

Après le cinéma s'est déroulé du 22 juin au 15 septembre 2012 aux Galeries sur invitation de Philippe Franck et d'Edouard Meier. Ce cinéma, se trouvant à Bruxelles dans un lieu prestigieux, venait de réouvrir avec un nouveau projet articulant le cinéma et le numérique.

L'implantation même du cinéma dans les Galeries de la Reine a quelque chose d'anachronique. Deux temps analysés par Walter Benjamin se télescopant au croisement du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle : celui des galeries marchandes et celui du cinématographe.

Le lieu d'exposition était inattendu, puisqu'il était littéralement sous terre. Étaient-ce des caves ? Des réserves ? Un entrepôt secret ? L'étrangeté était plus grande encore par cette nuit sans nuit, par cette obscurité permanente du sous-sol. Le décor surchargé des Galeries laissait place à un immense couloir de briques pauvres avec ses recoins labyrinthiques. Le cinéma était un champ de ruines.

Il est difficile de rendre compte de l'atmosphère de cet espace à l'aide quelques photographies. Mais, après avoir visité le lieu avec la commissaire Julie Miguirditchian, il semblait évident qu'il fallait habiter le lieu et recréer, au sens strict, les œuvres afin de produire un environnement. L'atmosphère devenait plus importante que les œuvres en station.

Le lieu appelait la constitution d'un corpus, présent depuis longtemps dans mon travail, sur le cinéma. En rassemblant les propositions inspirées par ce monde, il s'agissait de faire référence à cet univers préalable qui hantait les lieux, mais aussi pour la première fois de donner un aperçu de mon étrange relation à cette technique fantasmagorique entre toutes. Une relation faite d'admiration et de distance, comme si un temps historique était passé et que le cinéma revenait à la manière d'un fantôme dans un champ de ruines.

C'est de cette façon sans doute qu'il faut entendre le titre, *Après le cinéma*, clin d'œil au livre de Quentin Meillassoux, mais aussi manière de voir l'histoire de l'histoire du cinéma, un après qui n'est pas le passé, un passé qui n'est pas dépassé, qui n'est pas derrière nous, mais qui revient nous hanter (nous et les technologies numériques), encore et encore.

Après le cir

néma

J'étais avec d'autres dans la salle. Les murs étaient légèrement bleutés, les rideaux étaient rouges tout comme les sièges. La lumière était éteinte et je fixais les images devant moi. Elles étaient d'un gris lumineux et se perdaient sur leurs bords. La limite était insensible.

J'ai fermée les yeux pour entendre simplement les paroles. J'ai rouvert les yeux. C'était le même lieu et les mêmes mots. Je me suis sentie emportée et l'instant d'après, l'instant d'avant, j'étais, je fus au-dehors. J'ai senti alors les autres qui m'entouraient et qui s'oubliaient dans les images. J'ai senti leur présence compacte comme jamais je ne l'avais encore senti. Ni dans la rue, ni dans la demeure familiale, ni dans une fête ou un restaurant. Nulle part.

La présence était muette, ils n'étaient pas conscients les uns des autres même s'ils se sentaient. C'était un peuple solitaire. Chacun était à sa place.

L'espace était grand et un peu vide. Les murs étaient fendillés par endroit et les tentures s'agitaient parfois dans le soubresaut du vent. Nous savions que nous étions les uns à côté des autres en nous oubliant. Nous l'avons senti chacun à notre tour, puis ensemble.

Nous n'étions pas venu pour les images. Elles n'étaient qu'un prétexte. Nous étions là pour nous oublier.

Nous avons perdus nos prénoms. Les images étaient sans vie. L'existence était toute proche, les uns et les autres. Elles ne disaient plus rien, elles s'agitaient, parlaient, parlaient, elles s'expliquaient, mais on ne comprenait pas. J'ai sentie le siège sur ma colonne vertébrale, mes coudes posés sur les accoudoirs, les pieds sur la moquette, ce mélange de mou et de dur, l'atmosphère lourde comme si l'air était opaque et à l'arrêt.

J'ai imaginée les espaces qui étaient identiques à celui-ci avec les mêmes murs, des rideaux peut être d'une couleur différente et les sièges, les sièges orientés vers l'écran sans aucun autre choix

dans l'orientation du regard, seulement ouvrir et puis fermer les yeux. Un espace construit pour voir des images. Je n'y ai jamais cru. J'ai seulement vu un lieu qui construisait les choses qui s'agitaient devant nos yeux et qui nous parlaient, à chacun d'entre nous, solitairement.

Il y avait un plan pour ces salles, quelqu'un avait dû les construire semblable les unes aux autres en vue d'un projet. Il y avait bien une intention.

Les murs s'écroulaient, les rideaux s'enflammaient, les corps étaient démembrés, plus rien ne restait sur ces images, et chacun survivait. Nous aimions nous voir mort. Je me suis vu morte et ce n'était pas une image, mais une présence oubliée.

Mon corps glissait et je sentais cette gravité coulante, cette longue glissade que je tentais de rattraper par à-coup.

Je n'étais pas bien. J'avais mal, c'était très léger et très insistant, comme si j'avais toujours eu mal, une souffrance antérieure à toute mémoire. Je sentais encore mon corps et les images étaient lointaines. Elles étaient solitaires, mais d'une autre solitude que les nôtres. Elles s'étaient accumulées au fil des décennies. Elles avaient été entreposées, certaines avaient été perdues, mais des vies exemplaires restaient inscrites.

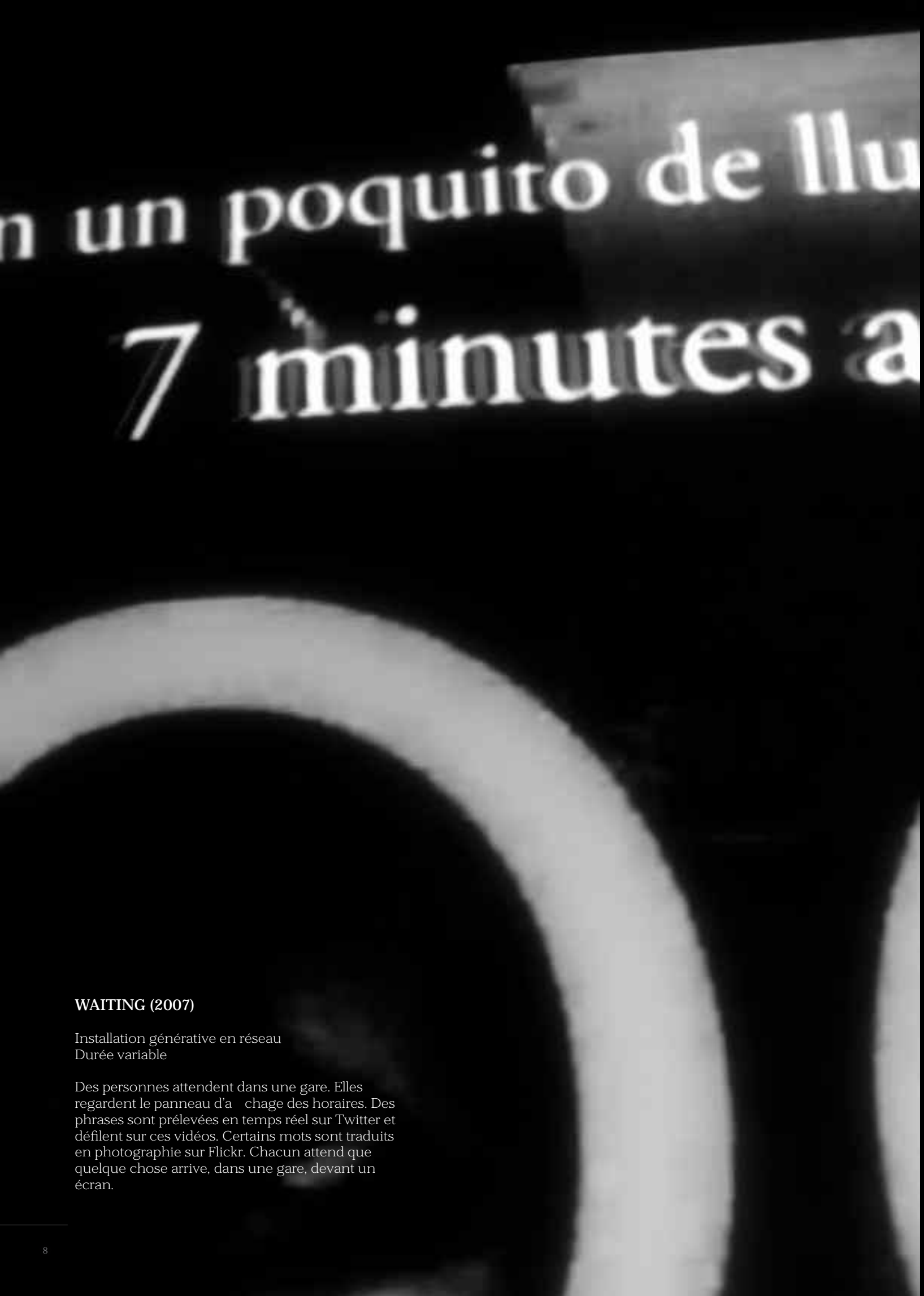
L'histoire du XXème siècle avait été faite par le cinéma qui s'était essayé à enregistrer des fragments d'existences rêvées, mais qui avait aussi modelée de part en part la façon d'imaginer sa vie, la manière d'embrasser, de saluer, de manger, de flâner dans la rue, chaque heure était prétexte à la remémoration des images.

Qu'en restait-il maintenant que chacun, chaque solitude, inscrivait sa mémoire qui était stocké par des entreprises ? Nous ne regardions plus des vies exemplaires sur l'écran. Nous vivions avec l'inscription des vies anonymes. Que resterait-il de notre histoire ? Racontions-nous encore quelque chose dans l'absence des salles à images ? Jamais nous n'y avons cru.



**LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ
(2012)**

Vidéo
Durée : 05'33
Avec le soutien du FQRSC
La femme : Inès Steinmetzer



n un poquito de llu
7 minutes a

WAITING (2007)

Installation générative en réseau
Durée variable

Des personnes attendent dans une gare. Elles regardent le panneau d'affichage des horaires. Des phrases sont prélevées en temps réel sur Twitter et défilent sur ces vidéos. Certains mots sont traduits en photographie sur Flickr. Chacun attend que quelque chose arrive, dans une gare, devant un écran.

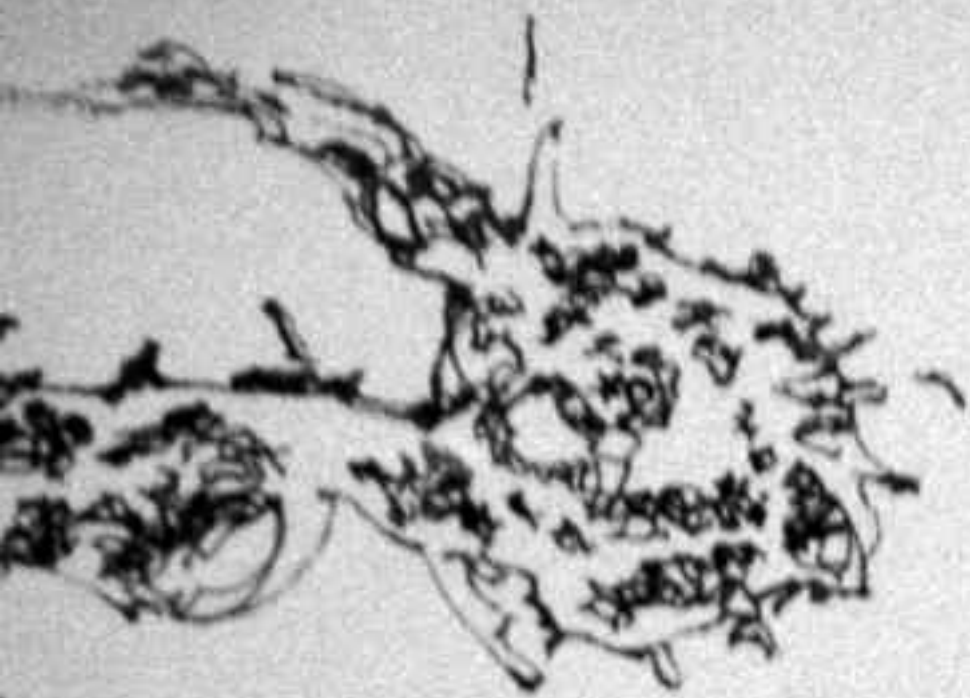
33 minutes ago, somebody said "Wi-Fi"

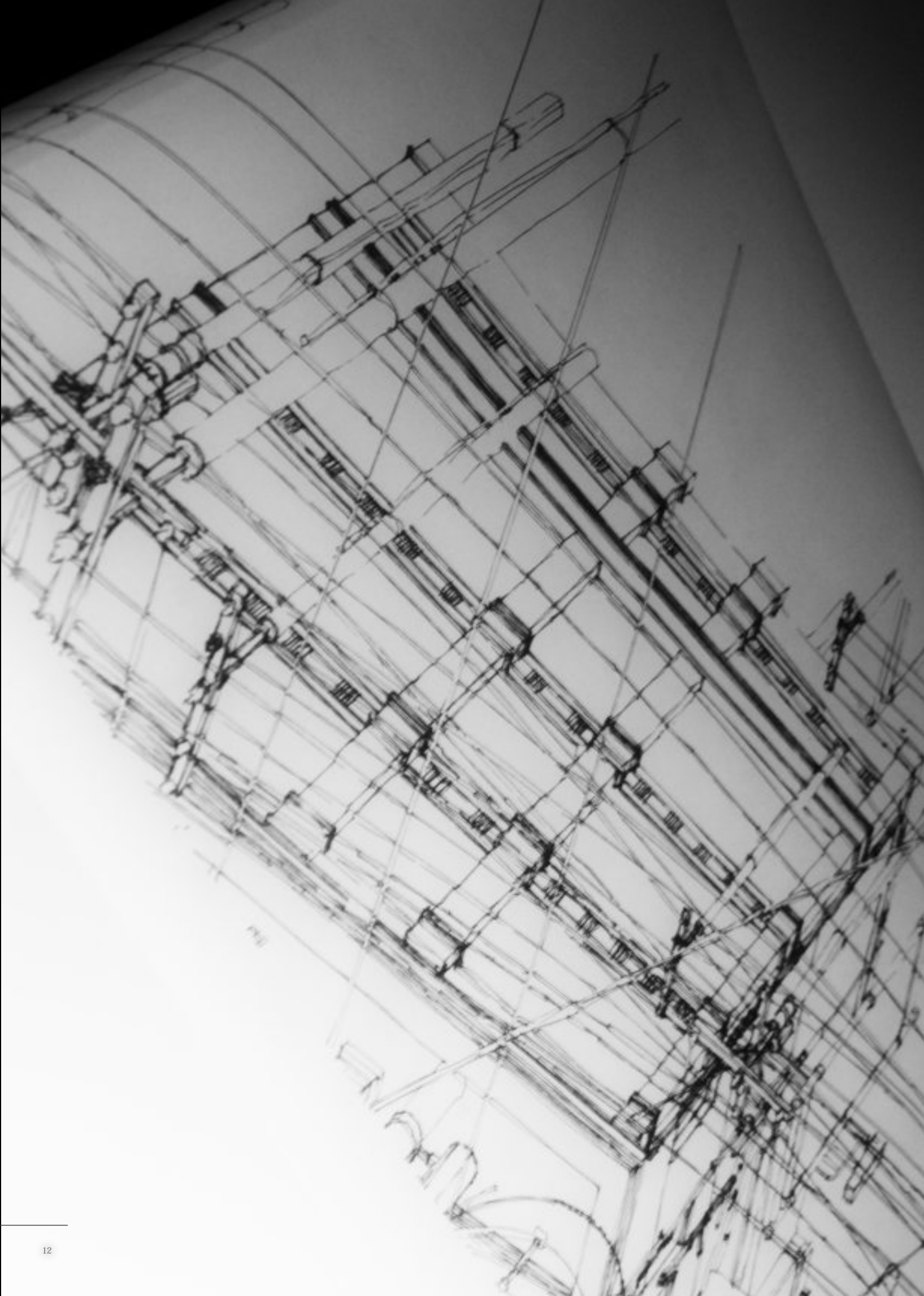


SPIDERS (2012)

Dessins à l'encre
40 x 50 cm

Le visage de Lauren Bacall a été dessiné plusieurs fois. La main de l'artiste est pilotée par une imprimante transformée. La main n'est pas passive, parfois les doigts se relâchent, inscrivent une irrégularité nerveuse. Il y a une coopération entre le corps et la machine, une endurance entre les deux qui au fil du temps déprécie les lignes.





DISLOCATION IV (2010)

Dessins à l'encre
Dimensions variables

Des plans d'architecte d'espaces
détruits, de cataclysmes, de
tremblements de terre.



POWERLEAK (2010)

Logiciel génératif
Durée variable

Powerpoint est aujourd'hui utilisé pour présenter des données et prendre des décisions dans les entreprises, les gouvernements et la recherche. Collin Powell a illustré son discours à l'ONU en 2003 avec de telles « preuves ». Un script permet de générer automatiquement des graphiques. Mais ceux-ci sont sans légende. On ne sait pas à quoi ils se réfèrent et quels messages ils sont censés communiquer. Ne reste plus que le langage graphique d'un logiciel qui ne signifie plus rien.



911 (2009)

Installation générative
Durée variable

L'ensemble des communications par SMS à Manhattan au moment de l'attaque du 11 septembre. Ces textes alternent des échanges privés, des alertes et des messages purement techniques.

Les quelques minutes de l'événement sont dilatées en une durée indéterminée par le flux des informations.



2001-09-11 09:02:39 SKYTEL [004200088]
A ALPHA
LINDA COLLINGS@VERIZON.COM||
PLANE CRASHED INTO WORLD TRADE
CENTER. (34

TRACES OF A CONSPIRACY (2006)

Installation générative en réseau

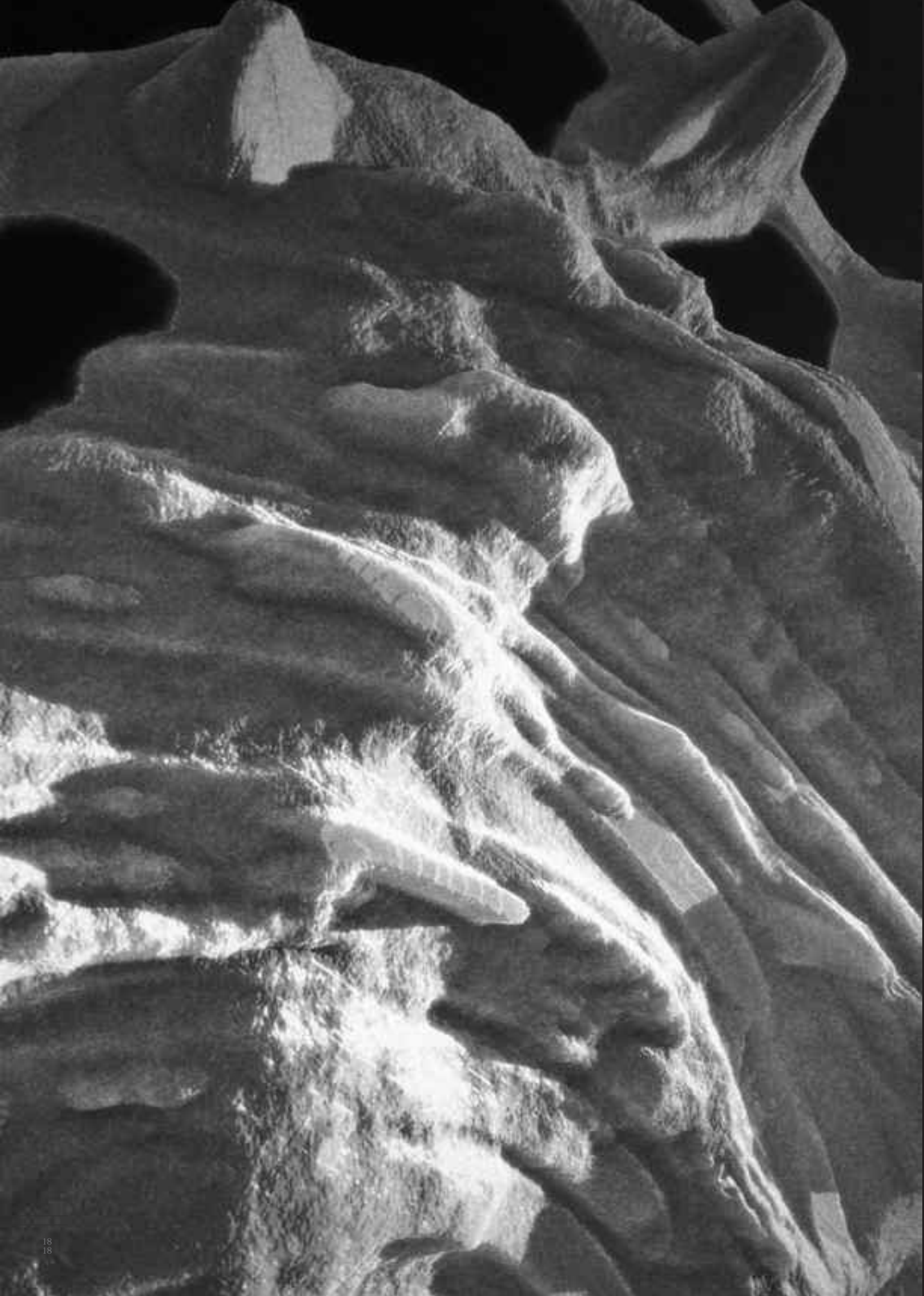
Durée variable

Des lieux interdits s'assemblent à l'écran : une base militaire, un bâtiment gouvernemental, une centrale nucléaire. Un homme suit des individus dans ses lieux rendus visibles par Google Maps. Le récit d'une conspiration est généré en temps réel. Certains des mots sont traduits en images par Flickr. Une histoire se construit par la collision entre les lieux, les textes et les images.



millionaire







HISLAND (2008)

Vidéo générative
Durée variable

L'empreinte digitale de l'artiste a été numérisée pour produire un relief topographique grâce à un moteur de jeu vidéo. La minuscule image que chacun porte sous les doigts devient un immense espace glaciaire inhabité. Le logiciel parcourt en tous sens ce lieu.



