HAL
open science

Communiquer la recherche en arts numériques : Une approche info-communicationnelle de la documentation

Stéphane Bellin

To cite this version:

Stéphane Bellin. Communiquer la recherche en arts numériques : Une approche info-communicationnelle de la documentation. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Avignon; Université du Québec à Montréal, 2017. Français. NNT : 2017AVIG1178 . tel-01745667

HAL Id: tel-01745667

https://theses.hal.science/tel-01745667v1

Submitted on 28 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE (UAPV)
ÉCOLE DOCTORALE 537 CULTURE ET PATRIMOINE
ÉQUIPE CULTURE ET COMMUNICATION / CENTRE NORBERT ÉLIAS – UMR 8562
ET
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)
FACULTÉ DES ARTS – ÉTUDES SUPÉRIEURES EN MUSÉOLOGIE

PROGRAMME DE DOCTORAT INTERNATIONAL EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION ET PATRIMOINE

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DES GRADES DE :
DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (UAPV)
ET PHILOSOPHIÆ DOCTOR, PH.D EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION ET PATRIMOINE (UQAM)

COMMUNIQUER LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES
UNE APPROCHE INFO-COMMUNICATIONNELLE DE LA DOCUMENTATION

STÉPHANE BELLIN

TOME I

SOUS LA DIRECTION DES PROFESSEURES
CÉCILE TARDY ET JOANNE LALONDE

SOUTENUE LE 28 JUIN 2017

JURY :

MADAME CHRISTINE BERNIER, PROFESSEURE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
MONSIEUR JEAN DAVALLON, PROFESSEUR ÉMÉRITE DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
M. THIERRY FOURNIER, ARTISTE ET COMMISSAIRE ENSADLAB ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS
MADAME JOANNE LALONDE, PROFESSEURE DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MADAME JOËLLE LE MAREC, PROFESSEURE DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
MONSIEUR LOUIS-CLAUDE PAQUIN, PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MADAME CÉCILE TARDY, PROFESSEURE DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE III

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mes deux directrices, les professeures Joanne Lalonde et Cécile Tardy, qui ont su m'accompagner, m'orienter et me soutenir tout au long de mon travail de recherche. Je suis très reconnaissant à Cécile Tardy d'avoir perçu chez moi les aptitudes indispensables pour s'engager dans une telle aventure et de m'avoir guidé dans mes premières expériences de chercheur. L'enthousiasme chaleureux de Joanne Lalonde m'a permis de tenir bon face aux moments d'hésitation et de surmonter les rigueurs de l'hiver québécois.

Je remercie également l'ensemble des membres de l'équipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et particulièrement ceux qui ont pris part aux nombreux séminaires multidisciplinaires. Leurs conseils ont été précieux pour faire évoluer et avancer ma recherche. Merci aux professeurs Jean Davallon, Marie-Pierre Fourquet-Courbet, Daniel Jacobi et Yves Jeanneret. Merci à la maitresse de conférences Émilie Flon. Je remercie tous les membres du Programme international de doctorat en « Muséologie, Médiation et Patrimoine » conjoint à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et de l'Université du Québec à Montréal. Je remercie spécifiquement pour leurs accueils les professeurs, Daniel Arsenault, Yves Bergeron et Catherine Saouter. Merci à Sylvie Brière, Pascale Di Domenico et Sophie Taillan, pour leurs efficacités au plan administratif.

Cette thèse doit beaucoup aux équipes de mes deux terrains québécois, celle du laboratoire NT2 et celle du projet Arc_Danse du laboratoire Hexagram-UQAM. Je remercie les responsables avec qui j'ai eu la chance de collaborer étroitement, notamment les professeurs Bertrand Gervais, Mario Côté et Brigitte Kerhervé. Mes remerciements vont également à l'ensemble des assistants de recherche et aux autres membres de ces deux équipes qui sauront se reconnaître.

Je remercie Hélène Deriu pour la confiance qu'elle m'a accordée, une première fois lorsque j'étais jeune étudiant, en m'offrant l'opportunité de réaliser mon stage de Master au sein de Kawenga, et une seconde fois lorsque j'étais jeune doctorant, en me recrutant pendant deux ans grâce au dispositif CIFRE. Cette opportunité a été décisive dans l'orientation et la mise en œuvre de ma démarche de recherche. De ces premières expériences à Kawenga, je garde de nombreux souvenirs qui me seront très utiles, j'en suis persuadé, pour la suite de mon parcours professionnel. Merci au président de l'association Alexandre Simonet. Merci à Grégory Diguet lorsque j'étais stagiaire. Je remercie également tous mes collègues pour les moments amicaux passés à vos côtés ! Merci à Gaël Alonzo, Gaspard Bébié-Valérian, Ariane Bordarier, Vincent Cadilhon, David Lavaysse, Louis Logodin, Floriane Pochon, Hugues Pedreno et Claudia Tanus.

Je remercie aussi tous les artistes, dont j'ai croisé le chemin à Kawenga et qui ont alimenté mon travail de recherche en me permettant d'être au plus près de leur démarche créative. Merci à La Compagnie Arcinolether, Stéphane Cousot, Isabelle Massu, Young-Ho Nam, Géraldine Paoli, Tacit Group et Thomas Tudoux.

Ce doctorat a été l'occasion de faire de belles rencontres et d'avoir des échanges fructueux entre jeunes collègues. Merci à Marianne Alex, Camille Bernetière, Michaël Bourgatte, Marie Cambone, Cheikhouna Beye, Jessica Cendoya, Alexendra Georgescu Paquin, Camille Jutant, Pierric Lhemann, Camille Moulinier, Julie Pasquer, Jieun Park, Svetlana Jevtovic, Hecate Vergopoulos. Je remercie aussi mes complices avec qui j'ai partagé les nombreuses réjouissances de la découverte du Québec, Johan Barthélemy, Marie-Charlotte Franco, Eva Sandri, Ji-Young Park et Laurence Provenche Saint-Pierre. Je remercie particulièrement Caroline Buffoni pour son aide et ses encouragements. Ces derniers ont été très précieux pour surmonter la dernière ligne droite, la plus intense !

Je veux remercier, enfin, tous ceux qui m'entourent et sans qui ce travail n'aurait pas été possible, juste parce qu'ils me permettent de vivre et de rire à leur côté. Tous, vous avez porté d'une manière ou d'une autre cette thèse !

Merci à Gaspard Mazières pour les joyeux moments passés à ses côtés. Merci à ses parents Nicolas et Laurence Mazières. Merci à ses cousines Clémence et Mathilde Danet. Merci à sa grand-mère Simone Brunel Bacot et à son arrière-grand-mère Yvonne Brunel. Merci à Fanny Bacot sans qui cette thèse n'existerait pas et à qui je dois beaucoup.

Merci à la fine équipe montpelliéraine, Maria-Angel Boehm, Charlotte Barthélemy, Pascal Chaveau, Margaux Fieux, Lucie Sciabbarrasi, Michaël Toledano et Moélie Roveri.

Merci à Marie Soulié qui me connaît plus que personne. Merci à Florian Confais-Walton.

Merci aux Québécois, qui n'en sont pas, mais que j'ai eu la chance de rencontrer au Québec ! Vous avez assuré dans les meilleurs et les pires moments ! Merci à Elsa Bourdot, Stéphanie Boulnois, Simon Gréau, Arthur Joliveau et Rémy Saniel.

Merci à tous les membres de ma famille, si importante pour moi. Merci à mes grands-mères, Yvette Bellin et Yvonne Gillet. Merci à mes neveux, Joakim et Loukas Mollet. Merci à leur père, Sébastien Mollet. Merci à ma sœur Estelle Bellin avec qui je partage tant de choses.

Enfin, je dédie cette thèse à mes parents, Francis Bellin et Sylvie Gillet, que je ne cesserai jamais de remercier pour leur soutien infaillible. Depuis mes souvenirs les plus lointains, vous m'avez toujours laissé prendre mes propres décisions et vous avez toujours fait en sorte que je puisse les réaliser sereinement. Si j'en suis arrivé jusque-là, c'est grâce à vous deux. Merci !

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....3

RÉSUMÉ.....9

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....11

PREMIÈRE PARTIE
LE DOMAINE D'ÉTUDE : LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE DE LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES PAR LA DOCUMENTATION 23

Introduction.....23

CHAPITRE I
DÉFINIR LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES.....28

1. LA DÉLIMITATION DES ARTS NUMÉRIQUES PAR LES DIFFÉRENTES DESTINATIONS DE SA TERMINOLOGIE.....29

1.1 Accompagner les évolutions historiques des technologies numériques. 30
1.2 Déterminer les spécificités du médium numérique.....39
1.3 Établir des typologies et des thématiques.....47
1.4 Ériger un ensemble homogène.....52

2. LA RECHERCHE EN ART : LES DIFFÉRENTES CONCEPTIONS INSTITUTIONNELLES.....59

2.1 Création versus recherche.....62
2.2 La recherche en art dans les universités.....67
2.3 La recherche en art dans la politique du Ministère de la culture et de la communication.....77
2.4 La recherche en art sous l'angle des réformes impulsées par l'accord de Bologne.....81
2.5 La recherche en art dans les écoles supérieures d'art françaises.....91
2.6 La recherche création dans les universités québécoises.....109
2.7 La recherche en arts numériques.....118

CHAPITRE II
CARACTÉRISER LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE.....136

1. LA NOTION DE COMMUNICATION SCIENTIFIQUE.....138

1.1 Le système de la communication scientifique.....138
1.2 La communication scientifique sous le régime des technologies numériques : un système en évolution.....151

2. LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE COMME SITUATION ÉNONCIATIVE.....166

2.1 L'information scientifique et technique : la mise en discours des connaissances constitutive du savoir.....166
2.2 Les différentes formes discursives du savoir.....173

CHAPITRE III
LA DOCUMENTATION À TRAVERS LES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION.....188

1. LA DOCUMENTATION DANS LES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION.....190

1.1 Le concept de document, le fondement de la documentation.....191
1.2 La documentation, comme un ensemble de documents et une activité reposant sur un système d'information.....201
1.3. La redocumentarisation et le document numérique.....210

2. LA DOCUMENTATION DANS LE MONDE ARTISTIQUE.....217

2.1 La documentation comme acte créatif.....218
2.2 La documentation, conservatrice des mémoires de l'art.....225
2.3 La documentation, source du discours artistique.....241
2.4 La documentation et les arts numériques.....253

CHAPITRE IV
POSTULATS ET HYPOTHÈSE : LA DOCUMENTATION DE LA RECHERCHE EN ART COMME COMMUNICATION SCIENTIFIQUE 265

1. LES FORMES DE LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE DE LA RECHERCHE EN ART DÉBATTUES.....267

1.1 La problématique de l'écrit dans le contexte des réformes des écoles supérieures d'art.....267
1.2 Les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques non stabilisées.....282

2. LA DOCUMENTATION AU CENTRE DE LA PROBLÉMATIQUE.....293

2.1 Le glissement de la documentation vers la communication scientifique 293
2.2 L'hypothétique énonciation documentaire.....300

Conclusion.....307

DEUXIÈME PARTIE
LE CADRE OPÉRATIONNEL POUR L'ANALYSE EXPLORATOIRE DE TROIS DISPOSITIFS DOCUMENTAIRES.....311

Introduction.....311

CHAPITRE I
L'IDENTIFICATION DES TROIS TERRAINS ÉTUDIÉS.....315

1. DES OEUVRES NUMÉRIQUES HÉTÉROGÈNES.....318

1.1 Une diversité d'œuvres numériques produites lors des résidences à Kawenga.....319
1.2 Les œuvres hypermédiatiques étudiées par le laboratoire NT2.....330
1.3 La recréation en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques québécoises par l'artiste Mario Côté chercheur au laboratoire Hexagram-UQAM.....338

2. DES MODALITÉS DE RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES DISPARATES.....347

2.1 La recherche en création par l'expérimentation artistique au medialab Kawenga.....348
2.2 La recherche théorique en post-création au laboratoire NT2.....361
2.3 La recherche recréation au laboratoire Hexagram-UQAM.....370

3. LA DOCUMENTATION AU SERVICE DE TROIS INTENTIONS COMMUNICATIONNELLES.....378

3.1 Stimuler de nouvelles pratiques artistiques, transmettre des savoirs et valoriser le travail des artistes.....379
3.2 Constituer un corpus artistique stable, produire et diffuser des savoirs artistiques théoriques.....384
3.3 Établir une mémoire créative et vivante de la danse québécoise.....388

CHAPITRE II
QUELLE MÉTHODOLOGIE POUR ANALYSER LA DOCUMENTATION COMME ACTE ÉNONCIATIF ?.....396

1. INTERROGER LA DOCUMENTATION PAR SON ÉNONCIATION.....399

1.1 S'éloigner du cadre théorique de la linguistique.....399
1.2 Repérer les marques indicielles de l'énonciation documentaire, un prolongement de l'énonciation éditoriale.....408

2. ANALYSER LA DOCUMENTATION COMME DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL.....416

2.1 Le concept de dispositif en sciences de l'information et de la communication.....417
2.2 La documentation comme dispositif info-communicationnel.....423
2.3 Adapter les outils méthodologiques à chacun des terrains étudiés.....431

Conclusion.....438

TROISIÈME PARTIE
TROIS ÉTUDES DE CAS : LA DOCUMENTATION SOUS L'ANGLE DE L'ÉNONCIATION DOCUMENTAIRE.....442

Introduction.....442

CHAPITRE I
TROIS DISPOSITIFS INFO-COMMUNICATIONNELS : DES MOTEURS MANIPULANT DES DOCUMENTS PRIMAIES, SECONDAIRES ET TERTIAIRES.....444

1. LES TROIS MOTEURS CATALYSEURS DES DISPOSITIFS DOCUMENTAIRES ÉTUDIÉS.....446

1.1 Organiser des mises en situation dialogique des artistes accueillis en résidence.....447
1.2 Alimenter le Répertoire des œuvres hypermédiatiques.....463
1.3 Recréer des œuvres chorégraphiques de la danse moderne et contemporaine québécoise par la vidéodanse.....478

2. LE RASSEMBLEMENT ET LA PRODUCTION DE DOCUMENTS SECONDAIRES À PARTIR DE DOCUMENTS PRIMAIRES DANS UN DESSEIN INFORMATIONNEL....486

2.1 La documentation d'un processus créatif expérimental....488
2.2 Des œuvres hypermédiatiques documentées par des fiches du Répertoire du NT2....495
2.3 La documentation d'œuvres chorégraphiques historiques, de leurs processus créatifs originaux et des processus de recréation propres à l'artiste Mario Côté....505

3. LA PRODUCTION DE DOCUMENTS TERTIAIRES POUR UN ACHÈVEMENT COMMUNICATIONNEL....519

3.1 Le Cahier de Résidence....520
3.2 Les Dossiers thématiques, les Cahiers virtuels et les Expositions....529
3.3 Les fiches documentaires et les vues de l'Archive Arc_Danse en ligne 544

CHAPITRE II
TROIS ÉNONCIATIONS DOCUMENTAIRES : DES MARQUES INDICIELLES ET DES PROTAGONISTES RÉVÉLATEURS DE RÉGIMES ÉNONCIATIFS....558

1. LES MARQUES INDICIELLES ET LES PROTAGONISTES DES ÉNONCIATIONS DOCUMENTAIRES ÉTUDIÉES....560

1.1 Une énonciation documentaire polyphonique « infra-ordinaire »....562
1.2 Une énonciation documentaire polyphonique affichée partiellement, hiérarchisée et individualisée....566
1.3 Une énonciation documentaire polyphonique visible partiellement et hiérarchisée....583

2. LES DIFFÉRENTS RÉGIMES ÉNONCIATIFS DE LA DOCUMENTATION ANALYSÉE....590

2.1 Un régime énonciatif rapporté et administré par le seul documentaliste 591
2.2 Un régime énonciatif concerté et partagé collectivement entre les différents membres de l'équipe du laboratoire NT2....594
2.3 Un régime énonciatif partagé et approuvé par l'artiste Mario Côté....613

Conclusion....621

CONCLUSION GÉNÉRALE....627

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES....645

RÉSUMÉ

La recherche en art se caractérise par une articulation polarisée entre la pratique artistique et la théorie. Cette thèse propose de transférer ce paradigme symptomatique de cette discipline vers la question pragmatique des modalités de sa communication scientifique. La forme de cette dernière fait débat pour les acteurs des écoles supérieures d'art françaises, qui défendent une liberté face au modèle prédominant de l'écrit universitaire. L'hypothèse formulée par cette thèse consiste à penser que la documentation devient une forme plausible de communication scientifique adaptée à la recherche en art. Pour traiter de cet objet d'étude, la recherche en arts numériques, le plus souvent interdisciplinaire, coopérative et collective, s'est avérée particulièrement pertinente, car la pluralité et la fragmentation de ses résultats permettent justement de sortir de la dichotomie pratique *versus* théorie. En effet, ces derniers impliquant plusieurs intervenants se partagent entre des créations artistiques, des développements technologiques et des contributions théoriques.

