



Flux esthétique néo-technologique Mario Costa, 2008

Publié dans Miguel Chevalier, 2000- 2008, Editions Monografik, Blou, 2008

Qu'en est-il de l'espace dans notre monde ? Et qu'en est-il du temps ? Selon toute apparence, Heidegger a saisi les perturbations suscitées en leur sein par les technologies de la communication, comme le signalent les questions qu'il posa, au début des années cinquante, dans une célèbre conférence intitulée « La chose » et traitant aussi de la radio et de la télévision : « Que se passe-t-il alors que, par la suppression des distances, tout nous est également proche, également lointain ? Quelle est cette uniformité dans laquelle les choses ne sont ni près ni loin, où tout est pour ainsi dire sans distance ? Tout défile et se confond dans une égale absence de distance. »¹ Sa découverte du « sans distance » resta cependant sans lendemain. Heidegger ne revint plus jamais sur la question qu'il évacua en la qualifiant de « terrifiante » puisqu'en dépit de tout franchissement des distances, la proximité conserve l'éloignement.² En réalité, Heidegger n'a pas perçu l'indéfectible lien qui existe entre l'espace-temps et la technologie. Il n'a pas compris le néant de l'espace-temps, ni ce qui en émerge, à savoir rien d'autre qu'un espace-temps technologique. Et il n'a pas non plus réalisé que l'espace-temps technologique de notre monde apparaît grâce aux nouvelles technologies de la communication.

Dans les années soixante, Heidegger apporta les preuves de son incompréhension. Dans une conférence sur « L'art et l'espace »³ consacrée à la pure et simple sculpture, il avait tout oublié du « sans distance » technologique et parla de l'espace dans une terminologie archaïque voire pré-moderne : le « tout est également proche, également lointain » céda la place au « lieu », à la « contrée » et à « la permanence des choses ». Depuis trente ans, je persiste à affirmer le rapport entre l'espace-temps et les techniques que l'espèce humaine a petit à petit forgé, et le caractère technologique et néo-technologique de notre espace-temps : « Nous ne sommes pas dans le temps, le "temps pur", mais uniquement à l'intérieur du temps que la technique, chaque fois d'une manière discontinue, laisse émerger et transparaître. Ni l'art ni la philosophie ne peuvent aller au-delà de ce temps technologiquement établi ».⁴ Et depuis trente ans je décris notre époque néotechnologique comme un flux dans lequel l'espace et le temps, transmis et redéfinis dans leur propre essence, se dépouillent de leur ancienne identité technique et se confondent au sein d'une nouvelle entité imperceptible et inquiétante. C'était déjà, en 1983, le postulat de l'esthétique de la communication : « L'esthétique de la communication est une esthétique d'événements. L'événement, c'est ce qui s'échappe de la "forme" et se présente comme flux spatio-temporel ou processus dynamique et vivant ».⁵ Voici la formulation la plus récente de ce principe que j'ai énoncé : « Au nom de l'immatériel ont été commises nombre de confusions et beaucoup de malentendus ont survenus là où on ne les attendait pas, comme dans *The Dematerialization of Art Object* de Lucy Lippard (1973) et *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard (1985). L'immatériel est vraiment et seulement ce qui se soustrait à la forme et existe comme flux. La vie humaine se résume aujourd'hui à un flux

d'une indiscernable énergie, générée par la fusion entre le temps de l'organisme et le temps de la machine, entre le temps du sujet et le temps de l'espèce. Cette situation inédite, à la fois anthropologique et ontologique, aboutit à l'étiollement réciproque de chacun des termes, autrefois distincts et pris individuellement : organisme, machine, sujet et hyper-sujet se confondent et se dissolvent l'un dans l'autre. En leurs lieu et place, il y a l'effusion, dans un présent continu et universellement diffus, d'un fracas indéterminé d'énergie, en même temps vitale et machiniste, subjective et collective. L'origine, source et ordonnatrice de l'ensemble, est le flux technologique. La recherche esthétique – celle qui ne se voile pas la face – doit faire aujourd'hui office de révélateur du flux technologique, de ses zones de perturbation et de ses champs de vibrations... et tout le reste est littérature.»⁶ Sur le flux technologique repose donc tout ce qui constitue aujourd'hui notre façon d'être au monde.

