

Le défi esthétique de l'art technologique

Marc Jimenez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/293>

DOI : [10.4000/leportique.293](https://doi.org/10.4000/leportique.293)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Marc Jimenez, « Le défi esthétique de l'art technologique », *Le Portique* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 14 mars 2005, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.293>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Le défi esthétique de l'art technologique

Marc Jimenez

- 1 Avant de parler du défi esthétique de l'art technologique, je dirai quelques mots du défi qui est le mien aujourd'hui, un défi qui pourrait facilement devenir un piège si je n'y prenais garde. Ce défi est celui du philosophe, formé à l'école de la philosophie traditionnelle de l'art, qui prétend traiter des formes les plus récentes de la création issues de techniques en constante évolution. J'éviterai donc le piège en adoptant, sans peine, la posture du béotien, du non-spécialiste, du « candide », avec pour seule ambition de formuler quelques interrogations et hypothèses susceptibles de rejoindre les préoccupations des experts en « art technologique ».
- 2 Au début des années 90, le philosophe allemand Jürgen Habermas ouvre son ouvrage *La Pensée postmétaphysique* par cette question : « À quel point la philosophie du xx^e siècle est-elle moderne ? »¹. Formulation faussement naïve et interrogation cruciale de la part d'un penseur qui, une dizaine d'années auparavant, déclarait inachevé le projet de la modernité. Si l'on comprend bien Habermas, un tel projet serait entre-temps devenu obsolète, disqualifié par les diverses formes de la postmodernité, par ces aspects du « postisme » qui contraignent la philosophie à subir les « effets du vieillissement de la modernité ». De façon très significative, Jürgen Habermas ose, dans son ouvrage, un parallèle entre une pensée philosophique menacée de sclérose et le domaine artistique qui, renonçant depuis peu à l'innovation et à l'expérimentation, s'orienterait désormais, telle l'architecture, vers la décoration historique et l'ornement !
- 3 Cette référence à l'art et à la culture post-avant-gardistes, l'un et l'autre victimes d'une sorte de syndrome postmoderne, n'est pas anodine. Le malaise qui frappe les démocraties occidentales traduit l'inquiétude des contemporains devant les diverses crises de légitimation affectant les valeurs, les critères et les repères traditionnels de la pensée, de l'action et de la création. C'est donc avec une grande pertinence que Jürgen Habermas appuie sa démonstration sur des exemples artistiques.
- 4 En effet, les controverses esthétiques au cours de la dernière décennie du xx^e siècle montrent que l'art n'échappe pas, lui non plus, à une profonde remise en cause de sa

définition et de ses fondements ontologiques et existentiels. La réflexion de Theodor W. Adorno paraît aujourd'hui seulement, une trentaine d'années après qu'elle ait été formulée, revêtir sa pleine signification : « Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence »².