Le constat d'un glissement de la documentation vers la communication scientifique est conditionné par l'existence de l'énonciation documentaire ; puisque le savoir, peu importe la pratique discursive utilisée, se concrétise par un discours compris comme le résultat d'un acte énonciatif. Trois études de cas à vocation exploratoire ont été menées autour de trois dispositifs documentaires établis par des acteurs de la recherche en arts numériques, en France et au Québec – le *Cahier de Résidence* d e *Kawenga, territoires numériques*, le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et les autres rubriques du site internet du laboratoire NT2 et l'*Archive Arc_Danse* développée au laboratoire Hexagram-UQAM. La méthodologie utilisée érige l'énonciation documentaire pensée dans le prolongement de l'énonciation éditoriale comme un concept opérationnel. Elle s'articule en deux étapes. La première étudie la documentation comme dispositif info-communicationnel en utilisant, selon les terrains, différents outils et modes d'implication du chercheur. La seconde examine les objets documentaires par une approche sémiotique afin d'y relever directement les marques indicielles de l'énonciation documentaire et d'identifier conjointement les énonciateurs signalés et dissimulés. Il en ressort la caractérisation de régimes énonciatifs spécifiques.

Cette thèse conforte l'idée que la documentation véhicule un discours documentaire au point qu'il est possible de l'utiliser comme un moyen communicationnel et non plus comme un outil de transfert neutre du contenu informationnel de documents vers des usagers. Elle en détaille aussi plusieurs attributs qui attestent concrètement de sa faculté à pouvoir répondre aux enjeux info-communicationnels propres à la recherche en arts numériques et plus globalement à la recherche en art.

Mots-clés : arts numériques, recherche en art, communication scientifique, documentation, énonciation documentaire.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme-créateur… Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible… Voilà pourquoi je date tout ce que je fais (Picasso cité par Brassaï, 1997 : 87).

Dans cette citation extraite de conversations rapportées par le photographe Brassaï et publiées initialement en 1964, l'artiste Pablo Picasso évoque plusieurs enjeux essentiels à la recherche restituée par cette thèse. D'une part, il souhaite voir émerger une science tournée, non plus uniquement vers l'appréciation des œuvres, mais vers la figure de « l'homme-créateur ». Autrement dit, il espère la mise en place d'une discipline scientifique, dont l'objet d'étude central serait l'artiste en tant qu'instigateur de la création. D'autre part, il suggère que la documentation devienne le matériel à partir duquel s'élabore cette science.

Si en 1964 les paroles de Pablo Picasso relèvent d'une posture prospective, elles finissent par se concrétiser dans la réalité conjointe du monde de l'art et du monde de la science. Effectivement, cette thèse explore le domaine de la recherche en art, une discipline qui est déjà institutionnalisée depuis plusieurs décennies. Par extension, il est possible de considérer celle-ci en dépit de ses nombreuses configurations, comme cette science envisagée par Pablo Picasso. Si la recherche en art est aujourd'hui morcelée entre différents acteurs et institutions, depuis la seconde moitié du XXe siècle, les artistes ont toutefois largement investi la recherche comme activité scientifique. Elle a ouvert la voie à une analyse des phénomènes créatifs à partir du point de vue des praticiens et non plus uniquement des théoriciens extérieurs au travail artistique. Cette tendance s'est manifestée aussi bien dans les universités françaises lorsqu'après mai 1968 l'art s'y autonomise par rapport aux autres disciplines universitaires en créant son propre département, dans les universités québécoises lorsque l'enseignement artistique y est introduit en 1969 à la suite de la fermeture des écoles des beaux-arts ou dans les écoles supérieures d'art françaises lorsque les réformes successives de 1973, 1988, 1990 et plus récemment celles des années 2000, ont instauré et renforcé la mise en place d'une pédagogie de recherche axée sur

l'expérimentation artistique. De son côté, le Ministère de la culture et de la communication a institué une action dans le domaine de la recherche en art, dès la fin des années soixante-dix, avec la création d'établissements culturels comme l'IRCAM (Institut de recherche et de coordination acoustique et musical). Dans les années quatre-vingt-dix, cette action s'est élargie à d'autres secteurs artistiques que celui de la musique, à l'image de l'art contemporain par le biais de mesures manœuvrées par des institutions comme le CNAP (Centre national des arts plastiques), des centres d'art ou encore des lieux de résidence.

L'engagement des artistes dans la recherche s'est traduit par une exploration de l'art, plus seulement orientée vers l'analyse des œuvres dans une démarche herméneutique, mais prenant également en compte dans une démarche poïétique l'analyse de l'expérience créative, celle des processus et des pratiques artistiques. En parallèle de cette évolution de la recherche en art de sa position initiale d'une « recherche sur l'art » vers une multiplication des postures, celles de la « recherche avec l'art », de « la recherche création », de la « recherche par l'art » et de « la recherche dans l'art », la question des formes de sa communication scientifique s'est posée. La recherche en art s'est astreinte à répondre à l'exigence de la science, celle de la production de savoir, bien qu'elle soit encore en train d'explorer les modalités pour y arriver. Certains acteurs privilégient la production théorique se conformant aux normes de l'écriture universitaire tandis que d'autres investissent l'exposition sous la forme de l'accrochage d'œuvres accompagné de discours oraux refusant que l'acte théorique domine l'acte créatif. En France, cette dichotomie entre la théorie et la pratique artistiques, entre la production d'un écrit ou d'une œuvre, a cristallisé l'opposition institutionnelle de l'enseignement artistique tel qu'il est mis en œuvre dans les universités et les écoles supérieures d'art. À partir des années 2000, le débat des formes de la communication scientifique de la recherche en art a été relancé avec virulence lors des réformes imposées aux écoles supérieures d'art françaises par l'accord de Bologne sur l'harmonisation de l'enseignement supérieur européen. Il s'en est suivi des réflexions et des expérimentations autour de la communication scientifique de cette discipline. Ces mêmes acteurs essaient de trouver une forme adaptée à leur conception de la recherche en art axée sur l'expérimentation d'un processus créatif et à la nécessité de produire du savoir. Cette thèse s'est donc saisie de ce débat réflexif et de ces expérimentations pour interroger la communication scientifique de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques.

Dans la citation rapportée en début de cette introduction, Pablo Picasso accorde un rôle primordial à la documentation lorsqu'il évoque cette science pour laquelle « l'homme-créateur » aura une place centrale. Il estime que toute la documentation qu'il produit sera amenée à l'alimenter. S'il suggère que cette science ne sera pas forcément conduite par les artistes eux-mêmes, il a néanmoins l'intention d'y contribuer en agissant sur la documentation de son propre travail créatif. Pablo Picasso met alors l'accent sur la fonction informative de la documentation. Le document informe sur les œuvres et les pratiques artistiques avec lesquelles celui-ci entretient une relation. Depuis la seconde moitié du XXe siècle, la fonction de la documentation dans le monde de l'art est devenue variable et hybride au point de malmener sévèrement la stricte séparation historiquement établie entre l'œuvre et son document. Désormais, la documentation assume distinctement ou simultanément, tantôt une fonction informative, une fonction esthétique, une fonction mémorielle ou encore une fonction éditoriale. Sur ce dernier point, la chercheuse Anne Bénichou démontre que les artistes s'emparent de plus en plus de la documentation pour exercer un impact sur l'écriture des histoires de l'art et plus largement sur celui des discours critiques et théoriques (Bénichou, 2012, 2015). En se basant sur ce constat, il est possible d'envisager que la fonction de la documentation soit amenée à s'amplifier au sein de la recherche en art, notamment à un moment où les artistes se sont désormais résolument positionnés dans ce secteur. La proposition de cette thèse est justement d'investir la documentation comme une forme plausible de la communication scientifique de cette discipline alors même que ses acteurs sont en train de débattre et d'expérimenter les modèles de transmission des divers résultats qu'elle produit. Plus exactement, l'objectif général de la recherche consiste à analyser des pratiques documentaires de protagonistes évoluant dans ce domaine scientifique de façon à comprendre si la documentation est en mesure d'endosser une fonction info-communicationnelle si importante pour la mise en œuvre de la science.

Cette introduction a comme objectif de présenter la démarche générale de cette recherche décrite par cette thèse. Pour commencer, elle explique les raisons du choix d'investir spécifiquement la recherche en arts numériques plutôt que le domaine de la recherche en art dans sa globalité. Pour continuer, elle revient sur son cadre conceptuel à partir duquel a été construite sa problématique et poursuit sur son ancrage info-communicationnel. De surcroît, elle annonce les trois terrains

étudiés en mettant en exergue le statut particulier de l'association montpelliéraine Kawenga, territoires numériques, partenaire de la CIFRE (Convention Industrielle de Formation par la Recherche). Celle-ci a induit une posture singulière de ma part partagée entre ma fonction de praticien et de jeune chercheur. Pour finir, elle s'arrête sur le caractère exploratoire de cette recherche.

Si l'intérêt de cette thèse se trouve en adéquation avec la discipline de la recherche en art, il est intéressant de cibler son investigation plus spécifiquement dans le domaine des arts numériques. Effectivement, ces derniers comportent des particularités avantageuses pour explorer l'objectif général traité par cette thèse. Les arts numériques issus d'une alliance entre l'art, la technologie actuelle et la science se sont aisément positionnés dans ce champ de la recherche en art. Le point de rencontre s'est construit autour de l'innovation, aussi bien artistique que technologique. En France, cette convergence a été encouragée par plusieurs dispositifs publics de financement. Elle a abouti à l'émergence d'une recherche en art, non polarisée seulement sur des préoccupations créatives, mais largement ouverte à l'exploration commune d'enjeux à la fois technologiques et artistiques. Pour répondre à ces attentes démultipliées, elle a transformé ses modes d'organisation pour devenir davantage collaborative, coopérative et interdisciplinaire. Il en résulte plusieurs conséquences sur les formes de sa communication scientifique. Tout d'abord, la recherche en arts numériques est productive de résultats pluriels, hétéroclites et fragmentés : des prototypes techniques, des œuvres, des écrits scientifiques, des brevets, etc. (Fourmentraux, 2011). Ensuite, ses résultats sont communiqués et valorisés dans des sphères très différentes, selon les intérêts divergents de chaque collaborateur. Enfin, l'attribution nominative de ses divers résultats répond le plus souvent à une logique individuelle alors même que la recherche en arts numériques instaure inversement une démarche collective autour d'un projet commun (Fourmentraux, 2012). Confrontées à ces difficultés, les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques ne sont pas stabilisées. Elles font l'objet de débats et d'expérimentations à l'image de la recherche en art dans les écoles supérieures d'art françaises. Cependant, ces enjeux spécifiques à la communication scientifique de la recherche en arts numériques forment un intérêt particulier pour cette thèse. Ils permettent d'éviter le spectre d'une problématique trop enfermée dans cette dichotomie qui oppose la théorie à la pratique artistique, la production d'écrits à celle d'œuvres ou encore les universités aux écoles

supérieures d'art françaises. D'ailleurs, sur ce dernier point, si la recherche en arts numériques est installée dans les laboratoires universitaires et les ateliers de plusieurs écoles supérieures d'art, elle s'est aussi établie dans d'autres types d'établissements, comme des lieux d'art, des entreprises ou des lieux hybrides comme les medialab. Indépendamment de la question de la recherche en arts numériques et de sa communication scientifique, ce champ artistique se démarque aussi par son engagement dans le domaine de la documentation. Cette dernière a été essentiellement abordée dans le contexte muséal, notamment pour pallier les difficultés de conservation des œuvres numériques, dont les composants techniques sont soumis à une obsolescence toujours de plus en plus rapide. En d'autres termes, les acteurs professionnels des musées ont mis au point des stratégies documentaires pour solutionner leur mémorisation. En somme, pour toutes les raisons résumées dans ce paragraphe, les arts numériques se sont présentés comme un domaine particulièrement propice à l'objectif général de cette thèse, celui de questionner la communication scientifique de la recherche en art.

La construction de la problématique au cœur de cette thèse s'opère à partir d'un domaine d'étude général. Il est élaboré à partir du croisement de trois espaces réflexifs rattachés successivement aux trois objets suivants : la « recherche en arts numériques », « la communication scientifique » et la « documentation ». Pour chacun d'entre eux, il s'agit à la fois d'en donner une définition et d'en déduire des constatations qui alimentent, par la suite, l'élaboration de la problématique. Dans sa globalité, la recherche en art se caractérise par une multiplicité de conceptions et de pratiques. Toutefois, celles-ci se rejoignent dans la relation conflictuelle entre pratique et théorie artistiques. Pour éviter cette dichotomie qui obstrue les débats autour de la recherche en art, il a été décidé dans cette thèse de transférer le paradigme de la nature de la recherche en art vers celui de ses modalités, plus exactement sur celui des formes de sa communication scientifique. Ce sujet n'est pas anodin au regard de l'importance de l'acte communicationnel dans l'élaboration du savoir et plus largement de la science. Il est possible de rappeler ici qu'il n'existe pas de travail de recherche en dehors de sa communication (Lamizet et Silem, 1997: 138). Historiquement, le système de la communication scientifique s'est organisé essentiellement autour de la pratique de l'écriture. Encore aujourd'hui, ce constat demeure valable bien que les publications scientifiques aient engagé le tournant du numérique. Elles se défont très lentement des conventions éditoriales du format imprimé. Or, pour la recherche en art et plus

particulièrement pour la recherche en arts numériques, une partie de ses acteurs s'oppose à l'hégémonie de l'écrit estimant que celui-ci ne permet pas de restituer et transmette toute la richesse et la diversité des résultats produits au sein de cette discipline. Cette thèse défend l'hypothèse que la documentation puisse devenir une forme de la communication scientifique adaptée aux enjeux de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques. En dehors d'être une activité régie par un système, la communication scientifique peut être définie comme un corpus documentaire ou une documentation scientifique, c'est-à-dire désigner l'ensemble des documents produits par les scientifiques et constitutifs du savoir. Dans ce sens, il est envisageable d'affirmer que la documentation en tant qu'activité participe largement au travail de recherche et par extension à la production du savoir. Au sein des écrits universitaires, cette activité est restituée par la bibliographie située à la fin d'un article, d'un mémoire ou d'une thèse. Indépendamment, dans le monde de l'art, un glissement de la documentation vers la communication semble s'opérer (Bénichou, 2012, 2015). L'hypothèse soutenue par cette thèse est donc de penser que le travail documentaire est amené dans la recherche en arts numériques à prendre une place centrale dans ce processus de production du savoir. Dans cette recherche, cette hypothèse forme le cœur de la problématique ainsi énoncée : la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ?

Si cette recherche développée ici peut être menée dans de nombreuses disciplines des sciences humaines et sociales, elle privilégie une approche info-communicationnelle. Ce principe est engagé par la volonté de cette thèse, celle d'envisager la documentation comme un moyen de communication. Le point de jonction entre la documentation et la communication scientifique s'est forgé autour de l'articulation de la notion de « discours ». D'abord, le savoir est présenté comme une mise en discours des connaissances et des savoir-faire sous la forme d'information par la communication scientifique. Autrement dit, le discours possède une place décisive dans le processus communicationnel à l'origine de la production du savoir. Ensuite, le choix qui consiste à parler de discours assoit toute communication comme acte énonciatif. Or, l'étude d'un acte langagier sous l'angle de l'énonciation permet justement de prendre en compte ses propres conditions de production. Plus exactement, il s'agit de l'étudier comme situation d'énonciation. Enfin, la notion de « discours » comporte l'avantage de s'affranchir d'une conception trop restrictive de la communication scientifique. Elle permet

dans cette thèse d'affirmer que le savoir n'adopte pas forcément la forme d'un texte écrit, mais il investit avant tout, quelque soit sa forme, un discours faisant acte d'énonciation. Dès lors, l'hypothèse d'envisager la documentation comme une forme de communication scientifique est conditionnée par l'existence de l'énonciation documentaire. Si celle-ci est confirmée, il sera envisageable d'un point de vue ontologique de penser que la documentation est effectivement susceptible de véhiculer un discours documentaire capable de communiquer du savoir. L'introduction de la notion d' « énonciation documentaire » dans cette thèse axe l'étude de la documentation sous l'angle des conditions de sa production. La documentation y est appréhendée comme situation d'énonciation documentaire, c'est-à-dire qu'elle est délimitée par un contexte, une intention et un énoncé. Dès lors, cette thèse l'aborde, non pas comme un ensemble de documents constitués, mais comme une activité émanant de l'action humaine. Aussi, la recherche communiquée dans ce manuscrit se situe effectivement du côté de la production de la documentation, considérée comme un processus de mise en documentation, se rapprochant du positionnement choisi par le muséologue Jean Davallon pour l'étude de l'exposition (Davallon, 2000 : 10). Il en résulte l'élaboration d'une méthodologie s'appuyant sur un cadre théorique composé de concepts fortement ancrés dans les sciences de l'information et de la communication, comme celui de « dispositif info-communicationnel » et d'« énonciation éditoriale » respectivement empruntés aux chercheurs Viviane Couzinet (Couzinet, 2009) et Emmanuël Souchier (Souchier, 1995). Sans rentrer dans les détails, deux étapes se succèdent au sein de cette méthodologie. La première consiste à étudier la documentation comme dispositif info-communicationnel afin de comprendre sa situation d'énonciation documentaire, et de faciliter par la suite la mise en œuvre de la seconde, qui réside dans une analyse sémiotique des documents la composant de manière à identifier les marques indicielles de cette même énonciation. Le déploiement de cette méthodologie en deux étapes devrait permettre de répondre à la problématique traitée par cette thèse.

