

ETC



Entrevue avec Norbert Hillaire Entre « l'in situ » et le « on line »

Christine Palmiéri

Number 66, June–July–August 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35132ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

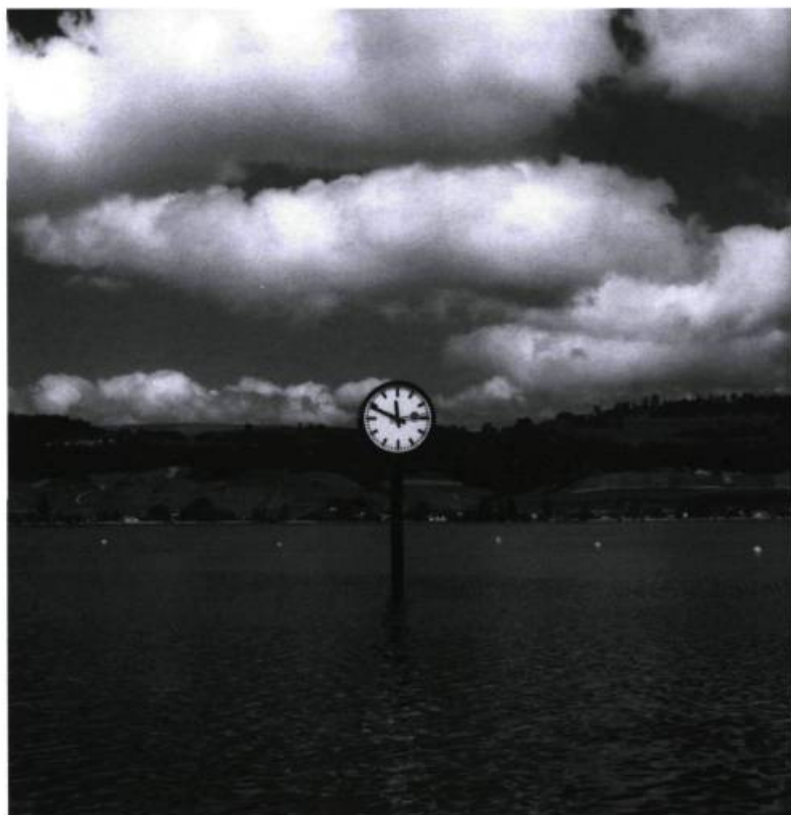
[Explore this journal](#)

Cite this document

Palmiéri, C. (2004). Entrevue avec Norbert Hillaire : entre « l'in situ » et le « on line ». *ETC*, (66), 42–54.

ENTREVUE AVEC NORBERT HILLAIRE

ENTRE « L'IN SITU » ET LE « ON LINE »



Alors que la notion de lieu dans l'espace physique cristallise les différentes couches temporelles qui le traversent, la propension de l'œuvre d'art à échapper aux limites de l'espace-temps transfigure l'art dans des modalités si différentes que le paysage artistique contemporain, devenu polymorphe, semble flotter entre une *médiasphère* et une *biosphère*, qui tente de le reconnecter à ce que l'on appelle le monde, entité floue, flottante et tout aussi polymorphe. Dans la fluidité d'une pensée réticulaire qui glisse entre l'*in situ*, le *on line*, l'*in vivo*, l'*in vitro*, le *déjà-là* et le *hors-là*. Norbert Hillaire, philosophe et spécialiste des nouvelles technologies, théorise le concept de médiation et d'immédiation, questions éminemment importantes au moment où, entre l'art contemporain et la communication, la notion de frontière disparaît. Outre ses nombreux ouvrages¹, Norbert Hillaire publie régulièrement dans *artpress*, où il a dirigé plusieurs dossiers, notamment sur l'art des réseaux.

Christine Palmiéri : Ces trois dernières années, vous avez publié trois livres dont le dernier s'intitule *L'art numérique*, le précédent *Œuvre et le lieu* et le premier *Architectures de lumière : vitraux d'artistes*. Comment s'opère le passage entre ces œuvres aux modalités si dissemblables, qui semblent mettre en jeu des oppositions telles le matériel et l'immatériel, l'éphémère et le pérenne, le naturel et l'artificiel ? Ou en-

core, selon vos mots, entre l'in situ et le on line ? Comment le phénomène de médiation qui est au cœur de vos réflexions évolue-t-il à travers cette diversité de productions artistiques ? Et qu'entendez-vous, d'abord, par le terme médiation que vous semblez opposer à celui de transmission ?

Norbert Hillaire : Je pars de l'hypothèse selon laquelle c'est un nouveau milieu qui se crée avec les NTIC, qui en appelle à de nouvelles médiations culturelles-techniques, à une science des milieux ou mésologie, laquelle emprunterait ses motifs, pour une part importante, à l'actuelle médiologie. Au demeurant, les modèles épistémologiques qui soutiennent l'entreprise médiologique (et le concept de médiation en général) sont communs à ceux qui relèvent d'autres domaines, comme par exemple la géographie culturelle d'Augustin Berque, et l'approche des milieux qui la soutient.

Médias ou milieux, dans toutes ces approches de la médiation, ce qui est en cause, c'est un dépassement du dualisme cartésien du sujet et de l'objet. C'est à l'encontre de ces dichotomies fondatrices (celle du logos et du pragma chez Platon, de l'esprit et de la matière, celle plus généralement qui fonde le dualisme du sujet et de l'objet), que se dessinent les contours d'une nouvelle épistémé. Ses enjeux concernent aussi bien les milieux réels que les médias, les uns et

les autres ayant en commun d'être indissolublement des objets matériels et des idées, des réalités objectives et des « illusions » subjectives.

