et intellectuel, cet échange mobilise des contrées de l'esprit presque insoupçonnées : un art sans histoire se conçoit pour accueillir un sujet — en l'occurrence, un sujet en chair et en os y logeant sa propre histoire. Le sujet de la peinture disparaît au profit d'une histoire d'une autre nature ; plus individuelle, elle mobilise et accueille le regard du spectateur, de l'expert ou de l'acquéreur.

L'aboutissement le plus remarquable contrevenant aux lois académiques est certainement « L'Olympia » de Manet (1863). Les contenus s'opposent point par point à l'esthétique de l'époque : une femme à la peau blanchâtre, maigre, les cheveux courts contre une muse académique, rose, bien en chair, les cheveux longs et blonds (Cabanel, « Naissance de Vénus », 1863). Olympia est un sujet d'époque, réaliste, et participant à un genre pictural, le nu ; Olympia s'offre sans autre forme de procès : une pute dans un bordel. Egalement, la technique picturale. Proche de l'esquisse, le tableau n'a pas les qualités d'une œuvre terminée, aboutie, finie. L'art contemporain s'inspire encore très largement de cet acte inaugural (esthétique négative). Pour les peintres modernes, le renversement du sujet (nous-je) perpétré par la Révolution française s'affirme par le biais d'une rupture avec le sujet de la peinture. Les innovations techniques de reproduction de l'image achèvent le processus. Le peintre passe du contenu historico-mythique ou hystérico-biblique (le sujet de la peinture) à la raison raisonnante (de l'abstraction philosophique jusqu'aux figures de style littéraire).

Si le sujet de la peinture n'est pas le genre, ce n'est pas non plus le thème. Actuellement, la thématique est entendue comme un sujet d'étude découlant du discours de l'artiste. Les discours d'artistes les plus en phase avec notre époque se réfèrent aujourd'hui à des propositions logiques et rationnelles, et se présentent plutôt sous la forme de pratiques dites conceptuelles, tels que le montage, l'agrandissement, l'assemblage, la réappropriation, la permutation, le plagiat,... ; ou encore participatives, disons politiques, tels que l'entretien de réseaux, les créations de collectifs, les œuvres collectives, éphémères, invisibles, kinesthésiques... Par ailleurs, la libre progression des pratiques contemporaines découle de disciplines investies par le plasticien qui lui sont *a priori* extérieures ; tels que le cinéma, la musique, la danse, la littérature, l'architecture, la science aussi. Les artistes plasticiens procèdent à des percées dans des domaines aussi riches que variés dont ils retirent une pratique. Tel un éclaireur, l'artiste s'exclut du champ sur le lequel il opère — jusqu'à offrir son propre corps à une table d'opération. Pourtant, si les champs d'investigations artistiques sont incommensurables, il n'en est pas de même de l'économie qui les structure. Dans le cadre d'une économie de marché, l'objectif est le plus souvent monomaniaque et spécialisé. Sur les rails économiques, l'artiste trouve un truc qui, au bout du compte, instruit une pratique sur un mode capitaliste. Cette mécanique peut être réduite à sa plus simple expression de la façon suivante : chaque œuvre peut être produite en série ; chaque série peut créer un style ; chaque style peut légitimer une signature ; chaque signature peut rapporter de l'argent.

Le jeu des vases communiquants s'applique également au « sujet de la peinture ». Dans les faits, il n'y a pas de disparition du sujet de la peinture. Réduit au discours de l'artiste, le récit s'est déplacé d'une discipline à une autre. Le rejet du sujet par le peintre est récupéré par le critique d'art ou le curateur. Ce transfert de compétences distingue aujourd'hui encore les conservateurs de musée/historien d'art des critiques d'art/curateurs en art contemporain. Auprès du grand public, l'art contemporain apparaît telle une discipline où il semble toujours nécessaire d'expliquer ce que l'artiste a voulu ou désiré faire. Tout l'enjeu de la médiation consiste à rétablir du sens, à trouver une cohérence, une histoire qui tient debout et, en définitive, réinvestir le sujet de la peinture. La transmission du récit est textuelle, elle n'est plus visuelle. Par le biais d'un format critique (date, lieu, description d'œuvre, citation d'artiste, référence historique, délimitation du thème et analyse critique), la critique d'art espère donner du sens à ce qui n'en a plus, ou bien miser sur ce qui semble avoir été perdu. Ce transfert de compétences s'affirme de façon plus radicale durant les années 60, lorsque les artistes entrent dans l'ère idéale de la conception pure.

En tant que rouage d'une chaîne de production, l'artiste contemporain est conscient de participer à une économie. Sachant que ses désirs sont en perpétuelles conversations avec la société civile et bourgeoise, l'artiste travaille à la manière d'un entrepreneur afin d'amplifier la valeur symbolique et financière de ses œuvres. Il se sait réceptacle de toutes les idées et de toutes les formes qu'il voit, entend, perçoit. Il se donne les moyens de suivre l'évolution d'un marché afin de gagner des parts de marché par le biais de ses propres expositions. Il fait appel à des entreprises, des artisans, des assistants et gère la production de ses œuvres tel un entrepreneur. Au même titre qu'une pissotière, l'artiste/concepteur est le réceptacle des flux médiatiques et des compossibles politiques d'une époque. Il se présente telle une « puissance impersonnelle » ou une « intelligence supra-individuelle et anonyme ». Il devient une personne morale (au sens comptable) par le biais de sa signature. L'artiste est le maillon d'une chaîne de production. Dans une certaine mesure, l'artiste contemporain est l'incarnation pathologique, c'est-à-dire douloureusement visible, du néo-libéralisme. Séparé des autres disciples de l'art, il est dans le même temps dépendant des services qu'offre la chaîne de production. L'allant et l'élan des acteurs, spectateurs ou acquéreurs sont sources de joies comme de déceptions, mais surtout, la participation d'individus extérieurs est le signe qu'une œuvre s'inscrit au sein d'une histoire collective. Cet état est propre à une économie, et l'économie est au cœur de la vie. Le régime est collectif. Chaque sujet, chaque acteur (artiste inclus) tente d'arracher à l'art, via la production d'œuvres, une histoire possible.

Le rejet des peintres hollandais constitue une base et atteste la progressive séparation de l'art et du prétexte religieux, il poursuit également les thèses « libératrices » de l'Église Réformée et mouvements puritains qui en découlent — au sens où les œuvres terrestres sont le signe et le fruit de la grâce divine. Théoriquement, la négation du « sujet de la peinture » est conciliable avec la monnaie sonnante et trébuchante, du moins dans le cadre d'une sévère thésaurisation. Naturellement, dire que la négation du sujet et la recherche de profit vont de paire apparaît mal venu si l'on se réfère à l'idée d'un art libre, gratuit, vertueux et sacrificiel tels que peuvent l'envisager des artistes habités par une culpabilité toute catholique.

La désacralisation de l'art eut pour compagne la désubjectivation de l'acte de création. En termes un peu plus clairs, la valeur symbolique de l'œuvre contemporaine réside certes en son contenu critique et négatif, mais également en ce qu'elle contient de spéculations possibles avec d'autres sujets (que celui de la peinture), qu'ils soient en chair et en os ou sous la forme d'options disciplinaires. Reste une question sur l'utilité idéologique des artistes contemporains dans le monde capitaliste. Dans « L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme (1904-1905) », Max Weber nous informe sur « l'esprit du capitalisme » son origine Protestante, et en définitive, Calviniste. Si « l'esprit du capitalisme » a fini par se libérer des fondements religieux qui le structuraient ; il semble que l'artiste producteur d'art contemporain soit, à son insu, encore l'étrange représentant d'une éthique protestante. Etrange, car notre artiste type est naturellement débarrassé des scories de l'ascétisme comme des stigmates de la culpabilité — et autres formes de verrous moraux.