Cette méthodologie s'appuie sur des outils et des modes d'implication du chercheur qui différent selon les trois terrains, qu'il s'agisse du medialab artistique Kawenga, territoires numériques, du laboratoire universitaire Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités (NT2) rattaché au Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ou du

projet de recherche Arc_Danse du Centre de recherche en arts médiatiques Hexagram-UQAM. Ces derniers sont très dissemblables les uns des autres, mais ils se rejoignent tout de même autour de deux points communs. En premier, par leurs actions, ils évoluent tous dans le domaine de la recherche en arts numériques. En second, ils ont tous mis en place des dispositifs documentaires, les objets d'étude principaux de cette recherche. Dès cette introduction, il convient de préciser que Kawenga, territoires numériques, se distingue des deux autres terrains par son statut particulier dans cette thèse, celui d'être le terrain partenaire de ma convention CIFRE. Cette dernière est un dispositif financier du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche subventionnant toute entreprise ou structure de droit français, qui embauche un doctorant pour le placer au cœur d'une collaboration de recherche avec un laboratoire public universitaire. Dans mon cas précis, ma recherche s'adosse sur un partenariat entre l'équipe Culture et Communication du laboratoire Centre Norbert Elias de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et l'association culturelle montpelliéraine, Kawenga, territoires numériques. Si la problématique de ma thèse rentre en résonance avec les préoccupations structurelles des écoles supérieures d'art françaises et plus largement de l'enseignement artistique français, comme cela a déjà été explicitement formulé au début de cette introduction, elle a toutefois émergé initialement sur le lieu de mon terrain CIFRE. Kawenga, territoires numériques, est une association culturelle qui s'est positionnée récemment dans le domaine de la recherche en arts numériques entamant une transformation globale de la structure en medialab artistique, un lieu dédié à l'expérimentation des arts et des cultures numériques. En d'autres termes, l'objectif de la directrice Hélène Deriu a été de transformer Kawenga en un incubateur culturel et artistique autour des technologies numériques au carrefour d'un laboratoire, d'un centre d'art et d'une entreprise. Aussi, ma recherche a bénéficié de la richesse de toutes les réflexions engagées par l'équipe de Kawenga de manière à assurer cette transition. Inversement, l'obtention de la CIFRE et mon embauche en décembre 2010 ont également participé de ce changement. Je me suis occupé de redéfinir les activités du centre de documentation pour qu'elles puissent être en adéquation avec les missions de ce medialab artistique. Pour répondre à cet objectif, j'ai déployé au sein de ma structure d'accueil Kawenga un dispositif de documentation susceptible de rendre les activités des artistes en résidence artistique productrices de savoirs transférables à tous, et non plus seulement de connaissances et de savoir-faire demeurant fortement attachés aux participants et aux intervenants.

Aussi, pendant deux ans, j'y ai interrogé les potentialités de la documentation à devenir un moyen pour communiquer les connaissances développées lors de l'exécution d'un processus créatif. Mon travail théorique de doctorant sur les formes de communication scientifique de la recherche en arts numériques a été parfaitement en adéquation avec mon action de documentaliste dans ce contexte professionnel de remaniement des activités du centre de documentation de Kawenga.

Cette recherche en CIFRE a induit un positionnement particulier de ma part par rapport à mon objet de recherche dans le sens où j'ai étudié un dispositif documentaire que j'ai moi-même expérimenté me confrontant aux réalités d'un contexte professionnel et institutionnel. Ce travail de recherche se situe profondément dans la pratique faisant fusionner la logique d'action à celle de production de savoir. Par conséquent, ma posture de chercheur a résidé dans ma capacité à dépasser ma pratique de documentaliste pour en dégager du sens et du savoir par la mise en place et le déploiement d'un travail réflexif de nature théorique. Aussi, je ne me situe pas du côté de la critique de la pratique, mais je contribue plutôt à son explication et à son développement. Conscient de l'ambiguïté de ce double rôle et du risque de procéder à une étude trop circonscrite à cette situation de recherche induite par ma CIFRE, j'ai décidé d'introduire dans ma recherche de deux autres terrains : le laboratoire NT2 affilié au Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura de l'UQAM et le projet Arc_Danse conduit par Mario Côté au centre de recherche en arts médiatiques Hexagram-UQAM. Le choix de ces terrains québécois s'explique par une volonté de s'éloigner du contexte de l'enseignement artistique français très conditionné par l'opposition entre les universités et les écoles supérieures d'art. De plus, au Québec, la recherche en arts numériques bénéficie d'un assouplissement des normes de la communication scientifique pour prendre en compte ses spécificités. Cette évolution se concrétise dans l'instauration et la reconnaissance de pratiques relevant de la valorisation scientifique. Ce contexte a été intéressant pour cette thèse, car il est favorable à l'émergence de dispositifs documentaires affiliés à des projets de recherche en arts numériques. Or, ces pratiques documentaires encore aujourd'hui demeurent rares. Ma participation au doctorat international conjoint à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et à l'Université du Québec à Montréal et les modalités de celui-ci m'ont permis de concrétiser cette décision d'associer à l'étude de mon terrain CIFRE français, deux autres terrains québécois.

La marginalité de l'objet étudié ici – les pratiques documentaires associées à des projets de recherche en arts numériques – a déterminé la posture exploratoire de cette thèse. Effectivement, ces trois terrains et leurs dispositifs documentaires respectifs ont été rapprochés en dehors de tous critères de représentativité. Certes, ils sont très différents les uns des autres, mais ils relèvent d'un choix empirique. Par cet élan exploratoire, il s'agit d'examiner librement, à partir des dispositifs documentaires de ces trois terrains différents, le champ des possibilités, dans le seul but commun de pouvoir questionner la problématique de cette thèse, c'est-à-dire savoir si la documentation est en capacité de devenir ou non une communication scientifique plausible pour la recherche en arts numériques.

La thèse se compose de huit chapitres répartis en trois grandes parties. La première détaille le domaine d'étude mobilisé pour construire l'objet de la recherche. La seconde présente les trois dispositifs documentaires choisis et la méthodologie déployée pour leur analyse. La troisième restitue les trois études de cas à vocation exploratoire.

Si l'objectif principal de la première partie est de formuler la problématique au cœur de cette thèse, celle-ci apparaît uniquement dans le dernier chapitre. Auparavant, les trois premiers chapitres exposent le cadre conceptuel général sur lequel elle repose. Ce dernier s'organise autour de trois espaces conceptuels associés à chaque fois à une seule notion : « recherche en arts numériques », la « communication scientifique » et la « documentation ». Si les trois premiers chapitres sont consacrés successivement et séparément à chacune d'entre elles, le quatrième les entrecroise afin d'énoncer la problématique questionnée par cette thèse.

À l'inverse de la première partie qui aborde le domaine d'étude, la seconde partie établit le cadre d'action dans lequel se déploie la recherche de cette thèse. Deux chapitres le délimitent. Le premier aborde les trois terrains choisis pour l'étude. Plusieurs objectifs prévalent : déterminer en quoi ils relèvent de la recherche en arts numériques et introduire les dispositifs documentaires étudiés à travers leurs intentions communicationnelles, c'est-à-dire les raisons qui ont poussé ces différents acteurs à s'emparer de la documentation. Le second chapitre traite directement de la solution méthodologique pour les analyser sous l'angle de l'énonciation documentaire.

La troisième partie achève cette thèse en posant l'aboutissement de cette recherche. Il s'agit de mettre en application la méthodologie élaborée dans la partie précédente. Dans le premier chapitre, les trois dispositifs documentaires sont analysés comme des dispositifs info-communicationnels. Les informations ainsi recueillies sont utilisées, par la suite, pour faciliter l'analyse sémiotique des différents documents qui les matérialisent. Ce deuxième degré d'analyse constitue l'objet du second chapitre. Le but est double : d'une part, repérer les marques indicielles de l'énonciation documentaire pour répondre à la problématique de départ, et d'autre part, déterminer de manière plus approfondie les caractéristiques des trois régimes énonciatifs qui régissent les dispositifs documentaires étudiés. Ces résultats sont mis en perspective dans la conclusion générale.

Pour conclure cette introduction générale, deux remarques sont émises sur la lecture de cette thèse. La première concerne les chapitres consacrés à l'analyse des trois dispositifs documentaires et des terrains respectifs auxquels ils appartiennent. Il s'agit exactement du premier chapitre de la seconde partie et l'ensemble des chapitres de la troisième partie. Ils ont la particularité d'être composés de sous-chapitres organisés toujours en trois points. Chacun d'entre eux traite d'un terrain en particulier. L'ordre est systématiquement le même : en premier, Kawenga, territoires numériques, en second, le laboratoire NT2, et en troisième, le projet Arc_Danse du laboratoire Hexagram-UQAM. Cet ordre de présentation autour d'une articulation étroite des trois terrains s'est imposé bien que ces derniers n'aient pas été sélectionnés pour être comparés. Il a été privilégié par rapport à trois études de cas bien distinctes, parce qu'il facilite la compréhension par le lecteur de la démarche entreprise par cette recherche. En effet, le lecteur au fur et à mesure qu'il progresse dans cette thèse prend connaissance de concert pour chacun des dispositifs documentaires analysés de l'avancée des étapes franchies dans le raisonnement intellectuel global qui guide cette recherche. De cette façon, le cheminement de celui-ci est mis en exergue. Dès lors, il est conseillé au lecteur d'effectuer une lecture linéaire de cette thèse.

L'ordre de présentation a été déterminé par la temporalité dans laquelle s'exercent la recherche en arts numériques et le dispositif documentaire étudié dans chacun de ces terrains : en création pour Kawenga, en post-création pour le laboratoire NT2 et en recréation pour le laboratoire Hexagram-UQAM. Pour le premier, la recherche en arts numériques et le dispositif documentaire

interviennent concomitamment à la création d'une œuvre. Pour le second, ils adviennent en post-création une fois l'œuvre créée par son artiste. Pour le troisième, ils surviennent en recréation, c'est-à-dire qu'ils sont également conduits en post-création à partir d'une œuvre déjà créée ; mais, par surcroît, ils génèrent conjointement la production d'une seconde œuvre.

La seconde remarque relative à la lecture de cette thèse concerne plus spécifiquement les sous-chapitres qui évoquent le dispositif documentaire du laboratoire NT2. Contrairement aux deux autres, celui-ci est directement accessible dans sa version numérique par l'intermédiaire du site internet du laboratoire. Aussi, quand le texte cite un aspect concret de ce dispositif, le lecteur est invité à l'observer par le biais d'une note en bas de page. Il s'agit pour lui de cliquer sur l'hyperlien qui le renverra directement au document numérique décrit. Il est donc conseillé de lire ces passages en lien avec le laboratoire NT2 directement sur la version numérique de cette thèse. Les va-et-vient avec le site internet du laboratoire en seront largement facilités. L'accès aux deux autres dispositifs documentaires n'a pas été possible directement par internet. Dès lors, ils sont restitués sous la forme d'extraits par des captures d'écran présentées dans les annexes de cette thèse. Ces dernières constituent le tome II de cette thèse. Pour contenir les coûts d'impression, celui-ci est accessible en version numérique, sous format pdf, sur le CD disponible à la fin de cette thèse. Tous les verbatims cités dans cette thèse sont extraits de ces annexes.

PREMIÈRE PARTIE

LE DOMAINE D'ÉTUDE : LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE DE LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES PAR LA DOCUMENTATION

Introduction

Le dessein de cette première partie est de dresser le domaine d'étude de cette thèse, c'est-à-dire l'interrogation de la documentation comme forme de communication scientifique dans des contextes affiliés à la recherche en arts numériques. En d'autres termes, cette thèse souhaite répondre à la question suivante : la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ?

La formulation de cette problématique apparaît dans le quatrième et dernier chapitre de cette partie. Elle est précédée par l'agencement du domaine d'étude. Ce dernier s'opère progressivement dans le développement réflexif déployé dans les trois premiers chapitres. À chacun d'entre eux correspond un espace conceptuel spécifique associé, à chaque fois, à un objet précis. Trois espaces cognitifs sont ainsi délimités : le premier autour de la « recherche en arts numériques », le second autour de la « communication scientifique » et enfin, le troisième autour de la « documentation ». Si ces trois espaces sont exposés séparément dans trois chapitres différents, ils font tout de même sens dans leur articulation, clairement énoncée en début et fin de chaque chapitre, à partir de laquelle sont justement posés les jalons indispensables à l'élaboration de la problématique.

Le premier chapitre a été construit en deux temps. Il répond à la question suivante : en quoi consiste la recherche en arts numériques ? Une première partie s'attache à cerner la création numérique à travers la diversité et l'évolution de sa nomination tandis qu'une seconde partie explore les différentes approches des institutions qui œuvrent plus largement dans le champ de la recherche en art. Il

n'était pas possible d'aborder cette recherche sans délimiter auparavant l'objet de son analyse, c'est-à-dire les arts numériques.

Dans la première partie de ce chapitre, la principale difficulté a été de dépasser le flottement sémantique se déployant autour de ces pratiques et de ces formes artistiques, très hétérogènes et très variables dans le temps, susceptibles de se renouveler à chaque amélioration technique. La réponse à cette confusion terminologique a été d'établir les principales finalités qui guident l'émergence de ces différentes nominations utilisées pour désigner la création numérique dans toute sa diversité. Cette démarche est apparue nécessaire afin de pouvoir choisir la terminologie employée dans cette thèse, à savoir les « arts numériques ». Elle possède également l'avantage de parcourir et de croiser simultanément les différentes définitions proposées par les spécialistes, mettant parfois en avant les aspects historiques, typologiques, techniques ou thématiques de ces créations numériques.

La seconde partie de ce chapitre s'est heurtée à une autre difficulté, celle d'une recherche en arts numériques, dont les conceptions et les pratiques, récentes et non stabilisées, diffèrent considérablement en fonction de l'institution qui l'organise ou la pense (universités, écoles supérieures d'art, entreprises, médialabs, établissements culturels, Ministère de la culture et de la communication, *etc*.). Pour contourner cette difficulté, avant de délimiter spécifiquement la nature de la recherche en arts numériques, il a été décidé d'étudier la recherche en art telle qu'elle est conçue dans les universités et les écoles supérieures d'art, car leurs deux conceptions fortement opposées marquent profondément le paysage français de ce domaine. En outre, cette opposition impacte largement la politique du Ministère de la culture et de la communication appliquée à ce champ scientifique et les réformes des écoles supérieures d'art impulsées par l'a*ccord de Bologne* sur l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur. Pour éviter de se focaliser sur ce désaccord propre au contexte franco-européen de la recherche en art en pleine restructuration et dans la mesure où une partie des terrains étudiés dans cette thèse sont situés au Québec, un volet comparatif autour de la « recherche création » a également été introduit dans ce chapitre. Au final, la réflexion, qui émane de l'analyse de ces différentes conceptions de la recherche en art, aboutit à une construction conceptuelle de ce qui entendu dans cette thèse sous le vocable « recherche en arts numériques ».

Le deuxième chapitre introduit un second objet au centre de cette thèse, celui de la communication scientifique. Sa définition est nécessaire, car les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques relèvent de ce cadre plus général. Aussi, l'objet défini par ce chapitre se situe en référent par rapport aux réflexions formulées par la suite dans cette thèse. Deux axes d'entrée sont privilégiés, celui d'une analyse comme activité productive du savoir, régie par un système, et celui d'une approche phénoménologique, qui met en avant le rôle du discours dans cette construction du savoir. Ces deux axes ont été choisis, parce qu'ils expliquent les conditions qui font naître les formes de la communication scientifique, une des préoccupations fondamentales abordées par cette thèse. À plusieurs reprises dans ce chapitre, l'accent est mis sur l'impact des technologies numériques sur la communication scientifique, notamment sur ses formes, car plusieurs des dispositifs documentaires qui seront étudiés par la suite existent sous la forme de support numérique.