Cette perspective est celle, par exemple, d'un Antoine Hennion, qui souligne qu'il s'agirait de « sortir de cette oscillation réductrice, aux deux versants complices », selon laquelle, par exemple, « on analyse le journal télévisé comme rituel qui conforte notre vision commune du monde ou comme instrument aux mains des puissances de la manipulation, de se pencher sur l'opinion publique ou de s'interroger sur la médiatisation du politique. Car, poursuit-il, l'opinion publique, c'est bien ce composé, sans cesse remis en cause, entre les humains et les choses par lesquels ils passent, à travers la médiation qui en fait tour à tour une cause agissant sur le groupe et un produit de ce groupe ».

Que ces nouvelles perspectives prennent pour objet la médiation ou la notion de médiance (telle qu'elle s'applique au paysage), l'approche des notions de milieux impose de manière fondamentale le paradigme du temps. Alors que la vision du monde à l'âge moderne (entendons la substitution d'un espace quantitatif, universel, aux lieux qualifiés de la tradition), qui fournit son modèle aux sciences de la terre entre autres, se fondait sur la prééminence de l'espace. Comme le souligne Berque, « pour voir du paysage dans l'environnement (lequel en revanche existe pour tout être vivant), il faut baigner dans la médiance d'un certain milieu, dans l'époqualité d'une certaine époque. »

Le nouveau système technique de communication, parce qu'il tend techniquement vers ce « composé » entre humains et machines (avec l'interactivité par exemple), ne peut que contribuer à la formation de ce nouveau cadre épistémologique. Et l'interactivité – et la vision cybernétique du monde qui en constitue le fondement – est d'abord une remise en cause du schéma béhavioriste de la communication et du paradigme cartésien du sujet et de l'objet.

C. P. : *La notion de lieu, pour vous, dans le cas de l'œuvre in situ, contrairement à la notion traditionnelle de réceptacle identifiable et territorialisant un*

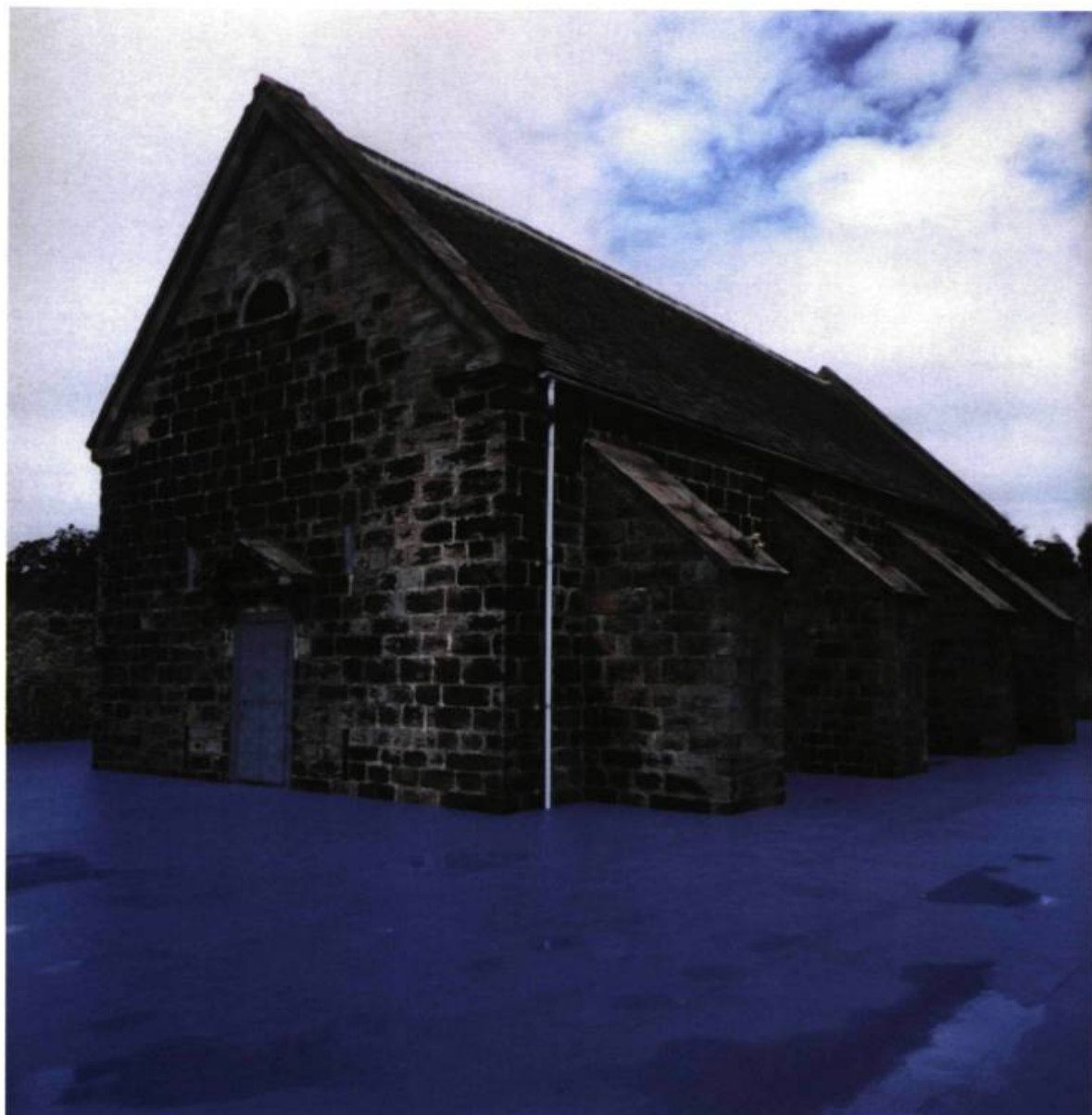
espace immuable, semble être perçue comme une chora mouvante, se transformant, un espace de circulation interagissant avec les éléments qui l'occupent ou le traversent. Je pense ici aux œuvres de Klaus Pinter, Claudio Parmiggiani, Pascale-Martine Tayou, Buren, Klaus Rinke ou encore Rachel Witeread et bien d'autres, bien sûr. Ce qui est intéressant et même intrigant dans cette approche, c'est que l'on ne sait plus si c'est le lieu qui agit sur l'œuvre ou le contraire, et de quelle façon ? Pourtant, vous semblez remettre en question le concept d'autonomie de l'œuvre d'art.