Il réside quelque chose de la révolte des peintres hollandais dans l'esprit de l'esthétique négative de l'art contemporain. A l'origine de l'abandon du « sujet de la peinture », il semble même que l'iconoclasme des Pays-Bas soit au cœur des manifestations « révoltées » de nos artistes contemporains. En outre, le glissement du sujet de la peinture vers le texte critique semble confirmer cette hypothèse. L'art du récit pris en charge par la critique offre une place et un statut particulier au tableau vidé d'un message à caractère idéologique (chrétien). Au-delà du sujet, l'œuvre chrétienne fourmillait de symboles participant à une lecture codée. Avec l'idéal de la « peinture pour elle-même », ces symboles (de la nature) furent progressivement remplacés par des lectures plus philosophiques, disons plus esthétiques de l'image (bien que le plaisir du décodage soit aussi présent et d'ailleurs équivalent pour celui qui en détient le vocabulaire). Dans ce cas, on ne peut s'empêcher de penser au parti pris protestant consistant à balayer les détails « idolâtres » et autres récits prompts à simuler l'essentiel. Bref, d'une peinture sacrée nous passons à une image plus panthéiste de Dieu. De la commande institutionnelle garantissant la diffusion des voix impénétrables de Dieu, nous passons à un art pour l'art dans le cadre de la naissance du marché libéral prenant racine durant Le Siècle d'Or (XVIIe siècle).

Mais plus. Poussons notre regard jusqu'à Byzance. L'iconoclasme qui sévit à Byzance au VIIIe siècle ne peut être entendu tel un phénomène précurseur du Protestantisme. Il est toutefois intéressant, *via* les thèses de Josée Marie Mondzain, de tenter une folle comparaison. L'iconoclasme byzantin fait indéniablement rupture et pousse les iconophiles à trouver des arguments indispensables à la diffusion d'une économie symbolique. Si les iconophiles byzantins trouvèrent un moyen terme entre « l'image naturelle » et « l'image artificielle », afin d'offrir à l'incarnation un support se désolidarisant de l'idôlatrie, il semble que le protestantisme, baignant dans un climat intellectuel plus propice, généra un type d'image s'accordant à l'iconoclasme de l'époque. Cette orientation permit d'ancrer le mouvement religieux dans un goût particulier : des cadres noirs en ébène ; des représentations d'églises dénuées d'images (Van Steenwyk, Saenredam) ; des natures mortes littérales, en l'occurrence *via* les vanités (Claesz, Steen-wijck) ; des intérieurs domestiques (Vermeer) ; du vivant mis à nu (Matsys, Brouwer), des paysages du plat pays (Ruisdael), de banales scènes agricoles (Potter)... Contrairement au Protestantisme, la lutte des iconoclastes byzantins contre les idôles ne déboucha sur aucune esthétique. Quelques rares icônes de l'époque témoignent par défaut de la violence des iconoclastes. D'un autre côté, et toujours pour parler d'images négatives, le goût des médéviaux pour les monstres, les diables et autres créatures fantastiques, qui aujourd'hui font partie de l'esthétique contemporaine, et que l'on pourrait entendre comme origine négative, était envisagé comme les garde-fous du bien-fondé de l'Eglise. Elles représentaient à la fois des repères, des limites, des outils efficaces d'instrumentalisation des esprits. Cette « esthétique du mal » était pleinement intégrée au discours de l'Église.

L'idée serait même d'envisager la naissance de l'esthétique négative comme la volonté d'abandonner « l'image artificielle » pour un retour à « l'image naturelle » — par définition irreprésentable, mais faisable en tant qu'artefact : peindre « l'image du Père », donc, représenter l'image artificielle mais incarnée du fils. Cette création byzantine évolua des statuts de l'icône (productrice d'un discours visuel englobant tant une économie symbolique que l'invention de la perspective) aux statuts de la représentation (et de ses fardeaux philosophiques et esthétiques). L'opposition protestante n'a pu en pratique aller radicalement contre *le verbe s'étant fait chair afin que la parole devienne image ;* excepté sous la forme d'un compromis, peindre les négations des représentations positives de Dieu : la mort, mais aussi le vide, le banal, le cru, le réel, l'instant, la violence, puis l'éros chez les cathos... bref, tout ce que revendiquent les acteurs de l'art contemporain.

Fragment 3

En règle générale, la monnaie représente une valeur numérique correspondant à une valeur concrète : la somme des biens et des services qu'il est possible d'acquérir en échange de notre force de travail. Dans l'absolu, le concept « argent » est la métaphore de tous les biens et les services possibles. Au demeurant, l'argent est une forme plus concrète, plus abstraite et plus parfaite que Dieu. L'argent est le medium le plus malléable, le plus souple, le plus invisible et le plus neutre, et c'est pourquoi il incarne l'outil de domination le plus abouti.

Cependant, l'argent est aussi un concept. Au même titre que la liberté, nous prenons conscience de l'effectivité de ces concepts lorsque nous en sommes privés. A cet endroit précis, l'idée « argent » ou l'idée « liberté » désigne autre chose. Si l'argent et la liberté nous coûtent cher, c'est bien parce qu'ils participent d'un principe de réalité. Il reste surprenant que des idées, logiquement au service de l'homme, puissent soumettre nos mouvements comme notre estomac. Autre exemple, le don. Dans *Donner le temps* de Derrida, ou encore dans *L'intérêt souverain* de Frédéric Lordon, le don est tout excepté ce qui le définit. En acte, le don révèle une satisfaction personnelle, une demande d'intérêt, une réclamation à peine voilée, un retour sur investissement... En définitive, le don ne peut concrètement exister sans contre-don. Si le don n'est pas que ce qu'il prétend être, il apparaît que cette bipolarité réside également dans l'argent qui, en tant que tel, est autre chose que du nickel, de l'or ou du papier. Par exemple, la mise sur le marché d'un grille-pain nécessite un certain nombre d'actions : la collecte ou l'extraction des matières premières, leurs transformations, leurs traitements ; ensuite, l'objet est conçu (choix du design), fabriqué, assemblé, emballé dans un ou plusieurs lieux, puis transporté chez un grossiste ; le grille-pain est enfin choisi par un détaillant (un dernier transport) ; le grille pain est exposé dans un magasin et se destine à finir sa vie entre une cafetière et un micro-onde. Un certain nombre d'étapes ont été nécessaires avant l'achat définitif du grille-pain, celles-ci ont elles-mêmes nécessité pas mal de dépenses humaines et techniques — qu'au final nous rémunérons. En dehors du coût des matériaux et de la force de travail, une marge, un bénéfice ou une valeur ajoutée sont calculés en relation avec les lois du marché. Cette marge permet de créer de la valeur, cette valeur a pour objectif d'augmenter le capital de l'entreprise, ou de remplir les poches des personnes les mieux placées dans la chaîne de production. Lorsque nous achetons un grille-pain, nous détenons entre nos mains un ensemble de biens, de services et de force de travail.

Dans ce cadre, la création d'un produit est régulée par un marché — bien qu'un grille-pain vaille plus cher à Paris qu'à Lamotte-Beuvron. Ce dernier détail influe sur l'idée que l'on se fait de la valeur d'un lieu à l'autre. Cette valeur ajoutée n'est plus calculée en rapport aux lois d'un marché visant la stricte circulation des biens et des services, et la juste rémunération de ses auteurs. Cette valeur ajoutée devient spéculative et passe un cap dès qu'elle est surévaluée. C'est précisément à cet endroit que la valeur ajoutée devient symbolique et titille l'alter ego, ceci, en rapport avec l'idée que se fait un individu ou un corps de métier sur son mérite, et au fond, sur ce qu'il désire encaisser pour le travail effectué sur un territoire et dans un contexte donnés.