VERTIGO@HOME (2007)

Vidéo
Durée : 13'37

Dans *Vertigo* (1958), un homme suit en voiture une femme à la recherche d'un passé qui n'existe pas (encore). Avec Google Streetview, l'artiste a retrouvé les lieux du tournage et a pu reproduire exactement le trajet des personnages dans San Francisco. Il a refilmé *Vertigo* en restant chez lui.



MY LIFE AS A ROBOT (2012)

Installation robotique
Dimensions variables

Un robot est programmé pour parcourir systématiquement un espace délimité par des briques. Le temps nécessaire à une telle exploration est interminable et constitue un univers quasi-infini.





AMERICA & AMERICA (2012)

Impression textile et dessin
250 x 150cm

Deux drapeaux reprennent les lignes et les étoiles du drapeau américain en les décomposant. Sur une table est posée la liste des mots grossiers exc lus dans les recherches sur Google.



INTERSTICES (2006)

Installation générative

Durée variable

Avec Jean-Paul Civeyrac / Programmation : Vadim Bernar

Production: Blaq out et Arcadi

Interstices est un film génératif dont le montage est exécuté en temps réel et est différent à chaque lecture.

Extraire des films de Civeyrac les séquences qui ne racontent rien. S'intéresser aux interstices qui peuvent être sorties de leur contexte. Demander au réalisateur de ces films de dessiner de mémoire la position dans l'espace de chacune de ces séquences orientées relativement à la caméra. Modéliser en trois dimensions ces espaces en extrudant les dessins originaux. Intégrer les séquences dans une base de données en les catégorisant selon la durée, le niveau sonore, les personnages, la position dans l'espace et des mots-clés. Relier la base de données aux espaces modélisés en créant un montage programmé.







SE TOUCHER TOI (2004)

Installation générative en réseau

Programmation : Vadim Bernard et Stéphane Sikora

Production: Le Fresnoy studio national des arts contemporains

En déplaçant sa main, on manipule l'image des mains d'un homme et d'une femme. On peut les faire se toucher, se séparer, se frôler. Après un certain laps de temps, les deux mains semblent ne plus répondre à nos ordres manuels. Elles se touchent librement parce que l'installation existe dans un autre espace physique et/ou sur Internet. Ce que nous voyons est à présent le résultat de l'interaction d'autres personnes. L'ensemble des interactions est enregistré dans une base de données et peut être rejoué ultérieurement.



1+1+1+1+1+1+1+1+1+1 (2004)

Installation interactive

À partir de 12 hommes en colère (1957), ce dispositif propose un nouveau montage interactif du célèbre huit-clos. L'utilisateur monte le film en s'asseyant sur une des chaises. Il déclenche alors une séquence qui correspond au personnage se trouvant sur une des chaise du film.

Si deux personnes interagissent alors un dialogue entre deux personnages du film débute.



INVENTIVE (2009)

Installation générative en réseau
Durée variable

En allant piocher grâce à Google dans les 7 millions de brevets déposés aux USA, Patent construit une navigation infinie dans des schémas de toute sorte. La décontextualisation de ces inventions techniques rend indiscernable celles qui ont été produites et celles qui sont restées à l'état de projet. Elle révèle le rythme éternel de l'innovation et l'historicité de la modernité.

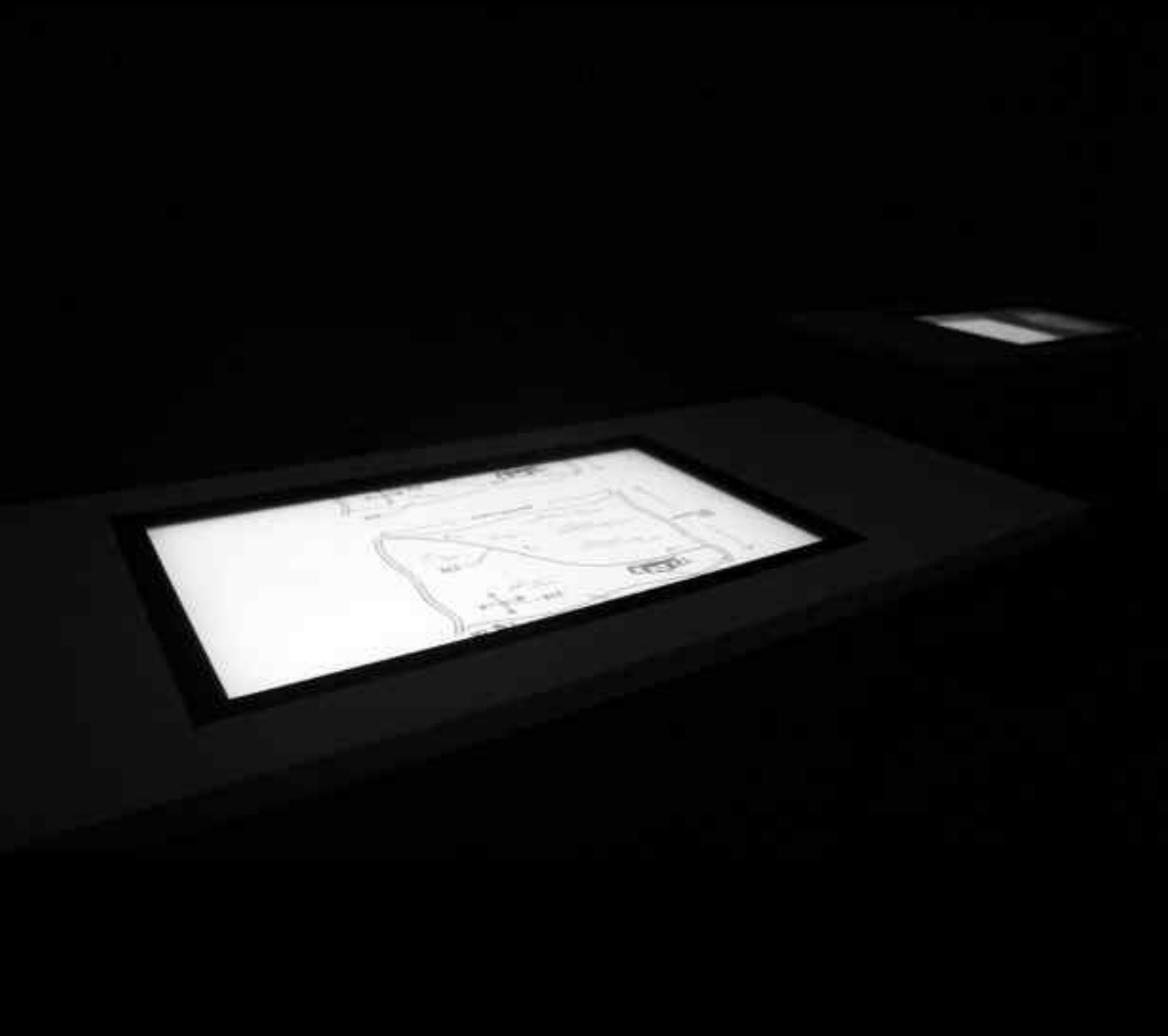


Fig. 5.

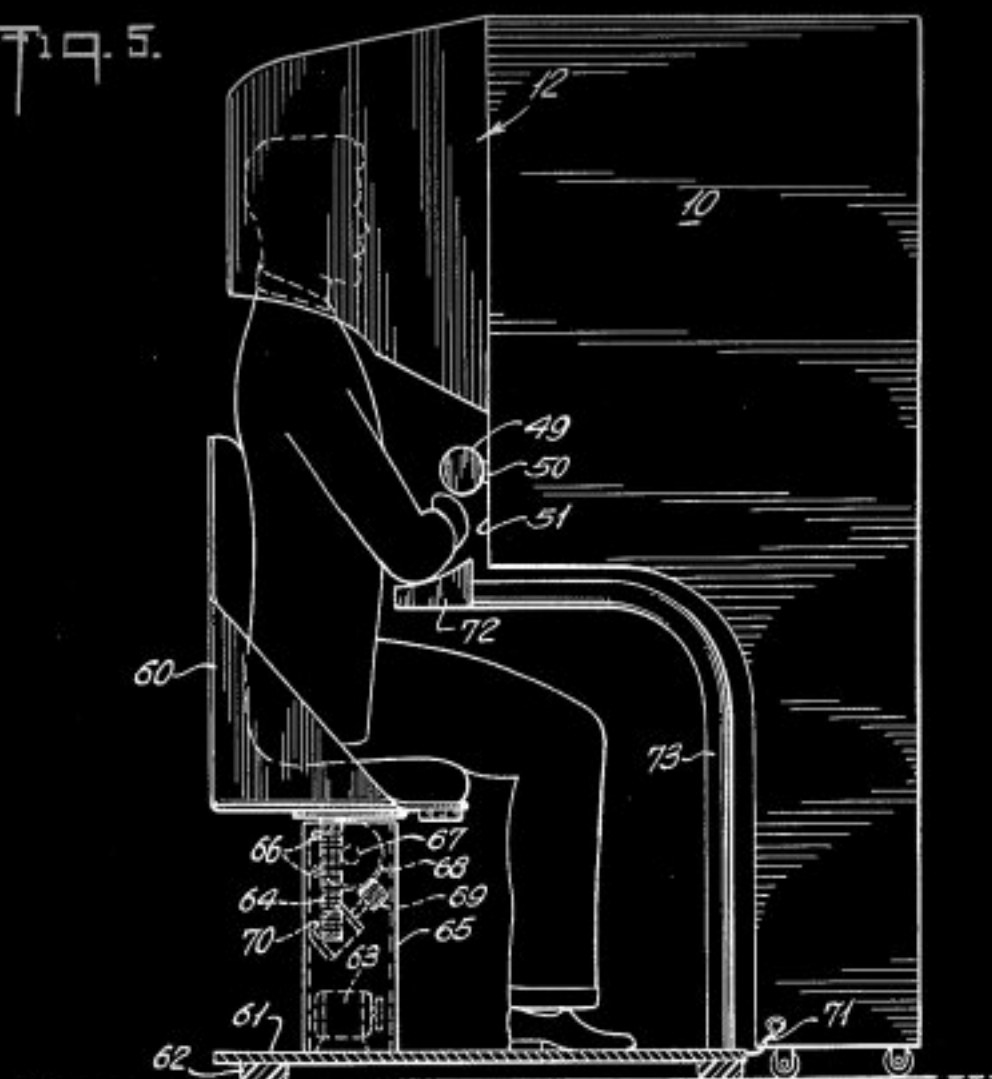
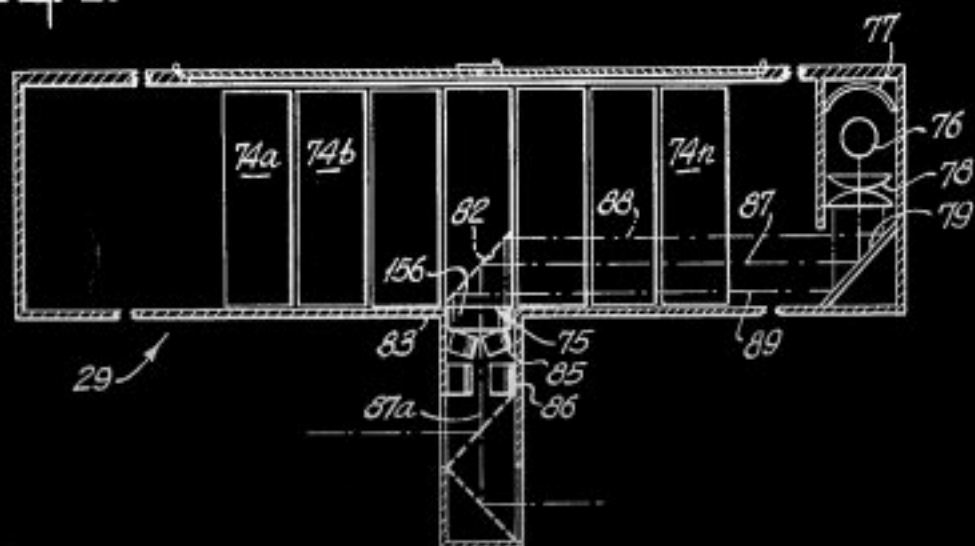


Fig. 6.



LA RÉVOLUTION A EU LIEU À NEW YORK (2001-2005)

Fiction générative en réseau
Durée variable
L'homme : Abdelhafid Metalsi

Un générateur de texte produit un roman infini dans le style de *Projet pour une révolution à New York* écrit par Alain Robbe-Grillet en 1970 : Ben Saïd marche dans les rues de la métropole et complotte quelque chose. Certains mots sont associés à des fragments de vidéo, d'autres à des sons glanés sur le réseau, d'autres encore sont traduits automatiquement en image grâce à Google. L'association et la traduction structurées de ces éléments hétérogènes produit une narration infinie à même le flux du réseau.



pouvoir



DANCE WITH US (2008)

Installation générative en réseau
Programmation : Vadim Bernard

Dans *Shall we dance* (1937) Fred Astaire danse contre/ avec une machine à vapeur. Cette scène est reliée en temps réel à certaines valeurs de la bourse américaine. L'acteur danse au rythme de l'économie : plus les valeurs changent (crise) plus ses mouvements sont fluides, quand les valeurs stagnent il s'immobilise. La comédie musicale est un genre qui a connu un vif succès pendant la rise de 1929.



Activision, Inc.

12.25

2012-04-19



1+1 (2004)

Installation générative

Un montage aléatoire en dyptique du film de Jean-Luc Godard : Nouvelle Vague (1990). La polyphonie du film, la réccurence des images devient un terrain d'exploration des capacités fictionnelles de la variabilité numérique.





READONLYMEMORIES (2003)

Installation photographique

Readonlymemories reprend des images de films en mettant à plat le temps.

Ce sont de grandes fresques dans lesquels nous pouvons voir en totalité un espace que la temporalité cinématographique nous présentait de façon partielle. Nous avons tous vu mentalement l'immeuble de Fenêtre sur cour, la chambre de Dorothy dans Blue Velvet, les frères jumeaux de Faux-semblants et pourtant jamais nous ne les avons vus à l'écran.







20TH (2012)

Impression sur textile
250 x 150cm

Le fameux décor de la Twenty Century Fox est détruit, fracturé, disloqué. On aperçoit encore dans cette architecture moderniste le texte «20th » comme la trace d'une période passée.



L'ÉTAT DU MONDE (2008)

Vidéo générative en réseau

Durée variable

La femme : Mireille Hébert

Coproduction : Year 01 et Vidéographe

Une jeune femme est dans sa chambre. Elle semble malade. Parfois elle va mieux. Parfois elle va mal. Chacun de ses comportements semble répondre à une logique secrète. La journée avance.

Elle a du mal à respirer, elle se détend, se lève et s'endort. Tout recommence. Ailleurs, des gens meurent, sont blessés, des gouvernements renversés, des élections gagnées, des matières premières deviennent rares, des négociations sont en cours, des traités signés. Tout recommence. L'État du monde est une fiction qui réagit en temps réel aux informations diffusées sur CNN. La femme est plus ou moins malade selon ce qui arrive dans le monde.

SEULS LES OBJETS (2012)

Installation

La multiplicité des images dans Histoires du cinéma de Jean-Luc Godard devient une multiplicité de voix. Les tonalités changent grâce à une voix de synthèse, homme, femme ou enfant. Des fragments d'une salle de cinéma en cours de destruction sont amassés.



PAUME (2011)

Sculpture

La main de l'artiste a été moulée et modifiée pour ne laisser que la paume et le bout des doigts. L'absence d'articulation empêche la main de saisir les objets. Elle n'est plus un moyen d'action mais seulement un organe sensible.



DESERT III (2011)

Vidéo machinima

Durée : 16'58

Production : Arte

Des espaces inhabités, des villes et des marécages, des forêts et des routes, des objets et des mots qui disparaissent les uns après les autres, une jeune femme qui se livre et pleure sur Youtube. Inspiré de *La route* (2006) de Cormac McCarthy, *Desert III* reprend chaque objet que les protagonistes croisent au cours du livre pour déconstruire le motif même de la progression dramatique.





Fragments

LE TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE ET LES ESPACES NUMÉRIQUES 14 OCTOBRE 2003

La série *Readonlymemories* (2003) a débuté par la recomposition du célèbre décor de *Fenêtre sur cour* (1954), décor qui a été une des matrices du postcinéma de la fin du siècle dernier. En reprenant cette scène j'ai voulu inverser la relation entre le temps et l'espace telle qu'elle se constitue dans le cinéma. En effet, dans un film on ne voit l'espace qu'à travers le temps. La caméra se déplace sur un espace déterminé, de sorte que si on ne voit pas tout cet espace à un moment défini sur l'écran, on le reconstitue mentalement en additionnant les fragments d'espaces parcourus. Personne n'avait jamais vu le décor de cette cour intérieure en totalité sur un écran mais tout le monde l'avait imaginé. Sans doute cette disjonction entre le temps et l'espace, qui est aussi une distinction entre *causa mentalis* et *causa materialis*, est au cœur de l'adhésion cinématographique. Le public doit toujours enchaîner son appareil sensible pour recomposer ce que l'enchaînement de la machine à filmer puis de la machine à projeter avaient décomposées. Notre perception temporelle machine avec le cinématographe.

Remarquons par ailleurs que si l'on peut raconter sans di culté l'histoire d'un film selon un enchaînement temporel, tel événement puis tel autre événement selon des liens plus ou moins souples de causalité, et qu'il est possible de dire combien de temps ce film dure, il est presque impossible de procéder ainsi avec un dispositif numérique. Que s'y passe-t-il? Cela dépend. Combien de temps cela dure-t-il? Le temps qu'on veut. On rend ainsi son interlocuteur (par exemple un producteur) perplexe et sans doute le perd-t-on puisqu'il a le sentiment d'avoir affaire à un objet évanescent. Il est par contre possible de décrire un dispositif numérique en l'abordant comme un espace, par exemple en en dressant la carte. Une telle représentation n'a pas comme implication la nécessité d'un seul cheminement. On comprend intuitivement qu'on peut emprunter dans un espace plusieurs chemins.

Il y a une contigence spatiale et une nécessité temporelle. Le cinéma est en ce sens un art du temps. Le temps est le produit de la conjonction entre défilement machinique (le projecteur ne doit pas s'arrêter, il doit rester invariable) et le flux de la conscience intime (Stiegler, 2001). Le numérique est un art de l'espace. L'espace est le produit de la conjonction entre un possible cartographique et une navigation qui reste possible parce qu'une autre navigation pourra venir ensuite sans que la première ait modifié le moins du monde la capacité de la seconde. C'est cette distinction entre synchronisation et action qui permet de comprendre que le cinéma est une fiction narrative alors que le numérique est une fiction sans narration. La narration est en effet la temporalisation définitive de la fiction: un film se déroule d'une seule et même manière même si son interprétation varie d'une personne à une autre, d'un moment à un autre. Sans doute est-il possible d'articuler ce dispositif à une répartition historique : la modernité n'est-elle pas temporelle en s'orientant vers une émancipation, tandis que notre époque réintroduirait la spatialité dans son autonomie sans exclure la temporalité mais en l'abordant comme futur antérieur (la modernité a elle-même une histoire) ?