N. H. : Cette *chora* mouvante dont vous parlez est un autre nom possible du réseau, entendu comme paradigme dominant dans notre pensée de l'espace et du lieu, paradigme qui vient dans l'après coup de la modernité et de ses grands récits qui avaient tenté de réduire les lieux à leur seule dimension topologique –, alors même que le lieu est non seulement *topos*, mais aussi *chora* et *genesis* (ainsi que le rappelle, à partir de Platon, Augustin Berque, dans l'ouvrage *Œuvre et Lieu*, auquel vous faites référence). Le paradigme du réseau et la nouvelle architecture à la fois mentale, sociale et spatiale qui le sous-tend nous invitent à repenser les modèles du lieu dans le sens de la *chora* dont vous parlez.

Cette architecture réticulaire s'applique en effet aujourd'hui aux lieux réels et aux espaces physiques de la ville comme au cyberspace « immatériel » des communications mondialisées. C'est pourquoi on ne saurait s'étonner de voir que cette problématique de la communication (et de la communication dans sa dimension mondialisée, en particulier), surgit comme un thème essentiel dans beaucoup de propositions artistiques ou « d'interventions » actuelles, qui visent paradoxalement la redécouverte, ou la (re)qualification d'un espace local et territorialisé dans des lieux « concrets », ou sa scénarisation, cet espace fût-il marqué ou « connoté » négativement : ainsi, par exemple, de cette remarquable intervention de Maurizio Cattelan, *Hollywood*, qui veut rappeler que le mythe du cinéma dans sa dimension d'industrie culturelle planétaire a néanmoins une part de vérité locale et d'ancrage toponymique. En déplaçant ces lettres magiques

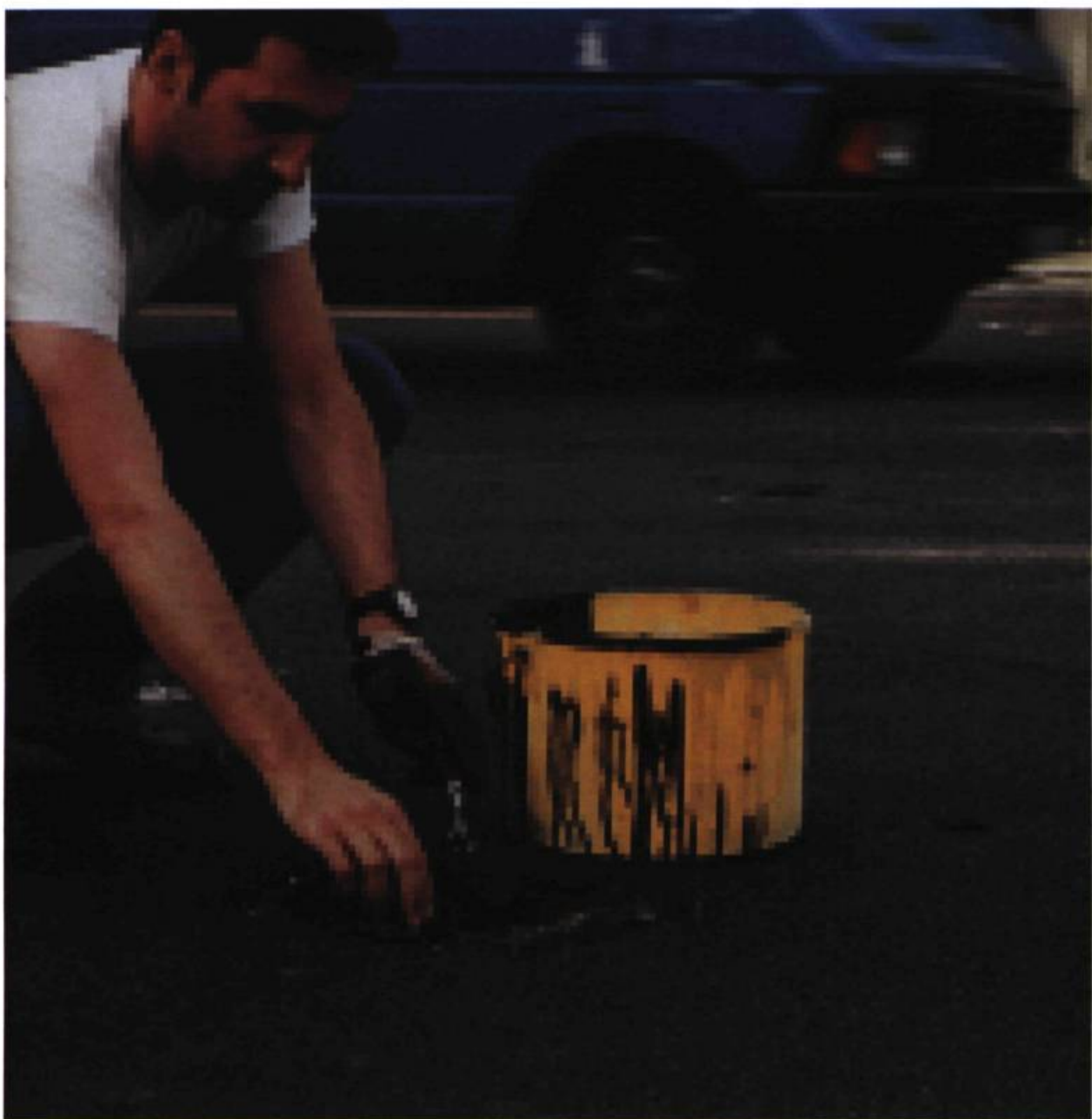


Elizabeth Ballet, *Cake Walk*, 1996. Acier, bois peint en bleu. 500 m². Berwick-upon-Tweed, Grande-Bretagne.



