

## L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction informatique de la réceptivité

Marcin Sobieszczanski

► **To cite this version:**

Marcin Sobieszczanski. L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction informatique de la réceptivité. Proceedings to Ninth International Conference on Virtual Systems and Multimedia (VSMM). Hybrid Reality and the Hyman Factor., Dec 2003, Montréal, Canada, 2003., Thwaites, H., (ed.), 2003. <sic\_00000857>

**HAL Id: sic\_00000857**

**[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00000857](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000857)**

Submitted on 17 Dec 2003

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction informatique de la réceptivité**

***Marcin Sobieszczanski, 39 av. Aimé Martin, 06200 Nice, France***

### **Abstract**

This article consists of a creative detour through the benjaminian argumentation in order to presenting certain artistic experiences and scientific research as a situational exercise of the aura, which is at work in the process of the perception and cognition of the infinite world by one unique subject.

### **Résumé**

Cet article constitue un détournement créatif de l'argumentation benjaminienne afin de présenter certaines expériences artistiques et recherches scientifiques en tant que situations de l'exercice de l'aura qui serait à l'œuvre dans le processus de la perception et de la cognition du monde infini par un sujet unique.

La littérature en sociologie et psychanalyse, autour du célèbre essai de Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » est immense. Pour notre part, en y constatant un certain défaut d'approches objectivantes, nous avons essayé de nous concentrer sur les bases épistémologiques des affirmations de Benjamin et de relever le défi des concepts servant de fond à ses spectaculaires figures de pensée en art et en communication. C'est par cette démarche, et dans le cadre d'un vaste projet d'esthétique *cognitiviste*, au-delà des seules extrapolations socio-politiques et communicationnelles, que nous espérons de procéder à l'actualisation de la pensée benjaminienne et par là à la reformulation des critères esthétiques applicables à la situation de l'art et de la pensée actuels.

Sur le modèle des différentes étapes historiques des techniques de production, la donnée sociologique pertinente est devenue celle qui paramètre « les masses ». Habituellement, la méthode de Benjamin consiste à cheminer depuis les procédés artistiques vers les techniques de diffusion, tout en définissant, à l'endroit de ce passage, les processus sociaux dont les masses sont à la fois acteurs, instruments et patients. Un sous-entendu marxiste préside à l'observation de ces parallélismes, le constat d'une sorte de solidarité entre différents processus socialement impératifs et inconscients, hors des volontés particulières, incarnant une intelligence du collectif. Mais « marxiste » ne veut pas dire plus que « scientifique » car un autre sous-entendu, socio-cognitif, forgé sur la base de la biologie comportementale des « populations », règle les rapports des masses à l'objet. L'usage, c'est-à-dire l'action au moyen de l'objet, façonne les masses, tout autant que les masses façonnent l'usage, c'est-à-dire agissent sur le monde au moyen des outils recelant diverses stratégies d'action. « L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité ».

Pensée et réceptivité vont de pair. La réceptivité c'est l'art. L'art est affaire de perception et non de symbolisme ou de signification des formes.

Dans sa circulation sociale, l'art est communication, et la communication est, encore une fois, non affaire de grammaire des formes, mais l'inter-perception, c'est-à-dire le processus de monstrations et de réceptions, d'exhibition de la vue et du regard. On déchiffre assez facilement l'enchaînement intellectuel figurant sous l'enseigne de la réceptivité, ainsi que son fondement, le réductionnisme biológico-sociologique. Benjamin, dans son esthétique, suit la lignée de Riegl et Wölfflin, et outrepassant son ami Adorno, se projette, par la pensée de Scholem et d'Arnheim, vers les balbutiements des sciences cognitives des années 50. Mais le domaine de la pensée précise, c'est-à-dire la théorie de la science, ne se clarifie pas, chez Benjamin, avec la même évidence. Nous sommes particulièrement marqués quand Benjamin, presque sans nécessité, apporte à sa théorie de diffusion d'images, un complément d'argumentation épistémologique.

La nature du lien entre, d'un côté, l'exercice social de la souveraineté auto-coercitive des masses et, de l'autre, l'épistémologie des sciences, relève de la « juridiction » d'une épistémè institutionnalisée, ou en phase de l'être. Ce serait alors, de nouveau, affaire de communication, de diffusion et de réception des idées scientifiques. Mais cette communication peut être pensée de deux manières différentes.

Au premier abord, on peut dire que la diffusion serait le facteur de l'affaiblissement épistémologique du contenu de la science. On observera qu'à l'issue du processus de socialisation, le résultat, au niveau du « produit » scientifique, s'imprègne du principe qui anime le milieu social qui en est le réceptacle. Les masses sont de *nature* statistique et la science, en se divulguant, change sa position épistémologique absolue et devient un jeu d'échantillonnage. Serait-ce là l'explication de la relativisation sociale de l'objectivité scientifique ?

L'analyse plus « objectiviste » révèle néanmoins, que les régimes respectifs des relations sociales et des contenus scientifiques seraient disjoints. La science se diffuse-t-elle en gardant son noyau épistémologique intact, au risque de ne pas pouvoir se diffuser au-delà d'un certain seuil d'intelligibilité sociale ? L'affaiblissement épistémologique est affaire de limites subjectives, éventuellement socialement motivées.

La conciliation de ces deux conceptions vient des intelligences que la science de la nature pourrait entretenir avec la science sociale. Il y va du partage de la force épistémique entre les concepts sociaux et les concepts naturels. Il y va donc de l'élucidation réelle des raccourcies scientifiques imputables à la pensée philosophique de Benjamin.