Readonlymemories opère une mise à plat du temps pour retrouver le sens de l'espace. L'objectif de la caméra a parcouru un lieu allant d'un point à un autre, non pas pour nous immerger (l'immersion comme adhésion absolue à une sensation est une contradiction esthétique) mais pour décaler la perception du spectateur entre le référent spatial et la temporalité esthétique. Ce décalage n'est ni un solipcisme ni un incommensurable mais le fonctionnement différentiel et intensif de la perception.

Le cinéma aura été le nom d'une constitution temporelle de l'espace. Il aura été contemporain de l'exploration du monde et des peuples politiques comme représentation (démocratique et totalitaire). L'espace temporalisé est distance et conquête d'un bout à l'autre de l'espace, d'un bout à l'autre d'une histoire. Les films auront été une manière de dévoiler pour tous un

espace selon une même chronologie et de faire en sorte que les regards ne se croisent plus, ne s'entrechoquent plus mais soient parallèle les uns aux autres à partir de la position de chacun à un siège déterminé. Les dispositifs numériques en respectant la contigence de l'exploration spatiale disloquent l'unité du peuple et une certaine esthéticisation du politique (Rancière, 2002).

FLUX CINÉMATOGRAPHIQUE ET NUMÉRIQUE 7 JUILLET 2004

La force du cinéma réside peut être en un flux machinique se déployant dans un temps entrelacé au flux de la conscience intime du spectateur (Stiegler, 2001). Ce dernier détourne un instant le visage vers l'obscurité, le film continu sans lui, il en reprendra le fil qui fut un instant perdu. La peinture n'est pas un flux, mais une durée subjective (sauf dans quelques rares cas). Le spectateur dit : « J'y étais l'instant d'avant, immergé et m'oubliant dans l'image animée, il y a à peine un instant. J'y étais ». Cet instant est oublié puisque la perception et la réflexion sur cette perception ne sont jamais synchrones. Une esthétique de l'après-coup et du décalage, car percevoir n'est jamais immédiat, toujours décalé, l'immédiateté n'étant jamais qu'un effet et de stupeur de l'autoaction.

La fragilité du numérique : dans une chambre, dans un bureau ou un salon, le moniteur a été allumé et diffuse une lumière ressemblant celle de la télévision. On est simplement un peu plus proche parce qu'on manie une image-instrument (Manovich, 2002). Il s'agit encore d'un flux, mais d'une autre sorte et d'une autre qualité. Plus de salle à partager, de temps déterminé, le flux habite notre domicile telle une lumière persistante que nous fixons. Ce flux d'Internet par exemple ne s'entrelace pas à celui de notre conscience, il provoque des soubresauts au fil d'une navigation instrumentale, on ne s'abandonne que rarement à la passivité. Une oeuvre ne peut alors que suspendre un moment, à peine un instant, ce flux de données. Ce suspens est une manière de faire clignoter cette lumière dans la maison.

Un détournement, une déception. Ou encore : un clignement d'oeil à peine perceptible pour le spectateur, et par cette interruption dans le flot intégral, une esthétique de l'après-coup, une différence d'intensité, là encore.

J'ai moins d'ambition et de puissance que les cinéastes. Mes objectifs sont fragiles, mes propositions défailtantes et furtives. Elles ne frappent pas les esprits. Je ne veux pas sortir de la répétition et de ce goût de déjà vu permanent qui hante notre époque. Je ne crois pas au mythe de la nouveauté. Je ne mets pas en oeuvre les flux machinique et subjectif enlacés, le rêve de l'homme-machine du siècle dernier. Je ne prétends pas en la foi désespérée dans le monde (on n'ose dire le réel), simplement faire clignoter et palpiter les flux, inspiration et expiration alternées plutôt que résistance univoque.

Suspendre les flux un instant, coupure faisant partie des flux eux-mêmes puisqu'ils sont avant et après. Ils nous précèdent et nous succèdent. Je ne peux les interrompre définitivement parce qu'un tel arrêt est la figure inversée du flux intégral du libéralisme économique. Je ne désire pas le progrès, je n'ai plus aucune croyance, aucun espoir ni désespoir, je refuse toute foi future (par la) négative. Je ne crée pas un flux à la manière d'un film, les flux me précèdent, ils sont déjà là, déjà donné avant tout acte artistique. Ce sont toutes les données enchevêtrées du monde qui sont équidistantes et neutres, une ligne de flottaison à perte de vue quel nul ne peut parcourir dans sa totalité. Si tout ne se vaut pas, rien n'a une valeur en soi supérieure à autre chose, il n'y a aucune échelle parce qu'il n'y a pas de substance. Je peux en saisir des brides, changer le contexte du flux, détourner les habitudes et les usages afin de proposer un instant, un simple instant, d'intelligence, c'est-à-dire de décalage. Le cinéma n'est-il pas une religion avec ses croyants (les cinéphiles), ses lieux sacrés (les salles de cinéma), ses écrits révélés (les 100 meilleurs films de l'histoire de l'humanité) ? Le cinéma est une foi, Serge Daney l'avait perçu et en était complice (Daney, 2004), et pour être cinéaste il faut croire absolument.

LE DÉMONTAGE DES FLUX 11 JANVIER 2006

En problématisant la question du montage dialectique des images dans la revue Documents (La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, 2000) Georges Didi-Huberman met en scène un concept de dialectique non synthétisable et qui ne tend pas, fut-ce idéalement, vers sa résolution et sa synthèse. L'esthétique dialectique devient une puissance mettant en jeu des tensions irrésolues entre des images. Les insularités visuelles sont montées à la mesure de leur dialectique propre qui s'entrechoque à d'autres dialectiques, et ainsi de suite. Chaque tension visuelle s'étend sur la suivante selon le principe de la transduction (Simondon, 1969).

Mettant en relation l'art du montage bataillien et eisensteinien, Didi-Huberman montre combien l'entrelacs des images, par jeux subtils de différenciation, de tension et de vacuité, peut faire surgir une dynamique visuelle singulière. Mais que devient cet art du montage dans le contexte du réseau, de la non-linéarité numérique et de leurs flux ? Ces derniers prennent la place des insularités visuelles. Une image est déjà en réseau, elle est le produit d'une recherche (par l'intermédiaire d'un moteur tel que Google), c'est-à-dire d'une action qui met en relation et qui permet d'accéder. Un document isolé sur le réseau, sans relation avec le dehors, est aussi sans accessibilité, il est délié, c'est-à-dire sans extériorité. Il faudrait être capable de penser la solitude de ces images perdues sur le réseau, la solitude non anthropologique. Une image sur Internet existe-t-elle en dehors du mouvement du corps de l'internaute qui de ses mains, de sa souris la fait surgir ? L'image se déploie donc à partir de ses bords et non de son centre. Elle est bien sûr là physiquement inscrite sur le disque dur d'un serveur distant, mais son apparition est sa présence et l'acte d'apparaître est dépendant d'une motion pour la faire surgir à partir d'un mot-clé. Cette motion est une visée, une intentionnalité, et le fait que l'image ne subsiste pas en elle, mais dans l'acte de cliquer, de pianoter

au clavier, modifie sa présence.

Il y a un art du démontage propre à l'ère du numérique, art qui est dépendant de ce nouveau milieu visuel. Prenant appui sur des montages déjà existants, des flux qui sont autant de contextes complexes impossibles à réduire à des atomes simples (une image n'est jamais seule sur le réseau), cet art les met en relation et change ainsi leurs contextes respectifs. Il joue la solidarité des images contre elle-même en la poussant à bout. C'est un montage de situation(s), qui en montant démonte le contexte donné et produit une autre situation décalée par rapport à l'habitude de la consultation. On nomme ces démontages des mashups. Le croisement de Flickr et de Google, par exemple, ouvre la possibilité d'un démontage inouï, illustrant littéralement les mots puisqu'une image pour exister sur Internet doit porter un titre et être associée à des mots-clés. Passer ainsi d'un texte à une image, au-delà même de toute cohérence sémantique, résonne avec la tradition occidentale (Lyotard, 1971). Cet automatisme machinique de la traduction, faisant passer d'un média à un autre, est en ce sens un élément nouveau par rapport à l'art du montage que la photographie et le cinéma avaient élaboré. Il ouvre peut-être une nouvelle époque des images. On peut aussi le nommer tra(ns)duction en reprenant un concept élaboré par Simondon (1969).

C'est cet art du démontage, comme puissance positive produisant la sédimentation des flux, qu'explore La révolution a eu lieu à New York (2003). En mettant en relation dynamique des éléments épars, et en en armant par là même leur équidistance, ce n'est pas une signification intentionnelle qui est construite et communiquée à des destinataires, c'est un « air de famille », une ressemblance, une ambiance indéterminée, mais qui n'est pas dénuée d'une stylistique. Ce hasard dont on limite le spectre à un maxima et à un minima permet de produire un « film » qui débute, mais qui n'a pas de fin et dont personne, ni l'artiste ni les destinataires, ne pourra jamais faire le tour même en y épuisant leur vie. Qu'est-ce que commencer à voir des images en sachant

très bien qu'on devra les abandonner en cours de route ? Notre limite perceptive ne rend-t-elle pas ces images à leur solitude ?

LES SALLES COMME IDÉOLOGIE 15 FÉVRIER 2006

Tentons un instant par un jeu de l'esprit de redonner à la salle de cinéma son étrangeté. Imaginons-nous un peu avant son apparition ou un peu après sa disparition. Regardons-la de l'extérieur. Tâche difficile comme si nous étions toujours à l'intérieur de cette salle, comme s'il était impossible de la penser extérieure à nous et nous à elle, comme si elle avait été à l'origine au moins pour une part de notre faculté de penser et d'imaginer.

Mais faisons cet effort et regardons de biais. Construisons cette fiction. La salle de cinéma aura été le fantasme d'un espace obscur où le peuple regardait sur une surface la lumière d'une machine. Représentons-nous cette étrangeté : nous étions ensemble en tentant de nous oublier les uns aux autres et nous aimions ce sentiment d'oubli, comme si pour nous retrouver face à des images il nous fallait oublier ceux qui nous entouraient, oublier une certaine solidarité, la sédition de la perception, elle contre tous les autres. Imaginons encore un instant ce lieu, vide, quelques fauteuils, identiques, absolument identiques les uns aux autres, l'écran vide lui aussi qui n'est qu'une surface de réflexion et le regard fixé non sur la source de la projection, mais sur cette surface blanche et neutre. À présent imaginons toutes ces salles dans le monde, quasiment identiques les unes aux autres, l'incroyable puissance spatiale de cette machine idéologique. Imaginons-la pour nous forcer à imaginer sans elle, sans son aide. Abandonnons la salle de cinéma, toutes les salles, laissons-les vides.

ESTHÉTIQUE DE LA PRODUCTION 17 MAI 2006

Le mode de production cinématographique n'est en rien neutre. Derrière la fantasmagorie du cinéma à laquelle nombre d'artistes contemporains de la génération précédente adhèrent, jusqu'à créer pour certains d'entre eux des entreprises de production, le cinéma étant par définition une machine de projection, il y a une instrumentation technico-idéologique. Cette dernière produit des effets, un temps de retard, un délai entre l'invention et sa concrétisation. Filmer en 35mm ou au-delà (oublions ceux qui se concentrent sur cette « belle image » sans y apercevoir une machine idéologique de réalité) suppose un certain coût qu'aucun artiste ne peut assumer seul. Il doit donc avoir affaire à des intermédiaires dont dépend totalement la réalisation de l'œuvre. Cette dépendance n'est pas nouvelle, ce qui l'est c'est la quantité de celle-ci. Ces intermédiaires sont des investisseurs, quelque soit le sens et la finalité de cet investissement, ce qui signifie que l'objet cinématographique est une valeur d'échange et donc un symbole et donc une représentation. Le cinéma du fait de sa technicité de production est un conatus qui s'impose à d'autres conatus : l'équipe de tournage qui travaille pour réaliser la vision de l'auteur (il faudrait réfléchir à ce désir de certains artistes de faire faire travailler comme division du travail et comme logique du désir) ou les producteurs qui croient en cette vision.

« Le désir de faire (du) cinéma » si commun aujourd'hui (qui n'a jamais eu envie de réaliser un film ?) est un symptôme de notre époque qui est souvent le désir de produire une esthétique à effet, d'où la surenchère technique, à partir de standards connus, chacun ayant ses repères esthétiques dans le cinéma. Combien de travellings à la Tarkovski sur des espaces déserts et inhabités ? Combien de plans-séquences interminables sur des performances épuisantes ? Combien de gestes répétés, rejoués et de références déconstruites ? Combien d'espaces glaciaires et de villas inhabitées ? Il y a là une émotion profondément conservatrice et académique qui

n'est pas une ironie, la production étant plus forte (dans la constitution du désir) que la perception.

« Le désir de faire (du) cinéma » est un sentiment confus, on ne sait pas très bien pourquoi, par lequel on pense toucher le public (le public est le peuple sans politique, mais avec de l'économie). Ce désir est en fin de compte fondé sur une constitution déterminée de la réalité qui est précritique puisque certains artistes viennent répéter cette constitution dont les sources sont déjà anciennes et bien installées. À voir la production de films sur pellicule photosensible dans le champ de l'art contemporain, on sourit doucement d'une telle naïveté. Jean-Luc Godard, indépendamment d'ailleurs de son travail visible, est sans doute le cœur symptomatique de ce fantasme dans sa revendication répétée d'un lien substantiel entre le cinématographe et le réel comme tel.

APRÈS LA DISLOCATION 2 JUILLET 2006

On perçoit habituellement la dislocation dans l'horizon de l'utilité. Elle consisterait ainsi à passer de l'utilisable à l'inutilisable. Ce changement d'état de l'objet le ferait disparaître. L'objet s'identifierait alors totalement à sa fonction. L'objet disloqué est jeté, recyclé ou gardé comme un vestige et mis de côté. Or, qu'entendons-nous au sein même du mot dis-location ? N'y a-t-il pas dans ce terme comme l'indication que quelque chose change de place ? La dislocation serait-elle pour un objet, le passage d'une place à une autre ? Ou mieux encore un changement plus profond et radical dans ce que la localité en tant que telle signifie ? La dis-location disloque-t-elle la territorialité ? La dis-location disloque-t-elle les relations entre déterritorialisation et reterritorialisation puisqu'on ne peut plus faire retour à l'état initial de l'objet après qu'il ait été disloqué ?

Un des noeuds de la problématique de la dislocation est l'hylémorphisme aristotélicien

(Simondon, 1969). En effet, par dislocation on entend traditionnellement une transformation si radicale dans l'équilibre entre la forme et la matière, équilibre qui définissait la fonction utile de l'objet et l'inscription d'une intentionnalité et d'un projet en lui, que celui-ci semble s'écrouler sur lui-même. La matière est encore là, mais la forme s'est multipliée, divisée, fragmentée sans que cette division soit celle d'un objet machinique où chaque pièce est emboîtée à une autre selon un plan qui définit la causalité du fonctionnement tout autant que la finalité de l'usage. La division de la dislocation met à mal l'identité de la forme et l'isomorphie entre l'intention et l'usage. C'est un puzzle irrécupérable. Il faudrait retrouver la place de chaque fragment et une fois le puzzle recomposé, on n'aurait qu'une simple image de l'objet, face à soi, posée à terre, inutilisable encore puisqu'en mobilisant l'objet il se disloquerait à nouveau. Il reste des espaces vides entre les fragments. Chaque élément de l'objet disloqué est devenu une espèce de localité. On ne peut s'empêcher de penser aux échelles de temps qui travaillent les minéraux, qui produisent les pierres, échelles ancestrales dont les êtres humains sont exclus, eux qui regardent les pierres en pouvant (justement) les imaginer. Il y a dans chaque fragment de l'objet disloqué une solitude.

La dislocation du World Trade Center fut un processus complexe. Il s'agit d'un ensemble d'images, non du phénomène compact (dont nous n'avons aucune idée autonome), qui a été di usé à la télévision. Dans un premier temps, l'édifice dans sa solidité (Warhol, 1964). Puis une frappe, un enfoncement, une explosion. Des flammes, l'attente. Un deuxième avion. La répétition du premier événement, comme sa mémoire et son avenir. Ensuite, le suspend, l'incendie qui se propage, les corps qui commencent à se jeter du haut des tours (la dislocation touche à la mortalité des mortels) et la dislocation proprement dite, l'ondrement, le nuage de fumée, de poussière qui recouvre tout, effaçant l'image, transformant une partie de la ville en lieu d'invisibilité. Ensuite les gravas, les morceaux, les fragments, et la localité qui s'ouvre sur une béance, un espace laissé vide.

La frayeur laissée par ce vide, puis le désir (politique) de trouver un sens à cette vacuité, de boucher à tout prix ce trou (et dont les conspirationnistes en jouant encore et encore l'enchaînement des images sont un autre symptôme), de mettre cette béance dans un ordre, de lui donner une fonction, de rattacher cette image de dislocation à l'une des opérations les plus grandes et les plus instrumentales qui soient à notre époque : le pétrole qu'on extrait, qu'on arraisonne selon l'énergia (la puissance pure et convertible). En souhaitant donner du sens à cette dislocation, on produit d'autres dislocations dont nous n'avons pas ou peu d'images, mais que nous pouvons imaginer, que nous avons imaginé au cours de ces longues années. Explosion, fragmentation, destruction des guerres menées au nom de la reconquête du sens et de la fonction qui sont des affects réinvestis. D'autres mortels mourants dont nous savons la présence à cause de toutes ces images manquantes, de toutes ces images qui n'ont jamais été tournées (si les cinémathèques tentaient de définir le corpus des images réalisées, ne faudrait-il pas à l'ère des flux numériques dresser la liste des images manquantes ? Celles qui n'ont pas été enregistrées pour en garder la mémoire ? L'absence d'image ne devient-elle pas elle-même un événement de la perception ?). D'autres mortels encore, enfermés « comme » dans les tours du WTC, prisonniers de l'absurdité de cette reconquête du sens, à Guantanamo ou ailleurs. Récit de gens enlevés, torturés, relâchés, sans autre raison que cette reconquête. Sens contre non-sens devenu sens.

La dislocation est devenue une hantise, et elle ne cesse d'avoir lieu, encore et encore, produisant des échos dans une cavité irrégulière où les sons rebondissent, tantôt proche, tantôt lointain, revenant à leur force sonore initiale même si le temps lui avance, quoi qu'il en soit, mais les répliques de la dislocation ne dépendent plus de ce temps, elles sont le temps du fantasme et du désir intégral, de la projection et de l'imagination qui ne veulent laisser aucune place à la vacuité. Se pourrait-il, en regardant autrement la dislocation, en la regardant d'abord comme image, en en ressentant les qualités, les tonalités, que quelque chose d'autre que la forme et que la

matière advient ? La dislocation serait-elle alors perçue autrement qu'un vide à boucher ? Et ne pourrait-on pas laisser la dislocation suspendue, en modifier la vitesse, tantôt lente, tantôt rapide, pour en découvrir le rythme propre tout autant que le devenir, rechercher sa traîne visuelle (Didi-Huberman, 2004) ?

LA TRA(NS)DUCTION ET LA CAPTURE 16 AOÛT 2006

Utiliser les flux pour construire des fictions, moins en enregistrant sur sa mémoire locale des médias selon la logique du stock footage qu'en captant et en détournant temporairement ces flux, ces relations et ces orientations, ces situations. Il s'agit d'une captation sans enregistrement, c'est-à-dire sans capture, qui suppose de mettre en place un autre flux dont le premier acte est d'extraire puis de traduire et ensuite de retranscrire selon une matrice déterminée. On ne capture pas des données, on capte une visualisation (l'archivage). C'est dans cette retranscription, qui ne respecte pas l'original, que la co-écriture avec l'internaute s'effectue.

Tout se passe comme si le parallélisme entre cette ouverture technologique et l'indétermination humaine dont nous avons parlé ailleurs s'articulait par certaines images. Celles-ci ne répondent pas à l'hylémorphisme matière-forme, elles sont non seulement prises sur le réseau, mais la genèse même de leur transmission est sensible, on sait qu'elles viennent de tel endroit, selon tels mots-clés ou telles autres informations. En ce sens, ces images nous arrivent, elles nous parviennent parce que les modalités de leur extraction sans être explicites sont sensibles. Le temps d'attente et de chargement est aussi une variable sur laquelle on peut jouer positivement comme advenue de l'image. Ainsi l'indétermination humaine est affectée (mais de quelle façon ? Par quelle médiation ?) par la défaillance en tant qu'elle est en réseau selon le mode de la transduction touchant de proche en proche chacun des éléments.

