

LA PART DE LA PHILOSOPHIE DANS LA DISCUSSION SUR L'ART TECHNOLOGIQUE

par Marcin Sobieszczanski

Le point commun à tous les bons textes parlant de nouvelles technologies dans l'art est l'apparition d'une large vision globalisante de la civilisation attribuant un contexte d'interprétation confortable aux faits décelés.

La thèse d'existence d'une subjectivité collective assujettie à la fois aux technologies avancées (l'Espace, l'Atome), à l'électroménager moderne et au nouvel art, fait que la traditionnelle epistemê-donnatrice du sens et de la représentation du monde, se trouve dépossédée de son rôle canonique. Ce profile alors un transfert informationnel direct, de la sphère technologique au sujet socio-civilisationnel, transfert qui agit désormais à la place du mythe explicatif d'autrefois. Pour qu'une telle techno-scientio-cosmologie ne devienne pas une nouvelle "tarte à la crème" des post-modernistes (comme l'appelait Althusser), on se doit de considérer respectivement les trois domaines concernés, à l'encontre même desquels, malgré une indulgence pragmatique patente, l'unanimité théorique est loin d'être acquise.

Tout d'abord, la science physique cherche une nouvelle réconciliation avec la philosophie pour doter les concepts clés de la probabilité et de la mesure d'une valeur rationnelle découlant du postulat d'une nouvelle esthétique transcendantale, qui pourrait envisager le type du traitement modélisant requis pour des phénomènes observés (Gilles Cohen-Tannoudji et Michel Spiro, *La Matière-Espace-Temps*, Fayard 86 ; ainsi que les remarques de Petitot dans *La philosophie transcendantale et le problème de l'objectivité*, Ed. Osiris, Paris 91).

Les sciences du vivant et non seulement elles, mais de façon générale toutes les sciences ayant trait à la notion de structure, revendiquent de leur côté, un nouveau type d'objectivité, objectivité dite structurale, que l'on avait habitude, jusqu'il y a peu encore, de conquérir uniquement par des procédés logicistes.

La méthodologie de la Théorie des Catastrophes veut montrer, "qu'il est possible d'élaborer une mathématique des phénomènes critiques qui soit dans une large mesure indépendante des substrats et décrive les accidents typiques pouvant se réaliser stablement sur un substrat indifférencié, la spécificité du substrat n'intervenant que pour imposer des contraintes supplémentaires à ces accidents" (Jean Petitot-Cocorda, *Les catastrophes de la parole*, Maloine, Paris 85, p. 41). Davantage encore, car la T.C. vise à réaliser le codicille au testament kantien, latent dans les pages de son *Opus postumum*, pour introduire l'idée "que le morphologique-structural n'est pas du physique <complexe> et qu'il existe un ordre de légalité propre et autonome des phénomènes critiques en tant que tels" (ibid). D'ici s'engage le débat entre Thom et les "thermodynamiciens de la complexité et de l'ordre par le bruit", le débat mené sur le terrain laplacien, celui du déterminisme.

La technologie prend part à ces démêlés à triple titre. Elle factorise socio-économiquement la recherche, elle est réceptrice d'un certain nombre de résultats scientifiques et enfin, elle est créatrice exclusive de certains autres. Dans cette caractéristique la spécificité de la technologie ne s'épuise pourtant pas entièrement. Il y a encore "la philosophie" de ses rôles utilitaires. Préoccupons-nous des deux prépondérants : l'évaluation des indices matériels dans le cadre spatio-temporel, et le transfert. Si la deuxième fonction se dédouble en transport de matériaux et en transmission de signaux, elle se réunit dans une seule notion élargie de la communication, où le voyageur RATP est considéré comme le passage de l'indice de sa propre présence. Plus sérieusement, le mouvement est pensé comme chez le Kant de *Premiers Principes*, en tant que phénomène primordial de la matière, ayant pour but de la manifester dans le cadre spatio-temporel.

