L'art numérique, et après ?

Il y a 20 ans, nous publions, avec Michel Jaffrennou un hors série Art Press[1], porté à la fois par la crainte et les espoirs que suscite toujours le nouveau, surtout quand il s'agit d'art et de technique. C'était avant. Avant la première génération des fameux *digital native,* ceux qui sont nés et ont grandi intégralement *dans* et *avec* le numérique.

Nous vivons désormais dans et avec le numérique, et dans le monde fini d'une emprise totale du calcul. Comme le dit le philosophe Agamben, les anciens dispositifs de contrôle, étudiés par Foucault, avaient au moins le mérite de fonctionner, comme des « processus de subjectivation » car ils permettaient au sujet de s'en libérer (le dispositif du confessionnal, par exemple, par le biais de la pénitence, offrait au moins la chance au pêcheur de s'inventer un nouveau moi, libéré du poids de sa culpabilité). Rien de tel avec les nouveaux dispositifs auxquels nous ne pouvons échapper, à la fois « temporellement » (impossible d'arrêter le flux des mails qui nous arrivent), et spatialement (nous sommes de plus en plus situés, positionnés, non seulement sous l'effet des caméras de surveillance, mais sous l'effet de notre propre servitude volontaire en acceptant de notre plein gré le principe de notre « géolocalisation », le plus souvent sans rechigner).

C'est le premier enjeu, majeur, de cette publication : que peuvent les arts numériques encore, et leur prétention à résister, à détourner, à s'opposer à ces dispositifs de contrôle, dès lors que l'accès aux véritables sources et moyens de production de ces technologies leur sont strictement interdits. Jacinto Lageira rappelle plus loin, citant Dans Schiller, que l'attribution mondiale des noms de domaine (.com), rendue obligatoire, est à la charge d'une agence américaine (IANA), que les standards techniques sont établis par deux autres agences américaines (IETF et IAB), et que le « plus grand centre de cybersurveillance du monde est actuellement en cours de construction à Bluffdale (Utah)[2] »

Le seul geste vraiment libératoire serait alors celui, d'Assange, le fondateur de Wikileaks, geste qui peut aussi se comprendre comme une sorte de performance artistique, si l'art est bien encore, depuis les modernes, affirmation d'un goût pour la liberté.

Nous vivons donc *dans* la technologie, et avec ses régimes de présentification du monde, que nous le voulions ou non. Et la mobilité et la portabilité généralisées nous condamnent, comme le montre ici Richard Begin, à vivre dans et avec ces formes nouvelles d'écriture du désastre rendues possibles par la co-présence sur

---

[1] *Nouvelles technologies, Un art sans modèle ?*

[2] Dans Schiller, « Qui gouvernera Internet ? *», Le Monde diplomatique*, février 2013, p. 6.

les lieux d'un drame de ceux qui en sont les acteurs (voyez Mohamed Merah) et/ou les victimes, et qui, par portables interposés nous renvoient dans une sorte de présent mortifère la douleur (ou le sadisme) de leur propre « expérience »: même plus la « représentation» de l'horreur (et la mise à distance qu'elle supposait, dans le photoreportage par exemple avec, pour le meilleur et pour le pire, la mise en scène de la catastrophe).

Dans ce monde privé d'extériorité, de dehors (d'être, de nature), dans lequel il est impossible de s'aventurer hors des limites du calculable et de l'artifice, y a t il place encore pour l'incalculable de l'œuvre d'art ?

Dans une sorte de génie du lieu et de l'Histoire plus malin peut-être que celui des ingénieurs de la géolocalisation et du design des êtres, des choses, et des imaginaires, on dira : peut-être.

Car c'est l'un des paradoxes de notre temps et de ses technologies : celui-ci n'en finit pas de répéter la Modernité, mais celle-ci ne se répète pas de la même manière : il y a comme une survivance (Didi-Huberman, Warburg), un retard, une imprégnation du temps antérieur qui vient, comme dans un palimpseste, se révéler à travers la production du présent perpétuel exigée par les cultures numériques actuelles, et en contrarier le mouvement, comme le ralentir et renvoyer une autre image des temps dont nous venons (Malraux ne dit pas autre chose, dans son *Musée Imaginaire*, quand il écrit que tout art invente ses prédécesseurs).

Le fameux « original » défendu par Benjamin contre la copie, comme condition de *l'aura*, n'était il pas lui aussi l'effet retard d'un (bon) génie du temps et du lieu, fondé sur le ici et maintenant, d'une « adresse » qui ouvrait pourtant sur cet au delà d'elle même qu'il nomme *aura* (Boris Groys rappelle ici que Benjamin s'appuie sur un paysage de montagne, et non sur une œuvre, pour manifester sa notion de l'aura)? Peut-on imaginer, dès lors, que le ici et maintenant des cultures de la géolocalisation et de l'image finissent par ouvrir à leur tour l'espace et le temps qu'elles produisent à l'indétermination du regard et du retard, et à l'envahissement d'une *aura*, mais sous une forme artificialisée en somme ? Et est-on si sûr que le numérique n'est bon qu'à produire que des copies à l'infini ? Car, si l'on y regarde de plus près, et s'il est vrai que le moindre fichier numérique est situé, adressé, alors nous ne naviguerions pas tant dans un océan incontrôlable de copies qui finiraient par dévaluer toute forme d'objet original (et c'est sans doute cette crainte, celle d'une perte de la rareté, qui motive les craintes de l'art contemporain à l'égard des arts médiatiques), que dans la productibilité informationnelle d'originaux tous identifiés par une adresse numérique (une URL) : le *génius loci* des temps du numérique ne promet donc pas nécessairement la catastrophe annoncée (c'est du moins la thèse défendue ici par Boris Groys), il porte peut-être en lui les conditions d'un autre partition de l'« original » et de la « copie » (voire au delà), qui aurait pris

la mesure de la calculabilité de l'espace et du temps (mais le cinéma n'est-il pas lui aussi d'entrée de jeu un art qui réinvente et revalorise la « copie » ?). Peut-on imaginer, après tout, que l'on éprouve, face à un faux, une copie, le même sentiment (l'aura) que celui que l'on éprouve face à un « original » ? Ce serait alors tout le paradigme de la Modernité qui serait en train de se réécrire sous nos yeux, et qui nécessiterait de réviser la *doxa* des arts numériques, selon laquelle il s'agit de privilégier une esthétique de la performance (interactive et participative, fut-elle une performance dématérialisée en ligne), contre une esthétique de l'œuvre-objet originale.