- 5 Il est vrai que les fins de siècle, et à plus forte raison le passage à un autre millénaire, parfois inspirateurs d'utopies, engendrent aussi la morosité. Ils incitent au bilan, et force est de constater que si l'utopie et l'optimisme restent l'apanage de la modernité technologique – bilan généralement estimé positif! – scepticisme et défiance caractérisent le bilan jugé négatif, voire exécration, de la modernité et de la contemporanéité artistiques.
- 6 Lancé en France en 1991, le débat sur l'art contemporain s'inscrit dans cette tendance à la réévaluation critique de la modernité en art. Il se déroule en plusieurs temps. À l'origine, la controverse concerne l'art actuel « en crise », dit-on, depuis une vingtaine d'années. On reproche à cet art tout à la fois sa nullité et sa collusion avec le marché de l'art. On lui fait grief de bénéficier indûment du soutien des pouvoirs publics. Souvent accusé d'être « n'importe quoi », l'art contemporain échapperait aux tentatives d'évaluation, défierait tout jugement esthétique et tout critère d'appréciation en vigueur ; il ne susciterait chez le public que répulsion ou au mieux indifférence.
- 7 Il est assez remarquable que les controverses sur l'art actuel, sur sa validité, sur l'existence ou non de critère d'évaluation, ne font guère mention de l'art technologique. La plupart des références concernent les arts traditionnels, les « beaux-arts », peinture surtout, sculpture et architecture, un peu, musique rarement. L'expression « art technologique » suscite la méfiance : certains y voient un arraisonnement, au sens heideggerien, de l'art et de la culture par la technique, oubliant que les Grecs ne disposaient que du terme *technè* pour désigner l'activité artistique, et que parler d'« art technologique », c'est employer un pléonasme.
- 8 En somme, le fait que la réflexion esthétique du temps présent ignore ou occulte les formes les plus actuelles de la création, ouvertes sur un avenir évidemment inconnaissable et largement expérimental, est un paradoxe, voire un contresens. On serait en droit de parodier la réflexion de Jürgen Habermas et se demander à quel point l'esthétique du xx^e siècle est bien contemporaine !
- 9 Une très belle formule clôt l'ouvrage d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance*, ouvrage paru il y a vingt ans, en 1979. En cette fin de xx^e siècle, déclarent les deux auteurs, le savoir scientifique devrait se découvrir « à l'écoute poétique de la nature ». Si l'on en croit les deux savants, cette heureuse métaphore musicale devrait signer la fin des prétentions d'une science classique imposant à la réalité l'ordre et la stabilité de ses concepts et de ses catégories.
- 10 Et si l'on comprend bien, la « nouvelle alliance » définirait un nouveau mode de participation de l'être au monde, un mode dynamique de circulation des savoirs, l'effondrement des certitudes et des dogmatismes, la prise de conscience des interactions à l'intérieur du champ scientifique et culturel, le renouvellement incessant des modèles, la disparition des cloisonnements entre les disciplines, et donc l'élaboration de nouveaux espaces de création et d'invention. Un autre savoir serait en voie de constitution, un savoir devenu modeste vis-à-vis des prétentions de la science classique, mais ambitieux dans ses démarches, qui ne céderait au chaos apparent que

pour mieux percevoir les lois d'une cohérence à chaque fois ébranlée. Espaces ouverts aux expérimentations multiples, affranchies de l'obligation de clôture, d'achèvement, de réussite et de totalité ; processus d'invention qui signifie peut-être que, désormais, comme nous l'ont appris les avant-gardes du début du siècle, l'expérimentation n'est pas en contradiction avec l'« œuvre ».