Le concept de tra(ns)duction allie la traduction et la transduction. Cette dernière est la dynamique du réseau, la première la structure et la permet puisqu'un ordinateur est une machine à traduire et à produire par cette traduction quelque chose d'autre. La traduction n'est pas à entendre comme respectant le sens, car le propre de la traduction numérique est de ne pas être sémantique et c'est pourquoi on peut avec un ordinateur traduire une image en son sans que celui-ci en soit la métaphore ou la représentation. La traduction numérique est beaucoup plus proche de la logique des codes secrets (Singh, 2001). La tra(ns)duction se distingue donc de la capture qui pour sa part tente de mettre en place un flux intégral. Les entreprises du Web sont obsédées par la capture et c'est pourquoi quand elles proposent un hébergement « gratuit » aux internautes c'est en leur faisant signer des contrats dans lesquels ils libèrent leurs droits privés. Ces entreprises capturent des flux existentiels en les hébergant sur des supports numériques et en les rendant disponibles à d'autres existences.

LES IMAGES DU 11 SEPTEMBRE 26 AOÛT 2006

Il ne s'agissait pas de détruire deux tours et de toucher une partie de l'économie américaine, qui se relèvera sans doute rapidement de cette attaque et l'utilisera même pour développer de nouveaux marchés, mais de frapper les imaginations. Et s'ils ont réussi à le faire, c'est en produisant des images. Image d'un impact, puis d'une dislocation, d'un effondrement, images aussi de cet homme qui tombe en chute libre. Quelques images trouvées sur Internet de corps par terre littéralement explosés. Ces images qu'on ne verra pas dans les médias de masse, mais qui ont été prises.

Ce qu'on nomme aujourd'hui le terrorisme consiste donc moins à toucher l'ennemi, à diminuer ses forces et ses ressources objectives, qu'à produire des images. Ils ont interrompu les flux qui se sont tous retournés vers ces images. Réminiscence bien sûr des films catastrophes.

Usage de l'avion, symbole même (image) de la mondialisation permettant la mobilité en tous sens. Nous avons déjà vu ces images, dans les films des années 70, avant qu'elles n'aient eu lieu.

La question esthétique et politique est celle de la production du sensible en relation avec le flux. Pour interrompre le flux intégral, on ne peut le suspendre, car il fait partie de la nature du flux de ne pas permettre d'extériorité, tout s'y intègre d'avance. Il faut l'accaparer et à cette fin utiliser son langage, ses clichés, ses mécanismes, ses imaginaires, être une image parmi toutes les images qui circulent déjà. Produire un événement singulier en recyclant les imaginaires qui circulent déjà c'est opérer une tra(ns)duction. Sans doute à côté du flux intégral qui porte le nom de libéralisme économique et qui oblige à une division du travail par identification des désirs et de la consommation, existe-t-il d'autres flux plus fragiles et variables, plus intenses, qui palpitent entre excès et pauvreté. Ces flux partiels peuvent se couler dans le flux intégral.

LES MORTS DU NETART 26 OCTOBRE 2006

Certains artistes estiment que le netart est mort. Son acte de naissance signait également son arrêt de mort. Car la naissance est un événement institutif : une fois déclarée la chose a lieu, la parole instituante donne le lieu qui l'accueille. Il y a dans ces actes de décès successifs un certain nombre d'actes : en premier lieu la fameuse « fin de l'histoire » hégélienne et ce n'est pas un hasard si cette tournure est reprise et appliquée aux technologies sociales. Il y a ensuite un certain snobisme, car si je suis celui qui déclare la mort c'est que je m'institue comme ayant été l'observateur ou même l'acteur de ce qui fut viv. Je suis le médecin légiste. En donnant la mort, je prive de vie les autres « vous n'en serez jamais ». Stratégie mortifère pour se donner vie après-coup. On devient soi-même le fantôme qu'on croit énoncer. On utilise alors la notion de

pionnier du netart reprenant par là la mythologie américaine du réseau comme nouvelle frontière. Il y a enfin une certaine attitude avant-gardiste qui s'accommode mal des technologies de masse. Quand les industries technologiques ne cessent d'être vives parce qu'elles sont dans un mouvement d'innovation permanente, le rôle des artistes ne serait-il pas de nous rappeler au mort ? La mort est donnée quand trop d'individus semblent utiliser ce que fut le netart. Ce trop, motif si banal du peuple, de la masse informe, du commun, est un acte de décès, car le netart, disons l'art, est celui d'une minorité, disons même d'une élite (Heinich, 2005). Ainsi en signifiant la mort que « vous » avez donnée, vous le nombre, je m'accorde une place, un statut qui n'aura pas à être prouvé dans la mesure où la mort est aussi la disparition des preuves. Stratégie forte et efficace et qui a le mérite d'être apodictique.

Cet acte de décès (le premier fut signé en 1996 et cela fait 10 ans que cela dure) permet d'être et de ne pas être le spectre qu'on énonce, et il faudra là appliquer avec rigueur et finesse l'analyse de la conjuration comme acte du vif et du mort (Derrida, 1993). Mais cela permet aussi de ne jamais s'interroger, c'est-à-dire de ne jamais douter, de ce que le mot netart veut dire, de savoir même s'il veut dire quelque chose. La mort n'est ici qu'une légitimation d'une typologie langagière, car celui qui l'annonce est vivant. Il est nécessairement de l'autre côté. Face à l'annonce de ces prétendus pionniers qui deviennent les principaux acteurs de l'histoire qu'ils écrivent, je ne peux que mettre en doute l'importance même d'une origine du netart : en se prétendant le premier ne mime-t-on pas le rythme de l'innovation technologique et n'adopte-t-on pas une temporalité chronologique dont l'histoire de l'art, jeu de revenances et de diachronismes (Didi-Huberman, 2002), ne saurait se satisfaire ?

DU TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE AUX FLUX NUMÉRIQUES 4 FÉVRIER 2007

Il existe une dimension qui me semble avoir été rarement thématisée comme telle alors même, pourrait-on dire, qu'elle saute véritablement aux yeux. Il s'agit de la différence entre la production audiovisuelle qui est temporelle et finie et la « temporalité » du numérique. Avec le cinéma, on monte les uns après les autres des fragments nommés plans. Le montage a un début et une fin. On a bien sûr la possibilité de disjoindre cette règle temporelle du montage de la règle temporelle de la perception par exemple en faisant en sorte qu'on puisse commencer ou arrêter quand on le souhaite, comme c'est le cas d'Empire de Warhol (1964). Il n'en reste pas moins que le montage a un certain temps, il est ce temps en tant que support matériel inscrit.

Les possibilités techniques de la vidéo ont quelque peu brouillées cette temporalité chronologique en permettant une nouvelle relation entre enregistrement et diffusion grâce au « temps réel ». Au moment même de l'inscription, les images peuvent être regardées. Elles ne sont plus le fruit d'un fastidieux et mystérieux mécanisme de développement de la pellicule, elles existent au moment même de leur captation. Ceci a donné cette étrange machine dans le cinéma industriel : une caméra à pellicule sur laquelle on monte une caméra vidéo afin que le réalisateur puisse voir ce que cela donnera. La simultanéité de la captation et de la diffusion a été largement thématisée par des artistes tels que Bill Viola, Dan Graham ou encore Peter Campus principalement par le biais de la pratique du délai visant à creuser l'écart entre les deux moments de l'image.

La troisième période (même si ces périodes coexistent et sont des polarités mélangées dans les faits esthétiques) est celle des images programmées, dont le médium est langagier au sens logico-mathématique du terme. Elles ont bien un début (le programme est initialisé),

mais pas de fin (une fois lancé, il faut l'arrêter, l'arrêt est externe et non plus interne). Ce simple fait qui peut sembler anecdotique et technique au premier abord est un déplacement qui vient radicaliser le changement qui était déjà en cours entre le cinéma et la vidéo, un changement de la relation même entre la captation et la diffusion, relation qui est au coeur des dispositifs techniques si nous comprenons ceux-ci avant tout comme des dispositifs de rétention et de mémoire (Stiegler, 1998).

Le fait que les images puissent être sans fin, et toujours différentes, toujours variables, est une modification d'importance tant dans le champ de la production artistique que dans celui de la perception esthétique : si ce qui est initialisé est un processus infini, au sens strict du terme, quelle est ma relation à celui-ci ? En suis-je l'auteur ? L'artiste devient alors un producteur de modèle, non pas au sens d'un concepteur publicitaire laissant à d'autres (des techniciens) la réalisation de son projet, mais au sens d'un individu qui plutôt que de produire une forme particulière (un montage par exemple) propose un spectre de possibles (un programme) qui produira différentes formes selon une logique et des choix déterminés. Et c'est justement en ce point que la temporalité des images numériques n'est plus chronologique, c'est aussi du fait de cette intempestivité anachronique qu'il est si difficile de les percevoir aujourd'hui même alors que nos modèles esthétiques sont encore modelés par la première et la seconde période de l'image audiovisuelle. Se posent en conséquence la même question esthétique : lorsque nous faisons face à un dispositif numérique infini dans sa temporalité qu'arrive-t-il ? Sans doute cette infinité promise et jamais réalisée se confronte-t-elle à notre finitude d'être mortel et éphémère (nous ne pouvons rester trop longtemps devant toutes ces images), mais il faut encore ajouter que ce débordement de l'image possible (le programme et son apparition) sur l'image sentie est structurellement proche d'une esthétique du monde, monde toujours plus vaste, plus étendu que ce que mon corps au fil du temps peut apercevoir et expérimenter. Les images programmées sont des infinitudes, c'est-à-dire des infinis sans transcendance, ni fini, ni statique, ni compacte. C'est un infini qui ne se

contient pas lui-même. Les univers quasi infinis en sont un bon exemple : ce sont des univers qui grandissent plus vite que notre capacité à les explorer. Internet est un univers quasi infini. Une infinitude ne cesse donc de se déployer, de se déplier, non pas à partir de son centre, elle se déploie à partir de ses bords et de ses limites. Elle est décentrée.

On pourrait ainsi rapprocher ce « trop grand » d'un sentiment de flux, car le flux est bien un aspect : marchant dans une ville étrangère ou familière, flânant, regardant les fenêtres surplombantes de la rue, imaginant la multitude des existences, aussi intenses, complexes, vivantes que celle de celui qui est en ce moment même en train de marcher et de regarder, ignorance pourtant de ces vies mêmes, de ces gens que nous ne connaissons pas, sentiment une seconde fois de cette ignorance maintenant acceptée, désirée comme ce qui forme la communauté, sa promesse et sa possibilité. Il y a là des écarts très proches de ceux qui émergeront à n'en point douter d'une esthétique de l'image numérique.

FLUSSGEIST, UNE FICTION SANS NARRATION 13 FÉVRIER 2007

Au regard du Pop Art et des formes de création qui se sont nourries des flux techniques depuis le cubisme et les papiers collés, la situation actuelle ne constitue pas une révolution, mais bien une radicalisation de tendances déjà anciennes. Car quelle est la singularité des flux contemporains et en particulier numériques ? Que se passe-t-il lorsque nous « récupérons » un de ces flux de données ?

C'est à cette question que convie une série de travaux commencée en 2002 avec *La révolution* qui a eu lieu à New York et qui continue aujourd'hui avec différentes procédures de récupération de données *We not*, *Traces of a conspiracy*, *Peoples*, etc. L'hypothèse est simple : plutôt que de se limiter à la visualisation de données (Golan Levin et d'autres), il s'agit d'essayer en se nourrissant de ces flux d'élaborer une fiction sans narration,

c'est-à-dire sans instance langagière venant fixer d'avance le régime des phrases. Avec ces flux nous sommes dans les multiplicités que la narration ne saurait réduire par subsumation. Une fiction sans narration est-elle possible? Peut-on nettement distinguer fiction et narration?

Tout se passe comme si nous nous mettions à l'écoute non des individus eux-mêmes (ce serait là croire en une transparence des consciences), mais de leurs inscriptions, de leurs écritures. Écouter comme un ange distant et proche la voix intérieure des individus, poser la main sur une épaule insensible, soutenir sans pouvoir retenir (Les ailes du désir, 1986).

Le Pop Art, et les pratiques qui le suivent (Closky, Manetas et d'autres) sont dans les flux par neutralisation active : Warhol explique combien tout est formidable, combien les gens sont intéressants et les machines aussi. Duchamp par une neutralisation langagière : ajouter une signature factice à un objet qui ne l'est pas. Une nouvelle perspective s'ouvre à nous : du fait de la traductibilité généralisée des flux numériques et du fait que les industries culturelles du Web 2.0 se nourrissent de l'existence des individus, du fait que ces industries anticipent jusqu'à l'ouverture de ces flux à d'autres applications (API), la neutralisation devient métalangagière, c'est-à-dire qu'elle opère sur les structures mêmes du langage et non plus seulement sur ses opérations particulières. Il devient alors possible de capter ceux-ci en temps réel et de leur donner un nouvel agencement.

Se mettre à l'écoute des flux c'est entendre l'écho lointain et proche des existences, de toutes ces existences qui s'inscrivent sur le réseau. Internet devra donc être considéré comme une machine existentielle au sens où le réseau devient, peut-être pour une période limitée, le principal support de conservation des vies individuelles (blog, Flickr, Youtube, etc.). Ce n'est pas dire là que les existences y sont intégralement inscrites, l'existence se dérobe par définition à l'inscription et ce qu'on inscrit c'est toujours un peu plus et un peu moins que ce qu'on vit. Mais on peut simplement remarquer qu'à la manière du flâneur du XIX^e siècle, nous parcourons à présent le réseau sans autre intervention que la récupération,

la transformation et la traduction des flux. Loin d'être un jeu simplement déconstructeur (et la déconstruction aura toujours portée un certain désir de fiction, La carte postale), il s'agit de fiction : une fiction sans savoir ce qui arrivera, ce qui s'achèvera parce qu'il y a présent une différence majeure entre l'inscription (ce sont les singularités qui s'en chargent) et l'achèvement (c'est l'interface, la fiction, l'agencement que nous proposons). Cette différence entraîne une prolifération des écrans sans précédent.

La production artistique doit-elle être le simple mouvement d'une expression personnelle (parler en son nom n'est-ce pas risquer de voler la parole à d'autres ?) ou dans le jeu formel d'un microcosme qui n'est plus que le résidu d'une période passée (les structures artistiques sont plus lentes à se modifier que la production) ? Ne doit-elle pas simplement écouter le flux des individuations, l'incroyable mouvement de ces existences sans subjectivité ? Avions-nous auparavant accès, autre qu'en imagination, à chaque personne ?

EN ATTENTE 20 MAI 2007

Le réseau rend sensible toutes les personnes que nous ne connaissons pas, mais dont nous supposons l'existence, toutes ces vies dont nous croisons parfois les images, les textes ou d'autres traces et auxquelles parfois nous nous attardons, parfois nous filons. Le fourmillement du réseau est cela, cette absence devenue consciente d'elle-même sans espoir de devenir présence, de se résorber, restant une oscillation permanente entre deux états.

Nous savons que nous n'aurons jamais assez d'une vie pour connaître tous ceux que nous devrions connaître parce que nous les aimons, parce que nous les faisons jouir et nous jouissons, parce que leur peau nous émeut, parce que nous avons des goûts en commun ou dont nous pouvons simplement discuter, parce que nous aimons le regard ou le sourire. Nous n'aurons pas assez de notre vie.

Nous le savons alors nous continuons, à passer des heures sur le réseau à observer ces visages et ces

textes, à contempler cette absence que nous savons endurer, à sentir cette intimité de l'anonyme. Nous allons aussi dans les rues, dans les cafés et les librairies pour voler des regards et des odeurs, des peaux imaginées et presque senties, pour frôler dans la distance quelque chose que nous ne connaissons pas encore, quelque chose que nous ne connaissons pas et cette impossibilité là, dans cette proximité, nous touche. Nous voudrions y voir une intelligence politique qui reconnaît le singulier sans le résorber sous l'idée générale d'humanité. Quelque chose de neutre proche de zéro qui nous a ecte.

Cette communauté là, inconnue et sensible, existait-elle auparavant ? Qu'est-ce qui aujourd'hui la rend si tangible et défait la nécessité de la fiction, c'est-à-dire de raconter pour d'autres et de façon elliptique la densité incongrue des existences ?

LE DÉSIR DES NUAGES 7 JUILLET 2007

L'entreprise géographique de Google renverse la lecture des signes terrestres. Nous regardions les nuages, nous y lisions des formes que nous savions ne pas exister y projetant nos images, nos lectures, nos regards. Nous savions cette di érence entre les nuages et ce que nous y lisions. Nous aimions cette di érence comme la nôtre, comme celle du monde aussi, comme cette relation entre nous et le monde.

Les nuages filaient selon des airs, des turbulences, fluides élevés. Vapeurs. Et cette di érence là, loin de tout désir d'immersion et de fusion, est le seuil même de l'esthétique et de l'oeuvre d'art. Le plaisir du semblant et de la distance reconnue comme distance.

Google sera peut-être le nom laissé par le désir métaphysique de notre époque. Il y aura d'autres noms. Il y en a eu déjà. Google cartographie un monde trop grand, trop petit, à force de GPS, de 360 degrés, de volumes 3D. La terre change de volume et d'opacité. Google renverse notre visage, détourne nos yeux des nuages et de l'espace au lointain. Notre nuque se penche, regarde au sol, la terre. Les internautes, nombreux, cherchent les

signes qu'ils souhaitaient apercevoir sans doute enfants dans les nuages, la nuque apposée sur un arbre, la fraîcheur de l'herbe ressentie à travers un tee-shirt détendu, à présent sur les terres parcourues par Google. Remarquez les sites si nombreux concernant Google Maps ou Street View cherchant à y déceler des signes étranges, inattendus, des formes. Ces formes sont pures au sens où on y décèle un visage quand il n'y a pas de visage, une forme en l'absence d'objet. Vouloir voir ce qui n'est pas dans ce qui est, voilà le désir des nuages qui est à présent sur terre avec Google.

Nous savons qu'il y a des lacunes dans le monde et ces lacunes, des nuages à la terre, sont les endroits où nous séjournons.

IMAGES DE LA DESTRUCTION 21 JUILLET 2007

Cela fait déjà longtemps que la destruction est devenue une image. Peut-être depuis les images des Alliés à l'ouverture des camps, tas de cadavres anonymes, restes, vêtements, lunettes, corps au bord du mourant. Le romantisme allemand ou les belles ruines du stade de Nuremberg. Cela fait un certain temps que la destruction est devenue une image trop parfaite, comme orchestrée. Depuis le 11 septembre peut-être, et la série d'événements qui s'ensuivit, enchaînement implacable comme mis en scène par un réalisateur diabolique.

Corps sautant dans le vide, fumée, écroulement. Poussière. En nuage. E ondrement économique également qui ne cesse de rejouer une catastrophe (Klein, 2008).

La destruction est l'événement d'une séparation, souvent irrémédiable, entre la forme et la matière. Cette dernière n'est plus instrumentalisée par la première, elle perd sa cohérence, son utilité. Elle reste donc là, gravats, corps, débris de métal. Il n'y a plus qu'à jeter. Et plus il y a d'images de destruction, plus nous sommes anesthésiés. Il n'y a plus cette distance de Guernica, de cette image répétée et exhibant son point de vue transformant l'objectivité de l'événement, cheval

hurlant plus hurlant même que les corps calcinés, lumière plus fluorescente que le scintillement des bombardements. Nous en avons fini avec ce monde. Il nous reste des images prises sur le vif, toujours présentes, immédiatement disponibles. Et plus rien ne se passe dans le monde.

Répéter donc la destruction et la disloquer à son tour, changer le lieu même de la destruction. Rendre la destruction si visuelle, si parfaite, si séduisante, si simple et minimale, la rendre si disponible dans ses formes, éviter les débris trop petits, trop incertains, préférer les brisures franches et lisses, enlever la poussière, poncer, jouer du reflet narcissique de cette forme sur son socle même, la reposer sur un socle d'une couleur négative, associer ce volume à une autre image, inverser encore les couleurs de la forme et du fond. Donner l'image une autre perfection, multiplier ici les détails, mais sans défaut, jouer de quelques reflets de matière, simuler l'objet en train de se détruire. L'amener à une lenteur si extrême qu'il ne reste plus que les états de la destruction et non plus la destruction elle-même.

AUX IMPASSIBLES 16 SEPTEMBRE 2007

Les personnages de Michael Mann sont inattentifs. La narration se déroule et ils regardent ailleurs, égarés dans leurs pensées, dans le vide de leurs visions. Leurs regards ne les concernent plus.

