

Art, réseaux, télécommunications

Karen O'Rourke

Si l'on accorde que les systèmes symboliques sont des produits sociaux qui produisent le monde, qu'ils ne se contentent pas de refléter les rapports sociaux mais qu'ils contribuent à les constituer, force est alors d'admettre que l'on peut, dans certaines limites, transformer le monde en transformant sa représentation.
L. Wacquant¹

Ils se disent artistes. Ils utilisent pour réaliser leurs oeuvres fax, Minitels ou micro-ordinateurs reliés en réseau. A part cela, qu'ont-ils en commun?

Pour la plupart d'entre eux, un point de ralliement, un credo: la conviction que la communication construit le réel autant qu'elle le décrit. Au delà de ce consensus minimal, ils divergent tant par leurs pratiques que par leurs théories. Certains mettent en scène la communication dans des performances ou des installations éphémères. Il s'agit pour eux de créer des événements où la présentation (même médiatisée) prime sur la représentation. D'autres, au contraire, utilisent ces technologies pour réaliser ou pour diffuser des représentations (images, textes, sons) au sein d'un réseau télématique. D'autres encore cherchent plutôt à provoquer des situations de communication entre personnes éloignées, entre artistes et publics dispersés. Un quatrième groupe s'emploie à construire des dispositifs interactifs où le spectateur devenu utilisateur communique avec une machine. Enfin quelques-uns vont jusqu'à créer des machines qui communiquent entre elles.

I

Cet art s'inscrit dans la tradition d'une interrogation socio-critique qui revendique pour l'artiste une responsabilité intellectuelle et sociale. Il a derrière lui - déjà - toute une préhistoire.

Pour une utilisation artistique du téléphone, il faut remonter aux origines mêmes : Alexander Graham Bell, dès 1879, employait son invention pour transmettre la musique d'une scène de New York à une maison de Yonkers. A Paris, en 1881, une salle pourvue de vingt récepteurs téléphoniques permettait à quatre mille personnes par jour d'entendre quelques minutes d'oeuvres transmises en direct de l'Opéra². Le téléphone s'est même mis à l'écoute de la peinture lorsque Moholy-Nagy l'employa pour commander une série de tableaux à un fabricant d'enseignes industrielles en 1922³.

Très tôt les artistes ont utilisé la radio en tant que nouvel espace acoustique capable de susciter à distance des images mentales⁴: ainsi Walter Ruttmann (*Week End*, 1929, un documentaire sonore monté comme un film) ou Bertolt Brecht et Kurt Weill (*Der Lindberghflug Ozeanflug*, cantate radiophonique, 1929). Les oeuvres des Futuristes Pino Masnata et Filippo Marinetti ont été diffusées sur *Radio Milano*

à partir de 1933. En 1938 Orson Welles a réalisé une version radiophonique de *The War of the Worlds (la Guerre des mondes)* où, détournant les codes en vigueur pour la radiodiffusion des informations en direct, les comédiens persuadèrent nombre de leurs auditeurs qu'un vaisseau spatial avait réellement atterri à Grover's Mill, New Jersey.

Ces expériences pourtant avaient toutes en commun la transmission d'un message à sens unique, soit pour faire exécuter l'oeuvre d'un artiste, soit pour la diffuser à un auditoire éloigné. Jamais leurs auteurs n'envisageaient de prendre l'écouteur pour recevoir des informations en retour. Il a fallu attendre 1951 pour entendre l'*Imaginary Landscape n°4* de John Cage, joué par douze radios réglées sur des fréquences différentes. Il a fallu l'exposition "Art by Telephone" organisée par le Musée d'Art Contemporain de Chicago en 1969, pour voir plusieurs artistes construire des dispositifs exploitant le potentiel interactif de ce medium. Robert Huot par exemple proposait aux visiteurs de téléphoner, dans vingt-six villes, à vingt-six hommes prénommés "Arthur" ("Art") pour une conversation improvisée.