- 11 Le mérite revient au philosophe Jean-François Lyotard, récemment disparu, d'avoir anticipé, sous le nom de condition postmoderne, les mutations qui se concrétisent aujourd'hui, et il n'est pas indifférent de noter la coïncidence de date, 1979, entre la parution de son ouvrage et celle du livre de Prigogine et de Stengers. Le postmoderne, selon Lyotard, n'a rien à voir avec la récupération anhistorique et éclectique de matériaux sclérosés, avec cette idéologie de la postmodernité qui envahit tous les arts au début des années 80. L'esthétique postmoderne refuse la consolation des bonnes formes, rejette le consensus du goût, la pseudo-réconciliation d'un art sacralisé. Lyotard transpose dans le domaine de l'esthétique sa conception du différend et de l'hétérogénéité des jeux de langages. L'art postmoderne intègre les acquis de la science et de la technique modernes ; il se les approprie librement sans se conformer ni à des règles ni à des conventions. Il n'est pas de l'ordre du déjà présenté – nostalgie du passé – ni du présentable (consensus historiciste et éclectique) mais de l'imprésentable, préfiguration d'un monde où régnerait l'innovation sans modèle des « inventeurs ». L'artiste postmoderne, l'inventeur, tente des coups imprévisibles, « hors limites », « hors site », en permanence transgressifs à l'égard du système dominant. Il n'est pas impossible qu'une partie de l'art technologique contemporain, celui qui joue avec le multimédia, le CD-rom, Internet, relève déjà, sans toujours en avoir pleinement conscience, de cette stratégie de la déroute délibérée... stratégie nomade ?
- 12 Il conviendrait d'adopter, à l'égard des nouvelles techniques, la bonne distance entre la méfiance, la nostalgie passiste, et l'enthousiasme excessif générateur de toutes les utopies. Ces techniques sont, avant tout, des lieux d'investigation et, au stade actuel de leur évolution, on attend d'elles moins des œuvres accomplies qu'une stimulation pour le développement de la recherche et l'élaboration de processus cognitifs intégrés dans un contexte culturel plus vaste. Les innovations technologiques, dont nous ne percevons pas encore la finalité artistique, cesseraient alors d'être considérées comme des interprétations aberrantes du réel, pour devenir ce qu'elles sont, à savoir de simples manifestations parmi d'autres des transformations de la réalité actuelle.
- 13 Une esthétique de l'art technologique aurait dès lors pour tâche d'évaluer l'enjeu culturel et artistique des mutations qui surgissent dans tous les secteurs de la recherche et de la création. Dans les années 60-70, la réflexion esthétique, dans l'héritage direct des mouvements d'avant-garde, s'interrogeait sur la fonction politique de l'art, sur l'« engagement », sur le rapport entre la pratique artistique et la vie quotidienne. Ces questions ne sont pas dépassées, mais elles sont devenues insolubles dans leur formulation ancienne, à une époque où la rationalité scientifique et technologique – les modèles « techno-scientifiques », comme on dit – transforment en profondeur, structurellement, notre relation aux différents savoirs.
- 14 J'ai employé le mot « mutation », terme qu'on emploie parfois abusivement pour traduire notre incompréhension devant certains phénomènes. Peut-on envisager une « esthétique de la mutation » qui prenne en compte la fin des grandes esthétiques classiques, tente de conjurer la crise actuelle de l'art et, simultanément, refuse le discours consensuel qui prévaut aujourd'hui dans les démocraties libérales ?

Personnellement, je rêve d'une telle esthétique qui accepterait d'apprécier le passage, la transition, riche d'imprévus, qu'entraînent les progrès technologiques. Jusqu'à une époque récente, et malgré les réactions alarmistes suscitées par la révolution industrielle, dès ses débuts, le rapport qui liait l'homme à la science et à la technique était un rapport d'extériorité, un rapport instrumental. Progrès et innovations finissaient par s'intégrer dans l'univers quotidien, renforçant le mythe, solidement ancré dans la conscience commune – essentiellement occidentale – que la technique, au bout du compte, est toujours bénéfique.

