

5

**L'âge des mass-médias au Monte Verità.
René Berger et la théorie des médias
(1980–1992)
Adeena Mey**

La série de colloques organisée par René Berger a constitué une plateforme d'interrogation autour de l'art et de la culture, ainsi que de leurs mutations dans un contexte d'accélération technologique accrue. Se déroulant parallèlement à la programmation artistique, ces colloques ont proposé des outils théoriques et les ont développés pour comprendre les diverses œuvres exposées ; mais ils ont également dépassé assez tôt leur cadre théorique et historique initial pour s'engager dans ce que Berger a appelé la « technoculture »¹. Dans le cadre des colloques, le concept n'apparaît formellement qu'en 1989, Berger le définissant comme une « Culture dans laquelle la technologie, la connaissance, les croyances et les valeurs sont combinées dans une technoculture ». Cependant, le terme a été forgé par le théoricien suisse et commissaire d'exposition en 1972 déjà dans son essai *La mutation des signes*, une étude sur la semi-urgie (la création de signes) dans des environnements de plus en plus médiatisés par la communication de masse².

Les colloques rassemblaient de nombreux intellectuels issus de domaines très divers. En tant qu'instigateur des thématiques et du contenu des colloques, Berger a pu à plusieurs occasions mettre à l'épreuve et tester un certain nombre d'idées (parmi de nombreuses autres liées à ses activités). Suivant cette perspective, je me concentrerai sur les conférences données par René Berger lors du ~~Festival de VideoArt de Locarno~~ entre 1980 et 1992. Au cours de cette décennie, la production théorique de Berger, qui a commencé par la définition de l'art vidéo par rapport aux autres arts et médias de communication, a évolué et s'est élargie — parfois en laissant complètement de côté la question de l'art — vers une analyse plus radicale de l'entrelacement croissant entre les êtres humains et les machines et les régimes de médiations qu'ils impliquent. Pour le dire de manière schématique, l'accent du Festival s'est élargi de l'exposition de l'art vidéo (qu'il s'agisse d'œuvres sur un seul écran, de vidéo-sculptures, d'installations vidéo ou de performances vidéo) à la présentation des « nouveaux médias » et des images électroniques pour évaluer l'état de la culture visuelle produite par l'informatique à l'ère électronique ; de la même façon, le discours de René Berger et les thèmes des colloques évoluent progressivement de la théorie de l'art à la théorie des médias et aux préoccupations concernant les catégories traditionnelles de la pensée (l'homme, la nature, la culture, la connaissance) redéfinies par l'émergence des milieux technologiques. L'année 1992 a été marquée par des discussions autour de la notion de transdisciplinarité telle que définie par le physicien théoricien Basarab Nicolescu, ainsi que par un rôle croissant de l'informatique personnelle dans ces discussions, marquant une grande partie des débats ultérieurs, jusqu'à la dernière édition du Festival en 2001. ~~Ma présentation sera~~ donc basée sur les transcriptions des conférences suivantes³ :

- 1 « L'art video », Locarno, juillet-août 1980.
- 2 « Problématique de la vidéo dans le monde contemporain — Art, industrie, culture, mono et multi-vidéo », 1982.
- 3 ~~L'effet des changements technologiques~~ : en mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !, 1984.
- 4 « Les transformations sociales et les nouveaux medias », 1985.
- 5 « Vers une nouvelle informatique. Le défi des valeurs », 1987.
- 6 « L'enjeu et le défi des nouvelles technologies : le feu de Prométhée », 1988.
- 7 « Locarno goes ahead. Une situation paradoxale », 1988.
- 8 « Élucidation terminologique. Vers le techno-art », 1989.
- 9 « Enjeux de la technoculture », 1991.
- 10 « Le virtuel jubilatoire, assomption ou dissolution de la complexité ? », 1992.

VIDÉO

Parmi les critiques et commissaires étroitement liés ou faisant partie de l'organisation du VAF, tels que Vittorio Fagone à partir de 1980, Dany Bloch (commissaire à l'ARC/Musée d'art moderne de Paris) à partir de 1981 et Marco Maria Gazzano à partir de 1984, tous ont inscrit l'art vidéo dans le spectre des pratiques intermédiaires telles que représentées par l'anti-art de la nébuleuse

Fluxus, caractérisée par la négation de l'objectalité de l'œuvre d'art et son orientation vers la logique de l'événement. L'artiste Fluxus Dick Higgins, qui a inventé le terme, désigne en ces termes la « poésie concrète », la « poésie sonore », la « musique d'action », les « notations graphiques/musicales », les « Happenings », « l'art postal » et « l'art conceptuel » et leurs intersections, qui ont formé son célèbre Diagramme des intermédias (*Intermedia Diagram*)⁴. En le distinguant du Multi- ou du Mixed-Media, Higgins a défini l'Intermédiaire comme « ce qui se situe entre les médias », dont l'épitomé se trouvait déjà dans le Ready-made de Duchamp, car il « n'était pas destiné à se conformer au pur médium [...] et suggère donc un emplacement dans le champ entre la zone générale des médias artistiques et ceux de la vie médiatique ». Dans les écrits de René Berger sur l'art vidéo, la nature intermédiaire de la vidéo et sa relation avec les « médias de vie » s'exprimait à travers une typologie créée par Berger, qui récapitulait les nombreuses déclinaisons du médium entre l'industrie, la culture et l'art, ainsi que leurs diverses modalités d'émission, de transmission, de contrôle et de réception des flux informationnels (1) et énergétiques (2). Cette typologie (développée dans plusieurs textes dès 1974) est la suivante :