Une recherche esthétique véritablement opportune ne peut que le travailler par la pensée et le donner à voir de quelque façon. C'est le chemin emprunté par Miguel Chevalier. Il rafraîchit l'approche du flux technologique en donnant un nouvel éclairage sur une notion que j'ai eue autrefois l'occasion d'évoquer : le sublime technologique. Encore une fois, nous avons évoqué, il y a plus de vingt ans⁷, et avant que ce soit bien évident, que le réseau était l'élément majeur de perturbation de l'existence humaine, et nous l'avons retenu comme facteur d'affaiblissement du sujet, avec pour conséquence l'avènement d'un hyper-sujet incarné par le réseau lui-même.

Internet est venu confirmer cette (pré)vision. Le sublime technologique entendait signaler de nouvelles applications esthétiques en rapport avec une esthétique en rupture avec celles du passé mais en accord avec les horizons ouverts par ce nouveau paysage techno-anthropologique. Tout le travail de Miguel Chevalier se fonde sur la réalité actuelle du flux néo-technologique et des réseaux qui en sont la substance et le structurent. Rares sont les artistes, à son exemple, qui soient conscients et capables d'animer ces éléments essentiels de notre société et de leur donner forme. Chez lui, le flux et les réseaux, qui sont habituellement impréhensibles et ne peuvent être déduits que par leurs effets, apparaissent dans leur substance ; ils se donnent comme données à voir et à vivre en soi. Ces dernières ne sont plus les véhicules d'une information ; elles sont l'information, ou encore elles se réduisent à de purs signifiants, c'est-à-dire à une information privée de contenu et de signification.

Comme tout le monde le sait désormais, les « réseaux », contenus et incarnés par Internet, sont considérés comme un événement technologique dont le destin est de profondément modifier, dans une latitude encore incertaine, l'espèce humaine. Pour ce qui me concerne, j'évoque depuis vingt-cinq ans les produits de « synthèse », le « virtuel », les « réseaux » comme des épiphanies retirées en elles-mêmes ou des « aseités » dont l'extraordinaire et perturbante existence a reconfiguré non seulement le champ de l'esthétique mais aussi l'essence-même de la vie humaine.

Parmi les nombreux auteurs avec lesquels je constate une affinité, je distingue l'analyste jungien et munichois Wolfgang Giegerich, dont le point de vue outrepassé mes propres interprétations⁸ dans un texte récent : il s'agit pour lui de se libérer de « l'illusion (à l'apparence si "naturelle") que le développement technologique est, ou pourrait être, au service des êtres humains et à leur bénéfice. Le projet technologique a ses propres fins intrinsèques et c'est à nous de le servir (...). Les résultats concrets (...) et l'idée que l'objectif de la technologie soit d'améliorer notre vie fonctionnent en quelque sorte comme un appât nécessaire pour canaliser notre énergie en faveur de la réalisation du projet technologique. En revanche, nous pouvons considérer Internet et le World Wide Web comme phainomena dans lequel "l'âme" parle d'elle-même (...).

À l'aune d'Internet, des ordinateurs et des téléphones portables, nous ne sommes que des interfaces humaines; nous sommes leurs pièces jointes. (...) Nous intégrons (toujours plus) le

Web dans notre vie. (...) L'esprit et la matière ont échangé leur nature propre. L'esprit a pris en charge l'objectivité et l'existence autonome de la matière, et la matière, la subtilité et la volatilité de l'esprit. (...) "L'âme", le Soi, le lieu de l'action essentielle, de la "profondeur" et du mystère sont devenus des extériorités qui ont leur place dans le Web et non plus en notre sein. L'individu est obsolète, c'est une réalité dépassée. Internet (...) est véritablement un non-moi. Non seulement il se développe et s'organise pour son propre compte, mais aussi au service de lui-même» etc.