Les réseaux internationaux de *Fluxus* ont été à l'origine du "Mail Art": Ray Johnson fonda la *New York Correspondence School* en 1963. D'autre part, certains peintres et cinéastes, comme Ben F. Laposky (dès 1952), Vera Molnar, Manfred Mohr, les Whitney se sont tournés vers l'ordinateur pour mettre au point des programmes capables de réaliser des séries combinatoires d'images, des "reproductions sans original" qu'on allait pouvoir, avec le développement des modems, transmettre à distance.

Il y eut Mai 68. On Kawara envoyait des cartes postales: "*I got up*" (1968-69). Robert Barry "réalisait" une *Telepathic Piece* (1969). Hans Haacke installait le téléscripateur d'une agence de presse dans la Kunsthalle de Düsseldorf (*Nachrichten*, 1969). En juillet 1969, Seth Siegelaub constituait l'art conceptuel lui-même en réseau lorsqu'il invitait "onze artistes situés dans autant de lieux géographiquement différents d'y réaliser un travail et de faire parvenir le compte-rendu pour publication dans le catalogue-exposition"⁵. Les années soixante-dix ont vu les artistes "sociologiques" parodier et "parasiter" les réseaux constitués des *mass-media*. En 1972, Fred Forest introduisait dans le journal *Le Monde* un espace blanc. Les pionniers de l'art vidéo réalisaient des performances médiatisées: dans *Claim* (1971), l'image sur un moniteur montrait, en direct, Vito Acconci, les yeux bandés, menaçant physiquement quiconque oserait franchir la porte qui séparait l'artiste du public. On recherchait pour les livres d'artistes et autres "multiples" de nouveaux réseaux de distribution, hors des circuits traditionnels du marché de l'art. Très tôt les artistes se sont servis de télécopieurs. Stan VanDerBeek transmettait une oeuvre de Cambridge à Minneapolis. C'était *Panels for the Walls of the World* (1970). A Chicago, Sonia Sheridan intervenait sur le lecteur sonore pour modifier ses images. Les informaticiens fréquentaient les ingénieurs des télécommunications. En 1976 Steve Wozniak et Steve Jobs ont commercialisé le premier micro-ordinateur "convivial".

C'est vers la fin de cette décennie que des artistes comme Carl Loeffler, Sharon Grace, Liza Bear et Willoughby Sharp (*Two-Way Demo*, 1977), Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz (*Satellite Arts Project*, 1977), Douglas Davis (*The last nine minutes*, 1977) ou Bill Bartlett (*Sat-Tel-Comp Collaboratory*, 1978) ont commencé à exploiter systématiquement les possibilités interactives des télécommunications alors en plein essor. Leurs premiers projets, qui faisaient appel à des équipements coûteux et à des liaisons par satellite, les obligeaient à collaborer avec des ingénieurs et des scientifiques. Ainsi *Satellite Arts Project*, où deux danseurs séparés par quatre mille kilomètres étaient réunis sur un écran en "temps réel", a

été réalisé grâce au concours de la NASA. Le développement du fax, du télex et des transmetteurs à balayage lent ("Slow-Scan") ainsi que l'usage d'ordinateurs personnels qu'on organisait en réseaux après les avoir reliés au téléphone ont mis ces technologies à la portée d'autres artistes intéressés par l'idée d'une collaboration à distance. C'était l'époque des grands projets éphémères comme *Die Welt in 24 Stunden* (Le monde en 24 heures), mis en oeuvre par Robert Adrian pour *Ars Electronica* en 1982, ou *La plissure du texte*, "conte de fées planétaire" proposé par Roy Ascott lors de l'exposition *Electra* en 1983. Par la suite, certains de ces artistes ont fondé des réseaux autonomes qu'ils concevaient comme des "oeuvres d'art en tant que systèmes organiques de communication" (Anna Couey⁶). Il s'agissait de structures plus ou moins permanentes, plus ou moins ouvertes telles *Artbox*, lancé par R. Adrian sur le réseau canadien I.P. Sharp à partir de 1980, ou *Art Com Electronic Network* (ACEN), fondé à San Francisco en 1986 par Carl Loeffler, Fred Truck et Anna Couey. L'ACEN propose une revue mensuelle (*Art Com Magazine*) et une "galerie d'art électronique" où on peut consulter par téléphone des oeuvres comme *The First Meeting of the Satie Society* (1985-86), un hommage au compositeur conçu par John Cage, ou *The Bad Information Base* de Judy Malloy (1987-88), une base de données réunissant des informations "mauvaises, fausses, sottises ou susceptibles d'être mal interprétées". En France, les artistes ont été parmi les premiers à employer les messageries vidéotex (Minitel) comme support pour réaliser des oeuvres (*Image la Vallée*, 1987-88 de Jean-Claude Anglade) ou pour les diffuser (*Vertiges*, 1984, de Jacques-Elie Chabert, "roman interactif sur pages écrans à options multiples"⁷) ou même pour fonder des revues (*Art Accès* de Frédéric Develay, 1984).