Eri Kurimura, *Rebirth*, 2000.
Marbre, herbe.
Echigo-Tsuman Art Triennial,
Japon, 2000.

Courtoisie Art Front Gallery, Tokyo.



Pierre Huygue, *Daily Event*, Paris, 1997. Courtoisie Marian Goodman, New York/Paris.

qui forment le mot HOLLYWOOD de leur site d'origine (*Hollywood*, mais ce lieu est lui-même le symbole du déplacement même des supports anciens de l'imaginaire de la graphosphère vers la médiosphère), vers un autre site, franchement douteux celui-ci – une décharge publique *en Sicile* –, Cattelan contribue à troubler les frontières et la croyance naïve que nous avons dans la pérennité de nos mythes et de nos sites modernes, que nous voulons croire comme installés dans l'éternité des chefs-d'œuvre : œuvre d'autant plus pertinente qu'elle *intervient* dans un contexte marqué par la récupération à des « fins » politiques des caractères symboliques, mythiques ou religieux attachés à certains sites, quand il ne s'agit pas purement et simplement parfois de leur destruction violente (ainsi des Bouddhas de Bamyan). Cela nous conduit à la question de l'autonomie de l'art.

En effet, l'œuvre d'art contemporain n'a de cesse d'affirmer la puissance de sa singularité et le privilège de son autonomie, et elle se heurte souvent à la résistance du collectif, quand bien même et surtout lorsqu'il s'agit d'intégrer l'œuvre au lieu, car ce lieu ne vaut souvent alors que comme l'arrière-plan décoratif d'une mise en valeur de l'œuvre (à l'exception, on le sait, d'artistes opiniâtres, qui tels Buren, n'ont jamais cru à l'autonomie de l'art, et qui ont fait de ce soupçon et de ce problème même un enjeu et presque un support). À force d'affirmer son autonomie, sa vérité qui ne saurait se comprendre en dehors de son propre déploiement, son lieu qui ne saurait être qu'en elle-même, l'œuvre a fini parfois par chercher jusqu'à l'épuisement ailleurs que dans les lieux de l'art sa vérité, car ces derniers lui rappelaient trop sa dépendance à d'autres systèmes. Mais ce faisant, c'est cette dépendance qu'elle ne cesse de manifester dans sa volonté même de s'en affranchir et de la cacher, au point de vouloir se fondre dans le lieu, mais sans y réussir autrement qu'en s'y échouant...

C. P. : *Avec les arts numériques, doit-on s'orienter vers une pensée qui défendrait l'idée d'un « sens autre » plutôt que d'un « non-sens » ou d'un « défaut de sens », devant la perte du symbolique que l'on déplore ? Peut-on imaginer une autre façon de concevoir notre rapport aux objets culturels du monde, c'est-à-dire en dehors du symbolique, du perceptif, de l'affectif, du cognitif ? Pensez-vous que ces nouvelles esthétiques, que dessinent les œuvres numériques dans leur multimodalité, créent un autre type de relation, voir un autre type d'expérience qui bouleverserait notre rapport à l'art ? Nous nous sommes déjà habitués à l'éphémère, au « sans trace », avec les happenings, la performance et l'esthétique relationnelle, où la perte de l'objet (ontologique) était aussi une des caractéristiques esthétiques, est-ce que la différence résiderait dans le « sans objet » au niveau du contenu au sein des arts réseaux ? Un art de l'évanescence même du sans objet, sans sens, sans fin, sans lieu, sans visée sinon que*

l'intention sous-jacente voire inconsciente, serait justement de prendre conscience du sans fin, du sans histoire, d'un flux permanent dans lequel les hommes s'inventent eux-mêmes des fictions, des points d'ancrage, pour ne pas se perdre dans cette dérive du on line ?

N. H. : La question d'un *sens autre* se pose en effet, moins comme perte du symbolique, comme épreuve et expérience du « non sens » que comme éternel destin de l'art, ou pour le dire autrement, comme nouvelle poïèse, mais qui aurait assimilé le devenir théorétique de la poïèse machinique elle-même, qui s'inscrit cependant dans la continuité de cette histoire de l'art qui n'a de cesse d'inventer le sens autrement.