Examinons la teneur épistémologique de la formulation « Ainsi se manifeste dans le domaine de la réceptivité ce qui déjà, dans le domaine de la théorie, fait

l'importance toujours croissante de la statistique. » [1]. D'abord, le « ce » de Benjamin est amodal et commun à tous les élans de l'esprit humain. C'est le « ce » de l'héritage mutualisé des poste-hégéliens, une sorte de supra-instance, une inclination du sens, en dehors des spécificités domaniales. Ce supra-domaine est le rapport du sujet à la réalité, l'affectation la plus primitive d'un être par ce qui n'est pas lui. Cette disposition générale que l'homme éprouve dans son rapport au monde, se traduit simultanément, selon Benjamin, sur l'ensemble des plans de l'implication présente et consciente de l'homme dans le monde. C'est pour nous faire sortir des considérations vagues, bien que pertinentes, que Benjamin introduit le terme concret de statistique. Mais qu'est alors la statistique dans notre rapport au monde, dans notre science, dans nos communications et nos manifestations artistiques ? Pour y répondre, nous avons besoin d'une doctrine de la contingence, c'est-à-dire d'une théorie de l'advenu, de la rencontre, de l'unique et du momentané, du particulier et du privatif. Remarquons, toutefois, que le fond contrastif de toutes ces notions est le concept d'infini.

Le monde rendu infini, s'est détaché définitivement des sujets qui le pensent. Le concept d'infini est famélique, comme l'était, dans les fondements scolastiques des croyances judéo-chrétiennes, le concept de Dieu Tout-puissant. C'est un concept qui consacre la cession de l'objet, son abandon en tant que partie de notre monde, de notre environnement. La pensée magique et cosmologique étendait le monde de l'homme bien au-delà de la *perception sensorielle* et offrait au sujet une prise quasi-infinie sur le réel, en participant au domaine couvert par ce que Benjamin appelle *l'inconscient optique*. Le grand défaut de cette prise a été son manque de précision et la pauvreté des concepts spécifiques qui en découlait. La science objective, au sens kantien, manipule les concepts plus riches qui portent donc sur des domaines plus restreints et démontent la naïveté des termes infinis non précis. Elle est plus proche de l'environnement humain et accuse même une tendance à se replier dans une nomenclature symbolique qui représente sans reste cet environnement. Pourtant, misant sur le versant empirique de ses épistémologies historiques, la science contemporaine multiplie ses concessions à l'objectivité et tend, à partir de statistiques des cas constatés, vers la probabilité théorique globale. Le monde est connu à travers l'environnement dont la pensée circonscrit les limites. On parle alors de l'ouverture de la pensée mais c'est, en réalité, du rafraîchissement des circonférences des pensables, à l'intérieur du domaine environnemental, qu'il s'agit. Les pensables, une fois renouvelés, restent délibérément à l'échelle des capacités cognitives, perceptives, théoriques et même imaginatives, du sujet humain. Le résultat est alors toujours frappé d'un certain finitisme, tandis que le mécanisme de rafraîchissement ne s'arrête pas. Le moteur de cette objectivation est le monde lui-même, à travers l'idée d'infinie. C'est donc à travers le concept de probabilité, dont les origines sont statistiques, que la science « adoucit » son épistémologie. Elle réadhère, tel un néo-mysticisme, à l'idée de totalité ouverte<sup>1</sup> [2], par la régulation de la pensée environnementale sur l'infinité du monde. Mais, si la magie rejoint la totalité

---

<sup>1</sup> La discussion récente des principaux thèmes benjaminien ainsi que de la notion d'ouvert chez Rilke est proposée par Christine Buci-Glucksmann [2].

en se référant aux fétiches précis qui n'ont que de vagues références au monde, la science procède avec ceux des représentants du monde qui garantissent des références précises. En même temps, pour ne pas se laisser scléroser dans le cercle environnemental, la science exerce une sorte de « veille épistémologique », à travers différents réductionnismes scientifiques. Son astuce consiste justement en ceci, que les objets sur lesquels elle a une prise par les opérations d'observation, de mesure ou de reconnaissance causale, les objets de l'environnement humain, tout en offrant des références précises au monde en tant que totalité, cèdent et abdiquent devant l'impérieuse force du monde en tant qu'Objet. De ce fait découle l'infinie interchangeabilité progressive, et pas forcément ascendante, des réductionnismes. La science place à la limite de sa visée un *horizon*, la frontière de notre environnement qui s'éloigne à mesure de son rapprochement, jusqu'à devenir le monde.