- 15 C'est ce rapport d'extériorité – du moins à l'origine – qui tend depuis peu à se changer en un rapport d'intériorité. Ce que prépare la techno-science, et que propose déjà le multimédia, n'est rien de moins qu'une révision radicale, et apparemment paradoxale, du concept même de technologie. À travers l'Internet, le CD-rom, les synthèses virtuelles ou sonores, le passage du temps différé au temps réel, l'illusion d'immédiateté, ce n'est pas seulement notre rapport au temps, à l'espace, à la mémoire – et donc à l'histoire – qui est transformé, mais bien le monde de l'*aïsthesis*, celui de l'expérience proprement esthétique.
- 16 Une esthétique de la mutation aurait à s'interroger sur cette extension sans précédent de la sphère du sensible et sur ses conséquences, à savoir l'explosion de l'univers de l'imaginaire et donc de la création. Dès lors qu'elle modifie notre sensibilité au temps et à l'espace et transforme la relation qui liait jadis l'individu au processus d'élaboration des différents savoirs, la technique devient, pour ainsi dire, immanente à ce processus même.
- 17 Il est trop tôt pour dire ce qu'il adviendra de ces mutations en cours. Le paradis pour certains, l'enfer pour d'autres. Le philosophe Paul Virilio ne cesse en mettre en garde contre la révolution cybernétique, s'insurgeant contre « le fantasme de la démocratie virtuelle », et lançant un véritable appel à la résistance contre la cyberculture.
- 18 Réaction salutaire qui ne doit pas empêcher, cependant, de reformuler le débat ouvert à la fin des années 60 par Jürgen Habermas. Dans *Technique et science comme idéologie*, publié en 1968, Habermas dénonçait l'idée d'une neutralité axiologique de la recherche scientifique et technique. Il montrait comment l'une et l'autre obéissaient à des contraintes idéologiquement déterminées au cours de l'histoire des sociétés. Or, la « naturalisation » de la technologie, telle que vous venons de l'évoquer, technologie qui n'est plus prolongement du corps, ni prothèse, ni instrument, mais « corps intégré », capable de démultiplier nos aptitudes perceptives et créatives, tendrait à « innocenter » la science et la technique qui n'apparaîtraient plus nécessairement comme des figures de l'idéologie. Objet de tant de controverses jusqu'à aujourd'hui, la question de savoir à quelles fins répond la rationalité instrumentale deviendrait sans objet. Et la fameuse, ou futile querelle de la modernité – post ou néo ? – serait disqualifiée à partir du moment où la cyberculture, le multimédia notamment, annule toute différence entre l'ancien et le nouveau savoir. Ce dernier point constitue en effet un fait culturel essentiel dans l'histoire de la pensée occidentale. Grâce à l'électronique, aux logiciels toujours plus puissants et affinés, l'actualisation des éléments du passé, leur présentification, deviennent immédiates : les mémoires de l'ordinateur se substituent à notre mémoire. Bien des lieux communs peuvent être dits sur les avantages ou les risques de cette substitution, avenir idyllique ou apocalypse. Le problème n'est pas celui de cet ersatz technologique, ni des fantasmes qu'il engendre, mais celui du rapport bouleversé avec la tradition. Walter Benjamin, dès 1937,

constatait avec amertume les risques d'appauvrissement de l'expérience vécue consécutifs aux nouveaux moyens d'information et de communication. Le passé ne s'hérite plus par une longue chaîne de médiations, de transmissions, où la richesse du transmis était fonction de l'épaisseur du temps, de la densité de la durée parcourue et vécue pour l'acquérir.