La caméra se laisse aller à un paysage flottant. Nous ne savons pas ce qu'il y a à voir, comme dans *Miami Vice* (2006). Nous ne savons pas si même il y a à voir quelque chose, habitués que nous sommes à la condensation des actions cinématographique. Les personnages sont perdus dans cette incertitude et l'histoire se passe à côté. Ils peuvent bien sûr agir, mais leur implication n'est plus celle d'une identification temporelle. Tout est à distance. Ils ne sont plus les actes qu'ils font parce qu'ils peuvent regarder ailleurs, sans rien chercher dans ce regard. L'espace retrouve son autonomie. Et nous n'étions pas habitués à cette indécision parce que les industries culturelles s'étaient construites avec une répartition très nette entre l'attention et l'inattention (Le cirque de Seurat).

Ces regards perdus doivent être mis en relation avec cette faculté de montrer des espaces urbains en creux dans *Collateral* (2004). Les parkings en haut des immeubles, Los Angeles strié par ses *no man's land* et ses routes. Ce sont des lieux inattentifs. Ils sont vides, inhabités comme ces regards qui séparent les personnages de ce qu'ils sont en train de vivre. Ce que peut encore nous apprendre le cinéma c'est peut-être cette impassibilité, cette insensibilité-là.

GODARDS ET « LES JUIFS » 13 OCTOBRE 2007

Après avoir vu le film de Fleischer sur Jean-Luc Godard (*Morceaux de Conversation avec Jean-Luc Godard*) quelques rapides réflexions, jetées ici, car il y a en ce film peut-être ce qui sépare et ce qui rassemble intimement le cinéma et le numérique.

En premier lieu, il me semble qu'il y a une profonde solidarité entre la conception qu'a Godard du judaïsme et sa conception du réel. En e et, dans cette séquence problématique où il rapproche le nazisme et le sionisme, les corps gazés des juifs et les corps calcinés des Palestiniens, en estimant de façon si symptomatique que les Israéliens font aux Palestiniens ce qu'ils ont subis des nazis, il dit qu'il ne sait pas ce que c'est finalement qu'être juif. Il ne parvient pas à donner un contenu à ce mot, être juif, et je voudrais insister là sur chaque mot, être et juif, car Godard va demander des comptes, il va tenir les comptes : qu'est-ce que c'est que finalement être juif ?

On pourrait reprendre tout l'argumentaire, presque mot à mot, de Jean-François Lyotard dans *Heidegger et les « juifs »* (1988). Car ce que ne comprend pas, ce que ne peux pas comprendre Godard c'est que les juifs ne sont pas. Ils ne sont pas un groupe déterminé, avec une définition et une extension. Les nazis aussi ont demandé des comptes, ils ont cherché l'identité dans l'origine (et il faudrait encore retracer dans ce

film, le parcours fait par Godard sur l'absence d'origine, avec laquelle je suis d'accord, mais qui va chez lui avec un retour de l'identité, ce avec je suis en désaccord, non pour quelques raisons intellectuelles et vaines, mais parce qu'il en va de la vie ou plutôt des vies, et qu'au nom de ce désir d'identité les nazis ont tués). Ils ne sont pas, non au sens du néant, ce qui reviendrait à poser négativement l'être, mais ils ne sont pas au sens où ils, où nous ne sommes pas redevables du verbe être, du verbe être comme raison saine, comme ce qui persiste et qui est l'identité. Nous n'en sommes pas redevables, car nous ne sommes pas Grecs. Ce reste, ceci qui dépasse l'être et le néant, la définition et l'extension telles que Platon en élabore le métadiscours à une époque déterminée, est impensé.

Jean-Luc Godard, on le sent bien, demande des comptes. Il veut savoir finalement qui nous sommes, et dans le nous je voudrais mettre tout le doute, toute la différence, tout le trouble de cet être sans identité, de ce sentiment d'appartenance sans propriété, de ce vide dont on hérite et qu'on a en charge malgré tout. Ce « nous » est sans identité. Donc il veut savoir ce que c'est qu'être juif. Il parle de fiction et de documentaire, comme si on pouvait considérer un groupe « les Israéliens » ou « les Palestiniens » sans sentir la multiplicité irréductible du « les », et refouler toutes les individualités. Comme si on pouvait dire « les » en croyant qu'on sait de quoi on parle et se cacher derrière les images, comme Godard le fait toujours, en disant ce n'est pas moi, ce sont les images, ou alors : c'est ce que vous avez dans la tête, rien d'autre.

Le second moment du film me semble l'affirmation que le cinéma c'est le réel ou encore que le cinéma entretient un lien privilégié avec lui. Et pendant tout son discours Godard, sans que personne ne l'arrête puisqu'il maîtrise tout, va utiliser ce mot « réel », comme si de rien n'était. Il va encore affirmer que le cinéma donne finalement accès au réel et que le reste, les technologies par exemple, ne le font pas. Pourquoi ? Aucune

raison, soyez intuitifs, ne posez pas le problème. Or, on pourrait exactement penser l'inverse non pas quelque raisonnement formel, mais parce que le cinéma ne fait qu'imprimer sur une pellicule de la lumière et fait revenir celle-ci indirectement. Rien d'autre. Le voilà le réel ! Les technologies, l'ordinateur par exemple opèrent, calculent, traduisent, produisent des effets. N'est-ce pas justement une part du réel à laquelle nous sommes quotidiennement confrontés, non pas en tant qu'enregistrement, mais en tant que domaine d'expérience ? On a alors beaucoup de mal à comprendre comment Godard concilie son refus des technologies avec la nécessité d'aborder le prétendu réel, c'est-à-dire le monde tel qu'il est et qui, c'est le moins qu'on puisse dire, contient des ordinateurs que nous côtoyons.

Je parle bien de prétendu réel, car à présent il faut aller plus loin. Ne faut-il pas penser en effet que le réel comme nécessité n'est pas, c'est un concept vide de sens qui relève d'une logique de l'absolu de type ontothéologique. Il y a une convergence certaine entre la volonté que les juifs donnent leur raison, leur définition, ce qu'ils sont, leur identité, qu'ils la rendent enfin comme on rend ses papiers, et l'affirmation d'un réel objectif qui poserait son identité à la nécessité d'une perception (fut-elle cinématographique). C'est toujours la même demande d'identité, de retour au réel qui ne se fait que dans la nostalgie (dont est porteur le cinéma, mais pas seulement), nostalgie d'un réel perdu qu'on tue une seconde fois pour qu'il revienne, encore et encore. Comme les nazis ont tué femmes, enfants, vieillards, hommes pour qu'ils disent enfin ce qu'ils étaient eux les juifs : des tas de cadavres, des amas, des objets, l'identité même.

Il y a donc selon moi une solidarité profonde entre l'identité exigée des juifs (ou d'autre chose peu importe finalement, je pourrais parler de cette table, de ce chat, de ce ciel, mais vous comprenez que cette mise à plat du monde est toute différente de celle qui extermine parce qu'elle ne nie pas la singularité contingente) et

la conception ontothéologique qui d'un point de vue artistique relie le cinéma au réel chez Godard. Plus encore, son incroyable nostalgie pour un réel sans langage, alors même qu'il sait sans doute que c'est absurde, fait retour encore et encore. Il n'y a dès lors rien de touchant dans son romantisme par rapport aux mathématiciens maudits. Pendant tout le film, il appelle de ses vœux une discussion qu'il refuse systématiquement. Il demande qu'on parle enfin de ses images, qu'on le re-connaisse véritablement, mais dès que cette question est abordée, il fuit se construisant une sphère intacte.

Je n'ai pas parlé d'antisémitisme, on le frôle, mais je ne pense pas que ce soit cela. C'est sans doute quelque chose qui est au fondement de l'antisémitisme : une certaine conception ontologique où être et identité sont le même. Et il ne faudrait pas simplifier, identifier là encore, car il y a de la duplicité, de l'ambivalence, des tensions. Il y a le génial Nouvelle vague et le très mauvais Notre musique (bonus et malus). Il y a d'un côté le doute, la question toujours posée, toujours di érée, l'inaisement, l'histoire d'un homme qui est et qui n'est, qui est double, qui revient, qui est le même et le non-même. Il y a d'un autre côté, ce plan sur les géraniums et le cinéaste se prenant pour Heidegger avec son bonnet, il y a encore une certaine germanité, le plan stupide du petit cours d'eau avec ce mauvais éclairage, la Dichtung, le romantisme. Il y a les deux. Les deux sont à déconstruire, le premier par détournement (il y a encore du travail à faire) et le second par la critique.

Avec les technologies, le réel n'est pas une identité à soi, objectif (de cinéma). Le réel est à être. Ce « à être » n'est pas une naïveté utopique comme si on pensait faire le réel, il est à être comme passé, comme ce qui vient, avenir et non futur. C'est toute la di érence entre l'art du siècle dernier et notre siècle.

TEMPS INDÉTERMINÉ ET TEMPS INTERMINABLE 19 OCTOBRE 2007

Nombreux sont ceux, cinéphiles, spécialistes en arts visuels, critiques littéraires qui dévient au numérique toute singularité. Ramenant l'ordinateur à un fétiche technologique relevant de la mystification esthétique, ils estiment que celui-ci ne fait au mieux que répéter le caractère non linéaire de nombreuses productions désormais classiques. Mais la non-linéarité dont ils parlent est d'un ordre différent de celle que nous développons. Elle est en elle-même et subjective au sens où si un film peut utiliser les aller et les venues, les réminiscences, les troubles aux frontières de la mémoire, une certaine déconstruction, et ne se présente jamais comme quelque chose de pleinement linéaire parce que le temps cinématographique est fait d'ellipses (c'est le sens de 5 Year Drive-By de Douglas Gordon qui remet du temps linéaire là où la temporalité est reconstruite), le support est bel et bien linéaire et défile à 24 images secondes. Un livre pour sa part peut être consulté de façon non linéaire, mais la page 224 comportera toujours les mêmes signes. On peut donc considérer les supports classiques selon leur itérabilité. De sorte que la non-linéarité doit être considérée comme l'écart entre la linéarité du support qui fait revenir le même et ce dont on parle, dont les lacunes reconstruites par le lecteur ou le regardeur, permettent de construire des bonds et des déplacements dans le temps.

Avec les médias numériques, la non-linéarité n'est plus simplement herméneutique, celle d'un écart entre ce que l'on perçoit et ce que l'on peut percevoir, mais devient quelque chose de matériel et d'objectif. C'est le support lui-même, dont l'accès non linéaire et les capacités combinatoires permettent de donner lieu à des événements uniques qui ne se répéteront jamais. Ce qui est étonnant là, c'est qu'alors que la critique classique estime que les arts numériques manquent d'aura, on peut penser que c'est bien au contraire le cinéma, par exemple, qui en pouvant se répéter de séance en séance est une reproduction alors qu'avec l'ordinateur il est possible de créer un

son, une image qui jamais ne reviendra, et d'en créer encore et encore. Ces insularités esthétiques uniques déstabilisent le regard, nous ne savons plus que voir, car nous n'avons plus notre place, celle du regardeur, qui se tenait entre le support et le référent. Les images sont autonomes et ne sont pas seulement le produit d'un renouvellement herméneutique. Nous pouvons les étudier dans leur solitude.

En ce sens, la non-linéarité s'objective et l'exemple le plus frappant consiste sans doute en ce qu'avec les nouveaux médias, je peux produire des fictions sans fin, des fictions dépourvues de narration, c'est-à-dire de la voix du narrateur qui organise une bonne fois pour toutes l'ordre du support matériel. Cette infinitude n'est pas simplement une métaphore, comme quand Borges parle du système de renvois de la bibliothèque de Babel, car il est matériellement possible de produire une oeuvre qui ne s'arrête jamais, qui produit encore et encore du nouveau. Ce nouveau a étrangement le caractère d'une répétition, car d'une part il est dépendant d'un programme, c'est-à-dire d'une structure langagière (va chercher dans Flickr les images qui correspondent à tel mot-clé, par exemple) qui est une métaesthétique. D'autre part, parce qu'il est sans fin nous n'avons plus la même attente que face à un film, nous ne nous identifions plus, le pacte mimétique est brisé, n'attendant rien, il ne se passe rien. Il en va sans doute d'une esthétique du neutre.

On peut s'interroger sur la nouvelle posture du spect-acteur (Weissberg, 2000) dans de tels dispositifs. Que voit-il quand le temps de ce qu'il regarde ne dépend plus de son regard ? Quand son regard ne fera jamais le tour de tout ce qu'il y aura à voir ? Que se passe-t-il quand on ne peut jamais dire : « je l'ai vu » au sens où j'ai tout vu ? C'est un bouleversement radical de l'esthétique qui est aujourd'hui quasiment impensé. Cette quasi-objectivité numérique met bien sûr en jeu l'esthétique, car est-ce encore de la perception, ce jeu infime en le perçu et le perceptible, quand le temps de la fiction me dépasse ? Ce n'est plus l'esthétique telle que nous la connaissons, mais c'est encore de l'esthétique, car il y a bien quelque

chose à percevoir aux marges du phénomène. Ce temps qui nous dépasse signale en creux notre temporalité, face à une oeuvre numérique dont jamais je ne pourrais faire le temps, il y a mon tour, ma place, là, cet endroit où je suis. L'existence en creux. Expérience de la déception peut être (« je n'ai rien vu »), expérience de la finitude (« je n'ai presque rien vu »), expérience qui ne permet aucune maîtrise, aucune mainmise, ceci venant peut être expliquer le désintérêt de nombreux critiques qui perdent brutalement leur autorité à dire et à expliquer. Les oeuvres numériques semblent trop complexes, trop indirectes et fragiles, furtives.

Il ne s'agit pas de mettre des fictions anciennes dans la boîte du numérique, la notion de cinéma interactif est une contradiction, mais de sentir combien nous devons écrire des fictions à la mesure du numérique parce qu'il rejoint nos existences dans leur indétermination et leur contingence. Qu'est-ce que l'ordinateur peut raconter qu'aucun autre média ne peut faire ? Qu'est-ce que je peux montrer comme processus que je ne pourrais pas présenter en peinture, en livre, en film ? C'est sans doute ce tremblement hésitant de la vie, de cette vie que je ne connais pas, à laquelle je ne peux m'identifier, à laquelle donc je reste profondément étranger, qui est là toute proche, dans une ville sans doute. Non pas une vie, mais toutes ces vies, chaque passant, histoire que je ne connais pas, que je ne peux connaître. Une esthétique des multitudes ? Simplement ces respirations qui palpitent sur le réseau sur lequel chacun s'inscrit. Histoire historique qui n'est plus celle des grands hommes, mais de chacun.

LES MÉDIAS MULTIPLES 28 OCTOBRE 2007

La multiplication des sources d'images est un phénomène majeur de notre temps. Alors que l'art, finalement pendant une période assez brève, fut le principal producteur d'images, le XXe siècle a vu naître de nouvelles industries. Quelle était alors la place des arts visuels ? Avaient-ils encore une quelconque autorité ? Et que devenait

la fonction même de l'imaginaire comme production d'images ? Avaient-ils encore une légitimité face à des industries mieux financées, plus puissantes et populaires ? Les réponses à ces questions furent multiples, des collaborations interdisciplinaires entre cinéastes et plasticiens (Dali), à l'intégration du discours de résistance des arts visuels dans le cinéma (Straub et Huillet) ou de la matière industrielle dans les pratiques artistiques de Duchamp à Warhol et au-delà.

Cette situation de mise en minorité des arts visuels s'est encore accentuée ces quinze dernières années avec l'arrivée d'Internet et des médias multiples. Nous nommons médias multiples ou médias des multiplicités, les médias dont le contenant (le support d'inscription matériel) peut être produit par l'industrie, mais dont le contenu est fourni par les internautes. Ce contenu peut être capturé par l'industrie. Alors que l'industrie culturelle tend à fusionner, les providers de contenu et de diffusion, les multiplicités les distinguent.

L'une des caractéristiques apparentes de ces médias consiste, à la différence des médias de masse qui répètent des clichés, des formules économiquement gagnantes, de se diffuser par inspiration. Que nommons-nous ici l'inspiration ? Lorsque nous nous promenons sur YouTube, nous voyons des vidéos qui se ressemblent et qui semblent former des groupes assez homogènes, pour ainsi dire des modes temporaires : des ordinateurs qui brûlent, des adolescentes qui dansent, des mentos qui explosent dans du Coke, etc. Quotidiennement, il y a de nouvelles modes visuelles qui apparaissent sur le réseau qu'on nomme aussi mêmes (Dawkins, 1976 et Blackmore, 2007). Les internautes s'inspirent les uns des autres pour produire et diffuser des images. Cette ressemblance n'est pas une identité simple, une répétition à l'identique, car si les internautes se répètent c'est bien pour appartenir à un groupe, constituer donc une certaine identité, mais c'est aussi pour inscrire sa marque, sa singularité, son existence et pour donc introduire un écart par rapport à la norme visuelle. Il en va donc, ici comme ailleurs, d'une répétition différentielle.

Entre cette itérabilité culturelle et cette autre itérabilité, celle du code informatique, s'agit-il simplement d'une ressemblance métaphorique, ou faut-il penser que les conditions de ces deux itérabilités sont proches, ce sont des conditions techniques d'enregistrement, de diffusion et de traitement, et que du fait de cette proximité matérielle, il faut dire que c'est la même itérabilité qui trouve deux manières de s'exprimer ?

Cette manière de se répandre par inspiration successive est spécifique aux médias multiples et au Web 2.0. Elle induit peut-être un dépassement de l'esthétique des médias de masse industriels (radio, cinéma, tv). Ce dépassement est pour une part encore minoritaire dans les arts visuels et on peut penser que dans les prochaines années, cette déclinaison qui se répand par transduction, par modification progressive, sera une des façons fondamentales de l'imaginaire. Les personnes qui en appellent encore en art à une nouveauté et qui méprisent la répétition, le neutre, l'indifférence et le sentiment de déjà vu qui nous saisit à chaque exposition, semblent ignorer cette lame de fond esthétique.

L'ESTHÉTIQUE DE L'IMMERSION 26 FÉVRIER 2008

L'immersion est devenue un lieu commun des arts numériques. Un certain nombre d'espaces de diffusion, mais aussi d'artistes mettent en avant la capacité immersive des nouveaux médias qui serait l'objectif à atteindre : immerger le public dans l'œuvre. Or ce concept n'est pas nouveau, il est apparu dans les années 80 et 90 pour désigner le sentiment esthétique de la réalité virtuelle chez Howard Rheingold (1992), Pierre Lévy (1998), Philippe Quéau (1993), Paul Virilio (1988) et beaucoup d'autres. Il y a 10 ans, j'en avais mené une critique détaillée en montrant combien l'esthétique de l'immersion se fondait sur une conception wagnérienne de l'œuvre d'art, combien son approche restait théorique et ne pouvait pas correspondre à l'expérience et à la genèse du sensible.

Le succès actuel du mot « immersion » doit nous mener à réfléchir à la théorie esthétique implicite dans son usage. Faisant référence à l'élément liquide, l'immersion consisterait à pouvoir entrer de part en part dans une oeuvre d'art et à ainsi perdre le sentiment des limites, du simulacre, du semblant qui règne habituellement dans la mimésis. Or, cette conception suppose que la perception peut ainsi s'immerger, c'est-à-dire faire abstraction d'un reste qui est à la marge, qu'on appelle celui-ci cadre, montage, hors champ, haptique du visible, etc. La perception pourrait être une totalité.

L'immersion n'est pas un concept au sens strict du terme, mais un affect qui repose sur un désir d'absolu : faire fusionner le percevant et le perceptible, trouver (enfin) l'accord esthétique nous faisant perdre le doute de ce qui nous entoure, se délivrer (enfin) du recul, de la distance, de l'écart et du trouble qui semble insister au coeur même de l'esthétique. Il faudrait démontrer, ce qui n'est l'objet ici, que la perception ne fonctionne qu'au dédoublement d'elle-même, dans un aller et retour entre ce que nous percevons et une certaine prise (plutôt que conscience) de ces moments de perception. C'est le fameux « J'y étais (donc je n'y suis plus) » du cinéma, infime frisson ressemblant à celui qui s'enfonce à peine dans un sommeil nocturne. On pourrait penser qu'une grande part de l'histoire de l'art fonctionne au redoublement de ce redoublement esthétique : le cadre doré si surchargé qu'il ne peut se laisser oublier et que sa dorure vient illuminer l'image picturale ou encore la salle de cinéma obscure qui dans un écart nous donne à sentir le peuple qui est là et qui s'absente, devant les images mouvantes.

