cause...) n'ont pu faire l'expérience : il fallait pour cela disposer à la fois des outils informatiques et élaborer de nouveaux concepts. Mais appliquer à la lettre des modèles cybernétiques, suffit-il à produire pour autant du sens, donc de l'art ? Plaquer d'emblée un modèle cybernétique sur l'art risque au contraire de conduire à un art formel, dépourvu de sensibilité et d'humanité. Maintenant, c'est sur l'homme, sur le cœur et... le corps de l'homme qu'il faut se recentrer, car à trop vouloir se conformer étroitement aux modèles cybernétiques, aux machines mises en place, on court le risque d'en rester à un niveau "artistico-symbolique" très insatisfaisant et de perdre son "âme" définitivement. Roy Ascott souligne la transversalité de l'art technologique : "Une fusion entre l'art, la science, la technologie, l'éducation et le divertissement se dessine dans la structure de l'apprentissage et de la créativité..." Certes, mais l'intention artistique ne risque-t-elle pas de se diluer dans la recherche d'objectifs qui n'ont plus grand chose de commun avec elle. ? "L'intention artistique ne risque-t-elle pas de se perdre aussi quand l'artiste délègue sa responsabilité et sa créativité au profit d'un collectif ? La création court le danger de ne plus devenir qu'un discours sur l'apprentissage de la créativité." Dans le réseau que l'artiste "organisateur" met en place sous forme de dispositif, la notion d'auteur collectif est très intéressante. Elle rejoint la notion de créativité partagée et redonne à tous la notion de participation, concept fondateur très important dans le travail de Roy Ascott. Il est à noter que, dans certaines sociétés dites "primitives", la création n'est pas déléguée à des spécialistes, à des artistes enfermés dans des ateliers, produisant des œuvres sélectionnées par des marchands pour la spéculation sur le marché. Enfin, Roy Ascott souligne une caractéristique que nous partageons pleinement avec lui, une caractéristique essentielle du travail en réseau : nous expérimentons ensemble une conscience planétaire. Il déclare dans le catalogue de l'exposition Electra en 1984 : "Même au stade de développement où nous en sommes, il est possible d'entrevoir la naissance d'une conscience



planétaire que je qualifierai de "conscience de réseau." Cette conscience planétaire vient en partie de la délégation individuelle d'une partie de notre conscience à une conscience plus vaste, une conscience partagée avec nos correspondants à l'autre bout du monde. On a aussi l'impression de se perdre dans un infini, celui du réseau des télécommunications, un réseau planétaire dont la dimension nous dépasse. On expérimente activement pour la première fois par l'intermédiaire de machines cette conscience cosmique. On expérimente le lien avec la nature, l'infini, les autres, l'autre, comme on l'expérimente dans la méditation. Chacun conserve sa conscience, mais une partie de notre conscience est partagée, reliée à un plus vaste ensemble. Les réseaux de communication par ordinateurs offrent la possibilité d'un genre de convivialité planétaire qu'aucun autre mode de communication n'a jamais atteint précédemment... C'est une des raisons qui explique que ce sentiment vient peut-être du fait que le réseau "désincarne" en quelque sorte l'individu, qui se trouve communiquant projeté dans un espace délocalisé et atemporel, ce milieu constituant un milieu qui renvoie certes à l'inconscient collectif de Jung, mais qui met en jeu plus que des archétypes, des idées bien définies et des informations bien précises. Effectivement, on pourrait dire qu'il s'agit là d'une mise en commun dans le cyberspace de "conscients" et d'"inconscients". On peut parler ici, en toute légitimité, d'une pensée de type "associatif" mise en œuvre dans... des réseaux. Comme le dit encore Ascott : "Le réseau tisse l'imaginaire de chacun en une toile qui rend au terme pensée associative tout son sens". Pour fonder ces analogies, il suffirait de reprendre un concept élaboré par Peter Russel et repris par Joël de Rosnay, celui de "cerveau planétaire". C'est effectivement une sorte de "cerveau planétaire" que nous avons mis en place tout autour de la planète, une mise en commun active, associée à nos intelligences, à nos pensées, à nos émotions. L'association des idées qui naissent dans notre cerveau, dans notre corps se poursuit dans le cerveau planétaire, un cerveau universel qui aboutira à un déplacement d'une conscience centrée sur l'ego vers un champ cohérent de conscience partagée. Nous passerons d'une vision du monde verticale à une vision horizontale. Ce changement est évident si l'on compare la peinture classique et la peinture de Pollock. Cet artiste crée des champs d'énergie faits d'entrelacements, d'entre-mêlements, de séparations, de regroupements, de croisements, de liaisons sur la toile. Il développe ainsi une ubiquité et une instantanéité qui sont les modèles mêmes de l'utilisation des réseaux télématiques. La vision du monde basée sur une architecture verticale est représentative d'un certain type d'organisation et de valeurs relevant de la culture de l'homme occidental : esprit de compétition et de domination, sur les autres et sur la nature. Les réseaux sont le modèle d'une vie plus participative, plus holistique, plus écologique, des hommes entre eux et avec le monde. La résurgence dans notre culture d'un intérêt pour la psyché, pour l'action humaine coopérative dans le cadre d'une approche plus holistique de la planète, semble aller de pair avec la tendance à l'intégration horizontale dans les formes culturelles actuelles. Les artistes ont ressenti très tôt cet aspect spécifique et fondamental que représente ce nouveau mode relationnel de contact réseautique, et le parti pris qui pouvait également en être tiré pour des formes de "créations" collectives, mettant en jeu non seulement une communauté d'artistes, mais y associant aussi des publics non spécialisés. Les premières expériences ont vu le jour dans les années 1980, c'est-à-dire il y a à peu près une vingtaine d'années... Bob Adrian, un artiste autrichien pionnier en ces domaines, a mis en œuvre Art Box à l'aide du système IP Sharp qui lui permettra trois années durant de communiquer avec des artistes... australiens, européens et américains et de partager un réseau avec eux. Faisant part de cette expérience, il déclare : "Je ne m'en suis jamais lassé et je ne pense pas que cela arrivera un jour. La création au sein du réseau, l'échange des opinions, des visions, et même le simple bavardage sont stimulants et deviennent en fait une nécessité et une manie." A l'aide de technologies télématiques plus

performantes et plus complètes comme celles d'Internet, des artistes (semble-t-il, enfin soutenus par les institutions...) répètent aujourd'hui les leçons de leurs anciens. Ils imaginent qu'ils inventent le monde, ce qui est bien naturel et légitime quand on est un artiste. Les plus intelligents opérateurs de l'art contemporain ont compris l'urgence et la nécessité de remettre leurs montres à l'heure, même si cette remise à l'heure s'effectue au prix de récupérations hâtives, voire de falsifications grossières, si ce n'est d'occultations manifestes. Interrogé en 1983 à la radio par Paul Brennan sur les expériences d'artistes utilisant les réseaux télématiques, Gene Young Blood, théoricien des arts technologiques vivant à Los Angeles, déclarait déjà : "J'aimerais voir se réaliser ce que j'appelle des communautés autonomes de réalité ce seraient des communautés qui ne seraient pas déterminées par la géographie puisqu'elles se réaliseraient grâce aux réseaux de communication, non pas par le voisinage, mais par la... conscience, l'idéologie et le désir." La sensibilité de l'artiste a bien saisi, en avance sur son temps, que le phénomène du réseau "désincarne" en quelque sorte l'individu pour le plonger dans un bain informationnel de partage, un océan atemporel. Les données créatrices se composent, se recomposent, s'associent et se télescopent dans des agrégats sans cesse renouvelés, dans des processus sans fin. On peut dire que l'acte de création dans le réseau constitue dans le flot d'informations une "entité" éphémère dans laquelle chaque idée fait partie de toutes les autres et où chaque participant est également le miroir "actif" des autres protagonistes en phase. Dans le substrat télématique, les œuvres installées dans le réseau ne sont pas créées, vécues, consommées d'une façon linéaire et unidirectionnelle, comme dans la plupart des créations de type traditionnel, elles sont élaborées conjointement et enrichies par des échanges multiples. L'évolution rapide en cours montre bien que le système des réseaux électroniques imbrique de plus en plus les institutions structurées existantes, comme les individus, dans un maillage serré commun dont le mode organisationnel est de plus en plus "englobant". L'espace électronique est un nouveau type d'espace; il est sans doute plus "immatériel", plus "métaphysique" que celui de la peinture, mais il n'en reste pas moins tangible pour tous ceux dont la sensibilité exacerbée constitue une antenne qui en capte les signaux subtils. Toujours au sujet de la vente de Parcelle/Réseau sur Internet le 16 octobre 1996, Isabelle Rieusset-Lemarié écrit : "Du point de vue de la démarche de l'artiste comme de celle des acquéreurs, il n'y avait pas nouveauté absolue mais continuité d'une dynamique. Mais cette dynamique des réseaux implique précisément, non seulement de faire "bouger" les usages économiques et artistiques, mais de faire bouger la frontière qui délimitait le rôle respectif des uns et des autres. Et dans cette nouvelle recombinaison des positions d'acteurs sur Internet, ce qu'il faut saluer comme signe tout à fait intéressant, c'est que l'artiste n'est plus seulement l'objet passif, réifié au même titre que son œuvre, d'une spéculation qui se fait à propos de lui, mais un sujet non seulement actif, mais qui a l'initiative et qui montre même une capacité à accélérer les processus déjà rapides des réseaux." Les réseaux télématiques peuvent fournir à la culture et à l'art un vaste lieu de rencontre électronique, un tissu délocalisé propre aux dialogues et aux échanges les plus profonds, les plus fructueux. Mais faut-il pour autant s'attendre au "paradis terrestre" avec l'avènement de l'ère télématique ? Certes non, hélas ! ce serait trop simple. L'art des réseaux peut-il avoir une quelconque capacité pour participer de façon positive et engagée à la transformation du monde ? Pour notre part, nous répondons sans hésiter par l'affirmation. L'utopie est toujours nécessaire et aujourd'hui encore plus urgente. C'est notre point de vue en tout cas. C'est le travail premier des artistes que de faire exister, de théoriser des modèles positifs et utopiques pour les instiller dans la société. Le 16 octobre 1996, l'art des réseaux trouvait en quelque sorte sa reconnaissance officielle, une consécration qui avait valeur de vrai statut économique à travers la vente à Paris, en première mondiale, d'une œuvre virtuelle sous le marteau de Maître Jean-Claude

Binoche commissaire-priseur. Vente-vedette couverte en direct sur le réseau Internet, en temps réel. Comme le mentionnaient les pages du serveur Imaginet chargé d'en assurer les opérations techniques sur le réseau : Parcelle/Réseau est une œuvre d'art électronique réalisée par Fred Forest en Septembre 1996. De nature graphique et plastique, elle est traduite en un certain nombre de pixels. Elle est conçue pour un affichage en 16,7 millions de couleurs à la résolution 1280X1024 (avec 4 MO de VRAM). Par la fixité même de son image et son étrange lumière, elle évoque l'imaginaire sans limites des réseaux, leur invisibilité de fait, la dynamique irrésistible des flux qui les traversent. Elle est visualisée sur écran cathodique, selon une échelle que chacun choisit en fonction de son pouvoir d'achat et, bien entendu, de sa relation au nombre d'or. Authentifiée par Maître Binoche, commissaire-priseur, cette œuvre deviendra la propriété du collectionneur-acquéreur le plus offrant. A l'issue de l'enchère, il recevra de Maître Binoche sous enveloppe scellée, signée par l'artiste, le code secret permettant d'en avoir un accès exclusif sur Internet. Par le passé Maître Binoche, connu pour son goût personnel comme pour sa compétence pour l'art contemporain, avait déjà collaboré avec l'artiste pour la mise en vente aux enchères d'un Vidéo-portrait d'un collectionneur en temps réel (1974), Le Mètre carré artistique (1978), L'œuvre perdue (1990), chacune de ces ventes ayant constitué en soi un événement largement repris par la presse. L'œuvre Parcelle/Réseau mise en vente participe à la pratique de l'artiste dans la suite logique de son action le Territoire, puis le Territoire des Réseaux présenté en février 96 à la Galerie Pierre Nouvion à Monaco dans le cadre d'Imagina, un site Internet qui se visite encore aujourd'hui. [http : //www.monaco.mc/exhib/territories](http://www.monaco.mc/exhib/territories). Cette nouvelle œuvre de Fred Forest constitue visuellement en soi une représentation intrinsèque des nouveaux "paysages" virtuels auxquels les technologies de l'informatique nous font désormais accéder. Anticipant sur une évolution inévitable des pratiques artistiques, du droit et du commerce de l'art, Fred Forest, non sans provocation, abandonne tous ses droits d'auteur au profit de l'acquéreur, rendu libre d'en commercialiser la diffusion à son propre profit. Cette provocation a le mérite, non seulement de poser la question des formes de création liées aux nouvelles technologies de communication, mais aussi de suggérer de nouvelles pratiques économiques et de diffusion de l'art, en quelque sorte un marché de l'art qui reste entièrement à inventer au seuil du XXIème siècle... Le phénomène d'Internet constitue en lui-même une situation remarquable et inédite : il s'avère être le catalyseur de changements culturels profonds. Il donne à l'artiste une double opportunité : - celle de devoir élaborer de nouvelles formes d'expression spécifiques au média : les "œuvres-réseaux". - celle d'offrir à l'individu-artiste la chance d'une plus grande "liberté", dans la mesure où, devenant son propre "éditeur", il échappe à la censure des pouvoirs et aux contraintes inhérentes au marché de l'art traditionnel." L'œuvre Parcelle/Réseau a été acquise pour un montant de 58.000 francs par Bruno Chabannes et Antoine Beaussant après un échange passionné entre différents enchérisseurs sous le feu des caméras et les applaudissements du public. Il est à noter que le prix atteint a été supérieur ce jour là à des produits du marché tels, entre autres, que des pièces d'Arman et des peintures de Combas... S'il s'agit bien d'une œuvre numérique, il faut néanmoins mentionner que, dans l'esprit de son auteur, son contenu l'occurrence ne se réduit nullement à cette norme technique pas plus qu'à sa représentation visuelle, et à son rendu esthétique. Dans un contexte socio-économique et technique marqué idéologiquement, cette œuvre pose en effet les questions du support des œuvres d'art au seuil du XXIème siècle, de leur diffusion hors des circuits institués. Une nouvelle économie est possible à travers le réseau Internet. Cette vente-vedette qui a fonctionné avec un environnement médiatique exceptionnel a mis en œuvre une série de transgressions du fait des modalités mêmes arrêtées à l'avance par l'auteur de Parcelle-Réseau. - Transgression au regard du fétichisme attachées à l'objet

d'art, toujours implicite dans l'achat des œuvres traditionnelles, dûment matérialisées. En échange de leur chèque d'acquisition pour Parcelle-Réseau, Bruno Chabannes et Antoine Beaussant, les heureux bénéficiaires, n'ont eu en retour de leur règlement... qu'un code confidentiel leur permettant d'accéder à l'œuvre sur Internet, une œuvre consultable depuis n'importe quel lieu dans le monde entier, une œuvre, enfin, qui fait l'économie des contrôles douaniers quand elle se promène d'un pays à l'autre sans connaître de frontières... - Transgression par rapport aux sacrosaintes lois des ventes publiques, la mise à prix de Parcelle-Réseau ayant été fixée à zéro franc par son auteur qui estimait, en l'occurrence, que sans référence (c'était la première fois qu'une œuvre de cette nature était mise en vente...), la mise à prix devait être fixée par le "marché" en temps réel, en fonction de la demande. - Transgression au regard du débat qui agite les spécialistes sur le problème de la protection des droits d'auteur, depuis le développement des nouvelles technologies de diffusion et surtout au sujet des pratiques sur le réseau Internet, l'auteur de Parcelle-Réseau ayant déclaré, avant la vente, qu'il abandonnait automatiquement tous ses droits commerciaux et intellectuels sur l'œuvre... à ses futurs acquéreurs. En même temps que les réseaux introduisent la fluidité dans les échanges, ils conduisent à une "dématérialisation", une sorte de "non-lieu", un lieu de déterritorialisation, entre le local et le global, à partir duquel s'initie le plaisir esthétique (un plaisir tout entier enraciné dans un présent) dans lequel le temps et l'espace, confondus, sont vécus comme un moment d'éternité (un moment "parfait"). Les modes d'appréhension et de diffusion des œuvres d'art sont en instance de faire face à une radicale mutation. La technique du collage-papier à la Max Ernst, à la Braque ou à la Picasso, nécessite quelques réactualisations urgentes avec l'apparition de l'ordinateur. L'hypertexte et la juxtaposition numérique des images permettent désormais à l'infini une "recombinaison" créative à partir d'une matière numérisée existante. Name June Paik avait déjà proposé en son temps le "collage" électronique le jour où il avait filmé une rue par la fenêtre du taxi qui le conduisait au Whisky à Gogo. Une nouvelle esthétique de l'assemblage textuel et iconique voit le jour, au grand dam de ceux qui défendent, bec et ongles, le droit de propriété des auteurs à travers l'idéologie de l'unicité et de la signature. Les facilités techniques de la "recombinaison" informatique comme système automatique de production de sens risquent de faire des plagiaires d'hier... les créateurs de génie de demain! Sachant qu'un metalangage innovant peut toujours naître et se construire par croisement, et le sens se produire à la faveur de télescopes dûment choisis, que ce soit sur une table de dissection ou indifféremment l'écran de votre ordinateur... Les nouvelles technologies numériques de diffusion par réseaux à hauts débits vont permettre une ouverture inédite sur des gisements d'images et de sons animés, véritables réservoirs documentaires où les usagers et les artistes, en dehors de toutes grilles de programmes préétablies, confectionneront leurs propres produits en manipulant directement une nouvelle "matière": celle de l'information. A ce sujet on prendra connaissance utilement des travaux du Critical Art Ensemble un groupe d'artistes américains dont les positions politiques visent à la "résistance électronique" tous azimuts par une utilisation créative et radicale du réseau dans lesquels se dessinent les prémices d'une éthique originale. (La Résistance Electronique, Editions de l'Eclat, Paris, Novembre 1999, traduction Christine Tréguier).



### 3 - NUMERIQUE, REALITE VIRTUELLE ET CYBERESPACE

La révolution numérique, à l'instar de la révolution de l'imprimerie, est peut-être en passe d'apporter, non pas ce qui compte le plus à nos yeux aujourd'hui, mais ce dont on s'avisera plus tard : une nouvelle dimension esthétique. Le plus souvent, à notre insu, la nouvelle technique, non seulement se révèle plus "efficace", mais encore sa généralisation entraîne automatiquement des transformations, aussi bien de notre environnement que de nos modes de penser. Avec la métamorphose de l'image analogique en image numérique, nous assistons à une rupture épistémologique et nous pouvons créditer l'idée selon laquelle toute technique impose à long terme une dimension esthétique. Trois mots-clefs, comme nous l'avons dit, définissent les possibilités du numérique : simulation, interactivité et temps réel. Les images de synthèse générées par ordinateur peuvent aussi bien simuler la réalité en trois dimensions avec un réalisme étonnant qu'inventer les univers fantasmagoriques les plus improbables. Qui plus est, ces images ont leur vie propre. On peut agir sur elles, et elles réagissent, se transforment, et cela même à distance et instantanément entre deux points quelconques de la planète... Les conséquences d'une pareille évolution sont sans précédents. La création de l'art s'en trouve radicalement affectée dans la mesure où, comme nous le disions, c'est la théorie esthétique elle-même qui va devoir se repenser... La simulation remet en question toutes les idées acquises sur la "représentation" au cours de sa longue histoire. Le numérique gagne chaque jour du terrain. Le temps où l'informatique ne se limitait qu'à formaliser des textes ou à aligner des suites de chiffres est révolu. Aujourd'hui, flanqué d'un modem, demain d'une antenne radio, l'ordinateur passe de plus en plus de temps à communiquer. Nous sommes déjà dans une ère où les images, les photos et les sons s'échangent et se transforment... sans jamais passer par une étape physique. La vidéo numérique généralisée en temps réel viendra demain compléter la panoplie de la communication électronique. Le numérique franchit le mur de la communication. Et au-delà de ces aspects, c'est la perception et le contrôle que chacun a sur sa propre image qui risquent de se voir bouleversés. Le numérique ouvre toute grande la porte à toutes les formes de "dé-réalisation", une "dé-réalisation" qui, pour être extrêmement stimulante et riche au plan de l'imagination artistique, peut s'avérer dangereuse, illusoire et trompeuse. Les mondes virtuels ont cette propriété singulière de pouvoir nous immerger entièrement dans des environnements de pur artifice. Les artistes doivent en avoir conscience et, pour compenser, s'approprier ces nouveaux outils d'expression, afin de transmettre leurs propres visions du monde. Après des applications dans les domaines industriels, de l'éducation, de la médecine, c'est donc l'art qui va maintenant devoir s'adapter à cette évolution... S'il s'agit bien au premier chef d'une bataille industrielle, il faut souligner que les enjeux culturels sont considérables avec les conquêtes du numérique. Nous en voulons pour preuve les initiatives multipliées par Bill Gates, président charismatique de Microsoft, occupant le devant de la scène. Le même Bill Gates est également président de Corbis, entreprise créée en 1989 pour constituer la première source mondiale d'images

numériques... A son actif, on trouve l'acquisition de 16 millions de documents de la célèbre collection Bettmann, tandis que, par ailleurs, il se trouve être, comme par hasard, propriétaire, à titre personnel... du codex de Léonard de Vinci acquis pour un montant faramineux, document rédigé dans les années 1500, rassemblant les réflexions de l'artiste-ingénieur sur des thèmes variés, ainsi que 300 dessins. Il faut encore souligner comment l'introduction de la technologie numérique dans l'art contribue à modifier le rapport du public aux œuvres. La création numérique à l'aide de l'ordinateur se développe dans le sens d'un rapprochement toujours plus étroit, pour tout ce qui relève, non seulement de la "morphologie" technique des œuvres elles-mêmes, mais aussi de la création de logiciels qui conditionnent leur nature intrinsèque... et que l'on commence à trouver en abondance tant sur les rayonnages des magasins spécialisés qu'à la disposition des internautes sur les réseaux. Les images de synthèse présentées à la télévision dans les films et la publicité contribuent à familiariser le grand public avec ces nouvelles formes d'expression. Ainsi, un phénomène d'acculturation s'amorce en déviant une partie des contraintes de production du numérique vers un déplacement destiné de la création artistique. Avec l'art numérique, le public se trouve le plus souvent placé devant un objet qui occupe un espace et une durée dynamiques, alors que dans l'œuvre "classique" il était confronté à un objet fini. William Latham affirme : "Ma démarche est basée sur la biologie et la manière dont les cellules naissent, croissent, se multiplient et finissent par mourir." Pour William Latham, l'un des artistes le plus imaginatif, dans les domaines de la création numérique, le pinceau a été remplacé par la souris et une tablette graphique. Dans sa "peinture numérique", les pixels remplacent avantageusement les pigments de jadis... Cette conversion magique réside dans un logiciel dont il a conçu chaque ligne de code avec le mathématicien Stephen Todd. La programmation de ses œuvres associe la modélisation génétique au principe des fractales. Le logiciel, ainsi mis au point par l'artiste, offre des possibilités spectaculaires à n'importe quel utilisateur qui pourra se l'approprier pour créer un univers fantastique en quelques minutes, le principe de base de ce logiciel consistant, à partir d'une série de volumes géométriques élémentaires, à façonner des objets de plus en plus complexes, chaque forme créée pouvant à son tour être manipulée dans un espace tridimensionnel et la combinatoire ouverte par le logiciel entre les formes de base et les paramètres réglables permettant à volonté de créer plusieurs millions de scènes différentes. Tout comme William Latham, l'artiste français Eric Wenger programme lui-même ses ordinateurs et crée ses propres logiciels, mais cette règle n'est pas obligatoire, car des équipes constituées d'artistes et de techniciens peuvent donner des résultats aussi pertinents et aussi heureux du point de vue de la création artistique. Eric Wenger déclare : "L'informatique nous permet de créer un simulacre de l'univers, un faux double qui deviendrait un objet d'étude au même titre que le vrai". Quant à William Latham, il rajoute : "Au-delà de l'imaginaire, je suis prêt à reconstituer des mondes plus vrais que nature, dans lesquels les végétaux ou les animaux seront programmés en fonction d'un environnement idéal." Plus qu'une œuvre "achevée" définie selon les règles traditionnelles, c'est donc un dispositif multimédia, une situation d'expérimentation dans laquelle le public à qui elle est offerte peut intervenir. Cette situation inédite n'est pas sans conséquences sur la perception de l'art, son intellection, comme sur ce qu'elle implique du point de vue de la théorie esthétique dont la "réactualisation" devient nécessaire et urgente. Cette réactualisation n'a jamais été amorcée par les critiques d'art et les penseurs qui restent campés sur des terrains traditionnels archi-balisés. Cette situation est révélatrice du décalage qui affecte la position de l'art contemporain, sa coupure du public, la crise de la création, les scandales de ses circuits, le discrédit de ses élites. La généalogie des théories esthétiques modernes rend compte depuis la révolution industrielle d'une série de ruptures et de "déconstructions" qui ont

pour points d'appui la pensée de Nietzsche, Heidegger, Adorno, le dadaïsme, le surréalisme, le Bauhaus, l'Ecole de Chicago et les adeptes du post-modernisme. Le moment est venu d'élaborer une pensée qui situe son propos hors de l'éternelle querelle qui se livre à guichets fermés entre traditionalistes et modernistes d'un côté, humanistes et technophiles de l'autre. "Si l'on considère l'art en tant que processus créatif, et non du point de vue de l'œuvre en tant qu'objet, deux positions philosophiques se posent en s'opposant sur les rapports entre l'art et la technologie. Au-delà du clivage entre l'amour de l'art et le désir de modernité se joue le statut de l'homme face à la machine : qui vaincra l'autre dans la recherche du nouveau et le destin d'une nouvelle société ? " L'ordinateur est devenu un outil commun qui assure des tâches d'organisation à tous les concepteurs, qu'ils soient artistes, chercheurs, ingénieurs... Il constitue désormais plus en soi un environnement qu'un outil. Internet est un protocole informatique qui permet à des millions d'ordinateurs un partage de ressources. Même si les frontières entre la création artistique et son objectivation tendent à s'estomper, la création de contenus riches et originaux est une priorité bien plus importante que celle du système technique que représentent les "tuyaux" des réseaux. Avec l'intelligence artificielle, l'ordinateur se met à simuler les procédures et les fonctionnements de la pensée. Simulera-t-il et mettra-t-il en place les conditions d'une totale et pleine créativité qui appartenait seule antérieurement à l'esprit humain ? Sur ce point l'opinion des spécialistes se divise encore mais si l'on en juge par les bouleversements et les remises en question qui ont marqués ces cinquante dernières années tout reste ouvert... Qu'en adviendrait-il alors du statut d'artiste ? Le virtuel, nous l'avons dit, est plus qu'un média supplémentaire : c'est un nouvel environnement qui s'impose à nous de façon très "brutale". Il ne s'agit plus de la circulation d'un bout à l'autre de la planète de simples images, de photos ou de programmes de télévision, ni même des colossales banques de données, mais en une certaine façon des personnes elles-mêmes. Cela induit pour le futur de nouvelles formes de nomadisme où les individus seront par populations entières amenés à se déplacer, quelquefois instantanément en empruntant les réseaux télématiques. Des clones, impalpables, habiteront les canaux de transmission technologiques où se développera une société parallèle. Des circulations et des vies intenses parcourront, comme dans un système nerveux, hautement complexe, les "autoroutes électroniques" et des chemins de traverse faits de fibres optiques et de transistors. Cette réalité virtuelle sera omniprésente avec ses reconstitutions de lieux physiques et géographiques à l'intérieur desquels on pourra se déplacer pour se rencontrer. La société Canal + sous l'impulsion de son directeur du développement et de la recherche Alain Le Diberder en est déjà à la mise en place d'une deuxième génération de ce type de système sur Internet. C'est donc dans la complexité et l'extrême richesse du rapport entre "visible" et "intelligible", entre "perception" et "conception", que les artistes sont amenés à créer dorénavant une véritable écriture du virtuel. En dehors des expositions et manifestations imposées et scandées par le marché qui donc, dans les sphères de l'art contemporain officiel, prend donc le temps de réfléchir aux conséquences artistiques, sociales, économiques, politiques, psychologiques des technologies du virtuel, ses conséquences sur l'art, sa conception, sa production, sa diffusion, et l'émergence d'un nouvel imaginaire? Dans le désert et l'indigence de la pensée qui caractérise les milieux de l'art contemporain, surtout préoccupés à contempler leur nombril ou à traiter les affaires courantes, de telles questions restent en suspens et sans réponse. Comportement et laxisme d'autant plus étonnant qu'il émane de ceux-là même qui devraient être les premiers à s'en alerter et à en organiser le débat. Les "mondes virtuels", encore appelés "réalités artificielles", représentent une révolution sans précédent dans la production des images. Ce type d'images se multiplie dans les marchés professionnels, la publicité à la télévision, les industries du cinéma et, depuis peu avec un



