

## Les arts médiatiques au croisement des arts et des sciences Union, réconciliation ou accident de parcours ?

Nicolas Reeves

Numéro 109, automne 2011

Art vs médias : 50 ans après

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65325ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Reeves, N. (2011). Les arts médiatiques au croisement des arts et des sciences : union, réconciliation ou accident de parcours ? *Inter*, (109), 2–7.



# LES ARTS MÉDIATIQUES AU CROISEMENT DES ARTS ET DES SCIENCES : UNION, RÉCONCILIATION OU ACCIDENT DE PARCOURS ?

PAR NICOLAS REEVES

## Une unité peu souhaitable

Parmi les nombreuses tentatives qui sont faites pour en cerner la spécificité, les arts médiatiques sont souvent décrits comme porteurs d'une fusion potentielle entre arts et sciences, du fait qu'ils demandent à celles et ceux qui s'y consacrent une connaissance suffisante des deux domaines, à laquelle s'ajoute une expertise dans les technologies mises en œuvre dans leurs projets. Elles remettent à l'avant-plan un courant, issu des années quatre-vingt, qui vise à réunir les arts et les sciences par la mise en évidence de certaines de leurs similitudes. Précisons d'emblée que l'origine et la formation des artistes en arts médiatiques sont extraordinairement diverses ; que seule une fraction d'entre eux pourrait témoigner, effectivement, d'une connaissance équivalente des domaines scientifique et artistiques ; que la compétence technologique, fréquemment acquise sur le tas, se limite souvent à celle des dispositifs utilisés dans les œuvres. Cela ne veut pas dire pour autant que les arts médiatiques ne jouent aucun rôle dans un rapprochement éventuel entre arts et sciences, mais la nature et les moyens de ces rapprochements ne sont pas de l'ordre de la fusion. Ils s'étendent au-delà du cadre de la compétence individuelle des artistes et demandent que l'on porte une attention particulière à l'évolution des pratiques dans ce domaine.

La question des relations entre les arts et les sciences et de leur réunification est loin d'être neuve. Elle refait régulièrement surface depuis le début des années quatre-vingt et a donné lieu à de nombreux ouvrages et conférences. Elle est au cœur d'un livre récent, *La Science n'est pas l'Art*<sup>1</sup> de Jean-Marc Lévy-Leblond, qui discute longuement de l'opportunité d'une réunification, une idée qui sous-tend selon lui l'ensemble des relations actuelles entre art, science et technologie, et ce, auprès de tous les publics. S'opposant – ou plutôt, ne voyant aucun intérêt – à une telle réconciliation et réfutant en termes parfois cinglants une opinion courante qui assimile la science à une forme d'art, il analyse le regard posé par chacun des domaines sur l'autre et nous livre en quatrième de couverture ce très beau paragraphe : « Peut-être est-ce une affaire de tempérament

personnel, mais je me trouve fort bien de la différence essentielle entre l'Art et la Science – et de leurs diversités propres (les arts et les sciences) au surplus. Si, scientifique professionnel, mon intérêt pour l'art aboutissait à m'y faire retrouver des attitudes et des œuvres semblables à celles que je connais (trop) bien, cet intérêt s'émousserait vite... L'art, et l'art contemporain en particulier, m'attire en raison directe de ses différences avec la science, et non pas de leurs éventuelles similarités. Je n'ai aucunement la nostalgie d'une Unité perdue de la création – pas plus naturelle (c'est la diversité du monde des pierres, des fleurs, des oiseaux qui en fait la beauté) qu'humaine. »

Si l'on ne peut qu'adhérer à une telle position, il est par contre plus difficile de comprendre le jugement que porte l'auteur dans le même paragraphe à l'endroit de ceux qui, selon lui, n'y adhèrent pas : « L'idée d'une réunification œcuménique, des grandes retrouvailles de l'art et de la science, me paraît relever d'une nostalgie naïve plus que d'un projet informé, fut-il utopique. »

Le propos en soi est défendable, comme nous le verrons plus loin ; mais cette citation pose problème par la confusion, ou plutôt le glissement, qui assimile *réconciliation* et *réunification*, et qui se répercute dans l'ensemble de l'ouvrage ; les deux termes sont porteurs de conséquences et de projets fort différents.