dont la vitesse peut s'approcher de la constante de la lumière nettement plus que les vitesses

observées dans le monde macroscopique) une phénoménologie spatio-temporelle de la matière et ceci en vue d'une action ingérante. Répondre à la réalité matérielle évaluée aux prémisses de la mécanique, par une action phénoménologiquement pertinente (issue de l'échelle humaine) est le principe implicite à l'oeuvre dans tout appareil (s'y adjoint l'activité de l'affichage où la machine oeuvre à la construction du versant matériel, signature sensible, du signe). Indépendamment de l'objectivité physique des processus réellement advenant dans les machines (qui peuvent être modélisés par les espaces mathématiques les plus complexes et ingénieux) leurs fonctions leur confèrent l'obligation de naviguer dans l'espace métrique euclidien régi par le groupe de Galilée de dimension finie, avec différents niveaux de "précision" (focus) selon besoin. Positionner un objet réel dans l'espace-temps ou le simuler, revient à travailler avec le même outil mathématique, devenu puissant grâce à la vitesse "technique", supérieure à celle de certaines activités calculatrices du cerveau (cet avantage, on le sait, s'estompé considérablement dans "l'appréciation problématique"). Ce qui est étonnant, c'est que la géométrie de l'espace-temps sur laquelle sont constructibles des principes fondamentaux (inertie, relativité, moindre action, symétrie, etc...) étant à la base de la modélisation de réalité physique, puisse rendre possible l'action de l'humain sur le monde. Philosophiquement parlant, chaque action constitue un acte de confiance en "l'attitude naturelle" de Husserl, où l'existence du monde ne subit pas des questionnements transcendants. Les appareils confortent cet acquis, mais il faut bien le dire, dans un nombre restreint de domaines.

L'art dans la perspective technologique sera peut-être le plus difficile à traiter car, déjà au préalable, personne ne s'accorde sur son éventuel contenu eidétique. Certes, le matériel sensible avec lequel l'art travaille et sur lequel il effectue des opérations structurantes, le son, la lumière et le substrat thermodynamique (dans la philosophie classique: l'extension, fondement des traits secondaires), peut être saisi par le moyen technologique qui en explicite le contenu physiquement objectif. Le rôle des vibreurs

dans les instruments consiste précisément à privilégier dans le flou sonore certaines zones "maîtrisables" qui ensuite par l'expérience personnelle de l'exercice de la musique confirment leur caractère pertinent ou spécifique, quant à la paradigmativité du domaine entier. Il faut bien comprendre pourtant ce que cela veut dire, car le concept du paradigme dans l'art est loin d'être implexe. Tout d'abord le paradigme a pour fonction de catégoriser le flou continu de sensations perceptives. La réalité extérieure au sujet n'est donc qu'un facteur non réellement présent dans l'expérience esthétique. Le principal facteur actif est le sujet ; la constatation combien insidieuse étant donné la persistance jusqu'à nos jours de l'attitude solipsiste, qui n'a pour effet que d'interdire à l'art sa valeur objectivante. Dans la mesure où l'art parvient à dégager des paradigmes, son objectivité peut être hors d'atteinte. Or, ces paradigmes ne sont nullement ancrés dans le psychisme, tout au moins ils ne le sont pas de la même façon que les legs culturels instrumentaux, tel le langage. Le rôle de la subjectivité au sens personnel malgré l'impasse théorique à laquelle elle mène dans les interprétations simplistes, paraît être essentiel dans l'art. C'est que vraisemblablement l'art doit être fondé sur un principe actif, processuel et progressif. Ce n'est que dans ce cas là qu'il peut y avoir des sujets artistiques (créatifs et réceptifs) prétendant avoir testé l'expérience esthétique au niveau de leur propre acuité sensorielle, et ceci véritablement dans le souci de l'objectivité. Cette prétention ne sera validée que dans la situation où l'esthétiquement émouvant est le corrélat d'un avancement effectivement réussi dans le domaine de l'appréhension du réel par les biais phénoménologiques possibles. L'instance produisant de l'émoi n'étant pas un système de "résonateurs esthétiques" extensifs psycho-physiologiquement, le seul repère disponible pour jalonner progressivement un processus artistique et le concrétiser de façon efficiente et réelle dans les objets d'art, est le rapport, pour un artiste, à son propre devenir en tant qu'agent cognitif constituant de l'objectivité. Mais dans la mesure où originellement toutes les perceptions provoquaient une adhésion émotionnelle (songeons au vécu intense des phénomènes géographico-climatiques par les sociétés paléolithiques), ce rapport en appelle un

autre, celui au devenir de l'humanité, et c'est là que l'art semble être la seule compétition connue à avoir la particularité de ne pas aliéner le gagnant, mais au contraire de le mettre en communication directe avec les efforts des compétiteurs.