Cette situation fait écho dans toutes les oeuvres de Miguel Chevalier, ces dernières la rendant explicite et tangible : Tisser les réseaux (Cité Internationale de Lyon, 2003), Habiter les réseaux (Palais des Congrès, Paris, 2000), La croisée des réseaux (Nuit Blanche, Paris, 2003)... Des intitulés qui parlent d'eux-mêmes. C'est pourquoi Chevalier incarne, comme peu d'autres, cette figure du « chercheur esthétique » qui, à mon sens, est en passe de se substituer à la vieille et désuète notion de « personnalité artistique ».

Il est objectivement l'un des protagonistes de la « nouvelle esthétique », dont je m'efforce de cerner et de définir les principes, et dont les nouvelles technologies ont nécessairement accouché. Ils constituent la preuve décisive de l'avènement de cette nouvelle esthétique, de son épanouissement et de son affirmation. Son travail ne laisse latitude à aucune équivoque. Le « beau » métaphysique avec son incontournable lien à la transcendance, a cessé d'être la catégorie fondamentale de l'art. Qu'elle soit pensée dans ses origines néoplatoniciennes et de la Renaissance (l'harmonie, la section d'or, la théorie des proportions ...) ou, à travers la Modernité et dans sa dialectique avec le « laid » (Rosenkranz), la « beauté » ne fait plus affaire avec l'art. Ce qui était déjà un caractère émergent au sein de certaines avant-gardes historiques s'est maintenant généralisé et étendu à tous les arts technologiques. Utiliser comme critère de jugement l'ancienne catégorie du « beau » à leur rencontre est un non-sens total. Le beau s'est « laïcisé » et, chemin faisant, a débordé le territoire de l'art vers d'autres contrées : la mode, le maquillage, la décoration, les étalages... Les frontières sont devenues invisibles et poreuses. Les oeuvres de Chevalier sont en quelque sorte « belles » puisqu'elles engagent une reconfiguration esthétique de l'espace, mais elles n'ont plus aucun rapport avec l'antique « beauté » et son corollaire transcendantal. Est désormais caduque et vaine la distinction au sein de l'oeuvre d'art entre « premier plan » et « arrière-plan », selon l'efficace terminologie de Hartmann, c'est-à-dire cette distinction que l'esthétique a toujours faite entre le « produit physique » et « l'objet esthétique » pur et dur, et que Croce (qui a dénoncé « l'erreur de concrétiser l'art » et a « nié par dessus tout que l'art soit un fait physique »), Dewey (pour qui « le produit artistique – temple, peinture, statue, poésie – n'est pas l'oeuvre d'art »), Sartre (pour qui « ce tableau sert d'analogon [...] ; ce qui se manifeste par son intermédiaire est un ensemble irréel de choses nouvelles »), pour ne citer qu'eux, ont récuser de diverses façons. Maintenant

« l'objet esthétique » et le « produit physique » ne font qu'un, et « l'arrière-plan » disparaît au bénéfice du « premier plan ». Cela revient à dire que l'art ne véhicule plus aucune métaphore et que la métaphore comme fondamentalement constitutive du produit artistique a disparu pour toujours ; les oeuvres de Chevalier ne sont pas des métaphores, elles n'ont pas d'« arrière-plan », seulement un « premier plan », ce sont de pures épiphanies, de nouvelles « choses » données à voir. Le « spirituel » dans l'art, nous l'avons dit, cède le pas au sensible et au sensoriel ; les données tangibles de l'oeuvre ne peuvent plus être considérées un vecteur négligeable vers des expériences spirituelles supérieures, elles déclarent au contraire à voix haute leur absolue autosuffisance. La production et la consommation – s'il est encore possible de distinguer ces deux moments – délaissent l'esprit pour se tourner vers les sens : la vue, l'ouïe, le toucher... Par l'effet des modifications apportées à la conscience, par la mise en exposition de l'art, l'intériorité du phénomène se déplace dans une manifeste extériorité ; la sensation et l'expérience sensorielle du simulacre de l'oeuvre en action ou en devenir constituent l'objet-même de la recherche. Les oeuvres en appellent purement et simplement à