Encore plus étonnante est l'opinion « dévastatrice »<sup>2</sup>, selon les termes de Roger Malina, que l'auteur entretient à l'égard des arts médiatiques et de leurs protagonistes, objets d'un chapitre du livre, qui présente les artistes en arts médiatiques comme des personnages essentiellement et perpétuellement préoccupés de gadgeterie technologique. La lecture de l'ouvrage en dévoile l'origine : un état des lieux lacunaire, qui transpose une argumentation sur les arts plastiques à d'autres formes d'art, sans justification réelle ; la limitation des arts médiatiques à leurs aspects les plus superficiels ; un manque de profondeur historique dans la récapitulation des pratiques du domaine. Un regard plus informé aurait probablement conduit à une opinion moins catégorique et aurait surtout modifié une grande partie

Luc Courchesne, *Immersion : Soleil Couchant*, Paris, 2010. Projection panoramique immersive. L'ancrage historique par la référence à Monet confirme la nature artistique de l'œuvre, qui utilise pour sa matérialisation des principes d'optique sophistiqués. La création des lentilles de projection monocanal, qui en elle-même sont quasiment de petits objets d'art, a fait l'objet de nombreuses discussions entre l'artiste et le manufacturier. Les aspects artistiques, technologiques et scientifiques sont ici indissociables.

Sandeep Bhagwati, concert interactif *Vineland Stelae*, Montréal, 2011. La musique est le premier domaine à avoir exploité et intégré le potentiel artistique des développements technologiques et scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle. Le travail artistique de Sandeep Bhagwati exploite toutes les ressources de l'informatique et de l'acoustique pour produire des performances durant lesquelles les instrumentistes interagissent en temps réel avec différents équipements technologiques. La nature des compositions, parfois élaborées en temps réel par un ordinateur, soulève un ensemble complexe de questions sur la nature de l'œuvre artistique et les conditions de son émergence.

À une telle récapitulation, les artistes en arts médiatiques rétorqueront sans attendre que la situation est bien moins tranchée que cette liste ne le laisse croire. Les distinctions entre activités personnelles et communautaires, statut libéral et salarial, création et production, singularité et conformité, vente *a priori* et *a posteriori*, sont largement battues en brèche par la réalité des pratiques contemporaines. Étonnamment, elles situent, dans leurs imprécisions mêmes, les bases de rencontres possibles, réelles et de longue durée entre arts et sciences. Avant d'aborder ce point, je vais tout d'abord apporter quelques éléments sur la nature possible de ces rencontres.



de l'argumentation générale, montrant qu'au-delà des grands poncifs sur une nouvelle alliance entre Art et Science, les arts médiatiques lancent, par le truchement de la technologie, de nouvelles passerelles entre ces deux domaines et ouvrent depuis une vingtaine d'années des pistes de dialogue aussi inédites que fécondes.

### Un glissement et une dichotomie

Il est vrai que Lévy-Leblond lui-même présente son livre comme celui d'un scientifique préoccupé par les rapports de la science avec « quelques aspects des arts plastiques contemporains ». Cette précision est louable, mais ne l'empêche pas de tomber, avec une vigueur pamphlétaire, dans des dichotomies convenues, telle celle qui fait de l'Art une construction de l'esprit et de la Science le domaine de la rigueur et de la description du réel, ou celle-ci qui tente d'énumérer les différences entre artistes et scientifiques :

ARTISTES	SCIENTIFIQUES
Activité personnelle	Activité communautaire
Pratique individuelle : valorisée par sa différence singulière ( <i>création</i> )	Pratique collective : validée par sa conformité normative ( <i>production</i> )
Statut libéral	Statut salarial
Reconnaissance externe ( <i>critique</i> , expositions publiques)	Reconnaissance interne ( <i>évaluation</i> par les pairs, publications spécialisées)
Économie artisanale (vente à la pièce <i>a posteriori</i> )	Économie industrielle (financements contractuels <i>a priori</i> )
Échelle commerciale : de 0 à quelques millions d'euros	Échelle industrielle : de quelques millions à quelques milliards d'euros