- 19 La modernité artistique du début du xx^e siècle pouvait se comprendre à partir des ruptures provoquées par les bouleversements formels. Ceux-ci avaient un sens déterminé que les tendances historicisantes de notre époque « postmoderne » s'efforcent d'ailleurs d'occulter : rupture avec la tradition, avec l'institution, avec l'académisme, etc. Commencée au siècle précédent, aux alentours de 1860, cette modernité atteignit son apogée vers 1910. On perçoit mal, aujourd'hui, l'intensité et l'âpreté de cette lutte pour l'émancipation des formes. L'hostilité, parfois la haine, envers le « formalisme », confèrent indirectement, et sans le vouloir, sa véritable portée à ce combat acharné : les formes apparurent enfin pour ce qu'elles sont, à savoir un contenu social, comme l'a montré T. W. Adorno. Longue crise des « langages », dit-on de façon quelque peu réductrice, de Debussy à Schönberg, de Baudelaire à Mallarmé, de Cézanne au cubisme. Un demi-siècle d'innovations, de changement et d'élargissement des codes et des conventions.
- 20 Lorsque l'esthétique fit irruption, dans les années 20, au premier plan des intérêts théoriques auprès des penseurs enfin décidés à analyser ces phénomènes, la rupture s'était déjà faite tradition. La modernité s'épuisa alors dans la succession des « ismes ». L'important, toutefois, est que ces ruptures eurent lieu, et surtout, qu'elles suscitèrent une prise de conscience de leurs implications : elles sont irréversibles. On pouvait continuer à créer en dehors ou à côté des voies nouvellement tracées, mais on ne pouvait ignorer qu'elles fussent ouvertes. Des solutions apparurent, un langage nouveau compléta l'ancien et se substitua à lui, et des œuvres furent créées. Enfin, on perçut progressivement leur signification extra-esthétique, sociale, politique et idéologique. Les ruptures, en effet, n'eurent pas lieu à l'intérieur d'un continuum délimité par le système des conventions ; elles remirent en cause ce système.
- 21 Aujourd'hui, à l'époque post-avant-gardiste, on sait bien qu'aucune modernité artistique, culturelle ou scientifique, aussi agressive ou subversive soit-elle, ne saurait prétendre remettre en cause quoi que ce soit. Le culturel est injonction à la communication et au consensus, et toute critique, y compris la critique esthétique, est contrainte d'abdiquer devant la puissance d'assimilation du système même.
- 22 Dans ce contexte, le temps des mutations signifie bien autre chose que l'ère des ruptures et des crises des décennies antérieures. Il ne s'agit plus de rompre avec l'ordre ancien ni de briser le carcan institutionnel, et l'enjeu artistique et culturel, tel qu'il fut posé par les avant-gardes successives jusqu'à nos jours, apparaît bien désuet. Il s'efface devant d'autres intérêts, absorbé par le « genre économique ». Intégrées dans le système de gestion des savoirs et des connaissances, les pratiques culturelles et artistiques ne militent plus pour une transformation radicale du monde et de la vie. Elles participent à la pérennité d'un tel système. De même qu'on parle de « techno-science », il se pourrait qu'on forge bientôt un « techno-art » pour désigner les produits élaborés dans le cadre d'une simple adaptation esthétique des découvertes de la... techno-science, précisément.
- 23 Conformément à mon hypothèse précédente, le débat sur la rationalité instrumentale serait alors loin d'être clos, mais c'est un débat un peu différent et presque

métaphysique qu'il faudrait désormais soulever ! L'alliance entre la culture et les technologies nouvelles pose en effet un problème philosophique essentiel : élaborer des images « vraies » d'objets qui n'existent pas, créer des « fictions réelles » – ou des réalités fictives – c'est changer le statut même du réel, et modifier la position de l'homme au sein de la réalité. Position décentrée : la déstabilisation atteint son point critique lorsque l'hyperesthésie produite par le « virtuel » technologique entre en contradiction, voire en conflit, avec l'inertie de nos facultés perceptives et de nos comportements esthétiques et cognitifs.