Le capitaliste crée un outil afin d'amasser de l'or efficacement tout en respectant la paix des ménages : la Bourse. Lors du passage de l'étalon Or à la valeur Dollars US (accords de Bretton Woods, accords de la Jamaïque), la bourse a évolué vers des systèmes de transactions réglées à la seconde près sur les taux d'intérêts et les taux de change, afin de créer de l'argent sans lien direct avec une économie réelle : « Ces vingt dernières années ont vu la déréglementation des marchés financiers et l'élimination progressive des entraves à la libre circulation des capitaux entre pays et entre secteurs (comme par exemple le "US Glass-Steagall Act" qui interdit aux institutions financières d'entrer dans des activités commerciales et d'investissements bancaires). Il en résulte une spectaculaire poussée de l'activité spéculative qui a fait de la finance le secteur le plus rentable de l'économie mondiale. Tellement rentable, qu'aux activités traditionnelles (prêts, actions, obligations) se sont ajoutés des instruments financiers toujours plus sophistiqués, comme les opérations à terme, les swaps, les options (ce qu'on appelle les produits dérivés). » Walden Bello, *Crise du capitalisme et crime d'entreprise.*

Raymonde Moulin nous dit que le prix d'une œuvre d'art produit un effet proportionnellement inverse aux objets de consommation courante : plus l'œuvre est chère, plus elle est désirable. Si ce constat sociologique est vrai, disons effectif, alors la valeur financière se calcule en fonction du désir (à combler) de l'acquéreur. D'un autre coté, il est probable que lorsque Pinault achète une œuvre, ce n'est pas uniquement pour les beaux yeux de l'artiste ni du fait d'un dérèglement psychologique. Malgré un goût reconnu pour l'art contemporain, il s'agit également de multiplier les contacts financiers dans le cadre intellectuellement plus favorable qu'un bureau situé à La Défense.

Au même titre qu'une action en bourse, une œuvre d'art circulant au sein d'un marché génère de l'argent. L'œuvre d'art contemporain n'est pas plus rentable qu'un placement en bourse, elle est cependant plus prestigieuse. A ce titre, une collection est comparable à un « portefeuille symbolique » détenu par un actionnaire. Le jeu consiste à diversifier les actions au sein du portefeuille afin que la seule cote d'un artiste ne fasse pas dégringoler toutes les valeurs contenues dans ce même portefeuille. Le revers qu'ont essuyé certains artistes à la fin des années 80 n'est pas dû aux contenus propres des œuvres qui, après tout, étaient le reflet d'une époque insouciante. La chute est due à une catastrophe boursière (automne 90). Les acquéreurs ont préféré parier sur d'autres légumes et se sont séparés de leur "actions" — preuve de la domination des économies ménagères sur l'histoire contemporaine de l'art.

Ce n'est pas un hasard si les entrepreneurs les plus avertis s'intéressent à l'art contemporain. En partie, l'art représente une valeur ajoutée symbolique qui produit du sens pour une élite apolitique et dénuée de titre aristocratique. Il y aurait donc un caractère type du collectionneur. En premier lieu, c'est un actionnaire. La prise de risque est au cœur de la transaction, une excitation toute particulière, une spéculation sur le devenir historique d'une œuvre, donc un pari de l'acquéreur sur ses propres motivations et visions, lequel sera ou non capable de saisir les enjeux réels de son époque ; au pire, le client attend d'un marchand d'art une réputation à la hauteur d'une star du porno. En second lieu, et aux vues des statistiques, c'est un conservateur. L'investissement en art contemporain se fonde encore sur des biens qui finissent sous la forme d'un décor patrimonial. Les engagements d'un collectionneur subventionnant des recherches artistiques expérimentales, disons moins solides, visibles et pérennes qu'une œuvre de salon, ne semble pas acquis, du moins, trop discrets et non répertoriés.

En dehors de ce caractère décrit à la volée, il y a beaucoup de raisons et de façons d'expliquer l'attrait de l'art contemporain pour un collectionneur. Bien que collectées, ces raisons et ces façons ne sont évidemment pas exploitables dans cet article du fait de la dimension psychologique et affective qui réside dans un échange de ce type. Car entendons-nous bien, le sujet n'est pas de décrire un méchant capitaliste : « Le seul fait de collectionner implique une responsabilité à l'égard des artistes. C'est un trait constant chez les collectionneurs qu'acheter une oeuvre d'un artiste signifie pour eux prendre une responsabilité vis-à-vis de ce dernier. On est loin du cliché du collectionneur essentiellement inquiet de la cote d'un jeune artiste et du risque financier qu'il prend en lui achetant une oeuvre. Il y a dans l'acte de collectionner l'art contemporain une dimension profonde d'engagement vis-à-vis de l'art et des artistes », Gérard Wajcman. S'engager à créer une collection n'est pas du registre d'une simple spéculation, elle nécessite une aptitude particulière proche de la recherche d'une accumulation effrénée et débordante. La critique se résume néanmoins à signaler que les collectionneurs ne semblent plus en phase avec les multiples et actuelles aspirations des artistes. Le collectionneur mène-t-il des politiques d'éditions de livres ou d'écrits d'artistes, de productions de performances, de soutiens aux tentatives filmiques ou créations *online*, et d'installations éphémères en tout genre ? Le collectionneur se décidera-t-il un jour à passer au stade de producteur, ou bien, restera-il ce Monsieur Jourdain, passif et gardien de voies de garage capitonnées ?

Synthèse.

La lecture de *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* comme l'extrait sur la peinture hollandaise de Hegel ont contribué à étayer cet article — jusqu'à paraphraser Weber, et affirmer que l'influence des peintres hollandais du XVIIe siècle est à la source de « l'esprit de l'esthétique négative » qui caractérise l'art contemporain. Une esthétique négative qui, durant quatre siècles, efface progressivement des tableaux ce qu'il reste de récit chrétien par la production de peintures de genre *via* le marché privé. L'influence est notable sur les « peintres catholiques » qui procèdent parallèlement à leur révolution par le biais d'un érotisme exacerbé et libertin, comme par l'affirmation de la subjectivité, jusqu'à supposer la question : qu'est-ce que la peinture elle-même ?

Composé de galeries et de maisons de vente, le marché privé est aujourd'hui le lieu privilégié de la légitimation des arts plastiques. Ce constat s'impose pour une simple et bonne raison : en occident, la représentation artistique d'un sujet idéologique, qu'il soit lié à une dictature, une démocratie, une religion ou une secte, est actuellement fort dépréciée et pour ainsi dire inexistante en terme de valeur symbolique et par conséquent financière (je ne parle pas de l'architecture, dernier vestige du décor idéologique de l'Académie des Beaux-Arts). Cette tendance implique à son tour des dépenses de moyens et d'énergies considérables afin d'investir à l'aveugle sur ce qu'il reste de spirituel en art : la mondialisation de l'esthétique négative. Principalement tolérée par des pratiques individuelles arraisonnées au marché privé, l'esthétique négative de l'art contemporain est le relais d'une ironie pornographique et parfois baroque comme d'un design sobre et surtout dépouillé. L'une procéderait d'une vision catholique déculottée, l'autre d'une version protestante délavée ; ces deux points de vue représentent néanmoins les deux versants d'une seule et même pièce.