Si le deuxième chapitre présente la communication scientifique comme une activité régie par un système, le troisième chapitre, quant à lui, s'ouvre sur le postulat selon lequel celle-ci peut également être définie comme un corpus documentaire ou une documentation scientifique produite par les chercheurs et porteuse du savoir. Aussi, ce chapitre donne la primauté à la définition de la notion de « document » et plus largement à celle de « documentation », contrairement au chapitre précédent, dans lequel celles-ci ont été délibérément ignorées pour mettre en avant la notion d'« information » de manière à privilégier la dimension cognitive du processus communicationnel scientifique, ce qui a conduit finalement à transposer la notion de « discours » à celle d' « information ». Dans ce chapitre, la démarche est inverse. En traitant de la documentation, cette fois-ci, il s'agit de rendre compte de l'information dans son rapport au support. Celui-ci ne peut être écarté lorsque l'objectif de cette thèse est de questionner les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques. Encore une fois, deux axes sont privilégiés. D'une part, les définitions du « document » et de la « documentation » sont expliquées sous l'angle des sciences de l'information et de la communication et, d'autre part, sous la perspective des usages qui en sont faits par le monde de l'art. Il s'agit là des deux champs d'application de cette recherche. En d'autres termes, ces deux approches sont nécessaires, car les enjeux de cette thèse s'inscrivent conjointement dans les sciences de l'information et de la communication et le monde de l'art. D'ailleurs, ces deux approches finissent par se

rencontrer, car les pratiques documentaires des institutions muséales autant que celles des artistes ont été influencées à la fois par l'évolution des techniques spécifiques au champ de la documentation et les théories des sciences de l'information et de la communication.

Enfin, le quatrième chapitre articule les trois espaces conceptuels établis dans les chapitres précédents afin de formuler la problématique de la thèse telle qu'elle a été écrite au début de cette introduction. Effectivement, l'argumentaire s'appuie sur deux constats directement issus de ces développements réflexifs. Premièrement, il est possible d'envisager le savoir comme une mise en discours des connaissances et des savoir-faire par la communication scientifique. Deuxièmement, si le savoir est conventionnellement mis en discours sous la forme du texte, il existe d'autres formes discursives, qui n'appartiennent pas forcément à l'écrit, dans lequel il pourrait s'investir. Ces deux constats sont croisés avec deux autres postulats qui, eux, proviennent des débats autour des formes de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques, évoqués au début de ce même chapitre. D'une part, l'introduction de l'écrit universitaire par les réformes faisant suite à l'a*ccord de Bologne* dans l'enseignement et l'évaluation de la recherche en art, telle qu'elle est défendue par les écoles supérieures d'art, est rejetée dans sa forme la plus stricte. D'autre part, la recherche en arts numériques produit une diversité de résultats éclatés et valorisés dans des champs disciplinaires différents ce qui conduit ses acteurs à expérimenter des formes de communication scientifique non stabilisées et pour certaines contestées. Aussi, ces deux postulats contribuent à affirmer que les formes conventionnelles de la communication scientifique ne permettent pas de restituer toute la richesse et la diversité des résultats produits par la recherche en art. Ainsi, la recherche en art peu importe sa spécificité s'oriente vers une exploration des formes de la communication scientifique susceptibles d'aboutir sur des positions d'énonciation qui réengagent le clivage entre pratique et théorie. Dans ce contexte, un glissement de la documentation vers la communication semble s'opérer au point de situer la documentation au centre de la problématique questionnée par cette thèse. Ce quatrième chapitre se termine sur la formulation d'un dernier point, celui qui consiste à penser que la communication scientifique de la recherche en arts numériques pourrait adopter la forme d'une documentation artistique, mais uniquement si celle-ci émane d'une énonciation documentaire suffisamment élaborée pour porter un discours. Seulement, son existence n'est pas encore

prouvée. En somme, ce dernier point inaugure la méthodologie telle qu'elle sera développée dans cette thèse (Deuxième partie) pour l'analyse des dispositifs documentaires choisis (Troisième partie).

CHAPITRE I

DÉFINIR LA RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES

Ce premier chapitre s'attache à définir la recherche en arts numériques. Il est constitué de deux parties. La première délimite le domaine des arts numériques à travers les différentes destinations du vaste champ lexical utilisé pour le désigner. La deuxième détermine l'activité scientifique que constitue la recherche en art en analysant ses différentes conceptions au sein des institutions qui la mettent en œuvre. La réflexion tenue dans ce chapitre se termine sur un transfert de paradigme. Effectivement, si au départ la réflexion se concentre sur la nature de la recherche en art, à la fin, les conclusions aboutissent plutôt vers l'ouverture d'une réflexion sur ses modalités, celles des formes de sa communication et de son évaluation, qui inaugure la problématique de la thèse formalisée dans le dernier chapitre de cette première partie (Chapitre IV).

1. LA DÉLIMITATION DES ARTS NUMÉRIQUES PAR LES DIFFÉRENTES DESTINATIONS DE SA TERMINOLOGIE

L'objet de cette recherche se rapporte au domaine des arts numériques. Il convient d'en définir les contours. Cependant, cet exercice n'est pas évident dans la mesure où cette sphère créative désigne des pratiques et des formes artistiques très hétérogènes. Ce constat est confirmé par le théoricien Norbert Hillaire qui, dans son dernier ouvrage *L'art dans le tout numérique* publié en 2015, affirme que « l'art numérique est devenu un terme difficile à faire coïncider avec un objet précis, tant sont diverses les pratiques auxquelles cette expression peut renvoyer » (Hillaire, 2015 : 9). De plus, celles-ci ne sont pas figées. Au contraire, elles évoluent très rapidement au fur et à mesure que les technologies numériques déploient une amélioration plus récente, qui ouvre de nouvelles perspectives esthétiques pour les artistes qui s'en emparent. Les théoriciens spécialistes de ces formes artistiques tentent d'accompagner dans une perspective analytique ces évolutions esthétiques par une terminologie elle-même très diversifiée et mouvante ce qui ne facilite pas la délimitation de ce domaine :

> Les années soixante-dix avaient inventé le délicieux et improbable terme « d'art à l'ordinateur ». Depuis quelques années, nous parlons « d'art numérique ». En quarante ans, le vocabulaire s'est constamment renouvelé, à un rythme de plus en plus soutenu, pour nommer ces pratiques artistiques qui sont en partie liées à la technologie et la science contemporaines. […]. Non seulement le corpus s'enrichit chaque année, mais les significations évoluent également. Aujourd'hui, musique « électronique » (ou « électro ») ne recouvre plus exactement le même champ qu'il y a ne serait-ce que dix ou quinze ans (Bureaud, 2008 : 18).

En outre, cette terminologie varie énormément selon les zones géographiques où elle est utilisée. Par exemple, « le qualificatif “numérique” appliqué à l'art ne fait pas l'unanimité sous toutes les latitudes » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 7). Par surcroît, lorsqu'une traduction existe, elle n'est pas toujours porteuse de la même signification que celle attribuée dans son pays d'origine et, quelquefois trop littérale, elle peut être peu convaincante (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 7). Cette inconstance et cette imprécision dans le vocabulaire utilisé pour décrire les arts numériques ne sont pas réservées à ce seul domaine, mais concernent plus largement l'ensemble des termes en lien avec les technologies numériques, car celles-ci « tendent à se développer plus rapidement que le discours les concernant » (Paul, 2004 : 67). Tous ces constats participent à créer un flottement sémantique autour des arts numériques.

Si cette étude se positionne dans ce domaine artistique, elle se heurte ainsi directement à sa définition, qui repose sur une terminologie complexe et confuse. Pour en dépasser le flottement sémantique, il a été décidé d'analyser cette terminologie en fonction de ses différentes destinations. En effet, quatre tendances ont été établies : les termes qui accompagnent les évolutions historiques des technologies numériques, ceux qui en déterminent les spécificités en tant que médium artistique, ceux qui permettent d'établir des typologies et des thématiques propres à ces créations artistiques et ceux qui tentent de les ériger dans un ensemble homogène. Cette approche possède l'avantage de croiser plusieurs façons de délimiter les arts numériques, selon leurs aspects historiques, typologiques ou thématiques, et de parcourir simultanément les nombreuses définitions de cet art établies par les spécialistes. Elle aboutit aussi à concevoir la façon dont les arts numériques sont finalement perçus et délimités au sein même de cette recherche.

1.1 Accompagner les évolutions historiques des technologies numériques

Si le point de vue analytique adopté ici s'inscrit bien dans le « temps présent » de la création, une brève analyse des arts numériques selon une perspective historique - même si elle ne se veut pas exhaustive - permet de démontrer tout de même que cet art est étroitement lié aux évolutions technologiques, qui ont marqué la seconde moitié du XXe siècle. Elle ouvre également sur le constat que l'ensemble du vocabulaire pour désigner ces formes artistiques est instable puisqu'il change en même temps que ces technologies se développent.

L'art et la technique ont toujours possédé un lien resserré bien avant l'avènement des technologies numériques :

> Art et technique ont toujours été inséparables, les artistes ayant eu systématiquement recours, tout au long des âges, à des instruments et savoir-faire dont la complexité et la nouveauté stimulaient leur imagination. […] Les relations de l'art et de la technique ne constituent donc pas une question neuve (De Méredieu, 2005 :8).

Les théoriciens Edmond Couchot et Norbert Hillaire affirment même que « l'art a toujours fait plus que se nourrir du progrès technique : il se confond pratiquement avec lui pendant de longs siècles, et l'on doit toujours se souvenir que le premier

sens du mot art, c'est *technê* » (Couchot et Hillaire, 2003 : 15). Pendant l'Antiquité, la distinction entre l'art et la technique n'existe pas : « Ils désignent d'une façon générale l'exercice d'un métier ; plus précisément l'habileté acquise par apprentissage ainsi que les connaissances que requiert cet exercice » (Le Bot). Au Moyen-Âge, l'art continue d'être perçu uniquement par sa dimension technique puisque l'activité de l'artiste relève des « arts mécaniques » c'est-à-dire des savoir-faire par opposition aux savoirs affiliés aux « arts libéraux » (Le Bot). Dans ce sens, les artistes sont assimilés à des artisans. Ils sont organisés en corporation et transmettent leurs savoir-faire et leurs techniques par l'apprentissage, des modèles en vigueur dans l'artisanat de l'époque (Jaccard-Beugnet, 2003 : 77). À la Renaissance, l'art demeure rattaché à la technique bien qu'il bascule du côté de la science. L'art devient une *cosa mentale,* c'est-à-dire qu'il participe au champ de la connaissance. Cette conception de l'art résulte d'une unité de pensée dans la représentation du monde de l'époque (Couchot et Hillaire, 2003 : 29). Par exemple, la représentation du corps humain, qui constitue la discipline scientifique de l'anatomie, est complètement dépendante de l'art et de la technique, puisqu'il n'y a pas d'anatomie sans les techniques du dessin (Couchot et Hillaire, 2003 : 29). Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, la philosophie des Lumières rejette d'une part « les considérations sur la technicité de l'art » et d'autre part « elle dissocie l'art et la connaissance » (Le Bot). Cette séparation entre l'artiste, le savant et le technicien, est consacrée dans l'encyclopédie naissant (Hillaire, 2001 : 8). Au XIXe siècle, la société industrielle accentue les différences entre toutes ces activités ; elle « tend à dissocier absolument les tâches pratiques d'exécution (les techniques manuelles ou instrumentales) et les tâches de conception (l'art et la science comme pures activités de l'esprit) » (Le Bot). La technique désigne alors les applications pratiques de la science. Elle dote celle-ci d'une utilité pratique tandis que l'art échappe à la sphère de la connaissance pour se rallier du côté de la représentation et du beau, c'est-à-dire qu'il porte une visée esthétique et contemplative. Celle-ci est déconstruite par la suite tout au long du XXe siècle. Aujourd'hui, les arts numériques par l'utilisation de l'informatique, une technologie issue de la science et initialement étrangère au monde de l'art, se situent à la croisée de l'art, de la technique et de la science. C'est ainsi qu'ils génèrent de nouveau un rapprochement de l'art vers la technique et la science, qui s'était historiquement rompu.

L'étude des rapports de l'art et la technique a été menée par plusieurs

historiens de l'art. Par exemple, l'ouvrage intitulé *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* de l'historienne de l'art Florence De Méredieu analyse l'histoire de la création artistique sous l'angle des techniques et des matériaux (De Méredieu, 2008). De même, l'historien de l'art Pierre Francastel dans son ouvrage intitulé *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* a lui aussi auparavant largement contribué à l'analyse des rapprochements, qui unissent l'art à la technique, et a déterminé les répercussions de cette dernière dans le domaine artistique (Francastel, 1956). Dans son ouvrage *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, paru en 1998, Edmond Couchot redéploie une histoire de l'art sous l'influence, non pas de la technique, mais de la technologie, qu'il fait débuter au milieu du XIXe siècle avec l'invention de la photographie et du cinéma et qu'il poursuit jusqu'à la fin du XXe siècle avec l'apparition des technologies numériques, avec lesquelles « la contamination technologique devient telle qu'il est impossible, pour ceux qui croient échapper à son emprise parce qu'ils n'en sont pas utilisateurs, de se tenir à l'extérieur de sa sphère d'influence » (Couchot, 1998 : 255-256). La problématique des technologies dans l'art est également traitée dans l'ouvrage collectif *L'art au temps des appareils,* dirigé par Pierre-Damien Huyghe et paru en 2005, mais cette fois-ci autour de la notion d'appareil, qui restitue la technique au centre de la fabrique artistique.

Dans la recherche, qui est menée ici, le terme de « technologie » est intentionnellement privilégié à celui de « technique ». En effet, si le langage courant a assimilé la technique à la technologie, celle-ci désigne avant tout la théorie générale des techniques, qui résulte de l'étude de tous les outils, de toutes les machines, de l'ensemble des procédés, des méthodes et des savoir-faire, affiliés aux techniques inventées par l'humanité. La substitution du terme « technique » par celui de « technologie » insiste ici sur la prédominance des techniques numériques dans les sociétés contemporaines. Leur application sur l'ensemble des activités humaines y est systématique, ordonnée et automatique. Elles infiltrent et remplacent les techniques précédentes, constituant un ensemble cohérent et homogène. L'expression « technologie » traduit finalement une mutation importante de la technique, qui ne se développe plus de manière empirique comme elle l'a fait auparavant dans le passé.

En se basant sur le lien unissant l'art à la technique, certains historiens

situent les prémices des arts numériques dans des mouvements artistiques bien antérieurs à ceux des années cinquante, qui selon la conservatrice Christiane Paul « ont en commun de privilégier les instructions formelles, les notions de concept, d'événement et de participation du public et de remettre en cause l'unicité et la matérialité de l'objet d'art » (Paul, 2004 : 11). Elle cite la poésie dadaïste pour ses « instructions formelles » et ses « variations aléatoires de mots et de vers », les artistes du Bauhaus, plus particulièrement la figure de László Moholy-Nagy pour « son idée de volumes virtuels » qu'il applique à « ses sculptures de lumière cinétique », et Marcel Duchamp pour ses *ready-made* qui dans « le passage de l'objet au concept » préfigurent « l'objet virtuel » ou la sculpture datant de 1920, *Rotative plaque de verre, optique de précision*, qui nécessite son activation par le spectateur (Paul, 2004 : 13).