II

Du fait qu'ils dépendent des technologies mises en oeuvre⁸, les réseaux diffèrent entre eux par leur genèse et leur fonctionnement temporel. On peut répartir les dispositifs en deux groupes. Certains utilisent les modes de communication "de point à point" (téléphone, fax, Slow-Scan, visiophone, etc.), d'autres mettent en oeuvre de véritables réseaux à l'aide de systèmes de conférence télématique (messageries) pouvant connecter de nombreux usagers ou sites : n'importe quel ordinateur équipé d'un modem peut se brancher sur un réseau plus vaste de correspondants par l'intermédiaire d'un serveur. Les premiers favorisent des manifestations éphémères, le plus souvent "en temps réel". C'était le cas pour *Le bras de fer transatlantique* (1986) qui opposa Norman White à Paris et Doug Back à Toronto. Le second type de dispositifs, en introduisant la possibilité de décalage temporel, peut être le support de projets de plus longue durée, comme *The Couey Virtual Museum of Descriptions of Art* (1990), d'Anna Couey. Mais jusqu'où peut-on aller dans la description? Il peut arriver que l'oeuvre soit inventée de toutes pièces par celui qui la décrit, à l'instar de Borgès ou de Robert Morris, lorsqu'il signalait dans *Artforum* (1971) un article sur trois "Extra-visual Artists".

Dans certains projets, le dispositif est plus important par sa structure que par les résultats qu'il permet d'obtenir. En ce cas le rôle des participants est réduit par rapport à la prégnance du dispositif, souvent ils ne sont guère plus que des figurants. On pense ici aux badauds de New York découvrant sur l'écran vidéo placé dans la vitrine d'un magasin les passants de Los Angeles (et vice-versa) grâce à une liaison satellite (*Hole in Space*, 1980, de Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz.⁹).

Dans *Connect* de Gilberto Prado (1991), c'est le rouleau de papier fax qui, lors de son passage entre les télécopieurs récepteur et émetteur à chaque site, décrit, de Paris à Pittsburgh et à Sao Paulo, une boucle dans l'espace télématique. Fred Forest, dans son *Message planétaire* (1991), va jusqu'à présenter un réseau sans correspondants: un message on ne peut plus minimal, car il consiste dans le simple geste du spectateur qui compose un numéro ("je suis là"), doit faire le tour de la terre par une cascade de répondeurs automatiques pour actionner, à son retour, un robinet d'eau. Le *Banquet télématique* de Michel Suret-Canale et Marie-Dominique Wicker (1992) surcharge les lignes téléphoniques d'informations de toutes sortes (textes théoriques ou poétiques, photos, diagrammes, dessins), venues de toutes parts (Moscou, Madrid, les USA) pour converger sur un télécopieur seul, isolé derrière une vitre, inaccessible au public: les nombreux "convives" ne peuvent communiquer ni avec lui, ni entre eux.