Générant des valeurs s'opposant à d'autres beaucoup plus triviales, le marché de l'art nourrit néanmoins des utopies — reste qu'une contradiction criante se fait jour entre la préservation d'intérêts objectifs et le devenir idéalement utopique des œuvres — les galeries sont adroites, les artistes sont quelque peu gauches. L'esthétique négative n'apparaît-elle pas comme le revers exact de ce qu'elle critique ? L'histoire est paradoxale, elle nous montre que l'évolution de l'art moderne et contemporain est concomitant de l'évolution du marché libéral qui prit son envol sur le territoire de la puissante Hollande du XVIIe siècle — sous l'influence du Protestantisme : « Amsterdam est devenue le centre financier du monde, elle le doit surtout à sa banque des changes, l'Amsterdamse Wisselbank, instance officielle créée en 1609 pour faciliter les transactions financières, entravées à l'époque par la multiplicité des monnaies en circulation », *http://www.minbuza.nl/history/fr/oorlog,1600-1700.html.* Sous le règne de Constantin 1er, Byzance acquiert une stabilité monétaire grâce au solidus. Si les créations monétaires sont à la croisée des progrès humains, elles semblent également être à la source de conflits esthétiques majeurs.

Le plus bandant dans cette affaire est d'observer les ruptures iconoclastes à titre de renouvellement esthétique. Byzance en tire profit et met au point une économie symbolique à l'adresse des chrétiens. Le Siècle d'Or hollandais en bénéficie pour instruire le marché privé et libérer le peintre qui finira par déshabiller ses modèles. Enfin, le Dadaïsme et la Révolution Surréaliste entérinent une dernière forme d'iconoclasme, celle du sens et des dérives littéraires. Ce dernier acte iconoclaste est probablement ce qui préserve quelques œuvres contemporaines des oxymorons publicitaires. L'étrangeté, la confusion, la dissémination, la folie et le rire sont encore les voies par lesquelles il est possible d'annexer le regard à une inconnue. Mais surtout, cette dernière vague iconoclaste en a enclanché une autre, inévitable au regard des spéculations du marché : l'iconoclasme économique. La plupart des artistes entretiennent une relation paradoxale avec le marché — à la fois passage obligatoire pour la reconnaissance d'une œuvre, et dans le même temps, instrumentalisation permanente des œuvres. À ce niveau, les artistes tirent encore les leçons des espoirs et des échecs de l'art conceptuel, ultime mouvement se rapportant aux idées romantiques de l'art moderne. L'idée étant de préserver une autonomie qui dépasse les contenus comme les inventions formelles, il s'agit en fait d'appliquer à son œuvre un régime de contrôle symbolique et économique. Initiées par Duchamp et principalement pensées par Broodthaers, toutes les techniques de contournement sont bonnes à prendre : le multiple, le contrat, l'entreprise/l'association, la performance, le livre d'artiste, la commande publique, l'usage du web... Bien que le « marché » ne soit pas dupe, ces pratiques instruisent d'autres économies et fondent l'iconoclasme économique. Une ambivalence profonde réside entre une économie de l'image, manipulatrice et soumise à l'idéologie du capital, et son revers, une image sous la forme d'une résistance de l'esprit négatif, critique et réfléxif ; cette dernière semble aujourd'hui dépendre du « caractère subversif » de l'artiste ou du curateur...

Si l'artiste représentait l'intercesseur entre la bonté divine et la beauté terrestre, il ne pouvait certes se départir de la mission consistant à assumer sa qualité de faiseur d'art (*techné*). Cette tradition ayant évoluée jusqu'aux formes déclaratives les plus scandaleuses (« Ceci est de l'art », Marcel Duchamp) n'est aujourd'hui plus tenable. L'art n'a d'ailleurs jamais appartenu aux artistes. Il n'y a pas d'art sans transaction financière, et, bien entendu, l'art s'affirme en tant qu'art dans la revente. Dans ce cas, il est clair qu'une œuvre n'est pas nécessairement de l'art, et encore moins une expérience esthétique. Il est aussi clair que le basculement, de l'œuvre à l'art, est légitime dans le cadre d'une transaction. Cette réalité est actuellement si puissante, qu'il est extrêmement simple de produire du non-art ou de l'anti-art : ne rien vendre. Dire que l'argent est un des concepts structurant l'art actuel n'est pas en soi une critique pertinente, puisque qu'il souligne, surligne et barre à peu près tous les domaines. Ceci dit, et au même titre que l'événement, l'argent est un concept qui s'impose comme un des fondements esthétiques de l'art moderne et contemporain. L'argent est ce moteur qui assigne et arraisonne l'œuvre d'art, au moins à titre de production symbolique tangible, à l'histoire de l'art ; l'esprit d'une époque, la mode, la passion.

Enfin, en cette période d'élections françaises, que peuvent la gauche et la droite pour le monde renversé de l'art contemporain, sans Dieu, ni Maîtres ? La politique culturelle française fait profil bas face à la puissance internationale du marché de l'art. Au fond, les marchands français rêvent de fonctionner sans les institutions publiques, lourdes et effrayantes pour le milieu international. C'est la raison pour laquelle les galeristes, les commissaires priseurs, agents d'art ou courtiers voteront massivement Nicolas Sarkosy — on nous parle de la marchandisation du monde, cela dure depuis quatre siècles dans le secteur des arts plastiques. On regrette également l'élitisme des spectacles, ce n'est pas le fait d'une évolution des arts contemporains qui, effectivement, contient son lot d'inepties ; le problème tient à l'éducation artistique médiocre sinon inexistante. Actuellement, la DAP est un vaisseau fantôme ; les FRAC reflètent le processus de maturation des fruits secs ; les DRAC sont devenues les relais du clientélisme électoral ; les professeurs d'écoles d'art sont aux trois quarts victimes d'une profonde névrose ; les recherches plastiques atteignent le degré zéro du nœud marin. Sans casser les jouets des Socialistes, l'UMP a laissé mariner ces institutions dans un fond de veau. En France, le désastre tient à l'impossibilité de mener les idées jusqu'au bout, en appliquant des réformes pragmatiques nécessaires à leur évolution, sous prétexte que l'initiative fut de gauche ou de droite. Aujourd'hui mercenaire plutôt qu'entrepreneur, il est difficile pour un artiste d'être citoyen. L'avenir politique de l'art contemporain ne regarde aucunement les candidats à la présidentielle — excepté à titre privé, et au même titre qu'une confession religieuse. À titre de propriété privée coûteuse, spirituelle sinon conceptuelle, l'art contemporain est une valeur enracinée à droite. Si le marché fabrique l'art et l'artiste l'œuvre, il semble qu'offrir les outils et les moyens d'appréhender une *expérience esthétique* soit la juste orientation politique. L'expérience esthétique est ce moment privilégié (discret, raffiné ou spectaculaire) où chaque individu est affecté, et laisse son imaginaire créer du sens avec une pierre, une brouette, une sentence, un bruit, un tracteur, une secrétaire, un classeur, une oie, un processeur, un département, un cachou, une cloche, un toutou, un pou, un caillou, un genou, un zoulou, un Airbus, un caribou, un trou, un chou, un chouchou, plouc, plouf, gloup...

Sammy Engramer.

Les territoires sont peuplés de notre imaginaire... Leurs lectures sont toujours en feuilleté, complexe. C'est au sein de cette complexité que se construisent les alternatives, les improbables. La coexistence des territoires affirme les différences : elle dit l'étrange comme un voyage ; l'étrangeté comme une rencontre, ouverte. Aujourd'hui, on vit dans un goulot d'étranglement où l'inventivité est calfeutrée dans les cerveaux. Les artistes travaillent, affirment, mais ce n'est pas seulement le champ de l'art qui est en chantier. L'inventivité, la création d'écarts, d'ouvertures, sont les ressorts du temps que nous traversons, des vies que nous menons. La création est une éthique, un art de vivre, une respiration.
Comme écrivait Nietzsche, « nous avons l'art pour ne pas sombrer par la vérité ».
Léa Gauthier

Léa Gauthier, carte blanche à Lina Jabbour, Sans titre, Encre. 2006.
Actualité : "Works on paper" exposition collective à la Galerie Kai Hilgemann, Berlin du 25 février au 15 avril 2007.
"Reg II", exposition personnelle à la Galerie Martagon, Malaucènes du 31 mars au 13 mai 2007.