Le réel est infini non seulement par son étendue spatiale, en tant qu'Univers physique, mais par l'infinitude de ses attributs et de leurs caractéristiques. Nous parlons ainsi de l'inépuisable richesse du monde. L'infinité du monde réel est aussi une infinité originelle, c'est sur elle que se règlent les concepts mathématiques de l'infinité absolue. En revanche, ce que l'on appelle notre environnement, relève d'un autre concept de l'infini. L'infini du monde réel constitue le fond de l'infini de l'environnement. Dynamiquement, ce dernier est en posture de poursuite par rapport à ce premier. Alors que les moments et les paramètres du monde n'ont pas de référents précis, distinguables ou dénombrables, ils sont absolus, au sens qu'au-delà d'eux il n'y a proprement rien à rechercher, les unités de l'environnement adhèrent aux items du monde. L'environnement des êtres (si on prêtait à l'ensemble des choses la faculté d'être un *soi* par rapport à un *non-soi*, c'est-à-dire à un contexte, soit-il externe ou interne) et en particulier des êtres vivants, est indexable, d'une manière précise, dans les éléments formant le corps ouvert du monde. C'est ainsi qu'il nous arrive de stabiliser ou de refermer momentanément *notre monde* puisque le lieu de notre demeure n'est pas à proprement parler un monde mais un environnement. La notion de contingence exprime peut-être le mieux le sens de l'infini propre à l'environnement. Le contingent, lié à l'unicité momentanée et spatialement circonscrite de l'être (vivant), procure la référence précise à un ou des éléments du monde, - de cette relation découle le bénéfice de l'ouverture vers l'infini absolu. Le contingent qui inscrit l'être dans une situation donnée, tronque les référents possibles de l'être et l'enveloppe dans une séquence limitée de circonstances, - de cette relation découle le bénéfice de la stabilisation du monde. L'infinité précise et indexée est alors à l'origine de l'unicité. Est *unique* quelque chose qui, à la fois, puise dans l'infinité absolue du monde et opère dans cette infinité une identification, une sélection, non par le choix mais par la force d'occuper une position dans le *site* où elle se trouve. Quelle soit sédentaire et auto-concentrique ou qu'elle progresse sans repères fixes, dans une sorte de couloir à travers l'épaisseur du monde, la situation produit une stabilisation de l'environnement par rapport au monde. Autrement dit, la *situation*, le fait de faire établir un *soi* dans l'exercice des fonctions d'un *sujet*, en stabilisant le monde, crée l'environnement – l'union du *monde infini* et de la *station*.

L'infini de l'environnement est un infini de l'ouverture vers le monde, mais chaque ouverture advenue réellement conduit à une immobilisation, à une saisie, une demeure auprès des choses (*cohaerere* latin).

C'est ce dernier processus qui conduit à la typicalisation des objets. Comme l'exprime Petitot [3], sur le terrain des relations entre le jugement et la perception : « [...] la perception singularise et individue alors que le jugement désingularise et typifie. ». L'action mémorielle du sujet n'est pas la même quand il s'agit du monde et quand il s'agit de l'environnement. Si c'est le monde qui est visé, le sujet *enregistre* son parcours perceptif à travers les différences distinguées, si c'est l'environnement qui est l'objet de l'attention, le sujet reconnaît ses objets, objets qui se répètent ou se ressemblent à travers des situations. La pluralité de situations débouche sur les types tandis que la visée du monde débouche sur la différence ultime. La différence est un concept mondain, le type est un concept environnemental. Les deux sont intimement consignés dans le concept d'*item* statistique.

L'expérience perceptive, en tant que rafraîchissement des données du monde, glisse sur les différences et s'attache aux types. Elle progresse autant qu'elle s'alourdit d'acquisitions. J.-F. Lyotard explicite, en 1971, dans *Discours, figure*, les principes de la perception en tant que tension entre type et différence : « Essayons de repérer la modalité de la différence dans l'espace perceptif. Le champ visuel fait l'objet d'une "correction", d'un aplatissement constant, qui visent à éliminer la différence et à homogénéiser l'espace en système d'oppositions. Pour l'animal qui parle, le traitement le plus spontané de l'espace perceptif, c'est l'écriture, c'est-à-dire l'abstraction. La spontanéité conduit à construire le champ comme un fragment de système qui "parle" par couleurs, lignes, valeurs. L'attention a pour fin de reconnaître. Reconnaître ne va pas sans comparer. L'œil court ici et là, et compose sa toile familière. Par cette course qui consiste à la fois dans le balayage du champ et dans l'accommodation de l'appareil optique, chaque partie est tour à tour placée au foyer, identifiée en vision centrale et ordonnée aux autres dans une composition de part en part intelligible, qui est euclidienne. L'attention écrit l'espace ; elle y trace des lignes, des triangles ; les couleurs pour elle sont comme des phonèmes, unités valant par opposition et non par motivation. » [4]. On verra les détails de cette ébauche du programme cognitiviste fonctionner dans les simulations pratiquées par les sciences cognitives.

C'est précisément à la jonction de l'infini mondain et de la sélectivité environnementale que se situe la contingence porteuse de l'*aura* des choses. L'Objet kantien et la statistique en tant qu'elle est le concept co-axial des sciences de la nature et des sciences de la société, préparent la nouvelle intelligibilité de l'objet *sui generis*. Nous nous trouvons dans une situation épistémique à *sens unique*, où le retour pur et simple à la conscience magique serait, ou plutôt *est*, une démission intellectuelle, avec laquelle on flirte, certes, mais avec laquelle, raisonnablement, on ne se marie pas. Nous sommes alors obligés de suivre les vicissitudes de l'*aura*, analyser le phénomène de son *actuelle déchéance* qui avait ses raisons propres,

annoncées par Benjamin, en 1935, et qui continue à en avoir, non sous une forme *changée* mais plutôt d'une manière *évoluée*, à partir de la nouvelle révolution technique qui est l'invention de l'informatique, accomplie aux alentours de l'année de la mort de l'écrivain.