D'autres oeuvres laissent davantage de place au déroulement de l'expérience, à l'imprévu, mais aussi à la forme et à la qualité des traces. Ici l'apport des participants est essentiel. En exigeant d'eux un investissement plus grand, plus soutenu, ces projets dépendent aussi plus étroitement de leur contribution. Ainsi *Aspects of Gaia, Digital Pathways Across the Whole Earth*, 1989, de Roy Ascott, juxtaposait des envois d'artistes européens, amérindiens et australiens (comme, d'ailleurs, l'exposition parisienne "Les magiciens de la terre" la même année). Dans les *City Portraits* (1989-90) du groupe *Art-Réseaux*, des artistes dans dix villes sur trois continents utilisaient les documents faxés par leurs correspondants pour construire le portrait de cités qu'ils n'avaient jamais vues¹⁰. *Is Anyone There?* (1992) de Stephen Wilson s'est déroulé dans plusieurs quartiers de San Francisco: un ordinateur composait le numéro d'un téléphone public et, lorsqu'un passant décrochait, il s'entretenait avec lui du sens de la vie, du rôle de l'art; leur conversation était enregistrée puis présentée, avec illustration d'images vidéo prises sur le site, sous forme d'installation. Dans *Metaphora I* et *II* (1991-92), de Liliane Terrier, "transports" et "chimères" servaient de déclencheurs à une série d'échanges entre les membres d'un réseau parisien et les retouches successives d'images numériques étaient "cataloguées" dans un hypertexte permettant à chaque pixel de conserver son histoire. *Patchwork* (1992) d'Isabelle Millet rangeait dans les cases d'un "mot croisé" mural des images "faxées"; chaque participant devait choisir la destination de son envoi en précisant les coordonnées et les images ainsi accumulées, sédimentées, formaient un gigantesque palimpseste. Dans *InFest* (1991-92), Christophe Le François proposait un moyen symbolique de conjurer les miasmes de notre fin de siècle : les participants avaient pour mission de créer des "virus artistiques" aux noms et aux actions spécifiques pour infecter, puis pour désinfecter voire immuniser, les "documents privés" des uns et des autres.

Dans la plupart de ces projets on s'intéresse autant au processus qu'au contenu de l'interaction. Ce qui importe, ce n'est pas seulement le corpus des images, des textes et des sons échangés, mais la façon dont les envois des uns sollicitent, provoquent ou laissent indifférents les autres qui, à leur tour, répliqueront avec de nouvelles propositions, créant ainsi une polyphonie complexe où le résultat est bien plus que la somme des parties.

Sur les réseaux, il est difficile d'adopter un point de vue extérieur. Dès qu'on s'arrête pour regarder, pour "naviguer" dans l'espace télématique, on se trouve quelque part sur le réseau, "flottant" dirait-on dans le "cyberspace", mais quelque part tout de même. Cette position colore la façon dont on perçoit l'oeuvre : "ce sont les regardeurs qui font les tableaux", disait Duchamp. De loin en loin on en arrive à évincer le spectateur. On est artiste ou on n'est pas.

Toutefois cet espace ne peut servir de support à l'art que s'il se place dans le "champ artistique". Dans ce milieu, l'instance officielle de légitimisation est le Musée dont la mission de "conserver" certains objets l'oblige à en écarter d'autres. Que faire alors des réseaux qui proposent non pas un objet actuel (un tableau ou même 50 centimètres cube d'"Air de Paris" en bouteille) mais un objet virtuel, un art en puissance, potentiel, imprévisible ?

En fait les réseaux posent problème surtout dans la mesure où l'oeuvre résiste aux définitions qu'on voudrait lui attribuer. Selon quels critères l'apprécier? Les praticiens eux-mêmes ne sont pas d'accord. L'art est-il dans les images, les textes ou les sons échangés? Mais ce ne sont que des traces d'autre chose. Ou plutôt dans le dispositif mis en place par l'artiste? Certains projets prennent la forme d'un spectacle joué devant un public "à telle heure". Mais qu'en est-il des réalisations plus expérimentales dont les résultats sont pour le moins imprévisibles? Des manifestations qui mélangent le direct et le différé, le "temps réel" de l'échange immédiat et le temps plus long, plus élastique des messageries télématiques? Doit-on porter son attention sur la performance, l'interprétation d'une "partition"? Ou sur le réseau lui-même? D'aucuns insistent sur sa morphologie: arborescence ("organigramme" ou distribution hiérarchique), cercle (jeu de "téléphone arabe") ou étoile (lorsqu'un "noeud" centralise les envois). Mais on dirait qu'ils confondent l'oeuvre avec son auteur.

