

City Portraits ou l'interprétation d'images

Karen O'Rourke

Va jusqu'au bout de tes erreurs, au moins de quelques-unes, de façon à en bien pouvoir observer le type. Sinon, t'arrêtant à mi-chemin, tu iras toujours aveuglément reprenant le même genre d'erreurs, de bout en bout de ta vie, ce que certains appelleront ta "destinée". L'ennemi, qui est ta structure, force-le à se découvrir. Si tu n'as pas pu gauchir ta destinée, tu n'auras été qu'un appartement loué.

Henri Michaux

Le vendredi 15 décembre 1989 à midi trente, heure de Paris, tout est en place pour transmettre la première photo. Déployées à même le sol, d'autres images attendent le départ. Entre Paris et Campinas (Sao Paulo), au Brésil, les lignes sont occupées. On change de poste. *Pas de réponse*. Sur la ligne de contrôle non plus : auraient-ils manqué le rendez-vous? On ordonne en séquence les images préparées à l'avance. A côté, dans la salle de photocopie, on en fabrique. La machine démarre. S'interrompt. *Erreur distante*. On recommence. *Numéro erroné*. Encore. *Communication en attente*. Puis *erreur locale, panne n° 5137*. On compulse le manuel. Des visiteurs: quelques étudiants, un enseignant. Que leur montrer? La sonnerie retentit enfin sur la ligne de contrôle dans le bureau au fond du couloir. On accourt. C'est une étudiante brésilienne qui décroche. Ils vont brancher le fax sur l'autre ligne. Rappelons dans cinq minutes. (Qu'ils sont dragueurs, ces Brésiliens! ajoute-t-elle, visiblement ravie). *Pas de tonalité*. On démonte la prise téléphonique. Petit à petit les participants s'en vont, il se fait tard, le centre Saint-Charles va bientôt fermer. On essaie une dernière fois. Le papier glisse devant le lecteur optique. *Are you still there ?* A Campinas, des applaudissements; quelqu'un a pris la caméra pour filmer. Pas le temps, ici, d'applaudir, il faut préparer la suite: pourvu que la machine ne se dérobe pas! Puis arrive l'accusé de réception, suivi de leurs images, en réponse aux nôtres (ils sont donc là) : imprimée ligne par ligne, la page s'allonge, lentement, tombe par terre, s'étire jusqu'au mur, s'enroule sur elle-même. Inutile de la presser, elle a tout son temps. Nous, il nous reste peu de temps pour la contempler, à l'autre bout on attend. *One moment please*. Agrandies ou réduites, taillées, intercalées ou accolées aux nôtres, l'encre encore humide, les images aussitôt prêtes repartent, impulsions électriques. Elles n'auront pas le temps de nous revenir du Brésil, il est dix heures passées, il nous faut partir nous-mêmes.

Ce genre de victoire pyrrique sur la Machine (et le fax, en raison de sa simplicité, est paraît-il l'une des plus fiables), tous les artistes un tant soit peu familiers avec leur téléphone l'ont connu. Toujours est-il que ces défaillances techniques, pour être contrariantes, n'en ont pas moins contribué à la construction de nos City Portraits. Au départ c'était davantage sur le papier fax sortant de l'imprimante que nous pensions avoir affaire à cet imaginaire urbain, mais en fin de compte nous l'avions découvert aussi bien dans la façon dont les uns et les autres ont tiré parti de leurs extensions technologiques. Car les lenteurs de ces voies rapides de la communication, les menues frustrations dûes à

leur médiation dans les affaires humaines, nous, citadins, les vivons tous les jours. Depuis le bus qui se fait longuement attendre avant d'arriver, bondé, suivi de trois autres à la queue leu leu, jusqu'au énième appel à un correspondant "toujours en ligne" (nous rendant "injoignables" nous-mêmes), en passant par ces "interruptions perpétuelles" qui nous "déconcentrent", nous obligeant de travailler par à-coups et poussées d'adrénaline, rien ne manque à cette fidèle restitution de la vie urbaine dans ses rythmes les plus endiablés.