temps de retard, dans... la création artistique elle-même. La raison fondamentale de cette attrait tient dans le fait que les systèmes de visualisation virtuels donnent au spectateur la possibilité de se retrouver dans une totale immersion de l'image, dans laquelle il peut se mouvoir et interagir avec un environnement de synthèse. Avant que l'art ne puisse prétendre s'en emparer librement, compte tenu des coûts inhérents à l'utilisation des outils informatiques nécessaires, les simulations en tous genres se sont imposées tout d'abord dans le domaine industriel. Les simulateurs de vol se sont notamment généralisés très vite dans l'aéronautique. Mais avec la miniaturisation, la baisse spectaculaire des coûts, comme l'augmentation continue des performances, on assiste inévitablement à un développement des applications artistiques, les artistes disposant de plus en plus à titre individuel d'outils inédits et sophistiqués pour explorer dans leurs moindres recoins toutes les dimensions de l'imaginaire. Le virtuel, au-delà de l'imagerie inédite qu'il produit et de ses conséquences sur notre manière de représenter et d'interpréter le monde, soulève des problèmes philosophiques et éthiques fondamentaux. La question essentielle introduite par les techniques du virtuel est celle du niveau de représentation utilisé, c'est-à-dire du degré de modélisation du phénomène manipulé. Il faut bien insister sur le fait que les images tridimensionnelles virtuelles ne sont nullement des représentations analogiques d'une réalité déjà existante, mais des simulations numériques de réalités nouvelles. Entre la "réalité-réelle" et la "réalité-simulée", l'écart pour nos yeux est souvent bien mince... Certains, soudain saisis d'effroi et de panique, dénoncent sans nuances, face à ces deux niveaux, une équivalence, trompeuse et dangereuse, lourde des pires dangers de déréalisation. D'autres, comme les artistes naturellement, préfèrent y voir l'extrême richesse des potentialités offertes, potentialités créatives ouvertes par les techniques du virtuel comme autant de tremplins pour faire rebondir leur imagination. Du point de vue de l'artiste bien évidemment l'intérêt pour le virtuel n'est nullement un intérêt instrumental, purement technique. Cette vérité élémentaire nécessite d'être rappelée pour désamorcer les a priori et les critiques dont font trop souvent l'objet les arts technologiques. Les enjeux du virtuel ne sont pas pour nous des enjeux techniques mais bien entendu, au premier chef, des enjeux esthétiques, philosophiques et éthiques. Les environnements virtuels fonctionnent selon deux registres : - le registre du sensible propre au monde virtuel, un monde où l'on voit, où l'on entend, où l'on touche, où l'on agit, - le registre de l'intelligible où il y a nécessairement modélisation formelle préalable. Ces deux registres fonctionnent toujours l'un par rapport à l'autre. Le sens produit l'est toujours par leur réciprocity fonctionnelle : d'un côté l'intermédiarité du monde virtuel nous offre la capacité physique de saisir un concept théorique, de l'autre, elle nous offre la possibilité d'intellection de sensations physiques. Le virtuel soulève aussi la question du "lieu". Philippe Quéau la pose et y répond dans la même foulée : "Quelle est la différence philosophique entre un lieu réel et un lieu virtuel? (...) La différence, c'est qu'un lieu réel nous donne une base, il nous assure une position. La position (dans l'espace réel) n'est pas un simple attribut de la conscience, c'est une condition préalable à la conscience. Le lieu réel est intimement, substantiellement lié au corps. Ceci n'est pas le cas des lieux ou des espaces virtuels." Puis, Philippe Quéau ajoute encore : "Les mondes virtuels, s'ils doivent nous passionner, c'est à la condition de montrer qu'ils peuvent nous donner le sens du vertige, l'émotion de l'abîme. La création de mondes virtuels capables de nous faire ressentir de nouvelles formes d'abîmes serait la meilleure preuve de leur importance épistémologique et artistique". Le virtuel permet d'envisager un nouveau rapport entre le gestuel et le conceptuel, une hybridation entre le corps et l'image. Les conséquences de cette situation inédite sont radicales pour le devenir de l'art dans une société qui aura "popularisé" le virtuel, notamment par le biais des jeux vidéos. L'écriture du virtuel structure autrement notre rapport au réel et établit des passerelles troublantes entre les phénomènes

perceptibles et les modèles intelligibles. De nouvelles écritures artistiques sont en train de naître qui dépendent étroitement des spécificités de ces nouvelles images de synthèse et des environnements virtuels dans lesquels nous sommes de plus en plus souvent immergés. Dans le domaine des réseaux des artistes n'ont pas attendu le stade optimum de pénétration sociale de la télématique en France (Minitel) pour s'approprier de cet outil à des fins esthétiques et symboliques. Il était prévisible que certains d'entre-eux saisissent rapidement l'intérêt que pouvait représenter l'appropriation de ces canaux de communication pour les détourner à des fins artistiques, évaluant leur spécificité comme nouveaux supports de création, mais également l'avantage des contacts inter-individuelles et collectifs qu'ils pouvaient procurer, ainsi que l'intérêt qu'ils pouvaient potentiellement représenter comme supports de diffusion à distance permettant de "mordre" sur de nouveaux publics. Les premières expériences d'artistes en France dans ce domaine remontent déjà à une quinzaine d'années... 1982 Utilisation du réseau de préfiguration Minitel de Vélizy (Fred Forest, Bourse de l'imaginaire, Centre Georges Pompidou, Paris). 1984 Action télématique hybridant la radio (Marc Denjean. Exposition : L'imaginaire technologique, commissaire Mario-Costa, Museo del Sannio, Benevento, Italie.) 1987 Action télématique hybridant des installations radio-astronomiques (Jean-Marc Philippe, Messages aux extra-terrestres). 1989 Action télématique, 3615 Geotel (Fred Forest, Zenaïde et Charlotte à l'assaut des médias, Musée des Beaux-Arts, Toulon). La conception technique des réseaux, afin de répondre pleinement aux nécessités de l'interactivité, doit se plier à de nouvelles "restructurations" de la transmission pour passer d'une architecture "arborescente" à une architecture "en pétales". Cette évolution technique induit une véritable conversion "philosophique" et une reconversion des mentalités, dont la mise en œuvre ne sera pas sans effets sur les modèles et les valeurs qui constitueront les fondements de la civilisation à venir. Il faut avoir toujours présent à l'esprit que les technologies ne sont pas seulement des systèmes techniques et fonctionnels, mais qu'elles constituent des facteurs puissants qui, non seulement nous permettent une investigation nouvelle du monde, mais contribuent également à modifier en retour nos propres structures psychologiques, notre imaginaire, et nos façons de faire et de penser l'art. Le fait que l'ordinateur soit une machine de feed-back ni neutre, ni passive, et qui rétroagit sur le plan de l'imaginaire et la pensée de l'artiste, ouvre à ce dernier des possibilités insoupçonnées. Le numérique a sa spécificité propre. Il modifie fondamentalement le statut de l'image en même temps qu'il offre des possibilités inédites pour des textes non linéaires, créant des espaces tout à la fois réels et... immatériels. La manipulation et la production des images dans la culture occidentale ont toujours été liées à la lumière. Tous les procédés modernes et automatisés de la saisie d'image, comme la photographie, le cinéma, la vidéo, ont fait intervenir la lumière comme facteur fondamental de leur genèse. L'image numérique se dispense dans sa genèse à la fois de l'optique et de la lumière. Elle se donne pour une nouvelle race d'icône dont l'origine intrinsèque se fonde, se construit et se fabrique sur des lois exclusivement mathématiques sur des concepts, des abstractions, des algorithmes, sans référence aucune à une réalité tangible révélée par le flux lumineux. L'image numérique ne se réfère pas à un modèle physique préexistant. Le fait que nous intervenions sur l'image avec l'outil informatique induit que cette intervention est une intervention sur les nombres avec un langage de programmation, et non plus une intervention sur une réalité physique quelconque ! La matrice numérique confère à ces images une condition d'inaltérabilité qui en rend la conservation aisée, tout en ménageant à chaque moment la possibilité de leur métamorphose du fait de leur nature dialogique. En tout état de cause une image numérique, même la plus réaliste, n'est jamais une "représentation" à proprement parler. Les images numériques simulent aussi bien le réel... que l'imaginaire, donnant à l'artiste cette possibilité sans précédent de créer sans contrainte des mondes

virtuels à l'aide d'images de synthèse. Les créations numériques, comme toutes les créations utilisant les supports technologiques, ont une présence particulière. Les outils informatiques utilisés n'appartiennent, ni comme outils, ni comme matériaux, aux "objets" qui, durant des siècles, ont constitué le corpus traditionnel dans lequel s'est traduit et reconnu l'art. Dans ce domaine si neuf, nous sommes en difficulté pour établir des repères car nous ne pouvons nous référer à aucune antériorité, aucune tradition, aucun modèle... Nous sommes contraints de tout inventer, sans bénéficier du recul de l'histoire et de la tradition... Si, dans ce type de création l'artiste n'utilise qu'accessoirement son savoir-faire manuel, il devra par contre nécessairement se faire assister par des développeurs ou des programmeurs pour la partie technique. La notion d'auteur n'est plus liée strictement à l'idée d'exécution. Si l'œuvre n'est pas la machine elle-même où se trouve donc son substrat ? Serait-ce dans le dispositif conçu ? Peut-être que celui-ci pourrait bien être à la fois de façon cumulative et l'outil, et le média et... l'œuvre ! Voilà qu'arrive en force le multimédia, un mot qui prête à confusion, un mot "sur-employé" dont nous ne sommes pas toujours certains de ce qu'il signifie exactement. Son concept risque pourtant à court terme de bouleverser les conditions de la création artistique. Le multimédia est un nouvel outil qui permet de manière miraculeuse l'intégration numérique du son, des textes, des images et des données. Cette intégration s'avère être un élément déterminant pour la création, l'invention de langages et d'écritures nouvelles. En effet, à partir du moment où les systèmes d'exploitation du Macintosh (Mac-05), Next step et même Windows à travers leurs extensions multimédias intègrent des objets standard de types séquences sonores (sound), images numérisées (pictures, bitmap) ou séquences vidéo (moviel), il devient alors possible de les "manipuler" comme des objets informatiques standard, c'est-à-dire d'effectuer des opérations de base essentielles à la pratique artistique : "couper-copier-coller" sur des messages sonores ou vidéo, aussi facilement que sur du texte. L'intégration matérielle et logicielle offre aux créateurs l'émergence de véritables fonctionnalités multimédias tout en garantissant l'évolution des outils. On imagine tout ce que la communication "homme-machine" est susceptible d'apporter à l'expression artistique dans un futur proche... Nos cinq sens constituent autant de canaux de communication entre les êtres vivants. Dès lors que l'on saura en numériser les stimuli, ce potentiel nous permettra de communiquer dans les deux sens avec la machine. Si le goût et l'odorat semblent encore difficilement exploitables aujourd'hui, l'ouïe et la vue peuvent déjà être mises en œuvre sur des systèmes informatiques. Next step permet à l'ordinateur de comprendre des ordres simples. On imagine sans peine l'utilisation que les artistes pourraient en faire dans le cadre de "performances" associant les outils technologiques. Les robots industriels peuvent "identifier" les pièces dont ils se saisissent et les orienter en fonction d'une "visualisation" initiale. L'on conçoit aisément tout le parti que les artistes pourraient en tirer dans le cadre d'une pratique renouvelée du Land-art par exemple dans une relation interactive avec le public alors que ce dernier participerait à... distance aux "travaux" de l'artiste, en temps réel, grâce à l'image télévisuelle. Un peu comme les scientifiques de la NASA explorent un paysage martien en télécommandant la caméra d'un robot mobile, en direct, depuis Houston. Quant au sens du toucher, des applications élémentaires existent déjà dans différents domaines : écrans tactiles, écrans en braille pour aveugles, avec en robotique possibilités de reconnaissance des formes, mesures, examen de l'état de surface etc... Dès lors que seront numérisables les "stimuli" liés à nos sens, ils deviendront synthétisables et décodables. Ils pourront alors être associés aux pratiques artistiques relevant des applications informatiques à un rythme que nous ne soupçonnons pas. La diversification "sensible" et "sensorielle" des applications informatiques va placer le récepteur (l'amateur d'art...) dans des situations inédites, simulées, souvent très proches de données réelles, mais ouvrant toutes grandes les portes d'un imaginaire

sans limites. Les artistes ne doivent pas ignorer les trois règles d'or qui régissent la civilisation dans laquelle nous entrons : mobilité, universalité, connexité. Les acteurs du monde qui naît sous nos yeux sont de plus en plus mobiles et équipés pour évoluer : micro-nomades, radio-téléphones, antennes hertziennes, permettent de se raccorder, de communiquer et d'interagir avec n'importe quelle source d'information, n'importe où et n'importe quand. Utiliser des technologies revient toujours à se commuter sur un réseau où s'actualisent et s'échangent des modes perceptifs et des savoir-faire. "Comme les mots qui renvoient à d'autres mots à travers le réseau infini du langage, chaque expérience technique singulière renvoie à l'ensemble de la technologie. L'ordinateur est une machine à hybrider extrêmement efficace. Il a rendu possible la plus extraordinaire des hybridations, celle du "soft" et du "hard", du langage et de la machine, de la pensée symbolique et de la pensée technique." L'art, en suivant l'évolution technologique de notre société, s'engage dans des processus auxquels, aux référents naturels, concrets et manipulables, se substituent d'autres référents, dont la réalité se situe au-delà des données immédiates de notre expérience perceptive. Il y a indéniablement dans les arts plastiques la mise en place de nouvelles pratiques en opposition avec des démarches artistiques traditionnelles. L'ensemble des composants formels d'une image n'est plus la résultante de l'inclusion de formes dans un espace figuratif, donné et immuable, mais une combinatoire potentielle donnant la possibilité aux éléments d'interagir entre eux... notamment sous l'impulsion du "regardeur". Regardeur qui devient un agent "actant" dans l'interactivité offerte. La notion stricte de forme, au sens de "gestalt", fait place à la notion de transformation. L'artiste s'intéresse plus désormais à ce qui se passe entre les formes qu'aux formes elles-mêmes, à leur devenir plus qu'à leurs états stables. "L'image" ne se tient plus "à la place de son modèle", sur le plan de la représentation du tableau perspectiviste ou de la photographie, ou sur le plan de présentation et d'appropriation de l'espace figuratif post-perspectiviste; elle n'est plus métaphore (transport de la forme du modèle en son image); elle est "métamorphose", passage entre deux formes, qui ne sont ni des origines ni des aboutissants." Les procédés de représentation traditionnels utilisés par les artistes sont battus en brèche par l'image numérique. Les systèmes de représentation fondés sur une conception de l'espace construit sur une perspective linéaire à projection centrale où l'œil du regardeur occupe le sommet de la pyramide visuelle deviennent obsolètes. Dans l'image numérique, le "sujet" n'occupe plus la place centrale que lui attribuaient les peintres perspectivistes de la "Renaissance". L'image s'incarne dans une suite de fragmentations-mouvements offrant une infinité de points de vue possibles. Dans notre technoculture, l'image numérique est appelée à devenir par sa propre prégnance le modèle général qui induira nos interprétations du monde et imprégnera nos sensibilités... Ce monde, à l'égal de ceux qui l'ont précédé, ne vaudra que pour lui-même. N'étant pas une technique "classique" de représentation, la simulation informatique devient une nouvelle manière de lire et de décrypter notre réalité. L'informatique qui s'empare actuellement des fonctions de visualisation et crée des "mondes en soi", que l'on nomme les espaces virtuels, bouleverse les règles du jeu et remet en cause une certaine façon "traditionnelle" de penser l'art. Comme le précise avec pertinence Jean-Louis Weissberg : "Nous manquons de mots pour désigner cette situation où l'image n'est plus représentation, mais présentation tout court, où elle n'est plus figurative, mais aussi fonctionnelle, où elle se leste d'un coefficient de réalité retrouvant par de nouveaux chemins son efficacité première." A l'ère classique de la représentation succède l'ère de la simulation et du cyberspace. L'espace devient une forme symbolique hybride. Il n'est plus une forme "donnée" a priori, mais une forme symbolique, interagissant avec les autres formes qui se conjuguent avec lui. Pour ce qui nous concerne ici, du point de vue de la pratique et de l'intervention artistique, il faut souligner que les équipements de réalité virtuelle tels que les Data Glove et Data Suit, en fournissant

des données en temps réel, peuvent servir comme commande d'animation vidéo. Un individu quelconque peut endosser une combinaison et exécuter une série de gestes et d'actions. L'ensemble de ces mouvements peut ensuite être appliqué à tout autre individu, ou animal. Ce qui paraît encore plus prometteur c'est la création de canaux de communication en "réalité virtuelle" qui permettent de partager à distance avec nos semblables des mondes virtuels en décrochant notre téléphone... Le développement de "communautés virtuelles" en tant qu'espaces de création, mais aussi espaces d'interaction sociale médiatisés par les technologies informatiques et les réseaux de communication, fournit l'opportunité d'étudier les mécanismes par lesquels les groupes, les collectivités, génèrent et maintiennent l'implication d'un nouveau terrain social, celui de la communautique. Comment ces nouvelles communautés virtuelles se forment-elles et évoluent-elles ? En quoi les relations à l'intérieur de ces communautés diffèrent-elles des relations dans l'espace réel ? Ou encore, jusqu'à quel point la dynamique d'élaboration structurelle du groupe virtuel diffère-t-elle de celle de communautés basées sur la coprésence physique ou lui est-elle similaire ? Dans les années à venir, nous allons assister à la montée fulgurante de la communication à distance dans les groupes sociaux. Cette forme de communication connaît un boom actuellement, tant dans les développements du télé-travail que dans les messageries conviviales ou encore des télé-conférences professionnelles. Les communautés d'artistes, "éclatées" et "atomisées", souvent du fait de l'individualisme farouche de leurs membres, peuvent trouver l'occasion avec le cyberspace de fonder des "lieux" électroniques favorisant leur cohésion et fédérant leurs énergies. Le phénomène d'Internet constitue en lui-même une situation inédite qui s'impose comme catalyseur de changements culturels profonds. S'agit-il là de ce phénomène célébrant notre entrée triomphale dans la société de l'"opulence communicationnelle", décrite par Abraham Moles et Elisabeth Rohmer en 1986 dans leur ouvrage *Théorie structurale de la communication et société* ? Il faut signaler le rôle tout à fait remarquable que Moles, théoricien actif et innovant, a su jouer toute sa vie comme interface entre le monde de l'art et celui des sciences, s'intéressant tour à tour au Situationnisme, à l'Art Sociologique, à la musique contemporaine et à la création sur ordinateur, et quelques semaines avant sa disparition, à la pratique artistique "transgressive" d'Orlan. Moles, de son vivant, comme beaucoup de pionniers, ne fut pas reconnu à la mesure de son génie visionnaire. Ses épigones, qui omettent trop souvent de citer leurs sources, ne peuvent cependant pas ignorer qu'il écrivait déjà dès 1974 : "Le sens même de l'art est changé; il doit être dans la vie, mais la vie est un emploi du temps. La permutation définit un champ des possibles, en l'enserrant dans des règles arbitraires qui constituent l'"idée". L'artiste crée l'idée; l'"œuvre" sera réalisée désormais, soit par des "machines", soit par son propre "consommateur"; elle alliera la préciosité de l'unique et la prégnance du jeu." Abraham Moles, anticipait et posait déjà la question de l'art et de sa création dans sa relation à la société technologique, de son statut dans la production interactive. Il insistait sur les nouveaux moyens que les ordinateurs mettent sous des formes différentes à la disposition de l'artiste, symbiose étroite avec les machines. Au sujet du phénomène d'appropriation des technologies par les artistes et, au-delà d'eux, par les groupes sociaux, le "Minitel" a fait l'objet d'un constat d'utilisation, dont il ressort que l'"ingéniosité technique" ne saurait à elle seule anticiper et prévoir les usages qui seront faits du système dans l'exploration de tous ses "possibles". Les cas "historiques" du téléphone et du phonographe sont souvent cités à l'appui de cette thèse. L'appropriation des nouveaux médias se fait par un processus dialectique, d'une part, entre l'offre et la demande à travers des processus complexes de médiation mettant en jeu les "représentations", d'autre part, par des pratiques de détournement des systèmes pour répondre à des besoins non satisfaits. Comme l'Esthétique de la Communication l'a perçu, pratiqué et théorisé avec des artistes réunis autour des concepts de téléprésence, de téléaction et

d'ubiquité communicationnelle, une nouvelle ère s'ouvre pour le domaine des arts, dans laquelle les "mythes dynamiques" de notre époque ne demandent qu'à s'incarner dans des œuvres d'art. Ces mythes ne constituent pas pour autant encore des utopies, mais des tendances "fortes" qui impriment déjà leur sillon dans nos sociétés. N'en était-il pas déjà ainsi du mythe d'Icare, aussi bien partagé par le poète, le philosophe que le scientifique, qui voulaient s'associer pour créer l'"homme-qui-vole", du mythe du Golem pour la construction de l'ordinateur, et de celui de Babel pour la standardisation des normes permettant d'accéder à l'intelligence artificielle ? Et comme l'Esthétique de la Communication l'a encore souligné, on peut constater que sous l'influence des mass-media des mythes tels que la "télétransportation" (Star Trek) sont amenés à induire la structuration de l'imaginaire collectif, agissant comme un mythe populaire de l'affranchissement définitif pour l'être humain de son rapport à l'espace-temps. Les espaces virtuels ne font pas que structurer notre imaginaire, enrichir nos perceptions, induire une nouvelle approche de l'espace ils sont appelés à fonctionner comme des outils de médiation pour un nombre toujours plus grand d'activités reliées à l'activité quotidienne, professionnelle et culturelle. Un mot barbare est devenu en quelques mois familier de nos vocabulaires : celui de cyberspace. Que recouvre-t-il ? Pour faire vite, on pourrait dire qu'il s'agit de ce "lieu" et de ce "temps" intimement confondus, créés par les réseaux de communication et les interconnexions entre ordinateurs, un "espace-temps" qui constitue en soi un "nouveau" milieu dans lequel l'homme contemporain se trouve immergé et dans lequel il développe d'autres pratiques de vie, de rapports au monde, de relations avec ses semblables et avec son environnement. En quelque sorte, ce "nouveau milieu" s'installe dans le milieu originel de la biosphère avec lequel il s'articule comme dans un jeu de poupées russes. On peut imaginer la création à l'infini de milieux superposant en quelque sorte différents niveaux de réalité. Il faut tout de même signaler, dans le cas du cyberspace, que c'est l'homme lui-même qui est à l'origine de ce nouveau milieu "naturel-artificiel". Les artistes-usagers se forgent un modèle mental du cyberspace tout en expérimentant de nouvelles façons d'utiliser de nouveaux outils de création pour créer d'autres "lieux" virtuels. La pratique du multimédia interactif dans l'art n'en est qu'à ses débuts. Il faudra encore du temps pour que nous puissions évaluer de façon significative ses apports aux langages graphiques et aux modes et mécanismes de pensée en termes de création. L'âge virtuel du cyberspace apparaît comme consécutif à cette explosion des technologies qui ouvre des potentialités insoupçonnables à l'imaginaire des hommes qu'il appartient aux artistes d'un "art actuel" de mettre en forme. L'Homme, par la médiation de l'art, s'est toujours appliqué à laisser sa trace dans la matière, pour marquer par ce geste symbolique son identité dans cette mémoire qu'elle constitue. Il l'a fait hier sur la paroi des cavernes, puis en utilisant différents supports : la pierre, le marbre, le bois, la toile du peintre... Cette trace s'inscrit toujours par rapport à un milieu donné dont elle constitue aussi un témoignage, une mémoire. Les artistes sensibles aux mutations que nous vivons, ceux qui sont engagés dans les formes spécifiques d'un art actuel, savent que cette trace, ce geste symbolique, prend sens et s'inscrit pour nous désormais dans la "matière" impalpable du cyberspace. Avec les impressionnistes, l'atelier de l'artiste s'était déplacé dans la nature, aujourd'hui il déménage dans... le cyberspace. De nombreuses recherches artistiques existent dans l'espace généré par l'ordinateur, et dans cet espace global constitué par l'ensemble des relations créées par l'ensemble des ordinateurs et les divers moyens techniques mis en œuvre par les télécommunications. Contrairement au "computer-art" présenté souvent d'une manière traditionnelle dans les galeries d'art pour son analogie visuelle avec les modèles plastiques antérieurs, le "cybert-art", dépourvu de matérialité, a une existence "délocalisée" et "diffuse" dans les réseaux de communication. En fait, l'action de l'artiste a pour finalité, non pas tant de produire un

"objet" artistique au premier niveau, qu'un "événement" symbolique, dont la finalité est d'attirer l'attention sur le média lui-même, d'indiquer et d'explorer tout l'éventail de ses potentialités créatrices. Un rôle similaire a été joué il y a une trentaine d'années par les pionniers du "vidéo-art" lors de l'émergence de ce média sur la scène artistique. Nous pouvons observer dans le cyberspace la naissance de véritables "communautés artistiques virtuelles" qui constituent des "noyaux" à partir desquels toutes les formes inédites d'expression sont appelées à se développer. On peut aussi considérer, en élargissant la problématique, que le détournement des réseaux en place, comme "Arpanet" aux USA (créé initialement par des laboratoires militaires...), est à l'origine de la "formidable" extension des "sociabilités souterraines" à laquelle on assiste actuellement. Si cela se confirmait, les distinctions traditionnelles et les clivages entre les univers sociaux et l'art sont appelés à se voir révisés, ce qui laisserait entendre pour les artistes, après la coupure opérée par l'art contemporain, une nouvelle insertion sociale, et pour l'art la perspective d'une fonction lui redonnant un sens symbolique communautaire. Hervé Fischer, Fondateur de la Cité des Arts et des Nouvelles Technologies de Montréal et par ailleurs membre du Collectif d'Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot) dans les années 70, estime que la révolution numérique va consacrer l'accès de l'art aux classes moyennes, marquant une réconciliation de l'art avec la société après le triomphe d'une culture de type élitaire illustrée par l'art contemporain officiel des vingt dernières années. Dans le numéro d'automne 1995 de La vie des arts de Montréal, dédié aux Nouvelles Technologies, Hervé Fischer écrit : "C'est un paradoxe, aussi explicable que regrettable, que tant d'artistes, de critiques, d'intellectuels, aient résisté à la révolution numérique, non pas en la critiquant après l'avoir explorée, mais en se réfugiant dans le charme frileux du vieux monde, de ses avant-gardes et post-avant-gardes archaïques. Peur de l'inconnu, critique pseudo-humaniste de la barbarie ou de la gadgeterie des nouvelles technologies dans l'art, crainte de s'écarter du marché de l'art, de ses galeries, de ses musées, de ses magazines d'art qui défendaient le marché des Beaux-Arts, comme on vole au secours de son commerce menacé. Tout cela s'explique aisément, mais que de batailles vaines contre des critiques d'art et des marchands arrogants, contre des intellectuels snobs, contre des fonctionnaires passésistes. C'est vrai, les artistes que nous défendions abandonnaient le charme désuet des médias archaïques et choisissaient de s'exprimer avec les nouvelles technologies qui sont désormais devenues les outils étranges mais nécessaires à tout art contemporain". Dans les communautés virtuelles en général, comme dans celles des artistes qui se constituent dans la pratique des réseaux et du cyberspace, les besoins et la culture du groupe, la "structure psychosociale" des participants, déterminent les règles choisies, éventuellement l'esthétique adoptée. Les besoins des participants, subjectifs, naturels, culturels, plastiques et circonstanciels, hiérarchisés ou non, imposent finalement des règles et des choix "socialisants" la technologie. Les communautés de réseaux du cyberspace déterminent implicitement des règles et une déontologie informelles qui respectent certains principes philosophiques de fonctionnements : la réciprocité, la coopération, le respect des procédures acceptées. Le système a un intérêt à promouvoir la participation de tous parce que chacun y est partie prenante. En gommant les frontières entre création artistique et innovation sociale, telle que s'esquisse aujourd'hui la mutation technologique, on peut estimer que la "culture" des "groupes virtuels" constitués dans le cyberspace ira en se développant. Des solutions seront avancées par un groupe de personnes pour régler des problèmes spécifiques auxquels elles ont à faire face en commun. Un des problèmes à résoudre restera pour elles celui de la manière de se représenter ces espaces virtuels : labyrinthes imaginaires, immatériels, intangibles.... Un autre relève de la difficulté à faire passer des "émotions" à travers des interfaces techniques qualifiées d'"inhumaines". Le défi que constituent ces deux