### La nostalgie d'une illusion

La réunification Art-Science<sup>3</sup> semble effectivement un projet bien utopique. La nostalgie évoquée est celle du temps d'un paradis perdu pour le savant, la Renaissance, où tous les savoirs auraient été confondus en une connaissance unifiée. Dépourvue des catégories et des disciplines parfois décrites aujourd'hui comme néfastes à son évolution, elle laisse supposer la possibilité de savants universels, personnages mythiques maîtrisant tout le savoir de leur époque. Une telle image est évidemment utopique, et erronée. Il est maintenant reconnu que les érudits du temps se distinguaient bien plus par leur capacité à aborder une situation sous plusieurs angles, s'annonçant ainsi comme les précurseurs de la modernité, que par la quantité de savoir qu'ils étaient capables d'absorber. Comme plusieurs des époques qui l'ont suivie et précédée, la Renaissance était une période effervescente et complexe, durant laquelle une vision du monde multiple et religieuse s'est transformée en une cosmologie essentiellement scientifique, discréditant toute contribution artistique ou spirituelle. La fracture qui s'est alors opérée est devenue abyssale et constitue l'un des très grands changements de paradigme de l'histoire de la connaissance : la distinction arts/sciences en termes d'objets et d'objectifs, de méthode et d'heuristique, appartient, avec le renoncement à toute causalité religieuse ou supranaturelle, aux fondements mêmes de la modernité.

En dehors de toute considération de nécessité ou de faisabilité, la question d'une réunification apparaît surtout, sur le plan épistémologique, assez futile. Il n'en serait pas ainsi si Art et Science étaient des réalités matérielles, compactes et mutuellement incompatibles, luttant pour établir leur hégémonie sur un monde dont elles seraient la substance. Dans les faits, les mondes qu'elles créent sont intangibles, arborescents et inextricablement enchevêtrés. Ils naissent de représentations qui émanent non pas d'une nature profonde qui leur serait propre, mais des constructions qu'elles établissent, l'une – la Science – en tentant une description unique du réel dans laquelle les objets, les événements et les phénomènes trouvent chacun une place et un rôle, l'autre – l'Art – en élaborant, à partir de

ce monde, des langages qui lui servent à prévoir d'autres propositions sur le réel, montrant que ces objets, ces événements et ces phénomènes ne sauraient être que ce qu'ils sont. Plusieurs analogies pourraient illustrer leur relation. L'une des plus parlantes dans le cadre du présent essai serait celle de la partition à l'œuvre : si la Science décrit la forme du monde selon une graphie codifiée et normalisée, l'Art construit de cette partition une œuvre unique étroitement dépendante de l'interprète.

Là s'établit la différence essentielle entre les deux pratiques. La volonté de la Science est de décrire ; pour elle, l'Art devient l'un des phénomènes qu'elle décrit, au même titre que la dérive des continents, la précession du périhélie de Mercure, le chant des poissons-crapauds. Elle cherche à rendre compte, hors de toute possibilité d'interprétation, de ce qui fait la substance du monde. Ce qu'elle cherche à décrire du monde est ce qu'elle ne peut (ni elle ni l'être humain) en modifier : un ensemble de permanences et de persistance indépendantes de toute action humaine. Des difficultés qu'elle rencontre dans cette tentative, la plus redoutable est sans doute celle qui la situe elle-même (tout comme l'Art) comme l'un des phénomènes qu'elle tente de décrire, la rendant à ses yeux seule responsable de sa propre description, et par là même de sa propre définition, tant il est vrai qu'en Science, description et définition sont largement assimilables l'une à l'autre et qu'ainsi, elle construit tout autant son propre langage que les objets qu'elle décrit par ce langage.

### Modifier/codifier

Ce rebouclage semblerait établir un rapprochement avec l'Art, si ce n'était que le langage de la Science cherche à accéder au statut de code, au sens propre du terme : un système dans lequel chaque signe, chaque terme, chaque vocable représente un et un seul élément, et dont la relation entre signe et élément ne dépend pas de l'observateur. Or, pas plus que l'œuvre ne se confond avec sa partition, un code ne s'assimile à un langage : tout au plus peut-on voir le premier comme une forme extrême et limite du second. Mais le langage de l'Art, lorsqu'il s'intéresse à la Science, tente précisément d'en extraire, comme avec tout ce dont il se préoccupe, ce qu'elle ne consent pas à dire : elle non plus, sous son regard, ne saurait être que ce qu'elle est, qu'elle se présente sous sa forme la plus abstraite ou matérialisée par quelque dispositif technologique.

