

Images de pensée

Boris Groys

DANS **MULTITUDES** 2005/3 n^o 22 , PAGES 149 À 158

ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

DOI 10.3917/mult.022.0149

Date de mise en ligne : 01/01/2007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2005-3-page-149?lang=fr>

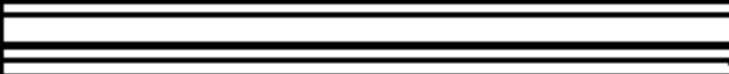


Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



images de pensée

Boris Groys



Les avant-gardes du vingtième siècle ont combattu les institutions (de l'art) au nom de la liberté des artistes¹. Elles visaient à dépasser les limites de ces institutions, à s'en libérer, à outrepasser les vieilles normes ou à créer du scandale. De nos jours, on critique volontiers les institutions, on cherche à effriter leur pouvoir à défaut de les abolir. Entre-temps, pourtant, le sens de cette critique s'est complètement transformé. Critiquer les institutions revient aujourd'hui, *de facto*, à dissimuler que ces institutions n'existent plus. Les institutions de l'art sont généralement faibles. Elles ne savent pas où elles vont, manquent d'argent et le grand public les ignore, ou peu s'en faut. Elles ne peuvent, ni ne veulent imposer de normes esthétiques. Elles s'efforcent de courir après des modes diffusées par les médias, de paraître cool et branchées pour attirer le « jeune public ». Les directeurs de musée omnipotents, régnant en maîtres sur leurs collections ou sur les critiques d'art influents qui fixent les directions et dictent le goût du public, sont les figures d'un âge révolu. La critique aujourd'hui adressée aux institutions culturelles tient de l'invocation nostalgique : elle masque leur faiblesse véritable.

re-mécanisation

Les institutions n'offrent plus, dans ces conditions, aucun repère aux artistes. Ils pouvaient auparavant s'adapter aux normes qu'elles établissaient, ou bien les attaquer. Il ne reste fondamentalement aux artistes qu'une possibilité : fonder leur propre institution, se transformer en institution. Cette perspective est certainement plus difficile que la critique habituelle des institutions. Peu d'artistes sont d'ailleurs parvenus à s'engager résolument dans cette voie, et ils méritent toute notre admiration. On trouve assurément Peter Weibel au nombre de ces exceptions. Il a su comprendre très tôt que la recherche artistique n'a pas de place stable dans notre société et que cette place doit toujours être créée — à tous les niveaux de la pratique artistique. Les artistes, tant qu'ils ne deviennent pas eux-mêmes curateurs, sont placés sous la tutelle d'un curateur. Et lorsqu'ils décident d'adopter le rôle de curateur, le mieux qu'ils puissent faire est encore de s'attribuer un espace au sein d'un musée, un espace leur permettant d'expérimenter toutes sortes d'expositions. Les artistes ne peuvent plus aujourd'hui compter sur un commentaire susceptible de faire autorité sur leur travail, à moins de devenir des théoriciens à part entière et de commenter leur propre travail. Ils peuvent aussi inviter des théoriciens à écrire dans des publications conçues par leurs propres soins, puis assurer eux-mêmes la mise en page et le secrétariat de rédaction. Dans l'idéal, il faudrait aussi qu'ils publient le livre. Dans ce schéma, pourtant, les artistes restent tribu-