problèmes au niveau de leur traduction en modes de représentation graphique, iconique, sonore et tactile, dans l'univers virtuel, reste encore entièrement à surmonter. Le cyberspace correspond à la première interface "homme-machine" en trois dimensions. "Les utilisateurs qui s'efforcent aujourd'hui d'appréhender des objets traditionnels sur des écrans à deux dimensions par l'intermédiaire de subterfuges comme les vues multiples, les ombrages ou l'animation, n'auront aucune difficulté à comprendre, ni aucune hésitation à adopter une technologie qui leur permette d'attraper un objet et de le faire tourner pour en assimiler la forme, de voler comme Superman à travers un objet de forme complexe, ou d'assembler des modules à l'aide d'outils, et de voir immédiatement le résultat de leurs manipulations." Ce qu'il faut retenir avec le cyberspace en dehors des applications auxquelles il pourra donner lieu dans le domaine des jeux et du commerce électroniques, c'est que plus que tout autre mécanisme inventé jusqu'ici, il modifiera à un niveau fondamental la perception que nous avons de nous-mêmes et du monde qui nous environne... Cette capacité d'"habiter" d'autres corps et de changer d'apparence nous conduira, à travers des ruptures psychologiques successives, à remettre en question le support de notre propre corps, et par conséquent notre propre identité... Marvin Minsky a été l'un des premiers à attirer notre attention sur l'usage du visiocasque, couplé aux images de synthèse, non seulement pour permettre de contrôler directement des robots par les facultés perceptives et cognitives de l'homme, mais comment alors l'utilisateur fait l'expérience d'un état de conscience d'un genre particulier, avec la sensation d'être présent en dehors de son corps. On saisit combien de telles perspectives ne sont pas (ne peuvent pas être...) à moyen terme, sans conséquences fondamentales sur le devenir de l'art, ses concepts et ses pratiques. Il est certain (c'est le reproche que l'on entend formuler le plus communément, avec un soupçon d'inquiétude...) que les applications des réalités virtuelles tendent à "déréaliser" le rapport du corps avec son environnement "naturel", et à "fausser" les relations entre les êtres appelés désormais à se rencontrer et à communiquer dans des milieux d'"artifices". Le virtuel ferait courir les risques d'une dérive et d'une perte de ce qui appartient au patrimoine des représentations ancestrales de l'être humain... A de telles objections, il est aisé de répliquer qu'au contraire, avec des capteurs et des systèmes interactifs comme interfaces, on ne peut que multiplier et enrichir les capacités cénesthésiques du corps humain et, par voie de conséquence, nos représentations et leur imaginaire. Les critiques qui ont pris naissance à l'encontre de l'usage des nouvelles technologies, notamment dans la pratique artistique, se sont cristallisées sur le fait que l'artiste puisse abandonner une partie de ses prérogatives à la machine... que la fonction de l'artiste puisse ainsi se laisser réduire aux impératifs d'un programme élaboré par des informaticiens. Dans son ouvrage *Lettre, Image, Ordinateur*, Françoise Holtz-Bonneau aborde la question et relativise la menace : "Il serait en effet dommage que l'artiste se déchargeât de toute tâche exploratoire sur les concepteurs de logiciels. En revanche, si un dialogue véritable peut s'engager entre un artiste technologiquement curieux et un informaticien soucieux de mettre ses compétences au service de la recherche artistique, il peut résulter une synergie fructueuse." On peut rassurer tous ceux qui, au titre de la pratique artistique, manifestent encore des blocages et des préjugés sur ces nouveaux outils, en leur faisant remarquer que chacun d'entre nous peut conduire une automobile aujourd'hui, en ignorant tout de la mécanique et du moteur à explosion. Il est possible de la même façon de pianoter sur un clavier d'ordinateur sans avoir aucune notion informatique. Et demain, dans l'amélioration constante du rapport de la relation homme-machine, il ne sera même plus nécessaire de pianoter, on se contentera de parler à la machine, comme on parle à son boulanger ou à sa concierge (en Bretagne, des cabines téléphoniques publiques, expérimentales, implantées par France-Télécom, permettent de demander son correspondant, vocalement, sans avoir recours à un



clavier numérique). Pendant très longtemps, la communication artistique (la communication tout court) a opéré principalement par le message linguistique et iconique de ses symboles, matérialisés par la voix, l'écriture, la peinture, la sculpture, ou tout autre moyen de reproduction comme l'imprimerie, la photographie. Avec la vidéo et la TV, c'est déjà un changement fondamental qui s'est produit, et dont l'art s'est très peu préoccupé en réalité, comme s'il s'était cantonné dans une position de "résistance" qui l'aurait conduit à sauvegarder les formes académiques et officielles qui sont encore les siennes aujourd'hui. "C'est aujourd'hui la PBP (Petite Bourgeoisie Planétaire, concept forgé par Jacques Henric) qui croit naïvement ne pas répéter la ridicule erreur commise par ses ancêtres devant le Manet parce qu'elle visite la FIAC et renouvelle chaque année son laissez-passer pour Beaubourg. Elle croit former une élite éclairée quand elle ne consomme que des ersatz. Ersatz que la plus grande partie du milieu de l'art s'emploie désormais à lui fabriquer. Le mécanisme classique du marché, multiplier les sous-produits pour ne jamais cesser de s'étendre, entraîne aujourd'hui dans son engrenage d'autres activités professionnelles. Des responsables d'institutions publiques et privées, des critiques d'art, parce qu'ils sont plus nombreux et qu'ils agissent dans un champ en expansion, se trouvent pareillement soumis à la concurrence. Ils ont tout simplement à justifier d'"être là". De plus, à la différence des marchands, ce personnel culturel proliférant jouit d'impunité alors que les spéculateurs peuvent être, comme on est en train de le vérifier, rappelés à la réalité d'une déflation des cours. Ce ne sont plus les idées neuves qui prévalent mais les idées conservatrices. En particulier les idées conservatrices d'anciennes idées neuves. Comme le milieu de l'art a aussi peu de discernement en ce qui concerne l'écrit qu'en ce qui concerne les œuvres plastiques, la majeure partie des textes publiés n'offrent qu'un niveau de réflexion très banal, quand ils ne sont plus que des amalgames de concepts empruntés, ici et là, et compris de manière approximative". Nous voudrions insister, encore une fois, sur le fait qu'avec le support cathodique, la représentation devient flux de transmission sur (et dans) l'ensemble de l'espace, celui du... cyberspace. L'amateur d'art ne se trouve plus en situation de "réactiver" des formes stables, il est entraîné dans un mouvement de "messages-images" continu. La spatialisation polymorphe des images, leur communication iconique dans son flot ininterrompu font de l'écran vidéo et informatique, à la fois le "lieu" et l'"objet" du message. La médiation électronique ne reproduit pas à la manière d'autres supports traditionnels, elle suscite un effet d'"illusion-réalité". Il faut militer pour l'instauration immédiate d'un art actuel qui adopte l'esprit et les outils de notre temps qui tourne la page, sans nostalgie aucune, laissant à l'histoire le soin de juger de la valeur de ce qu'aura été "feu" l'art contemporain, qui investisse l'espace des espaces : celui du cyberspace !

## PARTIE SIXIEME

### 1 - ART ET CONNAISSANCE

Si on a longtemps opposé ce qui est traditionnel en matière d'art à ce qui est moderne, le destin de la modernité esthétique échappe désormais à ce schéma ambivalent.

Ce n'est plus entre le conformisme et le non-conformisme qu'il se trouve être mis en question, mais dans quelque chose de fondamentalement "autre", qui tient aux nouvelles structures de pensées qui se mettent en place à l'ère de la culture électronique. Le moment est venu de nous demander si l'activité de l'art peut être légitimement considérée comme relevant du domaine de la connaissance.

Pour beaucoup, l'art se limite à un divertissement qui, pour être subtil ou profond, n'en reste pas moins... un divertissement, plaisir de l'esprit, plaisir du jeu, plaisir hédoniste du sensible, mais plaisir qui reste imparti à une activité...

seconde. Activité certes "agréable et gratifiante", mais qui ne s'impose jamais comme une nécessité première de notre existence.

Quelquefois, l'art se trouve même relégué au statut de pur "ornement", si ce n'est à celui de "passe-temps" culturel, pour retraités du dimanche ou dames patronnesses.

Les artistes sont supposés détenir certains éléments de connaissance, sans qu'on connaisse clairement la nature de cette connaissance, pas plus que son origine, ni sa finalité. Disons qu'il est admis implicitement que, sans être des savants, ils sont perçus et reconnus comme des "gens qui savent". Des gens qui savent quelque chose de précieux pour notre vie présente, quelque chose de lié à la recherche d'un certain "état" de bonheur et de qualité sensible de vie. En s'appuyant sur des exemples, il serait aisé de montrer que l'art repose sur des connaissances, qu'il recourt à des savoirs théoriques, qu'il peut même être une pratique où s'élaborent de véritables données scientifiques, comme ce fut le cas lors de la découverte de la perspective.

Il serait plus intéressant encore d'accréditer l'idée selon laquelle l'art est une connaissance de type particulier et spécifique, étrangère à toutes les autres formes de connaissance. L'idée que l'art est une connaissance est un fait constitutif de la naissance de la théorie de l'art dans les traités italiens du XVIème siècle et les textes français du XVIIIème.

Les théoriciens de l'âge classique assignent à l'art une triple finalité : éduquer, plaire, émouvoir. Il faut souligner comment, à chaque époque, la pratique artistique a besoin de légitimer la noblesse de ses finalités en s'efforçant d'établir des distinctions de l'usage des outils auxquels elle recourt. C'est ainsi qu'après un long conflit, la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture consacre le statut à part entière de la peinture, qui cesse du même coup d'appartenir aux "arts mécaniques" dont elle s'affranchit. Plus tard, c'est la photographie qui aura les mêmes difficultés à se faire reconnaître.

De nos jours, la confusion persiste pour ceux qui ne voient dans la vidéo, l'informatique, les techniques de télécommunication qu'utilisent les artistes que des supports "techniques", et cela, quels que soient les concepts et les intentions propres à l'art, qui sont mis délibérément en jeu par l'artiste. Souvent, dans un premier temps, ce n'est que la "machine" qui est perçue. L'art ne se voit pas. L'objet mécanique ou électronique occulte ce qui est essentiel par une omniprésence ou un fonctionnement trop visible.

L'évolution de la pensée dans le domaine scientifique, notamment dans celui de la physique moderne au XXème siècle, dément l'idée reçue selon laquelle il y aurait, d'un côté une connaissance relevant du savoir objectif appartenant au strict domaine des sciences, et de l'autre une pensée "subjective" relevant des arts. Les technologies nous ont fait accéder ces dernières années à ce qu'on appelle les réalités virtuelles :

le cyberspace. Ces dispositifs, auxquels s'allie le développement des sciences de la cognition, nous amènent à reconsidérer tous les aspects sensoriels proprioceptifs en même temps qu'ils renouvellent nos apprentissages de l'espace... Si ces outils par eux-mêmes n'ont pas de prise de position scientifique, technologique ou artistique, il n'en reste pas moins qu'ils nous contraignent à réviser les concepts fondamentaux de l'art, accélérant ce qu'il est devenu commun de nommer la crise de la réalité. Ce qui se met en place progressivement, c'est une nouvelle anthropologie.

Dans ce contexte, et dans le type de culture vers laquelle nous infléchissent ces données nouvelles, les outils électroniques constituent des sondes que les artistes tentent de s'approprier pour essayer de "décrypter" le monde, un monde de plus en plus obscur et complexe, que les philosophes eux-mêmes, retranchés derrière des concepts historiquement et soigneusement classés, semblent avoir renoncé à comprendre. Comme l'Histoire en témoigne, il y a forcément des passerelles entre le monde des Sciences et celui des Arts. Après la dispersion et l'isolement des disciplines qui s'enfermaient chacune dans leurs territoires respectifs de plus en plus spécialisés, des visions de synthèse émergent. Une théorie, la théorie du chaos, permet cette convergence, en débouchant sur les sciences de la complexité issues elles-mêmes de la cybernétique et de la systémique. C'est une nouvelle vision du monde qui nous est proposée, et que la création artistique elle-même doit intégrer à son champ propre d'investigation pour pouvoir pousser toujours plus loin ses explorations sensibles.

La pratique artistique se trouve investie d'un rôle exploratoire qui relève d'une recherche singulière touchant à la connaissance de soi et proposant des expérimentations du vivre à travers des dispositifs dans lesquels la "présentation" interactive se substitue à une démarche antérieure fondée uniquement sur la "représentation"... Cette évolution conduit l'art à se définir comme une entreprise de connaissance, mais d'une autre nature que celle appartenant au domaine spécifique des sciences et à ses finalités. La démarche artistique reste pour son compte attachée en premier lieu à des enjeux sensibles, symboliques, existentiels, éthiques, esthétiques :

la nécessité de produire du sens. Au risque de paraître schématique, mais par souci de rendre plus claire la nature de cette différence, nous dirons que l'entreprise de connaissance de l'art emprunte des voies de traverse qui ont pour but de placer le sujet dans des dispositifs et des situations qui l'amènent à éprouver d'autres formes d'adaptations sensorielles et mentales...

Attitude lucide qui en s'inscrivant dans la dynamique des interactions, dans une vision holistique et une approche systémique, échappe à une conception antérieure de l'art circonscrite aux limites de la contemplation des apparences. Dans le contexte des mutations qui affectent notre époque, et devant l'avancée des connaissances et des techniques telles que l'intelligence artificielle, l'art se présente comme un instrument d'adaptation inventive qui, à sa façon, tente de faire face à des situations inédites auxquelles se trouve confrontée l'humanité. Cette évolution amène un artiste comme Louis Bec, zoosystémicien éclairé, à proposer des esthétiques dites de l'"autonomie" et de l'"amputation" à travers des modélisations artificielles. Esthétiques qui se trouvent réactivées par l'amplification technologique. Des artistes comme Stelarc nous aident à repenser les fonctions d'un corps devenu obsolète et doté aujourd'hui de prothèses technologiques. Gérald Heffernon rêve de l'cher ses robots dans le désert pour les voir s'auto-adapter à l'environnement et lutter contre les animaux sauvages.

Dans cette entreprise de connaissance qui lui est propre, et dont les signes doivent encore s'affirmer avec plus de singularité pour se démarquer de la recherche purement scientifique, l'art est susceptible d'apporter des éléments de réponse originaux non seulement de source individuelle, mais s'inscrivant de manière collective à travers les réseaux selon les principes de l'"intelligence distribuée". Ces principes, selon des observations faites dans certaines sociétés organisées d'insectes, veulent que des savoirs et des comportements locaux, parcellaires et autonomes, finissent par constituer, sans ordre hiérarchisé de l'information, une intelligence globale parfaitement cohérente avec les comportements de l'espèce. Pierre Lévy, philosophe de l'informatique, avec ses "Arbres de connaissances" propose, au moment où l'ordre ancien des savoirs et des représentations bascule, un nouvel espace collectif à partir d'une nouvelle configuration technique. Un espace "convivial" dans lequel pourraient à la fois se préserver l'identité de chacun et se partager aussi à partir d'un nouveau rapport au cosmos un nouveau style d'humanité. Depuis un certain nombre d'années déjà, l'artiste Roy Ascott, cité dans le chapitre précédent, développe d'une façon originale et quasi prophétique cette idée d'un art des réseaux. Cet art constitue avec ses outils télématiques une sorte de filet aux dimensions planétaires, dans lequel les protagonistes existent à la fois en tant qu'individus, mais aussi comme entité collective "supérieure", source d'une production singulière d'imaginaire. Récemment encore il affirmait dans une conférence sa conviction que les champs de l'art et des sciences convergent pour donner lieu possiblement dans le futur à un domaine hybride qu'il baptise du nom barbare de "technotique".

Au fur et à mesure que l'homme s'invente dans ce mouvement qui le propulse du vivant à l'artificiel, il éprouve à certains moments la nécessité de se "saisir" avant de se... "dessaisir", dans cet engagement dynamique qui le pousse toujours un peu plus loin. L'homme transforme le monde, mais le monde qu'il a transformé le transforme lui-même à son tour. La fonction de prise de "conscience" qui réside dans cette "saisie" a souvent été dévolue, entre autres, comme prérogative fondamentale de l'art. A chaque époque, l'art est un témoignage sur cette "saisie" de l'homme dans un temps donné. Mais dans cette période de changements à répétition, qui demande une adaptation rapide et constante, il est intéressant d'observer les décalages qui séparent les modèles produits dans le circuit commercial de l'art des modèles esthétiques qui se cherchent en adéquation avec la pensée philosophique et technologique d'aujourd'hui. Ce que nous voudrions mettre en avant relève d'une évidence : le musée d'art contemporain est de plus en plus déconnecté du monde réel, du monde de la recherche, de l'environnement social, de l'évolution des connaissances. Ce fait n'affecte pas seulement le milieu des arts plastiques, mais ceux aussi de la

littérature, de la philosophie, voire du cinéma. On a l'impression que le temps a marqué un temps d'arrêt : artistes et philosophes vivent trop souvent dans des univers clos. Jadis des philosophes comme Diderot, d'Alembert, Bergson et, plus près de nous, Merleau-Ponty, tenaient compte des avancées scientifiques de leur temps et les intégraient dans leurs modes de pensée. Ce qui prévaut dans le domaine officiel de l'art contemporain c'est plutôt un certain "immobilisme", une propension à cultiver la "facilité", et tout au plus à donner dans la provocation gratuite. Duchamp a été un moment important de l'Histoire de l'art. Son héritage a marqué en même temps un coup d'arrêt, provoquant semble-t-il un tarissement de l'invention, générant pour seul prolongement effectif qu'une suite malencontreuse d'épigones incolores et inodores. Il semble que le dialogue fructueux qui a pu s'établir autrefois, au cours de l'Histoire entre artistes et scientifiques ne soit plus la préoccupation première des artistes qui se produisent sur la scène de l'art contemporain. C'est le moins que l'on puisse dire... Nous ne sommes plus au temps où les peintres, loin de négliger le commerce des scientifiques, le recherchaient au contraire ardemment, redécouvrant l'analyse des couleurs et de la lumière dans des traités savants d'optique. Picasso demandant au collage ce qu'en attendait Cuvier : la reconstitution d'une réalité qui ne peut être appréhendée que par fragments. Etienne-Jules Marey décomposant le mouvement par des rythmes qui en rendaient "visibles" les phases et les séquences. Les artistes encore trop nombreux sous la prégnance des codes de la peinture et d'une esthétique connotée "Beaux-Arts", sous l'emprise de son idéologie, devront faire un réel effort de réactualisation pour prendre en compte les avancées techniques, théoriques et scientifiques de leur temps s'ils ne veulent pas faire figure très vite de dinosaures.

Dans le domaine de l'art, nous sommes restés tributaires de théories historiques dont les grilles d'interprétation ne correspondent plus à l'état actuel du monde, de ses connaissances, de ses techniques, de sa sensibilité. Pour ce qui relève du rapport entretenu entre les arts et les sciences, il serait édifiant d'en étudier l'évolution depuis le siècle des Lumières, de l'Encyclopédie et de Buffon, le créateur du Muséum d'Histoire Naturelle par décret de la Convention du 10 juin 1793... Il s'agissait bien à l'époque des Beaux-Arts, dans un sens large et noble, d'un musée qui englobait aussi bien l'esthétique que les sciences traitant de la médecine, de la mécanique, de l'électricité, de l'optique et des rapports divers que ces disciplines entretenaient entre elles.

Il ne fait aucun doute que notre sensibilité évolue en fonction de notre façon de percevoir le monde qui évolue elle-même en fonction des transformations que les technologies imposent à notre environnement, à nos modes de vie et à nos modes de pensée. Notre façon de comprendre le monde se modifie en fonction de ces paramètres. L'expression artistique entretient un rapport étroit avec ces phénomènes et l'art, par voie de conséquence, ne peut plus être identique à ce qu'il a été hier... L'art en émergence ne peut être, ne doit être, qu'actuel ! La relation entre l'art et l'état du savoir à un moment historique donné est toujours en étroite concomitance. Le recul du temps permet d'en mesurer les enjeux, d'en "conscientiser" toujours mieux les liens et conséquences. Il ne faut pas être grand prophète pour affirmer que l'accélération du rythme des connaissances, et celui exponentiel des technologies, aura des incidences directes sur nos modes de vie, et que l'art sera, au niveau de ses techniques de réalisation, de ses contenus et ses orientations en sensibilité directe avec les avancées scientifiques de notre époque.

S'il fallait apporter une illustration qui témoigne comment l'homme moderne expérimente "sensoriellement" la vitesse de la lumière, nous citerions ce très léger retard de la voix, chaque fois que nous établissons avec notre téléphone une communication téléphonique intercontinentale... Il était prévisible que des artistes qui s'intéressent de près à ces "troublants" phénomènes qui président à notre rapport au temps et à l'espace tentent par des dispositifs singuliers de nous les faire éprouver. C'est ce qu'ont fait des artistes dans des actions multimédias qui ont mis en œuvre des satellites de communication par delà les continents. Leur propos n'étant pas bien sûr de satisfaire à l'établissement d'une liaison technique de plus, mais d'impliquer expérimentalement l'utilisateur dans une dimension sensible de sa relation au monde. En fonction des techniques disponibles et à chaque époque, les artistes ont essayé de communiquer à leurs contemporains des messages sensibles. Un travail d'approfondissement sur la perception a été mené par la peinture des siècles durant. Le tableau, à sa manière, dans sa matérialité physique, l'agencement raisonné et sensible de ses formes et couleurs, a constitué un "dispositif" destiné à questionner nos perceptions. Si la culture propre à chaque média a pu naître et se fonder en s'approfondissant à travers les 'ges, le média n'est que l'interface qui nous relie à cette réalité insaisissable qui nous échappe et que nous tentons de fixer désespérément par les signes qu'en tracent l'art. Certes, la réalité est toujours saisie à travers un média donné, et le résultat cette "saisie" est directement induit par la spécificité inhérente au média lui-même en cause.

Mais ce qui reste essentiel, le moteur de l'art et sa justification dernière, c'est la "quête" permanente engagée par l'artiste, par l'homme, pour faire du sens dans sa vie. Quand la forme n'exprime plus que la forme, et que cela devient son unique finalité et objectif, nous assistons alors à une lente dégradation et stérilisation, une dérive fatale vers des fonctions maniéristes, ornementales et décoratives. L'Histoire des arts visuels abonde d'exemples de cette inévitable dégradation et lente obsolescence. Mais revenons aux outils d'aujourd'hui et étudions le meilleur usage que nous puissions en faire, comme artiste et comme citoyen dénonçant des pouvoirs abusifs qui maintiennent des valeurs truquées. Depuis quelques années, une nouvelle génération de technologies permet de reconsidérer les possibilités de développement d'une télévision "interactive". La plupart des chaînes de télévision utilisaient déjà le téléphone comme moyen de relation dialogique avec le public pour des émissions très diverses, allant du jeu à la fiction, en passant par les débats. Il est important, pour préparer la télé du futur, de tenir compte de l'expérience du passé. Diverses voies s'offrent qui ont toutes en commun deux niveaux stratégiques : celui de l'écriture d'une part, celui de la bonne connaissance des publics d'autre part. En mêlant les enseignements antérieurs à l'innovation, nous sommes conduits au seuil d'une nouvelle ère de la TV qui perd sa seule spécificité et s'intègre au multimédia dans une conception plus globale où figurent les télécommunications et l'informatique. Cette convergence ouvre la voie à de nouvelles dimensions culturelles et sociologiques qui risquent de bouleverser notre rapport à l'information. La révolution de la transmission numérique, puis de la compression numérique, rend possible la réalisation de programmes des plus étonnants. Derrick de Kerckhove, directeur du programme Marshall McLuhan au Canada, écrit :

"Au Moyen Age, puis à la Renaissance, la scène et le public se mêlent. Ce n'est qu'au XVIIIème siècle, sur une initiative de Voltaire, que les sièges du public quittent la scène elle-même. La séparation entre public et spectacle devient radicale. Le sujet se trouve projeté en dehors de l'objet, comme il est maintenant hors du spectacle. L'Histoire de la TV, qui rejoint désormais celle de l'informatique et des télécommunications, suit le chemin inverse. On passe du frontal passif au frontal interactif. Puis,

avec la réalité virtuelle, on plonge dans l'écran. La sensibilité du "point de vue" cède la place à une sensibilité que j'appelle du "point d'être".

Dans le domaine des jeux virtuels et d'interaction avec les publics, il faut citer le procédé Cinématrix. Cet outil offre une expérience originale dans laquelle des personnes communiquent entre elles par un système informatique. La communication est réalisée au moyen de dispositifs individuels de saisie. Le public est filmé par une ou plusieurs caméras vidéo. Les signaux vidéo sont analysés en temps réel avec projection des images sur grand écran comme données des interactions du public entraîné dans une participation immédiate. La participation requiert un flot continu de données mais peu de décisions binaires. On voit tout le parti créatif que les artistes pourront dans le futur tirer de tels dispositifs en contribuant à l'élaboration d'un nouveau langage et d'un nouvel imaginaire. Des possibilités insoupçonnées vont s'offrir à ceux d'entre eux qui travaillent sur le corps dans le prolongement de ce qu'avait été le Body-Art des années 70. Le prochain paradigme d'interface "homme-ordinateur" émergera des technologies qui prennent leur source directement dans l'énergie du corps humain. Les progrès actuels réalisés dans le traitement des signaux biologiques permettent d'espérer une interface directe avec les technologies informatiques qui utilisent les signaux bio-électriques (champs électriques des muscles, des yeux, du cerveau). Ces technologies, et celles qui s'annoncent, s'appuient sur le système neuro-musculaire pour une interaction dont les temps de réponse seront de l'ordre du réflexe face à des données multimédias complexes. Ce type d'interface permettra une véritable interaction expérimentale avec l'information. Les handicapés peuvent déjà commander à distance des bras robotisés ou des véhicules grâce aux muscles du visage et le déplacement du regard. Dans les projets où le développement technologique risque de bouleverser les concepts artistiques tels qu'ils étaient établis, il faut mentionner le concept de "sculpture" microscopique de Masaki Fujihata. Ce projet utilise le micro-usinage pour produire une sculpture de dimension microscopique imperceptible à l'œil nu mais qui existe pourtant réellement. Elle est façonnée dans une pastille de silicium. Pour la distinguer, il faut disposer d'un microscope électronique à balayage... Cette pièce est-elle une œuvre d'art digne d'être exposée dans un musée? Les visiteurs, dans ce cas, devront croire à sa réalité au vu... d'un agrandissement photographique.

La problématique que soulève ce genre de proposition relève directement des questions qu'a toujours soulevées l'art quand il vise à nous interroger sur la relativité de nos perceptions et les frontières de notre champ de conscience.

La "sculpture" microscopique constitue une proposition artistique qui nous rappelle en quelque sorte que nous faisons trop confiance au pouvoir d'information de la vision oculaire. Depuis l'invention du télescope, du microscope, de la simulation par l'informatique, nos facultés d'observation ont été bouleversées et notre sens de la vue s'est modifié. A présent, nous vivons dans un monde de technologies puissantes dont nous devons nous servir pour appréhender de nouvelles réalités. Ariel Kyrrou, co-directeur de Moderne Multimédias décrit ainsi l'œuvre de deux jeunes artistes, présentée au festival de Linz en 1993, Christa Sommerer et Laurent Mignonneau :

"Dans une pièce sombre une fougère, un cactus, un lierre et un petit buisson. Approchez votre main du lierre. Une forme en 3D naît sur le grand écran, juste derrière. Glissez une caresse sur le cactus :

une autre excroissance pousse ! Touchez plus fort, la nature de la création change. Les plantes réagissent au toucher, au mouvement, à la chaleur, au nombre de gens dans la pièce et transforment l'œuvre que vous créez. Le plus petit geste, la moindre intention bouleverse une réalité toujours mouvante. La frontière entre le sujet et l'objet se brise. Et quand vous sortez de la pièce, vous voyez la nature autrement. L'interaction entre la machine et ces cinq plantes "informatisées" a précisé votre vision de l'arbre ou de la fleur. La création interactive nourrit le réel autant que le réel la nourrit."

Qu'on le veuille ou non, une culture de l'image technologique et de communication en réseau existe déjà. Sa présence occupe une place de plus en plus importante dans la vie de nos contemporains. Une culture "écranique" qui diffuse aussi bien des émissions TV, des clips-vidéo, des images de télé-surveillance et des mouvements du fœtus lors d'une échographie, nous est devenue familière. Les images cathodiques sont omniprésentes dans notre environnement quotidien. Elles font désormais partie de notre univers visuel.

Certains estiment que l'emploi du mot "art" est devenu abusif pour désigner un ensemble de productions qui relèvent plus selon eux de l'expérimentation scientifique et technique que des domaines propres au champ artistique... Repoussant l'idée même que ces formes nouvelles de création puissent s'implanter et se développer sur des terrains qui de longue date appartiennent à la tradition des arts plastiques ils refusent d'admettre que les artistes liés aux développements techniques poursuivent finalement les mêmes buts que ceux qui les ont devancé. Seul l'outil change entre le peintre et l'artiste graphiste qui crée, lui, sur ordinateur... Cela nous amène à initier une réflexion qui nous permette d'essayer de comprendre comment l'utilisation de l'informatique dans la pratique artistique, tout en témoignant d'une certaine continuité, atteste en même temps d'une rupture radicale... L'interactivité que favorisent les nouveaux systèmes technologiques contribue à modifier de façon fondamentale le statut antérieur de la représentation, notre rapport à l'image, notamment quand celle-ci circule à travers les réseaux planétaires de communication. Comme nous l'avons souligné, nous passons d'une position de "contemplation" à une position de "transformation". L'activité manipulatoire fait du spectateur un contributeur à la proposition de l'artiste, proposition qui l'engage activement et pleinement dans le "devenir" de l'œuvre en voie de constitution.. Les œuvres ne sont plus conçues comme des objets physiques, tangibles, purement matériels, mais comme des systèmes de relations et d'informations, sollicitant l'implication dans un système global d'échange. Le processus vécu par le spectateur l'entraîne à vivre des expériences perceptives et cognitives dans lesquelles c'est la relation à l'espace et au temps qui, au-delà de la "représentation" au sens classique du terme, le conduit à éprouver des émotions esthétiques. La culture et l'art, surtout de l'autre côté de l'atlantique, ne tarderont pas à s'adapter à cette situation nouvelle. Nous en voulons pour preuve la décision du Musée Guggenheim qui vient de lancer un programme d'acquisition d'œuvres multimedias et de sites web pour un montant de 1 millions de dollars. Jacques Harnardt son conservateur pour les arts médiatiques ( et oui il en existe déjà aux Etats Unis...) veut faire de cet outil, selon son propos, non seulement un outil de diffusion mais aussi un espace d'innovation, un laboratoire destiné à modifier la notion de musée elle-même. Une des récentes acquisitions du musée est notamment le site web de l'artiste Shu Lea Cheang dont on peut déjà prendre connaissance en ligne.



## 2 - L'ECRIT, L'IMAGE, LA CULTURE ECRANIQUE, INFORMATIQUE ET INTERNET

La culture de l'écrit implique la distance, la réflexion, le recul du temps, le différé. A son contraire, la culture de l'écran et de la télématique est souvent de l'ordre de l'instant, du réflexe, du temps réel.

L'art qui introduit la participation active dans le processus en cours et met en jeu les procédures interactives est un art du "devenir". Il nous introduit dans un univers consensuel, sans modèles antérieurs, sans héritages, sans référents... De ce fait, il échappe aux modalités de fonctionnement des systèmes de communication traditionnels qui favorisaient la transmission des valeurs de classe. En plaçant les protagonistes hors des conventions sociales, il crée des populations "temporaires", des chaînes de spectateurs-acteurs solidaires du réseau. Ainsi, entre les utilisateurs des réseaux se nouent des liens, des rapports subtils, des contacts impalpables, où se font et se défont des communautés transitoires dont les individus appartiennent à des milieux divers et parallèles, et où tout un chacun peut accéder librement sans aval préalable, sans préjugés de classe, sans ségrégation arbitraire. Seules comptent sa façon d'être, sa pratique du réseau, dont l'exclusion ne peut être, il est vrai encore, que le seul résultat d'une sanction de nature économique.