Si cette différence d'intention et de statut proscribit toute tentative de réunification, la question d'une réconciliation est plus que jamais à l'ordre du jour. Pour qu'elle puisse advenir, il s'agit toutefois d'isoler les points de friction, c'est-à-dire les aspects des deux domaines qui ont été placés, en un temps de l'histoire, dans un rapport d'hostilité. Cela n'est en rien facile puisqu'il s'agirait, pour entreprendre une investigation approfondie, de distinguer les désaccords intervenus entre les protagonistes des arts et des sciences de ceux qui proviennent de l'extérieur des deux domaines. Une recherche aussi exhaustive n'est pas de mise ici, mais il faut néanmoins remarquer que, si Lévy-Leblond appartient à la première catégorie et parle depuis une chaire scientifique, les grands désaccords sont principalement induits par des regards externes et dépendent de facteurs sociaux sur lesquels artistes et scientifiques n'ont que peu de prise. En dépit du succès planétaire d'artistes majeurs, la crédibilité et le statut de l'Art ont été depuis des décennies mis à mal par la promotion à tout crin des carrières scientifiques et technologiques, qui doivent leur prestige et leur prospérité tant à ce qu'elles ont apporté à l'économie et au militaire qu'à des considérations d'ordre plus symbolique<sup>4</sup>. Le regard que les sociétés occidentales posent sur l'Art et les artistes ainsi que les moyens qu'elles leur attribuent n'ont rien à voir avec ceux qu'elles accordent à la Science<sup>5</sup>. De même, la caution accordée aux constats objectifs sur le monde, poussée à l'extrême par les positivistes et encore bien présente aujourd'hui, malgré les travaux d'un Merleau-Ponty, d'un Bachelard et de bien d'autres, situe le domaine de l'imaginaire hors d'une réalité à laquelle on n'accède que par un principe de lucidité – une lucidité de nature quasiment idéologique, définie par l'adhésion à un principe de

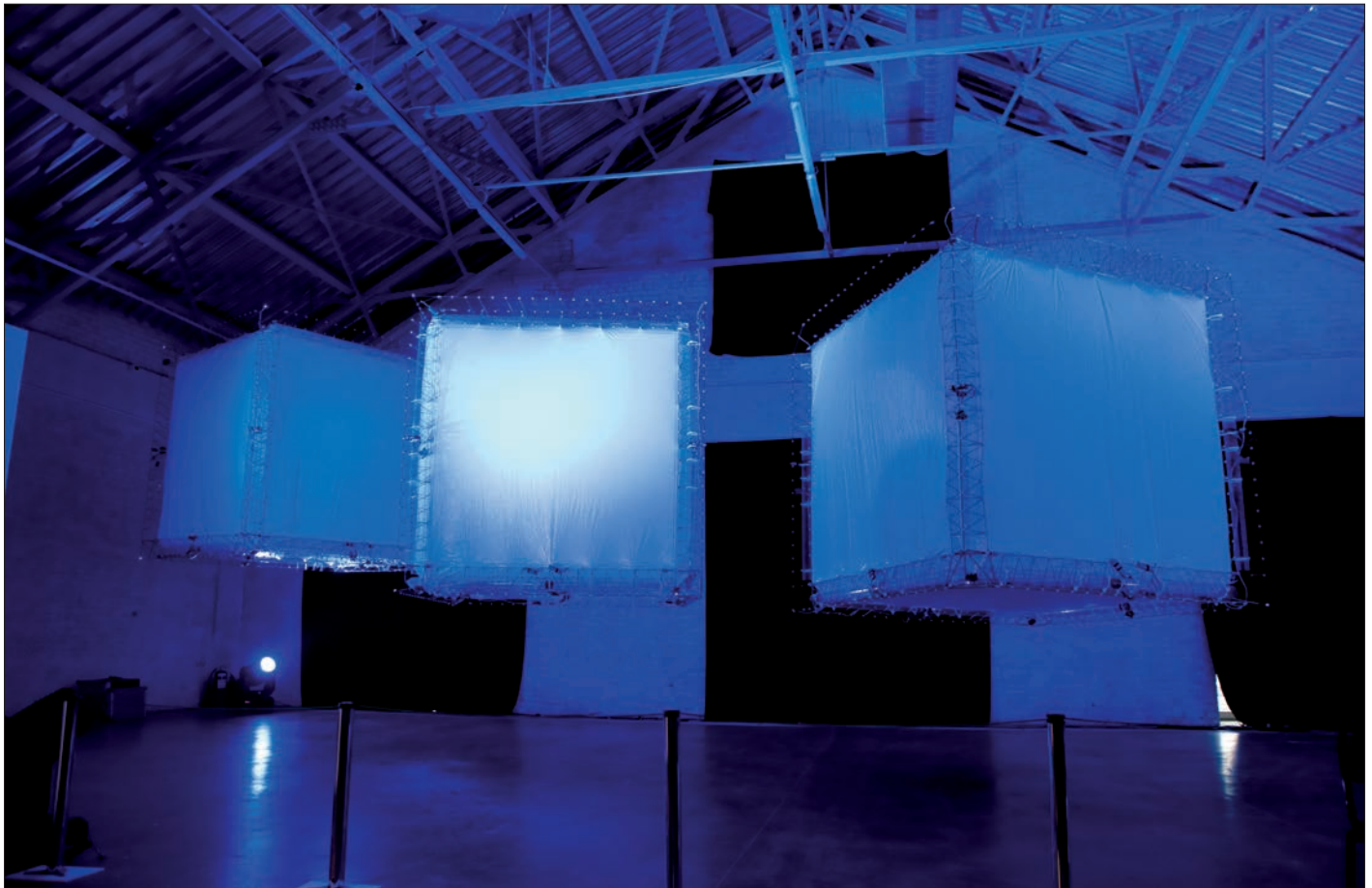
validation expérimentale totalement étranger à une démarche artistique : l'association du terme *recherche* à une démarche de création soulève encore souvent des commentaires acerbes, quand elle ne déclenche pas des sourires de commisération.