Tout d'abord, de quoi, précisément, parle Benjamin dans l'exemple heuristique qu'il donne de l'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il » ? La figure de la présence inatteignable recèle un fond philosophique largement discuté depuis la première décennie du 20<sup>ème</sup> siècle. La dialectique du proche et du lointain n'a rien d'une banalité. Elle réalise le lien intime qu'ont, dans la perception, l'immanence et la transcendance. Merleau-Ponty dit ceci de ce paradoxe : « [...] si nous réfléchissons sur cette notion de perspective, si nous reproduisons en pensée l'expérience perspective, nous verrons que l'évidence propre du perçu, l'apparition de "quelque chose" exige indivisiblement cette présence et cette absence. » [5]. Le croquis minimaliste que Benjamin fait, enferme une situation, du point de vue cognitif, très complexe. L'homme *suit du regard* la montagne et l'arbre qui jette sur lui son ombre. Sur les deux plans, dont il est le centre, il suit respectivement le *profil d'un horizon* et la *ligne d'une branche*. Le regard qui en tant que *sens distant*, aussi rapproché soit-il, est un médium de *distance*, c'est-à-dire un médium à transformation projective de l'information, organise la projection qui permettra de prélever l'information cognitivement exploitable. Cette dernière s'agence différemment quand il s'agit de la *figure* (ligne) et quand il s'agit du *fond* (horizon)<sup>2</sup> [6]. C'est une scène spatiale à plusieurs épaisseurs et avec un cadre temporel dynamique. La singularité de la *trame de temps et d'espace* est la condition de l'*apparition* de l'objet. C'est aussi l'espace de résolution du problème *pratique* fondamental, dont la philosophie des sensations, depuis la Grèce Antique jusqu'à nos jours, en passant par toutes les époques, distingue la signification et la difficulté capitale, le problème du hiatus entre la limitation ponctuelle et momentanée de notre position spatio-temporelle et la plénitude de l'être en tant que connaissable. S'il est encore impossible de parler, autrement qu'en termes flous, des singularités du temps, si le temps n'est pas quelque chose de manipulable autrement qu'à l'échelle subjective<sup>3</sup>, au sens banal, la dimension spatiale de la perception, et notamment de la perception visuelle, est l'objet des recherches concluantes, depuis les travaux pionniers de David Marr, dans les années 70 [7]. On sait, que l'information utile sur l'objet volumique se recueille à partir des *singularités* mathématiques de la fonction de luminosité sur la *ligne* du contour apparent de l'objet projeté sur la rétine. Une branche offrant son ombre en est un cas simple et exemplaire, l'horizon montagnard étant plus compliqué puisque l'apparition d'une *chaîne* de montagnes résulte d'une projection secondaire de plusieurs contours apparents se trouvant à des distances différentes de l'observateur.

---

<sup>2</sup> Les liens entre Benjamin et la gestalt-théorie sont discutés récemment par Annette Simonis [6].

<sup>3</sup> Comme cela est le cas dans la *Machine à renverser le temps* de Pierre Kowalski, exposée en 1996 à la Biennale de Lyon.



Figure 1. Photo Marcin Sobieszczanski.



Figure 2. Photo Marcin Sobieszczanski.



Figure 3. Photo Marcin Sobieszczanski.

En quelque sorte, la branche nous impose son temps par la pérégrination de son ombre, et nous, nous imposons notre temps perceptif en déambulant sur la crête de plusieurs montagnes alignées par la projection.



En dialecticien, Benjamin distingue alors plusieurs *périodes* de la perception considérée comme mécanisme objectif, comme instrument de possession du monde par distanciation. Sur le terrain social, cet aboutissement stabilisé de l'évolution biologique, ne cesse, en effet, d'évoluer et de fluctuer. Tout d'abord, dans le travail d'enrichissements souterrains, la réceptivité subit le retour du milieu humain, de cet artifice auquel elle a contribué grandement. A force de fabriquer ce milieu, les techniques successives apposent à la réceptivité leurs contraintes directionnelles. La production et la reproduction sont ainsi intimement attachées à la cognition. Les techniques deviennent interprétables en termes de solution des rapports dans le couple, massifié, du sujet et de l'objet. C'est la période *moderne*, la pratique simultanée de la peinture, de la photographie et du cinéma, qui est le théâtre de ces processus historiques. C'est aussi le moment de l'émancipation de l'art en dehors des moyens de production de la culture. Dans le cas de ces derniers, l'aura est irrémédiablement déchu. Ils s'objectivent dans leur institutionnalisation et deviennent instruments de répression. C'est là, également, par le fait de la conservation de la propriété par l'état totalitaire, qu'advient le processus d'esthétisation de la politique qui culmine dans la guerre, dans la destruction du corps social. L'art seul garde sa réactivité et il peut répondre à l'esthétisation de la politique par sa propre politisation. Sur le terrain de l'art, la question de l'aura reste ouverte, sauf dans l'univers de l'art-marchandise où elle se réduit à l'épreuve de l'original et de la copie, et ne concerne plus que les commissaires priseurs<sup>4</sup>. Sur le terrain des moyens de diffusion, tels les journaux illustrés, la photographie publicitaire ou la signalétique graphique, l'aura est irréparablement trahie.

Le dernier épisode de cette dialectique s'est déroulé devant les yeux de Benjamin. « Seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. » Ce qui fut fait. Suite à la formidable mobilisation des mathématiciens, des logiciens, des linguistes, des physiciens, des biologistes, et d'autres, tous affectés de près ou de loin au *génie* militaire, la machine à simuler le système nerveux et les contrôles qu'il peut exercer sur les différents aspects du réel, a vu le jour. Le programme intellectuel et pragmatique de la première cybernétique atteint, encore assez naïvement, l'objectif de la recréation de l'intelligence humaine. « L'intelligence humaine demeure toujours très éloignée de l'intelligence divine qui embrasse tout ; de même l'intelligence du Golem [lire : ordinateur] est très en-dessous de l'intelligence humaine, il lui manque cette spontanéité qui, seule, fait que l'homme est ce qu'il est. Cependant, même à son niveau infra-humain, le Golem est une figuration du pouvoir créateur de l'homme. » dit Scholem [8], avant d'évoquer la lignée spirituelle de Johann von Neumann et de Norbert Wiener.