Ces formes de productions artistiques qui prennent corps et existence dans l'espace des réseaux n'ont pas encore droit de cité à part entière dans le champ clos de l'art contemporain. Les circuits financiers qui en contrôlent l'ensemble des manipulations, qui vont de la production/commercialisation, en passant par la promotion de la marchandise et sa légitimation par les musées, n'ont pas encore trouvé encore à l'heure actuelle, pour eux, une forme de rentabilité. leur forme spécifique de rendement économique. Nous sommes persuadés que les évolutions technologiques, selon les usages novateurs que sauront en faire les artistes, finiront bien par remettre en cause certains modèles et routines en vigueur dans ces milieux. Ce phénomène d'adaptation frappe tous les secteurs d'activités sans exception. Nous observons chaque jour autour de nous des reconversions obligées qui bouleversent la vie personnelle, professionnelle, sociale d'un nombre d'individus toujours plus grand... La pression des développements technologiques encore mal maîtrisés contraint les individus comme les entreprises à repenser du tout au tout leurs modes de faire, leur façon de produire, de penser et d'exister... Il serait bien illusoire de croire que l'art, comme s'il appartenait à une catégorie à part puisse échapper à une lame de fond dont les effets sont globaux et irréversibles.

Les nouvelles technologies sont souvent "attractives" car elles font d'une certaine façon et dans certains cas l'économie de l'écriture. La crainte pour beaucoup est que l'attirance de l'image, sa fascination et son développement généralisé, ne finissent par faire disparaître l'écrit sur lequel reposent des siècles de civilisation et les fondements de notre culture. Il ne manque pas de penseurs éclairés mais aussi d'esprits chagrins pour attirer notre attention à chaque ligne qu'ils publient sur ce danger réel ou supposé. Danger souvent dénoncé sous une forme excessive et quelque peu manichéenne. Comme si en l'occurrence la complaisance à l'égard du pessimisme, voire du

"catastrophisme", pouvait tenir lieu de proposition raisonnable et de philosophie pour affronter l'avenir? Entre une mise en garde lucide et raisonnée contre les menaces toujours présentes d'un "tout technologique" qui se retournerait contre l'homme et la fatalité d'un futur apocalyptique, il faut avoir tout de même le sens de la mesure. Sans vouer une admiration béate pour le progrès technique et tout en sachant évaluer ses risques réels, il faut adopter une attitude ouverte, confiante et positive pour aborder l'avenir. C'est en tout cas la conviction intime de Joël de Rosnay, conviction que je partage pleinement quand il appelle de ses vœux "une culture capable de motiver la volonté d'agir, de transformer, de faire bouger les choses. Car nous en sommes capables, et ce n'est pas un optimisme irréductible qui me conduit à cette affirmation. C'est une foi en l'homme et en ses capacités d'adaptation."

La troisième révolution à laquelle nous ne pouvons pas échapper, après celle du nucléaire et de la démographie, celle de l'informatique, est capable du pire, mais aussi du meilleur. Il faut y croire. Nous pensons qu'on ne peut pas avancer si on se borne à prévoir l'avenir en regardant désespérément dans un rétroviseur comme on interroge une boule de cristal...

Les essais nucléaires sont devenus inutiles pour les nations "technologiquement avancées" gr'ce à leur simulation. Voilà déjà un aspect positif très concret de l'informatique. En extrapolant un peu, on peut très bien imaginer que les conflits des hommes trouveront un jour leur solution pacifique par simulation, sur des écrans cathodiques et par logiciels interposés.

Les victimes ne seront plus alors que virtuelles... Les potlatchs seront informatisés et programmés selon des lois strictes et binaires, pour satisfaire aux nécessités éthiques, esthétiques et ludiques des rituels. Les calumets de la paix seront garantis sans nicotine. Les déclarations de guerre et les traités de paix ne feront plus qu'un seul et même document. Ils seront ratifiés par les belligérants en temps réel, ce qui se traduira par l'absence heureuse de victimes, la dimension du temps ayant été purement et simplement abolie. La capacité non encore maîtrisée de vivre dans le "présent permanent et éternel" du temps réel n'est pas obligatoirement un mal en soi comme certains aiment pourtant à en agiter le spectre à chaque nouvelle lune. Par la pratique de la méditation, les philosophies orientales, avec leur sagesse ancestrale, nous invitent depuis toujours à nous "réapproprier" ce temps présent que les occidentaux ont perdu, en passant précisément leur temps à le chercher au lieu de le "vivre". Le glissement d'un temps différé (le temps de la mémoire) au temps réel d'un présent électronique permanent ne sera pas nécessairement pour l'espèce vivante plus traumatisant que le passage de l'état de poisson... à celui de créature humaine après avoir quitté le fond des océans.

Il n'y a pas de bataille de l'écran contre l'écrit.

Il y a simplement le passage inéluctable de l'un à l'autre. En art, comme dans nos modes de pensée, il faut éviter les pièges d'un trop grand attachement à la nostalgie et la crispation sur des formes et des valeurs qui sont appelées à se renouveler. Après avoir intégré ces valeurs d'une façon étroite à travers la culture, il faut maintenant s'appliquer à les faire évoluer, ou nous résigner dans le cas contraire à ne plus être, comme les dinosaures de Jurassic Park, que des espèces d'un autre temps, condamnées à vivre dans des enclos électrifiés, bourrés d'électronique et d'écrans de contrôle. Au lieu de nous épuiser en vaines lamentations sur la perte du Paradis (était-ce d'ailleurs vraiment le Paradis pour le plus grand nombre des êtres humains ?), saisissons au vol le défi qui nous est lancé par l'évolution technologique pour "changer", tout en nous efforçant de préserver ce qu'il y a de plus

profond de notre identité et de notre patrimoine culturel. Faisons preuve d'imagination. Tentons de mettre en œuvre à plein rendement nos "facultés adaptatives" ce qui devrait être le signe premier de notre intelligence.

Certes, l'écrit inspire encore une sorte de rêve conscient avec son réservoir d'images mentales dont une partie trouve sa destination dans la fonction nécessaire de l'art. Mais en quoi les images affleurant sur les écrans informatiques seraient-elles a priori moins stimulantes et moins riches comme tremplin à notre imaginaire que celles que nous offre l'histoire de la peinture ? C'est une vision simpliste que de prétendre que les générations d'adolescents familiers des jeux vidéo sont des populations sacrifiées sur des autels élevés à la gloire de divinités débiles. De très nombreuses études et enquêtes témoignent du contraire. Les jeux vidéo développent une culture spécifique : on peut être nul à l'écrit et bon à l'écran ! L'idéal serait de pouvoir circuler parfaitement d'une culture à l'autre. Non seulement certains jeux vidéo privilégient la réflexion en faisant appel à des connaissances très pointues dans le domaine des sciences, de l'économie et de la politique, mais il est avéré que l'image constitue une approche "représentationnelle" permettant un autre type de "compréhension et mémorisation" des savoirs et des connaissances. La réalité virtuelle devient elle-même un instrument incomparable d'appréhension du réel car elle se situe sur la pointe avancée de la modélisation. Elle permet de fragmenter et d'analyser pour reconstruire. Elle est en mesure de regrouper une grande quantité d'informations, informatiquement parlant, sur un objet déterminé.

Au fur et à mesure que les technologies se développent, on assiste à un déferlement iconique sans précédent, à une circulation de l'information sur Internet qui échappe encore à ce jour aux tentatives de contrôle des différents pouvoirs. L'accélération et l'amplification qu'induisent les systèmes médiatiques auront plus fait pour abattre les régimes totalitaires de l'Europe de l'Est en quelques mois que les oppositions les plus déterminées. On se souvient dans le courant du mois de mai 1968 comment les manifestants du Quartier latin modifiaient en temps réel la stratégie des barricades et leurs déplacements dans les rues de Paris en fonction des informations diffusées par les radios périphériques... C'est depuis Neauphle-le-Château que Khomeiny a fait basculer le régime tout-puissant du Chah en faisant circuler et reproduire sous le manteau des cassettes sur le territoire iranien. Les exemples ne manquent pas qui attestent que la guerre de l'information et la maîtrise des communications constituent aujourd'hui des atouts majeurs pour qui veut s'assurer une domination. Les dispositifs qui se multiplient, assurant à la fois la production et le transport des banques de données et d'images, atteignent le plus haut degré de la sophistication, à tel point qu'il n'est même plus pertinent de parler de "révolution des communications", terme qui semble dépassé, mais d'amorce d'une situation foncièrement nouvelle, comparable à une "Renaissance" qui serait celle d'un monde informatisé et électronique.

Prenant acte du renversement culturel qui bouleverse nos modes de vie, l'artiste est justement là pour contribuer à une prise de conscience. Nous sommes convaincus que si une nouvelle vision du monde se met en place, le nouvel espace que créent les ordinateurs et les réseaux de toutes espèces laisse les chances intactes à l'imagination et à l'esprit critique. L'image de synthèse, la simulation et les mondes virtuels sont riches d'un nouveau mode d'appréhension de ce qu'il est convenu d'appeler la "réalité". En cela, l'image devient un outil, un instrument de reconnaissance et d'exploration de plus en plus performant qui nous donne accès à des zones insoupçonnées et inconnues du réel. L'image de synthèse, par ses manipulations symboliques et logico-mathématiques, rend visible l'invisible comme le disait et le faisait déjà le poète. S'il n'est pas encore possible d'éprouver la

tangibilité d'un nouveau réel issu de ces images nées d'une pure abstraction, il est par contre enrichissant d'étudier en quoi ces nouvelles images sont à même de modifier notre rapport au réel. Le réel généré par les nouveaux médias a pour conséquence directe, par le flux des images et la juxtaposition des réseaux dans lesquels elles circulent, de créer un effet "mosaïque" qui questionne notre perception classique du réel. Nous entrons dans de nouveaux types de "représentations" en mouvement, dont le sens comme la lisibilité naissent directement de l'interrelation des éléments mis en présence et de leur combinaison dynamique. Ce concept de relation que l'Esthétique de la Communication s'est attachée à mettre en évidence par l'analyse de ces théoriciens comme par la pratique des artistes au sein de son groupe constitue une notion fondamentale. On peut aisément se rendre compte avec son approche méthodologique comment évoluent et changent nos systèmes de représentation, notre sensibilité et notre intelligibilité du monde, alors que s'instaurent des modes de vision contemporains totalement inédits. Tout artiste, tant soit peu aguerri, ne se laissera pas pour autant séduire par la production "machinale" des effets, si fascinante que soit la gamme illimitée des possibilités offertes par l'appareillage technique. Il sera, au premier chef, attentif aux modes d'information véhiculés pour élaborer un contenu qui fasse sens par la seule et nécessaire construction des formes, sa recherche visant avant tout à l'invention d'une écriture et d'un langage spécifique. Le statut des images est conditionné par une épistémologie du regard. L'Homme, comme le démontre l'Histoire de l'art, a établi progressivement une relation entre sa façon de percevoir le monde et les technologies de la vision. C'est ainsi que la perspective dans les toiles de Vinci ou les fresques murales de Raphaël découle en droite ligne du développement de la physique mathématique de la Renaissance, comme les découvertes en chimie contribueront à imposer la réalité de la photographie. Aujourd'hui, à l'ère des ordinateurs et des réseaux électroniques, des populations entières d'images sont engendrées par un métissage d'icônes au statut hybride : analogique et numérique entrent en symbiose. Les images se recomposent, se télescopent et s'interpénètrent dans un renforcement mutuel de sens. Mais au-delà des images elles-mêmes, la généralisation des outils audiovisuels interactifs change la nature de notre statut. Chaque artiste doit "réinventer" sa pratique ou tout au moins la réaménager un minimum, afin qu'elle corresponde et s'adapte significativement à son nouvel environnement. L'Homme se trouve placé de plus en plus en situation de quasi-simultanéité communicationnelle, touchant une sorte d'état d'ubiquité en temps réel. Cette situation vécue d'une façon de plus en plus courante dans le quotidien au cours d'expérimentations répétées nous amène à notre insu à de nouvelles formes d'appréhension de notre environnement : un nouvel état "existentiel" de notre sensibilité.

On pourrait opposer deux types de temps : celui de la "longue durée" et le temps "court" de l'électronique. Le temps dans la longue durée des années, des saisons, des jours et des nuits, a prédominé depuis l'origine du monde pour l'Homme. Maintenant, c'est le temps court, ou même "ultra-court", que nous vivons dans le temps réel des réseaux. Cette différence dans notre perception du temps est au cœur même des problèmes que soulève l'esthétique, et la notion même de notre rapport à l'espace s'en trouve modifiée. Les mêmes questions du sens, qui affectent les arts plastiques, se posent dans d'autres domaines, notamment pour l'écrit, le livre, la création littéraire. Le livre, sous sa forme matérielle actuelle, fait l'objet d'interrogations justifiées. Des écrivains inventifs, lucides et entreprenants, s'essayent à la recherche de nouvelles formes et de nouveaux supports, ayant saisi que notre monde était en mutation. Après Queneau et ses propositions combinatoires, le roman de demain prendra-t-il naissance dans l'interactivité généralisée,

s'acheminant vers des formes collectives de création ? L'hypertexte a donné jour au concept de "lecteur-auteur". Il constitue lui-même une technique d'écriture permise depuis l'avènement du numérique, technique qui fonde ses bases sur une particularité de l'informatique : dans la mémoire d'un ordinateur, un texte n'est pas un ensemble cohérent d'écrits, mais un ensemble de fragments. Au moment de la visualisation à l'écran, l'ordinateur en assure la recombinaison. Cette particularité veut dire que tout texte enregistré en banque de données est en même temps une virtualité de textes potentiels, car rien n'empêche à partir de ces mêmes fragments initiaux de constituer de nouveaux textes. Par ailleurs, Internet constitue en lui-même une sorte de mémoire collective colossale dans laquelle des outils appelés "moteurs de recherche" peuvent aller puiser à volonté de la "matière" scripturale. Jean-Pierre Balpe (professeur à Paris VIII), créateur de textes multimédia, pionnier dans ce domaine, a parfaitement saisi l'importance de cette nouvelle culture "écrani-que" :

"La caractéristique des écrans n'est plus de cacher pour protéger, mais, tout en protégeant, de montrer ce qui est en puissance derrière. Et ce, quelle que soit la distance de l'arrière-plan. L'écran devient une ouverture sur la totalité de l'univers."

Assisterons-nous prochainement à certaines formes d'environnements audiovisuels (livres-environnement) à l'intérieur desquels le spectateur, immergé dans un univers sémantique en mouvement, participera au déroulement d'un livre-action, utilisant notamment le multimédia et les journaux lumineux à diodes électroniques ? Pour les générations futures, les bibliothèques, ces sanctuaires de la pensée, existeront-elles encore sous leur forme actuelle ? Rien n'est moins sûr avec le développement des réseaux et leur mondialisation. Des réseaux télématiques, que l'on nomme déjà "auto-routes du futur", sont appelés à devenir les voies royales du transport de la pensée et du savoir comme l'étaient jadis les fleuves pour le transport des personnes et des biens.

Nous voudrions évoquer maintenant ici les bouleversements que laissent entrevoir pour la création artistique les perspectives illimitées d'Internet. En inventant empiriquement un réseau qui permet de relier tous les ordinateurs du monde en se jouant des frontières, les concepteurs d'Internet ont provoqué une nouvelle révolution à la fois industrielle et culturelle. A cette révolution, les artistes vont devoir faire face en remettant en question des pratiques ancestrales, des modèles esthétiques et des valeurs qui ne correspondent plus à l'"esprit du temps".

L'art à l'heure d'Internet ? Où en sommes-nous ? L'art des réseaux qui se développe a-t-il une chance un jour de déstabiliser les produits du marché de l'art contemporain, de lui échapper véritablement et de voler de ses propres ailes ? Autant de questions qui se posent sans que personne ne soit encore en mesure d'y répondre sans courir le risque de se tromper. Comment se présente la situation globale en France eu égard aux nouvelles technologies et à leur appropriation ?

Un article publié dans la presse internationale a fait grand bruit. D'après le Los Angeles Times, la France serait un pays délicieusement passéiste, dont ce journal souligne le côté suranné pour ne pas dire ringard, un pays arc-bouté sur sa splendeur passée, incapable de faire face au déferlement des idées et des techniques. Il est vrai que la France, dans la situation actuelle, doit relever le défi de devoir combler un vrai retard.

Dans un objectif de sensibilisation à l'initiative d'une dizaine d'associations tous les Français ont été appelés à réagir devant ce problème avec la "Fête de l'Internet" les 20 et 21 mars 1998. Cette manifestation apparaît désormais comme une initiative exemplaire et un grand succès après avoir comptabilisé plus de 700 actions à travers la France entière.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'Internet ? Internet que l'on nomme aussi le réseau des réseaux, ou la Toile, se distingue en matière de communication de tout ce que l'humanité avait précédemment connu. Internet est une sorte de septième continent, un continent inédit qui voit émerger le Cybermonde surgissant lui-même peu à peu des brumes du "tout-numérique". Internet, quoi qu'il en soit, n'en est que dans sa phase exploratoire.

Il s'agit d'un énorme complexe d'ordinateurs qui sont réunis ponctuellement les uns aux autres pour échanger des images, du son et du texte, à l'initiative de leurs détenteurs. C'est un réseau qui fonctionne sur un mode organisationnel tout à fait nouveau, récusant les usages traditionnels établis sur des pouvoirs et des hiérarchies qui continuent à structurer nos mentalités.

Internet n'en est qu'à sa phase première de l'intégration du champ de l'art dans son propre système de création et de communication. L'art des réseaux dépasse la conception artistique classique. Il invente de façon empirique, à la fois, de nouveaux modes de création, de production et de diffusion de l'art. Sur le réseau Internet tous les jours se créent de nouveaux sites artistiques et l'on peut constater déjà, dans cette appropriation, une évolution rapide de diverses formes de création. On peut dire qu'avec les nouvelles technologies de l'information et de la communication, comme celles que représente Internet, le support devient "évanescent".

La création demande l'acquisition de nouvelles techniques et exige un rapport nouveau à une "matière" devenue intangible. L'artiste doit faire face aux spécificités d'un média plurifonctionnel, qui lui ouvre des voies d'exploration inédites, celles des mondes à trois dimensions, des collages électroniques, des retouches d'images, de l'hybridation du texte du son et de l'image et, aussi, les multiples ressources de l'interactivité. L'informatique offre des potentiels "syntaxiques" et "linguistiques" que ne permettent pas a priori les langues naturelles, grâce au recours à des programmes sans cesse plus élaborés, plus complexes et plus rapides. La composition automatique sur internet, comme par exemple dans l'oeuvre de Jodi sur le site "Edelweb", permet d'engendrer une "famille" d'oeuvres et non plus une oeuvre unique...

L'oeuvre suit l'impulsion donnée par son spectateur et de ce fait elle se reproduit chaque fois différemment. En conséquence l'artiste géniteur ne peut plus contrôler les développements et les incarnations d'un processus qu'il a mis en oeuvre. Comme dans les arts plastiques, il existe plusieurs techniques appropriées à des modes de création particuliers : la gouache, l'aquarelle, la résine, la lithographie, l'huile, l'acrylique... il existe semblablement plusieurs techniques utilisées pour la création de l'art sur Internet. Ces techniques sont l'image de synthèse, le traitement d'images, la 2D, la 3D, la réalité virtuelle, le son numérisé, l'hypertexte, les langages java et marimba, et aussi les différentes techniques permettant de mettre en oeuvre l'interactivité. Le statut de l'image n'a cessé d'évoluer au cours des siècles. Son concept date de la philosophie grecque et de Platon. Plus tard il va évoluer avec Bergson et s'appliquer à différentes perceptions sensorielles. Si pour Sartre c'était déjà une "certaine façon" qu'a la conscience de se donner un "objet", pour des penseurs plus

contemporains, comme Florence de Mérédiéu, "l'image elle-même peut être considérée comme une matière lumineuse, électronique, à déformer et reformer incessamment".

Mais il faut bien avoir présent à l'esprit que dans le réseau Internet ces images artistiques produites à partir d'entités symboliques dont les sources ont pour origine des manipulations formelles et des interactions entre langages n'ont pas de consistance matérielle. Elles deviennent fragments et mouvements offrant une "scène" où est mis en oeuvre un éventail de points de vue simulés. Le basculement des images dans ce nouveau statut est la conséquence logique de plusieurs avancées technologiques déterminantes parmi lesquelles il faut signaler la technologie RISC qui permet désormais le calcul des images en temps réel et l'interaction immédiate avec elles. Avec les réseaux interactifs, on associe les capacités des réseaux téléphoniques et celles des techniques relevant de l'imagerie de synthèse. L'on ne peut pas prétendre que l'image numérique est un art sans modèle. Il s'agit plutôt à son origine, et nécessairement, d'un art qui prend pour modèle l'art lui-même mais qui tendra tout aussi nécessairement à en élargir le champ en finissant par élaborer et imposer ses propres modèles. L'utilisation d'Internet comme support de création, d'exposition et de diffusion des oeuvres d'art est un fait acquis. Le serveur d'art du Web Bar renoue à sa façon avec la tradition du "café littéraire". Le Web Bar, situé à Paris au coeur du carreau du Temple, est en effet une sorte de café culturel, un lieu de rencontre et d'échange intellectuel où s'élabore et se cultive, dans la pratique, la modernité du réseau. Les activités du Web Bar s'articulent autour de manifestations, d'expositions artistiques et de colloques alliant l'usage d'Internet et les techniques de visio-conférence qui permettent le dialogue à distance des artistes. Son espace physique se double d'un site ART W3 innovant qui présente des expositions dans des galeries virtuelles mais propose aussi des expérimentations et des informations. D'autres serveurs artistiques rivalisent en originalité comme le serveur Edelweb qui propose une visite artistique sous forme d'énigme... Une économie nouvelle de l'art cherche ses formes spécifiques à travers l'activité des galeries virtuelles qui exposent des oeuvres en réseau. Des oeuvres que vous êtes invités à contempler depuis chez vous après avoir effectué une visite virtuelle. La commande se fait soit par e-mail, soit en remplissant en ligne un formulaire que vous validez...

Vous pourrez aussi régler en ligne par règlement sécurisé, comme il se pratique à la Galerie Nart, une galerie novatrice qui procède à l'exposition et à la vente en ligne, ainsi qu'à des enchères en direct sur la Toile (vente d'oeuvres de Man Ray, lancement et vente du groupe des fractalistes sous le marteau de Maître Jean-Claude Binoche à l'Hôtel Drouot le 23 novembre 1997). Avant tout paiement l'internaute doit télécharger un logiciel de sécurité et s'inscrire dans les fichiers de la plate-forme. Ensuite il conserve un code qui lui est attribué et qu'il pourra utiliser pour tout achat en ligne des oeuvres et des produits proposés. Il semblerait qu'un nouveau marché avec ses collectionneurs propres soit en voie de constitution pour l'art numérique. Parmi eux se reconnaissent des passionnés d'Internet qui appartiennent à des classes d'âge plus jeunes, venant souvent des milieux informatiques et certains opérateurs qui ont parfaitement compris quel parti ils pourront tirer plus tard d'un tel investissement, avec tous les risques que cela comporte, sans doute, mais dans un moment particulier où se joue très certainement une nouvelle aventure de l'histoire de l'art.

Avec cet outil que constitue Internet, que peuvent donc bien faire les artistes pour poursuivre à travers les phases successives de l'Histoire de l'art un travail qui cherche à faire sens, à donner à voir et procurer du plaisir tout en interrogeant l'homme sur sa condition ? En réalité, il s'agit d'entrer dans un nouveau monde où, avec Internet, toutes les relations deviennent possibles, chacun pouvant

accéder à de l'information ou en diffuser de n'importe quel point du globe. Cette situation inédite pour l'humanité est tout à fait extraordinaire, et les artistes devraient s'en emparer les premiers sans plus attendre. C'est ce que font déjà certains d'entre eux, d'ailleurs, dont les interventions sur Internet se posent en termes de contre-publicité et de dénonciation de toutes les formes de la désinformation. Des déclarations, lyriques et enflammées, magnifiant l'indépendance, fleurissent et se multiplient déjà comme un avertissement sur le Net :

"Gouvernements du monde industriel, monstres fatigués de chair et d'acier, je viens du Cyberspace, le nouveau refuge de l'Esprit. Au nom des 'ges à venir, je vous demande de nous laisser en paix. Vous n'avez aucune légitimité là où nous nous réunissons. Nous n'avons pas de gouvernement élu et nous ne sommes pas près d'en avoir. En conséquence, je m'adresse à vous avec la seule autorité que confère la Liberté quand elle parle. Je déclare que l'espace social et global que nous construisons est indépendant, par nature, des tyrannies que vous cherchez à nous imposer. Vous ne possédez aucun droit moral pour nous gouverner et vous n'avez aucun moyen de répression que l'on pourrait réellement craindre (...) Nous créons la société de l'Esprit dans le Cybermonde. Puisse-t-elle être plus humaine et plus juste que celles que vos gouvernements ont créées jusqu'à présent". ([http : //www.pipo.com//Guillermeto/inde/](http://www.pipo.com//Guillermeto/inde/)).

Il est très symptomatique et significatif à nos yeux que ce texte qui n'est pas autre chose qu'un manifeste pour une nouvelle utopie ait été publié aujourd'hui, non pas dans une revue d'art, mais dans un journal spécialisé en informatique, comme si nous assistions à une redistribution des cartes, à un déplacement des acteurs et des lieux dévolus au symbolique. Dans le même numéro, Pierre Berger, président du club de l'Hypermonde, dans un article intitulé "Emotions et exigences du cyberart", remarque que "plus englués dans leurs papiers, leurs toiles ou leur marbre, les arts plastiques (dessin, peinture, sculpture) ont été plus longs à pénétrer dans la cybersphère. La technologie n'était pas au rendez-vous même avec les outils de la CAO. Depuis le début des années 90, la chaîne graphique a pourtant atteint un niveau d'ergonomie et de rendu qui peut satisfaire les plus exigeants. En pratique, le Cyberart attire plus les créatifs publicitaires que les "artistes" à proprement parler".

Cette observation est tout à fait pertinente. Les créatifs publicitaires, il est vrai, se sont emparés beaucoup plus rapidement des outils numériques pour réaliser des produits multimédia. Et ils sont déjà parfaitement opérationnels, en adéquation avec la société qui émerge, alors que les artistes traînent les pieds. A quoi donc tient ce retard ? Nous y décelons deux causes principales.

- Premièrement, les créatifs publicitaires ont trouvé immédiatement dans leur environnement professionnel les outils qui font toujours cruellement défaut aujourd'hui aux "artistes" pour des raisons économiques. - Secondement, le milieu des premiers et ses contraintes de production ont automatiquement induit l'utilisation intensive de l'outil informatique pour des raisons de rapidité et de rentabilité. - Une troisième raison mérite d'être avancée. Elle tient à l'isolement de l'art contemporain, avec des pratiques et des techniques inadéquates au regard de la société qui émerge, mais qui perdurent malgré tout, et ce tout simplement parce que l'éco-nomie de son système fonctionne sur un type "donné" d'objets, et seulement sur ce type d'objets, compte tenu de la



demande de son marché, très cadré et tributaire de références culturelles historiques établies. Il aurait fallu qu'en leur temps Monet et Van Gogh aient déjà "peint" avec des pixels sur écran cathodique pour que le marché ait eu le temps d'évoluer et pour qu'on vende dans les galeries d'art d'aujourd'hui des téléviseurs ou des écrans informatiques à la place de... toiles de lin tendues sur des châssis. Cela constituerait une première révolution culturelle. Mais même si cela était, le système de l'art serait encore en retard sur son époque. Il faudra attendre encore une autre révolution et un certain temps avant que les galeries du troisième millénaire vendent de la pure... information, et non plus des objets concrets. C'est ce qui se passe pourtant déjà tous les jours à Wall-Street où l'on ne manipule plus des lingots d'or à la corbeille, et également sur les autres places financières dans le monde entier. Un jour, il faudra bien passer, dans le domaine de l'art aussi, de l'économie de l'objet... à celle de l'information.

Cette technologie se prête à une restructuration complète de nos savoirs, de nos comportements, de nos sensibilités. Elle favorise une perception du monde et un élargissement de nos facultés sensibles et esthétiques. Pour les artistes, elle s'ouvre sur des pratiques si particulières et si originales que nous avons encore beaucoup de mal à en appréhender toutes les métamorphoses et le devenir. Il suffit d'ores et déjà de "surfer" sur le réseau pour rencontrer une multitude d'initiatives qui témoignent que de nouvelles formes d'art sont en train de naître. Je ne parle pas ici de la multiplication des galeries virtuelles dont le phénomène est plus de l'ordre d'une adaptation commerciale, ne constituant qu'une "vitrine" pour des produits de caractère traditionnel. Mais de véritables créations, en tant que telles, sont déjà là et témoignent qu'un nouveau média de l'art est né, et que se cherchent à travers lui de nouveaux langages. A titre indicatif nous voudrions citer ici quelques une d'entre elles parmi des centaines d'autres...

-TNC Clone Party, Tina Cassani & Bruno Beusch

-Shadow Server, Ken Goldberg

-Eduardo Kac

-Sensorium, Shin'ichi Takemura

-Familie Auer, Robert Adrian

-Nous citerons également Cheryl Donegan une artiste new-yorkaise qui invite sur son site à construire des images à partir d'un kit qu'elle met à disposition des internautes

-Denis et Jérôme Lefdup qui ne manquent pas d'humour décapant.