Il est certain que le numérique ouvre à la pensée et à « l'œuvre de l'art », de riches perspectives, sous réserve que l'on se défie, selon moi, d'une approche ou d'une vision déterministe de la technique. Comme la raison graphique, la raison numérique procède d'un jeu complexe d'interactions entre le technique, le culturel, l'économique, le symbolique, etc. (voir à ce sujet les analyses d'Elisabeth Eisenstein à propos de l'invention de l'imprimerie). C'est pourquoi je m'intéresse en effet à des artistes soucieux de sortir des cadres de la modernité ou même des avant-gardes, et à leur volonté de rupture et d'écart, volonté qui met en avant jusqu'à la nausée les notions d'événement ou de processus (et non plus d'œuvre objet). Je pense que ces notions (processus, opération, manifestation, intervention, relation, et même interactivité, etc.) doivent être repensées dans une perspective critique, et non pas admises par principe comme allant de soi (il y a là à mes yeux le risque d'une nouvelle *doxa*, à laquelle n'échappe pas le champ des « arts numériques »). Je ne crois pas à cette mort de l'art, ou à cette disparition de l'objet d'art dans les flux immatériels du réseau, ou dans la pure contingence d'une esthétique relationnelle. Je crois en effet que cette évanescence de l'œuvre d'art n'en continue pas moins de s'incarner dans les apparences qu'elle se donne, ces apparences fussent-elles celles d'une disparition programmée, ou d'un objet purement informationnel. Ce qui ne veut pas dire que cette question du devenir informationnel de l'œuvre d'art ne se pose pas. Mais elle se pose autant comme un horizon d'attente (si cette notion *jaussienne* peut être encore employée sans trop de naïveté) que comme une perte. Ici encore, une réflexion sur la technique s'impose, qui tenterait d'articuler certaines tentatives de l'esthétique moderne avec une anthropo-technologie, en dehors de tout déterminisme technologique.

Cet enjeu, beaucoup d'artistes s'en sont déjà saisis, de manière plus ou moins diffuse, dans leurs projets et leurs tentatives de repenser cette question en mobilisant les outils même de cette disparition (de ce *balayage*) au service de l'œuvre : investissement des espaces éphémères de la publicité, stratégies de la re-



Wim Delvoye, *Trans Parity*, 1999-2000. Vitrail. Chapelle Norbertijnenkapel, Gand, Belgique. Exposition « *Over the Edges* », Gand, 2000.



dondance du lieu chez Pierre Huygue, proposition d'un monument vivant en lieu et place d'un monument aux morts avec Gerz, utilisation des abri-bus chez Dennis Adams, les artistes déploient des stratégies diverses d'adaptation inventive ; mais ces stratégies ont cependant un point commun : elles opèrent par déplacement, par biais, par contournement, par infiltration discrète plutôt que par confrontation directe ou par « détournement » ; elles visent moins l'accomplissement de l'espace à travers l'événement d'une œuvre qui entend défier le temps, que le télescopage de régimes de temporalités autres, indexés sur ceux des supports de télécommunications modernes, lesquels sont désormais à l'œuvre dans l'œuvre elle-même (ce pourquoi, comme l'œuvre de Buren nous y invite depuis

longtemps, l'autonomie de l'art doit encore une fois être dénoncée comme une frontière aujourd'hui dépassée).

De même, certaines œuvres, bien qu'expérimentales, s'inscrivent dans un souci d'héritage et de transmission, même si elles se fondent sur une forme de participation du public qui était jusqu'à présent le propre du *happening* et des arts éphémères. Tel est le cas d'une expérience de Jean-Luc Moulène, qui entendait se porter au-delà de l'opposition trop facile entre œuvre et traces de l'œuvre, entre expérience originale et enregistrement de cette expérience. D'entrée de jeu, les médias et supports de diffusion, puis d'archivage de l'œuvre ont été convoqués comme faisant partie intégrante de celle-ci. Ils opéraient en amont



comme supports stratégiques de l'expérience elle-même, de même que l'on peut dire parfois (et trop souvent même) que ce sont les médias qui font « l'événement ». En l'occurrence, il s'agissait de répondre à la demande de l'association des commerçants d'Excideuil, de faire un *portrait de la cité*. Ce portrait, Moulène l'a conçu sous la forme d'une *banque d'images* (technologie de *stockage* qui évoquerait plutôt les nouveaux médias et les nouvelles technologies du temps comme technologies de la mémoire, et qui s'opposerait à ce titre aux technologies du *flux*, du *live* (et à ce titre technologies de l'oubli ou au moins de la *mémoire courte*) qui caractérisent les médias de masse, et la télévision en particulier. Mais, plus intéressant encore, cette banque d'images a

été diffusée sous la forme d'un *bottin* et sous le titre « Les Pages Images » et elle rassemble des scènes d'actualité et des symboles d'éternité relatifs à la communauté concernée. Elle se définit comme « émergence de la parole publique », témoignant en cela même du privilège accordé aujourd'hui aux logiques du « *bottom-up* » (celles-là même qui prévalent sur les supports des nouveaux réseaux de communication comme l'Internet) par rapport aux logiques de « *top-down* » (celles-là mêmes qui s'étaient imposées avec les anciens réseaux de communication et de pouvoir). Enfin, à l'instar des stratégies de communication à l'œuvre dans les industries de la culture (qui n'épargnent nullement les musées et le monde de l'art), Moulène a conçu, ou plutôt donné l'autorisation

d'utiliser ses images pour une ligne de produits dérivés : cartes postales, affichettes, jusqu'aux cartes téléphoniques de France Télécom.

On en arrive ainsi avec ce genre d'œuvres à une situation qui oblige à repenser les rapports entre l'art contemporain et la ville, entre l'œuvre et le lieu, au-delà de l'opposition entre médiation et transmission, entre éphémère et pérenne, entre actualité et monumentalité : si l'art contemporain paraît privilégier la *relation* par rapport aux *objets* (situation qui s'est imposée *ad nauseam*, de Dada à Beuys jusqu'à l'esthétique relationnelle), ce sont pourtant ces objets « seconds », ceux-là même qui forment l'arsenal inépuisable et suspect par définition du musée imaginaire – photographies et ouvrages, voire ces objets « nomades » qui accompagnent désormais l'essor du cyberspace et du musée virtuel à venir, qui finissent par constituer non seulement les *supports* mais aussi les *enjeux* de l'œuvre première, son lieu originare et comme sa mémoire à venir.