Et d'ailleurs, cette esthétique de l'objet, qui, sous le nom d'œuvre d'art, impose son altérité, son énigme à notre regard médusé est plus que jamais à la mode, alors même que nous sommes lassés de cette interactivité industrielle et financiarisée et de l'injonction à participer qui la soutient jusqu'à l'écoeurement dans les médias traditionnels.

Jamais autant qu'aujourd'hui, le monde dit : nous voulons du concret – parce que le concret, c'est, étymologiquement, ce *cumcrescere*, ce *croître ensemble* des êtres, des mots et des choses qui permet aux uns et aux autres de coexister encore ensemble. Nous voulons voir des chefs d'œuvre, dit le public, et jamais les files d'attente des grands musées n'auront été aussi longues. Y compris pour aller admirer, dans une sorte de Duchampisme généralisé, une machine à écrire Olivetti comme objet-relique du XXème siècle. L'art numérique, au contraire, promeut la fin de l'artiste majuscule en même temps que l'avènement du « spectacteur ». Cette modernité qui se répète lui rappelle une chose, que nous fait entendre José Bergamin, à propos des arènes[3], mais que l'on pourrait transposer sans peine aux grands musées quand s'y produit l'événement d'une grande exposition : « Aux arènes, le peuple, c'est le torero, pas le public ».

Art numérique VS art contemporain

Mais les œuvres d'art contemporain ne sont-elles pas elles mêmes depuis longtemps déjà, comme les images de synthèse, des œuvres-matrice, des œuvres-source, qui se déclinent ensuite en de multiples régimes d'inscription, qui s'actualisent sur des supports, à des échelles et des formats différents

En ce sens, et c'est un autre enjeu de cette publication, c'est toute la relation entre les arts numériques et l'art contemporain qu'il faudrait revisiter (et c'est à cette révision qu'invitent ici les textes de Dominique Moulon, et aussi celui de Pau Waelder, en transposant le modèle bourdieusien des champs à l'analyse des relations entre arts contemporains et arts numériques). .

[3] José Bergamin, *La solitude sonore du toreo*, traduction Florence Delay, Verdier, 1981.

D'abord, parce que, au regard de cet envahissement technologique, il y a peu de chances qu'une œuvre ne rencontre, en un point quelconque de son parcours, la nécessité du numérique. Il faudrait parler alors d'un « coefficient de numéricité » (en écho au coefficient d'art dont parlait Duchamp). Y compris parmi celles qui se revendiquent de l'art contemporain le plus pur. Une sculpture de Xavier Veilhan, et jusqu'au glaçage parfait d'une sculpture de Koons ou de Murakami, doivent cette perfection à des technologies, des calculs et des matériaux des synthèse très sophistiqués (voir ici même le texte de Sylvie Coellier).

Et ensuite, donc, parce qu'on sait que les registres de l'ambiant, du décor, de la mode, du design *numérisés*, sont aujourd'hui les vecteurs de la création artistique plus encore que la poésie ou la littérature. Il ne faudrait plus parler dès lors d'art numérique, mais d'un art et d'un design élargis aux milieux humains et urbains, aux opérations et contextes de production : processus qui concerne l'ensemble de l'art contemporain (dont l'art numérique ne serait alors qu'un cas particulier), et qu'exemplifie la grande majorité des œuvres ici présentées. Cet « après » de l'art numérique s'inscrirait en ce sens dans ce questionnement compulsif des limites de l'œuvre d'art qui prévaut aujourd'hui (singulièrement à propos de l'art et de l'entreprise, mais aussi de l'art et du design) – et qui s'illurstre dans cette idée de Fabrice Hybert de l'art comme « réalisation ».

C'est pour cela sans doute la raison pour laquelle, plus que jamais, la question d'un esthétique des lieux, et des lieux de production de l'art à l'âge numérique est venue relayer la question des arts numériques et les greffer en quelque sorte sur les arts de l'environnement. Cela se traduit par la promotion de certains espaces de production inédits plutôt qu'alternatifs, qui ne ressortissent pas tant au modèle de la *factory*, qu'à celui des *médialabs*, et dans lesquels se croisent artistes et ingénieurs, création et créativité, art et entrepreneuriat (étudiés ici par Cormerais et Fourmentreaux). De même que cette esthétique des lieux se traduit par l'émergence d'un art des « locative médias », dont certaines villes numériques comme Enghien-les-bains ou Issy-les-Moulineaux entendent témoigner.

Le numérique est devenu, plus qu'un médium, un outil, ou un nouveau support, le grand problème de notre temps - qui traverse les frontières de l'art et de la science, de l'art et de l'entreprise, mais qui « involutionne », autant qu'il « révolutionne » notre présent et notre futur, et n'épargne à ce titre ni l'Histoire, ni la philosophie. Il est cet échangeur infini qui altère et conditionne de nouveaux types de rapports entre la théorie et la pratique artistiques.