-Antoni Muntadas avec The file Room

-Toute une série d'artistes dont, Benda Nielson, Diane Bertolo, Annette Weintraub, John Neilson... qu'on peut aller visiter à New-york... tout en restant chez soi devant son écran

<http://www.turbulence.org>

-Des artistes français également sur le site Art'ichaud

<http://www.ina.fr/cp/artichaud/artichaud.fr.html>

-Et, enfin, d'autres artistes français, qu'on retrouvera sur les sites respectifs du CICV Pierre Schaeffer à Montbéliard <http://www.cicv.fr> et le Laboratoire d'art de l'université de Paris-VIII

<http://www.labart.univ-paris8.fr/index.html>, avec notamment sur ce dernier : Loïc Connanski et Pauline Laurenceau, Jean-Marie Dallet, Jérôme Glicenstein, Hubert Faure, Florence Levert, Liliane Terrier, Laure Tixier...

Si le musée d'Art Moderne de San Francisco a fait récemment l'acquisition de deux "sites" d'artistes, c'est, il ne faut pas s'y tromper, que nous sommes, comme pour la photographie ou la vidéo, au tout début de l'apparition d'un art nouveau. Une juxtaposition et une opposition s'établissent dans la société telle que nous la vivons aujourd'hui entre des formes d'art plutôt conventionnels en déperissement et des arts de recherche utilisant notamment les réseaux d'Internet.

Internet heurte de front un aspect fondamental de la culture nationale. Nous avons chez nous une culture élitiste qui s'accom- mode mal du fait qu'Internet représente une autre culture qui ne fonctionne pas sur le modèle pyramidal classique de pouvoir. Il y a une antinomie entre la structure en rhizome des réseaux qui est celle d'Internet et la très forte tradition française de centralisation du niveau administratif, éducatif, voire de nos modes de vie, toujours peu ou prou de coloration cartésienne et jacobine. Le phénomène d'Internet risque, avec l'accélération induite, de conduire plus vite qu'on ne pense à des relèves de génération.

Internet, même s'il suscite une abondante littérature d'informa-tion et de célébration, n'est pas seulement un phénomène de mode comme certains le prétendent un peu h'tivement. Cette technologie fascine parce qu'elle apparaît soudain aux yeux d'une société en crise comme un "espoir", celui de voir s'instau- rer par les "news" un forum démocratique à l'échelle planétaire, avec le "web" l'accès à tous les savoirs du monde, avec le "mail" la possibilité de communiquer avec la terre tout entière et à bas prix. Cet espace devient un espace fusionnel où la métaphore technologique devient support de toutes les métaphores orientées vers l'art, le jeu, la connaissance, la découverte, l'éducation, le spectacle. Le réseau d'Internet est d'abord un lieu virtuel où l'outil électronique favorise toutes les formes de la communication transversale. Pour les artistes, le réseau des réseaux constitue un nouveau média radicalement inédit. Le média des médias permet non seulement d'intégrer et d'hybrider l'image, le son et l'écrit, mais aussi de les transporter ou de les recevoir, voire... de les vendre à distance. Internet, pour les artistes, est plus qu'un support, c'est un nouveau "milieu" dans lequel l'artiste devient son propre éditeur, court-circuitant les intermédiaires

obligés du marché de l'art. Mais au-delà des possibilités d'ordre pratique, il faut dire qu'Internet, surtout aux Etats-Unis (c'est d'abord là qu'il est né...), représente un certain état d'esprit très proche des idéologies qui ont animé différents mouvements artistiques au XXème siècle. L'apparition d'Internet est directement liée à un phénomène qu'on pourrait qualifier de "contre-culture cybernétique". Theodor Holm Nelson, qui est une sorte d'illuminé de génie, écrivait déjà en 1980 au sujet d'Internet :

"Le projet le plus audacieux et le plus spécifique pour la connaissance, la liberté et la création à venir d'un monde meilleur issu du royaume informatique". Dans la description de son projet "Xanadu", il poursuit : "Imaginez une facilité d'accès et des sensations fortes toutes neuves, capables de détrôner la narcose produite par la vidéo qui pèse sur notre pays comme un brouillard. Imaginez une nouvelle littérature libertaire qui propose des explications alternatives de sorte que chacun puisse choisir le cheminement ou l'approche qu'il préfère."

Le phénomène d'Internet a donné lieu à un vaste mouvement libertaire dont les Hackers sont en quelque sorte les dignes héritiers de ce qui jadis émergeait dans la mouvance contestataire de l'art : les dignes héritiers, mais à l'échelle planétaire, de mouvements artistiques du début du siècle. Le Cabaret Voltaire de Zurich est toujours vivant, mais il est devenu l'Electronic Café sur Internet, ce qui est à la fois logique et naturel. Les "chevaliers blancs" de l'ère informatique instaurent à leur façon un jeu critique du pouvoir quand ils s'en prennent à de grosses corporations monolithiques comme Microsoft ou McDonald.

A leur manière, ils défient les puissants, défendent la liberté et protègent les intérêts des citoyens-consommateurs. Redresseurs de torts, respectant une certaine éthique, ils se plaignent de l'injuste réputation que leur font les médias en les confondant avec les "crackers" (casseurs) qui sont eux de véritables criminels informatiques.

A l'origine d'Internet, on peut établir une filiation entre la génération de Woodstock qui s'est connectée aux ordinateurs de la Silicon Valley par l'intermédiaire de grandes universités américaines (avec tout le folklore new-age cherchant à intégrer réalisation de soi, spiritualisme et technologies nouvelles). Nous devons constater que le mariage réussi entre la communication électronique et l'informatique a donné naissance au phénomène du cyberspace qui marque très fort de son empreinte cette fin de siècle. Nous constatons, en quelque sorte, que notre monde réel se trouve doublé par un monde numérique, tissé dans la trame serrée et croisée d'innombrables réseaux invisibles. En tout cas le réseau d'Internet est aujourd'hui une réalité bien tangible. Il représente une sorte de matrice au sein de laquelle l'humanité toute entière se trouve pour la première fois convoquée et qui se voudrait un réceptacle électronique, un ventre dont Freud et Marconi seraient conjointement les pères inventeurs, avec Bill Gates et quelques autres. Les artistes sont désormais en mesure de s'emparer d'Internet pour nous faire "voyager", pour nous faire "naviguer". Ils le font déjà pour notre plus grand plaisir.

Alors que nous évoquions l'avenir possible du livre sous ses formes traditionnelles, on constate que, sur Internet, un nouvel art d'écrire fleurit : il s'agit du roman collectif et interactif. Par l'intermédiaire du World Wide Web, des internautes assouissent leur passion de l'écriture. La puissance et la flexibilité du réseau donnent à chacun la mesure de sa créativité et de son imagination, offrant à tous des possibilités illimitées d'innovation. Domine le roman collectif, structuré en hypertexte qui se développe dans le réseau d'une façon mouvante et dont la prolifération reste sans fin prévisible...

Selon Michael Joyce, l'hypertexte oblige à découvrir de nouvelles dimensions de la lecture ou du regard, ce qui renouvelle la façon même de raconter les histoires. Avec l'hypertexte, le lecteur peut créer à chaque instant une rupture par rapport à la proposition de l'auteur et sauter à un autre endroit du récit. Il faut essayer de concevoir qu'avec l'hypertexte se relie en quelque sorte tous les documents existant dans la Toile d'Internet...

Quand on sait que la technique de l'hypertexte peut, avec la numérisation des informations, s'appliquer aussi bien aux images qu'au son, on imagine alors aisément tout le parti qui peut en être tiré pour élaborer des formes d'expression inédites. C'est la façon même de penser et de créer de l'artiste, qui peut s'en trouver affectée. Toutes les conditions concourent, non seulement à la création de nouvelles formes, mais surtout à la création de formes d'art hybrides entièrement originales. Certains auteurs anglo-saxons, présents en nombre sur le réseau, construisent des romans en arborescence où plusieurs narrations divergentes filent dans tous les sens à partir d'un tronc commun, des formes à venir dans une étape prochaine, où doit naître le véritable roman interactif et hypertextuel. Chaque branche du récit sera développée par un participant différent. On obtiendra la forme optimale de la création littéraire sur Internet, avec des croisements, des ramifications et des recouvrements entre plusieurs romans se développant simultanément... Chez les Américains, qui ont décidément toujours une longueur d'avance, on identifie quelques sites prototypes qui se sont dotés de logiciels d'aide à l'écriture, de moteurs de recherche pour se retrouver dans le maquis des arborescences et des systèmes permettant de tenir à jour des fiches sur les personnages... qui peuvent se multiplier de façon exponentielle. Modifiable par tous et à tout moment, ce type de création laisse entendre des implications importantes sur le plan culturel et social. Certes, l'autorité de l'auteur est mise en cause, mais ce qui paraît encore plus déterminant, c'est que, sur le Web, chaque intervenant se trouve en l'occurrence lié à un ensemble de relations, et que toutes ces relations constituent et figurent une connaissance qui appartient à un savoir et à un patrimoine vécus et partagés par la communauté. Il serait erroné de se représenter Internet peuplé d'individus où chacun serait isolé dans sa bulle et noyé dans une masse d'informations. Le réseau est aussi une "communauté" qui aide ses membres à apprendre ce qu'ils veulent savoir, ce qu'ils veulent obtenir. La technologie mise en œuvre dans Internet parvient à bouleverser et à rénover l'ordre ancestral du récit pour donner à travers des formes inédites de nouveaux espaces à l'imaginaire. Il faudra garder en mémoire ce temps, encore récent, où l'homme manipulait, un à un, des caractères de plomb, alors que maintenant défilent sous nos yeux des signes sur nos imprimantes laser ou des luminescences sur les écrans cathodiques. L'arrivée du "Power-book", la lecture vidéo portable, est en passe de modifier radicalement nos comportements de lecture. L'avenir de la littérature commence là où s'arrête le papier, comme le papier a commencé là où s'arrêtait le support d'argile ou le papyrus. La planète Terre commence là où Internet et le cyberspace ne commencent ni ne finissent jamais... L'ère informatique est encore globalement considérée comme une affaire de simple progrès technique, jamais comme l'avènement d'une profonde mutation inscrite dans un nouveau paradigme de l'art. Ce qui vaut pour la création littéraire vaut de même, avec des modalités différentes et spécifiques, pour la création musicale comme pour celle des arts graphiques et plastiques. Tous ces domaines de création se voient soumis par la révolution numérique à des bouleversements tels qu'ils induisent une remise à plat des concepts, des modes de faire, de l'esthétique et de la philosophie, de tout ce que l'expérience de l'art et son histoire nous avaient jusqu'ici enseigné. Les images numériques permettent déjà d'élaborer des formes "représentationnelles" nouvelles qui sont en passe de transmettre informations et savoir sans

recourir à l'écrit. Un langage de pures images se cherche et les possibilités représentationnelles de l'ordinateur lui donnent toutes les chances d'émerger. Qu'en feront nos artistes plasticiens encore plongés aujourd'hui jusqu'au coude dans la barbouille ?

En même temps que nous changeons de culture les pouvoirs ont vocation naturelle...

à changer de main. Les élites en place le savent. Elles disposent encore d'un pouvoir considérable notamment dans les milieux de l'art mais se sentent menacées par une "déstabilisation" qu'elles sentent venir avec la montée en force des images électroniques sans plus être en mesure de contrôler la situation. Elles se crispent quelque peu sur les attributs du pouvoir qu'elles détiennent encore dans de pures attitudes de défense et de repli. Le septicisme affiché et souvent le ton agressif contre Internet nuisent finalement aux causes qu'elles entendent défendre... au nom des valeurs "humanistes" plus qu'ils ne les servent, Position louable à ses origines qui conduit, en se radicalisant à des attitudes de refus et de résistance nettement réactionnaires...

Nous nous garderons bien de prendre parti sur tel ou tel comportement, mais il nous semble qu'il s'agit là d'un combat d'arrière-garde, perdu d'avance et plein de contradictions. Le passéisme ou l'agressivité affichée selon les circonstances traduisent le désarroi dans lequel sont plongés les tenants d'une culture qui s'étirole. C'est un combat perdu d'avance, car il est vain de vouloir nier ou refuser la marche du monde en campant en aveugle sur des idéologies périmées. L'évolution exige de l'art, comme dans tout autre domaine, un ressourcement continu, la mobilisation de toutes nos énergies, de toutes nos facultés, pour être en phase avec le monde présent qui est en "réactualisation" permanente et nous invite à participer activement, non pas à sa critique désabusée, mais à son élaboration créative et déterminée, requérant un engagement responsable, lucide et passionné. Cette position de toute évidence est une position de caractère politique. Politique au sens noble du terme.

Alain Séchas, artiste de son état le pense également, et l'exprime à sa façon quand il déclare :

"Un artiste c'est avant tout quelqu'un qui doit "responsabiliser" les gens".

Dans la bouche de cet artiste c'est déjà un langage "différent" de celui auquel l'art contemporain nous avait accoutumé d'entendre ces vingt dernières années. Mais avant d'entreprendre cette délicate tâche qui vise à "responsabiliser" les autres, encore faut-il que l'artiste commence par se "responsabiliser" lui-même, c'est-à-dire que, dans son propre milieu d'élection, son milieu professionnel, il entreprenne une action visant à "reconsolider" les bases sans lesquelles l'art ne peut prétendre jouer le rôle symbolique qui lui est naturellement dévolu. Encore faut-il qu'il s'oppose sans complaisance aux pratiques de manipulation qui sont la règle courante dans ce milieu, qu'il refuse de s'associer, directement ou indirectement, à des compromissions qui mettent en cause sa dignité d'artiste et de citoyen, et qu'il en dénonce les travers, les laxismes, les lâchetés, les calculs. Encore faut-il qu'il stigmatise vigoureusement le consensus "mou" de ses confrères artistes qui se rendent complices par lâcheté ou en échange de quelque menue monnaie, des pires avanies du système. Le circuit commercial de l'art, comme les administrations culturelles, n'existeraient pas si l'artiste n'était pas là. Là, tout simplement, pour les fournir, les alimenter, les enrichir, les conforter, de tout ce qui justifie à tort ou à raison leur raison d'être. Les artistes doivent d'abord pour eux-mêmes prendre

conscience de la valeur hautement symbolique qu'ils représentent dans une société en recherche de sens. Une société dans laquelle leur contribution s'avère de plus en plus indispensable ne serait-ce que pour pourvoir au "remplis-sage" des tuyaux. Selon Bruno Chabannes PDG de Globe OnLine, aux Etats-Unis, à la Silicon Valley, les graphistes et créateurs plastiques commencent à constater que les salaires qui leurs sont proposés sont supérieurs à ceux des informaticiens... ce qui est peut être un tournant (?). Les artistes puiseront d'abord leur force dans la propre conscience de ce qu'ils représentent. S'ils en sont les premiers convaincus ils n'auront aucun mal à en convaincre les autres. Dans le système de l'art contemporain ils sont pléthore ces artistes : ignorés, négligés, méprisés par le système de ce qui est devenu en France un art officiel, un art de classe, un art de mode, pour artistes nantis. Ils doivent savoir qu'ils constituent à eux tous une force morale énorme. Ils doivent s'organiser collectivement et pratiquer la solidarité pour, non seulement faire valoir leurs droits, mais pour les imposer, plutôt que d'aller tendre leur sébille en ordre dispersé. Les outils modernes de la communication leur offrent aujourd'hui, s'il en ont la volonté, le désir et l'imagination, la chance historique de rompre la spirale dans laquelle le marché et les institutions les ont relégués, et ainsi de reprendre à terme l'initiative qui leur donnera une liberté et une indépendance plus grandes pour remplir la fonction symbolique qui est la leur dans une société qui reste entièrement à inventer.

C'est dans la perspective générale des mutations de l'art et des technosciences que l'utilisation d'Internet dans le champ artistique doit être posée, comme en attestent des expériences originales récentes. L'émergence de ce média serait en ce sens la réalisation à laquelle n'ont cessé de rêver les avant-gardes de ce siècle. Ce n'est pas seulement la littérature qui se trouve en passe de l'investir. Les arts des réseaux sont des arts de la relation et de l'interaction comme nous avons tenté de l'exposer et de l'expliquer dans les pages qui précèdent. Ce sont des formes dérivées des autres arts, et notamment des arts plastiques et graphiques, qui cherchent leurs formes spécifiques. Les arts de réseaux ont cette particularité de réunir la plupart du temps un grand nombre de participants. Leur intérêt ne réside pas dans la production d'objets, ni même d'ailleurs de représentations quelconques, mais d'événements communicationnels multimédia. L'art, en l'occurrence, consistant plutôt et fondamentalement à produire de la "relation" entre les groupes et les individus, c'est-à-dire à tisser et à constituer un ensemble "vivant" qui, fil après fil, finira par produire une trame serrée que l'on pourra considérer comme embryon de réseau. Disons que, dans ce cadre, la conscience et la volonté relationnelle des artistes est en mesure de les conduire à explorer différentes modalités qu'on pourrait désigner comme un éventail sensoriel de contacts humains. Ces arts de réseaux sont par nature multimédia. Ils ont le mérite de rendre évident, par une approche artistique le fait que le contact électronique à distance dans le cyberspace, loin d'abolir les sens, peut au contraire en enrichir et en affiner la perception sensible. Les artistes de réseaux travaillent, en effet, non seulement sur les possibilités sensorielles, mais également sur les conditions liées à l'environnement interactif à distance. De cette façon, ils assurent, avec créativité et invention, l'expérimentation du cyberspace, annonçant les préfigurations des utilisations diversifiées qui pourront en être faites dans le futur, mettant en œuvre ce qu'on pourrait appeler une "créativité distribuée", dont le but n'est pas tant de provoquer et de multiplier des échanges, mais d'y parvenir d'une manière qui produise des modalités inhabituelles de relations. En tout état de cause l'enjeu de la pratique artistique est ici d'enrichir la fonctionnalité des réseaux de communication en y ajoutant une dimension humaine, sensible, émotive, supplémentaire.

L'intervention des artistes dans les réseaux de communication, comme producteurs de sens et initiateurs de pratiques relationnelles inédites, montre comment ces derniers peuvent se trouver investis d'un rôle spécifique dans le nouveau contexte que représente le cyberspace pour l'humanité et son esthétisation.

Leur contribution s'avère indispensable à l'imaginaire du réseau, surtout dans le moment particulier et historique que nous vivons où les modèles sont en instance de métamorphose et où nous passons d'une culture de forme à une culture de flux dans laquelle l'instabilité, la délocalisation, le rhizome, sont devenus autant de facteurs déterminants. Les parcours "initiatiques" qu'ils proposent dans le Web confèrent à la "Toile" par leurs interventions diversifiées (ce n'est pas la toile du peintre, mais la toile d'araignée électronique que constitue le Web...) cette propriété symbolique d'être, aujourd'hui, la matrice planétaire et sans frontières de l'espèce humaine.

### 3 - Art et Ethique, le rôle de l'artiste, ses potentialités d'action au seuil du troisième millénaire, du spirituel dans l'art

L'art, tel que nous le concevons et comme l'ont aussi conçu beaucoup d'autres hier, ne saurait s'imaginer sans responsabilité éthique.

Selon le penseur Francisco J. Varela, l'éthique de l'action humaine se rapproche plus de la "sagesse" que de la raison. Ce "repositionnement" amène Varela à examiner davantage le rôle de la spontanéité dans la vie cognitive à tous les niveaux, les plus élémentaires de notre perception comme les plus complexes de nos rapports sociaux. Il s'agit de mieux comprendre ce qu'est être "bon" plutôt que d'avoir un jugement correct dans des situations particulières. Ce déplacement de la vision rationaliste de l'"agir" trouve une résonance dans le champ éthique avec la philosophie pragmatiste et les traditions de la sagesse. En quelque sorte, Varela, en s'appuyant sur la pensée bouddhiste, propose avec les dernières avancées des sciences cognitives un "savoir" pour l'éthique. Celui-ci selon lui se fonde sur la prise de connaissance progressive de la virtualité du moi. Cette façon d'envisager une évolution de la pensée et de la conscience chez les hommes devrait s'accorder avec l'approche intuitive du monde que les artistes ont toujours privilégiée.

Devant les scandales touchant au politique, à la justice ou à l'art, devant les bavures de l'information, telles qu'elles ont pu se manifester lors de la guerre du Golfe ou à l'occasion de l'affaire du "charnier" de Timisoara, il ne faut pas voir uniquement l'incompétence des journalistes, des juges et des...critiques d'art, ou la seule volonté de manipulation des politiques. Il faut aussi prendre en compte la crise morale qui frappe en son cœur notre société, survenant de concert avec la crise économique qui sévit. Plus que jamais la citation de Blaise Pascal : "Travailler à bien penser, voilà la

source de la morale" s'impose dans un monde qui cherche à refonder ses valeurs et à donner à l'éthique un sens collectif et social. Mais il faut aussi tenir compte de l'évolution constante des "machines à communiquer" et de la sophistication toujours plus grande des systèmes d'informatisation et de communication qui tendent à introduire des facteurs spécifiques de distorsion. L'homme est certes encore toujours ce qu'il a été... avec ses travers et ses qualités, mais son environnement et ses moyens changent. Ici, le système financier planétaire s'emballe soudain d'une façon incontrôlée, et survient alors le krach de la Bourse. Là, les machines "décident" et... résultat pour le moins paradoxal : la chasse américaine abat ses propres hélicoptères aux frontières de l'Irak en avril 1994. Mais quand la télévision dérape et nous mystifie au quotidien, quand la même télévision met en scène la misère, le scandale ou la turpitude sans susciter nos réactions, le moment est venu de nous interroger à la fois sur les risques d'une société médiatisée à outrance et sur le "devoir" des citoyens et des artistes dans un tel contexte. S'il y a bien là un devoir des artistes, c'est qu'ils apparaissent depuis toujours comme les dépositaires privilégiés d'une part de la "conscience" du monde et comme les gardiens de ses valeurs fondamentales.

Les artistes doivent s'attacher, alors que les règles ne sont pas encore fixées, à fonder une nouvelle utopie pour l'homme. Il est tout à fait patent qu'Internet en est l'outil providentiel. Nous devons refuser que ce média devienne ce lieu marchand de consommation passive que sont devenus par la force des choses les autres médias de plus en plus soumis à la seule logique industrielle. Internet doit se développer en priorité absolue comme un instrument de rencontre, d'échange, de concertation et d'entr'aide, un lieu de création, de culture, de formation, et de connaissance. Il joue déjà ces rôles mais nous devons rester vigilants pour en préserver les fonctions qui sont vitales pour l'évolution de l'humanité future, assurant une meilleure condition à l'individu, tant du point de vue matériel que moral. Certes, Internet est encore un lieu en gestation et les artistes sont invités à jeter toute leur force et tout leur idéal dans une situation où les enjeux se définissent chaque jour un peu plus, sont porteurs d'espoir mais peuvent être aussi lourds de menaces. C'est dans le creuset d'Internet que peut prendre naissance et se fonder une conscience planétaire qui fera de nous des citoyens du monde à part entière, et cela parce que la masse de l'humanité et sa diversité même y sont plus directement perceptibles. La Toile d'Internet apparaît comme un écran géant sur lequel va se catalyser et s'appréhender la condition de l'homme, un champ de communication électronique dans lequel deviennent soudain lisibles les interactions sociales, tout simplement parce que la liberté d'expression y est encore plus grande et plus effective.

Les artistes, par la position privilégiée qu'ils occupent dans la société, ont la responsabilité d'oeuvrer et de pousser à cette prise de conscience. Après la roue, après l'imprimerie, qui ont favorisé la diffusion des idées, et plus tard l'avènement des démocraties, Internet peut avoir aujourd'hui un impact majeur sur l'évolution des conditions propres au destin de l'espèce humaine. Comme les pouvoirs d'hier ont cherché à contrôler la circulation des idées et leur diffusion après l'invention de l'imprimerie, les pouvoirs les plus avisés d'aujourd'hui feront de même avec Internet.

Un nouvel état d'esprit s'instaure déjà sur le Net. Des modalités inédites d'échanges se développent et mettent en place entre les individus d'autres types de relations. Des ressources libres et non commerciales sont mises à la disposition des internautes par d'autres internautes dans une chaîne de solidarité. A travers Internet, des milliers de volontaires collaborent à des causes caritatives, d'un



continent à l'autre. Un informaticien de génie d'origine nordique développeur d'un système de navigation susceptible de concurrencer Microsoft le met à la disposition gracieuse des internautes. Il décide que le système Linux sera un système ouvert dans lequel les sources resteront accessibles et modifiables pour qui le veut. Résultat : des centaines et des centaines d'informaticiens internautes s'emploient à l'améliorer au-jour'd'hui pour offrir ce précieux outil aux usagers du réseau.

Certains signes laissent espérer que puisse se développer par la pratique du réseau une solidarité et un état d'esprit qui soit en rupture avec une logique purement commerciale. Les artistes comme tous les citoyens doivent se fédérer à travers la Toile pour maintenir et infléchir leurs pratiques et leur utilisation à l'abri des dérives mercantiles, voire des pouvoirs politiques. Il existe déjà de fait sur la Toile une forte tradition d'esprit libertaire et les bases, dans cette liberté d'une auto-régulation naturelle et responsable.

L'accélération des systèmes d'informations et de leurs cycles crée une situation inédite dans laquelle la société est aujourd'hui à la merci d'incidents de toutes sortes, aussi foudroyants qu'imprévisibles. Mike qui porte un nom d'emprunt, (par ailleurs paradoxalement salarié d'un grand groupe de communication aux USA...) est en même temps un des "hackers" les plus en vue participant à leur dernier congrès (les hackers ont aussi leur propre congrès...) qui s'est tenu à Las Vegas en 1997, déclare sans ambages :

"Je ne peux pas en révélant mon identité expliquer pourquoi j'ai de vrais problèmes avec l'architecture actuelle du réseau Internet car ça pourrait coûter des millions de dollars à la société qui m'emploie. Mais d'un autre côté je sais qu'on frise de grosses catastrophes qui seront l'équivalent des marées noires, et les conglomérats ne font rien. C'est frustrant. En vrai "hacker", j'ai une responsabilité, je ne peux pas me taire..."

Ces incidents peuvent avoir pour conséquences aussi bien des accidents d'ordre "fonctionnel" que des flambées incontrôlées dans le corps social. A terme, si ce n'est déjà en marche, il est facile d'imaginer que des groupes ou des segments d'activité seront confrontés à l'"intolérable" et que, par voie de conséquence, les uns ou les autres, au nom de la survie, iront jusqu'à commettre l'irréparable. Dans le domaine des entreprises, les organisations syndicales ont perdu leur représentativité traditionnelle, "débor-dées" par des organisations dites "autonomes", pur produit des circonstances. De toute évidence, les organisations syndicales ne sont plus en mesure de canaliser les mouvements de revendication, et moins encore de faire entendre la voix de l'intérêt commun. Le triomphe de la TV comme média dominant accélère ce risque par une utilisation qui donne priorité au spectacle, au superficiel, à l'émotion, quand ce n'est pas à la vulgarité pure et simple. La facilité l'emporte sur la volonté de "savoir" et de "responsabilité", comme je le faisais remarquer à Edgar Morin au cours d'un colloque à Strasbourg, alors qu'il déplorait dans sa communication les "faiblesses" de nos institutions du point de vue de l'éthique :

"Nous méritons les institutions que nous avons ! Il y va de notre propre responsabilité dans cette situation. Si nous nous contentons de dénoncer mollement ces travers entre nous dans nos colloques sans jamais agir, nous sommes tous des responsables irresponsables....".

C'est aux citoyens et aux artistes de faire les premiers le ménage chez eux. Si le citoyen n'est pas satisfait de son sort, qu'il commence par l'exprimer à l'aide de son bulletin de vote. Si l'artiste n'est pas satisfait des institutions culturelles, qu'il commence par les interpeller pour les placer devant leurs responsabilités. Nous devons refuser d'accepter comme une fatalité les fausses légitimités, les féodalités, les groupes d'influence qui s'opposent à tout changement et maintiennent, notamment dans l'art, leurs pouvoirs abusifs sur des appareils qui appartiennent à la collectivité. Toute perspective de changement est naturellement vécue par les détenteurs de ces pouvoirs comme une atteinte directe à leurs prérogatives et un désagrément intolérable pour leur confort moral et matériel. La crise économique qui s'éternise et les bouleversements qui se préparent rendent nerveux les porte-parole de l'art contemporain officiel. On les voit sortir un à un de leur réserve pour tenter de répondre aux critiques qui se font jour et se développent de manière inexorable contre le système en place. Les explications tournent vite au vinaigre et se muent rapidement en invectives, voire en insultes, si l'on en juge par les noms d'oiseaux qui s'échangent dans la polémique en cours.