Quant à la culture et à l'art, jusqu'à une époque très récente, l'informatisation des métiers artistiques atteignait principalement la dimension de simulation des outils de production traditionnels. Mais en plongeant les arts post-avant-gardistes dans un

---

<sup>4</sup> Il faut l'innocence d'un Fred Forest, pour interroger encore aujourd'hui la sensibilité artistique du commissariat artistique.

nouveau système technique (numérisation-convergence des supports), dans une nouvelle économie (mondialisation) et, depuis la fin des années 70, dans un nouveau modèle de communication (réseau), l'informatique demande à réinterroger justement la question de l'aura. La dialectique de l'aura est aujourd'hui, de nouveau possible. On peut trouver ici le même clivage qu'à l'époque moderne. En se déplaçant depuis les conditions de production vers les conditions de réception, on voit deux processus pratiquement symétriques. D'un côté, avec la possibilité accrue de reproduction des codes numériques, la question de l'aura est définitivement close. D'un autre côté, on entrevoit plusieurs ouvertures qui laissent la question en suspens, et donc aptes à devenir un enjeu politique, une scène encore instable, sujette aux actions et non au déterminisme techniciste. Les ouvertures qui se dessinent aujourd'hui portent sur le rapport que le récepteur pourrait avoir à l'objet d'art. Plusieurs types d'interaction sont envisageables. Maignien [9] en analyse un large éventail, mais en se cantonnant à la valeur « médiatique » du réseau numérique. Le langage (code) et la logistique du système numérique distribué ordonnent le vecteur du jeu d'interprétations qu'effectuera l'instance de réception publique. Quelques hypothèses semblables apporte Rieusset-Lemarié [10].

Or, pour Couchot, le travail accompli dans cette sphère de nouvelle réceptivité de l'œuvre aménage la valeur créative même de cette œuvre, et la fait progresser sur une pente ascendante de classement de modèles d'inspiration : « [...] tandis que la première interactivité s'intéressait aux interactions entre l'ordinateur et l'homme sur le modèle stimulus-réponse ou action-réaction, la seconde interactivité s'intéresse davantage à l'action en tant qu'elle est guidée par la perception (l'"énaction"), à la corporéité et aux processus sensori-moteurs, à l'autonomie (mais on dira aussi plus précisément l'"autopoïèse", concept que l'on doit au neurobiologiste Francisco J. Varela). Aux modèles physiques de la première s'opposent et/ou s'ajoutent les modèles issus des sciences cognitives ou des sciences du vivant. » [11]. Reconnaître ce qui donne sens à cette dernière affirmation, c'est rejoindre ce qui semble être l'ultime et le plus complet édifice théorique d'une vision « additionnelle » du rapprochement entre l'art et la technologie. Le rapprochement en question s'accomplit, pour l'art, à partir des opérations heuristiques qui lui sont propres. Il s'agit, d'un côté, de l'aboutissement créatif à l'œuvre finale, et d'un autre côté, du dévoilement spectaculaire de l'œuvre, par différents modes de sa donation, allant depuis celui du couple œuvre/spectateur immobiles, jusqu'aux scénarios interactifs et ouverts de l'œuvre fluctuant sous les impulsions externes et internes. C'est la conséquence directe de la pensée de création et de réception, forgée par les avancées théoriques et expérimentales des écoles de Berlyne, de Francès et de Moles, et revalorisée à la lumière des technologies numériques actuelles. Mais si les modèles scientifiques de la perception et de la cognition devaient s'appliquer aux relations, productrice et réceptrice, à l'Œuvre, l'artiste ne saurait que les côtoyer, avec plus ou moins de compétences personnelles. Tout change du moment où ces mêmes modèles coexistent avec la démarche de l'artiste et de son partenaire social. La démarche qui se tient à l'endroit-même de l'exercice de la perception et de la cognition produit directement des méthodes participatives, non d'une œuvre mais

d'un monde qui se déploie de notre milieu vers l'univers. Ici, l'artiste, qui éventuellement accuse une tendance à penser explicitement par modèles et par simulations, n'aménage pas, tel un scénographe, l'accès à sa production, mais il progresse sur la voie d'un autre statut de la réceptivité dans l'art. La jouissance du statut inhérent de la réceptivité assure à l'agent esthétique sa place de concepteur et d'expérimentateur de modèles, et ceci à partir d'une position intime, c'est-à-dire propre, subjective et originale. Dans cette situation, il n'y a plus lieu de parler des relations science-art, puisque les deux n'ont plus à échanger leurs légitimités respectives : ils concourent à croiser leurs visées cognitivistes. Au lieu de leurs intelligences historiques, on peut parler d'une union structurelle, de l'épistémologie et de la praxie.