I.

Les voyages des astronautes sur la lune nous ont surtout appris, remarque Derrick de Kerckhove, à regarder la terre. De même on pourrait dire que le téléphone nous apprend à voir (et à sentir) ce dont il nous prive, ce qu'il ne peut nous rendre. Chercher à connaître une autre culture par le biais de ces simulacres : trame monochrome d'une photo "faxée", image vidéo passablement brouillée, c'est une gageure. Faire abstraction des odeurs, des couleurs, des intonations de la voix, des gestes et attitudes du corps², cela relève du pur masochisme! Aujourd'hui pourtant, on n'en finit pas de le rappeler, notre connaissance des "autres" passe de plus en plus par l'intermédiaire de ces média. Le téléspectateur ayant vu un reportage ethnologique monté comme un film de fiction croit connaître telle ou telle peuplade au point que, apercevant l'un de ses ressortissants en chair et en os lors d'un voyage (ou souvent même dans le métro), le voilà paradoxalement déçu par la banalité de l'expérience et en même temps si loin de soupçonner les différences entre les mondes sensoriels que tous deux habitent, lui et l'autre.

Ces technologies, Art-Réseaux et ses partenaires les utilisent non pas pour créer une distance, comme le fait le réalisateur lorsqu'il construit le réel selon la logique du récit aristotélicien, mais pour instaurer un dialogue³. Nous construisons ainsi, il est vrai, une situation quelque peu fictive, contrairement à l'ethnologue qui s'introduit dans une société étrangère (ou qui de nos jours "infiltré" un réseau urbain chez lui⁴), pour observer un système déjà en place. Mais si nous préférons, quant à nous, créer de toutes pièces notre propre réseau, c'est pour qu'il nous serve de "laboratoire". Ce réseau compte aujourd'hui de nombreux artistes, enseignants et étudiants dans une dizaine de villes sur trois continents (sans compter les multiples réseaux parallèles: partenaires divers, "compagnons de route", structures d'accueil, lieux d'exposition ou de publication...). Ces réseaux d'Art-Réseaux sont pour la plupart informels et changeants, difficiles donc à délimiter précisément. Dans un projet, réseau et protocole sont intimement liés. De même que le nombre et la localisation des participants sont fonction du projet, de même le protocole doit prendre en compte les limites des différentes équipes (personnes, équipements, horaires etc.). Un projet qui nécessite un matériel sophistiqué va restreindre le nombre de correspondants possibles. Un autre, qui exige que les participants travaillent par groupe de deux, un ici, l'autre là-bas, ne fera intervenir que deux villes. Les moyens utilisés pour ce premier projet d'Art-Réseaux, essentiellement le fax, la poste et très ponctuellement (surtout à la fin) le transfert de fichiers par modem, ont donné à notre réseau une architecture plutôt rudimentaire. Car notre outil principal, le fax, ne peut relier que deux lieux à la fois.

A vrai dire, le fax n'appartient pas tout à fait aux "nouvelles technologies". Il emploie un procédé de balayage optique inventé en 1843, et utilisé un demi-siècle plus tard dans la fabrication du bélinographe (vers 1905), instrument qui servirait à la presse pour transmettre des photos. Le télécopieur actuel a vu le jour en 1966. Depuis, la vitesse de transmission a été réduite, et la résolution du document améliorée⁵, mais la technologie de base reste la même. C'est pourquoi, aux yeux de beaucoup d'artistes séduits par les nouveaux "nouveaux media", la télécopie a pris un air "rétro".