Cependant, les arts numériques naissent véritablement de la rencontre entre l'art et la « technologie de l'ordinateur », qui débute selon les différents théoriciens, à partir du XXe siècle, après la Seconde Guerre mondiale, aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne. Si les machines, considérées comme les ancêtres de l'ordinateur, sont apparues dans le cadre militaire pour répondre aux exigences de la Seconde Guerre mondiale, le premier ordinateur véritablement numérique et non pas analogique, l'ENIAC a été élaboré dans un contexte de recherche, à l'Université de Pennsylvanie, aux États-Unis et fut présenté pour la première fois au public, en 1946 (Paul, 2004 : 9). Si la première version de ce prototype est commercialisée en 1951, la plupart des utilisateurs, qui ont accès aux différents modèles d'ordinateurs disponibles à cette époque, demeurent avant tout des scientifiques ou des ingénieurs, qui travaillent à leurs développements dans des laboratoires de très grandes entreprises ou universités. Les premières expérimentations artistiques réalisées par ordinateur le sont donc par des scientifiques ou des ingénieurs, dont certains d'entre eux se revendiquent comme artistes. À cet égard, le premier à rendre compte d'une image numérique est le scientifique Ben Laposky : « Au début des années 1950, il photographia des images électroniques d'ondes créées sur un oscilloscope (une machine dont le tube cathodique produit la trace visuelle d'une impulsion électrique sur écran fluorescent) » (Wands, 2007 : 24). Ces scientifiques situent bien souvent leurs premiers essais artistiques dans la théorie naissante de la cybernétique en lien avec l'émergence de l'ordinateur : « Dès les premières années de sa naissance, l'art numérique, qui compte un certain nombre de scientifiques purs, s'inscrit dans la

droite ligne de la philosophie cybernétique » (Couchot et Hillaire, 2003 : 39). Dès lors, l'art cybernétique est considéré par certains théoriciens comme l'ancêtre le plus légitime des arts numériques bien que ces œuvres rattachées à ce mouvement artistique n'utilisent pas encore les technologies numériques. L'art cybernétique consiste plus à appliquer dans le champ artistique les théories de la « cybernétique », mises au point durant les années 1940, par le mathématicien américain Norbert Wiener, « pour désigner l'étude comparative de systèmes de communication et de commande, tels que l'ordinateur ou le cerveau » (Paul, 2004 : 9). La cybernétique, au croisement de nombreux champs disciplinaires, consistait à privilégier l'étude d'un objet non pas dans son fonctionnement interne, mais dans son rapport avec son environnement, c'est-à-dire au sein d'un « système de relations et d'échanges » (Bureau et Magnan, 2002 : 14). Le représentant le plus fervent de l'art cybernétique est l'artiste, d'origine hongroise Nicolas Schöffer, notamment avec ses *Tours cybernétiques* (Couchot, 1998 : 112). Ces œuvres ont la caractéristique de prendre en compte leur environnement et réagissent mécaniquement à celui-ci le plus souvent par un mouvement.

Si l'art cybernétique prend naissance dans les années 1950, la décennie suivante est marquée par l'émergence du vocable l'« art par ordinateur » ou l'« art à ordinateur » : « C'est vers 1965, avec les œuvres de quelques pionniers, Frieder Nake, Georg Nees et Michael Noll, que l'on peut véritablement commencer à parler de recherches esthétiques effectuées avec l'aide et le support de l'ordinateur » (De Méredieu, 2005 : 19). Cette expression d'« art par ordinateur » désigne les premières expérimentations graphiques réalisées par cette machine, qui permet désormais de créer. Elle insiste bien sur le nom de l'outil à l'origine de cette forme d'art émergent. Si dans les années soixante, les grandes entreprises s'intéressent au graphisme ce n'est pas pour entreprendre des projets artistiques, mais bien pour remplacer « le mode texte par le mode graphique dans la communication entre l'homme et la machine » de manière à investir des champs d'application, qui nécessitent la visualisation graphique de données en temps réel (Jaccard-Beugnet, 2003 : 10). « L'art par ordinateur » développé initialement par « des chercheurs ou ingénieurs spécialisés dans le domaine des sciences du traitement de l'image et du son » est donc intrinsèquement lié « à la recherche scientifique et à ses applications techniques » (Chirollet, 2001). D'ailleurs, la sociologue Annick Jaccard-Beugnet nomme ces spécialistes à « double compétences » : des « artistes-ingénieurs ». Ils désiraient être reconnus comme

artistes bien qu'ils étaient scientifiques ou ingénieurs de formation, en revendiquant leur appartenance au monde de l'art (Jaccard-Beugnet, 2003 : 55-56), notamment à travers la participation à des expositions dans des galeries d'art. Aussi, les premières expositions dédiées à l'« art par ordinateur » ont lieu pendant cette même décennie des années soixante, comme l'exposition *Cybernetic Serendipity,* organisée en 1968, par Jasia Reichardt à l'ICA (*Institute of Contemporary Arts*) de Londres. De même, un an plus tôt, la première revue spécialisée conjointement dans l'art, la science et les technologies, apparaît. Son titre *Léonardo* fait référence à l'artiste Léonard de Vinci, considéré comme une figure de l' « artiste-ingénieur » de la Renaissance, un modèle dans lequel les premiers artistes pionniers de l' « art par ordinateur » se reconnaissent (Jaccard-Beugnet, 2003 : 10). L'esthétique, qui émerge de leurs créations, est théorisée par Abraham Moles dans son ouvrage, intitulé *Art et ordinateur,* publié en 1971. Sous le vocable d' « art à l'ordinateur, il énonce les principes de l'esthétique informationnelle à l'origine d'un art permutationnel (Moles, 1990).

Dans le courant des années soixante-dix, la dénomination « art par ordinateur » est remplacée par l'« art par informatique ». Ce qualificatif fait référence à cette science du traitement de l'information relative aux ordinateurs et aux logiciels, qui se développe alors dans les universités. Si en France ces dernières jouent un rôle prépondérant dans le déploiement de l'informatique, elles sont toutes aussi importantes pour l'essor de cet art, qui en exploite les développements : « L'université, […] fut en France l'initiatrice de cette forme de création » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 68). En effet, plusieurs groupes de recherche autour de l'art et l'ordinateur naissent à la fin des années soixante : « en 1968 apparaît le groupe *Art et Informatique* de l'Université de Paris I, auquel s'ajoute l'année suivante un groupe identique à l'Université Paris VIII » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 59). De plus, les premières publications qui théorisent ces expériences esthétiques émanent toutes d'universitaires qu'il s'agisse du livre *Art et ordinateur* d'Abraham Moles, professeur à l'Université de Strasbourg, publié en 1971, ou de l'ouvrage *L'ordinateur et les arts visuels,* édité en 1977, sous la direction de François Molnar, professeur à l'Université de Paris I. L'université française devient un foyer de naissance de l'art informatique parce qu'au moment-même où elle se dote massivement de départements d'informatique à partir de 1970, elle ouvre simultanément ses portes à un système d'enseignement artistique. Cette proximité dans les mêmes lieux des artistes, des ordinateurs et de personnels

experts dans l'informatique, constitue un terreau favorable au déploiement de l'art informatique (Jaccard-Beugnet, 2003 : 84).

La dénomination d' « art électronique » apparaît pendant ces mêmes années soixante-dix. Elle laisse transparaître que la plupart des artistes à cette époque « bricolaient » du matériel électronique parce qu'ils n'avaient pas encore accès aux ordinateurs encore trop coûteux (Couchot et Hillaire, 2003 : 46-47). Elle englobe dans une typologie commune tous les « arts technologiques », qu'il s'agisse des arts mobilisant les technologies analogiques ou les technologies numériques. L'électronique est une innovation du début du XXe siècle, qui connaît un essor très important, à partir des années soixante et soixante-dix, lorsqu'elle est utilisée et amplement développée pour le déploiement massif des technologies de la communication et de l'informatique. Dans le milieu artistique, l' « art électronique » devient notoire grâce au critique Frank Popper avec la parution en 1983 de son ouvrage *L'Art à l'âge électronique* et l'organisation de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Électra, l'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*. Dans son livre, Frank Popper réunit sous la même appellation d' « art électronique » les arts utilisant les « technologies de pointe ». Il y distingue quatre catégories : l'art laser ou l'art holographique, l'art vidéo, le *computer art* et l'art de la communication (Popper, 1983). Il y aborde les problématiques suivantes : « le passage de la simple participation à l'interaction et à l'interactivité, les relations entre le processus créateur et l'œuvre achevée, entre l'intelligence humaine et l'intelligence artificielle, ainsi que les rapports entre simulation, virtualité et réalité dans le contexte de l'art technologique » (Popper, 2007 : 51). En France, l'autre grande exposition, qui marque l'émergence des arts à fortes composantes technologiques, est celle intitulée *Les Immatériaux*, organisée en 1985, au Centre Pompidou. Pour sa part, elle problématise l'impact des « technologies nouvelles » dans l'art et plus largement dans les sociétés occidentales à l'aube de la postmodernité.

Si pendant les années soixante-dix, l'accès aux ordinateurs demeure encore restreint aux laboratoires de recherche, les évolutions techniques de cette décennie aboutissent au cours des années quatre-vingt à la micro-informatique et à sa commercialisation à des prix accessibles : « Grâce à la commercialisation de l'Apple II dès 1977, les artistes bénéficièrent du premier micro-ordinateur avec affichage couleur » (Wands, 2007 : 26) et « en 1981, IBM lança son premier PC

(personal computer), un ordinateur personnel doté d'une modeste palette de couleurs » (Wands, 2007 : 27). L'apparition des micro-ordinateurs démocratise l'ordinateur ce qui a pour conséquence de développer largement son utilisation à des fins artistiques : « Grâce à des logiciels tels que Paintbrush, les artistes pouvaient désormais créer des images numériques et les sortir sur diapositive ou les imprimer sur papier » (Wands, 2007 : 27). Les années quatre-vingt-dix voient se poursuivre cette démocratisation dans un rythme beaucoup plus soutenu que dans la décennie précédente. Elle est largement stimulée par l'avènement de l'Internet. Ces deux phénomènes s'accompagnent d'un important développement des technologies numériques, qualifié de « révolution numérique », et qui correspond à l'adoption massive de l'outil informatique dans l'ensemble des sphères d'activités des sociétés occidentales. Le domaine artistique n'y échappe pas. Par exemple, à partir des années quatre-vingt-dix, le design graphique repose désormais principalement sur la PAO (Publication Assistée par Ordinateur). À partir de ces années-là, les artistes sont largement formés à la maîtrise de cet outil :

> Les artistes maîtrisent désormais des techniques comme la vidéo ou l'ordinateur ; le relais a été passé dans les écoles d'art, qui fournissent des contingents de jeunes artistes formés aux nouvelles technologies. Les instruments sont de surcroît, à la portée de tous. (De Méredieu, 2005 : 121).

Dans ces années quatre-vingt-dix, l'hybridation entre les technologies numériques et analogiques devient totale. Les formes d'art, qui en résultent, brisent les barrières qui séparaient encore les différents arts comme la peinture, la sculpture, l'installation, la photographie, la performance, le cinéma, la danse, le théâtre, la musique ou l'architecture. Une nouvelle expression apparaît pour désigner ces formes artistiques hybrides, qualifiées d' « art multimédia ». Elle est issue du domaine des arts visuels, pour lequel elle désigne, dès les années 1960, « les œuvres mélangeant divers matériaux et techniques » (Paquin, 2006 : 6). Dans les années quatre-vingt-dix, elle insiste sur le fait que ces œuvres numériques font appel à une pluralité de médium artistique. En effet, elles reposent sur les technologies numériques qui permettent de traiter simultanément des images, des sons et des textes. Grâce aux technologies numériques, ces différents modes d'expression sont associés par les artistes qui développent entre ces derniers un autre type de relation à l'origine d'une esthétique particulière. Les possibilités créatives du multimédia sont analysées, dès 1995, dans l'article de l'artiste et théoricien Fred Forest, intitulé *L'Art à l'ère du multimédia et l'esthétique des*

réseaux, publié dans le numéro 106 de la revue scientifique *Communication et langages* (Forest, 1995).

Les années deux mille ne cessent d'accumuler les progrès technologiques ; par exemple, la téléphonie mobile par l'intermédiaire du smartphone se banalise, les écrans prolifèrent dans l'environnement domestique et professionnel de la majorité des habitants occidentaux (Poissant, 2008), tous les « outils techniques » convergent vers le « tout numérique ». Ces bouleversements contribuent à l'émergence de « la société de la convergence numérique » ou à la « Société de la fusion » en se référant à la dénomination provenant de la Corée du Sud, comme l'indique Dominique Roland, le directeur du Centre Des Arts d'Enghien-les-Bains, spécialisé dans les écritures numériques (Roland, 2012 : 8). Dès lors, la forte expansion des pratiques artistiques numériques de cette décennie résulte de ce « passage de l'analogie au numérique qui caractérise la fin du XXe siècle » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 11-12). D'après le chercheur et critique d'art René Berger, ce changement de paradigme artistique vient répondre à un bouleversement de plus grande ampleur qui concerne les sociétés contemporaines dans leur ensemble et qu'il a nommé, dès 1972, dans son ouvrage *La mutation des signes*, l'émergence de la « technoculture », celle-ci : « combine le changement des télécommunications, les nouveaux traitements de l'espace et du temps et les mutations linguistiques, épistémologiques et philosophiques, pour susciter l'hybridation de nos systèmes de pensée avec la sophistication toujours plus grande des machines » (Berger, 1995 : 77). Il propose de regrouper les œuvres qui explorent ce « nouvel imaginaire en formation » que constitue « la technoculture » sous le vocable d' « art technologique » ou de « techno-art » (Berger, 1995 : 78).

Si l'expression d' « art cybernétique » témoigne des balbutiements d'une théorie liée à l'émergence de l'ancêtre de l'ordinateur, celle d'« art par ordinateur » insiste plutôt sur l'outil nouvellement inventé et celle d'« art informatique » sur la science qui y est rattachée, les deux suivantes plus englobantes, celles d'« art électronique » et d'« art technologique », répondent aux bouleversements sociétaux induits par le déploiement de ces technologies tandis que celle d'« art multimédia » est la première à exposer véritablement au premier plan une conséquence esthétique du médium numérique. À partir des années deux mille, nombreux sont les vocables qui participent à déterminer les technologies numériques comme médium artistique.

1.2 Déterminer les spécificités du médium numérique

Certains théoriciens de l'art ont tenté de saisir les contours des arts numériques en tant que médium artistique. La notion de médium, en elle-même, peut être confuse notamment à cause « du jeu des traductions », du « respect de son étymologie latine » ou encore des différentes significations qu'elle adopte suivant le contexte de son emploi (Krajewski, 2015 : 2). Ici, cette notion se réfère à son usage dans le domaine de l'esthétique tel que l'a introduit le critique d'art américain Clément Greenberg, dans son article *La peinture moderniste,* paru en 1960. Dans sa capacité à différencier le message de son support, cette notion de médium marque l'intérêt porté sur les matériaux utilisés par l'artiste plutôt que sur le contenu expressif de l'œuvre et ouvre ainsi sur la dimension plastique de l'art comme questionnement esthétique. Elle a également pour conséquence de contribuer à la revendication de l'autonomie de chaque art, comme l'indique le chercheur Pascal Krajewski, toujours en rapportant les propos de Clément Greenberg, qui « avance que le programme de tout art consiste à découvrir ses caractéristiques propres » (Krajewski, 2015 : 5). C'est justement dans ce sens que le philosophe Yves Michaud mobilise cette notion dans sa tentative de délimitation de l'expression « art numérique » : « Quand on adopte le point de vue du médium, on distingue entre des arts […] leurs principes spécifiques comme la peinture, le dessin, la musique, la sculpture (Roland, 2012 : 12). Concernant les arts numériques, il considère qu' « en tant que médium, il s'agit d'un art utilisant la transcription et la transformation numérique de données *via* des calculs réalisés informatiquement » (Michaud, 2012 : 12).

En se référant à l'ouvrage collectif consacré aux arts numériques, écrit par les auteurs Laurent Diouf, Anne Vincent et Anne-Cécile Worms, paru en 2013, les trois expressions « art interactif », « art génératif » et « art immersif », témoignent des caractéristiques principales spécifiques à l'utilisation du médium numérique.

Le vocable « art interactif » se rapporte à un des premiers facteurs caractéristiques des œuvres numériques, qui sont « à la source d'une véritable « inter-action » en sollicitant un mouvement de l'œuvre vers le spectateur et, inversement, du spectateur vers l'œuvre », mouvement constitutif de l'interactivité, qui « impulse une nouvelle attitude, non passive et appropriative » face à l'œuvre, « absente jusqu'alors de la relation art-spectateur » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 13). Si l'interactivité est un terme technique apparu premièrement pour

« désigner spécifiquement la relation à l'ordinateur », l'artiste et universitaire Jean-Louis Boissier en étudie son application dans le champ artistique où « la relation devient forme » et en a fait le sujet principal de son ouvrage, *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, publié dans sa première version en 2004. Il y explique plus en détail que « l'interactivité n'est pas la simple médiation de l'accès à l'œuvre, elle est partie intégrante de l'œuvre » et qu' « il convient […] de rechercher la spécificité esthétique de l'interactivité dans les transformations effectives que connaissent, dans l'exercice dialogique, à la fois l'œuvre et son destinataire » (Boissier, 2008 :10). Cet exercice dialogique repose sur une « participation active du spectateur », qui présuppose de sa part une manipulation comme le souligne la définition de l' « art interactif » établie par le *Dictionnaire des arts médiatiques* :

> Forme d'art sollicitant l'interaction du spectateur par manipulation de divers accessoires (souris, écran tactile, objets divers) mettant en marche un dispositif préprogrammé par l'artiste. Ces œuvres prennent souvent la forme d'installation multimédia interactive combinant sons, textes, images, mouvements scéniques, etc., et suscitant la participation active du spectateur au processus d'une œuvre aux possibilités multiples (Poissant, 1996 : 18).