l'expérience sensorielle ; cette dernière est questionnée, activée, étudiée dans toutes ses possibles contaminations et hybridations avec le système de la technologie. Après des siècles de boniments spiritualistes, l'« esthétique » revient à ses origines « sensibles » ; la sensibilité est réhabilitée dans sa position fondamentale au sein de la vie humaine, mais d'une façon complètement nouvelle. Une façon qui la présente à la fois dépassée et renouvelée d'un point de vue technologique (pensons à toutes ces rigoureuses installations multimédia qui réclament, pour exister, la présence et la participation du corps). Chevalier a l'esprit clair sur toutes ces questions : ses oeuvres ne font pas l'économie de l'expérience sensorielle ni de la présence matérielle du corps et de son action. C'est bien notre corps sensible qui expérimente et agit sur les paysages artificiels que l'artiste crée ou laisse se créer. Lui, comme d'autres « chercheurs esthétiques », semble ici produire mais aussi prospecter des états et des équilibres sensoriels.

Le corps, tout ou partie, est mis, via la technologie, en situation d'expérience inédite et perturbante. C'est exclusivement l'expérience sensorielle qui soucie l'artiste producteur, car c'est en elle et en elle seulement que se résoud et se conclue l'expérience esthétique du public. Ceci signifie enfin qu'au règne du « signifié » a succédé celui des « signifiants », de ces nouveaux « signifiants technologiques » déclarés en tant que tels (et l'on pense, par exemple, à la poésie électro-acoustique ou à la musique électronique et, plus loin dans le passé, à tant de films abstraits des Avant-gardes – Eggeling, Richter, Léger, Man Ray, Werner Graff, Sezenka... – dont le concept a plus ou moins été repris par Chevalier et recyclé sous forme électronique). De l'expression du signifié nous sommes passés à la désignation et à la suprématie des signifiants ; le « signifié » – catégorie dominante de l'Esthétique au moins depuis Hegel jusqu'à nos jours, mais aujourd'hui supprimée par notre façon d'être au monde – n'attire plus ni attention ni intérêt. Chez Chevalier, les oeuvres ne sont plus marquées de l'empreinte du symbolique ni des nébuleuses suggestions qui en découlent ; elles déclinent et illustrent toute une fascinante phénoménologie des signifiants. Ce qui se vérifie ici est la perte d'influence de l'intériorité. L'expérience esthétique se déplace de l'intérieur vers l'extérieur, et l'intériorité transfère son essence à l'extérieur, non pas dans le sens d'une objectivisation de l'esprit, à l'instar de l'esthétique de Hartmann⁹, mais dans celui de l'esprit comme un état des « choses » objectif et matériel : l'essence spirituelle du résultat artistique est niée au profit d'un transfert technologique vers une extériorité, par l'intermédiaire des « interfaces corps-machine », « machines synthétiques », etc. Les nouvelles technologies et les signifiants technologiques qu'elles génèrent se présentent, comme nous l'avons déjà évoqué, comme des « aseités »¹⁰, c'est-à-dire comme des réalités de nature non linguistique, parfaitement autonomes et autosuffisantes ; elles se laissent difficilement manipuler et un regard avisé constaterait qu'elles se plient bien peu à la volonté et aux intentions de qui croit pouvoir s'en servir. Ceci, d'une part, rompt définitivement avec toute conception de l'art comme « langage », et d'autre part met irrémédiablement fin à l'époque de « l'expression ». En 1983, je débute L'Esthétique de la communication par ces mots : « L'esthétique de la communication n'a absolument rien à communiquer ; elle ne communique rien, ni sur le plan des intentions ni sur celui des sollicitations issues de l'inconscient. »¹¹ Chevalier écarte toute volonté de communication et s'absente complètement de ses productions qu'il laisse simplement exister dans l'objectivité de leur présence technologique. Ceci signifie en outre que l'antique notion de la « personnalité artistique », pétrie d'intuition et d'expression, de sentiment qui se fait image, etc., est supplantée par la figure de « l'expérimenteur esthétique », c'est à dire de celui qui travaille en toute lucidité sur l'expérience sensorielle et sur la physiologie des machines dans une perspective esthétique. Chevalier incarne mieux que personne ce nouveau type d'investigateur. Comme nous l'avons dit et fermement soutenu depuis les origines de notre réflexion sur l'art et l'esthétique, à la « forme », catégorie fondamentale de l'esthétique révolue, sont en train de se substituer le « flux » et son esthétisation ; la forme, catégorie majeure de l'esthétique traditionnelle (histoire des formes, mise en forme, processus formel...) capitule devant l'informe, l'aléatoire, le fortuit, l'éphémère, le transitoire, l'incontrôlable, c'est à dire à