Ce sont de faux débats. Car, tout comme les ondes électromagnétiques qu'il emprunte, l'art des réseaux est à la fois matière et énergie. Il conjugue le Minitel et le fax, le direct et le différé, la présentation et la représentation, l'acte et la trace de cet acte, le processus et le résultat. Le travail de l'artiste consiste à articuler ces différentes composantes en un ensemble signifiant. C'est lui qui structure l'événement de façon à susciter des interventions significatives. Et comme il ne suffit pas de poser la bonne question, encore faut-il penser à écouter la réponse. Les réseaux ne peuvent fonctionner que si l'artiste émetteur devient à son tour receveur. Une façon d'être "à l'écoute" des images est de se les approprier: les critiquer, les interpréter, les réemployer pour en fabriquer d'autres, ou autre chose, les renvoyer transformées.

Cette façon de multiplier les images produit une quantité considérable d'archives. C'est pourquoi l'une des tâches essentielles des artistes qui s'intéressent aux traces de l'échange est de mettre en forme ces matériaux. Beaucoup d'entre eux tendent aujourd'hui à prolonger et à compléter les manifestations éphémères par la pratique de l'édition électronique. Certains s'attachent, dès la conception d'un projet, à organiser les données reçues en couches sédimentaires ("layering"), qui seront accessibles depuis de multiples points, pour évoquer "plastiquement" la façon dont le cerveau traite les informations venues du monde extérieur. Reconstitué en hypertexte, lui-même diffusé sur un réseau électronique, l'échange garde un peu de son caractère mouvant car tous ceux qui à leur tour consulteront cette base de données pourront contribuer à une expérience en perpétuel devenir.

¹Pierre Bourdieu et Loïc Wacquant, *Réponses: pour une anthropologie réflexive*, Paris, le Seuil, 1992.

²Sidney Aronson, "Téléphone et société" trad. fr. in *Réseaux*, C.N.E.T., n°55, Paris, 1992, pp.18-19 et

Mario Costa, "Technologie, production artistique et esthétique de la communication" in *Art Press* N°122, fév. 1988, p.11.

³ rappelant, peut-être à son insu, une notice ironique parue dans le *Dada-Almanac* en 1920. Sur cette épisode célèbre, voir E. Kac, "Aspects of the Aesthetics of Telecommunications", *Visual Proceedings*, éd. J. Grimes et G. Lonig, ACM Siggraph 92, Chicago, 1992, pp.47-57.

⁴Sur ces expériences, voir Eduardo Kac, art.cit.

⁵C. Ginz, dans le catalogue de l'exposition, *L'art conceptuel : une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 17. Il est intéressant de noter que Eleanor Antin, Don Burgy et Douglas Huebler figurent parmi les participants à l'un des premiers projets de téléconférence par ordinateur, *Terminal Consciousness* (Roy Ascott, 1980).

⁶"Art Works as Organic Communications Systems", *Leonardo*, Vol. 24, N°2, 1991, pp.127-130.

⁷Jacques Donguy, "Fax, slow-scan, télématique, minitel, modems, esthétique des nouvelles technologies de la communication à travers la décennie 1980 ou les jardins électroniques de l'esprit" in *Art-Réseaux*, op.cit., p.17.

⁸Sur les caractéristiques des media de télécommunications, voir "Connectivity : Art and Interactive Telecommunications", éd. R. Ascott et C. Loeffler, *Leonardo*, Vol. 24, N°2, 1991; K. O'Rourke, "Notes on Fax-Art", *New Observations* N°76, New York, May 15-June 30, 1990, pp.24-25; "City Portraits ou l'interprétation d'images", *Art-Réseaux* (ouvrage collectif) Paris, éd. du C.E.R.A.P., 1992, pp. 42-51.

⁹"L'image est un lieu, conversation avec K. Galloway, S. Rabinowitz et Gene Youngblood", *Art Press* op.cit.

¹⁰Sur ce projet, voir le catalogue *Art-Réseaux* op. cit., pp. 41-69, K. O'Rourke, "City Portraits : an Experience in the Interactive Transmission of Imagination", *Leonardo* vol.24, N°2 1991, pp.215-219, et Frank Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993, pp. 134-136.