taires d'une technologie en évolution constante dans le secteur artistique (production, diffusion). En développant la production pour leur propre compte, ils peuvent se déprendre d'un progrès technique inventé par d'autres pour leur bénéfice propre. Cela signifie que les artistes doivent monter et gérer leur propre structure, et qu'elle soit susceptible de développer elle-même ses propres technologies artistiques. Ils doivent diriger cette institution, employer des gens et trouver le moyen de les payer. Les artistes doivent alors se demander comment ils pourraient ne pas se contenter de refléter et critiquer passivement les aspects économiques, politiques et administratifs de leur pratique artistique, mais aussi comment ils pourraient activement les concevoir, les organiser et les superviser au jour le jour. En d'autres termes : une fois que les artistes cessent d'être des décorateurs au service de l'État, ils n'ont pas d'autre choix que de devenir un État dans l'État, s'ils refusent d'alimenter simplement le marché de l'art. Cette situation est une conséquence directe de la quête d'indépendance des artistes modernes. L'indépendance quant au choix de ce qui est présenté, sous forme d'image ou d'installation est certes cruciale, mais encore insuffisante. L'indépendance véritable exige un contrôle absolu des modes d'apparition et de réception des œuvres. La décomposition des institutions de l'art moderne requiert donc que les artistes administrent, commandent et organisent, de manière à s'assurer que leur indépendance ne sombre pas dans l'insignifiance du marché de l'art. Tous les artistes ne sont évidemment pas en mesure de se charger de l'administration, et ils n'ont pas tous la discipline intérieure ou l'endurance que de telles tâches requièrent. La plupart des artistes n'ont pas la détermination que suppose l'ensemble de ces tâches, et qui fait partie intégrante de la quête de l'indépendance, de la volonté de contrôler non pas quelques-unes, mais la totalité des conditions dans lesquelles s'inscrit aujourd'hui la pratique de l'art. Peter Weibel a cette détermination. Il a pris au sérieux la promesse du modernisme de donner de l'indépendance aux artistes. Il a indiscutablement érigé son choix de vie en paradigme et cela se confirme d'année en année. L'image de l'artiste indépendant, contrôlant le réseau des institutions auxquelles il a affaire, caractérise notre époque plus précisément qu'aucune autre.

L'art de Weibel ne souffre pas de cette image de l'artiste indépendant. Au-delà des institutions, une autre dimension joue un rôle croissant dans le monde de l'art : le regardeur. L'avant-garde promettait aux artistes une liberté absolue quant à leurs décisions artistiques — liberté de choisir le thème de leur travail, mais aussi libre disposition des moyens, indépendance à l'égard du goût des maîtres, des traditions, des conven-

tions qui déterminaient encore largement la création artistique au début du vingtième siècle. La liberté ainsi promise a fait sur les artistes l'effet d'une drogue et elle a créé une intoxication sans précédent. C'est pourquoi une telle quantité d'œuvres que l'on admire encore aujourd'hui sont nées à cette époque. Force est de reconnaître pourtant qu'il ne reste pas grand-chose de cette euphorie initiale. Les artistes ne se sentent plus libres de nos jours — ils sentent que leur subjectivité n'a pas grand-chose à apporter au monde de l'art, ou très peu. La raison de cette impuissance, fortement ressentie par les artistes, tient à ce qu'en essayant de se libérer, l'avant-garde historique a commis un acte à bien des égards fatal, et dont la portée lui a échappé sur le moment : elle a libéré le regardeur. Le regardeur a été délivré d'un poids, le poids des critères auxquels il recourait jusqu'alors, ou auxquels il était censé recourir dans son appréciation des œuvres. Les artistes se sont battus pour se libérer de critères que, de son côté, le regardeur était en train de perdre.

Le regardeur s'en est trouvé extrêmement fragilisé. Il ne savait plus comment réagir aux œuvres qui lui étaient présentées. Il se sentait désemparé devant l'arbitraire de l'artiste, absolument incapable de se défendre par un jugement un tant soit peu fondé. Ce manque d'assurance initial s'est significativement réduit avec le temps. Plus l'art moderne se développait, plus le regardeur commençait à savourer la liberté risquée que lui procuraient les artistes. Les regardeurs sont évidemment plus nombreux que les artistes et, dans un système démocratique, on sait bien que la minorité doit se plier à la volonté de la majorité. Autrefois, l'artiste était capable de rejeter le jugement du public lorsqu'il ne comprenait pas son travail comme lui l'entendait. L'artiste pouvait faire valoir la maîtrise de son art, l'originalité historique de son travail, la force de son inspiration, etc. Ces justifications n'ont plus cours aujourd'hui où le public se sent libre de son jugement. Si une œuvre lui déplait, il ne se laissera pas convaincre, quels que soient les moyens déployés. Les rôles sont renversés. L'avant-garde a dressé la liberté des artistes contre le jugement du public. La liberté de jugement du public se dresse désormais contre toute forme d'explication de la part des artistes.