Il serait abusif de dire que les artistes n'ont aucune responsabilité dans cette situation. Plutôt que de revendiquer une démarche dont la nature et les objectifs leur sont spécifiques, distincts et tout aussi respectables que ceux de la Science, plusieurs ont tenté d'associer à leur œuvre quelques éléments de scientificité, dans l'espoir d'en accroître la crédibilité aux yeux du profane. Les scientifiques ne sont pas totalement innocents non plus, en particulier ceux qui, après avoir embrassé une carrière artistique, ont déclaré que leur art était en fait assimilable à une science et que les artistes qui croyaient faire autre chose se trompaient<sup>6</sup> ; soutenue par la crédibilité de ses auteurs, cette opinion a connu bien des échos dans les années cinquante et soixante, chez les artistes entre autres. Le phénomène n'est ni nouveau ni éteint, et contamine encore les domaines voisins : les critiques d'art ne sont pas rares qui ornent leur discours d'une terminologie scientifique inappropriée, la plupart du temps mal comprise, dans des essais à côté desquels les victimes de Sokal<sup>7</sup> apparaissent comme des modèles d'intégrité. On en veut pour exemple certaines œuvres utilisant l'effet Kirlian, les appels multiples à la théorie quantique, l'invocation trop fréquente des fractales pour modéliser tel ou tel courant et bien d'autres associations superficielles, parant l'art des plumes d'un paon qui n'a jamais existé afin de le doter d'une garantie scientifique sans laquelle, il en est sûr, aucun crédit, ni social, ni moral, ni financier, ne lui sera accordé.

De telles tentatives, au demeurant trop faciles à réfuter pour mériter plus qu'une notification de principe, resurgissent à chaque avancée scientifique notable. Malheureusement trop nombreuses, elles masquent d'autres travaux qui, d'ordre indiscutablement artistique, poursuivent systématiquement des investigations de longue haleine, aux étapes individuellement validables, selon des méthodologies qui, pour être personnelles, n'en présentent pas moins un niveau élevé de cohérence et de rigueur en tout point compatible avec la notion de recherche. Les deux dernières décennies ont vu l'éclosion d'un nombre accru de telles démarches, que l'on retrouve principalement dans le champ des arts médiatiques. Calquant originalement leurs méthodes et leur heuristique sur celles des sciences pures et appliquées, elles donnent progressivement lieu à des façons de faire qui leur sont propres et voient émerger des méthodologies spécifiques à la recherche artistique. Encore en cours d'élaboration, et donc peu évidentes à cerner, elles présentent néanmoins quelques points communs qui méritent que l'on s'y attarde.

### Démonstration, expérimentation, monstration

Parmi les étapes qu'impliquent ces méthodologies, l'une des plus critiques est celle qui assure la validation des propositions de départ. La recherche artistique ne peut, pour ce faire, se baser sur des expériences reproductibles et doit élaborer ses propres mécanismes. Paradoxalement – ou tout naturellement, selon le point de vue – celui qui semble s'établir de façon privilégiée est issu d'une pratique scientifique courante qui, en sciences, n'est généralement pas reconnue comme processus de vérification, à savoir la démonstration. Sa transposition en arts médiatiques, la *demo*, en a progressivement modifié le rôle et la nature. L'une des causes de son émergence est sans doute l'ampleur et la nature nouvelles des ressources mises en œuvre dans ce domaine, elles-mêmes à l'origine de projets qui n'auraient pu être envisagés auparavant. Les organismes qui soutiennent ces nouvelles formes de création en sont bien conscients et, pour différentes raisons, pas toutes désintéressées, offrent aujourd'hui à leurs protagonistes des moyens supérieurs à ceux proposés pour les arts traditionnels. Si l'on y ajoute le soutien logistique offert par les universités ou les centres d'artistes, leur développement implique des argents publics dont les montants combinés, bien que modestes par rapport à ceux qui sont attribués aux programmes scientifiques ou technologiques, représentent une