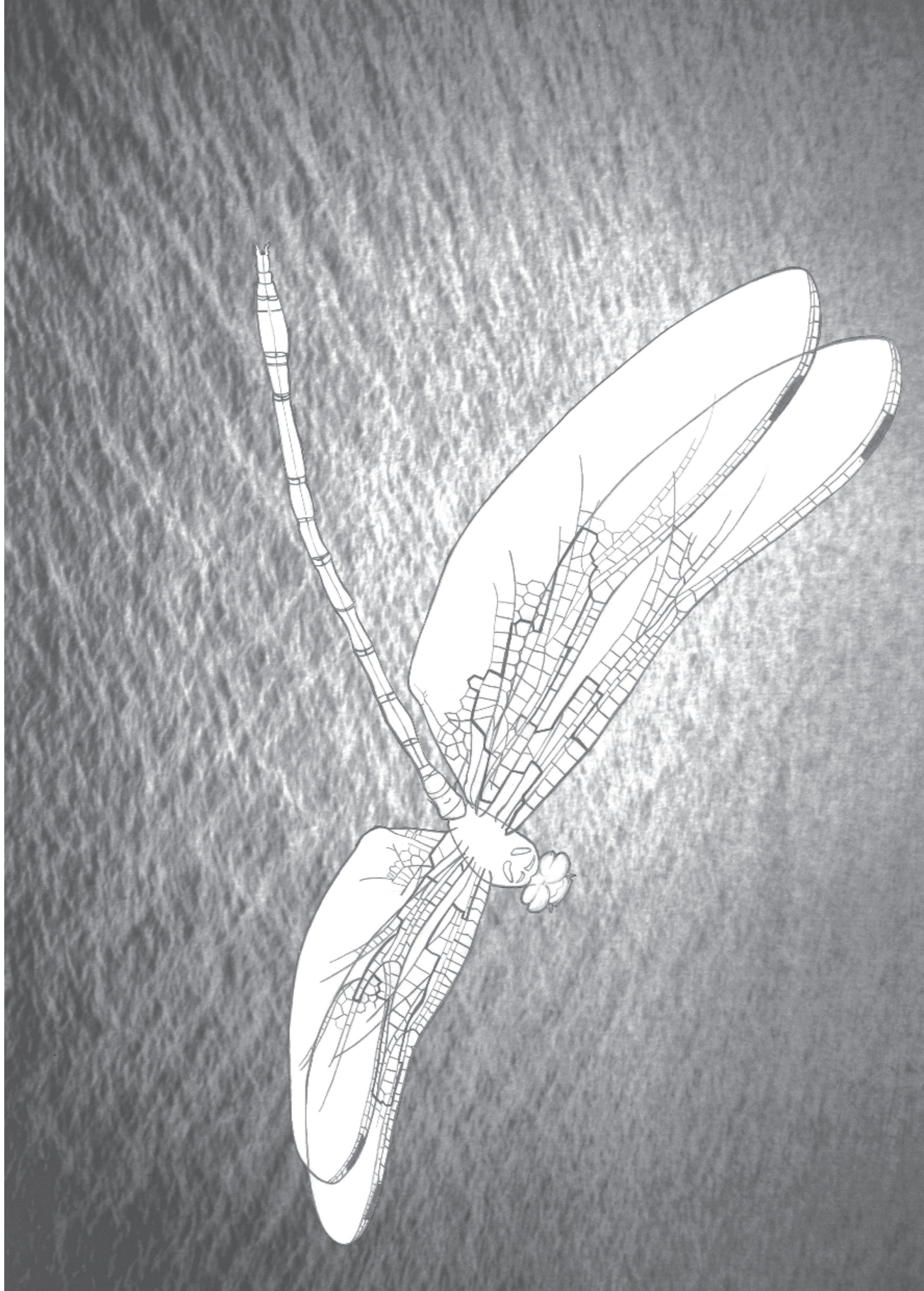
LES AILES DE LA LIBELLULE

« Certaines légendes racontent que Libellule fut d'abord Dragon et que ce Dragon avait des écailles comme Libellule. Dragon était plein de sagesse et, dans son vol, il illuminait la nuit de son haleine fougueuse. Le souffle de Dragon fit naître l'art de la magie et l'illusion de la transformation. Puis, Dragon se fit prendre à son jeu. Coyote le leurra, lui demandant de changer de forme, et Dragon se transforma en Libellule. En acceptant de relever ce défi pour démontrer la puissance de ses prouesses magiques, Dragon perdit cette puissance. »

Page suivante :
Aude Robert, *Donner lieu*, 2007.

Animal-totem chez les peuples amérindiens, la libellule incarne l'illusion.
Toujours en quête de libellules, Aude Robert promène son filet à papillons aux abords des rivières et des marécages à nénuphars.
La technique est simple – un jeu d'enfant : repérez la bestiole, attrapez-la dans le filet, puis, faites glisser délicatement deux doigts en forme de V depuis la base des ailes jusqu'à leur extrémité, et, dès qu'elles se replient, pincez-les entre le pouce et l'index de l'autre main ; si les doigts sont bien moites, comme il le faut, les deux ailes restent collées l'une à l'autre quelques secondes ; reposez l'insecte sur le dos de votre main. La libellule se laisse alors subrepticement observer, juste le temps de sécher un peu au soleil, avant de s'envoler à nouveau, avide d'éprouver son corps d'imago.
Cette phase d'observation in-situ, Aude la complète par des visites répétées au jardin botanique de Nantes, ainsi que dans des musées d'histoire naturelle. Elle inventorie également des spécimens récupérés chez des collectionneurs-entomologistes.
Le dessin est l'étape suivante de la recherche.
Réalisé pour la revue Laura, le dessin intitulé Donner lieu fait l'objet d'un photomontage : la libellule, représentée en perspective, survole un pan de mer uniforme, vers lequel elle semble chuter, sans s'abîmer. La précision fine du tracé fait apparaître sur les ailes iridescentes, des motifs géométriques détourés, esquisses de cartographies abstraites.
L'insecte semble très fragile dans ce déplacement au-dessus de la mer, fragilité accentuée par l'artifice du collage 'dessin sur photographie'.
Animal de rivière, la libellule se lance parfois dans de grandes migrations, parcourant des distances impressionnantes, y compris au-dessus de la mer. Les moteurs concrets de ces exils volontaires sont scientifiquement mal connus... Sans aucun doute liée à la conquête de nouveaux territoires, leur fuite ne semble correspondre à aucun stimulus bien précis. Comment la libellule porte en elle cette capacité abstraite à se projeter ailleurs ?
On ne le saura jamais. Mais c'est peut-être ce comportement étrange, pour ne pas dire magique, qui fit de la libellule un animal sacré, symbolisant l'illusion. C'est que dans ces cultures traditionnelles, l'illusion fonctionne dans la quête d'utopies (les nouveaux territoires), sans être perçue pour autant comme fausse et artificielle.
La libellule d'Aude, esquisse collée sur du réel, revendique son artificialité pour mieux réaffirmer, dans sa fragilité opératoire, un potentiel de possibles.
Magie ou artifice, l'art fonctionne dans la quatrième dimension : celle de l'illusion, ou celle d'une recherche qui tend vers son objet sans jamais l'atteindre, et qui se trouve pleinement dans les détours, dans le cheminement même.
Dans la tempête comme au beau fixe, Aude Robert tient fermement le cap d'une quête artistique qui se vit dans sa propre transcendance.