Tel est le piège de la liberté dans lequel est tombé l'art moderne à la fin du vingtième siècle. L'art moderne proclamait la liberté absolue du jugement esthétique ; il en est devenu lui-même victime. Si le regardeur est libre de formuler son propre jugement artistique et si l'artiste est dans l'incapacité de faire appel à une instance indépendante pour le réfuter, c'est que l'artiste est devenu tributaire du public. Il devient

dépendant du public dans l'exacte mesure où il avait pu, auparavant, s'en sentir totalement affranchi. Les avancées objectives de la théorie de l'art échouent l'une après l'autre quand elles s'appliquent à une œuvre moderne. On ne sait plus pourquoi telle œuvre est bonne, ni même en quoi elle relève de l'art. Pour voler à son secours, il faut invoquer l'art moderne en bloc — si tant est qu'on y tienne. La dépendance accrue à l'égard du goût du public, désormais intouchable, irrite de plus en plus les artistes modernes. L'Actionnisme viennois a constitué l'une des réponses notables à cette irritation, et c'est précisément l'atmosphère dans laquelle baignait Peter Weibel à ses débuts. L'Actionnisme viennois était par-dessus tout une tentative désespérée de combattre l'organce et l'insensibilité du public moderne, en employant la manière forte. Les Actionnistes produisaient des événements, des images et des textes destinés à choquer le public, ébranlant, fût-ce pour un temps, l'attitude et le plaisir arrogants qu'ils tiraient de la liberté fraîchement acquise du jugement esthétique. Cette entreprise désespérée, quasi hystérique, a réussi dans une certaine mesure. Une attaque de ce genre ne peut pourtant pas durer très longtemps — elle doit présenter un caractère exceptionnel, marquer une rupture historique. Weibel s'est donc engagé dans une autre voie. L'objectif est le même, garder le contrôle sur le goût du public, mais il recourt pour ce faire à la technologie.

Si notre culture a cessé de croire au critère du goût, elle croit assurément au savoir et à la technologie. La libération de l'art vis-à-vis du goût du regardeur s'accompagne nécessairement d'une mécanisation de l'art, ou, plutôt, d'une re-mécanisation. L'art a toujours eu partie liée avec la technique. L'avant-garde historique s'était seule aventurée à discréditer et abolir les vieilles techniques de production artistiques. Le *Carré noir* de Malevitch et les ready-made de Duchamp ont ouvert l'âge de la dé-mécanisation de l'art. C'est à ce moment, très précisément, que les artistes ont perdu leur privilège culturel vis-à-vis du regardeur. Pour que l'artiste décide en toute liberté qu'un objet ou une forme pris au hasard constituent une œuvre d'art, il faut que le regardeur ait la possibilité de refuser cette décision. Tout devient affaire de goût personnel ou individuel. Si le goût de l'artiste s'oppose à celui du regardeur, pas de mystère : l'artiste perd à tous les coups. L'avant-garde a tenté de libérer l'art en le dé-mécanisant, en le libérant du don et du savoir, en plaçant sur un même pied l'acte de création artistique et le jugement esthétique. Cette dé-mécanisation de l'art, qui avait été portée par l'avant-garde historique, apparaît de plus en plus comme une transition vers la phase que nous connaissons actuellement, celle de sa re-mécanisation radicale. L'avant-garde avait aboli les vieilles techniques,

le dessin, la peinture, la sculpture, et elle en avait relativisé la portée. Après une phase de libération de la technologie, la re-mécanisation de l'art a commencé. Il y a eu tout d'abord le recours aux nouvelles techniques, numériques, de production et de distribution de l'image. L'artiste est redevenu un technicien, un spécialiste et un producteur, éblouissant par là-même, de nouveau, une distance avec le regardeur.