En ce sens, les arts numériques font parfois preuve d'une certaine naïveté que l'art visuel contemporain peut lui reprocher : croire que la perception peut être identique à elle-même, qu'elle peut être une perception totale, intégrale et immergée. Mais c'est une version spectaculaire de ce que nous percevons, une version qui ne fera pas le poids par rapport à une autre naïveté, celle des industries culturelles disposant de moyens économiques sans commune mesure avec ceux

laissés à la production artistique. Là encore, l'immersion fait défaut. Regardez Time Square et son fantasme d'image totale. Dans ce quartier de Manhattan, on ne voit que les bords, on est déstabilisé bien sûr par la disjonction entre les repères spatiaux de l'architecture, de la rue et des écrans, mais ce trouble ne signale pas une immersion dans l'image, plutôt que notre perception passe constamment du macro au microscopique, d'un bord à un autre bord, d'un lieu à un autre, plus encore que notre perception n'est finalement que fonction de ces déplacements qui produisent des différences d'intensités. Ce qui est perçu ce sont justement ces différences, non pas quelque chose en soi, une image, un pan de mur, que sais-je encore, mais un passage. C'est pourquoi l'immersion se fonde sur une conception erronée de l'esthétique et qu'elle ne peut donc que décevoir (la réalité virtuelle et ses descendants) ou imposer (Granular Synthesis par exemple), c'est-à-dire oublier que l'oeuvre ne fonctionne qu'en ménageant une place vacante à celui qui n'est pas encore là, mais qui viendra, à cet étranger donc, qu'est le spectateur. Sans cette mise en blanc, la perception se résume à des stimulus.

NOUVELLE VAGUE (1990-2008) 4 NOVEMBRE 2008

À chaque visionnement de ce film, je comprends l'ampleur de ma dette. Pas simplement comme une citation, mais comme une impulsion plus profonde et secrète qui va de travail en travail, de recherche en recherche. Je sais que c'est là. La première fois, j'avais 18 ans. Je me souviens du sentiment d'avoir vu quelque chose qui n'était ni classique ni contemporain, d'avoir entraperçu justement le point de jonction entre une histoire, le retour de l'amour, et une structure non pas déconstruite, mais laissant une place à la complexité, à des voix qui se perdent, qui ne peuvent s'entendre, qui se répètent. Le film débordait de toutes parts ma capacité à percevoir. Il y avait du reste et ce n'était pas la croyance en un grand art, une confiance fétichiste en un nom, Godard, mais simplement une oeuvre qui n'attendait pas ma présence. Je me disais alors

que c'était cela qu'il fallait faire. Non pas s'isoler. Non pas se lier non plus. Faire simplement. L'acte est fabuleux.

Quelque chose ne s'arrête pas dans ce film, le flux interrompu des paroles, dénoncé, raturé dans le film lui-même, le langage y est de trop. Et pourtant ça ne cesse de parler, excessivement et de manière maladroite. Un peu comme dans la Carte Postale de Jacques Derrida (1979), cette joyeuse déconstruction de ses propres effets de style. Et puis il y a l'art de la citation, chaque phrase est un intensif (Lyotard, 1971), on peut le saisir, on peut le lâcher, s'en servir ou simplement passer à côté. Ce n'est pas grave. Dans un film industriel, il faut tout comprendre, le réalisateur a fait en sorte que tout soit négociable et audible, que le public ne rate rien, comme si l'on pouvait ne rien rater, comme si la perception n'était pas un reste. Dans Nouvelle Vague il y a un reste, on ne voit pas tout, on n'entend pas tout, il y a une infinitude, quelque chose d'indéterminé et par cela même d'interminable, l'endroit même ou nécessité et contingence se rejoignent. L'oeuvre dépasse ma capacité perceptive, et je retrouve par là même le mouvement du devenir, son inextricabilité : sentir de ne pas tout sentir, sentir parce que le monde nous déborde, que la perception est locale et discrète, que la continuité n'est qu'un effet de style, disons un réflexe.

Cette infinitude esthétique, la variabilité numérique ne la joue peut-être plus seulement sur le plan de l'interprétation, mais sur celui de l'inscription et de la matérialité. Produire des fictions infinies, c'est-à-dire dont la fin consiste à sortir d'un programme, n'est-ce pas ouvrir la possibilité d'un monde que je ne pourrais jamais voir en totalité, d'un monde qui m'excède, et ce qui manque à ma perception est alors ce qui la structure parce qu'elle ne pourra jamais faire le tour et penser, subsumer la diversité des phénomènes ? Le manque est un excès lorsque la fiction n'est plus narrative, c'est-à-dire ne fait plus appel à l'autorité d'un narrateur pour planifier le récit.

NETART FOR DUMMIES 4 AVRIL 2009

Je ne serais jamais historien du netart parce que d'une part je ne me reconnais pas dans cette dénomination (la définition par médium me semblant simpliste) et que d'autre part cela m'apparaîtrait comme une simple entreprise de justification ne séparant pas les rôles et les pouvoirs, mélangeant, comme dans un récit juridique kantien, l'accusé et le juge.

Certains s'y essayent pourtant : une tentative de réappropriation. 15 ans après l'apparition d'Internet, des artistes essayent d'en écrire l'histoire, espérant sans doute entrer eux-mêmes dans l'histoire de l'art, puisque personne ou presque ne les y invite. Ils ouvrent les portes et deviennent leurs propres historiens. Ils essayent d'expliquer combien ils sont importants, combien ils sont précurseurs, combien nous en sommes redevables (sans même le savoir). Peut-être se prennent-ils pour des pionniers, notion qui a un si fort succès dans l'historiographie du netart, comme si nous étions dans le Far West, comme s'il avait eu un premier groupe d'explorateurs courageux et puis ceux qui avaient ensuite suivi en ne prenant aucun risque. Mais dès le début, Internet fut pour tout le monde, c'est cet anonymat qui le définit. Que penserait-on d'un historien qui est lui-même le personnage principal de son histoire ? Ne jugerait-on pas qu'il y a un risque de manque d'objectivité ? Qu'il pourrait y avoir dans une telle construction théorique une part égocentrique et narcissique mal maîtrisée ? Le désir de se mettre en avant et un manque certain de probité ?

Ces scrupules n'empêchent pas certains de s'inventer une histoire, de s'imaginer en glorieux artistes découvrant seuls en 1994 ou même avant, Internet, racontant ensuite une seconde vague (1998) s'appropriant ce qui avait déjà été fait par leurs aînés. Ce discours est fantasmatique, il ne correspond à aucun phénomène bien sûr, mais il permet de proposer un plaisant récit, jouant le modernisme des avant-gardes sur une scène

qui en était dépourvue. On mélange des clichés pour être sûr d'être entendu, on sert une soupe en mixant les ingrédients les plus communs de l'histoire de l'art, les fantasmes les plus éculés : l'avant-garde, les pays de l'Est, le mouvement Dada, le punk, l'autosabordage, enfin la trahison. On construit ainsi un récit historique chronologique, on invente une origine pure.

Bien sûr, la réalité historique fut toute autre et même si elle peut être soumise à de multiples interprétations, nous pouvons admettre que l'origine du netart fut impure, multiple, décentrée. Beaucoup d'artistes comprirent dès 1994, l'importance d'Internet, beaucoup firent des expérimentations, des sites. Certains ont continué, d'autres ont disparu. Pendant l'exposition *Artifices* (1994), il y avait une bonne quinzaine de sites exposées. Le réseau fut dès le début une technologie populaire et accessible, c'était même l'objet du *www*, comparativement aux réseaux restreints de type BBS, que d'offrir une interface aisée. Il n'y eut donc aucun inventeur du netart, aucune période mythique dans laquelle une minorité d'artistes inventaient le langage à venir, mais de multiples contributeurs, beaucoup ignoraient l'existence des autres. Il n'y eut pas d'abord un mouvement underground dans les pays de l'Est, puis une réappropriation américaine. Il y eut dès le début beaucoup d'artistes, beaucoup de propositions, une impossibilité de fixer le centre. Certains développèrent une esthétique lowtech, d'autres appliquèrent les recettes de l'art conceptuel, d'autres encore – dont nous furent – tentèrent d'imaginer une fiction propre au réseau.

Finalement, ce sont deux conceptions de l'histoire qui s'opposent ici. Une histoire moderniste et chronologique dont le critère esthétique est l'antériorité, la pureté de l'origine et l'innovation technologique (être le premier à avoir utilisé quelque chose déterminerait l'importance historique). Une seconde histoire complexe, décentrée, multiple, non pas avec une origine, mais plusieurs origines. Non pas un pseudo mouvement d'avant-garde, mais, tout comme notre époque présente, un flou,

une hésitation, une indécision. L'histoire ne serait pas alors considérée comme une simple progression chronologique. Ces deux histoires sont aussi deux images du réseau : un réseau qui ressemble à un arbre (l'arbre classique de la connaissance cartésienne) avec ses racines et ses branches. Un autre réseau sans centre, se développant en surface, avec de multiples graines originelles produisant parfois à distance de nouvelles semences.

Ce sont aussi deux conceptions de l'art et de l'artiste qui s'opposent et pour ainsi dire deux psychés. D'un côté, ceux qui se rêvent comme de grands artistes, s'incorporant eux-mêmes dans l'histoire. Ils ont toujours le sentiment d'être victimes d'une injustice, de ne pas être reconnus à la hauteur de leur génie. C'est la logique ressentimentale qui est tournée vers le passé : le grand art appartient au commencement, le présent ne consiste qu'à tenter de justifier cette origine. Ils en veulent à la terre entière d'être mésestimée. D'autres artistes tentent de ne pas être dupes d'eux-mêmes, ils ne s'accordent aucune importance particulière, pas plus d'importance que n'importe quel autre objet culturel. Ils estiment que ce n'est pas là leur travail que de se justifier, que de s'accorder une importance selon une échelle de valeurs. Ils essayent simplement de produire, encore et encore, de casser ce qu'ils savent faire, de réinventer toujours et encore leur pratique, et non pas d'appartenir à un milieu, à un appareil. Ils n'ont pas l'impression de faire partie de l'histoire, car leur création est encore à venir. C'est parce que le futur, ce qui vient, a une priorité sur ce qui a déjà eu lieu qu'ils ont le sentiment de n'avoir encore rien fait. Ils commencent toujours.

Jamais la tentation n'aura été si grande de construire une histoire, dans le sens le plus classique et naïf du terme, au moment même où la notion même d'histoire semble disloquer sa chronologie. Par réaction à un monde complexe qui se fragmente de façon incertaine, ils construisent un récit linéaire avec des repères, des bornes, des avants et des après. Ils répondent ainsi au désir de retrouver un discours de vérité.

Mais notre époque offre aussi la possibilité de plonger positivement dans une transformation dont nous voyons à peine les contours, mais à laquelle nous appartenons tous d'une façon consciente ou inconsciente.

TOUTES CES IMAGES 5 AVRIL 2009

Toutes les images d'Internet ne constituent pas l'Histoire comme l'avaient fait les images du cinéma au XXe (Godard, *Histoires du cinéma*). Elles témoignent de la puissance, non du pouvoir, des anonymes. La promenade est sans fin dans les arcades du réseau. Il y a tant à voir. Nous ne pourrions jamais être des internophiles à la manière des cinéphiles parce que nous ne pourrions jamais tout voir. La cinémathèque d'Internet est Internet. Il ne s'agit pas seulement des regroupements de types Flickr qui sont des captures homogènes de navigation et de mots-clés, mais aussi des insularités, les petits sites, les blogs, les images perdues aux confins de Google. Que sont toutes ces images ? Comment penser leur solitude ? Quel sentiment nous saisit, non pas en en voyant une seule, mais en passant de l'une à l'autre, en nous y perdant délibérément ? Et pourquoi ainsi s'y plonger ? N'est-ce pas bien autre chose que ces autres images du cinématographe qui étaient sans doute nombreuses, mais dont la production se limitait souvent à des professionnels, instaurant une séparation entre ceux qui font et ceux qui voient, séparation qui construisait ce que nous nommions jusqu'alors la culture ?

Ce n'est pas que le réseau est une accumulation d'images tout à la fois anonymes et personnelles, un peu comme ces cahiers familiaux qui ont fait les beaux jours de l'art archivistique des années 80. C'est aussi que ces images ont une certaine qualité, que le nombre de professionnels de l'image a augmenté, ou plutôt que la frontière entre le pro et l'amateur se déplace parce que chacun est amateur, dans la belle polysémie de ce mot. L'amateur contemporain rapproche la production et la perception, entre les lieux, les personnes et les temps de la production et de

la perception. Qu'on y pense bien, ce n'est pas un changement passager et superficiel, c'est un bouleversement des relations entre les organes (qu'ils soient biologiques ou technologiques, c'est-à-dire interfaces) et la perception. Parce qu'il s'agit toujours d'une manière ou d'une autre d'une typologie des corps : cette image est le fruit d'un corps en ce lieu précis, à cette date précise. L'extériorisation matérielle de l'image n'est pas sa genèse singulière. L'appareillage du sensible, et il faut bien un appareillage pour qu'il y ait du sensible, voit sa structure transformée parce que les moments qui l'instanciaient s'enchaînent plus rapidement, ils se rapprochent, s'articulent, se superposent, comme si nous perdions les frontières. La multitude des images du Web, toutes ces images, leur poésie propre dans la juxtaposition de leur possibilité non développée est le signe de cette transformation.

DANS NOS VIES 25 AVRIL 2010

L'incalculable différence entre l'art numérique et les autres arts consiste moins dans le fait d'une spécificité du médium (spécificité qui relève d'un certain ordre conceptuel idéal de la définition et de l'extension) que dans l'omniprésence du numérique dans nos vies, dans vos vies.

Qu'est-ce que cela nous apporte ? Est-ce simplement un outil ? Mais cet outil ne modifie-t-il pas en profondeur nos organismes et nos pensées ? Quel est l'objet de ce partage au juste ? Et si nous partageons ce qu'il est convenu de nommer l'ordinateur, que partageons-nous en retour quand il s'agit d'art ? Prenez le cinéma et sa relation à la vie. Il est toujours du dehors parce qu'on fait du cinéma comme on dit, parce que le cinématographe ce n'est pas une activité quotidienne. Il le devient, il tente de devenir quotidien, organique, existentiel chez les cinéastes, mais c'est justement cet écart entre l'idéal d'un monde cinématographique et la phénoménalité du monde quotidien, qui rend possibles tous les passages, toutes les joies et les douleurs d'un homme qui veut devenir cinéaste. Devenir cinéaste signifie ici avoir une autre vie,

amener la vie à être dans l'écart d'avec le cinéma comme dans la voix o du générique du Mépris (1963). Il en est de même avec la peinture, la musique et la littérature. Il y a bien sûr à chaque fois la spécificité d'un médium qui entraîne une adaptation organique et existentielle, mais dans chaque cas ces arts sont en dehors de la vie, ils sont extra-ordinaires. Et c'est pourquoi l'ort de l'artiste consiste à l'y amener. Peut-être que la notion même de représentation pourrait être envisagée selon cet impossible déplacement.

Quand un cinéaste parle du monde du travail, il en parle avec des instruments techniques que le public n'utilise pas quotidiennement : caméra, montage, enregistrement. Le cinéaste s'invente une famille en créant son équipe, il crée une certaine manière de travailler, il rentre dans une division du travail (il fait travailler) et dans un rapport de production (avec le producteur), etc. Quand, par contre, l'artiste numérique parle du monde du travail, il en parle toujours déjà avec les technologies que chacun utilise, manie chaque jour, même si la plupart en méconnaissent le fonctionnement sous-jacent. C'est parce que le numérique est partout, c'est parce qu'il est utilisé par chacun d'entre nous chaque jour, qu'il est inapparent. Il se fond dans son usage.

C'est aussi parce que le numérique se fond que l'art ne pose plus l'unicité (rêvée) d'une vie, la vie de l'artiste (rêve que le public peut partager), mais la multiplicité des vies (cette vie, cette vie, cette vie, etc.). C'est donc tout autant l'élément du partage qui change que sa structure. L'oeuvre d'art rêvait d'une autre vie, enthousiasme face à cet idéal, mélancolie de l'avoir toujours déjà perdu. L'art numérique rêve peut-être, mais ses rêves sont des multiplicités, les flux et reflux incessants de chaque vie qui est inappropriable, insubsumable. Il n'y a même plus de peuple qui était une manière de réduire les singularités à un destin (rêvé là aussi), à une vie-ensemble et enfin réunie par exemple dans une salle de cinéma. L'artiste parlait d'une vie, nous parlons du fond des vies.

Quand nous approchions le travail, il ne s'agissait

pas seulement d'un monde, le monde du travail, il s'agissait de tout le monde. Tout le public qui utilise les ordinateurs et tous les mondes, puisque l'ordinateur a su en 30 ans conquérir toutes les sphères publiques et privées de la société. C'est donc pour l'artiste une situation radicalement nouvelle d'entrée dans le monde comme monde. Pour la première fois, il utilise quelque chose qui est dans la société et qui n'a pas un usage spécifiquement artistique. Ceci explique pour une part le symptomatique aveuglement des critiques et des amateurs d'art envers le numérique. Incapables de reconnaître sa puissance parce que croyant encore au pouvoir de la sphère artistique coupée du reste du monde, à son autonomie, et ne pouvant s'en rapprocher qu'au prix d'un e ort, l'e ort de la représentation. Il y a dans le numérique, une faiblesse et une force pour l'art. Ce dernier peut parler le langage de la société, c'est-à-dire des corps quotidiens, mais en parlant ce langage il a du mal à s'en distinguer, il n'instancie plus cette petite distance, ce décalage, cet écart qui s'ouvrent quand on entre dans une oeuvre utilisant quelque chose qui n'est habituellement pas utilisé. L'art doit se réinventer. Nous entrons dans l'époque (au sens d'une époque) d'un nouveau réalisme.

À CONTRE TEMPS 22 OCTOBRE 2011

Je voudrais parler de ce bref moment que fut Internet. Cette brièveté peut sembler paradoxale alors même que le réseau a envahi nos existences et a d'une certaine façon gagné la partie. Cette brièveté sans référence à une victoire, à une hégémonie, à une domination, mais à une éclosion, au moment bref, presque insensible, à peine un clin d'oeil, qui a vu Internet apparaître. Je suis toujours amusé de voir certains revendiquer le titre de pionnier, comme si l'antériorité pouvait caractériser une qualité artistique. Mais être le premier cela signifie-t-il avoir fait une oeuvre ? Et dans cette obsession de la priorité, du temps d'avant, du temps premier, les artistes ne reproduisent-ils pas la temporalité de l'innovation technologique ?

Je voudrais parler de ce moment, de cet instant

bref, qui n'a peut-être jamais existé. Qu'est-ce qu'a représenté pour ma génération Internet ? Qu'est-ce que le réseau a fait à l'art ? Et même si l'on voit son influence tous les jours sur l'ensemble du monde de l'art contemporain, cette origine fulgurante reste secrète et pour ainsi dire muette.

Comment expliquer par ailleurs notre intérêt pour ce qu'on n'ose nommer les collectifs, ces regroupements temporaires d'individualités sur le réseau ? Comment comprendre notre manque d'intérêt pour les manifestes, pour les formules idéologiques, alors même que quelques années plus tard Internet fut, est le lieu d'un des plus grands dogmatismes contemporains : le logiciel libre, l'accès libre, le droit à l'oubli numérique, etc.

Qu'avons-nous trouvé par Internet ? Et ceci que nous avons trouvé a-t-il trouvé un lieu dans la victoire sociale du réseau ? Rien n'est moins sûr. Nous étions des observateurs, nulle utopie, aucune déclaration sur l'avenir, sur ce que cela devait être, aucun droit, aucune justice, aucun programme. Ceux qui aujourd'hui - les guerriers Internet - sont ceux-là mêmes qui mettent à mort ce moment, cet instant fugace, disparu, qui n'a sans doute jamais existé et dans lequel nous avons habité quelques instants.

UN CINÉMA SANS FIN 23 OCTOBRE 2011

Depuis les années 90, le cinéma semble constituer une réserve inépuisable pour l'art contemporain. Citant des films, les artistes se rattachent et nous rattachent, nous le public, à une référence commune. Tout se passe comme si le cinématographe était devenu une référence incontournable, parce que partagée. Symptôme d'une culture de masse devenue haute culture ?