Si cette cohérence de deux grands flots d'énergies spirituelles de l'humain présente le trait de généralité, il n'en est pas moins que l'histoire leur donne des impulsions conjoncturelles. Ainsi, depuis l'époque benjaminienne, ce n'est pas l'aura qui est déchu, mais c'est l'œuvre comme condition indispensable de l'expérience artistique qui est déposée - et en son absence, il n'y a plus lieu de parler de l'aura. L'art est un procédé soutenu de perceptibilité, dans son essence-même, et en tant que tel il n'est peut pas être producteur d'objets (de représentants du monde). L'art est un rapport au monde et n'offre guère de terminaux auxquels s'attacher. L'objet d'art accomplit le mystère du fait que l'instance subjective, dont l'identité est à la fois stable et historicisée, assume cognitivement la versatilité du flux incessant de la donnée - l'objet d'art est un *sujet*. Il l'était toujours à la manière de l'*inconscient optique*, et l'époque dont Benjamin a été le témoin l'a tiré de cet inconscient au grand jour de l'esthétique politisée. L'art de la plus récente révolution technique ne saura pas être la véritable réceptivité s'il ne renoue pas avec ce qui a été le projet le plus intime de l'informatique : la reproduction du rapport du subjectif à l'objectif, de la condition de l'unique à l'ouverture de l'universel.

Cet art est autant une science. Non seulement parce que la technologie participe du contrat de mutuelle stimulation de la technique et de la science, mais aussi et avant tout parce qu'elle institue des relations perceptives précises. Si on bascule du *précis* scientifique vers le *singulier* artistique, c'est de l'aura-même que l'on parle ; non de l'aura de l'œuvre, mais de l'aura à l'œuvre. Ce fait constitue l'apport inédit et original de cet art à l'histoire. L'inversement, si à travers du *singulier* de l'art on envisage d'appréhender le *précis* de la science, en surpassant les anciennes craintes de détermination apodictique, on rencontre une science *cognitiviste*, adaptée au traitement de l'entremise mondaine de l'être sensible, une science dont l'objectivité, et c'est une première dans l'histoire de l'épistémologie, est réglée sur la condition subjectale<sup>5</sup>.

Les exemples de cette osmose intime de l'art et de la science manquent ou plutôt, en tant que *processus*, ils sont disséminés dans des réalisations partielles, et

---

<sup>5</sup> En termes philosophiques qu'il faudra développer, ceci n'est pas un enseignement du *sujet* ou de la *subjectivité* consciente absolue mais de l'*unicité* sensitive universelle.

il est aujourd'hui extrêmement délicat de les chosifier en les déferant sur la place publique de la critique d'art qualifiante. La difficulté de les exposer est irréductible. Ce ne sont pas des *works in progress* mais des situations organisant une progression de la sensibilité à travers le monde : des dispositifs processuels dans leur fonctionnement et, en conséquence, instables dans leur façon d'agir. Il est aussi bien de les *suivre* à partir de certains faits artistiques qu'à partir d'agissements qui ne se réclament pas de l'art. En effet, l'expérience esthétique de ce type est aujourd'hui vécue dans les laboratoires de la sensorialité artificielle, surtout ceux de la vision. Le temps est venu que l'esthétique, elle aussi fasse sienne la formule de *L'œil et l'Esprit* de Merleau-Ponty : « Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision » [12]. Qui pourrait mieux que les inventeurs de la rétine artificielle ou des systèmes experts de reconnaissance d'objets et de personnes, affirmer aujourd'hui que l'esthétique, d'après la leçon de son fondateur, Alexandre Gottlieb Baumgarten, est la *connaissance sensible (sinnliche Erkenntnis)*.

Essayons d'apercevoir ce principe dans les objectifs déclarés de la réalisation *EyeBox* de Simon Greenwold d'Aesthetics and Computation group au MIT Media Lab, qui trente ans plus tard, répondent en détail (voir les précisions sur le site de MIT [13]) au programme procédural tracé par Lyotard : différence / type, extraction de l'information pertinente à partir des couleurs, contours / plages chromatiques, discrimination / identification, reconnaissance et comparaison, balayage du champ et accommodation, vision centrale et ordonnancement euclidien de l'espace visuel.

« *EyeBox* is a component technology in a larger project under development called *The Associate*, which aims to use physical objects instead of names as referents for digital information. You place an object from your environment into *The Associate* (a box much like *EyeBox*). The object is quickly scanned and matched against other objects that have been placed in before. If the object is new, you are prompted to pull on top of it any set of files or information that you want to permanently associate with it.

The problem that *EyeBox* solves is the recognition problem that *The Associate* poses: How can we quickly recognize any object that you place into the system regardless of its orientation, having seen it perhaps only once before from a different angle? We know that objects look radically different from different viewpoints. We need some invariant property to use for recognition. Options include, color, mass, spatial moments, or volume envelope. *EyeBox* uses quickly computed spatial properties of the object's volume for recognition. [...]

I tested the similarity of two volume signatures by comparing them with a Euclidean distance norm. I would, however, iterate, shifting the comparison over by one value at a time to find the least distance for two signatures because if the object was in a different orientation I expected the volume histogram to be arbitrarily translated. » [13]



Figure 4. Simon Greenwold, *EyeBox*, Whole Box.

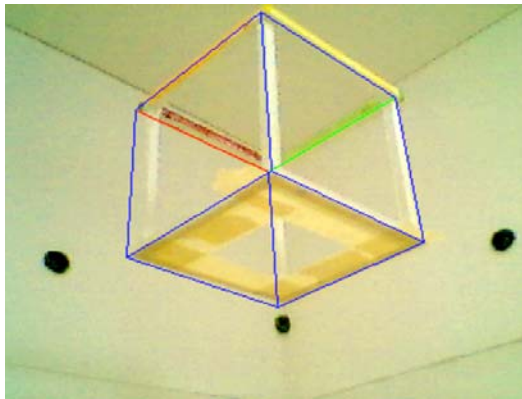


Figure 5. Simon Greenwold, *EyeBox*, Calibration software.



Figure 6. Simon Greenwold, *EyeBox*, Box with calibration object.