Peter Weibel a compris très tôt l'occasion offerte par la nouvelle configuration des arts, et il a su la saisir. Un grand nombre d'artistes et de théoriciens avaient annoncé le grand retour de l'art à la technologie et au savoir dans les années 70-80, à l'époque du post-modernisme. Cela supposait toujours, paradoxalement, un retour aux techniques artistiques traditionnelles : on cherchait à se protéger des médias tous-puissants et à dessiner des espaces alternatifs. La même raison est invoquée par ceux qui cherchent à légitimer leurs adieux à l'avant-garde et par Weibel qui se revendique de la tradition avant-gardiste. L'occasion, et même la nécessité, de restructurer le programme de l'avant-garde, vient de ce que, pour Weibel, l'art a définitivement coupé les ponts avec ses chasses gardées traditionnelles. Il doit agir dans le monde des technologies et des médias. L'avant-garde avait donc bien fait d'abandonner les techniques artistiques traditionnelles, d'entraîner le regardeur vers le nouveau monde technique — fût-ce dans une perspective critique. Aujourd'hui, pourtant, on réclame à grands cris que l'art abandonne sa posture avant-gardiste, critique, élitiste, et qu'il devienne accessible. En deux mots, on exige de l'art, dès qu'il emprunte certaines de ses procédures aux médias, qu'il se plie aux normes esthétiques de la diffusion médiatique.

ceci n'est pas un cerveau

La grande originalité de la stratégie artistique de Weibel vient de ce qu'il partage cette proposition, sans en partager pour autant la conclusion. Si l'art n'est plus d'abord pratiqué à l'abri, sous la protection de musées, cela n'implique pas pour Weibel qu'il soit condamné à singer la superficialité des médias. C'est même ce qui le pousse à refuser cette imitation. Il ne s'agit pas pour autant de franchir des limites ou de briser des tabous. Cela constituerait sans doute le moyen le plus facile d'attirer les médias, mais pas le plus satisfaisant sur le plan artistique. Il s'agit d'acquérir les techniques et procédures en vigueur dans la production d'images médiatique, mais surtout de les utiliser autrement.

Si, parvenu à ce point, l'avant-garde n'offre plus d'appui, ce n'est pas pour son obsolescence hypothétique, mais bien plutôt parce que la re-mécanisation de l'art prolonge sa dynamique critique. Les images

qui circulent dans les réseaux médiatiques relèvent d'un répertoire très limité. Les images dites « de l'autre », de l'étranger ou d'autres cultures, mais aussi les images créées par la science, les images interactives, les images purement subjectives, sans parler des images abstraites, n'ont souvent pas la moindre chance de pénétrer les grands réseaux médiatiques. Ce sont précisément ces images refusées, exclues, que Weibel travaille. Ces images peuvent être créées en utilisant les médias, selon un savoir-faire technique, et elles sont, de ce fait, compatibles avec la diffusion des grands réseaux. Elles font pourtant surgir une incompatibilité d'ordre esthétique avec ces réseaux. En ce sens, la pratique artistique de Weibel s'inscrit, à l'ère de la technique et des médiations, dans le droit fil des pratiques artistiques de l'avant-garde. Et cela implique de reprendre l'analyse critique de l'illusion mimétique.