Si donc l'art se greffe sur le domaine de la manifestation morphologique sensible (comprise aussi bien comme le moyen du substrat physique à se procurer de l'existence macroscopique, que comme la phénoménalisation du monde transcendantale), le principal résultat a priori de la phénoménologie husserlienne nous enseigne la possibilité d'y avoir une infinité d'esquisses. Ce que l'on observe bien dans la richesse inexplorée des approches de l'art, et ce que l'on n'observe guère dans la nature, sauf à y supposer une diachronie des états susceptibles de changement derrière le contenu du spectacle des formes naturelles, tel qu'il est intentionnellement figé devant nous. A force d'y participer, l'art acquiert sa variabilité presque inopinée. Ce caractère précieux, tellement indispensable à l'épanouissement de l'ingéniosité humaine (source existentialiste de l'art), nous autorise à percevoir dans l'art la nécessité d'une double perspective transcendantale. La première, où l'artiste, comme Albert Aime dans l'interprétation de Petitot au catalogue des Beaux-Arts de Paris de mai 92, recherche à objectiviser sa production au moyen de l'élucidation des paradigmes s'y trouvant à l'œuvre, le fait de l'existence de la peinture suffisant à lui même pour la légifération et la deuxième où le doublet artiste et oeuvre se met en face de la réalité extérieure, la position où l'art, en tant que solidaire des procédures cognitives en général, devient compréhensible en dehors d'une certaine "gratuité" supposée par la première.

Dans cet enchevêtrement conceptuel, en dehors des tentatives historiques isolées bien que précieuses, comme celles de Cassirer ou de Duffrene, les théoriciens ont tendance à privilégier les marques les plus saillantes, comme celle de l'éternel progrès fugitif. Sans la délicate et pour beaucoup encombrante question de l'objectivité, le concept de progrès ne peut que s'appuyer sur des explications menaçant de

rompre l'unité eidétique de phénomènes artistiques. Le piège le plus classique est bien entendu de comprendre le travail artistique comme une évolution libre dans le milieu d'un espace abstrait des formes culturelles. Effectivement, de façon grossière on aurait pu faire ici appel par exemple aux nouvelles technologies de l'image qui semblent étendre l'horizon des formes déjà existantes. Mais seule la prise en considération du nœud conceptuel sujet-objet-réel, dans la perspective transcendantale et phénoménologique, permet de voir que la liberté artistique est restreinte et catégorisée comme le sont, dans la perception, les familles exhaustives des esquisses destinées et prêtes à recevoir l'investiture de sens noématique.

C'est un caractère essentiel secondaire, pourtant nécessaire dans tout grand art ; la restriction est le moyen inexorable de la paradigmatization des espaces utilisés par l'art. C'est la façon d'aborder la richesse qualitative dans les entités infinitésimales saisies localement. L'extrême dans l'art n'est pas proche de ses limites antipodales (si chères aux tenants de la liberté par technologie, pour qui l'imaginaire égale l'imagination, ces attardés de l'esthétique surréaliste), mais proche de la profondeur de sa matière exhaussée par la pratique des contraintes restrictives, où la manœuvre qualitativement différenciant devient de plus en plus difficile, presque impossible, et pourtant si exécutable, alors, percutante.

De même que l'image de synthèse, la fameuse interactivité dans les appareils de virtual reality, qui juxtapose accidentellement des individus sans aucun rapport (le concepteur du programme et les protagonistes ultérieurs) paraît éluder allègrement la question essentielle du rôle de la subjectivité dans l'art. Son idéal guide, pour un certain temps probablement, les recherches actuelles aux applications évoquant le stade stagnant du cinéma de foire.