Le dialogue avec le cinéma, de l'extérieur du cinéma, semble interminable. Le cinéma dès son origine a lui-même dialogué avec d'autres disciplines, il n'a cessé de faire des citations. Des citations aux autres arts, des citations à d'autres

films, des citations dans un seul et même film, comme s'il s'agissait d'un monde. Ce jeu des citations et de référence, ce réseau interminable, est caractéristique du postmodernisme et doit sans doute être articulé avec une autre fin. Celle dont le cinéma depuis son époque muette n'a cessé de prendre la mesure. Car le cinéma c'est le récit d'une fin, d'une époque passée dans laquelle l'art et le peuple n'auraient fait qu'un. Le cinéma n'a cessé de raconter la fin de son époque muette, de son enfance, cette disparition dans l'âge adulte, dans la parole et la communication qui lui a fait perdre le peuple.

Si l'on ne cesse de faire référence au cinéma, si il est sans fin, si par ailleurs le cinéma ne cesse de raconter son origine mythique, alors il est sans fin au sens où il ne cesse de finir. Et cette (in)finitude, le numérique lui-même n'a cessé d'en parler, se rêvant parfois comme la relève du cinéma, utopie d'une fin qui serait aussi un nouveau commencement permettant de réaliser ce qui avait été enfoui dès l'origine. Le numérique s'est présenté comme la clôture du cinéma rendant disponibles tous les films par le téléchargement les connus comme les inconnus, mettant les oeuvres toutes sur le même plan et construisant une attention égale du public. Le numérique, son discours et son idéologie, mis en avant l'interactivité, l'immensité des médias qu'il était à même de manier pour créer des histoires infinies, cet infini qui aurait mis à mort le cinéma, qui enfin lui aurait donné fin, une fin définitive, une vraie fin.

Mais tout ceci, ce fantasme d'un second cinéma, est aussi le fantasme d'une seconde révolution, thématique bien connue dans les politiques modernes (la première fois n'est pas la bonne, il faut s'y reprendre au moins à deux fois).

Voici donc notre histoire présente, tissée d'origine et de fin, superposant les temporalités et les discours. Cette histoire nous voulons en faire le compte, de façon critique et intempestive. Nous voulons superposer autant de dimensions que notre époque nous le permet pour montrer la fin du cinéma, ses fins, les transformations

de la fiction qui se libère de la narration, c'est-à-dire de l'autorité d'un énonciateur, et enfin cette nouvelle modalité de l'histoire, des histoires permises par le réseau Internet dans laquelle chacun peut et doit inscrire sa mémoire, rendant obsolète la projection cinématographique, cette identification du peuple aux formes projetées sur l'écran de la salle noire.

Est-ce que nous y avons cru ? Avons-nous même espéré la relève du cinéma, sa fin ? Il n'y avait dans notre démarche aucune utopie, aucun désir d'inventer le cinéma de demain, de croire que le dispositif aurait été à même de renouveler la narration (c'est-à-dire l'industrie). Mais il y avait plutôt une infraction singulière, toute personnelle, inexplicable vers des fictions indéterminées. Aucune justification pour expliquer sa fiction, elle n'avait nulle exemplarité pour désigner la fin du cinéma. Ces fictions relevaient du désir profond de creuser quelque chose du corps et de l'existence, une indétermination du vivant. Le cinéma avec sa fin était une guérison. Mais dans la vie on ne guérit de rien. On n'en finit avec rien. Et pourtant tout s'arrête. Cette double tension, cette rencontre qui est aussi une séparation, ce sentiment amoureux qui nous rend solitaire, le cinéma n'en est que le signe indirect et les fictions interminables du numérique permettaient de dire cette relation entre l'existence et la maladie, le caractère insoluble des personnages qui ne résolvent rien, jamais rien. Une forme infiniment fragmentaire, des fragments qui ne font référence à aucune totalité préexistante, des fragments qui ne sont fragments qu'au regard d'autres fragments, infiniment divisé et divisé encore. Des fragments qui ne s'additionnent que par soustraction et qui laissent un blanc, des lacunes, quelque chose n'est pas à sa place, quelque chose manque et c'est ce manque qui est perçu.

**UNE FICTION QUI N'AURA PAS
LIEU
6 JANVIER 2012**

À la source du fictionnel, c'est-à-dire de cette imagination très particulière qui entraîne

la perception à schématiser ce qui n'est pas immédiatement là (la possibilité de l'impossible) et à rendre nécessaire le contingent, il y a sans doute de la mémoire. Par la mémoire nous ne voulons pas dire que l'imaginaire fictionnel vient d'une remémoration d'un contenu autobiographique, comme si une histoire était un assemblage plus ou moins judicieux d'expériences passées. Nous voulons dire par la mémoire quelque chose qui est sa structure même, la fonction de remémoration indépendante de tout contenu et qui pourtant donne une teinte très particulière à chacun des fragments mémorisés.

Le fictionnel n'est pas sans rapport avec la mémoire et en ce sens il faudrait s'interroger sur certaines expériences de la mémoire qui est loin d'être purement singulière, donnent à leur tour une teinte particulière à cette structure. Il faut donc comprendre que la structure a ecte les expériences comme les expériences a ectent la structure selon une boucle où l'origine fait défaut et est toujours au-devant ou en deçà d'elle-même. Ces expériences dont nous voulons parler et qui a ectent le transcendantal (au sens de l'empirisme transcendantal, Deleuze, 1968) concernent ce qui nous obsède, ce que chaque jour nous nous rappelons, cette expérience jamais résolue, toujours remémorée. Elle est la rencontre. Elle est la séparation. Elle est l'anticipation de cette rencontre et de cette séparation. Elle est la connaissance d'une personne que l'on ne connaît pas et que l'on attend pourtant. Il y a dans le rapport amoureux, pris dans ses di érentes dimensions et ses di érentes temporalités, quelque chose qui est de la mémoire et qui est donc de la fiction. À nos yeux la fiction aura été au cours de sa propre historicité quelque chose comme un remède, comme une solution, comme une guérison au caractère indéterminé et insoluble de la jointure entre la rencontre et la séparation : rencontrer une personne c'est s'en séparer, se séparer d'une personne c'est la rencontrer pour la première fois, l'avoir enfin en face.

Est-ce donc le fait du hasard si nous avons voulu au fil des années construire des histoires qui

étaient sans solution et qui consistèrent en des situations qui perdurèrent encore et encore, des situations bel et bien fictionnelles et non pas suspensives comme dans le cas du cinéma ou de la vidéo d'art classique ? Il y avait des acteurs, des dialogues et des décors, des situations, mais tellement indéterminés que rien ne pouvait arriver. Il s'agissait de combattre la causalité parce que cette causalité était déconstruite par le rapport amoureux. Il n'y a pas toi, il n'y a pas moi, il n'y a pas de nous non plus. Le temps est disjoint, il est passé et présent, futur. Une histoire insoluble, un imaginaire sans guérison, une vie justement sans solution parce qu'elle est finitude, parce que se sait mortelle et que c'est au cœur même de cette reconnaissance que quelque chose d'illimité apparaît. Je vais mourir sans solution, je vais mourir et je ne saurais pas comment vivre, et c'est cela même vivre.

Les technologies numériques de la mémoire ouvrent la possibilité de fictions qui ne sont pas linéaires et qui, si elles ont un bel et bien un début, n'ont pas de fin, elles n'ont que des arrêts temporaires. Sans doute était-ce une utopie que de croire qu'on pouvait raconter de telles histoires, parce que pour raconter il aurait fallu un narrateur, donc une autorité, quelqu'un qui savait quel était le sens de l'histoire avant même de l'avoir prononcé. Ce narrateur faisait défaut, tout comme le sujet, tout comme l'artiste que je prétendais être. Je ne pouvais alors plus que me laisser porter.

C'est pourquoi sans doute cette mémoire des ruptures et des rencontres forme un imaginaire fictionnel très particulier. Comment ne pas guérir ? Comment ne pas chercher à guérir ? Comment ne pas chercher un médecin ou à devenir soi-même un remède pour les autres et pour soi-même ? Comment persister coûte que coûte dans ce qui est là, absolument là dans sa platitude quotidienne, ce qui n'a pas de sens ou si peu. Cette indétermination qui nous ronge, qui nous envahit, est tout pour nous. Notre mémoire. Ni présent ni futur ni passé. Le temps ne fait qu'arriver, il pointe, il commence à peine, déjà fini, déjà clos.

PARTICIPATION, PRIVATISATION ET SUBSTITUTION 15 FÉVRIER 2012

Ce qu'il est convenu de nommer le Web 2.0 est une appropriation et une commercialisation de modalités qui avaient été développées pendant la période précédente. Avec les médias soi-disant participatifs, il n'est en fait aucunement question de participation malgré l'argument de vente avancé. En effet, cette participation existait largement auparavant sur Internet. Chacun pouvait en effet faire son site. Avec le Web 2.0 il s'agissait plutôt de concentrer à nouveau les informations dans peu d'endroits, un peu à la manière de la télévision et de mélanger cette concentration avec le fait que c'était les consommateurs qui pouvaient ajouter les données.

Il y a là un véritable tour de passe-passe appartenant plus au capitalisme de l'accès (Rifkin, 2005) qu'au partage propre au réseau. Les entreprises comme Facebook ou Twitter ont ouvert, mais ce terme n'est pas approprié, des outils sous la forme de sites Internet coopératifs aux internautes pour que ceux-ci ajoutent les contenus. Constituer les informations et les mettre à jour revient beaucoup plus cher en effet que mettre en place de simples outils et des serveurs. Le fait de déléguer cette mission aux internautes a constitué une incroyable ruse pour le marché afin qu'il capture justement quelque chose qui se dérobaît à lui, une certaine générosité, une participation décentralisée.

Dès lors, les sites Internet qui appartiennent à cette catégorie ont pour objectif de privatiser la mémoire existentielle privée. En transformant ainsi la mémoire des internautes en une véritable marchandise, ils ont réussi à capitaliser sur ce qu'habituellement on ne peut capitaliser parce qu'il s'agit plutôt d'une part maudite dans la société occidentale qui est à l'origine de sa construction historique, les multitudes. On comprend mieux l'incroyable puissance de cette fausse participation qui joue sur tous les

dispositifs propres aux industries culturelles telles qu'elles se sont constituées au XIX^e siècle (Crary, 2001) : l'attention permanente des utilisateurs, ce sentiment constant d'être connecté et de devoir l'être coûte que coûte si ce n'est à risquer de perdre le fil, de perdre quelque chose, n'importe quoi, les autres, soi-même, le monde.

Cette mise à disposition d'outils d'hébergement est tout sauf un cadeau. C'est la même stratégie que les abonnements téléphoniques qui donnent « gratuitement » un téléphone aux abonnés dans l'unique objectif de les emprisonner pendant trois ans parce que les entreprises de téléphonie savent bien que leur véritable valeur n'est ni téléphone ni l'abonnement, mais le client. Le capitalisme de l'accès transforme le client en marchandise et par ce fait même il a ecte la singularité de l'être humain, sa capacité intentionnelle et rétentionnelle.

Le fait que des millions d'internautes se prêtent à un tel jeu et fournissent chaque jour des millions d'informations qui deviennent la propriété de ces sites, véritables coquilles vides sans la capacité éditoriale des multitudes (il faut imaginer un Facebook désertique), est le fruit d'un long conditionnement auquel les fêtes foraines, le cinéma, la télévision nous avaient préparés. C'est tout notre système sensible qui souhaite avoir son attention retenue de cette façon, toujours interpellée par un flux intégral dont on ne sait plus quel est le bon bout. Cette attention constante est l'un des phénomènes majeurs de l'esthétique contemporaine en tant qu'elle est conditionnée par les technologies de l'information et du divertissement.

Nous o rons ainsi à ces entreprises quelque chose d'extrêmement précieux parce que dans la banalité même de certains textes que nous postons ou d'images que nous di usons il y a finalement l'esprit d'une époque et l'avenir même de notre histoire en tant qu'elle va se constituer dans quelques décennies. Il s'agit bel et bien de la privatisation de la mémoire publique. Mais par publique il ne faut aucunement entendre quelque

chose qui relèverait de l'État, mais plutôt des individus, des singularités, des multitudes.

Ce transfert de propriété s'est e ectué par le passage des techniques pleines aux technologies vides. Une technique pleine c'est par exemple un marteau qui s'il peut être détourné de son usage initial sert tout de même à quelque chose de précis : planter un clou. Les technologies vides ce sont les ordinateurs, les lecteurs MP3, les magnétoscopes, les lecteurs DVD, c'est-à-dire toutes les technologies qu'il faut alimenter par un contenu médiatique. Les technologies vides sont des technologies de lecteurs et il faut prendre ce concept au pied de la lettre, car elles transfèrent le phénomène même de la lecture de l'être humain à la machine qui incorpore certains codes de lecture. Le vide de ces technologies est paradoxal parce que si l'on pouvait croire qu'elles nous o rent plus de liberté en nous permettant d'y placer un contenu plus personnel, choisi selon nos goûts, elles nous aliènent plus encore parce que par leur vacuité et par la nécessité dans laquelle nous sommes placés de les remplir, nous sommes amenés à nous identifier à elles et ainsi à y être incorporé.

Les technologies du Web participatif sont en ce sens vides et lorsque nous y mettons des informations finalement c'est par nous-mêmes, par notre corps, par notre mémoire, par nos expériences, par toutes les traces de notre existence, que nous les remplissons et que nous y sommes finalement absorbés : c'est une stratégie de substitution. Cette vacuité technologique a été la stratégie du capitalisme pour répondre temporairement au défi lancé par Internet et par la multiplication des sites personnels, des sources d'information qui impliquaient une déhiérarchisation et donc une di culté à concentrer les désirs selon la logique capitaliste.

LES SALLES AVRIL 14 2012

Ils étaient restés longtemps dans la salle. La lumière était revenue depuis déjà plusieurs minutes et personne ne s'était levé. La salle d'ailleurs n'était pas vraiment une salle, elle n'était pas fermée,

le vent battait sur les rideaux. Les murs étaient fendus, des pans entiers manquaient, et dehors il y avait la nuit. Personne n'avait levé le regard et personne ne se regardait, aucun échange, aucune parole, simplement le silence et le vent. Ils s'étaient donc rassemblés ici pendant de longues heures et il avait regardé cette lumière. Sans doute faudrait-il faire l'histoire du cinéma sans croire à ces histoires, oublier l'histoire du cinéma, ne pas prendre au premier degré ce que les réalisateurs avaient essayé de faire, ou ce qu'on avait cru qu'ils avaient fait, mais plutôt chercher à voir cette lumière, ce dispositif, la lumière derrière, une nuque.

À présent les salles étaient vides. Elles avaient été désertées par cette lumière artificielle et par les spectateurs, il ne restait plus que des espaces inutilisés. Chacun de ces espaces se ressemblait, il y en avait un peu partout, dispersées selon un plan commercial dont on avait perdu la mémoire. Les gens s'étaient rassemblés ici, ils y avaient peut-être partagé un espoir, une histoire, l'histoire d'un peuple, des émotions. Mais personne n'y avait réellement cru. Il s'agissait d'autre chose : se tenir côte à côte dans une salle et fixer l'écran sur lequel la lumière était reflétée pour ne pas se regarder les uns les autres, pour n'avoir rien à dire, rien à sortir de sa gorge, mais les séparer les ombres. Ceci avait permis pendant des décennies que des individus soient ensemble dans le silence, dans l'oubli de la présence de l'autre. Voici le miracle, la présence de l'autre, sans l'autre. Son oubli.

L'immersion dans l'image cinématographique n'avait été qu'une idéologie plaquée sur un autre phénomène. Parce que quand un spectateur se disait intérieurement qu'il était dans l'image, il en sortait alors immédiatement. Être dans l'image ne pouvait s'exprimer qu'à l'imparfait, il n'y avait jamais la correspondance entre la sensation et la conscience de cette sensation. Prendre conscience de l'immersion c'était émerger de cette sensation qui n'était donc reconstruite qu'à posteriori. Un arrachement. On ne pouvait même pas dire qu'elle avait existé parce qu'on n'en avait que des traces indirectes.

Les images n'étaient plus les mêmes. Mais il restait des salles vides.

INFINITUDE DES FICTIONS SANS NARRATION JUILLET 19 2012

La pensée qui se penche sur les flux est le plus souvent triste et réactive. Elle semble elle-même débordée par son objet. Incapable de le définir puisqu'il est partout, elle tente pourtant de le saisir pour l'arrêter, au-delà même du possible. Car elle sait que les flux ne peuvent être arrêtés. Tenir un discours consiste ici à tenir le désespoir coûte que coûte au-delà de tout réalisme considéré comme une ultime abdication. Il s'agit d'entendre Houellebecq, dont toute l'œuvre pourrait être analysée comme une tentative désespérée de répondre à l'envahissement des flux contemporains : "Comme Bret Easton Ellis dans *American psycho*, j'apporte de mauvaises nouvelles : et on pardonne rarement aux porteurs de mauvaises nouvelles. {...} Nous vivons en des temps où un flux accéléré d'informations et de positionnements nous emporte [...] soumettant la doxa à un processus de redéfinition permanent. {...} Les maîtres et les collaborateurs du flux peuvent légitimement entrer en fureur lorsqu'ils le voient se briser, une fois de plus, contre la muraille du livre, ami de la lenteur. Dans ce sens, oui, je plaide coupable : j'ai écrit un livre réactionnaire ; toute réflexion est devenue réactionnaire." (Demonpion, Denis. Houellebecq non autorisé?: Enquête sur un phénomène. Libella Maren Sell, 2005, p. 256)

Pour quelles raisons le flux provoque-t-il une telle pensée? Qu'est-ce qui fait que le flux est l'objet un tel rejet et une telle crainte sauf dans de rares cas (Lucrèce, Spinoza, Nietzsche et Serres pour ne citer que certains)? Et pourquoi, dans le même temps, alors même que la pensée adopte la réaction, elle ne peut pour autant se dégager du flux? Est-il exact d'opposer le flux à la lenteur et à la pauvreté, aux interruptions? N'y aurait-il pas une pensée joyeuse (et non fascinée) des flux?

Nous savons combien le flux est un agencement non segmentable de continuité et de discontinuité, combien sa profusion continue est fonction d'une sécheresse atterrée, combien le trop se comporte dans le pas assez, combien la palpitation selon un tempo imprévisible provoque une crainte

profonde chez l'être humain. Nous savons aussi combien cette structure de la physis et du cosmos est aussi celle, structurellement et non formellement, de la psyché humaine comme de son esthétique. Cet intenable battement de la vie dans lequel rien ne s'organise, rien ne peut s'organiser, comme si l'existence se défaisait au-delà même des fonctions et normes sociales, des injonctions et des projets que nous prononçons, de cette confiance insoupçonnée en l'avenir. Le parallélisme, toujours qui se suit et qui jamais ne s'entrecoupe, entre la physis et la psyché a de quoi égarer car elle ne laisse aucune porte de sortie, aucun dehors, aucune échappée qui permettraient d'en finir de ce trouble-là.

La narration traditionnelle, entendez aristotélicienne, qui va du classicisme aux tentatives contemporaines, ces dernières n'étant que des essais au sein même de structures et de médiums nécessairement linéaires, pour produire l'un et d'un imaginaire discontinu et fragmentaire, cette narration donc est une guérison. Cette dernière peut être la persévérance de la maladie ou la mort, peu importe, à un moment ça s'arrête d'une manière ou d'une autre. Il y a bien un début par lequel on entre, un milieu que l'on continue et une fin qui est un dégagement et qui nous réconcilie avec tout le mal que nous fait le livre, la pièce, le film, que nous a fait finalement la vie, la nôtre comme celle des autres. Nous en sortons réconcilié et guéri. Je ne veux pas dresser là un tableau caricatural de la narration. Je sais combien de tentatives héroïques ont été faites pour persister dans ce mal antérieur à toute souffrance, dans la palpitation de la vie. Mais justement, il fut un mal, il fut une guérison. Début, développement, conclusion, dont le cinéma aura été la figure majeure parce qu'il aura enfermé tout un peuple dans une salle obscure en échange de quelques dollars. Il y avait bien une infinitude mais c'était un effet de construction jamais la structure même. Tout se passe comme si l'invivable se tenait à la limite de l'œuvre mais n'y rentrait jamais.