- 24 Le virtuel généralisé est cause d'un scandale d'ordre métaphysique. Dépossédé du réel, comme il l'est de plus en plus de la nature, l'homme du XXI^e siècle, fasciné ou exaspéré par les simulacres médiatiques, pourrait bien perdre son intériorité, victime d'un processus de dépersonnalisation.
- 25 Un autre danger est d'ordre esthétique : l'équation, souvent prématurée, nouvelle technologie = œuvre nouvelle, ne dit rien de la qualité du produit obtenu. S'adapter à une évolution jugée positive de la science et de la technique, c'est aussi tomber sous le charme mythique d'un progrès continu et linéaire.
- 26 Seule l'élaboration, toujours renouvelée, d'un projet esthétique ayant force anticipatrice sur les innovations techniques pourrait conjurer un tel risque.
- 27 Mais que devient, dès lors, le fameux problème des critères esthétiques ? Est-il pertinent ? Ne conviendrait-il pas de supprimer purement et simplement le terme « critère » du vocabulaire esthétique ? Personnellement, je n'y verrais aucun inconvénient. Si l'art est changement et lieu de tous les changements, s'il brouille la carte traditionnelle des beaux-arts, cela veut dire qu'il échappe, comme le dit Anne Cauquelin, au site de l'esthétique, et s'il échappe à cette assignation, cela veut dire que la question des critères, des normes, des conventions, des systèmes de légitimation, ne se pose plus. N'oublions pas, en outre, que le problème des critères en art est un faux problème, car un critère esthétique suppose un supra- ou un méta-critère qui en détermine la validité et la fiabilité. Quel est donc le critère du critère, et ainsi de suite. Or, l'histoire de l'art le prouve : le critère du critère n'est jamais esthétique ; il est toujours politique et idéologique.
- 28 Je trouve assez séduisante l'idée que l'art est un jeu qui se joue pour lui-même, invente au jour le jour ses propres règles, un art qui, selon les termes d'Anne Cauquelin, « se joue, se pense, et mise à chaque fois et sur sa vie et sur sa disparition, faisant de cette perpétuelle remise en jeu le dernier enjeu ».
- 29 Cette thèse est assez conforme à l'idée que je me fais de l'histoire de l'esthétique et de l'histoire de l'art, qui montrent à l'évidence que les œuvres d'art les plus remarquables ne sont jamais celles qui ont obéi à des critères, mais celles qui les ont transgressés et ont été, de ce fait, créatrices de critères, à leur tour très vite dévalués.
- 30 Mais une objection apparaît dès lors. Le jeu de l'art technologique se déroule sur le territoire immense des technologies de la communication. Certains exigent que cet art soit « nomade » et non pas sédentaire, et demandent qu'il ne soit plus inclus dans la catégorie traditionnelle et scolastique des beaux-arts. Soit ! Mais qu'advient-il alors de l'art, et comment le distinguer des autres activités culturelles, si sur l'océan communicationnel, à l'horizon infini, les limites elles-mêmes ont disparu ?
- 31 Je n'ai évidemment pas de réponse toute prête à cette question. Pas de réponse mais une inquiétude, celle de devoir voguer justement, bon gré et surtout mal gré, sur cet

océan qui n'a de communicationnel que le nom, et qui est en fait l'univers aplati et aplani du virtuel, la surface écranique – je n'aime pas trop ce terme – qui, de façon confortable et fallacieusement consensuelle, autrement dit amollie, nous isole, nous, fragiles sujets prétendument démocratisés, repliés frileusement dans notre individualisme collectif, des chocs du réel, c'est-à-dire de la réalité des pouvoirs économiques, politiques et idéologiques plus que jamais concentrés entre les mains de minorités qui, elles, n'ont rien de virtuelles.

- 32 Je me suis contenté d'évoquer ici différents types de défis, d'enjeux, de scénarios, et il m'est arrivé aussi de les entrecroiser. D'autres hypothèses pourraient être formulées, mais je n'ai pas voulu tomber dans la futurologie et je me suis limité aux possibilités réelles et concrètes du temps présent, en cette période opaque de mutation et de transition qui défie la réflexion théorique.
- 33 La théorie esthétique des nouvelles technologies reste à élaborer. La seule chance d'y parvenir, aussi bien de la part des théoriciens que des praticiens des nouvelles technologies, est d'entrer dans une phase d'appropriation des acquis scientifiques. Un vœu pieux, sans aucun doute ! Mais on peut rêver d'une dialectique féconde qui pourrait s'instaurer dès lors que l'art renoncerait à monopoliser l'intuition, la sensibilité, la création, et que la science cesserait de confisquer l'élaboration de modèles théoriques.
- 34 Il y a quelques semaines, une chaîne de télévision française demandait à Michel Butor, ce qu'il pensait du multimédia. Butor a répondu : « l'ordinateur, c'est l'outil du poète ! ».
- 35 Alors, sans trop d'illusions et conscients du paradoxe, rêvons !

NOTES

- 1.. Jürgen HABERMAS, *La Pensée postmétaphysique*, Paris, Armand Colin, 1993, trad. R. Rochlitz.
- 2.. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, trad. M. Jimenez, p. 15.