Une technique artistique est toujours une technique de reproduction. La technologie artistique se distingue en cela de la technologie tout court. La technologie produit des objets tels que voitures, avions ou ordinateurs. L'art produit lui aussi des objets artificiels qui reproduisent, par des procédés mimétiques, des choses « naturelles ». Qu'est-ce qui échappe à la mimesis dans la reproduction numérique ? Ce pourrait bien être la pensée. Pour l'avant-garde, brandir l'art comme étendard relevait d'une décision purement subjective, qui, si l'on veut, se passait dans la « tête » de l'artiste ou du regardeur. L'avant-garde classique voyait l'expression de la liberté individuelle, l'autonomie et l'indépendance de l'artiste, dans cette décision à la fois solitaire et produite dans le jeu des obligations sociales. Cette autonomie a fait l'objet d'une remise en cause par la suite, à la fin des années cinquante et dans les années soixante, où le structuralisme a joué un grand rôle. On a cessé alors de voir la décision autonome solitaire comme l'expression d'une liberté individuelle, pour y voir plutôt le produit d'un système d'esprit / réflexion / pensée, c'est-à-dire le code qui commandait les processus de pensée et de décision d'un individu. En ce sens, l'art conceptuel de cette époque a essayé de se servir de l'art pour éclairer et illustrer le fonctionnement de ces décisions, pour savoir comment elles se construisaient à l'intérieur d'un système de pensée, et pour savoir aussi à quoi ressemblait la logique « objective ». Tout cela pouvait conduire, et cela n'a pas manqué d'ailleurs, à des décisions « subjectives », du type de l'art conceptuel. Il va de soi que l'informatique est seule à même de reproduire ces processus de pensée, parce qu'elle permet de les formaliser en tant que programmes informatiques et de leur donner figuration. Mais c'est à l'art conceptuel des années soixante qu'il revient d'avoir franchi l'étape décisive vers la figuration du processus de pensée en pre-

nant la pensée elle-même pour objet, contribuant de ce fait à l'esthétiser. Il aura fallu rendre la pensée esthétique pour qu'un nouvel art, reposant sur l'informatique, voie le jour. Et il s'agit d'un art à part entière, qui se charge, avec l'ordinateur, de figurer des processus de pensée. Le nouvel art informatique parviendra à remplir sa tâche si, non content de reproduire la surface du monde sous forme d'images que les techniques artistiques traditionnelles pourraient reproduire tout aussi bien, il trouve les moyens permettant à la figuration de s'imprégner du processus de pensée en tant que tel.

Mener à bien cette tâche suppose une réflexion sur les limites d'une mimesis de la pensée. Les tentatives pour figurer les processus de pensée remontent à Platon et Aristote. On trouve, au fondement des programmes informatiques les plus récents, une logique formelle classique comparable à celle que l'on trouve chez ces auteurs. Nous savons pourtant, au moins depuis Frege, Russell et Gödel, que cette logique est incomplète et qu'elle conduit à un certain nombre de paradoxes. Elle crée une image idéalisée, et donc incomplète, de la pensée humaine. On a pu s'en apercevoir dans des projets utopiques qui, comme ceux de Ray Kurzweil, se sont rapidement heurtés à des limites. Kurzweil avait notamment pour projet de figurer l'intégralité du cerveau humain par ordinateur. À la même époque, Magritte soutenait que la figuration d'une pomme n'était pas une pomme, ou que la représentation d'une pipe n'était pas une pipe. Il en va de même pour la figuration de la pensée humaine au moyen de l'informatique : ce n'est pas de la pensée. Ce que l'on appelle l'intelligence artificielle est à la fois le hardware et le software qui copie, duplique et simule certaines fonctions de l'intellect humain — tout comme le monde était reproduit sur la toile auparavant. L'homme a besoin de penser pour sa simple survie individuelle et collective — par instinct de conservation. Les machines « intelligentes », en revanche, pensent en continu — sans souci de survie ou de bien-être. Diagnostiquée chez un être humain, cette intelligence artificielle serait classée comme « bêtise naturelle ». Ceci pour rappeler, si besoin en était, que l'intelligence artificielle, les programmes informatiques fondés sur une logique formelle, ne représentent pas la pensée, mais une image de la pensée, tout comme, autrefois, la peinture ne produisait pas des pommes, mais des images de pomme.