NXI GESTATIO [Reeves • St-Onge], automates cubiques volants du projet *VOILES | SAILS*, centre Winzavod, Moscou, 2009. Ces aérobots réagissent à la voix chantée, aux mouvements, à la lumière. Certaines œuvres en arts médiatiques occupent les espaces laissés libres dans les zones grises entre science, art et technologie. Bien qu'il soit difficile de les associer à l'un ou l'autre de ces domaines, elles peuvent potentiellement produire des retombées dans chacun d'eux, et leur développement fait appel aux protagonistes de plusieurs disciplines. Plusieurs sont ainsi montrées dans le cadre d'événements artistiques, et font simultanément l'objet de publications ou de conférences scientifiques ou technologiques.

augmentation considérable des moyens proposés aux artistes. Mais d'une part, la nature publique de ces fonds implique une reddition de comptes et une forme de responsabilisation différentes de celles qui prévalent dans les pratiques traditionnelles. D'autre part et surtout, elles ont entraîné l'apparition de véritables programmes de recherche-crédation, essentiellement, mais pas exclusivement, dans les universités. Leurs objectifs à long terme, trop ambitieux pour être atteints en une seule étape, doivent donner lieu à des présentations intermédiaires dont le rôle est multiple : elles témoignent de la bonne marche de la recherche ; elles confirment ou infirment la validité de la proposition de l'artiste ; elles garantissent sa capacité à maîtriser, avec son équipe, les différents aspects technologiques ; elles permettent le financement par étapes de projets coûteux, en appuyant des demandes de fonds successives par des résultats intermédiaires ; et surtout, elles évitent des absences trop prolongées sur la scène artistique d'auteurs qui se consacrent à des programmes de longue haleine, puisque ces événements modulaires deviennent des présentations à part entière.

C'est de la rencontre de cette pratique scientifique, ayant une nature plutôt pédagogique, et des impératifs spécifiques aux arts qu'a progressivement émergé la *demo*, qui conjugue en un temps unique l'expérimentation, la démonstration et la présentation artistiques à des auditoires élargis. La Science distingue très clairement ces trois phases, la validation restant l'apanage de l'expérience ; le spectacle de la science, pour fascinant qu'il soit, ne relève pas d'une méthodologie scientifique. En une coïncidence qu'il vaut la peine de relever, le terme *demo* ne se présente non plus comme la simple abréviation de *démonstration*, ce qui lui attribuerait une signification incorrecte, mais comme un acronyme (D.E.Mo) qui, en regroupant les premières lettres des termes *Démonstration*, *Expérimentation* et *MONs-*

*tration*, évoque le regroupement des trois phases en un seul moment. La *demo* n'exclut pas une validation concomitante par le biais d'articles de revues ou de présentations avec comités de lecture, mais reste, par la mise en contact simultanée du public, des milieux spécialisés et des médias, le temps privilégié d'une évaluation à la fois technologique et artistique des démarches.

### L'émergence de cadres méthodologiques partagés

L'importance des ressources requises par les arts médiatiques entraîne une autre évolution majeure : celle de la constitution de groupes de recherche dans des disciplines où le travail individuel restait, et reste encore bien souvent, la norme. Il y a là un phénomène qui contrecarre partiellement les inquiétudes – légitimes – qu'éprouvent de nombreux artistes et chercheurs au vu de l'évolution des arts médiatiques, à savoir la possibilité d'un asservissement des pratiques à la technologie, et celle de voir celle-ci s'établir comme une tête de pont de l'industrie dans les universités et les centres d'artistes, hypothéquant de fait la recherche indépendante. S'il est essentiel de rester vigilant face à ces risques, qui sont bien réels – le taux de recherches indépendantes dans les autres disciplines, telles que les sciences sociales, a drastiquement diminué ces dernières années –, il faut également prendre acte du potentiel de ces concentrations de ressources sur les plans de la synergie et du syncrétisme des pratiques. L'expérience de la recherche-crédation universitaire démontre en effet que le partage des expertises autour d'équipements hautement spécialisés, inaccessibles aux chercheurs individuels et mis en commun pour le bénéfice d'un vaste ensemble de travaux transdisciplinaires, résulte en échanges méthodologiques fréquents, eux-mêmes à la base des premiers cadres