Macro-télévision ou télévision de masse (officielle ou commerciale)

Méga-télévision ou télévision par satellite encore à ses débuts

Méso-télévision ou télévision locale et communautaire

Micro-télévision ou télévision individuelle et de groupe utilisant des dispositifs vidéo

À ce stade, Berger distinguait la Macro et la Méga TV de la Méso et de la Micro TV, les deux premières appartenant au domaine de la diffusion — ce sont des « appareils de diffusion », selon ses termes — tandis qu'il envisageait la « communication, c'est-à-dire l'échange » comme rendue possible uniquement par les deux dernières. Le modèle de Berger s'inspire principalement de la cybernétique de la première génération, la Macro et la Méga TV fonctionnant sur le principe de l'émission et de la réception cherchant un équilibre homéostatique au sein d'un système fermé. Au contraire, la Micro TV, ainsi que ce qu'il appelle le Mono-vidéo (œuvres basées sur un seul écran) et le Multi-vidéo (environnements, installations, sculptures), rompent avec les « thèmes médiatiques » ou l'écran « canonique » en établissant « les éléments possibles d'une rencontre poétique ». L'art vidéo est donc principalement orienté vers la perturbation des médias ou les formes alternatives de médiation technique.

MASS MEDIA ET NOUVEAUX MÉDIAS

Comme cela apparaît déjà clairement dans sa théorisation de l'art vidéo, le concept de l'art, dans sa rencontre avec les nouvelles technologies audiovisuelles, devient problématique et ne peut être correctement abordé que lorsqu'il est considéré comme faisant partie d'une série de changements culturels médiatisés techniquement et matériellement. Comme il le soutenait dans « L'effet des changements technologiques : en mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS ! », « l'art propose des objets avec un support matériel ; la ville pétrit les flux dans lesquels nous vivons », tandis que les médias de masse inauguraient une nouvelle ère anthropologique, celle des « téléantropes », « absorbés dans le mouvement universel accéléré des télécommunications et des transports comme s'ils cherchaient à rivaliser avec la vitesse de la lumière en ne connaissant plus d'obstacles » (3, p.12). Le téléantropes échappe aux civilisations traditionnelles, s'ouvrant à une expérience globale étendue qui demande à son tour de nouveaux types de connaissances.

Berger identifie comme nouveau paradigme le « processus multidimensionnel amplifié, accéléré et métamorphosé aujourd'hui [en 1985] par l'action des médias », l'art et son écologie y participant parmi d'autres. Ainsi, lors de son intervention au colloque de 1985, Berger abordera la dimension éthique de cette prolifération des médias, critiquant la Théorie Mathématique de la Communication de Claude Shannon et Warren Weaver, qui se concentre sur les circuits techniques de transmission de l'information et la capacité de ces circuits à corriger la transmission du bruit, pour avoir popularisé l'idée que les canaux de transmission sont intrinsèquement neutres. Au contraire, Berger

cite McLuhan, dont la célèbre devise « le médium est le message », qu'il juge « naïve », mais plus proche des processus réels de médiation. Par conséquent, Berger propose la définition générique suivante du médium : « [...] si chaque médium est un processus de médiation (médiatisation), irréductible à une simple transmission, par conséquent, la nature du médium lui-même par lequel toute communication est déclenchée doit être prise en compte. Cela signifie que, dans le sens le plus rigoureux, chaque médium est doté d'un pouvoir de configuration qui intervient concrètement de l'émission à la réception. Un nouveau paradigme émerge lorsque les règles d'une pratique jugée normale changent. [...] Par conséquent, chaque médium est doté d'une esthétique, d'une manière de ressentir, que j'appelle « thème » pour spécifier le fait que l'ensemble des « sites » qui se déploie par le biais de l'opération d'un médium façonne finalement culturellement ceux qui l'utilisent. » (4, pp. 10–11)

À cet égard, on peut affirmer que Berger, dans sa conception du médium, relie deux traditions, la première étant plus matérialiste et technique, la seconde étant plus anthropologique et, il faut le dire, anthropocentrique et humaniste ; comme il le disait, les Nouveaux Médias révèlent l'insuffisance des langages établis et de leurs thèmes, mais ils exposent également la force technologique et économique qui façonne nos structures de pensée.