Ses images en noir et blanc ou en seize niveaux de gris⁶ rappellent celles du copy-art à ses débuts, mais en moins stables, car imprimées sur un papier thermique, elles ont une "espérance de vie" très courte, même si on les conserve à l'abri de la lumière (ce qui rend difficile leur exposition⁷). La télécopie manque de souplesse par rapport aux procédés informatiques qui, eux, permettent non seulement l'échange de fichiers, mais aussi le travail simultané sur un même document par des personnes en des lieux différents, la manipulation d'un ordinateur distant, et bien sûr, la retouche de documents à l'aide de données conservées en mémoire... Le fax peut être utilisé de façon bidirectionnelle, en alternant émission et réception, mais il lui manque une réelle interactivité (même celle d'un simple téléphone). Pour faciliter la communication, on peut employer à chaque site deux appareils reliés à deux lignes téléphoniques, de façon à pouvoir réagir directement sur le fax "émetteur" à ce qui sort du fax "récepteur". Avec les aléas du RTC (réseau téléphonique commuté), cela relève parfois de l'exploit, comme nous l'avons découvert en préparant l'action Connect de Gilberto Prado. Il est aussi difficile de faire fonctionner le fax en réseau. Pour dialoguer avec des correspondants dans plusieurs villes au cours d'une même séance, il devient nécessaire d'élaborer un emploi de temps très précis, sinon on multiplie les erreurs de fonctionnement, sans compter le fait que toute liaison directe pose des problèmes de coût et de décalage horaire (comme par exemple les neuf heures entre Paris et San Francisco). Tout au plus l'utilisation des appareils Groupe IV réduira le temps de connexion (ce qui devrait améliorer la fiabilité⁸). Nous voilà cependant loin des facilités des boîtes à lettres électroniques ou même du simple Minitel.

Mais la simplicité du fax a ses avantages. Elle permet de communiquer avec un plus grand nombre de correspondants partout dans le monde. Il suffit d'une ligne téléphonique pour brancher l'appareil. Ce qui nous épargne les soucis de compatibilité d'équipement qui hantent les utilisateurs des micro-ordinateurs. N'exigeant aucune compétence technique, il permet de communiquer avec des artistes non familiers avec les nouvelles technologies ou vivant dans des pays où il est difficile de se procurer le matériel informatique nécessaire⁹, un atout non-négligeable car le débat, de local, pourra devenir réellement planétaire. Que se serait-il passé pendant les récents événements du Golfe par exemple, si un dialogue avait pu se nouer entre les artistes américains, européens qui, se sentant impuissants devant l'hypocrisie de leurs dirigeants, la complicité des médias, se sont contentés d'échanger entre eux des messages pacifistes, et leurs homologues arabes qui, tout aussi épris de liberté qu'eux, tout aussi critiques envers la politique officielle de leurs pays respectifs, étaient pourtant nombreux à manifester leur soutien, non pas pour un plan de paix quelconque, mais pour la "guerre de libération" menée par un dictateur ? Faute de pouvoir résoudre le conflit, cela aurait au moins suscité l'échange de vues entre personnes par certains côtés assez proches mais qui, percevant le monde selon des logiques différentes, s'ignorent mutuellement. S'il faut pour cela attendre que le monde entier soit équipé de rutilants Macintosh, on pourra toujours attendre...

Le fax est aussi plus accessible pour le public venu assister à une performance d'artiste. Le papier qui s'imprime tout seul semble répéter le geste de l'autre là-bas, ainsi rendant plus visible, plus tangible, plus "imaginable", la liaison téléphonique. Contrairement à l'image transmise d'un ordinateur à l'autre, qui va se terrer discrètement dans un fichier quelque part, celle qui émerge petit à petit du télécopieur donne l'impression qu'il y a un correspondant présent là-bas, ce qui n'est pas nécessairement le cas¹⁰.

Enfin la banalité même du fax, comme celle du stylo ou de l'appareil de photos (tous deux largement "démocratisés"), peut inciter les artistes à l'utiliser autrement. Trop répandu aujourd'hui pour susciter un intérêt en soi, il se prête moins aux dérapages mystificateurs, aux démonstrations de procédés et de techniques. Pour cela il existe d'autres médias moins connus et infiniment plus spectaculaires. En somme le "médium" fax paraît bien trop anodin pour constituer à lui seul le "message"¹¹.

II.