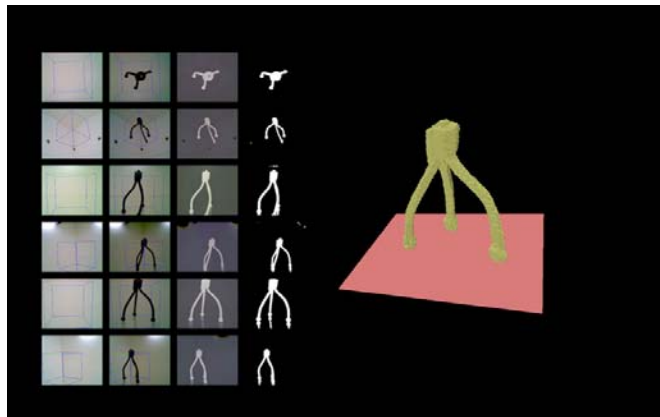


Figure 7. Simon Greenwold, *EyeBox*, Reconstruction of a small flexible camera tripod.

### **Thèses sur l'art « objectal », à l'époque de sa conquête de l'informatique**

Il existe plusieurs métaphores de l'intelligibilité de l'informatique dans le domaine de l'art.

La métaphore mécano-computationnelle correspond à la refonte des anciennes techniques de représentation sur le fond de l'unification du format des différents supports. La dynamique de la machine informatique épouse ici les dynamiques inhérentes aux supports traditionnels, les stimule et les étend au-delà de certaines limites, circonscrites d'ailleurs, pour la plupart, par les expérimentations des mouvements avant-gardistes de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Des transformateurs et des générateurs d'images et de sons font partie de ce type d'usage artistique de l'ordinateur. Mais on n'y dénombre aussi les générateurs d'espaces sonores, de formes graphiques et d'objets volumiques, de vidéo et d'univers virtuels. Dans le domaine des arts du langage, l'informatique procure le support et les générateurs d'hypertextes.

La métaphore communicationnelle replace les productions numérisées ou celles dont la conception à été assistée par l'ordinateur, dans le contexte de la communication réseautique. Ici, on rejoue les expériences du *mail art*, de *l'esthétique de la communication* ou de *l'art relationnel*, dans le cadre politique et éthique de l'émergence d'une intelligence collective et distribuée des réseaux numériques.

La métaphore robotique semble couronner cet édifice du nouveau système des beaux-arts, puisque sans se désister des avantages des précédentes elle achève et parfait la conception objectale de l'œuvre d'art dans la civilisation occidentale. L'œuvre qui devient un scénario ou encore un programme génératif et évolutif de l'interaction avec son milieu d'accueil et de réception étend, explicite, dynamise et agence les circonstances de sa production, de son être et de la production de son sens. En tant qu'entreprise d'usinage de nouveau type, l'informatique a su se rendre solidaire des processus collaboratifs et duratifs de la genèse de l'œuvre. En tant qu'outil de

connaissance, c'est-à-dire technique de mémorisation et de calcul logique, le principe de son rapport au réel, la simulation, a épousé et stimulé les caractères de l'éphémère, de l'ubiquité et de l'instabilité de l'œuvre d'art. Dans sa dimension créative, l'informatique a consacré, finalement, l'émancipation homéostatique et l'autonomie quasi-morale de l'œuvre, qui s'engage en tant qu'agent dans l'expérience de l'interactivité herméneutiquement ouverte.

L'œuvre fluctuant et évoluant, échangeant avec les individus et avec le tissu social, est un Super-Objet qui incarne et chosifie le plus ancien rêve de l'esthétique occidentale – celui de la véracité atteinte dans le processus de complétion des attributs objectifs.

Rappelons nous de la pensée platonicienne. L'œuvre d'art de la Grèce Antique est un objet, un vrai objet, tellement vrai que vivant. Le peintre et le poète sont exclus de ce système des beaux-arts. Le premier, par son incomplétude, de par le caractère partiel de sa réceptivité, et en conséquence, de sa production, le seconde, à cause de son attitude irréductiblement non-objective. Le programme du rendement réaliste dans la représentation et le postulat de l'objectivation scientifique, ainsi que la répression des attitudes contraires, sont inscrits dans le premier traité de la politique esthétique, la *République*.

Si on replaçait cette discussion dans notre situation contemporaine, il faudrait relever la différence philosophique entre, d'une part l'idée de l'autonomie auto-apprenante et évolutive, et d'une autre part l'exercice souverain de l'expérience cognitive à visée limitée et radicalement subjective. Les avantages de la première position sont évidents. Mais quel gain gnosiologique peut-on escompter en affirmant la limitation et la localisation subjective de la connaissance ? Rien d'autre que la sauvegarde du caractère expérientielle de toute intramuse mondaine. Certes, on perd la force de l'objet qui résiste du haut de son homéostasie de complexité et de complétude, on perd la rationalité sociale de l'intelligence collective (des insectes), mais à la place de cela, à la place de la véracité, on renoue avec la possibilité de vérification gnosiologique de tous les sens d'être établis. La limitation de la visée et l'unicité de la propre situation du sujet, sont les caractéristiques essentielles de toute action gnosiologique et en tant que telles elles sont le mécanisme local le plus à même de garantir au vivant, au niveau individuel et au niveau de populations, la fabrication des homéostasies non seulement interactives, mais réellement adaptatives. C'est de l'adaptation universelle, pardessus des générations, mais éprouvée à la dimension de la sphère intime, qu'il s'agit. Ce n'est pas une fatalité ou une vulnérabilité, c'est un principe *protensionnel*.