La formule « art génératif » met l'accent sur un fondement technique commun à toute production numérique : le programme informatique nommé aussi l'algorithme informatique. Il s'agit d'une suite d'instructions que l'ordinateur exécute de manière autonome pour générer une action précise. Il repose sur un code écrit dans un langage de programmation. La complexité de ces programmes informatiques est parfois importante notamment dans certains logiciels, dont le fonctionnement dépend précisément de leurs exécutions par l'ordinateur. La programmation algorithmique détermine l'interactivité décrite précédemment. Dans l'art, la maîtrise de la programmation informatique par certains artistes a donné naissance à une multitude d'œuvres regroupées dans une sous-catégorie des arts numériques, intitulée le « *Software Art* », qui pourrait être traduit en français par l' «Art Logiciel». Selon la conservatrice Christiane Paul, cette dénomination est floue car « toutes les formes d'art numérique recourent à un moment ou à un autre aux codes et aux algorithmes » (Paul, 2004 : 124) tandis que le théoricien David-Olivier Lartigaud précise que « l e *Software Art* n'est pas à considérer comme une catégorie établie » mais plutôt comme « une grille de lecture possible […], qui a l'avantage de mettre en avant ce regain d'intérêt pour la « programmation » et les principes logiques qui la régissent » (Lartigaud, 2011 :

19). Le curateur Bruce Wands constate lui aussi l'ambiguïté de cette expression en affirmant que « tout art numérique fait appel d'une manière ou d'une autre à un logiciel » (Wands, 2007 : 164). Cependant, David-Olivier Lartigaud, Christiane Paul et Bruce Wands, s'accordent pour désigner sous l'intitulé *Software Art* uniquement les œuvres numériques, dont les algorithmes sont entièrement conçus et codés par l'artiste, faisant de la programmation informatique « autant un moyen de production qu'une manière d'élaborer l'idée de l'œuvre », « car ce qui relie ces productions, [...] c'est une référence marquée à cette logique programmatique, qui devient méthode de construction de l'œuvre et clef de sa compréhension » (Lartigaud, 2011 : 19). Ce retour de la programmation dans les arts numériques est synonyme d'une prise de pouvoir sur la machine par l'artiste qui refuse désormais de « continuer à faire de l'art ASSISTÉ par ordinateur » et préfère « faire de l'art AVEC l'ordinateur » (Lartigaud, 2011 : 18). Cet élan est à modérer car il concerne un nombre restreint des artistes qui utilisent le médium numérique.

La notion d' « art génératif » ne recouvre pas exactement celle de *Software Art*. Si les œuvres « génératives » nécessitent elles aussi pour exister d'être écrites en code, elle désigne surtout des œuvres dont la complexité des programmes algorithmiques est telle qu'ils « donnent l'illusion d'une vie autonome à une œuvre et semblent accroître son potentiel d'interactivité au point qu'elle semble échapper à son créateur » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 14). En effet, ces œuvres résultent de ce que les théoriciens Edmond Couchot et Norbert Hillaire nomment la « seconde interactivité » rendue possible par les progrès obtenus dans les domaines de l'intelligence et la vie artificielle et, qui rendent l'ordinateur « capable de produire des objets virtuels qui ne se comportent plus comme de simples « choses » aux formes et aux propriétés immuables, mais comme des sortes d' « êtres » artificiels plus ou moins sensibles, plus ou moins vivants, plus ou moins autonomes, voire plus ou moins « intelligents » » (Couchot et Hillaire, 2003 : 98). Le théoricien Florent Aziosmanoff parle, lui, de *Living Art* pour évoquer ces œuvres issues de la « seconde interactivité » de manière à insister sur leur aspect comportemental, qui les transforme en « « œuvres vivantes » par leur constitution », c'est-à-dire en « des œuvres « à vivre » pour que leur discours puisse s'exprimer pleinement » (Aziosmanoff, 2010 : 60). Cette nomination rejoint alors celle d' « art génétique », dont la définition est donnée par le *Dictionnaire des arts médiatiques* : « mouvement artistique inspiré par la théorie de l'évolution des espèces où l'artiste crée des images de synthèse évoluant d'une façon

autonome, comme le font les organismes vivants à partir de leur description génétique » (Poissant, 1996 : 18). Cette tendance à assimiler ces œuvres numériques à des objets relevant du vivant accorde à l'artiste une posture de démiurge au point que le critique d'art Pierre Berget et l'universitaire Alain Lioret, non sans un sens prononcé pour la provocation, s'autorisent à poser la question suivante : « les artistes ont-ils le droit de jouer avec ces forces nouvelles, de « jouer à Dieu » ? » (Berger et Lioret, 2012 : 10). Ils considèrent l'art génératif comme « la pointe avancée de l'art numérique » (Berger et Lioret, 2012 : 9).

La dénomination d' « art immersif » n'est en réalité pas réservée seulement aux arts numériques : « Le propre d'une œuvre immersive, c'est de pouvoir faire vivre une expérience artistique, esthétique de l'intérieur, en réservant au spectateur la place centrale et non pas une confrontation classique avec une œuvre, en face-à-face, comme pour l'accrochage d'un tableau ou la visualisation sur écran » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 11). Si elle désigne plus globalement toutes les installations artistiques, cette expression est tout de même largement employée pour évoquer les installations numériques, qui « incorporent des projections vidéo ou des interfaces qui englobent le participant » (Wands, 2006 : 100) et encore plus précisément, qui exploitent « la réalité virtuelle » et « la réalité augmentée » comme « environnement immersif ». La réalité virtuelle constitue aujourd'hui « la manière la plus extrême d'introduire un utilisateur dans un environnement virtuel : grâce au casque ou aux lunettes, l'écran se trouve juste devant les yeux et l'utilisateur est alors plongé dans un monde artificiel qui exclut ou augmente le monde physique » (Paul, 2004 : 125). L'étude approfondie des arts immersifs a fait l'objet de l'ouvrage collectif le *Manifeste des arts immersifs*, publié en 2014, et dirigé par les universitaires Anaïs Bernard et Bernard Andrieu. Ils en définissent les principes fondateurs, les dispositifs, les techniques, les degrés d'expériences immersives tout en proposant un catalogue d'œuvres de plus de quarante-deux artistes.

La conservatrice Christiane Paul considère qu' « employer le numérique comme médium artistique suppose que de sa production à sa présentation, l'œuvre n'utilise que la plate-forme numérique et qu'elle en présente les potentialités inhérentes » (Paul, 2004 : 67). Pour sa part, elle en discerne quatre ; celles d'être interactives, participatives, dynamiques et personnalisables. Le plus souvent, l'œuvre n'explore qu'une seule de ces spécificités. L'interactivité en constitue pour

la plupart des théoriciens la principale même si elle a été précédée par la participation du spectateur dans de nombreuses œuvres des années soixante et soixante-dix. Elle est même devenue aujourd'hui un principe incontournable de la création numérique : « Si les premières œuvres, voilà quelque quarante ans, n'étaient pas interactives, il n'existe pas désormais d'œuvre numérique qui ne mette en jeu des processus interactifs à un moment ou à un autre de sa création ou de sa mise en circulation » (Couchot et Hillaire, 2003 : 108). Christiane Paul différencie l'interactivité, c'est-à-dire la possibilité de dialoguer en temps réel avec l'œuvre, de la participation ; qui, elle, induit que les spectateurs déterminent par eux-mêmes les paramètres de cette collaboration, alors que dans une œuvre seulement interactive, les spectateurs suivent les paramètres déjà fixés auparavant par l'artiste (Paul, 2004 : 68). L'interactivité et la participation offrent la possibilité que les œuvres numériques puissent être éventuellement personnalisables, c'est-à-dire qu'elles soient capables d'adapter leurs réactions en fonction du profil de l'utilisateur, qui réagit en face d'elles. Sans être interactives ou participatives, les œuvres numériques ont aussi la possibilité d'être dynamiques dans le sens où elles peuvent « réagir à un flux de données changeantes et à la transmission de données en temps réel » (Paul, 2004 : 68).

L'artiste et théoricien Jean-Pierre Balpe considère lui aussi que « l'art numérique se définit sur des bases absolument originales » (Balpe, 2000 : 15). Il a établi l'ensemble des concepts spécifiques aux arts numériques autour de six notions : l'hypermédiatisation, la modélisation, la génération, la performativité, l'expérimentation et la mémorisation. L'hypermédiatisation formule la possibilité d'avoir recours à différents médiums au sein d'une même œuvre. Elle pointe aussi une « circulation transversale des informations », qui implique une navigation non-linéaire pour les lire et la possibilité de les remplacer facilement par d'autres, puisque le numérique est un médium de simulation (Balpe, 2000 : 18). En effet, la modélisation est « à la base même de l'art numérique », dont l'œuvre repose non plus sur la matière concrète d'un objet, mais sur un système informationnel modélisé conceptuellement par l'artiste, qui simule une forme (Balpe, 2000 : 20). Par la modélisation, un changement de paradigme artistique s'opère comme l'indique Edmond Couchot, pour qui, le numérique « introduit un nouvel ordre visuel, et plus généralement perceptuel, qui substitue la simulation du réel à sa représentation […]. Les matériaux et les outils de la simulation ne sont plus ceux du monde réel. L'artiste ne travaille plus avec la matière, ni de l'énergie, mais avec

des symboles » (Couchot, 1998 : 130). Ainsi, le médium numérique devient génératif. Pour lui, la génération fait référence à la capacité d'une œuvre numérique à se « régénérer », c'est-à-dire qu'elle n'est plus figée dans un objet, mais sa variabilité lui permet à chaque nouvelle actualisation de proposer une expérimentation, qui s'avère à chaque fois unique et différente (Balpe, 2000 : 24). La performativité situe l'œuvre numérique du côté de l'événement artistique et de la performance dans le sens où l'interactivité, dont elle est porteuse, investit le temps réel, celui du direct. L'interactivité ouvre aussi l'art à l'expérimentation, la seule manière de véritablement « pénétrer le système esthétique de l'œuvre » numérique (Balpe, 2000 : 32). Cette notion questionne aussi la mémorisation de cet art, dont la conservation dépend, non plus de la préservation d'un objet ou de traces, mais davantage à la réactivation d'un processus aboutissant à la répétition de cette même expérimentation (Balpe, 2000 : 34).

Le théoricien des nouveaux médias Lev Manovich est un des seuls à rompre avec les principes habituels attribués au médium numérique comme le multimédia ou l'interactivité. Il dénonce l'existence d'un « mythe du numérique » (Manovich, 2010 : 136). D'ailleurs, il n'utilise presque jamais le mot « numérique » pour privilégier celui de « nouveaux médias » ou d' « objets néomédiatiques ». D'après lui, la dimension multimédia, qui consiste à réunir les différents médiums d'expression que sont le texte, l'image et le son, au sein d'un seul, n'est pas spécifique aux « nouveaux médias » :

> Bien que le multimédia informatique ne se soit banalisé qu'aux environs de 1990, les cinéastes combinaient depuis un siècle déjà des images en mouvement, du son et des textes (que ce soit les intertitres de l'époque du muet ou les génériques de film de la période ultérieure). Le cinéma fut donc le premier « multimédia » moderne. Il existe aussi de nombreux exemples antérieurs d'affichage multimédia, telles les enluminures des manuscrits médiévaux qui associent texte, graphisme et images figuratives (Manovich, 2010 : 134-135).

L'autre principe souvent présenté comme spécifique « aux objets néomédiatiques » est celui d'interactivité qu'il estime « tautologique » et « trop vague pour être vraiment utile » : « Dès qu'un objet est représenté par un ordinateur, il devient automatiquement interactif » (Manovich, 2010 : 142). Il réclame que l'utilisation de cette notion soit plus précise tout en affirmant la difficulté de « traiter théoriquement de l'expérience qu'en ont les utilisateurs » (Manovich, 2010 : 142). Selon lui, « tous les arts, classiques ou (plus encore) modernes, sont

« interactifs » », l'interactivité lorsqu'elle est assignée exclusivement au médium numérique est réduite à « une interaction physique entre un utilisateur et un objet médiatique (appuyer sur un bouton, choisir un lien, mettre en mouvement le corps) aux dépens d'une interaction psychologique » (Manovich, 2010 : 143). Or, il est sans doute vraisemblable dans les arts numériques que l'interactivité physique s'accompagne d'une dimension psychologique importante et qu'il est inopérant de vouloir distinguer les deux. Cette remise en question de certains principes établis par de nombreux théoriciens comme déterminants pour le médium numérique lui a été possible par son positionnement par rapport à son objet d'étude qu'il nomme le « méta-médium de l'ordinateur », c'est-à-dire un médium qui englobe tous les autres. Il refuse donc de focaliser son analyse uniquement sur le médium numérique pour privilégier un point de vue ouvert sur les « autres champs de la culture, tant passée que présente » (Manovich, 2010 : 71). C'est ainsi que le médium numérique n'est pas analysé *ex nihilo,* mais à partir de l'histoire des cultures visuelles et médiatiques, qui l'ont précédé, notamment le cinéma. Il ne souhaite pas contribuer à alimenter une réflexion sur le médium numérique, qui encourage une rupture vis-à-vis des autres médiums d'expression ou l'exclue par ses spécificités : « Je n'affirme pas que les conventions, les éléments et les formes des nouveaux médias leur sont exclusivement propres et je juge inutile de leur réserver un traitement à part » (Manovich, 2010 : 71).

Si le théoricien Lev Manovich s'attache à chercher les points de continuité entre le médium numérique et les plus anciens dans une étude comparative, il affirme tout de même que cette position ne suffit pas pour rendre compte de ce médium (Manovich, 2010 : 129). Parallèlement, à cette approche comparative, il s'est donc orienté vers la science informatique pour y puiser « les nouveaux termes, catégories et opérations caractéristiques de médias devenus programmables » (Manovich, 2010 : 129). Ce positionnement méthodologique lui permet de proposer d'autres principes décisifs pour le médium numérique. Il en propose cinq : la « représentation numérique », la « modularité », l'« automatisation », la « variabilité » et le « transcodage culturel » (Manovich, 2010). Tous ces principes ne s'appliquent pas à chaque « objet noémédiatique » mais ils témoignent de « tendances générales au sein d'une culture en cours d'informatisation » (Manovich, 2010 : 98). Il les présente selon un ordre logique, « c'est-à-dire que les trois derniers principes dépendent des deux premiers » (Manovich, 2010 : 98) tout en précisant que le premier, celui de « représentation

numérique », est le seul qui soit vraiment déterminant. En effet, le principe de « représentation numérique » conceptualise le fait que tous les « objets néomédiatiques » soient composés d'un code numérique, selon un modèle formellement mathématique, soumis potentiellement à une manipulation algorithmique, c'est-à-dire qu'ils deviennent programmables (Manovich, 2010 : 99). La « modularité » caractérise la structure modulaire du médium numérique. Chacune des entités, qui composent un objet numérique, est indépendante et bien qu'elle soit assemblée aux autres, elle conserve son identité propre et dans ce sens peut être modifiée ou interchangée. Le *World Wide Web* illustre parfaitement ce principe : « Il consiste en de nombreuses pages Web, chacune composée également d'éléments médiatiques séparés. Ces derniers sont toujours accessibles en eux-mêmes. Même si nous n'avons pas l'habitude de les imaginer séparément du site auquel ils correspondent » (Manovich, 2010 : 104). Ces deux principes, celui du « codage numérique » et de « la structure modulaire » favorisent l' « automatisation » de nombreuses opérations liées à la manipulation des objets numériques (Manovich, 2010 : 105). Ils participent également à leur « variabilité », c'est-à-dire qu'un tel objet « n'est pas fixé une fois pour toutes, mais peut exister dans des versions différentes, éventuellement en nombre illimité » (Manovich, 2010 : 111). Le dernier principe, celui du « transcodage culturel », ne définit pas une caractéristique propre au médium numérique. Au contraire, il témoigne d'un changement culturel plus global et plus profond provoqué par l'informatisation de tous les médiums précédents ce que Lev Manovich nomme une « reconceptualisation culturelle » :

> Dans le jargon des nouveaux médias, « transcoder » quelque chose consiste à le transposer dans un autre format. L'informatisation de la culture réalise graduellement un transcodage similaire par rapport à tous les concepts et catégories culturels. C'est-à-dire que ceux-ci sont remplacés au niveau de la signification et/ou du langage par de nouveaux concepts et catégories issus de l'ontologie, de l'épistémologie et de la pragmatique de l'ordinateur. (Manovich, 2010 : 127).