Lorsque de Paris nous prenons contact avec d'autres groupes d'artistes au Brésil, en Espagne, en Allemagne, aux Etats-Unis, en Autriche et en France, nous cherchons tous, je pense, d'abord les points communs. La ville que nous bâtissons ensemble est faite de rencontres.. Malgré tout il est des éléments, des pierres apportées de part et d'autre, qui ne se rencontrent pas, ne "vont" pas avec les autres, et se trouvent de ce fait rejetées au cours de l'action. Mais ces "pierres" mises de côté pourront nous être fort précieuses. Le fait de les conserver permettra d'avoir recours à elles plus tard, lorsque nous aurons enfin trouvé leur place. C'est une des raisons pour lesquelles cet art de la communication s'ancre dans l'événement (le "temps réel" de l'échange téléphonique) mais ne saurait s'y limiter. En effet dans la masse des images reçues nous nous emparons de celles qui nous sollicitent d'emblée, celles que notre culture nous a appris à voir: c'est à celles-là que nous répondons en premier lieu, spontanément. Très souvent pourtant, ce ne sont pas elles les plus intéressantes, mais les autres, les "ratées", celles qui nous sont pour l'instant invisibles. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous tenons à ce que nos images puissent survivre au geste qui les a produites.

En cela nous utilisons le téléphone à contresens. Car le "bon sens" nous dicte de l'employer pour construire des actions éphémères exploitant l'immédiateté de la liaison téléphonique. Or le dispositif mis en oeuvre dans nos premiers échanges ne comprenait même pas sa présentation publique : elle serait réservée pour une étape ultérieure. Pourtant le déroulement de chaque transmission était pour nous d'une très grande importance. Contrairement à certaines actions d'artiste, très "écrites", construites dans leurs moindres détails, minutées, nos interprétations ne sont pas déterminées, "jouées" d'avance. Nous les préparons bien sûr minutieusement, mais elles comportent nécessairement une part d'improvisation. Quel intérêt aurions-nous de savoir à l'avance comment nous et nos partenaires allons répondre à des images que nous n'avons pas encore vues ? Dans une optique qui se veut plus expérimentale, nous pouvons formuler des hypothèses quant aux résultats, mais (sans abuser de l'analogie scientifique) il est des variables que nous ne cherchons pas à contrôler. Nous commençons généralement par mettre au point un protocole qui, comme le plan d'une expérience scientifique, fixe la marche à suivre. C'est le projet dans sa forme virtuelle, ce qui pourrait être. En le préparant, nous cherchons à nous donner des règles ni trop contraignantes (personne ne s'y reconnaît) ni trop lâches (à force de s'éparpiller en actions individuelles, le projet risquerait de perdre sa cohésion). Il est difficile de trouver un dosage satisfaisant pour tous, d'autant plus que chacun de nous s'est fabriqué une méthode de travail qui reflète des normes implicites dont souvent nous ne soupçonnons même pas l'existence.

L'interprétation de ce protocole est une étape importante dans la construction de nos City Portraits, leur "exécution" n'étant en rien "a perfunctory affair" ¹². Mais est-elle vraiment pour autant un spectacle ? Comment concilier nos intérêts avec ceux d'un public, si averti, si réceptif soit-il ? Ne va-t-il pas, citoyen comme nous (donc par définition pressé), s'impatienter devant les lenteurs de la technologie, sans ressentir en contrepartie la joie ou l'anxiété de l'interprète "au bord du précipice" ? Ne risque-t-il pas plutôt de gêner celui-ci ? Faut-il alors rétablir l'effet de distanciation du public que le théâtre n'en finit pas de repousser ? Ne montrer que ce qui a déjà fait ses preuves, excluant par là-même toute expérimentation ? Ou au contraire solliciter la participation du spectateur, au prix d'une certaine cohérence ? Autant de questions restées en suspens. Pour nous, l'interprétation d'un protocole s'apparente au jeu d'un musicien ou mieux encore à celui d'un acteur de film, dans la mesure où elle n'a pas besoin de se produire en direct devant le public. C'est elle la "chair" dans laquelle le protocole s'incarne, mettant au monde des images qui, comme le