Face à cette structure narrative, une autre possibilité résiste et insiste au fil du temps. On peut en retrouver la trace dans les encyclopédies à l'accès discontinu (on ouvre une page à un

article), dans les listes et les bottins téléphoniques, dans les images-instruments de la finance, de la conquête spatiale et de l'armée. C'est une fiction sans guérison parce que sans fin. Ce sans fin n'est pas l'infini divin mais l'infinitude du désir et de l'existence, l'anthropologique dans son excentration, dans son incomplétude, comme si toujours le sol se dérobaît sous nos pieds. Et c'est pourquoi je suis si mal à l'aise face à des notions telles que la fiction interactive ou même générative que par faiblesse j'ai parfois adopté. Même si les conditions techniques sont aussi des conditions d'inscriptions matérielles et ne sont donc pas sans influences structurelles, cette fiction ne peut privilégier le facteur technique comme principale détermination. Nous devrions parler de fiction sans narration (FsN), c'est-à-dire sans guérison, sans ce double nous permettant de dédoubler cette existence. L'absence de narration c'est l'absence de narrateur, c'est-à-dire d'une voix qui surplombe les autres voix, celles qu'on raconte, et qui donne un sens à tout cela. Fin de l'autorité, apprentissage de quelques rudiments païens en vue de défaire ce qui n'est que discours. Cette structure est devenue difficile à supporter dans un contexte socio-politique dans lequel le réseau a laissé chacun s'exprimer dans la nullité même de la voix et de l'écriture, mais peu importe cette nullité qui est un jugement de valeur, seul compte l'inscription de ces millions d'internautes qui viennent déstabiliser l'autorité des voix culturelles.

Nous voulons donc à la suite de quelques autres tentatives, porter cette FsN, l'infinitude irréconciliée de cet imaginaire qui ne cesse qu'en s'en détournant, qu'en fermant le courant, qu'en interrompant ce qui sans cela continuerait, encore et encore. Quel est l'intérêt de ce type de fiction? N'est-ce pas terriblement ennuyeux? Nous assumons cette discordance face à l'exigence toujours plus forte d'un résultat. Nous ne tenons pas en haute estime cette nécessité dans laquelle parfois nous sommes placés de devoir émouvoir, toucher, faire penser, changer le public. Quel public? Qu'est-ce donc que cette homogénéité? N'est-ce pas des singularités que nous ne pouvons d'aucune manière penser, tenir par la pensée et en pensée, ces singularités qui nous tiennent à l'écart d'elles et à l'écart de nous-mêmes? L'ennui

pourrait ici être un autre nom pour l'étrangeté qui n'est pas même considérée ou repérée comme étrangeté. L'étrangeté étrangère. Nous nous plongeons alors dans une fiction incertaine et infinie. Elle n'en a jamais fini, elle ne clôt jamais le débat. Il y a toujours à voir et à entendre. Ce n'est pas toujours très intéressant, parfois il y a des rencontres plus émouvantes et ces moments ne sont pas le produit d'une économie volontaire, simplement le fait ponctuel, là. LaFsN est un projet très ambitieux et en même temps assez médiocre et indéterminé. Son ambition est liée à sa rupture quant aux habitudes de production et de consommation esthétique. Sa médiocrité est le peu d'intérêt qu'elle revendique, car pourquoi aurait-elle plus de voix que d'autres voix?

L'ESPACE NUMÉRIQUE ET LE TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE JUILLET 20 2012

Le temps n'a pas été défini à l'avance. Il n'y a pas une fin, c'est-à-dire un avenir, qui a été circonscrit au début, c'est-à-dire dans l'intention d'un auteur. Ce dernier ne sait pas quand cela s'arrêtera. Il ne peut donc pas ménager ses effets, construire une progression dramatique, associer les éléments selon une certaine logique. Il ne donne pas le temps.

Le temps a lieu dans son présent. Le temps est contemporain de lui-même. On saura quand cela s'arrêtera au moment où l'utilisateur (je le nomme ainsi pour bien signifier qui manie quelque chose) le décidera et s'en ira laissant au repos la machine. C'est un changement complet de perspective dans la temporalité de l'œuvre car quand le spectateur sortait alors que ce n'était pas fini, il signifiait le plus souvent son désaccord, son manque d'intérêt ou une interruption. Là, l'utilisateur décide de partir et c'est cette décision qui définit la durée de l'œuvre. La temporalité devient non seulement variable mais il y a identité entre le temps d'usage et le temps de l'objet. Il faut préciser, car il y a une durée possible (et non virtuelle) et une durée empirique qui ne se juxtaposent pas mais dont la seconde est permise par la première.

Le temps ne se donne plus mais passe dans un lieu déterminé. L'utilisateur explore des lieux, il

y découvre peut être des choses, il revient sans doute sur ses pas, répète des événements. Ce qui importe c'est le renversement entre le temps et l'espace. Au siècle dernier, lorsque le spectateur regardait un film, il regardait le temps passer et il savait qu'à un moment ce temps prendrait fin indépendamment de sa volonté. Le temps était donné par le réalisateur qui enchaînait le flux de conscience au flux machinique de la projection. À présent, la durée du temps est définie par l'utilisateur. Il ne fait pas passer le temps externe, temps qui incorpore sans doute la sensation d'un destin, il navigue dans un espace. Si l'espace passe c'est parce qu'on est dans un train, pris dans un moyen de locomotion qui inscrit une différence entre le sol immobile et le véhicule mobile. L'espace ne passe donc pas comme le temps. Parce qu'avec le temps tout passe, le temps emporte tout sur son passage.

La fiction sans narration n'est pas fondée sur la construction d'une durée et d'une progression dramatique. Elle se structure grâce à l'esprit des lieux. Elle redonne à l'espace une autonomie de conception par rapport au temps. L'auteur définit des espaces et un possible de ceux-ci (c'est-à-dire une manière d'y naviguer, on peut nommer cela un espacement). L'utilisateur instancie le temps et le produit en entrant et en sortant. Du fait de cette nouvelle répartition des rôles, l'œuvre devient strictement un possible.

ONTOLOGIE DE L'IMAGE VARIABLE JUILLET 24 2012

L'image cinématographique envisage l'existence comme un destin. Le défilement est toujours le même, même s'il peut être interprété de façon différente par chacun. Le flux de la projection est une machine qui ne s'arrête pas et qui aliène le flux de la conscience.

Si l'image programmée ne comprend pas l'existence comme un pur chaos, c'est qu'il y a bien un ordre, le programme, mais celui-ci ne ferme pas la contingence. De sorte que l'image programmée articule la nécessité et la contingence sur deux plans différents qui se juxtaposent.

Cette articulation je la nomme variabilité. La variation est l'esthétique provoquée par la variabilité : la perception de la perception comprend que l'ordre n'est pas fixé une bonne fois pour toute et quand on reverra l'œuvre on verra autre chose, qui ressemblera peut-être à la fois précédente, il y a un programme, mais qui ne sera pas objectivement identique dans la suite des médias. Elle comprend donc l'existence comme variation, existence qui peut se répéter mais qui à chaque fois sera différente, tout en se ressemblant. La variable proprement dite est l'opération logique sous-jacente qui permet la variabilité sous la forme $n+1$. La variable est le fondement de la programmation. Ainsi l'existence et le monde sont programmés et ordonnés mais ils restent contingents en l'absence radicale d'une finalité de la programmation. Il faut comprendre comment la mathématique, qui semble être une entreprise de contrôle et de nécessité, peut être à la base d'une certaine contingence et comment celle-ci implique une redéfinition profonde des existentiels.

L'image programmée porte une ontologie et une anthropologie. Elle nous place face à une certaine conception du monde et de l'être humain qui diffère et approfondit les conceptions antérieures.

DU MODE D'EXISTENCE DES IMAGES AUTOMATIQUES AOÛT 7 2012

Je nomme image automatique toutes les images automatiquement produites, c'est-à-dire dont la production est entreprise par un automate, par exemple les images satellitaires ou les images de surveillance. C'est un phénomène qui date d'une cinquantaine d'années et qui a émergé dans le sillage des images-instruments, en particulier le radar, telles que décrites par Lev Manovich.

Nous n'avons pas encore pleinement pensé les conséquences matérielles, esthétiques et ontologiques de ces images d'un genre nouveau.

Ces images en sont produites sans personne derrière, ceci veut dire que même s'il y a eu une personne qui a construit une machine et qui en a programmé le cycle, il n'y a personne au moment de la prise de vue. Or, auparavant il y avait toujours au moins une personne qui regardait l'image et c'était celle qui l'avait faite. Il y avait simultanéité de la prise et de la vue. La caméra vidéo montée sur la caméra cinématographique aura été le symptôme de cette voyance de l'image comme mode d'existence.

À présent, il existe des images que personne n'a (encore) vues. Du fait de l'automatisation de la prise de vue, il y a une disjonction entre l'ontologie de l'image et son esthétique. Une image peut être sans avoir été perçue, c'est-à-dire sans exister. Le robot Curiosity par exemple nous envoie des images qui ont déjà été prises et il faut se représenter l'émotion d'une telle présence des images, prises et ensuite seulement entreprises par la perception humaine. Nous les découvrons alors qu'elles existaient déjà. Les archéologues aujourd'hui travaillent avec le crowd sourcing, puisque l'amateur peut observer les images prises par satellite et rendues disponibles par Google Maps et y découvrir du fait de certaines irrégularités visibles des vestiges souterrains. Les images de Google Maps n'ont toujours pas été vues en totalité et pourtant elles sont disponibles, la disponibilité devant s'entendre ici comme l'être de l'image non encore perçue. Il y a en ce sens une donation des images automatiques. À ce titre, les projets de Google de panoramas (Streetview) et d'automobile sans conducteur, laisse présager d'une couverture totale du monde sans que personne n'ait pu esthétiquement en faire le tour. Il y a donc une totalité de l'image qui excède la totalisation transcendante. Cet excès n'est pas nouveau dans l'ordre de la physis, mais il l'est dans l'ordre des artifices de la techné.

Devons-nous à partir de là estimer que l'être des images ne correspond plus à leur existence transcendante, c'est-à-dire à leur perception

effective ? Les images seraient-elles devenues des inexistants attendant de devenir existantes par le biais de notre perception ? Mais avons-nous la garantie que ce que nous nommons l'existence des images ne puissent se réaliser que par notre perception ? N'y-a-t-il pas, non plus seulement un être, mais une existence autonome des images ?

Pour étayer cette hypothèse, il nous faut d'abord nous délivrer de l'anthropomorphisme spontané nous faisant croire qu'une chose n'existe que par nous et pour nous. Il nous faut donc considérer la possibilité d'une solitude des images. Qu'est-ce qui pourrait prouver cette idée pour le moins étrange d'une existence, et non pas seulement d'un être, autonome des images ? Il me semble que la mise en réseau automatisé des images est le principal argument en faveur de cette existence solitaire. En effet, les images ne sont pas seulement captées automatiquement, elles circulent aussi automatiquement et sont traduites automatiquement. Cette traduction, qu'il faut rapprocher des thèses de Michel Serres et de Gilbert Simondon sur la transduction, consiste par exemple en ce que l'image prise par un automate est envoyée sur un serveur. Elle est ensuite traitée par des logiciels pour en extraire certaines données quantitatives. Une alerte est lancée à un agent humain pour vérification de la qualité de ces données. La traduction automatisée des images produit un continuum entre les quantités objectives et les qualités perceptives. La vérification humaine doit-elle être considérée comme le dernier mot, la machine pouvant toujours se tromper comme on aime à le penser, ou n'est-elle qu'une manière de rattraper la solitude des images par une pratique anthropomorphique en bout de chaîne ?

AUTOLIMITATION DE LA CONTINGENCE FICTIONNELLE AOÛT 16 2012

La fiction sans narration (FsN) change mais semble se répéter. Son changement n'est pas un pur chaos. Sa répétition n'est pas identité à soi. Ce qui se répète est la variance.

La fiction variable présente un monde contingent dont le caractère chaotique n'est pas absolu parce que cette contingence si elle exclue la loi n'exclue pas le programme comme elle et de l'autolimitation immanente de la contingence. Le programme informatique dit être de la loi parce que sa complexité peut dépasser notre anticipation (par exemple quand un ordinateur boursier défie la loi en suivant le programme). Avec la loi on sait à quoi s'attendre, on en connaît le contenu et l'ordre. Le programme par contre a un contenu qui n'est pas encore actualisé et qui tout comme sa forme peut varier. C'est un jeu d'instructions complexes qui a la dimension de la loi n'est pas une signification déterminée. Il est soumis à des règles quant à la genèse de son opérativité mais non quant à son résultat factuel.

Un programme n'est pas aléatoire mais contingent. Pour que contingence il y est, il faut que A soit différent de B. Si A est B, si A intègre d'avance B, alors A ne peut pas varier. Sans dehors de A, sans autre que A, alors A peut être n'importe quoi, il peut être tout, donc il n'est pas A comme singularité. La contingence suppose la singularisation qui implique une autolimitation de la contingence pour que des singularités existent. La contingence à fréquence élevée de changement est un monde dans lequel tout serait identique à tout. La contingence de la FsN produit une régularité hors-la-loi (out of order) de par son individuation autolimitante.

La FsN contient des variables (n+1) comme fondement de la programmation, de la variation comme elle et de surface (la fiction change) et de la variabilité comme elle et esthétique (sentiment

instable et incertain). La variance est quant à elle le mode ontologique et existentiel qu'on peut nommer existentiel, de ces trois éléments de la FsN qui explore un monde qui est contingent mais non-chaotique peuplé d'êtres humains opaques à eux-mêmes et qui n'en finissent avec rien. La FsN di ère de la fiction narrative classique cinématographique par exemple parce que celle-ci contient toujours un loi qui est celle du destin : le défilement de la pellicule sur lequel se synchronise partiellement le flux de notre conscience est le défilement d'un temps irrémédiable qui est celui là même des existences racontées. Les personnages dans la fiction narrative ne peuvent pas échapper à leur destin. La variance n'est pas quant à elle de la forme du clinamen, pente imprévisible qui varie autour d'une loi. Il n'y a pas de loi si ce n'est celle de la contingence. La variance est sans loi parce que la conjonction du signe asémantique de la variable, de la variation fictionnelle et de la variabilité esthétique, produit un feedback à la puissance 3 chaque élément se mettant en boucle avec les autres.

Le flux n'est pas une variation autour du pivot de la loi, de simples turbulences qui laisseraient le monde et son ordre intacts. Le flux est contingence qui ne laisse intacte ni la loi ni le chaos. Le flux a été occulté dans sa variation fondamentale et c'est pourquoi il a été le plus souvent envisagé comme changement permanent, écoulement continu, alors même que pour qu'il y ait flux il faut qu'il varie, qu'il soit abondant et pauvre, continu et discontinu, humide et sec, etc. C'est cette variation elle-même qui forme le flux et non la forme particulière factuelle qu'il prend (dans son excès par exemple). La FsN du fait de la jonction qu'elle ouvre entre changement et répétition di érentielle est un flux dont l'esthétique est la nécessité de l'incertitude.

LA FSN ET L'ÉMOTION SEPTEMBRE 21 2012

La FsN est-elle ennuyeuse ? Existe-t-il un

quelconque intérêt esthétique à proposer des fictions sans fil conducteur, fragmentées d'une manière non plus métaphorique comme dans le Nouveau Roman, mais au coeur même de leur support d'inscription ? N'est-ce pas là l'exemple même de l'objet théorique dont l'intérêt est à la hauteur de la médiocrité artistique ?

Il faudrait pour répondre à ces questions s'interroger sur le devenir de l'attention et de l'inattention dans nos sociétés afin de savoir ce que peut encore signifier "avoir un intérêt esthétique ". Doit-on se conformer aux théories cognitives les plus simplistes faisant de la fiction le résultat d'une adhésion ? La croyance en la fiction n'est-elle pas toujours empreinte d'une paradoxale distance qui au moment du saisissement nous dessaisi ? Faut-il en rester au modèle cinématographique et en prolonger le fantasme par quelque fiction totale dite immersive ?

La FsN se place assurément de l'autre côté de l'échiquier de cette lutte pour l'imaginaire. L'imaginaire ne serait pas fonction d'une immersion dans la fiction mais d'un aller et d'un retour, d'une proximité faite de distance, d'une familiarité faite d'étrangeté, d'un sentiment esthétique double et c'est justement au coeur de cette duplicité, dans ce mouvement d'entrée et de sortie mettant en cause la division entre l'intérieur et l'extérieur, c'est dans cette respiration et cette expiration, que la FsN trouverait son émotion esthétique.

Cette émotion qui ne consiste pas en une prise, en un choc, en une immersion, mais une dérive, le simulacre a rmé comme simulacre (la simulacrité), l'intelligence même de la perception qui se prend et se déprend en un mouvement indivisible. La fiction narrative n'a peut être plus la finesse du mouvement. C'est pourquoi nous pouvons abandonner sans nostalgie l'autorité du narrateur. Nous préférons ce doute vivant au coeur des oeuvres (je crois que JLG en est un exemple), ce "je ne sais pas",

l'absence comme création. Nous cherchons en notre coeur ce qui n'est pas nous, ce qui n'est personne, l'impersonnel sans universalité parce que c'est lui qui palpite de l'écart esthétique.

L'APPRENTISSAGE DE LA SOLITUDE MARS 6 2013

J'étais avec d'autres dans une salle. Les murs étaient gris légèrement bleutés et les rideaux étaient rouges tout comme les sièges. La lumière était éteinte et je fixais les images devant moi. Elles étaient d'un gris lumineux et se perdaient sur leurs bords. J'ai fermée les yeux pour entendre simplement les paroles. J'ai rouvert les yeux. C'était le même lieu et les mêmes mots. Je me suis sentie emportée et l'instant d'après, l'instant d'avant, j'étais, je fus au-dehors. J'ai senti alors les autres qui m'entouraient et qui s'oubliaient dans les images. J'ai senti leur présence comme jamais je ne l'avais encore senti. Ni dans la rue, ni dans la demeure familiale, ni dans une fête ou un restaurant. Nulle part. La présence était muette, ils n'étaient pas conscients les uns des autres même s'ils se sentaient. C'était un peuple solitaire. L'espace était grand et un peu vide. Les murs étaient fendillés par endroit et les tentures s'agitaient parfois dans le soubresaut du vent. Nous savions que nous étions les uns à côté des autres en nous oubliant. Nous l'avons senti chacun à notre tour, puis ensemble. Nous n'étions pas venu pour les images. Elles n'étaient qu'un prétexte. Nous étions là pour nous oublier. Nous avions perdus nos prénoms. Les images étaient sans vie. L'existence était toute proche, les uns et les autres. Elles ne disaient plus rien, elles s'agitaient, parlaient, parlaient, elles s'expliquaient, mais on ne comprenait pas. J'ai sentie le siège sur ma colonne vertébrale, mes coudes posés sur les accoudoirs, les pieds sur la moquette, ce mélange de mou et de dur, l'atmosphère lourde comme si l'air était opaque et à l'arrêt. J'ai imaginée les espaces identiques à celui-ci avec les mêmes murs, des rideaux peut être d'une couleur di érente et les sièges, les

sièges orientés vers l'écran sans aucun autre choix dans l'orientation du regard, seulement ouvrir et puis fermer les yeux. Un espace construit pour voir des images. Je n'y ai jamais cru. J'ai seulement vu un lieu qui construisait les choses qui s'agitaient devant nos yeux et qui nous parlaient, à chacun d'entre nous, solitairement. Il y avait un plan pour ces salles, quelqu'un avait dû les construire semblable les unes aux autres en vue d'un projet. Il y avait bien une intention. Les murs s'écroulaient, les rideaux s'enflammaient, les corps étaient démembrés, plus rien ne restait sur ces images, et chacun survivait. Nous aimions nous voir mort. Je me suis vu morte et ce n'était pas une des images, seulement une présence oubliée. Mon corps glissait et je sentais cette gravité coulante, cette longue glissade que je tentais de rattraper par à-coup. Je n'étais pas bien. J'avais mal, c'était très léger et très insistant, comme si j'avais toujours eu mal, une sou rance antérieure à toute mémoire. Je sentais encore mon corps et les images étaient lointaines. Elles étaient solitaires, mais d'une autre solitude que les nôtres. Elles s'étaient accumulées au fil des décennies. Elles avaient été entreposées, certaines avaient été perdues, mais des vies exemplaires restaient inscrites. L'histoire du XXème siècle avait été faites par le cinéma qui s'était essayé à enregistrer des fragments d'existences rêvées, mais qui avait aussi modelée de part en part la façon d'imaginer sa vie, la manière d'embrasser, de saluer, de manger, de flâner dans la rue, chaque heure était prétexte à la remémoration des images. Qu'en restait-il maintenant que chacun, chaque solitude, inscrivait sa mémoire qui était stocké par des entreprises? Nous ne regardions plus des vies exemplaires sur l'écran. Nous vivions avec l'inscription des vies anonymes. Que resterait-il de notre histoire? Racontions-nous encore quelque chose dans l'absence des salles à images? Jamais nous n'y avons cru.

APRÈS LE CINÉMA
GRÉGORY CHATONSKY

Éditeur

Incident.net

Remerciements

Jean-Pierre Balpe, Henri Borlant, Philippe Franck , Julie Miguirditchian, Nicolas Reeves, Dominique Sirois et toute l'équipe du cinéma Les Galeries.

Mai 2013

ISBN 978-1-291-54578-4