Cette dernière considération pourrait poser problème à un ingénieur, mais pas à un artiste. Weibel connaît parfaitement les limites de la logique, il en a minutieusement exploré le champ. Les artistes recourent volontiers à la programmation et la simulation informatiques parce qu'ils aiment montrer le moment où le système perd son caractère systémat i-

que. Ils montrent également comment la stricte logique aboutit à des paradoxes, et comment une ambivalence naît de la recherche acharnée de l'exception. L'art s'intéresse en effet au système, à la structure et au programme, mais surtout quand ils s'entraînent eux-mêmes vers l'absurde. Il apparaît on ne peut plus clairement, dans cette dérive vers l'absurde, que l'image de la pensée diffère de la pensée elle-même et que le vivant ne se laisse pas si facilement dupliquer de façon mimétique. Les artistes qui, aujourd'hui, travaillent avec un médium « intelligent », capable de communiquer, s'intéressent davantage aux coins obscurs, aux perturbations et absurdités de la communication médiatique qu'à sa pleine maîtrise. C'est pourquoi la re-mécanisation de l'art ne naît ni d'un enthousiasme naïf ni d'une fascination. Au-delà d'une proclamation idéologique sur les limites de la technologie, elle implique une analyse technique. Ce n'est pas non plus par attrait pour le chaos que les artistes s'intéressent à ce qui ne marche pas, à la dimension trompeuse des processus informatiques de communication. Leur intérêt vient plutôt d'une analyse systématique et critique de la procédure mimétique qui se joue dans l'art. C'est une tâche que l'art moderne a commencé par s'imposer, et qui a donné corps depuis à une tradition. À cette différence près qu'il s'agit d'une mimesis de la pensée, et non de la réalité.

La dimension analytique et critique des recherches de Weibel sur la logique opérationnelle des systèmes de communication informatiques, qu'il poursuit dans son travail au ZKM de Karlsruhe, trouve son origine dans des travaux plus anciens, où il explorait la logique des mass médias et de la communication quotidienne. Ses premières œuvres peuvent être vues comme autant d'exemples de son souci, constant et critique, pour les conventions de la culture médiatique. Ses œuvres ont souvent une dimension explicitement politique. Elles montrent aussi, très souvent, les hasards, échecs et absurdités du monde des médias. On retient surtout, pourtant, le sens de l'humour très particulier qui s'y manifeste. Comme on le sait, Søren Kierkegaard a établi une nette distinction entre l'ironie et l'humour. Pour lui, l'ironie était la manifestation d'une subjectivité, infinie en apparence, qui visait un triomphe sur la finitude des choses. L'humour correspondait selon lui au moment où cette même subjectivité entrevoyait sa propre finitude.

Weibel est très conscient de la finitude de la subjectivité humaine et il en cherche à maintes reprises le contraste avec l'infini potentiel des médias techniques. C'est précisément ce caractère fini de l'être humain, qui se manifeste dans l'humour, qui interdit l'assujettissement définitif à la répétition infinie des systèmes logiques. Pour l'homme, la possibilité d'une mode inédite, instantanée et illogique, comme le besoin

irrépressible d'une bonne blague, proviennent du caractère fini de l'existence — et il accepte de bonne grâce de sacrifier le caractère infini des lois de la logique à la mode du moment. C'est exactement comme cela que fonctionne la dimension de farce dans l'art de Weibel — le truc de l'instant, l'empressement de son auteur à sacrifier tout le système logique au bénéfice d'une bonne blague. Cet empressement repose pourtant sur une logique rigoureuse. Parce que, si l'on peut sacrifier le système logique, c'est qu'il n'est pas aussi logique, consistant ou complet qu'il y paraît. Cet humour est la manifestation la plus claire que Weibel parvient à aborder tout type de média en parfaite indépendance, et c'est de là qu'il tire sa croyance en la survie de l'art et de l'être humain à l'ère des médias.

Traduit de l'anglais par Christophe Degoutin

(1) Ce texte a d'abord été publié dans le catalogue de l'exposition consacrée à Peter Weibel à la Neue Galerie du Landesmuseum Joanneum, Graz (Autriche), du 25 septembre au 21 novembre 2004 : *Peter Weibel: das offene werk 1964 - 1979*, Hatje Cantz Verlag, 2004. Version anglaise : *Peter Weibel: The Open Work 1964 - 1979*, Hatje Cantz Verlag, 2005.