rêve pour Freud (la "voie royale vers l'inconscient") ou l'écriture automatique pour les Surréalistes, nous permettront de remonter vers l'imaginaire qui les a façonnées, portées, nourries. Le protocole n'est en soi que le "pont" de l'analogie joycienne, construit pour permettre aux soldats de traverser le fleuve. Une fois ceux-ci sur l'autre rive, le pont peut s'effondrer (dans son cas, le récit homérique qui servit de charpente à Ulysse). Tout au plus pourrait-on décrire le protocole (comme on évoquerait l'argument d'un film), le trouver stimulant ou provocant, mais l'oeuvre a ensuite sa vie propre. Le "protocoliste" n'en est donc pas, non plus que le scénariste d'un film, l'unique auteur. Son rôle est indispensable, d'autant que dans nos petites "unités de production" autogérées, c'est souvent lui qui coordonne l'ensemble (mise au point technique, communication, documentation et même parfois recherche de financement). Mais comme pour une équipe de cinéma, tout le réseau y contribue, qui avant, qui pendant, qui après la production d'images, fournissant ainsi un exemple fonctionnel du principe de "distributed authorship" cher à Roy Ascott.

A l'instar de Pollock, les artistes interprétant un protocole travaillent un peu comme dans une transe : "Quand que je suis dans ma peinture je ne sais pas ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de prise de conscience que je vois ce que j'ai voulu faire"¹³. Eux non plus ne voient jamais l'image en entier : elle se construit simultanément en des lieux distants de plusieurs milliers de kilomètres. Aussi parce que sur place, dans l'urgence de l'échange téléphonique, chacun peut être si occupé à préparer sa propre réponse qu'il ne voit pas passer les autres. Jusqu'à présent en effet, la réalisation des images faxées se faisait le plus souvent individuellement (tradition des Beaux-Arts, comme tu nous tiens!). Par contre, ne disposant que d'un seul ordinateur équipé, les participants manipulaient les pixels, soit collectivement (lors d'un échange de fichiers), certains manifestant leur insatisfaction devant l'image "consensuelle" qui en résultait, soit successivement, lorsque ceux-ci disposaient de plus de temps pour réaliser les images. Ce travail menait souvent loin des pistes balisées par le protocole, chacun prenant un malin plaisir à pervertir les règles "librement consenties" au départ¹⁴.

L'interprétation ne se limite donc pas au mouvement séquentiel d'une ligne mélodique (la retouche à tour de rôle des images par les correspondants présents à chaque bout du fil), mais se trouve autant dans la simultanéité, la polyphonie de toutes les voix présentes "ici", "là-bas" et encore "ailleurs". C'est dans les différents parcours tracés par les participants que se tisse l'étoffe de l'ubiquité, cette "toile d'araignée" pollockienne¹⁵, topographie de lignes enchevêtrées qui déborde cette fois le tableau pour se prolonger bien au-delà. Plus les participants sont nombreux et dispersés, plus ils apportent de points de vue, chacun parfois légèrement différent de celui de l'autre, parfois à ses antipodes. Les divers partenaires évoluant différemment dans cet espace partagé (qui transcende le seul espace télématique), il n'y aura donc plus, Cage a vu juste, de point de vue privilégié, le centre dynamique pouvant se déplacer (ou se démultiplier) au gré des projets. Pour l'instant je ressens cela comme une richesse, celle de toutes les potentialités. Mais il se peut que ces différents parcours tracés simultanément finissent par s'annuler mutuellement, nous menaçant d'implosion, ou qu'au contraire une hiérarchie s'établisse à notre insu, sans que nous la maîtrisions complètement. Ce sont des risques contre lesquels il nous faut une grande vigilance.

III.