Mais avant d'avoir le projet de "changer" le monde, comme nous l'évoquions (en utilisant comme leviers les ressources de la communication moderne) les artistes doivent commencer par procéder à un examen de conscience approfondi de leurs propres comportements et de leur propre milieu. Contribuer à une réflexion qui leur permette de déterminer les repères à partir desquels s'établissent leurs responsabilités, comme individus, comme artistes, comme citoyens de la Planète terre. (Pourquoi pas les Etats Généraux de l'art et des artistes sur Internet au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle, voire même le déclenchement d'une grève illimitée du... symbolique par ces derniers ?). Il faut que soit tournée résolument et définitivement la page d'un art contemporain "officiel" incapable de répondre à nos attentes. Nous devons nous engager d'une façon "responsable" dans une voie nouvelle pour fonder les nouvelles valeurs d'un art actuel... Notre constat est sans appel : le système de l'art contemporain est miné de l'intérieur. Le ver est dans le fruit. C'est la société tout entière qui vacille à la recherche du sens perdu. Il ne se passe pas un jour sans qu'un scandale n'éclate, éclaboussant le monde de l'art, de la politique, des affaires ou celui du show-biz. Les journalistes professionnels sont coincés d'un côté entre les exigences de leur déontologie, de l'autre leurs employeurs, leurs... commanditaires et les annonceurs de leurs supports (là encore nous ne parlons que de ce que nous connaissons parfaitement pour avoir travaillé nous-mêmes jadis dans un quotidien national, et été congédié à la suite d'un dessin mettant en cause un annonceur du dit journal... Les responsables des rubriques d'art, que ce soit dans la presse quotidienne ou dans les revues spécialisées, devraient manifester plus de curiosité à l'égard des dysfonctionnements du système de l'art contemporain. Nous aimerions qu'ils aient plus de pugnacité pour s'informer sur quelques sujets chauds qui intéressent le lecteur au premier chef. Cherchez donc un peu à connaître quels sont les artistes vivants privilégiés à qui l'Etat achète, à répétition, des œuvres, et à quels prix ces œuvres sont acquises ! Le manque de transparence est total, la complaisance généralisée, la malversation courante. Ce ne sont pas seulement les fonctionnements administratifs de la culture qui sont mis en cause en France dans ces pratiques ambiguës, mais les rouages de l'Etat à tous les niveaux qui couvrent de fait par leurs décisions tout ce qui facilite l'opacité et le "laisser-faire". Ce n'est pas un hasard si trois cents magistrats, avocats et intellectuels lancent un appel pressant au président de la République Jacques Chirac et au premier Ministre Lionel Jospin en appelant au respect de la "vie civique" et à l'amélioration de la vie démocratique en France, en juillet 1997. Les signataires proposent notamment de rendre la circulation de l'argent public plus transparente.

Les instigateurs de ce mouvement d'opinion délaissent la langue de bois et déclarent, haut et fort, leur regret profond en constatant "la dégradation de la vie publique". Ils persistent et signent en rajoutant sans états d'âme :

"Nous respectons trop la fonction publique pour la laisser s'abîmer dans les méandres des affaires. Nous respectons trop la justice pour la voir chargée de résoudre des questions qui relèvent de la fonction politique."

Cet appel renforce le sentiment que tout va à vau-l'eau dans notre beau pays de France. Une telle opinion n'est nullement exagérée. Dans le domaine de l'art, qui est notre champ d'action et de réflexion privilégié, elle est illustrée d'une façon exemplaire par une action que j'ai moi-même initiée et instruite. Aussi incroyable que cela puisse paraître, il s'agit du refus du Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou (MNAM) de communiquer le prix des œuvres dont il fait l'acquisition. Refus qui est en contradiction flagrante avec le principe de la loi de 1978 sur la transparence de la comptabilité publique. Il suffit pour s'en convaincre de se référer aux conclusions du Commissaire du gouvernement devant le Conseil d'Etat et aux décisions de ce dernier le 15 janvier 1997 estimant que le "secret commercial et industriel" justifie ce refus de transparence. Pour le citoyen de base que nous sommes, la tradition d'une prétendue "indépendance" du Conseil d'Etat est sérieusement battue en brèche par cette décision. Il est vrai que tout le monde sait que la publication de la liste des achats et leur montant, depuis la création de Beaubourg, constituerait de la dynamite en barre. Les noms des bénéficiaires qui reviennent et les prix ahurissants consentis ouvriraient une crise et un scandale que personne n'a intérêt à voir se déclencher. Nous pensons pour notre part (un peu naïvement peut-être...) que la vocation première d'un musée était de mettre à la disposition du citoyen des biens culturels et non d'être impliqué activement dans des opérations de spéculation sur le marché. Nous nous sommes trompés. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le citoyen français n'a pas le droit de connaître le montant des acquisitions faites en son nom et avec les deniers publics par les musées français...("Affaire Forest contre le Centre Georges Pompidou").

Cette affaire a inspiré ce commentaire à chaud du critique Pierre Restany dont nous signalions un peu plus haut le "parler vrai" et la totale indépendance d'esprit :

"Toute l'opération de Forest débouche sur un phénomène aigu de conscience en démontrant que, dans notre démocratie, la transparence ne joue pas lorsque l'information a trait aux achats de l'Etat, et d'autre part que le Conseil d'Etat entérine cette situation de fait, comme si elle allait de soi... Fred Forest s'est comporté en citoyen éminemment responsable, et ardent défenseur de l'exercice de la liberté individuelle."

Nous demandons donc aux journalistes de faire leur travail de journalistes, de ne pas se contenter de la routine du métier, de ne se presser autour du buffet des vernissages que lorsque tout aura été dit sur ces "affaires" de l'art, de la première à la dernière ligne. Nous leur demandons de faire preuve d'un minimum de curiosité en toutes circonstances, de nous parler du fond des choses et pas seulement de la surface, quand ce n'est pas du sexe des anges. De varier quelque peu les choix et les noms d'artistes autour desquels tournent invariablement à longueur d'années leurs compte-rendus

d'expositions. Compte-rendus qui neuf fois sur dix ne concernent que les quelques galeries parisiennes qui ont pignon sur rue et sont en position de leader sur le marché. Galeries qui tiennent le haut du pavé en matière d'art contemporain, font la pluie et le beau temps, font et défont les renommées, apparaissent comme les interlocuteurs privilégiés et souvent exclusifs des commissions d'achat, et essentiellement les bénéficiaires... Nous prions les journalistes de demander à consulter les listes d'achat et les montants de ces achats, puis de nous en rendre compte scrupuleusement sans omettre un centime, puisque c'est là leur fonction ! Par amour de l'art, et notre édification personnelle, nous désirons connaître les artistes dont les œuvres sont acquises régulièrement par les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain), le CNAC (Centre National d'Art Contemporain), le MNAM (Musée d'Art Contemporain). Le public toujours pudiquement tenu à l'écart de cette "cuisine" est avide de savoir, car en dernier ressort, il s'avère que c'est toujours lui le cochon payant... Les journalistes doivent se donner la peine, surtout, de s'informer sur les liens de ces artistes bénis par les dieux et les fonctionnaires... du ministère de la Culture, avec telle ou telle galerie influente... De se montrer un peu plus curieux sur le rôle de tel ou tel personnage d'influence, particulièrement discret, que l'on croise quelque fois dans les allées du pouvoir. Personnage au-dessus de tout soupçon, au même titre que peut l'être un président de Conseil Constitutionnel, gardien des lois, collectionneur avisé de surcroît à ses heures de loisirs, et dont l'honorabilité, sans tache, auréolée de respectabilité, flotte au firmament de l'art dans une atmosphère de pure délectation esthétique. Merci à ces journalistes, s'ils existent, de bien vouloir nous informer et faire leur travail de journalistes, en dehors des pressions, des compromissions et des copinages, qu'entretient la routine de devoir gagner sa vie en tartinant chaque semaine un article sur la galerie Lambert, Templon ou Durand-Dessert ! Et de recommencer, exactement le même article dans un ordre différent, la semaine suivante, en s'arrangeant cette fois pour mentionner (afin de préserver les apparences...) un obscur centre culturel de province, qui de surcroît a eu la bonne idée de proposer de prendre à sa charge... les frais de séjours et de transports. (Ce qui coûtera toujours cela en moins à la direction du journal...) Merci à ces journalistes, et si d'aventure ils n'existent pas (ce qui serait au demeurant fort décevant et que nous nous refusons obstinément de croire !), que ceux qui restent rejoignent alors au plus vite, au rang par deux, leur compagnie d'origine, le bataillon des sans-grades et des regrets perdus, où on est toujours prêts à servir la soupe à qui donne le meilleur pourboire. A l'opposé du détestable climat qui règne dans les allées de l'art officiel, il en va autrement dans des secteurs où la pensée symbolique retrouve une dynamique d'émergence, notamment pour tout ce qui relève d'une "contre-culture" issue des nouvelles technologies. Des énergies se mobilisent sur ce terrain encore vierge, tandis que souffle un air neuf et revigorant d'idéalisme pragmatique. Dans le désintéressement le plus total, s'instaurent des pratiques collaboratives fondées sur la règle d'appartenance au réseau. Loin de vouloir ériger le modèle "hacker" en un modèle emblématique, qui serait irréprochable, nous voudrions simplement dire ici comment ce phénomène cristallise en soi une idéologie de partage et de solidarité contre les atteintes aux valeurs libertaires, comment il constitue un groupe de pression à la fois informel et organisé dont la "morale" vise à répondre, coup pour coup, par tous les moyens technologiques et informationnels disponibles, aux abus des pouvoirs. Des pouvoirs quels qu'ils soient qui prétendent imposer arbitrairement leurs lois, ne serait-ce que par leur puissance industrielle et économique.

C'est d'ailleurs dans les rangs des premiers "hackers" que ce sont engagés très tôt un grand nombre d'artistes qui, même s'ils connaissaient une certaine marginalisation par rapport au système

commercial et dominant de l'art contemporain, n'en poursuivaient pas moins dans ce cadre leurs recherches et leur contribution à l'art numérique.

Il y a longtemps aux Etats-Unis que les rebelles sont branchés sur la technologie. A la fin des années 60, les premiers pirates électroniques s'appelaient les "phreaks". Ils portaient des cheveux longs et des jeans crasseux. Leur plus grand talent était de pirater le réseau téléphonique pour téléphoner gratis à leur voisin du dessus, en empruntant des circuits qui faisaient... trois fois le tour de la terre. L'évolution aidant, mais avec la même persévérance et la même inventivité, ils se sont mis à pirater les ordinateurs et les banques de données du Pentagone ou indifféremment celles du Kremlin. Il est évident qu'avec les ordinateurs le pirate devient plus directement "politique" et "gênant" qu'en écrivant un essai publié aux éditions Pingouin, chez Gallimard ou encore dans la revue Krisis...

Kid Thalidomide et Saint-Vits, "crackers" de Minneapolis, appartiennent à une nouvelle génération plus "hard". Leur passion vire au vandalisme pur et simple. Ils n'ont qu'un objectif en tête : entrer dans le système informatique par effraction pour essaimer le virus, tout dégligner et, éventuellement, vider votre compte en banque ! Leurs armes sont le portable 5X64 et son modem. "On nous traite comme des machines, dit Kid, les machines sont devenues nos amis." Ce qui n'est tout de même pas à nos yeux, il faut s'empresser de le dire pour éviter tout malentendu, une justification suffisante.

Il est hors de propos de conseiller aux artistes de s'en remettre à une philosophie aussi simpliste, ou de recourir à des formes aussi violentes pour faire valoir leur point de vue, même si c'est au demeurant pour une cause juste, un état de légitime défense, pour répondre en quelque sorte au "terrorisme" des idées pratiqué par l'idéologie dominante. Depuis vingt ans, l'art contemporain aux mains d'opérateurs marchands et d'institutionnels complaisants n'a eu de cesse de pratiquer une manipulation des modèles et des valeurs. Ce sont l'intelligence et une attitude pragmatique qui doivent prévaloir en réponse à cette situation de fait Nous sommes encore des gens civilisés. Bien sûr, la patience a toujours ses limites mais nous en avons toujours eu beaucoup. Le temps désormais travaille pour nous. Nous croyons à la responsabilité individuelle et collective comme valeur fondamentale pour le troisième millénaire... Force nous est donnée d'admettre cependant qu'existent en germe chez les "hackers" les éléments constitutifs d'une culture qui, certes, nous "décoiffe" quelque peu, mais qui a le grand mérite, au moins, de nous faire toucher du doigt les problèmes de rapports de force que nos sociétés n'ont jamais su régler qu'au détriment des libertés individuelles. D'ailleurs, la contre-culture électronique s'affirme comme délibérément optimiste. Elle ne croit pas tant à une apocalypse, telle que nous la promettent, chaque saison littéraire, nos intellectuels de la vieille Europe, adeptes de Gutenberg, qu'à une prise de conscience des jeunes générations susceptibles de "reconfigurer" nos schémas mentaux. Il est évident que la "cyberculture" agite les idées les plus roboratives d'aujourd'hui. La contre-culture "high-tech", "hackers" et "crackers" toutes tendances confondues, abrite les débats les plus sensibles et les plus pertinents du moment, à savoir les rapports fluctuants et ambigus entre technologie, pouvoir, liberté, évolution du corps humain, bioéthique, sciences de la cognition etc...

Dans les mutations en cours, ce sont les problèmes éthiques qui sont appelés à occuper le devant de la scène. S'ouvre devant nous une société où l'image créée par l'ordinateur prend de plus en plus le pas sur l'image réelle. Cette évolution, à différents titres, est lourde de conséquences. Il va nous être impossible à un moment donné d'établir la distinction entre ce qui est le "vrai" et ce qui est le "faux".

Des mondes parallèles sont susceptibles de se superposer à l'infini dans lesquels nos propres représentations pourront être virtualisées. Nos gestes pourront être reconstitués synthétiquement dans n'importe quel lieu, nos bouches énonceront des paroles que nous n'avons jamais prononcées. Ces possibilités techniques actuellement réalisables ne pourront que se perfectionner dans le futur, posant le problème éthique de la légitimité de la représentation humaine... à partir d'équations mathématiques. Une société se profile avec sa culture électronique à l'horizon 2000, faisant courir, certes, des risques de confusion des images et de manipulations des informations, mais où s'entrevoient aussi les fantastiques possibilités pour les créateurs de donner forme, consistance et sens aux univers imaginaires les plus inattendus.

Chaque époque a ses moyens, chaque temps son propre imaginaire. Restons attentifs, comme artistes, à contribuer à l'invention du nôtre, et non pas à répéter celui de nos ancêtres. Notre problème, comme individu, comme artiste, c'est qu'il n'existe encore aucune pédagogie susceptible de nous aider à interpréter le monde que nous allons devoir affronter. Toute une vision antérieure du monde devient obsolète. Nous devons nous préparer à vivre dans le domaine de l'information le choc que nous avons vécu avec la révolution de l'énergie. Le pétrole d'aujourd'hui ce sont le silicium, les transistors et les puces électroniques. Nous devons nous préparer à vivre dans des espaces virtuels de la même façon que nous avons dû apprendre à nous déplacer dans l'espace réel, d'abord dans un parc, quand nous étions tout jeune enfant, puis entre notre école et la maison de nos parents, enfin dans une ville, sur le réseau routier...

Nous sommes confrontés à l'apprentissage des réseaux et des espaces virtuels car nous changeons tout simplement d'environnement et, ce faisant, ce sont les modèles et leurs configurations qui changent dans nos têtes. C'est l'art aussi par voie de conséquence qui va subir des mutations.

En abordant le dernier chapitre de cet ouvrage, le plus important à nos yeux, il importe d'être le plus clair possible sur le sens que nous attribuons à quelques concepts fondamentaux, dont l'interprétation peut faire l'objet de quelques distorsions, selon les convictions personnelles, la culture ou le système de valeur de chaque individu. Il s'agit de trouver dans une première étape un consensus minimum sur la portée, le sens et la fonction de l'art, le rôle des artistes dans notre société.

C'est aux artistes de décider de ce qu'est la "chose" art en commençant déjà par le faire, cet art ! Le rôle que nous attribuons à l'artiste dans la société qui s'annonce redonne à l'art un sens "plein" qui fonde sa raison d'être en relation avec le contexte. C'est ce contexte même qui induit un déplacement sensible de l'esthétique vers l'éthique. L'artiste qui milite pour un art actuel s'assigne le but de sensibiliser ses contemporains à l'émergence d'une société et d'une culture qui marquent

dans l'histoire de l'humanité une nouvelle étape anthropologique induite par la néotechnique, et s'attribuent la construction d'une nouvelle sensibilité spatiale. Les artistes doivent relever le défi de la construction d'une nouvelle perception de notre environnement de nature technologique dont la culture éthique reste encore entièrement à inventer à l'heure actuelle.

Comme la Grèce antique a pensé la culture philosophique d'une nature sauvage, comme l'"Aufklärung" a inventé la culture sociale et politique, il nous appartient de concevoir la culture éthique de notre monde technologique. Avec l'art contemporain, nous vivons dans un monde perverti par l'inflation du commentaire, noyé dans l'ennui, encombré d'œuvres banalisées et inutiles. Dans le contexte de l'information quotidienne dans lequel nous baignons, nous sommes bombardés et soumis à des manipulations déréalisantes et déresponsabilisantes. Finalement, qui va en dernière instance gérer les "autoroutes électroniques" qu'on nous promet dans notre société en crise comme un ultime espoir, qui va les contrôler? Le réseau Internet était encore jusqu'à récemment un réseau ouvert utilisé par des universitaires à 90%. Aujourd'hui, 40% de ses activités sont déjà devenues des activités commerciales. Le mouvement ne va qu'en s'amplifiant. Qu'est-il advenu en France de l'aventure des radios libres dix ans plus tard?

Aujourd'hui, les entreprises privées américaines ont déjà pris en otage le réseau Internet. Que peut-on espérer attendre de ce "canal ouvert" du seul réseau mondial grand public existant ? L'administration américaine Clinton-Gore exige dans le "Information superhighway" un circuit d'encryptage des messages. Est-ce obligatoire ? La Maison Blanche prétend que c'est indispensable à la sécurité de l'Etat. Qui pourra écouter les conversations ? Qui sera le "Big Brother" ? Comment, avec quatre vingt à quatre vingt dix millions d'utilisateurs situés dans une centaine de pays, assurer la sécurité à 100% ? Comment gérer cette utopie naissante? Il est probable que le "Information superhighway" répondra aux mêmes règles que celles auxquelles notre société doit s'adapter empiriquement, celles du chaos et de l'anarchie, tant que n'aura pas été instauré l'ordre mondial auquel rêvait sans doute un peu trop tôt George Bush. Enfin, quel sera le prix à en payer par l'utilisateur et qui en percevra les redevances, pour emprunter ces voies royales de l'information qui vous conduiront au cœur de la connaissance et de l'information ? Certes, l'offre démultipliée d'écrans et de canaux investit désormais tous les espaces (si ce n'est encore l'espace de l'art...), ceux de l'intime et du quotidien, ceux des métiers et de la cité. Mais si la communication numérisée nourrit des stratégies financières et politiques, elle se traduit pour le citoyen par une fragmentation de l'espace public et une dissolution du lien social. Dans une "société de l'information", comment se recomposent les organisations (communautés virtuelles) et se redéfinissent les identités et les fonctions symboliques dévolues antérieurement dans les sociétés à l'art et au religieux ? Si les sociétés continuent longtemps encore à vivre et à se développer de la manière dont elles le font, l'humanité court à sa perte. Les artistes doivent être les premiers à sensibiliser l'opinion, à tirer sur le signal d'alarme. Cela relève de leur responsabilité éthique et du rôle qu'ils auront à jouer dans une société qui cherche ses propres valeurs, et à fonder le sens dans un univers machinique. Nantis de cette conscience et formés eux-mêmes aux techniques d'expression, les artistes pourront mieux que quiconque mettre en forme et diffuser des messages destinés à "inventer" les représentations de ce monde auquel chacun aspire. Pour y parvenir, nous allons devoir transformer nos manières de penser et de vivre. Cette transformation engage chacun de nous. Mais chacun, artiste ou non, reste impuissant si son action et sa volonté ne convergent pas avec celles de ses semblables. Pour qu'une telle convergence prenne forme, il faut que nous nous mettions d'accord sur l'essentiel, sur un diagnostic des valeurs pour agir, sur des stratégies pour avancer.

Pour construire cette plate-forme pour un monde responsable et solidaire, les artistes possèdent encore un crédit suffisant. Ils sont en mesure d'en être les catalyseurs et les aiguillons. Pour cela, encore faut-il que deux conditions au moins soient réunies :

1. Qu'ils veuillent bien restaurer leur image, ternie et discréditée par vingt années de dérives diverses et, désormais, mettre en avant leur fonction symbolique et leur rôle social, revendiquer ce dernier, et le différencier clairement dans sa singularité et sa nécessité par rapport à celui du politique, du scientifique, voire du chef d'entreprise et de l'administratif;

2. Que cette fonction et ce rôle leur soient reconnus, croisant les aspirations, la sensibilité et l'intelligence de ceux qui, dans la société, partagent précisément les mêmes objectifs.

Il faut que se pose la question de savoir si l'art peut faire du sens dans la société qui s'annonce, et surtout comment et pourquoi, ou s'il doit se résoudre à en rester un élément de pure décoration. Essayons en toute lucidité d'évaluer les rôles qu'il peut jouer à la fois dans l'épanouissement de l'individu, sa qualité de vie, son univers matériel et mental pour une meilleure cohésion sociale, non pas d'une façon abstraite et vaguement idéaliste mais par une véritable insertion de l'esthétique dans notre quotidien. Enfin, tentons d'étudier comment l'art peut nous aider, d'une part à maintenir le contact avec nos racines les plus intimes et, d'autre part, à jeter des passerelles avec le collectif et le communautaire, pour y introduire et y insuffler les principes de l'éthique.

Cette éthique s'avère nécessaire aujourd'hui plus encore qu'hier pour affronter un monde machinique, où le pouvoir de l'homme sur le milieu naturel et ses semblables devient chaque jour plus grand et plus inquiétant. C'est de cela qu'il faut désormais se préoccuper si on prétend se préoccuper d'art ! Il ne faut pas s'y méprendre. Il ne s'agit nullement d'attribuer à l'artiste une fonction "messianique". Il s'agit plus modestement de le replacer dans ses fonctions symboliques et sociales fondamentales, afin qu'il puisse les exercer pleinement dans des formes originales et à l'aide des outils qui appartiennent à son époque. Entre une mission messianique qui lui serait assignée d'autorité et un rôle de simple figurant, voire de bouffon, il y a certainement des places plus enviables à occuper, pour lui, dans la société du futur.

Le monde a évolué très vite au cours des deux derniers siècles, et cette accélération tend à s'emballer. Dans notre univers, existent des besoins fondamentaux non satisfaits, des ressources gaspillées ou détruites et, par ailleurs, des réservoirs d'imagination, d'énergie, des capacités de travail et de créativité inemployées. Cela est inacceptable. De nouvelles répartitions des richesses doivent être envisagées pour pallier les inégalités qui s'accroissent entre les hommes. Toutes les études engagées par les instances internationales pronostiquent de nouveaux clivages entre les riches et les pauvres. De profonds déséquilibres écologiques menacent notre planète. C'est des décisions qui seront prises ou non, dans les dix ans à venir, que vont dépendre la gravité, le degré d'irréversibilité des situations auxquelles l'humanité va se trouver confrontée le siècle prochain.



Au mois de juillet 1997, s'est tenu à Rio un colloque qui avait pour thème l'"Ethique du futur, un sujet de réflexion de toute première importance et de grande urgence. Au cours de cette rencontre, Federico Mayor, Directeur Général de l'Unesco, a déclaré :

"L'Ethique du futur est une éthique du fragile, du périssable. Il s'agit de transmettre aux générations à venir un héritage qui ne soit pas irrémédiablement entamé et pollué. Il s'agit de leur léguer le droit de vivre dans la dignité sur une Terre préservée. L'éthique du futur est une éthique de paysan. Elle consiste à transmettre un patrimoine".

Des artistes comme Stéphan Barron s'en inquiètent et, dans sa thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris VIII en janvier 1997 (Art planétaire et romantisme techno-écologique), il marque bien, en dehors de l'art du marché, quelle peut être la responsabilité de l'artiste dans ce nouveau contexte. Après le club de Rome qui rendait public son fameux rapport il y a vingt ans, la Fondation pour le progrès de l'homme formule un nouveau diagnostic. Sept grands principes sont énoncés, assortis de stratégies d'action pour les mettre en œuvre : principe de sauvegarde des grands équilibres nécessaires à la vie, principe d'humanité, principe de responsabilité, principe de modération, principe de prudence vis-à-vis des nouvelles techniques, principe de diversité des individus et des cultures, principe d'appartenance et de citoyenneté à part entière à la communauté humaine.

Le phénomène de lente obsolescence illustré par l'art ces vingt dernières années n'est que le reflet d'une démotivation de nos sociétés qui sont devenues, face à la complexité, incapables de se projeter dans un futur enviable, incapables de concevoir la conduite de leur propre changement, incapables de nourrir des projets utopiques à la mesure des problèmes qu'elles ont à résoudre, pour tout dire, incapables d'imagination et d'innovation.

A l'heure où la religion est en crise et où les valeurs riment avec profit matériel, rentabilité, efficacité, productivité... et non plus avec responsabilité, authenticité et plaisir, on est en droit de se demander où pourrait bien se loger encore le simple goût de vivre ?

Les artistes pourraient avec tous ceux qui sont susceptibles d'offrir leur participation active, en apportant la compétence propre à leur champ d'activité, contribuer aux changements collectifs des mentalités et œuvrer dans le sens d'un changement progressif des représentations.

En se donnant comme les praticiens d'un modèle "ouvert" pour l'avènement d'une nouvelle utopie, ils auront quelque chance de faire avancer les préoccupations en regard de l'éthique. Mais avant d'espérer constituer un modèle aux yeux des autres, ils devront commencer par restaurer leur propre image, écornée ces deux dernières décennies par leur soumission au marché. La déconsidération de la classe politique, ne l'oublions pas, est due pour l'essentiel à l'absence de grandes figures "exemplaires" en son sein : des figures dignes de l'estime du citoyen. Les "affaires" bien au contraire se multiplient. Les médias nous abreuvant au quotidien des turpitudes et des scandales dont les retombées éclaboussent les plus hauts personnages de l'Etat. La révélation publique de scandales à répétition par la presse affecte également le milieu de l'art contemporain et en provoque le rejet global. Parmi les artistes nous sommes toujours à la recherche de ces grandes figures exemplaires et charismatiques qui marquent de leur empreinte une époque.

Si, à l'heure actuelle, certains artistes semblent encore hésiter devant l'évidence des faits ou préfèrent se taire par prudence, d'autres commencent à tenir un discours critique contre le système de l'art contemporain. La crise contribue à libérer les langues; des tabous commencent à tomber. En voici un florilège significatif, toutes tendances confondues, recueilli dans l'Événement du Jeudi par Jean-Louis Pradel, dans un dossier consacré à la polémique sur l'art contemporain. Les artistes ont enfin la parole :

Ernest Pignon-Ernest : "Il faudra attendre quelques décennies pour savoir si l'art d'aujourd'hui était particulièrement nul, mais dès maintenant, on constate que ce qui est vraiment nul c'est le fonctionnement des institutions. Le territoire a été quadrillé par un réseau de décideurs qui conjuguent servilité aux modes et jugements péremptoires. Plans de carrière et absence de passion les ont amenés à imposer un art officiel, banal, destiné directement au musée."

Patrick Fleury : "Depuis 1981, le ministère de la Culture a opéré un maillage du territoire en mettant en place les Drac (Directions régionales d'art contemporain) et leurs conseillers artistiques qui se comportent en véritables préfets de l'art... Dans ce climat délétère, il est urgent de quitter un temps les cimaises confortables des galeries et des musées pour retrouver un projet artistique face à notre société. Si l'art n'est plus qu'une marchandise négociable au niveau du Gatt, on peut s'en passer ! "

Bernard Rancillac : "Monsieur Jean Clair, qui dirige le musée Picasso, a parfaitement raison de dénoncer l'"insignifiance" de l'art français contemporain, à condition de préciser qu'il s'en prend à l'art "officiel"... A quoi rime ce remue-ménage de mauvaise foi? D'une part, à masquer l'incompétence et la lâcheté d'un grand nombre de plumentifs, d'autre part, à sauvegarder le pouvoir de ces tenanciers de citadelle : Consortium de Dijon, Villa Arson de Nice, Vassivière du Centre, CAPC de Bordeaux... De nos jours, il suffit d'émettre quelques doutes sur le génie du groupe BMPT ou d'ironiser sur la descendance électroménager d'un porte-bouteilles pour se voir traité de fasciste. Toujours est-il que l'art produit en France n'a plus aucune crédibilité sur le plan international."

Harris Xenos : "Il y a bien un malaise qui se répète d'une manière quasi névrotique. Le monde de l'art est statique et clos. L'art officiel pèse lourdement. Il y a un mur fait de marchands, de critiques et de fonctionnaires de la culture. Ils décident à notre place de ce qui est contemporain ou non... Pour nous, l'art contemporain ce n'est pas le choix d'un style, d'une forme. C'est une question de sens. "

Pierre Zarcate : "Au lieu de chercher à promouvoir ceux qui renforcent leurs théories, nos décideurs culturels français feraient mieux d'observer ce qui se passe dans les ateliers. Que des personnalités du "monde de l'art" ou les instances qui les soutiennent se donnent le droit de nous manipuler, c'est inadmissible."

Des jugements semblables pourraient se recueillir par dizaines, voire par centaines, sinon par milliers dans la majorité silencieuse des artistes, pour peu qu'elle soit sollicitée. De "grands chambardements" attendent inévitablement le microcosme de l'art lui-même dans les années à venir, et ces bouleversements seront à la mesure de ceux qui affectent déjà notre société. Faisant allusion à cette crise, nous annonçons déjà non sans une certaine ironie en 1994, à l'ouverture de notre séminaire public à l'université de Nice, et en la présence de notre invité Pierre Lévy :

Notre séminaire sur l'Esthétique de la communication pourrait aussi bien s'appeler "Comment-les-pousser-du-pied-à-peine-un-peu-plus-pour-qu'ils-tombent-définitivement-dans-le-trouY!" (Carton d'invitation) C'était seulement là une façon d'anticiper sur la situation à venir... Un zest d'humour pour annoncer les problèmes en suspens. L'évolution des événements commence à nous donner raison.