méthodologiques communs – un processus à peu près impensable dans la pratique traditionnelle des arts où le secret sur les manières de faire restait la norme. Il existe bien sûr depuis longtemps des équipes d'artistes dont le travail se base sur des présupposés et des manières de faire collectifs, mais dont le partage des méthodologies ne dépasse pas un cercle restreint de créateurs. Ici, il s'agit d'échanges d'informations entre équipes d'origines variées, œuvrant sur des projets fort différents. Loin d'être confinés à leur seul rôle instrumental, les technologies se retrouvent à catalyser l'émergence de projets communs. Tout organisme disposant d'une plateforme technologique ouverte et polyvalente, même modeste, devient à sa propre échelle l'équivalent pour la recherche-crédation de ce que sont les grands équipements scientifiques (accélérateurs de particules, observatoires) pour la recherche fondamentale – à ceci près qu'ils ne sont pas confinés à une seule discipline, mais assurent un soutien aux pratiques intrinsèquement transdisciplinaires du numérique.

### Des arts médiatiques à la recherche-crédation

Il ne faut certainement pas souhaiter voir l'Art concentrer ses recherches autour de quelques méthodologies dominantes, au risque de le rapprocher, un peu trop encore, de la démarche scientifique. Il ne s'agit pas non plus de privilégier les arts susceptibles de donner lieu à un tel partage, au détriment de ceux qui favorisent les démarches individuelles. Il s'agit plutôt de prendre acte de la nouveauté de ce phénomène, qui contredit le deuxième point de la liste de Lévy-Leblond, par lequel s'éclaireront peut-être un jour quelques aspects mystérieux du processus de création ; il confronte l'Art à un impératif de communicabilité, et même, dans le cas des créateurs universitaires, d'enseignabilité. C'est par lui que s'amorce depuis plusieurs années déjà l'autonomisation de la recherche-crédation ainsi que la consolidation de son statut comme mode spécifique de production de savoirs et de transmission de connaissances. Cette évolution ne profite d'ailleurs pas seulement aux artistes en arts médiatiques : toutes les formes d'art ont à gagner à la constitution de ce nouveau domaine. Il clarifie le paysage de la recherche par l'ouverture d'une troisième voie, distincte des recherches fondamentales et appliquées, et offre de premiers éléments de réponse à ceux qui se questionnent sur les aspects artistiques de la science ou sur les aspects scientifiques de l'art en déclarant, comme un manifeste, que, s'il y a aujourd'hui de la science et de la technologie dans la recherche-crédation, la recherche-crédation n'est ni science ni technologie, mais une forme de recherche à part entière.

Issue du domaine des arts médiatiques, la recherche-crédation acquiert progressivement ses lettres de noblesse, mais avance encore en terrain fragile. Elle court entre autres le risque de voir les investigations qui lui sont propres confondues avec les aspects strictement techniques ou technologiques de la pratique artistique : dans l'histoire, nombreux sont les artistes qui ont participé au développement des technologies associées à leur médium, depuis les frères van Eyck et leur travail sur les pigments et les liants jusqu'à Bach et ses explorations sur la facture des orgues ; mais il s'agit là de composantes de la pratique qui ne sauraient la résumer, dont la validation n'a que peu à voir avec celle de l'œuvre au sens strict et dont les objectifs ne sont pas à proprement parler artistiques. Si la recherche-crédation commande de tels développements, qui peuvent dans bien des cas constituer de véritables avancées pour leur domaine, elle ne s'initie réellement qu'une fois ceux-ci accomplis pour s'orienter vers sa spécificité propre qui n'est ni la description d'une réalité que l'on veut partageable, comme dans le cas des sciences pures, ni l'élaboration des moyens d'agir sur cette réalité, comme dans le cas des sciences appliquées, mais bien la production et l'invention de sens à partir d'éléments du réel – ce qui s'apparente bien plus à la construction de mondes qu'à une construction de l'esprit.