Quant à la finalité de ce travail, nous pourrions dire avec Pollock encore, que ce n'est pas l'acte qui compte le plus, mais le résultat. Seulement pour nous celui-ci n'a pas une forme fixe (peinture, dessin, photo). Je reviens sur ce parallèle non pas tant pour nous doter d'un illustre ancêtre en apparence si éloigné de nous, mais plutôt pour rappeler une contradiction relevée par H. Rosenberg¹⁶ quand il fit remarquer que Pollock, malgré cette déclaration de principe,

parlait presque toujours de sa peinture en termes de méthode et d'acte, jamais de ses tableaux achevés, ni même des effets qu'il espérait obtenir. Si l'on nous faisait la même observation, je proposerais deux réponses, qui s'excluent l'une l'autre. 1) Pour nous acte et image sont indissociables, les résultats s'intègrent au processus pour être à leur tour réinterprétés: dans de nouvelles images, dans un catalogue, dans une base de données, ou utilisés comme point de départ pour un futur protocole. Le dialogue, une fois déclenché, n'a pas de raison de s'arrêter. Après des interruptions plus ou moins longues, il reprend, sous une forme différente peut-être, mais sans que soit perdu l'acquis des échanges précédents. Car si le propre des "nouvelles images" est leur extrême mobilité, leur instabilité, leur "transformabilité", elles n'en ont pas moins une certaine continuité. A force d'agir, elles forment leur propre tradition. 2) Comme la contradiction subsiste, malgré tout, c'est peut-être parce que nous trouvons en elle la tension dynamique des forces opposées qui est à la base de toute entreprise artistique. Pour paraphraser Klee, l'image est son propre devenir.

Si l'on opte pour l'un ou l'autre, l'acte ou le résultat, l'oeuvre reste incomplète. L'art de Pollock est aussi bien dans le processus, la danse captée sur pellicule par Hans Namuth, que dans les tableaux accrochés aujourd'hui dans nos musées. Inversement, si l'on additionne les deux, cela donne la cacophonie. Y a-t-il une réponse "élégante", une troisième voie permettant la synthèse ? Essayons-en une : l'acte au sein de l'image, l'image comprise dans l'acte, c'est-à-dire le processus à l'oeuvre dans la structure, et la structure du processus. Il faudrait alors accepter d'inscrire dans l'image le passage du temps, les circonstances particulières de sa fabrication par un ou plusieurs individus précis (à moins que l'on ne considère cet acte comme hors-temps, tel un rite chamanique). Si notre culture est la logique selon laquelle nous avons appris à construire le réel (ou la toile de significations par lui-même tissée, dans laquelle l'homme est suspendu ¹⁷), elle s'incarne différemment en chacun de nous, ses membres. Dans *City Portraits*, il ne s'agit pas de révéler l'essence de la culture (à supposer que cela soit possible), mais d'observer le fonctionnement de nos cultures particulières dans leur relation. Car toute personne ayant vécu à l'étranger pourra l'attester, on ne peut percevoir sa propre culture qu'au contact d'une autre, par rapport à elle, dans la différence. John Cage disait un jour (pensait-il à Spinoza ?) qu'il voulait imiter "la Nature dans sa manière d'opérer", nous pourrions en dire autant pour la culture. A Pollock proclamant "I am Nature", Art-Réseaux et ses partenaires pourront répliquer (avec un pied de nez à Descartes) : "La Culture, c'est nous".

août 1991

Notes :

1 "Communication arts for a New Spatial Sensibility" in *Leonardo* vol. 24 n°2, 1991, p.131.

2 Certains de ces manques sont palliés par les technologies de pointe : visiophone ou visioconférence par satellite, transfert par modem de fichiers informatiques etc.; ici je fais allusion à la télécopie et à la transmission par vidéo à balayage lent (Slow-Scan).

3 Voir Eduardo Kac, "On the Notion of Art as a Visual Dialogue", dans ce catalogue.

4 Les ethnologues "urbains" aujourd'hui peuvent enquêter sur la police, sur les membres d'une église de Harlem, ou sur un réseau d'entomologistes... Voir par exemple Y. Delaporte, "L'objet et la méthode: quelques réflexions autour d'une enquête d'ethnologie urbaine" (p.164-182), C. Pétonnet, "La pâleur noire" (p.183-204) dans *L'anthropologie: état des lieux*, numéro spécial de la Revue de l'Homme, EHESS, 1986.