Cette « reconceptualisation culturelle » n'est pas unilatérale, comme l'a déjà démontré le théoricien des médias Marshall Mac Luhan, pour qui, « un nouveau médium ne s'ajoute jamais aux médias antérieurs et ne les laisse jamais intacts » (Mac Luhan cité dans Jaccard-Beugnet, 2003 : 22). Si l'ordinateur influe beaucoup sur la strate culturelle, les anciens médiums, comme l'imprimerie, ont également leurs répercussions sur l'informatique, notamment la manière dont l'interface de l'écran structure l'accès à l'information. La théorie proposée par Lev Manovich

alterne entre la confrontation de deux postures, la volonté d'étudier le médium numérique dans ses spécificités et le constat qu'il s'inscrit dans la continuité des médiums précédents.

Si le rythme effréné des progrès liés aux technologies numériques ouvre aux artistes de nombreux territoires inédits de création, les théoriciens cherchent à en désigner les spécificités propres à ce médium artistique à travers l'élaboration d'un vocabulaire diversifié et spécialisé sur ses aspects techniques et esthétiques. Aujourd'hui, ils tentent également d'éclaircir la diversité des formes, qui émergent de ces nombreuses pratiques créatives numériques, en proposant une dénomination par typologie ou par thématique.

1.3 Établir des typologies et des thématiques

L'essor de la terminologie par typologie ou thématique, à partir des années deux mille, résulte de la multiplication du nombre de théoriciens qui étudient les arts numériques. Chacun se spécialise dans une forme ou un thème précis et invente sa propre dénomination pour en parler. Ce type de dénomination est selon Bruce Wands le moyen pour améliorer la définition des arts numériques, de leurs formes et de leurs contributions (Wands, 2007 : 14). La plupart d'entre elles désignent les différentes formes dans lesquelles les arts numériques se matérialisent bien que ces catégorisations soient souvent caduques dans la mesure où ces œuvres relèvent fréquemment d'une transversalité très difficilement délimitable : « les œuvres créées à partir du numérique sont extrêmement variées et souvent hybrides » (Diouf, Laurent et Worms, 2012 : 17). La conservatrice Christiane Paul, qui s'est tout de même efforcée de circonscrire dans des typologies ces différentes formes, confirme elle-même ce constat :

> Il serait quelque peu ambitieux de prétendre catégoriser clairement l'art numérique selon les formes qu'il prend. En effet, la plupart du temps, les œuvres associent différents éléments (une installation physique avec une composante sonore et une connexion Internet, par exemple), défiant ainsi toute classification purement formelle. (Paul, 2004 : 70).

Ce constat a déjà été évoqué précédemment avec le flou propre à la classification du *Software Art*, dont la circonscription est confuse. Il est également commun à la dénomination *Database Art*, traduite en français par « l'Art de la base de données ». Cette catégorie réunit les œuvres d'artistes qui « s'intéressent

aux différentes manières de donner à voir, de visualiser une information, afin d'en donner une compréhension nouvelle » (Wands, 2007 : 165). Or, ce champ de la visualisation des données existe bien avant l'avènement des technologies numériques ; « des méthodes statistiques de représentation sous forme de classements, de courbes, de graphiques, sont utilisées depuis des siècles » (Paul, 2004 : 174). De plus, cette problématique de la représentation et de l'espace informationnel concerne l'ensemble du domaine numérique et particulièrement à Internet pour lequel la base de données est devenue actuellement une des formes dominantes pour présenter des données *via* l'ordinateur. Dès lors, la typologie *Database Art* peut s'appliquer à presque toutes les œuvres numériques et recoupe également celle de *Software Art,* car l'accès au contenu d'une base de données nécessite le fonctionnement d'un logiciel. Cette expression semble bien trop vague pour constituer une typologie précise et délimitée d'autant plus que les enjeux de visualisation des données numériques constituent « un vaste domaine d'expérimentation et de recherche » qui dépasse largement le seul champ des arts numériques, mais concernent également la science, les statistiques, l'architecture ou encore le design (Paul, 2004 : 174).

La confusion est encore plus grande lorsqu'il s'agit de désigner la création sur Internet pour laquelle les dénominations se multiplient : « *Net Art* », « Art sur Internet », « *Cyber Art* », « Art en réseau », « *Web Ar*t » , « *Browser Art* » ou encore « Art hypermédia », pour en citer que les plus importantes. Chacune d'entre elles insiste sur un point précis de cette création artistique en ligne protéiforme. Le terme de « *Net Art* » est sans doute le vocable le plus fréquemment utilisé et le plus généraliste. L'expression « Art sur Internet » évoque le « *World Wide Web* » comme support artistique mais ne permet pas de distinguer s'il s'agit d'un art « par » ou « pour » Internet tandis que celle de « *Cyber Art* » se réfère au terme de « *cyberespace* », qui lui-même suggère l'existence d'un espace « virtuel » commun à tous les ordinateurs leur permettant de communiquer entre eux. L'expression plus globale d'« Art en réseau » ne se limite pas uniquement aux œuvres en ligne puisqu'elle désigne aussi des œuvres qui se manifestent par l'intermédiaire d'autres réseaux de communication comme le téléphone. Les deux expressions de « *Web Ar*t » et de « *Browser Art* » sont plus restrictives que les précédentes, car elles font référence à des sous-catégories du « *Net Art* » ; la première évoque les œuvres qui adoptent la forme de sites internet alors que la seconde, qui pourrait se traduire en français par l'Art du navigateur,

correspond aux œuvres qui prennent cette fois-ci la forme de navigateurs alternatifs à ceux habituellement utilisés par les internautes. Le vocable « art hypermédiatique » utilisé et développé par le *Laboratoire NT2 Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités* de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) est une dénomination francophone. Elle se réfère à la définition de l'hypermédia proposée par le *Dictionnaire des arts médiatiques,* dirigé par la chercheuse Louise Poissant, selon lequel l'hypermédia se conçoit comme une structure non-linaire complexe, issue d'un programme informatique, composée de nœuds et de liens activables, comportant à la fois des informations visuelles, textuelles et sonores (Poissant, 1996 : 166-167). Dans son analyse des médias interactifs, Louis-Claude Paquin définit l'hypermédia comme un espace informationnel, non pas constitué de segments textuels, mais d'écrans, qui comportent du texte, des images, de la vidéo, des animations et du son. Selon lui, l'hypermédia caractérise la navigation des pages HTML du World *Wibe Web* (Paquin, 2006 : 7). Pour les auteurs anglo-saxons Jay David Bolter et Richard Grusin, l'hypermédia est devenu un style de représentation visuelle basé sur la fragmentation, l'indétermination et l'hétérogénéité, nécessitant un déploiement par processus ou performance (Bolter et Grusin, 1999). Si l'hypermédia traduit au départ le type de navigation avec lequel l'internaute parcourt une œuvre multimédia ou plus largement un site *web*, la théoricienne Annick Bureaud l'utilise comme sous-catégorie des quatre grandes typologies qu'elle construit autour de la création sur Internet : « hypermédia », « le message est le médium », « communication, collaborative et relationnelle », « cyberperception et téléprésence » (Bureaud, 1998). Dans les œuvres hypermédiatiques, elle y distingue celles « ouvertes » de celles « fermées » ; les premières renvoient uniquement sur des liens internes tandis que les deuxièmes vers des liens externes à l'œuvre (Bureaud, 1998).

Si un nombre très conséquent des termes dédiés aux œuvres numériques est attaché à la description de leurs formes, d'autres tous aussi nombreux caractérisent davantage une thématique spécifique au médium numérique. Sans être exhaustif, plusieurs d'entre elles peuvent être citées en exemple. Le « *Game Art* » détourne l'univers des jeux, particulièrement des jeux vidéo à des fins artistiques. Le « *Bio Art* » questionne les problématiques émergentes du rapprochement des biotechnologies avec celles numériques : « le vivant est affecté par le numérique et l'art par les biotechnologies » (Diouf, Laurent et Worms, 2010 : 19). L'« art

viral » concerne les œuvres parasitaires ou les « œuvres kamikazes » telles que les appelle la chercheuse Joanne Lalonde dans son *Abécédaire du Web* (Lalonde, 2012). Celles-ci contaminent Internet, le plus souvent sous la forme d'un *bug,* pour exprimer un engagement politique ou un « activisme *web* » (Lalonde, 2012) d'artistes agissant parfois dans la clandestinité, considérés comme des pirates de l'informatique, plus communément surnommés les *hackers*. Le « *Robotic Art* » se rapporte aux œuvres, dont le dispositif technique repose sur des éléments techniques relevant de la robotique. Lorsqu'elles adoptent la forme de la performance, elles évoquent souvent la question du corps technologique, qui se prolonge dans l'espace numérique *via* des interfaces ou des prothèses robotisées.

La volonté de déterminer les arts par typologies semble difficile à mettre en œuvre tant « la prolifération des supports d'inscription rend de plus en plus difficile l'indexation de l'œuvre et plus encore de l'artiste, sur un médium unique et en somme l'annexion de l'œuvre par un support » (Hillaire, 2015 : 14). Cela apparaît encore plus complexe qu'une des spécificités du médium numérique est de croiser l'ensemble des autres médiums d'expression déjà existants dans une forme commune :

> L'une de spécificités essentielles du numérique est qu'il permet de multiples formes de manipulation et la combinaison parfaite de plusieurs techniques d'expression artistique, allant parfois jusqu'à gommer toute distinction entre les différents médiums utilisés (Paul, 2004 : 27).

Dès lors, la volonté de trier les arts numériques par typologie peut paraître illusoire d'autant plus que les technologies numériques outrepassent la seule possibilité de croiser les différents médiums artistiques entre eux, elles peuvent également les simuler avec une grande précision, parfois jusqu'à tromper l'œil du spectateur, comme l'indique la conservatrice Christiane Paul, qui détermine ainsi la simulation comme une autre spécificité du médium numérique :

> l'utilisation de cette technologie est si subtile qu'il est difficile de savoir si les procédés utilisés sont numériques ou analogiques. Une œuvre peut sembler avoir été créée par manipulation numérique alors qu'elle n'utilise que des techniques traditionnelles tandis qu'une autre apparemment faite à la main a pu subir un traitement numérique (Paul, 2004 : 27).

L'exemple le plus explicite de cette aptitude est la photographie numérique. Lorsqu'un photographe prend un cliché avec un appareil numérique, il peut la traiter par logiciel et l'imprimer sans pour autant que le spectateur se rende compte

qu'il s'agit d'une œuvre numérique plutôt qu'analogique : « Son objectif n'est plus alors de mixer cette photo à du texte, du son, et à rendre le tout interactif, mais à simuler le plus parfaitement possible la spécificité du médium photographique, à donner l'illusion au regardeur qu'il est bien devant une vraie photo » (Couchot et Hillaire, 2003 : 81).

Pour contourner cette difficulté, la conservatrice Christiane Paul distingue au sein des arts numériques les œuvres qui utilisent les technologies numériques, simplement comme un outil de création, des œuvres qui exploitent le numérique comme un véritable médium (Paul, 2004 : 8). Cette distinction n'est pas artificielle mais correspond à la façon dont les technologies numériques investissent les arts, c'est-à-dire « soit par intégration dans les processus de création, soit par appropriation de celles-ci en tant que médium » (Arrault, 2006 : 33). Le théoricien Bruce Wands reprend la même distinction lorsqu'il évoque « les formes possibles de l'art numérique », qui alternent entre des formes traditionnelles – le dessin, la photographie, la sculpture, les installations, la vidéo, le film, l'animation, la musique et la performance – et des formes « nouvelles », « c'est-à-dire exclusives à la sphère numérique » – *Software Art*, *Database Art*, *Game Art* et *Internet Art* – (Wands, 2006 : 11). Pour Edmond Couchot et Norbert Hillaire, la grande majorité des arts numériques est davantage constituée d'œuvres, qui simulent des anciens médiums, que des œuvres qui exploitent véritablement les spécificités du médium numérique (Couchot et Hillaire, 2003 : 80).

L'aptitude des technologies numériques à simuler a tout de même pour répercussion de brouiller les catégories séparant jusqu'à présent les arts, selon leur propre médium d'expression, au point de déstabiliser « le système des arts, qui n'a pourtant cessé d'évoluer et de se restructurer au fil de l'histoire », mais qui, avec l'émergence du médium numérique, « devient de plus en plus instable et flottant » alors même que ce dernier « produit au sein des arts traditionnels des impacts d'innovation et de renouvellement stupéfiants» (Michaud, 2012 : 13). Le médium numérique par sa spécificité tend à faire disparaître les frontières entre les arts pour privilégier une approche pluridisciplinaire, voire transdisciplinaire, comme l'indiquent les propos du sociologue Jean-Paul Fourmentraux :

> depuis une dizaine d'années, le numérique bouscule les frontières entre les domaines de l'activité artistique qui étaient jusque-là relativement cloisonnés : arts plastiques, littérature, spectacle vivant, musique et audiovisuel. Nombre de projets artistiques en lien avec les technologies

> informatiques et multimédias mettent en œuvre des partenariats pluridisciplinaires où cohabitent le théâtre, la danse, le cinéma ou la vidéo et le son (Fourmentraux, 2012 : 26).

La nature des technologies numériques fait qu'elles s'appliquent transversalement aux disciplines existantes et plus largement à l'ensemble des activités humaines. Elles suscitent souvent de multiples collaborations et opèrent un décloisonnement des pratiques artistiques. Pour la sociologue Jaccard-Beugnet, il y a là une contradiction entre deux mondes qui se rencontrent, celui de l'informatique, caractérisé par une « tendance à inclure » stimulée par « l'effet de la pluridisciplinarité de cette technologie », et celui de l'art, dominé par « une tendance à exclure », « qui vise l'autonomie, la différenciation d'avec les autres activités, même si celle-ci est parfois mise à mal par les transgressions sans fin de ses frontières » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 281). Si « la technique a toujours été utilisée pour différencier les formes d'art » et qu' « elle joue un rôle dans l'évolution générale de l'art » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 223), il existe sans doute d'autres facteurs, qui conditionnent l'art et qui peuvent alimenter l'analyse de celui-ci.

Si la plupart des dénominations de plus en plus spécialisées renforcent l'hétérogénéité des arts numériques et particulièrement de ses formes, certains théoriciens ont essayé d'élaborer d'autres vocables qui insistent au contraire sur la cohésion de cet ensemble.

1.4 Ériger un ensemble homogène

Certaines dénominations tentent d'englober la diversité des arts numériques au lieu d'insister sur ses disparités.

Dans son dernier ouvrage *From technological to virtual art*, paru en 2007, qui traite de toutes les formes d'art produites avec des médias techniques depuis les années quatre-vingt, Frank Popper propose le vocable « art virtuel », qui succède à celui d' « art électronique » qu'il utilisait pour désigner les œuvres produites avant les années quatre-vingt. Selon lui, la notion de « virtuel » provenant au départ de la technique de la « réalité virtuelle », qui permettait d'immerger un spectateur dans un environnement réel entièrement simulé par l'imagerie informatique, s'applique désormais à toutes les œuvres numériques, qui

relèvent de l'union entre la réalité et la simulation (Popper, 2006 : 157). Il détermine quatre catégories d'œuvres composant l'art virtuel : les « œuvres matérielles digitales », les « œuvres multimédias off-line », les « installations digitales », les « œuvres multimédias en ligne » (Popper, 2006). L'universitaire Jean-Louis Boissier est dubitatif face à cette dénomination qui laisse penser que cet art est entièrement dématérialisé : « dire des images calculées qu'elles sont libres de toute attache au réel, qu'elles ne peuvent constituer une trace, interdit de comprendre en quoi elles peuvent s'alimenter au réel et participer à son investigation sans renoncer à leur dimension de construction pure » (Boissier, 2008 : 11). De plus, elle soulève un paradoxe, celui de nier son appartenance au réel, alors même que le fonctionnement de cet art repose sur des composants techniques, dont la matérialité est difficilement niable.