Si l'informatique devait prendre part dans la connaissance sensible, elle doit se réapproprier sa première vocation cybernétique d'être une technique de contrôle du milieu. Sa métaphore la plus puissante est celle du système nerveux et c'est en tant que telle que l'informatique peut participer à la vocation politique de l'art de ne pas être un objet mais être un sujet.

La conception objectale de l'œuvre d'art a provoqué, à l'époque des avant-gardes, une farouche réaction révolutionnaire visant à de-chosifier la production artistique par la remise en question de sa matérialité et de sa dimension représentationnelle. L'époque post-moderne a instauré, à l'endroit de l'œuvre déposée, l'objectivation des processus créatifs, communicationnels et interprétatifs.

La conquête de la techno-science et de la techno-culture informatique par les artistes, depuis le computer-art, les environnements immersifs, jusqu'au web-art et la vie artificielle, est un processus parallèle aux deux précédents. Pourtant, sa signification politique est loin d'être définitivement fixée.

Les adversaires et les partisans de l'art numérique citent souvent Paule Valéry et Walter Benjamin. Les premiers pour avertir de l'ubiquité dématérialisant et de la fin de l'œuvre propre et originale, les seconds pour affirmer que les attributs non-triviaux, communicationnels, interactifs, hybrides et polysémiques de l'œuvre numérique, procurent à cette œuvre le caractère auratique, perdu par l'époque de reproductibilité mécanique.

Ou bien, l'aura en tant qu'accompagnement de l'objet-substitut authentifié par l'informatique réputée non standard, ou bien, l'action du sujet sensible à travers le monde auratique de la poursuite respectueuse de l'infini – tel est l'enjeu de la question de l'art qui s'avise à investir les potentialités théoriques et pratiques de l'informatique. C'est, d'ailleurs, l'informatique elle-même qui suggère la réponse. Non l'informatique du système technique ou celle du montage social du consensus de fabrication d'usages massifs, mais le domaine de la « réflexion pratique pure ». Depuis son programme original, elle se voulait une technique dressant la richesse sémantique limitée des algèbres en face d'une infinie richesse du monde. Sa visée et son problème fondateur sont alors analogues à ceux du peintre de Merleau-Ponty : le modélisable et le simulable de l'informatique sont à l'image du perceptible d'un peintre qui possède uniquement un « monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel »<sup>6</sup> [12].

L'informatique se voulait bio-inspirée et en tant que telle elle a inscrit en elle le principe évolutif de réactivité. Ce programme, sans se prévaloir, pour l'instant, des résultats décisifs et sans pouvoir s'imposer dans l'économie mondiale de la recherche, est en train de se réaliser dans des laboratoires des sensorialités artificielles où s'élabore la naturalisation du phénomène originel de la conscience. Ses moments philosophiques les plus forts sont : les simulations progressives et écologiques des mécanismes biologiques de contrôle, l'introduction des logiques floues et des opérations sémantiques, le dépassement des traducteurs numériques au profit des solutions analogiques, et finalement l'horizon de l'informatique de particules élémentaires et de tissus vivants. Si, alors, une discipline technoscientifique est obligée aujourd'hui de prendre en son sein des décisions

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, M., 1964a, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris [12].



politiques pour opérer ce tournant encore hautement incertain, il n'est pas étonnant que l'art soit confronté à ce genre de choix avec d'autant plus d'acuité.

On a pourtant l'impression que la plupart des réalisations artistiques convaincantes sont des tentatives de rattraper le progrès scientifique afin de pourvoir les œuvres des caractéristiques « humaines » (*human factor*)... Nous faut-il rappeler que l'humain est humain non par sa capacité d'interagir, mais par sa position d'être un champ sensible coexistant au monde, un moment de bascule de la manifestation de l'être vers la réceptivité, à une étape précise et toujours à dépasser de l'Evolution Universelle ?

## Références

[1] Benjamin, W., 1991 (1936), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » in Benjamin, W., 1991, *Ecrits français*, Gallimard, Paris.

[2] Buci-Glucksmann, C., 2002, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris.

[3] Petitot, J., 2000, « Les nervures du marbre. Remarques sur le "socle dur de l'être" chez Umberto Eco » in Petitot, J., Fabbri, P., (éd.) *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Grasset, Paris, pp. 83-102.

[4] Lyotard, J.-F., 1971, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, p. 155.

[5] Merleau-Ponty, M., 1947, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, tome XLI, n° 4, pp. 119-135.

[6] Annette Simonis, 2001, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin*, Böhlau.

[7] Marr, D., 1982, *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, W.H. Freeman.

[8] Scholem, G., G., 1974, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Calmann-Lévy, Paris pp. 471-478.

[9] Maignien, Y., 1996, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction numérisée », *Bulletin de la Bibliothèque nationale de France*, t. 41, n° 1, Paris, pp. 16-24.

[10] Rieusset-Lemarié, I., 1998, « L'unicité de l'œuvre à l'épreuve de la reproduction multimédia » dans les actes du colloque *Le concept de Rupture dans les œuvres produites par les Nouvelles Technologies*, 7 mars 1998, Paris-7 Denis Diderot.

[11] Couchot, E., Hillaire, N., 2003, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris, pp. 99-100.

[12] Merleau-Ponty, M., 1964, *L'œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, cité dans l'article « Esthétique - L'expérience esthétique » de 1995 de Daniel Charles dans l'*Encyclopædia Universalis*.

[13] Simon Greenwold, 1995, *Spatial Computing*, Thesis of Master, MIT.