Une autre menace de l'éclatement de la composition du contenu eidétique de l'art, préconisé ici, pèse sur certaines réalisations avec l'imagerie scientifique. La plus classique, consistant en un changement "moyen" d'échelle,

a été déjà suffisamment dénoncée. Ce qu'une mouche, à condition d'agrandir et d'améliorer la résolution optique, peut receler de "la beauté" insoupçonnable, appartient aujourd'hui aux trivialités. Le vrai problème commence avec l'exercice de la pratique monstrative, propre à l'art, dans le cas du réel hors de portée. Ce que nous appelons ici "monstration" est en effet réservé aux intuitions des essences morphologiques non-précises, c'est-à-dire à celles qui concernent les échelles où le concept morphologique de la forme a un carrelât objectif. La réalité perçue de cette façon peut être susceptible de la description, mais non de la détermination de type physique.

Pour la vision microscopique, le problème commence au-delà des capacités du microscope optique, qui sont bornées par des limites techniques de transparence, de précision etc... Des mécanismes à lumière polarisée, à balayage électronique, à effet de tunnel et à reconstruction simulatrice de comportement de particules relativistes, toutes ces machines travaillent avec une chaîne d'indices indirects. Ces indices nous allouent des délimitations et des densités de la présence matérielle, et non une morphologie. Davantage même, puisque la simulation de "bombardements" élémentaires est une vraie phénoménologie sans objet. La réaction effective se déroule ici dans l'obscurité cognitive quasi parfaite et la "vision" se construit uniquement grâce à un petit nombre d'indices résultants, grâce à l'hypothèse rétro-active sur des lois efficaces, et grâce à une simulation à grand nombre de données initiales, où la machine de part sa taille et sa complexité acquiert une vaste autonomie expérimentale. La "monstration" devient alors un absurde, car "l'image" n'est qu'un "résultat" susceptible de la lecture interprétative et déterminante, et non d'une intuition immédiate. L'image de cette "image", travaillée en codage matriciel dans "l'esthétique" de l'appareil, bien que présentant un éminent danger de fraude, dans sa donation sensible est tout simplement faux par principe. En dehors d'enrichir gratuitement l'espace contingent de formes sensibles apparues dans notre culture, elle ne peut pas valablement servir de matière à l'art, et ceci non pas en vertu de considérations pragmatico-éthiques, mais philosophiques. Nous

optons ici pour la prudence théorique à la place de la naïveté.

Pourtant cette attitude ne doit pas se dogmatiser. L'image scientifique présente certains caractères communs à l'art, et produit un certain nombre de délégations dont l'art peut s'emparer. Si les équations sont des traductions du rationalisme catégoriel en la généralisation des résultats empiriques, l'image scientifique, bien que causalement liée à l'objet de la science, participe plutôt du fait effectif et particulier. Et si la perception sensible de ce fait est impossible, certains chercheurs ont l'intelligence de procéder à sa simulation en la déroulant du moins selon des règles connues d'ailleurs (certaines reconstructions de couleurs s'en trouvent curieusement "réussies"). Ainsi une chaîne d'équivalences phénoménologiques peut être proposée. Nous en connaissons une qui d'ores et déjà se fraye le chemin vers notre adhésion émotionnelle: la bascule dans le rouge de l'analyse spectrale de la lumière céleste témoignant de la fuite des astres par rapport à notre position, astres qui sont restés sur nos cartes immobiles depuis des millénaires.

Ce n'est donc pas un chercheur hobbyiste qui nous montre quelques prise de vues scientifiques flattant son goût esthétique, mais un chercheur soucieux de l'unicité du fait, qui peut être appelé un véritable artiste.

Si on admet maintenant que l'unicité du fait délivre le sujet, via sa propre unicité, au plus près de la démarche artistique, nous sommes prêts à affirmer que l'art, en tant que saisie directe des essences morphologiques, participe à sa façon à la question cruciale de la conscience scientifique contemporaine, celle de l'émergence de la morphologie sur le substrat physique.

Cette capacité de l'art, remarquons-le, ne peut apparaître que dans une considération philosophique interrogeant les Disciplines selon le rapport de leurs propres modes de résolution de la question transcendante.

Une telle étude est à notre avis le plus beau service que la philosophie peut rendre à l'art. La philosophie est la seule à pouvoir démontrer, que

l'implication interdisciplinaire de l'art se fonde sur ses principes internes, et non sur des possibilités applicatives qui lui sont "gracieusement" offertes par les ingénieurs.