La réflexion de Berger est pertinente pour sa reconnaissance de la pervasivité de l'ordinateur, qu'il considère comme un « omnimédium » ou le « médium des médias », notamment avec l'arrivée des « télématiques personnelles et des ordinateurs personnels » mettant l'accent sur les utilisations individuelles. Les réflexions de Berger des années 1985 à 1992 étaient largement consacrées à l'impact des ordinateurs et ensuite d'Internet dans la redéfinition de la « technoculture », favorisant un nouvel « art technologique » que Berger définissait comme de nouvelles technologies prométhéennes dont la destination, ou du moins l'orientation, pouvait encore être influencée par les penseurs humanistes, les scientifiques et les artistes. Dans sa conférence de 1985, Berger affirme que « la techno-culture qui est devenue la nôtre englobera à la fois les humains et les machines dans une seule et même réalité » (4, p. 15), une prévision visionnaire qui apparaîtra encore plus clairement vers la fin des années 1980 avec la réalité virtuelle, la neuroscience et la formulation de la transdisciplinarité par le physicien Basarab Nicolescu, un ami de Berger. La réalité virtuelle signalait le passage à une « réalité orientée informatiquement » que Berger mettait en garde de ne pas réduire à une « Réalité orientée Homme-Ordinateur » ; en ce qui concerne la neuroscience, il envisageait la plasticité des microprocesseurs parallèlement à celle du cerveau, tous deux pouvant répondre aux changements environnementaux et aux nouveaux stimuli. De telles mutations appelaient une perspective transdisciplinaire, comme l'a écrit Nicolescu : « La transdisciplinarité concerne [...] ce qui est à la fois *entre* les disciplines, à *travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline. Son objectif est la *compréhension du monde présent*, dont l'un des impératifs est l'unité de la connaissance. »⁵ En d'autres termes, cet enchevêtrement croissant entre l'organique et le machinique, l'humain et le non-humain, signalait une crise dans la division moderniste entre les formes de connaissance scientifique et humaniste, à laquelle Berger répondait en revenant au paléontologue André Leroi-Gourhan, un penseur vers lequel il s'était souvent tourné dans ses premiers écrits sur l'art et les médias. Pour Leroi-Gourhan, le processus d'individuation humaine était défini par l'extériorisation de la mémoire par le biais de la technologie, c'est-à-dire, comme le percevait Berger, selon un mode exogène. En revanche, les nouveaux médias introduisaient un processus de « technologisation généralisée » dans lequel les techniques avaient tendance à s'imposer selon un mode endogène, comme s'ils « s'implantaient eux-mêmes à l'intérieur même de notre cerveau », la pensée humaine devenant elle-même « la première technique endogène ».

Le développement des colloques au VAF peut être abordé à travers le concept d'Erich Hörl de « cybernétisation ». Suivant les mots du poète et philosophe Michel Deguy : « l'écologie, tâche de la pensée », Hörl définit le « processus de cybernétisation comme la condition technologique de l'écologie générale de la pensée »⁶. L'argument de Hörl est que la prolifération des accouplements

hybrides entre entités vivantes, non vivantes et technologiques introduits par la cybernétique ont produit de nouveaux types d'environnements qui sont « radicalement technologiques ». L'analyse de Hörl s'étend des années 1950 à aujourd'hui, et à cet égard, des expériences comme le VAF peuvent être perçues comme symptomatiques du développement d'une conception de l'écologie de plus en plus marquée par la cybernétisation et l'informatisation intensive de la vie.

D'autre part, comme le dit Claus Pias, un autre philosophe allemand, après une première vague d'art de l'information et de cybernétique dans les années 1960, « l'informatique créative a atteint l'Europe. La scène des arts médiatiques, fortement subventionnée et institutionnalisée, se caractérise surtout par un regain de mysticisme dans les cercles les plus intimes du techno-fétichisme »⁷. En se projetant vers l'avenir, le potentiel de la pensée développée au VAF ne peut être réactualisé qu'en revenant sur cet enchevêtrement complexe entre une reconfiguration radicale de l'écologie et un certain techno-fétichisme en vue de repenser l'art et la technologie, à nouveau.

1 René Berger, *La mutation des signes*, Paris, Denoël, 1972.

2 Gary Genosko, *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*, Londres/New York, Routledge, 1999. Le philosophe canadien situe le travail de Berger entre « l'économie politique du signe » de McLuhan et de Baudrillard (*idem*, pp. 72–73).

3 Je me base sur les tapuscrits des conférences, conservés dans les archives du VideoArt Festival Locarno, déposées au MASI Lugano. Ces documents ne comportent pas de références précises.

4 Dick Higgins, Hannah Higgins, « Intermedia. With an Appendix by Hannah Higgins », *Leonardo*, vol. 34, n° 1, février 2001, p. 50.

5 Basarab Nicolescu, « PROJET CIRET-UNESCO, Évolution transdisciplinaire de l'Université, 1997 [document de synthèse] ».

6 Erich Hörl, « A Thousand Ecologies. The Process of Cyberneticization and General Ecology », dans Diederich Diederichsen et Anselm Franke (éd.), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Berlin, Sternberg Press, 2013, pp. 121–130.

7 Claus Pias, « « Hollerith 'Feathered Crystal' » : Art, Science, and Computing in the Era of Cybernetics », *Grey Room*, N° 29, hiver 2008, pp. 128–129.