C. P. : *La lumière semble être pour vous un des*

éléments majeurs dans l'œuvre d'art, notamment dans l'art contemporain sacré, comme chez Sarkis par exemple, cette « lumière naturelle tactile que sculptent les vitraux, lieu médian entre l'extérieur et l'intérieur », comme vous le dites vous-même ; y voyez-vous une certaine analogie ou au contraire une opposition extrême avec la lumière artificielle des écrans cathodiques qui éclairent le no man's land sombre du web ? Votre intérêt pour les vitraux révélerait un désir de trace du vivant dans l'œuvre, par le biais de la nature et en même temps du spirituel ?

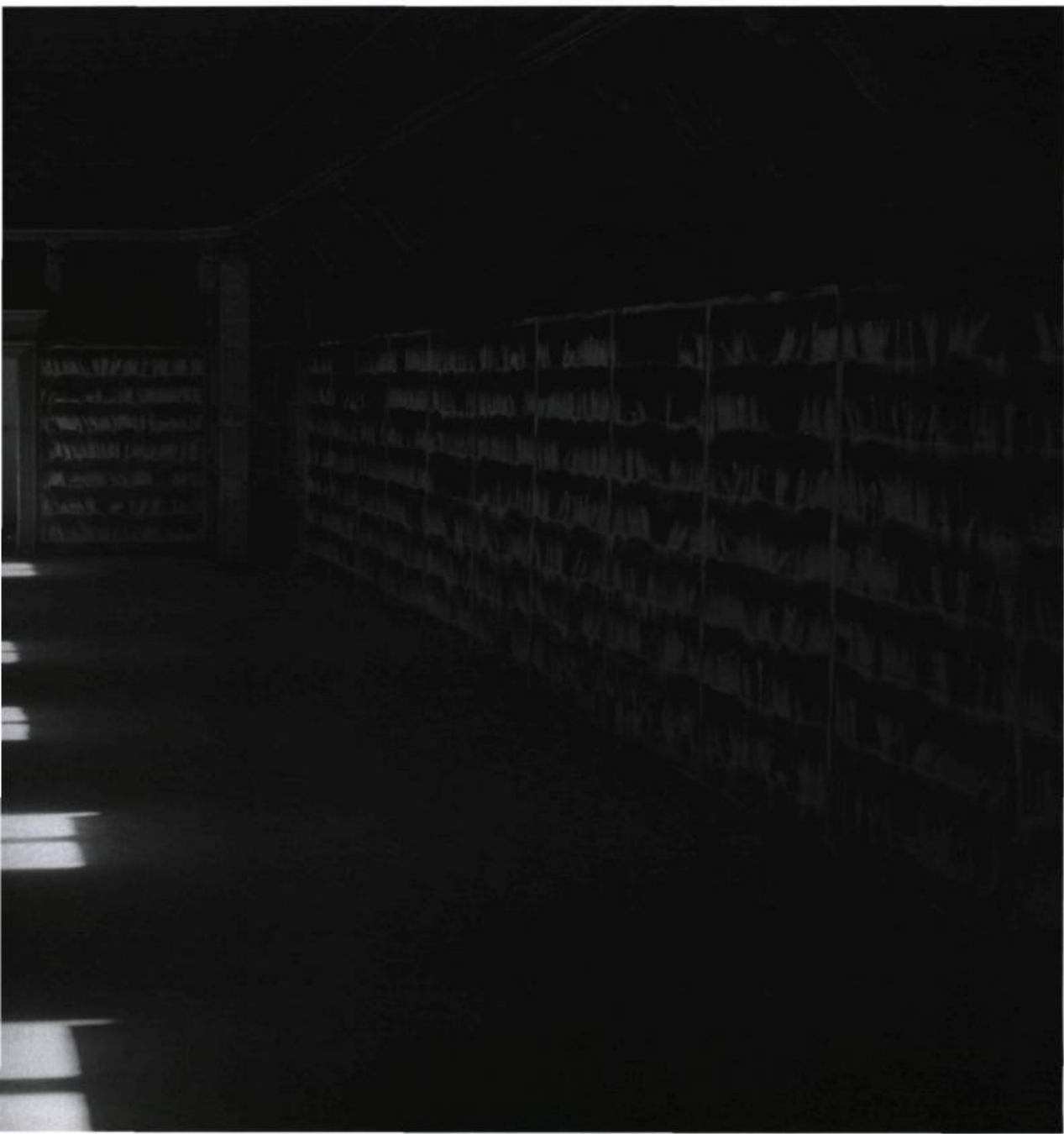
N. H. : Du vertige de l'opinion et des foules honnies par Flaubert, ce voyageur d'Orient jusqu'aux éblouissements d'un Guy Debord devant la foudre, *les lumières de la ville et de la modernité* – dont Paris, au travers des Expositions universelles, constitue le symbole majeur au XIX^e siècle – n'ont cessé de renvoyer aux ténèbres, à la radicalité « d'un éclat sans retour » : « Une seule fois, écrit Debord, la nuit, j'ai vu tomber la foudre près de moi, dehors : on ne peut même pas



voir où elle a frappé; tout le paysage est également illuminé, pour un instant surprenant. Rien dans l'art ne m'a paru donner cette impression de l'éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l'exposé programmatique qu'il a appelé *Poésies*. Mais rien d'autre: ni la page blanche de Mallarmé, ni le carré blanc sur fond blanc de Malevitch, et même pas les derniers tableaux de Goya, où le noir envahit tout, comme Saturne ronge ses enfants. » Ainsi, la lumière est synonyme d'éblouissement. Dans les passages, où pour la première fois fut utilisé l'éclairage au gaz, elle surexpose la marchandise et en présente une image transfigurée, propre à séduire ce flâneur qui, de Baudelaire à Breton, se tient sur le « seuil de la ville » et cherche « un asile dans la foule » : « la foule, écrit Benjamin dans son essai-prélude aux *Passages, Paris capitale du XIX^e siècle*, est le voile à travers lequel la ville habitée fait un signe de l'œil au flâneur, comme une fantasmagorie. Dans la foule, la ville est tantôt paysage, tantôt boutique. Les deux constituent ensuite le magasin