L'Ethique, plus qu'un "dire" est un "faire". Il faut espérer voir rapidement se réduire l'écart entre les déclarations d'intention de nos gouvernants et leurs actes. Le monde doit changer d'abord dans nos têtes, avant de pouvoir changer sur le terrain... C'est un "nouvel art de vivre" qu'il faut promouvoir, accompagné d'une composante "éthique" et "spirituelle", une philosophie de vie qui puisse constituer un contrepoids au technicisme et à l'économie sauvage prônés par les valeurs de la modernité occidentale. Les artistes, mieux que quiconque, sont aptes à créer les conditions d'un imaginaire collectif qui reste à instaurer et qui est seul capable de créer les synergies susceptibles de renverser la vapeur, d'utiliser chaque défi comme une opportunité, pour rebondir et innover. L'innovation ne va jamais seule. Elle implique que l'innovation dans l'art ait un effet d'entraînement sur les innovations techniques et sociales. Nous croyons beaucoup que l'art vivant est en mesure de reprendre une importance de premier plan dans la construction de la société nouvelle, comme ce fut le cas à certains moments privilégiés de l'Histoire, notamment à la Renaissance. Afin que l'innovation, qui souvent s'origine dans le local, puisse se diffuser à grande échelle, elle doit être assimilée et transformée par les autres.

L'artiste doit accorder une attention toute particulière à la capacité des réseaux planétaires et à leur déontologie pour la transmission des messages. qu'il entend diffuser. Plus que jamais les solutions sont planétaires, dans un monde où l'interdépendance est devenue la règle dans tous les domaines.

En art, l'idée de programme mobilisateur n'est pas nouvelle. Elle traverse l'histoire moderne, des futuristes italiens aux constructivistes russes, jusqu'aux surréalistes.... L'échec qu'ont connu par le passé de semblables programmes inspire la prudence et le scepticisme au regard des ambitions de départ affichées et les résultats concrets obtenus finalement sur le terrain par les artistes pour "changer" le monde. Les situationnistes eux-mêmes, bien qu'ils aient joué un rôle décisif à l'origine des idées de Mai 68 et mené une critique décapante de la vie quotidienne, ont fini malgré eux par être récupérés par une industrie de la subversion bien plus efficace en régime néo-capitaliste que toute répression. Critique de la vie quotidienne qui rejoint celle d'intellectuels tels que le philosophe Henri Lefebvre qui entretiendra des relations étroites avec le Collectif d'Art Sociologique et son Ecole Sociologique Interrogative. Rien ne nous autorise à sous-estimer cependant l'impact des artistes au plan fondamental de la pensée et de leur capacité à jouer un rôle réel au niveau des idées, des représentations, des mentalités, pour l'évolution de l'individu dans nos sociétés de communication et d'information. Dans cette perspective de "mise en mouvement", l'artiste a un rôle non négligeable à assumer. Il le jouera pleinement s'il arrive, par sa propre motivation et sa propre action, à créer un "lieu" d'ancrage pour son art, un lieu spécifique, un lieu qui prenne ses repères en dehors des marques balisées par les pouvoirs institués de l'art contemporain, par exemple, en investissant l'espace des réseaux, non seulement comme "nouveau" milieu de la pratique de l'art, mais aussi de sa reconnaissance et, en quelque sorte aussi, de sa légitimation. Dans cette perspective, et avec cette

finalité, l'acte de création se situe au-dessus de la simple production d'objets, qu'ils soient matériels ou virtuels. Il approche une forme de création "supérieure, participant à la mise en place de structures ayant vocation à une "mise en forme" du monde lui-même, accompagnant d'une façon dynamique son évolution, avec pour vocation sociale celle de promouvoir et de favoriser sagesse et harmonie. C'est cet art que nous appelons de tous nos vœux, un art producteur des valeurs auxquelles nous aspirons, et dont les formes, si elles restent encore insoupçonnées, ne ressemblent en rien à celles que nous avons connues avec l'art contemporain ces vingt dernières années.

Vue de l'espace pour la première fois par l'homme, la terre est devenue ce globe irisé qui est notre village à tous. Au sol, nous restons prisonniers de nos frontières nationales respectives, de nos particularismes langagiers, de nos codes artistiques et scientifiques... Pour la première fois, l'Humanité "s'observe" en train de changer. Chacun sait combien cette observation est problématique. Comment être acteur et spectateur à la fois ? Devons-nous exprimer le souhaitable, le souhaité ou la condition telle qu'elle s'offre actuellement ? Comment séparer le bon grain de l'ivraie ? Combien de temps faudra-t-il à l'être humain pour créer, intégrer et s'approprier de nouvelles valeurs ? L'Homme du futur est déjà là, mais encore chrysalide, prisonnier des normes anciennes.

Par-delà la fascination qu'elles exercent sur nous, quelles nouvelles pratiques et relations engendrent sur le plan artistique et sur le plan social ces nouvelles technologies de communication couplées à l'informatique ? Les arts plastiques, la peinture, la sculpture, l'objet, l'installation, constituent-ils encore des catégories valides pour l'expression de l'art ou s'agit-il de formes obsolètes en regard des mutations que nous vivons ? Quelles sont les créations qui sont susceptibles de répondre avec le plus de pertinence à nos sensibilités nouvelles, aux transformations de notre environnement, au contexte informationnel qui est devenu un second environnement naturel pour nous tous ? De quelle forme et de quelle nature doivent se parer les messages véhiculés par ces nouveaux "objets symboliques" ? Ces messages sont-ils inédits ou rejoignent-ils finalement au plus profond de l'Être Humain ces archaïsmes qui ont pour noms : désir, angoisse, amour et mort ?

Dans la situation nouvelle qui s'installe, quel est donc le rôle de l'artiste ? Au cours de l'Histoire, l'artiste a toujours joué un rôle particulier selon les époques et les lieux géographiques d'une manière plus ou moins explicite et significative. Ce rôle qui lui a valu, et lui vaut encore de nos jours, un préjugé favorable, un certain crédit, en rapport avec l'esprit de liberté, de générosité et de solidarité qu'il incarne depuis toujours. Le scientifique, mû par l'objectif prioritaire de la connaissance, fait avancer le "sa-voir" sans toujours se préoccuper des "conséquences" directes et indirectes inhérentes à ses découvertes... La curiosité et la passion de la recherche constituent souvent chez lui un élan aveugle et peuvent le conduire à œuvrer à l'encontre des intérêts vitaux de ses semblables, la fascination du résultat visé risquant parfois d'occulter chez lui sur la juste appréciation des conséquences de ses propres découvertes, qu'il est bien incapable d'évaluer faute de disposer de la sagesse et du recul nécessaire... Il appartient à l'artiste de définir lui-même et de fixer le cadre de ses nouvelles fonctions dans leur rapport à l'éthique.

Les sociétés occidentales s'interrogent devant le miroir du futur. Elles sont hantées par le spectre du chômage, déstabilisées par le choc des nouvelles technologies, affectées par la mondialisation de l'économie, préoccupées par la dégradation constante de l'environnement. Le rôle des artistes dans

le troisième millénaire est-il celui de s'attarder encore dans des productions ineptes, présentées dans des expositions sans public qui ressemblent plus à des cimetières déserts qu'à des lieux de sens et de vie ? Que peuvent donc imaginer et proposer de leur côté les artistes pour éviter que notre civilisation ne sombre dans la fascination du chaos ? Les désastres écologiques, la famine, la montée du racisme, de la xénophobie, hantent comme autant de menaces, la fin de ce siècle. Ce dont le monde a besoin, c'est d'écologie mentale". Se fait jour la quête d'un nouvel ordre symbolique devant la perte des repères traditionnels. Dans cette débâcle généralisée et devant cette interrogation de l'avenir, que nous ont donc offert ces vingt dernières années les artistes qui occupent le devant de la scène ? Quelles sont les voix qui se sont fait entendre ? Quels messages ont-ils fait passer dans leurs œuvres ? Quelles prises de position, significatives et claires, ont-ils manifestées ? Où donc a lieu cette exposition si nécessaire que personne n'a jamais vue, ni à Paris, ni à Cologne, ni à Milan, ni à Kassel non plus, où des artistes pénétrés de leur responsabilité nous parlent enfin de ce qui préoccupe le monde aujourd'hui ? L'Éthique, paraît-il, n'est pas le problème de l'art :

"Nous ne sommes pas là pour faire de la morale ou de l'esthétique. Nous avons donc cherché les artistes contemporains qui mènent une réflexion sur l'art, avec des œuvres capables d'opposer des stratégies poétiques et imaginaires au tout économique."

Avec cette déclaration (passablement naïve...) à l'ouverture de la Documenta X, Catherine David démontre bien par ses propos à géométrie variable (selon l'heure et le moment...) que, malgré les velléités de changement sous la pression de la crise, les artistes sont renvoyés, une fois de plus, à la contemplation de leur propre nombril. C'est à l'"indifférence" superbe, imaginaire et poétique du monde qu'elle nous convoque... Nous lui rendons grâce toutefois de tenir à distance l'esthétisme de l'art, mais elle n'a nullement encore compris que l'éthique et sa composante "spirituelle" sont, et resteront, la grande affaire du prochain millénaire.

Ce n'est pas tant la réflexion sur l'art qui nous importe que la réflexion que l'art fera sur le devenir de l'homme ! La nuance est subtile, mais elle n'en est pas moins fondamentale. Elle a hélas visiblement échappé à la directrice de la Documenta.

Si nous désirons élever l'art et la culture au même niveau de reconnaissance que d'autres activités humaines, il faut que soient remplies certaines conditions. Notre société et ses médias devraient accorder à l'art un intérêt au moins égal à celui qu'ils accordent au... sport ou au show-business ce qui manifestement n'est pas encore le cas, hélas ! L'art, en retour, devrait commencer par être en mesure d'élaborer pour la société les messages symboliques et les formes spécifiques qu'elle attend.

L'art doit donc s'efforcer, dans l'urgence de la crise et des mutations que nous vivons, de développer de nouveaux concepts et de nouvelles pratiques pour renouveler des codes obsolètes. L'art doit, à l'aide des nouveaux médias, imaginer des stratégies nouvelles, faire de la construction du futur un thème critique et dominant, s'efforcer de "conscientiser" de manière critique nos contextes à l'esprit de tous, contribuer en fonction des moyens, des formes et des techniques spécifiques dont il dispose à élaborer des messages.

- Pour la résolution des tensions, sous une forme imaginative, proposant des utopies nouvelles à diffuser.

- Pour l'éradication de la faim et de la violence dans le monde par la réalisation d'"œuvres-événements" visant à sensibiliser l'opinion publique.
- Pour la sensibilisation à la protection des milieux naturels et la conservation des ressources de notre planète.
- Pour une plus grande qualité matérielle et mentale de la vie, en stigmatisant les conduites fondées sur l'unique finalité de la rentabilité financière.
- Pour magnifier une conscience générale de l'esthétique en relation avec la pensée écologique.
- Pour œuvrer pour un meilleur accomplissement spirituel de tous, afin que le troisième millénaire constitue une étape significative dans l'histoire de l'humanité.

Une activité artistique, nourrissant de telles ambitions, véhiculant de tels contenus, aspirant à de telles finalités, ne peut se concevoir, c'est une évidence, qu'avec l'utilisation créative des supports médiatiques grand public et des réseaux, des outils qui sont aux mains non pas des artistes mais des publicitaires et des industriels de la communication et que les artistes devront donc détourner en se les appropriant.

Les concepts "politico-artistiques" développés par un Joseph Beuys et quelques autres artistes qui ont manifesté dans leur pratique artistique un véritable sens de responsabilité sociale et éthique pourraient être "réactualisés", élargis, adaptés à une situation en constante évolution, avec des artistes qui utiliseraient les nouveaux outils de communication et de création dont nous disposons actuellement.

Transformer la conscience à grande échelle sans vouloir pour autant diffuser un dogme est un processus à long terme qui demande une créativité active et des formes innovantes.

Il ne s'agit nullement d'imposer une pédagogie "lourde", mais de proposer une "autre forme" de l'art, l'art d'une culture en émergence. L'art ne doit pas pour autant basculer pour se dissoudre dans la philosophie, ni dans le politique, ni dans les sciences et la technique. Il doit rester une praxis, un mode d'action sur le monde, mais ses outils auront changé. Loin de s'empêtrer dans une pensée réflexive paralysante, il sera confronté à la réalité du monde, et c'est de cette confrontation même que ses "formes" naîtront, et qu'il s'inventera.

L'éthique et la responsabilité, son corollaire obligé, sont à l'ordre du jour. Que devons-nous faire, en l'état de nos savoirs et de nos pouvoirs sur la nature et sur nous-mêmes, en tant qu'espèce humaine responsable de son avenir ? Nous sommes au point de départ d'un vaste mouvement d'idées posant les questions essentielles. La fonction politique, discréditée, laisse planer un malaise qui exige d'autres formes de gestion de notre cité. Dans cette perspective, les artistes ont un rôle privilégié à jouer. Ils doivent s'efforcer d'établir un lien permanent, une liaison continue avec la culture scientifique, afin d'éviter que ne se creuse un fossé dangereux entre deux cultures qui finiraient par s'opposer de manière absurde. De plus en plus, on voit apparaître des contacts et des échanges dans des équipes, des groupes de travail, qui réunissent artistes et scientifiques. Nous avons évoqué tout au long de cet ouvrage les progrès techniques qui touchent aux domaines de la communication. Il est

utile de rappeler les règles éthiques qui devraient en sous-tendre et en contrôler les usages. S'il est un domaine où les règles éthiques doivent s'imposer avec rigueur, c'est bien celui des sciences de la vie, où d'étonnants progrès donnent presque tout pouvoir à l'Homme. Albert Einstein déclarait le soir d'Hiroshima : "Il y a des choses qu'il vaudrait mieux ne pas faire". L'Homme est en mesure d'agir sur son propre patrimoine génétique pour le meilleur et pour le pire. Cela peut permettre de faire reculer souffrance et mort, mais aussi ouvrir la porte à de véritables cauchemars comme le clonage d'êtres humains, pour ne citer que cet exemple, dont la production pourrait constituer une sorte de stockage... de pièces de rechange. Il ne s'agit pas de s'en remettre à quelques comités d'éthique pour gérer le problème, quand ce serait à la population tout entière d'être informée et d'être invitée à prendre position. Des pratiques d'artistes, telles que celle de Stelarc, et encore plus significativement celle d'Orlan, tendent à nous "conscientiser" à ces problèmes en utilisant symboles et métaphores dans des performances relatives au rapport que nous entretenons avec notre corps et la technologie. Jusqu'à présent, le monde évoluait plutôt vers le confort dans le gaspillage. La crise laisse entrevoir un recentrage drastique, la réévaluation à la baisse de nos prétentions et la recherche d'un nouveau paradigme à l'aube du troisième millénaire. La multiplication et la rapidité des moyens de transport, l'instantanéité et l'immédiateté de l'informatique ont considérablement rétréci la planète Terre. Du même coup notre perception en est devenue différente. Nous avons compris toute l'exiguïté de notre patrimoine commun. Les artistes des télécommunications qui multiplient les actions dans les réseaux autour du globe tendent à renforcer en nous cette idée d'un champ commun, à préserver et à protéger.

Il faut que les êtres humains réalisent, quel que soit leur niveau de culture, que les solutions d'autrefois pour régler les problèmes ne peuvent plus avoir cours aujourd'hui : la guerre, la course à la compétition, le gaspillage des richesses naturelles, la famine de continents entiers sont des situations dépassées.

Les artistes, avec leur capacité d'invention, leur imagination, l'exemplarité de leurs actes, de leurs gestes et les représentations qu'ils sont en mesure de mettre en œuvre, sont les interprètes d'un langage susceptible d'accélérer les processus de prise de conscience. La planète est notre patrimoine commun. Les artistes doivent s'engager à le protéger, à le défendre contre toutes les mutilations dont il est victime. Les artistes doivent à chaque moment se faire le garant d'un idéal démocratique et écologique au sens large du terme.

La question fondamentale de l'éthique est "comment doit-on vivre?", et non "comment vit-on ?" La distinction entre ces deux questions fait apparaître un décalage. La question éthique nécessite un effort pour penser des valeurs communes à notre société, liées à l'émergence de problèmes inédits : le pouvoir sur le vivant, la signification des droits de l'homme dans le monde actuel, la responsabilité des médias d'information, le problème des exclus. Que l'on nous entende bien; il ne s'agit pas de prétendre du jour au lendemain à l'avènement d'une société "idéale" sans conflits, sans antagonismes. Cependant, nous affirmons que le niveau de crise atteint, auquel s'ajoute l'accélération exponentielle de la circulation des informations, crée une situation "spécifique", dans laquelle nos modes de penser et nos comportements peuvent basculer. Dans le monde, il n'y a pas une "morale" partagée d'une façon universelle, mais des "morales" en conflit, en raison de

phénomènes contemporains, divers et complexes, souvent lourds d'un contentieux historique. Dans cette conjoncture, il est probable que les artistes ont une fonction à remplir comme "catalyseurs" et "révélateurs" de situations sociales.

Les jeunes générations, les jeunes artistes, cherchent désespérément dans nos sociétés ce qu'elles leur offrent le moins : un idéal d'authenticité ! L'art contemporain et son milieu, nous l'avons déjà assez souligné ici, ont été incapables de répondre à cette aspiration. On parle surtout aux jeunes de contraintes économiques, de normes sociologiques à respecter, de compétition entre les êtres et les nations. Ce discours réaliste et nécessaire devrait néanmoins pouvoir s'articuler dans un projet de vie plus généreux. Leurs exigences éthiques sont souvent déçues car ils aspirent à une cohérence entre les idées et les actes. Ce n'est pas un hasard si une manifestation comme celle de "Taizé" et le pèlerinage de Chartres réunissent spontanément des milliers de jeunes alors que les lieux de l'art, qui devraient être le carrefour privilégié de leurs aspirations, restent désespérément vides... Comment affirmer un certain nombre de principes éthiques partagés par tous lorsque les espaces publics sont de plus en plus restreints, soumis à la censure ou au commerce et que chacun est renvoyé à une individualisation bouclée ?

Auprès des jeunes ces dernières années, le succès de films comme *Le cercle des poètes disparus* de Peter Weir, *Le Grand bleu* de Luc Besson, ou *Les nuits fauves* de Cyrille Collard, en dit long sur les valeurs auxquelles ils aspirent. L'"authenticité" reste certainement la valeur-phare. Des signes encourageants se manifestent, ici ou là, chez de jeunes artistes, et même dans les programmes de certaines institutions qui tendent à se "responsabiliser", laissant espérer que de nouvelles orientations vont se faire jour dans la création après tant et tant d'années de valeurs truquées, imposées par le marché, cautionnées et légitimées par les musées d'art contemporain. La Biennale de Whitney de 1993 a constitué, à ce titre, une sorte de grande première et de mini-scandale dans les cercles conformistes de l'art contemporain... Cet événement culturel de première importance a semblé marquer un tournant décisif. Il faut d'abord signaler que, sur les 81 artistes retenus, il y avait seulement... 8 peintres. Mais l'objet du scandale, c'est surtout qu'on y a "exposé" la célèbre vidéo du "tabassage" de Rodney King par quatre policiers de Los Angeles ! S'agissait-il d'une œuvre d'art ? Elisabeth Sussman, commissaire de l'exposition, répond : "C'est un témoignage dans la tradition du film documentaire qui utilise la technologie disponible" (vidéo réalisée par un certain Georges Holiday plombier de son état...). Arthur Danto, critique du *The Nation*, écrit dans ses colonnes le 17 avril 1993 pour comparer ce document aux autres œuvres : "Aucune œuvre d'art récente n'a eu sur la société ne serait-ce qu'une parcelle de l'impact de cet enregistrement. Les autres œuvres exposées au Whitney sont par comparaison frivoles, mal conçues et horribles ! Lisa Philips, dans le catalogue de la manifestation en question, situe elle-même la nature des créations choisies qui représentent, selon elle, une rébellion contre "l'originalité, la qualité des matériaux et de l'exécution, et la cohérence des formes."

Les artistes, ces siècles derniers, ont fait peu de cas de l'invention du moteur à vapeur et du moteur à explosion. Ce dernier règne pourtant en maître sur nos autoroutes et dans nos villes saturées. Les artistes plasticiens ont superbement négligé la radio et la télévision. Pour le plus grand nombre, ils ignorent tout de la révolution informatique. Ils n'ont nullement perçu que l'informatique allait modifier tous les systèmes d'action, de production, de communication, et que l'art lui-même en



serait directement affecté... Nous sommes à la charnière de deux époques. L'articulation autour de laquelle s'amorce cette rupture se produit au passage d'un millénaire... à l'autre, ce qui donne à ces changements une portée symbolique tout à fait remarquable.

Les changements mis en œuvre par la révolution informatique ne sont pas uniquement la promesse d'un mieux-être pour l'épanouissement de l'individu et le devenir de l'humanité. Ils sont aussi lourds de conséquences pour notre relation au monde. Avec l'avènement du virtuel, nous assistons médusés à une "reconstruction" de la réalité. Les images numériques tendent à se substituer à notre réalité "connue", pour la remplacer par des espaces sans repères. Si l'art était toujours une technique habile qui permettait de faire le "saut" dans l'imaginaire pour procurer plaisir et ouverture, pour nous entraîner vers d'autres formes de "possibles", il n'avait ni le propos ni les moyens de se faire passer pour le "réel" et, par conséquent, de nous abuser. Aujourd'hui, avec les techniques du virtuel qui se généralisent, la logique de l'information tend de plus en plus à se substituer à l'événement réel. Dans un monde débordé de toute part par l'illusion, quelle place restera-t-il encore demain à l'art comme vecteur premier de cette illusion? Cette place, bien que relative, restera sans doute appréciable, mais la fonction dévolue traditionnellement à l'art va devoir nécessairement se trouver aménagée et adaptée.

Nous assistons peu à peu à un déplacement significatif de la "fonction esthétique" vers la "fonction éthique" de l'art, une fonction éthique fortement socialisée. Les artistes ne peuvent plus s'adonner à des jeux purement formels qui sont désormais le luxe d'un autre type de société. Une société en crise ne participe plus à ce luxe. Elle cherche des expressions directement liées aux problèmes qu'elle doit résoudre à court terme. Les dangers de la pratique informatique, qui impose une information mondiale instantanée, sont déjà présents. Nous avons eu l'occasion de les constater et de les subir. Les événements de l'histoire sont désormais vécus en temps réel.

C'est une menace pour la pensée, pour l'individu et pour la démocratie, face à laquelle les artistes ont une attitude et une position communes à tenir, un rôle à assumer comme "agents" actifs agissant au niveau des consciences. Les artistes, qui ont toujours manifesté une sensibilité plus aiguë, sont en principe les mieux placés pour alerter leurs contemporains, pour les éclairer sur le fait patent que nous entrons à tâtons dans un monde nouveau qui n'a jamais existé auparavant : celui de la mondialisation instantanée par le direct. C'est un monde sur lequel nous n'avons aucune prise, aucun recul pour procéder à son évaluation critique.

Cette mondialisation accélérée est la cause d'une "dévaluation" de la réalité au profit d'une réalité "virtuelle" qui nous pousse à tout confondre dans l'incertitude des interprétations. On se trouve dans ce paradoxe, difficile à gérer, où les repères de la réalité sont soumis à des pressions telles que le flot des apparences risque de forcer les digues d'une raison et d'une sagesse élémentaires, nécessaires à la survie de l'homme. Les "Paradis artificiels" et le "Dérèglement des sens" auront tôt fait, dans l'orchestration informatique, de prendre l'allure d'un cauchemar mettant en péril la paix sociale. Les grands monopoles se constituent déjà pour la domination du monde. La mainmise sur les télécommunications, la maîtrise dans une économie de marché de la robotique, jeteront d'une façon cynique des centaines de milliers de personnes dans la rue. En matière de création, il est

curieux et navrant de constater combien nous sommes étrangers aux problèmes qui sont, pourtant, prioritairement les nôtres. Un cinéaste comme Claude Berri (ami personnel de Léo Castelli, esthète et collectionneur avisé de l'art contemporain par ailleurs...) éprouve le besoin d'aller chercher ses thèmes sociaux chez Zola pour confectionner des films à succès, alors que nous attendons vainement que soient traités les problèmes du chômage aujourd'hui en 1998... Frappé d'obsolescence, l'art se réfugie dans l'illustration du passé et nous pousse à fuir nos responsabilités. Si la logique productiviste rendue possible par les développements d'une technologie qui remplace l'homme et sa pensée par la machine l'emporte, cette situation va devenir critique. La digitalisation des signaux, des images et des sons, la maîtrise des nouveaux outils de création qui donnent la possibilité de voir, d'entendre et de toucher à distance, sont les véritables enjeux des artistes conscients du moment décisif que nous vivons .

Avec les systèmes satellitaires, l'audiovisuel, les images de synthèse, nous sommes la première génération d'artistes à accéder à de semblables moyens de création. Ces moyens, comme nous le signalions, peuvent avoir les effets les plus négatifs par leur généralisation dans la société et leur utilisation à des fins de profit et d'asservissement. Il en a trop souvent été ainsi chaque fois que sont apparues de nouvelles techniques dans l'histoire de l'humanité. Mais le contraire est aussi vrai. S'il faut être vigilant sur les usages qui en seront faits, une attitude de refus ou de renoncement peut conduire à se complaire dans de pures tendances régressives. La question qui demeure est celle de savoir comment faire coïncider les impératifs de cette nouvelle culture planétaire avec la préservation des racines géographiques et identitaires. Dans ce contexte, les artistes ont quelque chose à dire, quelque chose à faire surtout.

Paradoxalement, cette situation de crise est idéale pour eux dans la mesure où précisément ils se trouvent en situation "décalée" par rapport à un milieu et à des pratiques en déclin, un milieu auquel ils vont devoir s'opposer pour faire valoir une nouvelle vision de l'art et proposer, sinon imposer, leur propre point de vue.

Les structures de l'art n'ont guère évolué, ni intégré les technologies nouvelles comme outil de production, si ce n'est pour l'édition. Le milieu de l'art vit sur les acquis d'une pensée du XIX<sup>ème</sup> siècle relevant du modèle des Beaux-Arts. Aucune réflexion de fond n'a véritablement été engagée sur l'interprétation des réalités nouvelles. Tout reste à faire. Un espoir subsiste pourtant.

Les nouvelles générations d'artistes familières et utilisatrices de la première heure des nouvelles technologies vont disposer désormais de moyens plus puissants, plus efficaces, plus modernes, pour contrebalancer les pouvoirs et les féodalités du marché, et fort heureusement contraindre ce milieu à composer, à s'adapter ou à disparaître.

Les francs-tireurs sont apparus dans les années 70 avec les artistes de l'Art Sociologique, et un peu plus tard avec ceux de l'Esthétique de la Communication. Ils arrivaient trop tôt. Ce qui n'était pas possible hier l'est devenu aujourd'hui. Il appartient aux artistes de s'approprier, voire de détourner les outils nouveaux, et de mettre en place des contre-pouvoirs, des réseaux, qui n'auront pas pour objectif de se rendre maître du système de l'art en place, mais de tendre à créer et implanter de nouvelles structures.

Le premier travail de l'art dans la société nouvelle n'est pas tant de produire des œuvres que de mettre en place des structures capables de les générer et de les accueillir. Et ce travail là, les artistes

ne peuvent pas l'éviter s'ils ont compris qu'il est peut-être la forme la plus pertinente et la plus achevée de la création d'aujourd'hui, dans un monde où la notion d'œuvre, la perception de l'art, sa fonction, auront d'autres finalités et d'autres principes. Cette évolution est inéluctable!

Comme nous l'avons esquissé tout au long de cet ouvrage, les artistes tenteront d'apporter un peu de sens dans une société qui en produit de moins en moins et qui nourrit au contraire chez les individus un sentiment de vacuité et d'angoisse.

Les artistes utiliseront donc "positivement" et le plus intelligemment possible ces technologies qui nous poussent aux cataclysmes économiques et sociaux pour en dénoncer la perversion et les dangers. Ils devront employer toute leur énergie, leur imagination, leur foi créative, à pénétrer ces systèmes pour élaborer un langage, une stratégie, un discours critique, propres à chaque média utilisé.

Les artistes de la société d'information et de communication sont et seront inévitablement avant tout des artistes de la communication. On se demande bien comment il pourrait en être autrement. Leur fonction se déplacera de l'esthétique vers l'éthique, et leur position critique sera l'objet même du contenu de leur art. Ces contenus seront mis en forme en fonction de tout ce qui touche de près ou de loin à "l'écologie mentale" et en relation avec cela. La poésie de l'espace étant en partie abolie par la multiplication des communications à distance, en temps réel, et le monde étant devenu trop petit, il leur restera à "inventer", avec la poésie des réseaux, des formes "inédites" de voyage. Innover, créer, donner à voir le visible et l'invisible, c'est d'ailleurs ce qu'ils n'ont jamais cessé de faire au cours des siècles pour notre plus grand bonheur. Les artistes sont en situation de comprendre que c'est désormais dans les manipulations complexes de ces machines, de ces outils actuels, que se dessinent les voies de nouvelles utopies.

Ils doivent s'en emparer sans tarder, en revendiquer l'usage, ne pas les abandonner aux mains de ceux dont la finalité à travers l'art vise le profit et la domination qu'il peut procurer. Il faut que cette nouvelle culture dans laquelle les artistes doivent s'engager délibérément devienne un patrimoine collectif. L'artiste ne peut pas être absent des révolutions technologiques en cours. Au contraire, sa contribution est indispensable à des projets qui, de la réalité virtuelle à l'intelligence artificielle, mettent à mal nos repères traditionnels.

L'artiste doit mettre en évidence au niveau sensible, pour ses contemporains, comment les réseaux de communication auxquels nous participons de plus en plus quotidiennement deviennent des prolongements physiques et cognitifs qui dilatent le noyau de l'individu à la dimension planétaire.