Anne-Laure Even



Vous pouvez maintenant éteindre votre
ordinateur en toute sécurité

LA DETTE MONDIALE

« JE RENCONTRE TELLEMENT DE GENS. JE NE CONNAIS MÊME PAS LE NOM DE CERTAINS DE MES AMIS. » [PARIS HILTON]

L'ordinateur, le disque dur, le logiciel, mémoire objective et virtuelle de la réalité.

« A longueur d'année, jour et nuit, vous nous allumez pour nous demander de l'aide pour écrire, dessiner, composer, calculer, jouer, vous masturber, classer vos photos de vacances, trouver une définition impossible, un billet d'avion en promotion la veille des vacances, un coupe faim illégal, une crème antirides du Népal, le régime sans régime, la version micro-ondes d'une recette de votre grand-mère, des barres d'or solides à prix cassé ou un partenaire sexuel consentant dans le quartier. Vous nous demandez de vous aider à vivre. »
Émilie stone, *Pomme Q*,
édition Michalon, janvier 2007, p.10-11.

L'ordinateur est l'emblème de la révolution technologique. Quelle place sociale, culturelle et artistique occupe-t-il aujourd'hui ? Ce texte non exhaustif sélectionne sur quelques points de cette problématique. L'ordinateur est une technique et non une science.

Au cours du XIXème et du XXème siècle, les relations entre l'art et la science se basent sur la réutilisation de l'image et sa citation par l'art. La science fournit à l'art des représentations ou des modèles abstraits du monde que celui-ci transfigure en image sensible. Les sciences établissent un faisceau d'idées, proposent des conceptions du monde, de la réalité. Dans cet ensemble, les artistes trouvent souvent la confirmation d'intuitions. La différence entre la science et la technique se tient dans cette abstraction de la première. La technique n'agit pas en proposant des idées, mais offre les outils permettant une transformation de la perception du monde qui nous entoure. Ces nouveaux moyens de représentation changent les habitudes perceptives des sociétés, les pratiques artistiques et culturelles en sont également transformées.

L'ordinateur est une application systémique des notions équationnelles développées par la science. Appliquant un langage abstrait, il réitère une réalité. Il est à la fois technique et science. Son fonctionnement par zones et liens ou hyperliens dresse de nouvelles possibilités plastiques mais aussi intellectuelles. Ordinairement, nous pensons qu'il dématérialise notre réalité, alors qu'il n'est que la conséquence des principes scientifiques définissant l'espace réel.

L'écran de l'ordinateur permet des mouvements jusque-là interdits sur la feuille de papier. Mais ces mouvements ne sont que la visualisation d'ensemble d'équations mathématiques, appartenant aux systèmes post-galiléens.
Les artistes créent des formes virtuelles qui ne sont qu'une projection de la réalité scientifique, le virtuel n'est alors qu'une projection mentale de la réalité — une réalité particulière, résidu d'ensembles scientifiques appliqués via un système binaire.
À la croisée de nombreuses démarches artistiques, l'ordinateur est à la fois l'outil d'une évolution, et dans le même temps, il est fustigé comme le niveleur des possibilités plastiques. Au-delà de ce débat, il représente une forme de rationalisation et d'évolution de certaines de nos habitudes sociales — le littéraire qui ne comprend rien à la science, écrit ses textes sur son ordinateur ; il les met ensuite sur son *blog* ; il *chat* avec des lecteurs de forum littéraire… Pourtant, l'ironie veut que les mots de l'écran ne soient autres qu'une suite de chiffres, codification des possibilités, et aujourd'hui des existences de chacun.

L'ordinateur fonctionne sur un système binaire célébrissime : 0 et 1. Il est aussi un appareil de stockage de données en tout genre, et comme il nous arrive de l'évoquer, l'ordinateur contient « nos vies », éventuellement une partie de notre mémoire.[1] Cela signifie une chose simple mais redoutable, notre mémoire n'est pas la masse de notre cerveau mais la taille de notre disque dur. Ainsi on cherche des similitudes entre le fonctionnement cérébral et la mémoire de l'ordinateur. Nos vies ne seraient que manichéennes faites de 0 de 1, de vide et de plein.

Le travail du plasticien Alexandre Polasek-Bourgougnon semble jouer avec ces caractéristiques sociales. En effet, depuis quelques années il développe un vocabulaire simplement abstrait fait de carrés rouges sur fond blanc. Ce qui semble être au premier abord une version rouge du geste abstrait de Malevitch, nous renvoie très rapidement à un ensemble cohérent définissant un nouveau langage binaire, subjectif. La décomposition de son langage provient d'une pratique conjointe du collage plastique et du cinéma. Le lien entre les deux est ce morcellement, pixellisation du réel, numérisation obligée dans ces pratiques. Sa démarche l'engage dans une recombinaison de l'image première pour la recréation ou la redécouverte d'une trame narrative ou figurative. Conservant le travail manuel du collage et de la peinture, chaque carré est dessiné, il nous démontre la facticité d'un lien entre le biologique et l'électronique (cf. le numéro 1 de la Revue Laura). Il crée ainsi sa propre matrice, hors des données de l'ordinateur, Polasek-Bourgougnon définit son propre code, ses propres équations, son propre univers. Ses œuvres n'ont pas d'échelle, elles oscillent sans complexe entre la feuille de papier et la salle d'exposition. Conduite virale d'un programme manuel, il détourne sans le cacher les données d'existence d'une part de plus en plus importante des images du monde et de leur circulation, le pixel. Si la photographie reste l'outil du style documentaire, son existence papier tend à disparaître pour réapparaître sous la forme de pulsions électriques bombardant un écran. Usant du court-circuit, le travail de Polasek-Bourgougnon nous renvoie sans nostalgie à ce qui par le pixel, le bit et l'écran définit une partie du monde, le réel.

Un second regard sur l'ordinateur nous interroge sur les bases de données ou encore sur les listes. Nous sommes tous fichés dans des bases de données, qu'elles soient administratives, pénales, professionnelles ou autres. Ainsi, notre identité peut être également perçue comme une suite de numéros. N'est-ce pas une des inquiétudes développée par quelques philosophes et sociologues ? Ils perçoivent une crainte engendrée, non pas par des éléments extérieurs, mais par les propres inventions de l'homme, avec ce risque de la dérive totalitaire et du contrôle des masses qu'incarne l'ordinateur.

A l'ère numérique, le concept de désincarnation ne s'applique pas seulement au corps physique par le biais des avatars mais aussi aux notions d'objet et de matérialité en général. L'information elle-même, dans une large mesure, semble avoir perdu son corps pour devenir une qualité abstraite susceptible de passer avec fluidité d'un état de matérialité à un autre. L'information devient une masse numérique. Face à ce fait, tout devient informatif ayant la même nature et pose la question sur la substance ultime de l'information. Il s'engage alors un changement habituel dans la variation artistique des moyens et la modification de l'information avec ou non le regard subjectif de la personne. On retrouve cette problématique historique du traitement de l'information photographique, la recomposition des collagistes dadaïstes par exemple, dans l'utilisation du "flux des données d'un réseau" chez certains artistes. Il y avait alors concrètement matière à reprendre ce temps et cette matérialité dans la réalité pour la réinvestir ailleurs. Aujourd'hui, l'information et les ensembles des données sont intrinsèquement virtuels ; c'est-à-dire qu'ils n'existent pas en tant que processus visibles ou saisissables. Le transfert de données n'est qu'un échange électrique ne correspondant à rien s'il n'y a pas un transcripteur. Pour entrer au cœur de la machine, il faut en connaître les ressorts et s'orienter afin de rendre ces éléments visibles. Interface permanente, l'écran n'est qu'une réminiscence de la réalité que l'on ne peut comprendre qu'au travers d'outils précis : les logiciels.
Comment les artistes réagissent en rapport avec ces flux et reflux d'informations ?
On peut citer le logiciel *Valence* développé par Benjamin Fry. Ce logiciel rend visible au travers d'une modélisation dynamique un grand nombre d'informations sur la base de l'arborescence du modèle. Il représente des éléments d'information en fonction de leurs interactions les unes avec les autres. *Valence* permet de visualiser à peu près tout ce que l'on peut imaginer, du contenu d'un livre à la fréquentation d'un site Internet, et aussi de comparer des sources de données. La modélisation du réseau n'est pas statique, mais change à chaque nouvelle donnée inclue dans le système. Ce logiciel ne fournit pas de données statistiques, mais exprime des tendances générales et les anomalies des données en présentant une coupe qualitative de la structure d'informations. Il s'agit d'un fournisseur de données sur les données. Il permet une visualisation du flux passant d'une information visuelle à une textuelle, et permet de voir les changements de l'architecture informatique au fur et à mesure du temps qui passe. Il s'agit d'une sorte de remise en perspective de cette masse informative. Ce logiciel porte un regard sur un ensemble en perpétuelle modification en révélant un instant du réseau.