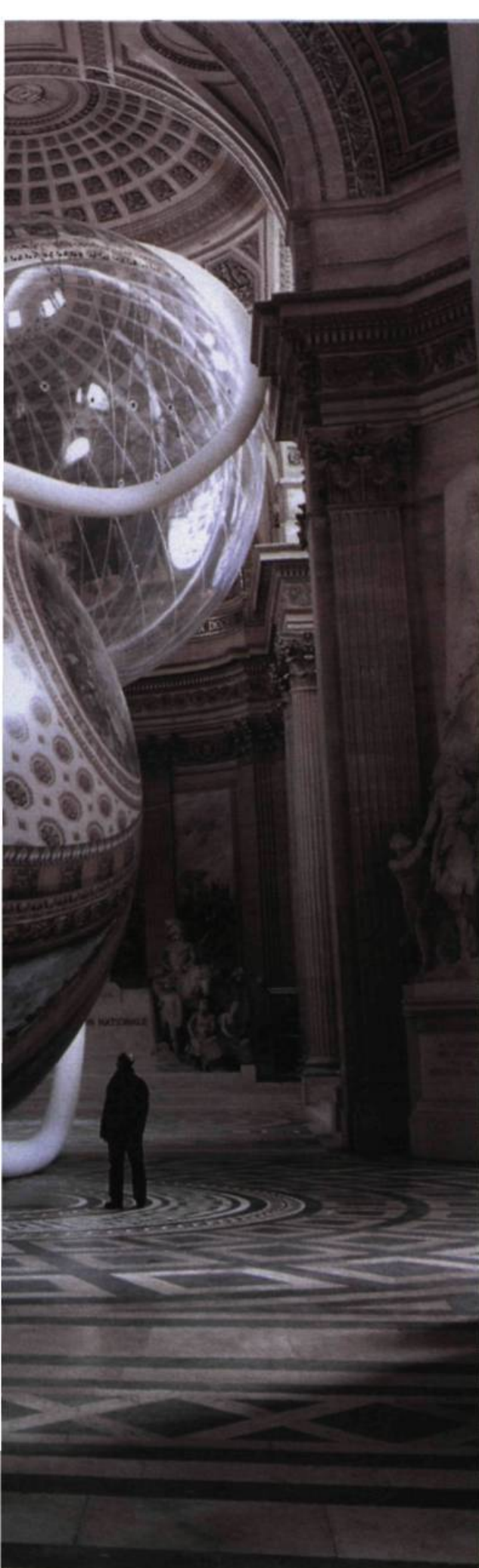
pour lequel la flânerie même devient utilisable pour l'échange des marchandises. Le magasin est le dernier tour du flâneur. »

Cette surexposition du visible dans la lumière des villes, la littérature et l'art en ont fait un thème majeur, car elle désigne la fin du regard surplombant de l'artiste, du narrateur dans l'espace littéraire : elle consacre la toute-puissance d'un monde emporté dans le mouvement du progrès, un monde dont la saisie échappe désormais à l'artiste, qui d'extérieur qu'il était à cette montée en puissance des foules et des opinions, doit lui-même se frayer un passage dans ces foules urbaines. Dépossession majeure, dont l'art et la littérature n'ont cessé de témoigner. La littérature, autant que le cinéma, s'est largement appropriée cette lumière crue qui règne sur les métropoles modernes. Dans une rue d'une grande ville verticale que l'on suppose être New-York, le héros/narrateur du livre de Claude Simon, *Orion aveugle*, finit par se laisser aveugler par les enseignes qui bornent son champ visuel. L'écriture « blanche » des années soixante est





Klaus Pinter, *Rebonds*, 2002. Œuvre éphémère pour le Panthéon. Structure gonflable, hauteur 20 m, profondeur, 26 m, largeur, 1,5 m. Un projet Manum.



d'abord une littérature du regard. Écriture blanche, finalement, comme la lumière moderne du néon qui succède brutalement à la lumière « jaune » ou « dorée » contemporaine de la photographie. Cette écriture blanche, donc, semble soumise à la fascination de cette présence surexposée du monde, des signes et des objets qui le composent, au point de se confondre et de se dissoudre presque dans leur toute-puissance.

Villes et voyages de Butor, « cafetières » de Robbe-Grillet, « choses » de Perec, l'univers du roman fonctionne un peu comme une machine de vision, complètement assujettie à l'évidence d'un environnement et d'un flux cumulatif d'objets qui l'assaillent.

Un trait significatif de cette littérature est que l'observateur – ou l'observatoire – se déplace avec l'objet de son observation. Celui-ci suppose la mobilité du regard et comme l'impossibilité à en circonscrire les contours. On ne compte plus dans la littérature les troubles, les vertiges, les malaises qu'engendrent ce « qui-vive », cette précipitation soudaine des relations jusqu'ici à peu près stables – sinon immobiles – qui unissaient le personnage de roman à ses meubles et immeubles. Comme si vitesse et lumière formaient désormais un couple fatal.

Et bien, ce qui m'intéresse, c'est, si j'ose dire, c'est cette sorte de rencontre du troisième type entre une lumière qui nous viendrait de l'âge médiéval, et qui commencerait à vaciller au temps des lumières et de la modernité dans son rayonnement même, pour finir aujourd'hui dans cette lumière artificielle des écrans dont vous parlez. Je ne sais si la métaphore du réseau comme cathédrale du futur annoncé a quelque sens, mais il est vrai que je me suis intéressé de près à l'art du vitrail, car je crois que chaque forme d'art invente ses prédécesseurs, comme disait Malraux, et j'ai trouvé intéressant de mettre en perspective ce dialogue entre l'art contemporain et la lumière du vitrail.