Ici encore, ce constat contredit l'une des dichotomies proposées par Lévy-Leblond, qui associe l'Art, justement, à une construction de l'esprit et la Science, à la rigueur et à la description du réel. Cette distinction est

d'ailleurs surprenante, puisque les termes mis en opposition sont loin d'être incompatibles : une construction de l'esprit peut être implacablement rigoureuse et décrire le réel ; l'expression *construction de l'esprit* est précisément, dans le domaine philosophique, associée à la Science. Quant au second terme, qui laisse supposer que la rigueur demeure l'apanage de cette dernière, il se voit également infirmé par bon nombre de programmes de recherche-crédation, où elle est loin d'être laissée pour compte ; et il n'est pas nouveau d'affirmer que la description du réel par la Science en laisse échapper des pans entiers – dont plusieurs ne sont accessibles qu'à une investigation d'ordre artistique.

La vision des arts médiatiques, et des arts en général, portée par l'ouvrage de Lévy-Leblond illustre le travail qui reste à accomplir pour que la recherche-crédation accède au statut de recherche à part entière. Il reste essentiel de préciser qu'au bout du compte, la spécificité qu'elle vise ne repose pas sur une distinction entre arts médiatiques et non médiatiques, pas plus qu'elle n'introduit une telle distinction : elle s'élabore sur toute vision du monde, naïve ou informée, immédiate ou savante ; sa constitution inclut l'ensemble des démarches de recherche en arts, qu'elles soient médiatiques ou non. À ce titre, on notera que le présent article ne s'intéresse justement pas à la question de ce qui rend un art médiatique. Traité par de multiples auteurs, le sujet a donné lieu à plusieurs essais de catégorisation basés sur des critères de statuts fort différents : la nature interactive ou informationnelle des arts médiatiques, le statut du visiteur, simultanément acteur et observateur de l'œuvre, la rupture avec l'*aesthesis* traditionnelle, la nature non représentationnelle des installations, le regroupement autour du numérique et bien d'autres, qui frôlent parfois avec l'ésotérisme, en particulier lorsqu'il s'agit des arts du réseau. Tous ces essais conduisent à des délimitations variables qui ne se recoupent que par endroits. Il y aurait probablement une piste à explorer du côté de l'antinomie média/immédiat, qui établit une distinction en fonction du parcours perceptif et intellectuel que le visiteur doit suivre pour accéder à l'essence de l'œuvre. Mais la définition la plus précise a probablement quelque chose à voir avec l'idée que les arts médiatiques s'élaborent à partir d'un monde déjà transformé par des technologies qu'ils considèrent comme une nature artificielle et qui portent leur propre poésie. Ils s'établissent sur une réalité qui est déjà, dans son état primordial, *médiatisée*.

Le regard qui voit les arts et les sciences comme réconciliables place l'évolution de leurs relations dans un rapport chronologique : alliés d'une époque, ils seraient devenus les adversaires d'une autre et chercheraient à retrouver aujourd'hui une fraternité perdue. Si ce modèle, simplifié mais relativement exact, génère des conséquences fécondes, il semble aujourd'hui plus fructueux de placer arts et sciences dans un rapport de synchronicité, et de lire leurs rencontres sur un plan spatial, sur un territoire où la recherche de lieux de rencontre se substitue à celle de moments d'alliance. Dans ce modèle, c'est la persistance de ces lieux qui laisse supposer la possibilité de cadres méthodologiques stables et partageables. Une cartographie qui chercherait à repérer les zones de validité et les domaines de pertinence respectifs des arts et des sciences ne serait pas simple à lire. Elle révélerait d'innombrables interpénétrations, ramifiées à l'extrême, un labyrinthe dont les branches aboutissent sur des zones passablement floues, territoires hybrides où le partage des influences devient quasiment impossible. C'est de ces territoires indéfinissables, impossibles à éliminer, longtemps considérés avec circonspection par les scientifiques comme par les artistes (qu'on pense aux recherches formalistes en art), qu'ont émergé, il y a un demi-siècle (près d'un siècle si l'on inclut le domaine de la musique), les premières pratiques associables aux arts médiatiques. Longtemps vues de l'extérieur comme un handicap, l'impossibilité de les classer dans les catégories traditionnelles de l'Art et du savoir n'est plus vue comme un manque de clarté ou de détermination, mais comme l'amorce de nouvelles façons de faire dont le regroupement, précisément basé sur une volonté délibérément transdomaniale, trans et postdisciplinaire, annonce la possibilité même de la recherche-crédation. ■