L'accumulation d'informations sur Internet donne à l'ordinateur un rôle de stockage, d'archivage et par extension de mémoire. La capacité de cette dernière est devenue un argument technologique. L'ordinateur est aujourd'hui un moyen de conservation de la mémoire, d'un point de vue scientifique et pas seulement technique. Nous sommes passés à un autre stade concernant l'analogie entre la mémoire humaine et le stockage numérique de l'information de l'ordinateur. Dans les années 70, en psychologie, on rapproche ces deux éléments via les recherches sur les technologies de l'information et de la communication. Dans l'approche de la psychologie cognitive actuelle, le cerveau est envisagé comme un ordinateur, ou plutôt, comme une machine qui fonctionnerait selon les mêmes procédures :
« saisie de l'information, codage de cette information stockage, rappel, décodage sortie »[2]. Ce régime d'équivalences relance le lien entre l'homme et la machine, dont la branche n'est autre que l'intelligence artificielle[3]. Il s'agit de réussir à numériser le fonctionnement de la mémoire humaine.
Comment cette mémoire humaine peut-elle être synthétisée, du moins être utilisée ? La mémoire, ici définie pour notre propos, n'est pas une condition humaine issue d'une conduite habituelle, bien au contraire, la mémoire est marquée, frappée, encodée par un ensemble d'informations.
L'ordinateur est un lieu de conservation identique à la mémoire, excepté le fait qu'il doit restituer les informations sans modification. Pourtant, les dispositifs comme *Valence*, démontrent un réseau beaucoup plus fluctuant que stable, rendant compte des multiples versions du monde ou une version en constante reconstitution à l'image des souvenirs humains.
L'espace numérique est un espace « où toutes les dimensions, toutes les lois d'associations, de déplacements, de translations… sont théoriquement possibles »[4]. C'est un lieu sans matérialité, sans projection possible d'une réalité, un espace utopique et uchronique, sans lieu ni temps. En ce sens, les images numériques qui circulent sur la toile ne sont plus la trace ou l'empreinte du réel, comme pour la photographie, mais elles passent par la médiation d'un langage formalisé, de programmation, que l'image soit modélisée directement sur l'ordinateur, ou qu'elle soit restituée par le biais de périphériques comme le scanner ou l'appareil photographique numérique. Ainsi le classement et l'agencement de ces architectures ne sont plus soumis à des données d'espace/temps identiques, mais peuvent fonctionner par effets d'échos. La multiplication des systèmes à arborescence donne à voir une infime part de l'ensemble dans un temps donné. L'apparition alors sur l'écran de ces données ne nous permet de voir que la surface des choses.

Le travail engagé par Frédéric Pagé autour de l'image numérique s'inscrit dans cette démarche. Les idoles, jeunes femmes japonaises en sous-vêtements ou maillot de bain, appartiennent à cet effleurement de l'ensemble d'un corpus visuel. La démarche artistique de Pagé consiste dans un premier temps à se faire collectionneur de ces images de jeunes femmes, chacune ayant un grand nombre de photographies circulant sur Internet. Une fois ce corpus élaboré[5], il devient le matériau d'un réengagement de ces images dans le réel. Toujours par le biais de l'ordinateur, F. Pagé transforme ces jeunes femmes, soit par des inscriptions, sortes de scarifications palimpsestes numériques, par lesquelles il prend possession du modèle. Soit en retravaillant la finesse du cliché, le dépixellisant et le remettant en ligne au sein de forum de ces collectionneurs d'un nouveau genre. Cette démarche n'est pas singulière au sein de ces communautés[6]. Chacun y va de son « scan », de la renumérisation de l'image. Ainsi une image dite originale, cliché publié dans une revue ou une autre, aura sur le réseau un ensemble de copies, toutes revendiquant leur singularité, mais représentant la même chose. L'objectivité de la mémoire numérique est liée à la subjectivité de chacun, fonctionnant comme la mémoire et les souvenirs. Ces images emmagasinées et stockées dans l'ordinateur connaîtront une existence en ligne liée directement au présent, un changement permanent de l'image en relation à un moment et non plus à une durée.

L'ordinateur et ces logiciels permettent de tromper notre vigilance et nos habitudes, le travail de l'image est infini, toute image est corrigeable, détournable, vulnérable. Les technologies numériques nous renvoient à la notion de simulation. Les images, le texte, sont le produit de simulations logico-formelles emprunté aux sciences, qui nous permettent de créer de nouvelles images, de nouvelles réalités. Nicole Tran Ba Vang réalise de fausses photos de nus, de très grandes dimensions, ne laissant apparaître aucune trace de pixellisation et donne au modèle les qualités de la réalité. Les corps photographiés sont traités d'une manière très réaliste, quasi clinique. Mais ces corps qui donnent au regardeur la certitude qu'il est face à une véritable photographie, c'est-à-dire à l'enregistrement d'un événement ayant réellement eu lieu devant l'appareil photographique, sont évidemment imaginaires. En redonnant une matérialité considérée par chacun comme réelle ou réaliste, l'artiste trompe sciemment le spectateur. Nicole Tran Ba Vang renvoie à la trace photographique faisant foi d'une réalité indéniable, mais avec le numérique, cette dernière tend à disparaître par de subtils dérèglements visuels qui nous invitent à surtout ne pas croire en cette image, si réelle et si tangible. L'artiste nous renvoie aux modalités de remaniement permanent de l'image dans l'optique de la satisfaction commerciale et communicationnelle de notre société. La virtualité s'engage de plus en plus dans notre réalité. La science-fiction est présente dans notre quotidien. Par l'emploi des techniques numériques, Nicole Tran Ba Vang nous renvoie également aux changements sociaux et artistiques auxquels nous conduit l'ordinateur.

Par le biais de l'ordinateur, les artistes engagent un débat de société beaucoup plus scientifique qu'il n'y paraît. Avec le numérique, les artistes s'engagent dans des protocoles scientifiques. Le temps et l'espace ont toujours été l'empreinte du monde sur l'art, comme la science est un modèle pour les arts. L'ordinateur est la conséquence de protocoles qui donnent aux sciences la possibilité de rationaliser notre perception du monde. Aujourd'hui, ce modèle pousse plus avant les notions de réalité. Le virtuel n'est pas seulement ce que l'on croit voir, juste une image, ce sont aussi les conséquences d'une pratique, donc, en soi, la création de mondes réels, c'est-à-dire effectifs. De plus en plus d'artistes réagissent à cette mémoire « universelle » se situant dans un mouvement permanent, et, certes, évoluant dans un monde séparé et parallèle : le web, la toile.

Ghislain Lauverjat.