Celui-ci, en effet, offre à l'art contemporain une formidable occasion de sortir de l'éternelle course au nouveau, au progrès, sous le nom d'avant-gardes. Une telle course aujourd'hui est aussi celle qui pousse à la « transparence » de l'information et de la communication. Le vitrail offre peut-être aussi à l'art contemporain l'opportunité de mettre un frein à un culte immodeste du désenchantement, du déclin et de la fin de l'art.

À l'extrême précipitation des régimes de temporalité de l'œuvre d'art à l'heure de sa « productibilité informationnelle », le temps du vitrail et l'espace qui l'accueille opposent la promesse d'un repos, d'une stase ou d'une extase dans un régime de temporalité qui, on l'a vu, rompt avec cette course effrénée de l'artiste après la lumière, c'est-à-dire après les médias. Ou si l'on veut, après la lumière de la vitesse, comme Paul Virilio nous l'a montré avec cette idée de « faux-jour » de l'écran de télévision et des technologies opto-électroniques, auxquelles on pourrait opposer le temps suspendu et empreint d'éternité de cette « lumière lente » des vitraux.



C. P. : *Face à l'impossibilité pour une œuvre d'embrasser le monde dans sa totalité et en faisant référence au Chef-d'œuvre inconnu, de Balzac, vous dites par rapport aux arts réseaux : « Il n'y a pas de Dieu à l'horizon du Web. » Qu'entendez-vous par là ?*

N. H. : À leur manière, les nouvelles technologies et le Web en particulier nous renvoient au même dilemme que Frenhofer, le peintre du « *chef d'œuvre inconnu* », dont Balzac ne réussit pas à dire si c'est un fou ou un voyant, qui s'enferme dans son atelier pour rassembler en une seule figure, en un seul pied de femme la totalité des images du monde. Confrontés à la multiplicité des images du monde, devant leur prolifération qui rend aveugle, les artistes ne sauraient s'abstraire de la tentation de rendre compte de cette multiplicité, voire de la réduire ; et d'une certaine manière, les nouvelles technologies accentuent encore, avec le virtuel, cette situation dans laquelle « l'imagination de l'artiste », comme dit Calvino, « est un monde de potentialités qu'aucune œuvre ne parviendra jamais à actualiser ».

Mais alors, il faut se demander si la faculté d'imagination de l'artiste, ce « puits sans fond », se trouve enrichie ou au contraire bridée et brimée (« vexée », comme dit Peter Slodertijk) par l'avènement d'un monde où l'inflation des images est telle qu'il lui devient de plus en plus difficile d'enclore cette multiplicité dans une vision unique, venue de sa faculté d'imagination propre, sous peine, tel Frenhofer, de se condamner à la solitude et à la folie ? Comment continuer à imaginer et concevoir une image du monde et à la fixer, quand c'est le monde qui imagine lui-même ou quand l'artiste est sommé de déléguer, de partager avec des machines (dans le virtuel par exemple) cette multiplicité des images du monde qu'il avait jadis la possibilité d'*imaginer en l'absence des choses*, « les yeux fermés », de contenir et d'emmagasiner. Finalement, l'œuvre, comme l'ont suggéré certains, n'est-ce pas le réseau lui-même, au-delà des tentatives des uns et des autres pour en faire un système clos et enclos, tentatives d'ailleurs mises en échec par le mouvement des logiciels libres comme Linux.

Avec le Web, il nous faut assumer le vertige de la multiplicité du monde, au risque de la dispersion du moi et des identités multiples, ou bien alors vivre dans l'illusion de l'unicité et de la synthèse mais au détriment du monde, de sa diversité et de sa multiplicité : c'est ce qu'ont tenté de faire certains opérateurs avec les *push technologies*, qui entendaient contenir le consommateur internaute dans les limites étroites de ses propres goûts et de son profil supposé. Pourtant, il en va de ces projets de synthèse comme des projets balzaciens de description complète : le projet du texte balzacien et de son espoir de complétude échoue par les deux bouts, celui, réaliste de la comédie humaine, celui, fantastique, de Frenhofer : le texte ne peut décrire exhaustivement un monde complet, et en ce sens Balzac n'est peut-être pas exactement « ce dernier des écrivains heureux » dont parlait Barthes. Il en va de même avec le Net, dont toutes les tentatives de certains opérateurs pour s'en assurer le contrôle avec des systèmes propriétaires et autres ont jusqu'ici échoué. Il y aura toujours un reste, un angle mort de la vision et de la raison qui échappe au contrôle et à l'œil des web cams.

On a vu le problème qui se posait à l'horizon de l'encyclopédisme : celui de l'impossibilité d'enclore le réel dans la totalité d'un espace de savoir, comme *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert avait tenté de le faire. Il n'est désormais d'Encyclopédie qu'inachevée, ouverte à l'infini de la métamorphose et de l'interprétation. Il en va de même du réseau, que nul panopticon et nul œil de synthèse ne réussiront jamais à assujettir. C'est en ce sens qu'on peut dire qu'il n'y a pas de Dieu à l'horizon du Web.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI

NOTE

¹ Parmi ces ouvrages, mentionnons : *Internet all over*, Hors série, artpress, nov. 99, Architecture de lumière. *Vitraux d'artistes 1975 - 2000*, en collaboration avec Anne-Marie Charbonneaux, Marval, 2000, *l'art Numérique*, avec Edmont Couchot, Flammarion, 2003. Présentement, il travaille à la préparation d'un livre sur les industries culturelles, qui sera publié chez Flammarion.