Son engagement devient un engagement éthique fondamental. Chacun de nous doit prendre parti face aux changements de société qui s'effectuent. Il est nécessaire que l'art retrouve sa véritable fonction symbolique et sociale dans une société qui vacille sur ses bases sous la pression et l'accélération des mutations. Il est temps que l'artiste puisse projeter son propre désir, et en quelque sorte le programmer, en anticipant sur une société en devenir, qu'il puisse se poser comme le fondateur d'utopies nouvelles, refusant que le monde de demain soit modelé à l'avance à l'image que s'en font les industriels, les politiques, les affairistes, les ingénieurs et les ministres de la culture toutes tendances politiques confondues.

Les artistes doivent concevoir l'art comme pratique de "res-sourcement" permanent d'un sens "existentiel" qui reste encore plus fondamental que jamais dans un environnement technologique. De nouvelles conditions et perspectives ouvrent les esprits à des utopies inédites qui, au-delà des transformations sociales et culturelles, favoriseront notre entrée dans le "troisième millénaire".

C'est dans cette disposition d'esprit que les "artistes" ont quelque chance d'apporter avec d'autres penseurs et des hommes d'action une contribution précieuse au monde qui s'élabore.

"...et même si cette déclaration est très romantique, voire naïve... je dis : l'Art doit changer le monde, c'est sa seule justification."

Bien sûr, les utopies d'aujourd'hui et de demain ne peuvent plus être ce qu'elles étaient hier. A contre-courant des idéologies déclinantes, nous appelons de nos vœux une "renaissance" avec une "avant-garde" riche de sens. Le procès des avant-gardes a déjà été instruit. Nous leur sommes à toutes redevables des ruptures que chacune d'elles a opéré au sein de traditions devenues académiques. Puis, les avant-gardes d'hier sont devenues les académismes d'aujourd'hui... Les désillusions révolutionnaires vécues au cours du siècle nous rendent prudents. Il n'est nullement question d'associer l'utopie à laquelle nous croyons à des politiques elles-mêmes en faillite, et sans projets. Aux avant-gardes sans utopies et à celles de la mode qui prétendent jouer leurs rôles en récusant jusqu'à leur nom, nous opposons les avant-gardes en marche dont les signes invisibles sont déjà parmi nous. Il suffit d'apprendre à les voir : elles crèvent les yeux. L'avant-garde à laquelle nous croyons n'est pas celle du progrès, mais celle du sens, ici et maintenant. Nous n'avons pas peur des mots. Nous n'en avons pas peur et nous prenons délibérément partie pour l'utopie et un nouvel avant-gardisme qui milite pour un art actuel.

Il ne faut pas rester neutres et passifs devant les défis auxquels nous sommes confrontés. Notre vision du monde est en voie de "reformulation" sur des bases nouvelles. Les artistes sont fondés justement à proposer un juste équilibre entre l'art d'un côté, la pensée technicienne et scientifique de l'autre.

Si notre univers est lourd de périls et d'incertitudes, il est aussi porteur d'espoir et de potentialités prometteuses. La révolution technologique remet en cause les fondements cardinaux de notre société industrielle. L'économie elle-même en est bouleversée. Nous ne pouvons plus ignorer que nos modes de développement, axés sur l'expansion continue de la consommation matérielle, ne sont ni viables, ni extensibles à l'infini. Il faut donc choisir la qualité, parier pour le partage et la solidarité.

Bref, l'artiste doit s'engager comme acteur de cette métamorphose; il doit renoncer à la facilité, inventer et imposer les formes inédites, les formes originales d'un art actuel et d'une culture libérés de tout moralisme excessif, mais ouverts largement à l'aventure spirituelle comme à l'avancée technologique, sans tomber pour autant dans les pièges et la facilité d'une imagerie naïve du type "new âge".

Plusieurs signes semblent témoigner d'une aspiration au "spirituel" qui ne s'oppose plus au corps ni à la modernité. Hanté par le déficit de la dimension spirituelle dans notre siècle, l'Homme en état de manque, et plus particulièrement l'artiste, pressent un retour à la mystique et à la recherche du sens, mais sous des formes imprévisibles et non programmées. De René Daumal à Jacques Brosse, en

passant par Francisco J. Varela, différents penseurs et artistes nous proposent des passerelles qu'ils jettent entre la modernité la plus avancée et le... zen. Francisco J. Varela a travaillé plusieurs années au développement d'un dialogue entre les sciences cognitives et la tradition bouddhist. Robert Filliou a consacré les dernières années de son existence à une recherche et à un engagement spirituel.

Les nouvelles perspectives qui se dessinent dans le domaine de l'art sont liées au changement de société et à son corollaire, le changement des mentalités. Le thème de la démocratie est devenu un thème central comme celui de la protection de la biosphère. C'est seulement à travers des synthèses originales et ouvertes que pourront s'élaborer les réponses que notre monde attend. Cette mutation de l'art se prépare et s'articule sur les transformations profondes qui affectent d'autres secteurs de l'activité humaine. Ces transformations ne sont pas seulement de nécessaires adaptations structurelles pour faire face à des situations inédites, elles exigent de véritables changements de mentalités, d'autres façons de "penser" et de "vivre" le monde.

Elles augurent d'une refondation des pratiques sociales et de nouveaux comportements des groupes sociaux constitués. Cette évolution ne peut se concevoir que dans une perspective globale compte tenu de la mondialisation des échanges et de l'interdépendance planétaire de l'économie des Etats :

"L'existence d'un marché mondial est certainement indispensable à la structuration des relations économiques internationales. Mais on ne peut pas attendre de ce marché qu'il régule comme par miracle les échanges humains de la planète. Le marché immobilier contribue au désordre de nos mégapoles. Le marché de l'art pervertit la création esthétique. Il est donc primordial qu'à côté du marché capitaliste se manifestent des marchés territorialisés s'appuyant sur des formations sociales consistantes, affirmant leurs modes de valorisation. Du chaos capitaliste doivent sortir ce que j'appellerai des "attracteurs" de valeurs : valeurs diverses, hétérogènes, dissensuelles."

Les valeurs éthiques et esthétiques ne relèvent pas d'impératifs, de codes et de théories transcendantes. Elles appellent une participation "existentielle" fondée sur des valeurs toutes simples à redécouvrir, par exemple la joie de vivre, la solidarité, la compassion pour autrui, des valeurs que l'art peut contribuer à ressourcer et à réimpulser dans la société. Cette participation existentielle s'accompagne d'un projet de vie à mettre sans cesse en chantier. Il faut être clair et éviter tout malentendu. Ce n'est pas en dispensant des leçons de "morale" qu'on pourra élaborer et construire ce nouvel univers de valeurs. Les artistes relevant de l'Esthétique de la Communication, au-delà de la fonctionnalité intrinsèque de leurs "œuvres-dispositifs", ont mis en évidence que l'information ne pouvait pas être uniquement réduite à ses seules manifestations objectives. La "vérité" de l'information renvoie toujours à un événement existentiel, et c'est en quoi la pratique artistique répond à la double finalité :

conscientiser l'environnement, relativiser l'information par une distanciation critique.

L'information, en effet, ne peut être réduite à ses manifestations fonctionnelles; elle est fondamentalement production de subjectivité, prise de consistance d'univers mentaux et incorporels. C'est en cela, d'ailleurs, que les supports et l'univers de la communication généralisée dans laquelle nous entrons de plain-pied constituent des matériaux que les artistes doivent investir en priorité pour produire un art actuel.

A cette condition s'ajoutent les procédures de "subjectivation" qui s'incarnent aujourd'hui dans l'usage quotidien et banalisé de l'informatique, des machines technologiques et des réseaux. Les nouvelles générations et les enfants se développent dans un contexte forgé par la télévision, les jeux vidéo, les communications télématiques.

Une nouvelle "solitude" machinique nous menace et les artistes peuvent contribuer à œuvrer à des formes renouvelées de sociabilité en proposant des dispositifs machiniques originaux, de type ludique et réflexif, ouvrant de nombreux territoires à l'esthétique, favorisant l'émergence d'une conscience planétaire, repensant l'usage des technologies. Ils peuvent aussi contribuer à l'accélération de la crise des médias, par la réalisation d'"œuvres-intervention" susceptibles de créer symboliquement une ligne d'ouverture vers une ère post-médiatique.

"Certaines philosophies estiment que la technique moderne nous a volé l'accès à nos fondements ontologiques, à l'Etre primordial. Et si, au contraire, un renouveau de l'homme et des valeurs humaines pouvait être attendu d'une nouvelle alliance avec la machine ?".

Les hippies des années 70 ont sans doute raté le rendez-vous avec l'Histoire pour avoir négligé l'ordinateur. Les biologistes associent actuellement la vie à une nouvelle approche "machinique" du corps humain et les artistes leur emboîtent le pas. Ils attirent notre attention sur ce point et sur ses conséquences concernant notre identité et nos propres comportements. Non seulement les artistes, mais aussi les linguistes, les mathématiciens, les sociologues, sont amenés à explorer leur propre champ avec ces nouveaux outils, mettant en évidence que les technologies ne sont pas des entités refermées sur elles-mêmes, mais qu'au contraire elles permettent de pénétrer des niveaux de réalité "autres" qui nous échappaient totalement jusqu'à maintenant.

"L'émergence de ces généalogies et de ces champs d'altérité est complexe. Elle est travaillée en permanence par toutes les forces créatrices des sciences, des arts, des innovations sociales, qui s'enchevêtrent et constituent une mécanosphère enveloppant notre biosphère. (...) De même, l'intelligence et la sensibilité sont l'objet d'une véritable mutation du fait des nouvelles machines informatiques qui s'insinuent de plus en plus dans les ressorts de la sensibilité, du geste et de l'intelligence. On assiste actuellement à une mutation de la subjectivité qui est peut-être encore plus importante que ne le furent celles de l'invention de l'écriture ou de l'imprimerie".

C'est pour avoir négligé ces mutations fondamentales que l'art contemporain officiel proposé par le marché, et rencontré dans les musées et les galeries ne répond plus dans ses formes, ni dans ses contenus, à la société qui naît sous nos yeux, et dans laquelle chaque citoyen est déjà un acteur engagé au quotidien.

L'art actuel en émergence intègre les nouvelles données de notre époque et tente d'en traduire l'expression, d'en inventer les codes et les formes. Les bouleversements en cours affectent simultanément et conjointement les champs de l'esthétique, du politique, de l'économique et du social.

En politique, les anciens systèmes de références fondés sur une opposition tranchée gauche-droite, socialisme-capitalisme, économie de marché-planification étatique, deviennent obsolètes et ne correspondent plus aux situations à gérer.

Dans l'art et son milieu, il s'agit d'opérer une "révolution" des esprits semblable d'accepter de sortir des traditions, des routines et des carcans. Bousculer les idées reçues nécessite, au-delà de la volonté, beaucoup d'audace et d'imagination. Les artistes en ont toujours eu quand les circonstances l'exigeaient. Le temps est venu pour eux d'agir et de le prouver.

Il est inévitable que des choix nouveaux heurtent toujours de front les intérêts en place. Les groupes sociaux concernés par les enjeux de la culture doivent être amenés à en délibérer et à modifier leurs habitudes. Dans cette nouvelle conjoncture, ils devront adopter d'autres échelles de valeurs et postuler un sens humain... aux futures évolutions technologiques. Cela implique un choix clair de responsabilité pour les jeunes générations d'artistes, ce que le philosophe allemand Hans Jonas nomme une "éthique de la responsabilité".

Il n'y a pas de progrès en art. C'est un truisme que de l'affirmer. L'idée de "rupture" reste encore d'actualité, mais ce n'est pas elle qui doit mobiliser notre attention. C'est l'idée de rupture dans la culture, dans la société, dans nos pratiques, dans nos modes de vie, dans nos schémas de pensée. L'idée de "rupture" dans l'art ne s'évalue plus en fonction de l'histoire de l'art, elle est subséquente aux ruptures dans la société. Une approche du monde ne peut être que systémique aujourd'hui, et transdisciplinaire.

En s'appuyant sur l'idée de "rupture", l'apparition des avant-gardes successives a longtemps fonctionné sur le principe de l'affirmation d'un changement brutal qui avait pour mobile et slogan: "ôte-toi-de-là-que-je-m'y-mette"! Aujourd'hui, les objectifs et la pratique des artistes utilisant les nouvelles technologies ne restent pas limités au champ circonscrit et balisé par les pratiques traditionnels de l'art. Des artistes ont bien compris que ce n'était plus là, paradoxalement, le lieu véritable des enjeux de l'art, le lieu idéal de réalisation, ni de leurs œuvres, ni de leurs ambitions. Ce sont la société tout entière et l'espace planétaire des réseaux qui les intéressent et les mobilisent dorénavant comme support imaginaire et symbolique. Des terres vierges sont à conquérir, des territoires à investir. L'espace individuel et social des réseaux, et de l'information tout azimut, est à explorer et expérimenter. C'est là que résident les enjeux de la société de demain, et non dans ces musées ou ces lieux culturels déserts où s'agitent des ombres incertaines comme dans la caverne de Platon.

L'artiste peut-il mener vraiment un travail de questionnement socio-critique qui fasse sens dans sa société ?

Nous avons compris que la parole critique d'un artiste était sans effets si elle se cantonnait au créneau circonscrit au seul lieu et à la seule idéologie de l'art. Par contre, cette parole conserve sa force dénonciatrice, symbolique et exemplaire en tant qu'acte artistique quand elle prend naissance dans le corps même de l'information générale et non-spécialisée de la société.

Jaron Lanier, internaute, pianiste, guitariste, informaticien, chef d'entreprise dans l'industrie de la réalité virtuelle, cinéaste, auteur, peintre, conférencier, militant libertaire définit et résume la situation de la manière suivante :

"Pour moi, le logiciel qui fait fonctionner le Réseau restera comme la grande œuvre d'art du XXème siècle, comme la révélation, pour la première fois dans l'Histoire, que l'anarchie dans les bonnes circonstances, avec le bon outil, peut être un facteur de progrès social, de diffusion collective, d'énergie positive. L'immense succès du Web tient selon moi à la rencontre du plaisir existentiel qu'il procure et de la nouvelle responsabilisation qu'il autorise : on peut enfin s'exprimer, se choisir une direction, la situer par rapport aux autres..."

L'art actuel est déjà là pour répondre à de telles aspirations. Ses pionniers n'ont pas attendu les soutiens officiels pour se mettre à l'œuvre. Internet va être un extraordinaire catalyseur à travers lequel les artistes vont pouvoir se reconnaître, communiquer, s'auto-organiser, pour inventer les nouvelles formes d'art, libérées des modèles antérieurs imposés par le marché traditionnel. Des centaines et des milliers d'artistes, marginalisés par le système de l'art contemporain officiel, occupent désormais le terrain, chaque jour davantage. La généralisation et la multiplication des outils informatiques créent une situation de fait, irréversible, qui change de manière fondamentale les conditions dans lesquelles l'art est appelé à se faire, à émerger, à se diffuser et à se partager. Les réseaux constituent un véritable outil de transformation et d'action qui offre aux artistes un inégalable moyen de faire leur propre "révolution". Quand nous disons révolution cela veut dire bien sûr que le pouvoir est en instance de changer de mains, mais cela ne signifie nullement qu'il s'agit d'une lutte ouverte qui se traduira forcément en termes de vainqueurs et de vaincus. Les œuvres du patrimoine resteront les œuvres du patrimoine, et pour l'art de ces trente dernières années, c'est l'Histoire qui se chargera de faire le tri en retenant ce qui, avec le recul du temps, mérite d'être retenu...

Amplifiés par les communications électroniques, dégagés des contraintes séculaires, les réseaux se présentent comme une providence et un antidote à l'aliénation dans laquelle a été maintenue la création ces trente dernières années par la prégnance et la puissance des circuits marchands.

Le réseau Internet offre à l'artiste un moyen de s'exprimer et d'exister. Il lui offre un soutien logistique, affectif, économique, intellectuel, voire spirituel...

Le réseau est une sorte d'institution "invisible" et ouverte dont la structure "dissipative" demeure en état permanent de flux, sa nature étant précisément d'être flexible, malléable, et de faire en sorte que de chacun à la multitude, tous ses membres se trouvent en être le centre. Nouvelle condition : l'esprit des réseaux s'élabore en dehors de l'esprit de compétition qui caractérise les formes traditionnelles d'organisations sociales. Les réseaux se croisent, échangent, se fécondent, coopèrent entre eux. Ils s'auto-génèrent, s'auto-organisent et mettent en œuvre des trajectoires, des parcours, des processus qui sont aux antipodes des institutions et des fonctionnements traditionnels.

Le réseau fonctionne selon les principes suivants : connexion (n'importe quel point peut être connecté à n'importe quel autre), multiplicité (n'importe quel nœud peut avoir plusieurs



dimensions), hétérogénéité (modes de fonctionnement, ondes, flux sont très divers), métamorphose (le réseau est en constante restructuration), interchangeabilité des centres (ils sont plusieurs et se déplacent), rupture (si le trafic se trouve bloqué en un point, les flux trouvent immédiatement d'autres chemins), croissance et multiplication (le système n'a pas de limite à son expansion permanente). Les artistes en réseaux peuvent jouer un rôle dans l'évolution des mentalités et le renouvellement des circuits culturels.

Quels sont les moyens d'actions possibles ?

L'artiste dispose désormais de moyens d'actions non négligeables. Il peut contribuer à faire "coévoluer" les personnes, les systèmes et les réseaux en place en y "injectant" de nouvelles valeurs, jouer un rôle d'auto-catalyseur où, si l'on en croit les théories du chaos et des sciences de la complexité, son action, aussi infime soit-elle, sera en mesure par effet d'entraînement de "déstabiliser" les systèmes en place pour créer des "sous-systèmes" disposant d'une autonomie propre et capables de se réguler avec les autres systèmes. Ces systèmes se trouvent alors tous en interaction. Cette autorégulation "créatrice" de conditions nouvelles nécessite comme pour tout mécanisme cybernétique des capteurs, des réseaux de communication, des boucles de rétroaction et des systèmes d'amplification.

Nous constatons que de tels dispositifs se mettent en place dans la société actuelle et donnent à l'individu, à l'artiste, conscience que son action locale, à son niveau de compétence, peut avoir des effets généraux sur l'ensemble du système, sur l'ensemble de la société, le but recherché étant que le mouvement engagé atteigne à un moment donné un seuil de masse critique créant les conditions requises pour un changement de paradigme dans l'art. L'explosion des communications permet, avec les outils mis aujourd'hui à la disposition des artistes, leur engagement dans une perspective et une action "transformatrice". Du fait de cette relation électronique qui nous relie désormais d'une façon "mythique et intégrale", comme l'avait déjà pressenti Marshal McLuhan, des changements importants sont imminents. Un nombre accru d'individus sont en situation de se révolter contre des structures culturelles et des institutions surannées qui ne correspondent plus aux besoins du "sensibles" et du "symbolique" d'un monde en mutation. Quand Catherine David, commissaire de la Documenta X et conservatrice des Musées Nationaux Français, déclare elle-même que :

"... les lieux classiques de l'art ne sont plus les lieux légitimes et les plus convaincants, qui remplissent cette fonction symbolique et critique". Tout est dit alors et l'on est bien obligé d'admettre qu'une crise profonde du sens affecte l'art dans notre société. Avec cette évolution fondamentale qui caractérise notre époque, cette disposition à l'empathie que crée la multiplication des réseaux et Internet, il est évident que des métamorphoses s'annoncent, préfigurant l'abandon d'une culture de masse stérile et la recherche de valeurs nouvelles qui mettent en avant les signes imperceptibles d'un sentiment spirituel susceptible de réconcilier l'homme avec ses besoins d'ouverture à autrui, ses besoins esthétiques et ses besoins éthiques.

Cette situation inédite doit convaincre l'artiste-responsable et lui faire prendre acte que, désormais, il peut échapper quelque peu au déterminisme de sa condition sociale, en contourner les limites, les contraintes, les censures, qui lui ont été toujours imposées à travers l'Histoire par les "pouvoirs" de toutes espèces, et occuper dans la société, un rôle et une place qui lui sont spécifiquement dévolus. Cette préoccupation "transformative" et "conscientisante" est favorisée, à l'ère des réseaux, par la

généralisation et l'accélération des communications qui lui permettent de multiplier les échanges et les expériences.

Les principes établis par les théories du chaos valent aussi bien pour les molécules, les insectes, que pour que les systèmes sociaux... ils peuvent faire l'objet d'une "praxis consciente et volontaire" des artistes. Un individu associé à une logistique informatique et communicationnelle peut désormais disposer d'une autonomie et d'une capacité d'influence sans aucune mesure celles qui étaient les siennes par le passé.

Cette capacité d'action, de diffusion et de communication donne à l'artiste des possibilités équivalentes à celles d'un musée ou d'un centre de recherche. Cette situation tout à fait inédite aura sans nul doute une influence déterminante sur les conditions sociales de la culture et sur ses productions dans le futur.

Les artistes qui sauront dans le futur "se fédérer" électroniquement en établissant dans les réseaux des systèmes "transversaux et parallèles" de communication et d'action se substituant aux structures verticales et pyramidales des pouvoirs précédents détiendront des moyens réels d'action et de transformation de la société.

L'artiste est constamment confronté aux rapports complexes entre l'universel et le singulier. Sa pratique traverse les barrières sociales et idéologiques. Plus que jamais, Internet lui donne une dimension planétaire, au-delà des limites nationales, culturelles et des disciplines du savoir établi. Les artistes qui auront compris qu'ils ont désormais la possibilité de "s'auto-organiser" et d'agir, et en même temps de reprendre une fonction fondamentale qu'ils sont seuls à pouvoir assurer, trouveront une place à part entière au côté du scientifique et du politique, pour "construire" la société. En tant qu'individu, et comme artiste, nous avons fait personnellement l'expérience de ces nouvelles possibilités qui relativisent la prégnance des systèmes et des hiérarchies de pouvoir encore en place d'une façon traditionnelle.

Avec son simple ordinateur et Internet, l'artiste se passe de la structure des musées et des circuits marchands classiques de l'art pour devenir "un émetteur du symbolique" autonome qui s'adresse à la planète toute entière. Comme il se meut dans un monde à plusieurs vitesses, cela ne l'empêche nullement d'occuper simultanément plusieurs "niches" dans lesquelles il impulsera ses messages et ses questions, effectuant des allers-retours du global au local. Il nous semble même que des dynamiques pourront ainsi se développer par actions de contiguïté et de contamination, d'une niche à l'autre.

L'artiste peut être sur Internet, en même temps que dans la rue, sur la télévision locale ou le centre culturel de son quartier... créant des effets d'amplification par télescopage d'une "niche" à l'autre, par des hybridations de médias.

Il est clair que tout groupe, aussi modeste soit-il au départ, qui aura compris le "principe d'amplification d'une idée" par la mise en place d'un "émetteur-amorce" dans un milieu saturé en instance de crise peut voir son influence et la propagation de ses idées croître sans aucune commune mesure avec celle de ses effectifs et de ses moyens. C'est dans cette position privilégiée et nouvelle que se trouve l'artiste qui se produit et agit dans ce nouvel espace virtuel qui se nomme Internet.

L'intérêt primordial de l'existence d'une telle minorité "agissante" n'est pas tant de combattre la majorité encore en place par des oppositions frontales, ce qui serait une perte inutile d'énergie, que d'éclairer cette majorité en utilisant ses propres points d'appui encore valables. Il importe ici de relativiser notre opposition à l'art contemporain en nous efforçant positivement de surmonter notre difficulté à concilier les contraires à l'intérieur d'un même cadre de référence. Le résultat viendra de lui-même, après une série de tensions dynamiques et fructueuses, entre état de crise et état d'équilibre. Il arrive toujours un moment où "...le présent se détache de lui-même du passé, comme un iceberg qui s'est détaché de la banquise pour naviguer autour de l'océan sans limites".

Les procédures informatiques, les échanges de réseau, le partage collectif en temps réel ou différé sur Internet, introduisent des "rituels" de "communion" qui, pour être profanes, n'en sont pas moins des tentatives inconscientes d'établir les gestes d'une nouvelle "religiosité".

Les "navigations" à la rencontre et à la découverte de l'autre sont autant d'itinéraires numériques et initiatiques à travers l'espace et le temps. Elles participent à une recherche existentielle, transcendante et fondamentale de l'être humain et de son "désir" de cheminer, par cycles successifs, vers le "noyau" du sens.

Au moment où nous allons entrer dans l'ère du Verseau, un nouveau paradigme se dessine.

Nous sommes convaincus que l'art aura dans ce contexte-là un rôle essentiel à jouer. Il trouvera sa fonction en convergence avec les plus récentes avancées scientifiques, technologiques et les conceptions esthétiques et mystiques millénaires.

L'art à l'heure d'Internet constitue une technique d'"expansion" qui participe à l'émergence d'une conscience planétaire. Cette dernière est avant tout celle des valeurs éthiques et spirituelles, des valeurs ou chacun s'appréhende, et l'artiste plus que tout autre, comme être "responsable". Au politique, à la religion, à la science, il faudra désormais ajouter... l'art. L'art qui doit reprendre la place qui lui revient. en s'appuyant sur les nouvelles techniques de création, de diffusion et de relation. "Politique, religion et science, peuvent converger dans la vision et la construction d'une nouvelle forme de vie : la genèse d'un macro-organisme planétaire, prochaine étape de l'évolution de l'humanité."

L'implosion de la société d'information sous la pression de ses propres structures et technologies nous amène à nous demander comment l'homme est capable de gérer désormais une telle complexité entropique. Face aux dangers d'une société technologique, s'impose une nouvelle conscience qui transforme notre façon antérieure de "penser" le monde, en réactualisant les données sociologiques, politiques, artistiques établies sur des conceptions causales et dualistes du XIXème siècle. A une conception causale se substitue désormais une vision holistique. Dans cette "réactualisation" des pensées et des outils qui s'imposent à nous les artistes ont un rôle propre à assumer comme "spécialistes" et "travailleurs" des représentations symboliques. Certes ils resteront toujours créateurs d'images et de formes mais surtout, à travers elles, propagateurs d'idées. Sentinelles postées au carrefour des communications ils en moduleront les flux et en distribueront les énergies. Ils participeront sous des formes qui restent encore à inventer, avec les outils nouveaux dont ils disposent désormais, à une esthétisation de nos modes de vie. S'étant

appropriés des technologies les plus performantes au sein d'équipes réunissant des informaticiens et des scientifiques de différentes disciplines ils deviendront de véritables catalyseurs de sens à travers des réseaux devenus planétaires. Une nouvelle conscience émerge chez l'être humain qui se fonde avant tout sur des valeurs éthiques et spirituelles sans lesquelles aucune société ne saurait survivre. L'éthique s'exprime à tous les niveaux de nos activités, et dans l'art en toute première priorité. L'éthique impose des modes d'être et des modes d'action qui respectent les individus, la nature et l'ordre du vivant. Cette métamorphose en cours, unique dans l'Histoire, n'impose pas de rejeter en bloc les valeurs et les pratiques des civilisations et des cultures antérieures, mais de les "subsumer" sous une dimension plus élevée. A l'aube du troisième millénaire, chacun de nous peut ressentir à des degrés divers l'ère des bouleversements qui nous attendent. Des bouleversements qui mettent en cause les fondements mêmes de nos sociétés et nous indiquent que nous sommes entrés dans une période critique de transformation fondamentale du monde. Nous passons d'un type de civilisation à un autre. Les logiques de raisonnement et de fonctionnement antérieures qui ont assuré aux individus et aux collectivités un enrichissement régulier tant matériel qu'intellectuel et moral ne sont plus garantes des mêmes avancées. Ces logiques engagées sur une pente négative semblent engendrer aujourd'hui plus de méfaits que de bienfaits (urbanisation, chômage, pollution, exclusion, paupérisation de populations entières...). Employées pour tenter de surmonter les problèmes qu'elles ont créés, elles ne font que les aggraver. Nous sommes les témoins de situations paradoxales, où des efforts considérables sont dépensés vainement pour réparer des dégâts qui ne font que s'amplifier. Comme il a été proclamé à Rio : "Il faut combattre les dégâts du progrès avec les armes du progrès et de la connaissance". La prospective ne consiste pas à prédire l'avenir, elle consiste à travailler sur l'idée qu'on se fait de l'avenir.

Le vrai travail prospectif s'élabore lorsque plusieurs individus comparent leur choix et définissent en commun leur vision du futur.

Alors qu'aujourd'hui les révolutions du microprocesseur, des sciences cognitives, de la génétique et des biotechnologies... changent notre rapport au temps, à l'espace et à la connaissance, il devient plus que jamais nécessaire de "penser" la technique et d'anticiper ses effets. Les artistes sont des opérateurs tout désignés à nous aider dans cette voie. Seul un affranchissement des structures confinées de la pensée conventionnelle peut nous permettre d'aborder d'un esprit créatif les enjeux de demain.

La multiplication des nouvelles technologies de l'image numérique, comme nous l'avons compris, et surtout leurs convergences avec les secteurs de l'informatique, celui des réalités virtuelles et des télécommunications, est un phénomène qui s'inscrit au-delà de la simple expression du progrès technique. Le choix affirmé ici tout au long de cet ouvrage pour un art actuel, un art utilisant les outils et les connaissances de notre temps, n'est pas à opposer au culte du patrimoine, ni à la nécessaire transmission des chefs-d'œuvre de nos cultures.

La culture des arts électroniques et de réseaux n'est pas meilleure que les autres. Elle est tout simplement passionnante parce qu'elle est en gestation, en devenir, et déjà la nôtre. Elle nous met, nous les artistes, en demeure de justifier de notre capacité à innover, de toujours innover et inventer.

Ni thèse, ni doctrine, ni morale, cet essai a tenté de proposer un autre regard sur l'art, son évolution possible et souhaitable aux abords du troisième millénaire. Le tour d'horizon qu'il nous a proposé de faire avait pour but de découvrir de nouveaux objectifs, de nouveaux itinéraires à explorer.

Ce livre est fini...

L'art continue....

La vie aussi.

Nous n'aurons été que du poil à gratter... et de la pensée à moudre !

Le Temps fera le reste !