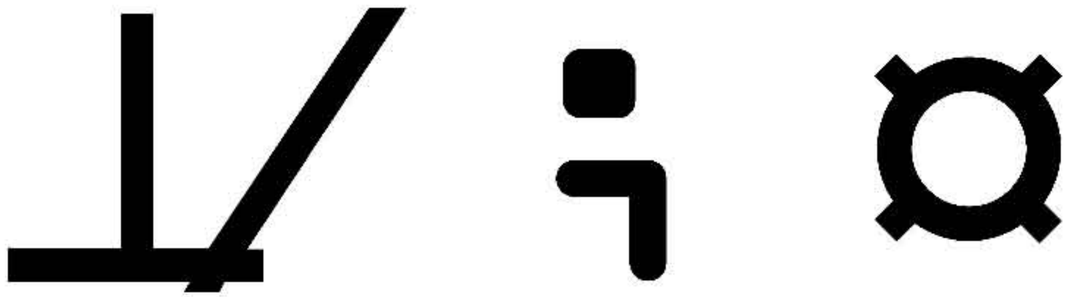
1 - Il est à noter ici l'angoisse de la panne électronique. Le passage à l'an 2000 illustra ce fait. Le *bug* tant redouté n'arriva pas mais fut au centre de nombreux débats et rumeurs.
2 - Christain Derouesné, Antoine Spire, *La mémoire*,
EDP Sciences, 2002, p.21.
3 - Donald G. Fink, Computers and the Human Mind,
édition Neinemann, Londres, 1966.
4 - Edmont Couchot, *La technologie dans l'art de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes J. Chambon, 1998, p.137.
5 - Frédéric Pagé estime aujourd'hui avoir une collection dont la taille globale est supérieure à vingt giga-octets, sachant qu'une image pèse entre cent et trois cents kilo-octets.
6 - Les communautés de scannistes ont les premières créé des stars de toute pièce. Ces jeunes femmes n'ont à aucun moment d'existence réelle, de qualité autre que leur propre image, elles restent une entité numérique.

Double page :
Olivier Prigent pour l'agence (sic)
La dette mondiale, 2001 ; Vous pouvez maintenant éteindre votre ordinateur en toute sécurité, 2000.

Des trois personnages qui devaient l'accompagner, le plus étrange était Xero. La plupart du temps, Kline et Coma restaient près de lui, assis tout près sur le remblai de l'autoroute déserte, ou le suivant dans une seconde auto lorsqu'il se rendait à l'observatoire-radio, ou encore restant derrière lui lorsqu'il visitait la Foire aux atrocités. Coma était très timide, mais de temps à autre il s'arrangeait pour parler à Kline, encore qu'il ne se souvînt jamais de ce qu'ils s'étaient dit. Xero, en revanche, était un véritable archange, pétri d'énergie galvanisante et d'incertitude. Lorsqu'il parcourait le paysage abandonné, près du pont routier, les perspectives mêmes de l'atmosphère semblaient se modifier sur son passage. Parfois, lorsque Xero s'approchait du groupe abandonné assis sur le remblai, son ombre faisait un étrange dessin sur la surface du béton, transcription de formules mystérieuses et de rêves insolubles. Ces idéogrammes, comme les hiéroglyphes d'une race de voyants aveugles, restèrent imprimés sur le béton après le départ de Xero, vestiges de ce terrifiant totem psychique.

Ces trois personnages, qui sont des ombres projetées par l'inconscient de Travis, ont hanté mon esprit depuis la fin des années 50 (voir Re/Search#8/9, pages 38-40). Ils se sont matérialisés dans La Foire aux atrocités, puis ils en sont sortis et ne sont jamais revenus. J'attends patiemment qu'ils réapparaissent.

Ne t'inquiètes plus Jim, je suis de retour et les deux autres me suivent. Xero.



----------apj-----j
---tma--leeee-la-ronderie---pvo------pneulme--et-dr-
ihbo--p------n----------p-a---louverdanlarondif
férence-----jkuior---ztoz-a-tydgco-émud----------
---------oxu----------
----------lvicklèr-bsa-afz-la-pneulme------se-s

---les-anges-citrons-verts-louve-s----------
----------lhivers-paramétrés-paramilit
aires-livresse-s-s----------en-n-mi-lice-hyèn
----------nitro
---n²-au-carré-bis-intraroms-intra-off-net--kholaps-
-khôra------rez------yl-mrè----------
----------près----------
----
uu-ka-kaouuuuu-upka-ka-é-------rez----pto--épto--rez
-de-molle-verge-rez----------enzymes----el
---réu-nie-en-elle-lessalivedumondentier----------
------elle-est-lentièreté-elle-est-lent-ièr-eté-elle
----------est-lenti-ère-té-èt-é-téééééé
ééé-éthéré-retétététététététététéé-eeeeeurté-êtretête-téter
latêtencreux-croire----------
----------carmin-carminaburana-àfondlesgam
elles----------christ-toi-
moi-et-le-très-haut-de-concert----------
----------pour-un-communisme-de-la-pensée-corps
-pour-communier-les-corps-de-la-pensée----------
----------toi-ô-chr
----blottis-toi-moi-en-fente-te-a-moi-chair-moitié-f
mme------moitié-chair-mi-moi-omis-honni-moi-hommetro
---troufion-i-onde-poudràcanon-des-ion-moi-scié-tran
-------têtes-de-trachée-crache-en-corps-de-miroir-ri
-----lardés-en-tête-de-cornées-jetées-au-miroir-des-
alouettes-dans-un-rêt-de-nuage-sans-ciel----------
----------ciel-argenté-capitalistique-enraciné-
loilorgnondelanguepurehurlante-en-plaine-rutilannnnn
nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn
né-mnémimemémoimouroirdechair-lentes-rimetirmimoi-en
-enpleine-mire-moi-omis-soumis----------ô-toi-louv

elouvertdanlacirconférence-oublieuse-de-la-mmmmmmmmm
mmmêm-mêm-mêm-êm-mêm-mêm-mémoire--et--uipcete------
urieudelamo-blité----------mêm-touepg-klor
----------de-chair-bouilliebouillie-il-est-alerte-il
lisible-radite-ouiné-il-est-le-sutt-du----------
----------la-pneulme-est-une-dérivée-de-la-pneumo
pathiemoléculaire--elle-dérive-dans-lair-et-se-loge-
incidemment-dans-la-racine-du-mal-comme-primitive-fe
melle-------le-mâle-de-la-pneulme-est-constamment-r
ivé-à-ses-mamelles-en-échange-de-son-flux-spermatiqu
es-x-y-hyènes-génétiques-hyènes-fémorales-rampantes-
glycérine-n-f-1847-trinitrate-de-glycérine-c3-h5-no3

----------ne-no-non-non----------
-yl-mrè-métal-cyan-ure-os-e-ogène--mère----------
----------oser-tu-ermère-mère-
----------par-bal
les---enzymes----------

-est-lentreté-i-è-elle----------à-ses-mamelles-ont-
été-rémus-et-romulus-----ednom-ud-ednom-evilas-elle-
tse-am-eniacirfalehcoub-am-ednom-riorim-du-du-monde-
salive----------elle-est-ma-bouchelafricaine-
par-laquelle-mes-enzymes-affluent-influx-influencent
-moi-qui-attend-morsures-serrures-dentures-----canni
balisme-sophisme----------
----------urma-opté-trois-haltes-triquobsté-ul
----------fontainubérale
ist-es-gibt----------
aisandée----------
nc----------non-cla
chées----------
orim-horrible-son-horrible-moi-un-moi-de-non-personn

----------ztéril--------
--------troïd-ma-ké-fur----------o-
sbataël-op-y----------aql----------
nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn
nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn-ne-ni-ein-nein-sein-dasein
e-vers-la-disparition-du-das-ein-l-ich-e-la-vie-du-i