5 Les appareils de la première génération (dites "Groupe I") donnaient une résolution de 385 lignes/mm (=environ 100 dpi. ou points par pouce) et une vitesse de transmission de 6 mn. par page A4, en 1976 le Groupe II réduit la vitesse à 3 minutes, le Groupe III de 1980 la réduit encore (entre 30 sec. et 2 mn. par page) tout en proposant en plus l'option d'un tramage plus fin (7,7 lignes/mm ou environ 200 dpi.). Aujourd'hui ce sont les Groupe III les plus communs, cela malgré

l'apparition en 1984 d'un appareil Groupe IV qui emprunte, non pas les lignes ordinaires (le réseau téléphonique commuté, RTC), mais les réseaux numériques d'intégration de services (RNIS), beaucoup plus rapides. Maurice Ronai, "Faxer ou périr, une culture de l'urgence", *Le Monde Diplomatique*, mai 1991, p.16, J. Bessières et al. *L'Indispensable pour communiquer avec son micro-ordinateur*, Marabout/France Télécom, 1990 p.74-87.

6 32 niveaux de gris pour les appareils Groupe IV. Il existe depuis peu des fax couleurs.

7 Ou leur négociation sur le marché de l'art. Difficile, mais peut-être pas impossible: n'y a-t-il pas des collectionneurs pour acheter des oeuvres "conceptuelles" de Kosuth ou de Wiener? En Espagne le musée d'électrographie de Cuenca fondé par Christian Rigal collectionne d'ores et déjà des fax. En les copiant (ou en les imprimant directement) sur un papier non-acide, il semble possible de prolonger considérablement leur vie.

8 Les modèles haut de gamme autorisent la diffusion d'un document à plusieurs récepteurs simultanément.

9 A condition toutefois que ces artistes conçoivent leurs images en fonction de ce support, le fax ne pouvant transmettre ni les couleurs, ni les textures, ni la matière des media plus traditionnels. Ce qui peut être un grave inconvénient pour certains. C'est pourquoi le fait d'établir une liaison compte souvent plus que la finesse des images réalisées.

10 Rien n'aurait empêché nos partenaires du 15 décembre de partir en laissant le fax allumé. Celui-ci aurait été en mesure non seulement de recevoir nos images en provenance de Paris, mais aussi de nous transmettre celles de nos correspondants, préalablement préparées et posées sur le chargeur de documents. Toutefois, n'ayant pas la mémoire combinatoire d'un ordinateur, il n'aurait su improviser une réponse aux images que nous venions d'envoyer. Voir à ce sujet Stephen Wilson, "Noise on the line: emerging issues in telecommunications art", *Leonardo* vol. 24, n°2, 1991, p.175-177.

11 Inversement, c'est peut-être aussi à cela qu'il faut s'attaquer, pour nous permettre de voir ce que nous ne voyons plus. Nous devons parfois apprendre à nous émerveiller. Voir Gilbertto Prado, "Paris/Campinas et vice-versa" dans ce catalogue.

12 Sol LeWitt dans *l'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

13 "My Painting", *Possibilities*, New York, hiver 1947-48 (trad. française Ann Hindry dans Hans Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978).

14 Mais n'est-ce pas la prérogative de l'artiste, par opposition à l'esprit scientifique tenu, lui, à plus de respect envers ses propres règles (du moins au cours d'une expérience) ? Voir au sujet de ces "dérapages", Christophe Le François, "Notes sur la présentation" dans ce catalogue.

15 Roy Ascott a été le premier à comparer le réseau à un "all-over" de Pollock dans "*l'Art et la télématique - la conscience interactive*", *Art Telecommunications* (ed. Heidi Grundmann), Vienne/Vancouver, 1984. Voir aussi "*Mind City / Cité cerveau*" ici même.

16 Harold Rosenberg, *Artworks and Packages*, Londres, 1969, p.58.

17 La métaphore est de Max Weber, cité par Clifford Geertz dans *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973, p.5.