l'émergence du flux et de l'événement. «L'oeuvre d'art à venir », élément fondamental de notre esthétique, consistera toujours plus dans l'esthétisation des «flux» néo-technologiques, et la première partie de cet essai a montré combien Miguel Chevalier est en phase avec cette perspective.

1 Martin Heidegger, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958 [coll. tel 1980], p. 194-218

2 Ibid.

3 Martin Heidegger, «L'art et l'espace » in *Questions IV*, Paris : Gallimard, 1976

4 Mario Costa, «L'esthétique de la communication et le temps technologique », in *Art Press*, n°285, décembre 2002, p. 38.

Voir aussi Mario Costa, « Bloc communicant et esthétique du flux » in *Actes du colloque «Artmedia VIII Paris »*, Ligeia, n°45/48, Paris, 2003, pp. 82-86, et Catherine Millet, « De l'esthétique de la communication au net art » in *Art Press*, n°285, Décembre 2002, p. 37: «... dans une époque... qui se raccroche d'autant plus aux objets qu'elle ne peut plus s'attacher à des valeurs, nous avons toujours préservé une part d'attention pour l'art qui, selon Mario Costa, "dissout définitivement la forme au profit du flux".»

5 Il s'agit du premier des dix «Principes d'une esthétique de la communication » élaborés par l'auteur en 1985 in «News and Notes» – *Bollettino a cura del Centro Internazionale di Estetica della comunicazione*, Salerno, Janvier 1986, p. 7. Ce texte, publié en italien, en français et en anglais, a été par la suite reproduit dans de nombreuses revues internationales.

6 Mario Costa, *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Milan, Costa & Nolan, 2007, p. 5

7 C'est-à-dire à partir de 1985, à l'occasion d'un séminaire organisé à l'École supérieure des beaux-arts de Paris. La communication Le sublime et l'esthétique de la communication fut écrite à cette occasion.

8 *L'imaginale*, n°30, 17e année, avril 2001

9 Cf. Nicolai Hartmann, *L'estetica (1945-1950)*, Padova, Liviana, 1969

10 Comme je le défends depuis longtemps, les nouvelles technologies et leurs résultats tangibles constituent de véritables « asésités ».

Ce terme, utilisé par la Scolastique tardive et hérité d'Aristote, désigne l'Essence de Dieu, à savoir une substance qui contient à la fois la cause et le principe de son existence. Plus simplement, «l'asésité » réfère à une entité dont la réalité est nécessaire et suffisante. J'ai évoqué pour la première fois cette notion en 1982 à propos de l'image de synthèse. Je disais alors que cette image « ne pénètre plus dans le sujet mais reste à l'extérieur, vit son propre destin comme une épiphanie retirée en elle-même. La symbiose image / imaginaire est à jamais rompue » (*Differenzavideo*, Napoli, 1982, p. 5). Ce discours fut considérablement repris en Italie et à l'étranger. J'ai voulu en fait dire que le numérique et les réseaux – surtout mais pas seulement – se constituent en une réalité nouvelle radicalement en rupture avec les anciennes techniques et technologies de l'image, du son, de l'écriture, de la spatialisation, de la communication, etc. Les nouvelles technologies et leurs avatars ne sont plus du tout contrôlables et assimilables à un sujet référent, dont elles font abstraction au même titre que du reste du monde. C'est pourquoi je me méfie des «artistes technologiques » qui jugent qu'il suffit de moderniser le processus artistique pour continuer sur leur monotone et perpétuelle lancée ; en dépit de l'usage des nouveaux média, leur contenu est désormais vain et obsolète.

11 En français dans *Art Press*, op. cit