Les acteurs de l'art contemporain en France et à l'étranger utilisent le qualificatif d'« art des nouveaux médias ». Dans son ouvrage, intitulé *Les nouveaux médias dans l'art*, le conservateur Michaël Rush considère les arts numériques comme une sous-catégorie de l'art des nouveaux médias. Il y distingue différentes catégories comme les performances médiatiques, l'art vidéo, les installations vidéo et l'art numérique (Rush, 2000). Si pour lui, l'art des nouveaux médias comprend l'art vidéo, au contraire, pour l'artiste et curateur Mark Tribe, qui utilise également les termes d' « art nouveaux médias » pour désigner les œuvres qui ont été produites en se servant des technologies numériques, cette expression ne prend pas en compte l'art vidéo, qui relève d'une technique au départ analogique, même si aujourd'hui elle a entièrement basculé vers le numérique. Mark Tribe distingue aussi l'« art des nouveaux médias » de l'« art technologique », parce que les arts en rapport avec la technologie ne sont pas forcément numériques et peuvent même être non-médiatiques. Il le dissocie également de l' « art des médias », qui comprend des arts, qui mettent en jeu des médias et qui ne sont pas forcément « nouveaux », comme l'art de la vidéo, l'art de la transmission ou le film expérimental. L'« art des nouveaux médias » englobe alors d'autres vocables comme « art numérique », « art informatique », « art multimédia » et « art interactif ». Il date l'apparition des « nouveaux médias » à partir de 1994, date à laquelle est commercialisé le premier navigateur web, qui catalyse selon lui la naissance l'« art des nouveaux médias » en tant que mouvement artistique (Tribe, 2006).

Dans son ouvrage consacré à la collection nouveaux médias du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, la conservatrice Christine Van Assche désigne par l'expression « art des nouveaux médias » aussi bien les œuvres sur supports numériques que les œuvres sur supports analogiques issues de médias plus anciens comme le cinéma ou la vidéo. Elle précise que cette distinction est très claire jusqu'au début des années 1990 et qu'elle devient plus confuse par la suite. Cet usage, le plus répandu chez les acteurs professionnels de l'art contemporain, qui utilisent cette expression même pour évoquer des œuvres datant de la fin des années soixante, soulève ainsi une contradiction, celle de désigner des œuvres plutôt anciennes, qui ont désormais plus de cinquante ans, par l'adjectif « nouveau ». Cette contradiction s'applique également à l'expression d' « art contemporain », dont l'adjectif « contemporain » est aussi apposé à des œuvres des années soixante. Le qualificatif « nouveau » très générique et peu original est finalement symptomatique de la société, qui réclame un besoin insatiable de « nouveautés », notamment en matière technologique. En effet, il est également fréquemment utilisé pour désigner les innovations incessantes du domaine informatique : « Cette notion de nouveauté est par ailleurs récurrente lorsque l'on parle d'informatique […]. Une grande partie des commentateurs de l'apparition de cette nouvelle manière de faire des images tombe dans le même biais, et la surenchère sur le « nouveau », voire le révolutionnaire, est de mise » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 20). La conservatrice Christiane Paul dénonce la nature éphémère de cette dénomination, qui s'applique désormais aux arts numériques, alors même que sous l'appellation de «nouveaux médias », « le nouveau » était réservé « encore il y a quelques années au cinéma et à la vidéo, ainsi qu'à l'art sonore et à d'autres formes hybrides » (Paul, 2004 : 7).

L'historien de l'art Dominique Moulon, dans son ouvrage *Art contemporain nouveaux médias* paru en 2011, n'utilise pas la dénomination « des arts numériques ». Pour lui, ces pratiques artistiques ont intégré l'art contemporain comme l'avaient fait avant elles les pratiques vidéographiques ou encore photographiques. Il ne convient plus de les distinguer de l'art contemporain, car l'exploration des outils numériques, qui ne cesseront jamais d'être « nouveaux » tant les innovations sont continuelles, est devenue une nécessité pour le plus grand nombre des artistes d'aujourd'hui, qui baignent et ont même grandi dans ces sociétés façonnées par ces mêmes technologies. De plus, Dominique Moulon fait le constat, déjà évoqué précédemment, qu'il est de plus en plus difficile de

déterminer ce qui « est entièrement numérique de ce qui ne l'est que partiellement, ou pas du tout » (Moulon, 2013 : 22). Dans ce sens, il rejoint le point de vue du théoricien Lev Manovich, qui refuse de traiter des « nouveaux médias » en rupture avec les médias précédents et encore plus largement avec les autres champs de la culture.

Pour Lev Manovich, les « nouveaux médias » résultent de la convergence des « technologies de calcul » - qui donnent naissance à l'ordinateur - avec celles « des technologies médiatiques » - qui sont à l'origine des médias modernes comme la photographie, le cinéma, la radio, la vidéo et la télévision. Lev Manovich date leur naissance, il y a moins de quinze ans, lorsque tous les médias existants ont été traduits « en données numériques accessibles par ordinateur » ; « représentations graphiques, images en mouvement, sons, formes, espaces et textes [sont] devenus informatisables, c'est-à-dire composés uniquement d'un ensemble de données informatiques » (Manovich, 2010 : 88). Si la théorie de Lev Manovich « ne porte pas seulement sur l'art des nouveaux médias, mais sur la culture dans son ensemble » (Manovich, 2010 : 73) et traite de tous les « objets néomédiatiques » qu'il s'agisse d' « une image fixe numérique, un film composé numériquement, un environnement virtuel 3D, un jeu vidéo, un DVD hypermédia autonome, un site Web hypermédia ou le Web dans son ensemble » (Manovich, 2010 : 73), elle suggère que l'expression d' « art des nouveaux médias » rassemble dans une même dénomination tous les arts numériques, depuis une quinzaine d'années, peu importe leurs typologies ou leurs formes, même lorsqu'ils appartiennent davantage à des typologies, comme la photographie, la vidéo ou le cinéma, qui relèvent désormais du passé lorsque ces médias analogiques n'étaient pas encore convertis au numérique.

Le Groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) a essayé de définir une dénomination plus appropriée, destinée à éclaircir les contradictions de l'expression « nouveaux médias » et les différentes conceptions, qui existaient déjà. Dès 1995, leurs premiers résultats sont exposés dans l'ouvrage collectif dédié à l'*Esthétique des arts médiatiques*. Ils ont proposé la dénomination d' « art médiatique », qui se veut être la traduction francophone de l'expression anglophone *New Media Art*. Le Dictionnaire *des arts médiatiques,* paru en 1996, en propose une définition précise et concise :

Forme d'art utilisant l'électronique, l'informatique et les nouveaux moyens

> de communication. La technologie et ses différents procédés sont détournés de leur usage habituel pour servir à la production d'œuvres d'art. Les artistes qui sont associés aux arts médiatiques travaillent entre autres en cinéma expérimental, en vidéo, en holographie, en infographie, en copigraphie et en art réseau. Ils créent des installations multimédias et interactives. Ils utilisent des ordinateurs, des télécopieurs, des satellites. Ce sont aussi des producteurs de radio et de télévision d'avant-garde, ou encore des musiciens dont les compositions, les enregistrements ou les concerts impliquent des ressources électroniques ou numériques (Poissant, 1996 : 19).

Cette définition ne néglige pas l'aspect matériel de l'œuvre, ni les outils techniques utilisés par les artistes, tout en évitant l'incertitude provoquée par les termes « nouveau » ou « contemporain ». D'ailleurs, Louise Poissant précise que les « arts médiatiques » ne se distinguent pas des autres formes d'art seulement par leurs utilisations de technologies considérées comme « nouvelle », car finalement « tous les arts intègrent, à des degrés divers, une technologie et, la plupart du temps, une technologie sophistiquée pour l'époque » (Poissant, 1995 : 2). L'esthétique des « arts médiatiques » se démarque par le fait qu'elle ne se focalise plus seulement sur l'objet, l'œuvre, le produit, sa technicité et sa virtuosité, mais davantage sur le processus et les échanges créés entre les différents partenaires de l'expérience artistique (Poissant, 1995 : 2). En définitive, cette conception des arts médiatiques rejoint celle des « nouveaux médias dans l'art » établie par le conservateur Michaël Rush. Par contre, les « arts médiatiques » ne sont pas à confondre avec le « média art » qui consiste à une « approche artistique consistant à infiltrer les médias de masse, tels que la télévision, la presse et les panneaux-réclames, afin d'en critiquer l'idéologie […] d'en subvertir les mécanismes de fonctionnement et de remplacer le contenu publicitaire par un discours artistique souvent engagé politiquement » (Poissant, 1996 : 209).

Les théoriciens comme Jean-Pierre Balpe, Edmond Couchot, Norbert Hillaire, Christiane Paul ou Bruce Wands, ont traité dans leurs ouvrages respectifs de ce qu'ils nomment « l'art numérique ». L'utilisation de cette dénomination au singulier traduit bien leur volonté commune d'en faire une synthèse et de rendre ce domaine créatif aux pratiques très éclatées et mobiles plus cohérent et en faciliter la compréhension : « Il semble seul capable d'englober les divers aspects de ce nouvel art et de rendre compte de son histoire car il fait référence à sa spécificité technique » (Couchot et Hillaire, 2003 : 38). Il s'agit aussi d'aider la délimitation et la visibilité de ces formes artistiques en les réunissant sous un même vocable capable de les rendre reconnaissables aussi bien du large public que des

institutions, dont ils ne bénéficiaient pas, encore très récemment, de reconnaissances institutionnelles, particulièrement en France. Cette dénomination insiste sur les points fédérateurs de ces pratiques artistiques plutôt que ses disparités. Ce vocable « art numérique » semble finalement être privilégié et remplacer les autres au fur et à mesure que les anciens médias se convertissent tous au format numérique. Il témoigne aussi d'un changement de la place accordée aux technologies numériques dans les sociétés contemporaines : « alors que les appellations « art à l'ordinateur » ou « art informatique » renvoyaient à une technologie dont l'emploi restait limité, « art numérique » renvoie à un état de la société où cette même technologie, considérablement développée, contrôle la quasi-totalité des activités humaines » (Couchot et Hillaire, 2003 : 38).

Annick Bureaud alerte sur la prédominance de la dénomination « art numérique », qui sous-tend des risques de repli identitaire autour d'une seule technologie « excluant de facto une approche transversale ainsi qu'un ensemble de pratiques questionnant par exemple les sciences (biologie, naoscience, etc.) ou de nouvelles technologies et matériaux (textiles dits intelligents) qui peuvent utiliser l'informatique mais dont ce n'est pas nécessairement le cœur du propos » (Bureaud, 2008 : 19). Si pour le philosophe Yves Michaud, cette hésitation « à parler d'art numérique au singulier ou d'arts numériques au pluriel » est symptomatique de l'indétermination de cette notion hybride (Michaud dans Roland, 2012 : 12), il précise qu' « il vaut mieux alors parler d'arts numériques au pluriel » pour rendre compte de la diversité des pratiques artistiques numériques.

Dans cette recherche, le point de vue établi par le philosophe Yves Michaud est finalement privilégié. En effet, l'utilisation de l'expression « arts numériques » au pluriel est préférée à celle au singulier, car les œuvres mentionnées dans cette étude témoignent de la diversité de la création numérique puisqu'elles appartiennent à des typologies et des courants très différents au sein des arts numériques. L'utilisation du pluriel permet donc d'insister sur la diversité de ses formes bien qu'elles aient en commun, toutes, de mobiliser à un moment donné dans leur processus créatif la technologie numérique. Le pluriel évite de laisser penser que les arts numériques constituent une catégorie étanche et homogène alors même que l'analyse des différentes destinations de sa terminologie atteste largement du contraire. Cette analyse a permis également d'éclaircir la façon dont cette recherche délimite les arts numériques. Elle les

envisage dans une acceptation très large, celle de considérer comme faisant partie de cette catégorie artistique toutes les œuvres « pour lesquelles les artistes ont utilisé l'ordinateur comme principal outil, média et/ou partenaire » (Wands, 2007 : 11) et cela « sans tenir compte du degré de complexité technique de cette utilisation » (Jaccard-Beugnet, 2003 : 39).

2. LA RECHERCHE EN ART : LES DIFFÉRENTES CONCEPTIONS INSTITUTIONNELLES

Les témoignages dans l'histoire de l'art sont nombreux de ceux qui célèbrent le caractère énigmatique de l'œuvre et du travail artistique, qui : « a découragé et refroidi bien des penseurs dont les démarches visaient à questionner le sens de l'entreprise artistique et de l'œuvre d'art » (Poissant, 2006 : 7). Cependant, son caractère impénétrable n'a pas empêché certains « savants » de tenter d'en élucider les mécanismes au point de faire émerger tout un champ réflexif affilié à l'art. Ce dernier a donné naissance à différentes disciplines scientifiques au fur et à mesure que la science et la recherche se sont spécialisées et institutionnalisées au XIXe et XXe siècles. Aujourd'hui, cette recherche morcelée se partage entre différents acteurs et institutions scientifiques. Cette fragmentation engendre une multiplicité de points de vue dans la manière de la concevoir. En effet, chacune de ces disciplines, qu'elles appartiennent à la « recherche sur l'art », à la « recherche avec l'art », à la « recherche dans l'art » ou encore à la « recherche par l'art », a développé ses propres méthodologies selon l'intérêt qu'elle porte à l'art en tant qu'objet d'étude.

Si pendant longtemps les réflexions sur l'art proviennent majoritairement d'analyses sur les œuvres et les pratiques, selon des approches herméneutiques, réalisées par les critiques, les commissaires, les historiens et les marchands d'art, aujourd'hui, une tendance forte s'accentue celle de voir les artistes eux-mêmes s'emparer de l'activité scientifique que constitue la recherche pour analyser le travail créatif, voire parfois des objets complètement en dehors du champ artistique. Cette tendance confirme la reconnaissance de cette recherche portée par la création, qu'elle se situe avant, pendant et après, la production d'une œuvre, qu'« elle porte sur les matériaux, les techniques et les savoir-faire, ou sur les idées et les thèmes cristallisés dans l'œuvre [...] et le déroulement de la création » (Poissant, 2006 : 8). La chercheuse québécoise Louise Poissant fait le constat que désormais :

> La recherche nourrit la création, qui a son tour fait monter la recherche. Arts et sciences se rapprochent ainsi, comme ce fut rarement le cas dans l'histoire. Plus que jamais, les artistes consomment et produisent de la recherche, tout comme les scientifiques visent à émailler leur parcours de moments exaltants de découverte et de création (Poissant, 2006 : 8).

À une époque où ces rapprochements entre arts et sciences se renforcent, il convient d'interroger ici les différentes pratiques de la recherche associées à l'art, qui sont réunies dans cette thèse sous le vocable de « recherche en art » — la préposition « en » remplace et englobe celles habituellement utilisées : « sur », « par », « avec » et « dans ». Ce terme de « recherche en art » résulte donc ici d'une construction conceptuelle bien qu'en réalité, dans un projet de recherche précis, il soit bien souvent difficile de les distinguer, car ces différentes approches s'entrecroisent. Il est privilégié dans cette thèse, car il possède l'avantage de rassembler toutes ces conceptions et ces pratiques de recherche associées à l'art dans un ensemble plus homogène, qui en facilite la compréhension bien qu'il ne soit pas question d'en nier la diversité. D'ailleurs, la présentation et l'analyse de cette dernière sont au cœur de cette sous-partie. La recherche en art relativement récente et non stabilisée est pensée et exécutée par des acteurs appartenant à des institutions très différentes comme les universités, les écoles d'art, les entreprises ou encore le Ministère de la culture et de la communication. Dès lors, sa conception dépend fortement de leurs diverses manières de l'envisager au sein même de ces institutions. Il n'est donc pas envisageable d'étudier spécifiquement la recherche en arts numériques sans préalablement analyser plus globalement ce qui est entendu par la recherche en art dans ces différents contextes. Aussi, après avoir évoqué la controverse historique opposant la recherche et la création et avant d'aborder en dernier spécifiquement la recherche en arts numériques, le sous-chapitre introduit ici contribue à définir la recherche en art à travers justement sa conception dans les contextes institutionnels suivants : les universités, le Ministère de la culture et de la communication et les écoles supérieures d'art. Il a été décidé de circonscrire cette analyse principalement à partir de la recherche en art telle qu'elle est pratiquée dans le domaine artistique des arts visuels et plastiques plutôt que dans d'autres disciplines artistiques, car les arts numériques y sont souvent rattachés. Cependant, l'analyse déployée ici contient tout de même à plusieurs reprises quelques comparaisons avec la recherche en art dans d'autres disciplines artistiques comme la musique ou la danse.

Ce sous-chapitre contient également une partie qui présente les conséquences du *Processus de Bologne* dans les écoles supérieures d'art françaises. En effet, le déploiement de la recherche en art dans ces établissements a été fortement encouragé par les nombreuses réformes des écoles supérieures

d'art françaises soumises à l'harmonisation européenne des enseignements supérieurs, décrétée par l'accord sur le *Processus de Bologne*, signé en 1999, par tous les États européens. Il est apparu alors nécessaire avant d'aborder la recherche en art dans les écoles d'art de présenter ce contexte de réformes si déterminant par rapport au sujet de cette thèse. En effet, incitées par ces réformes, les écoles supérieures d'art ont dû inventer les modalités de fonctionnement de la recherche en art adaptées à leurs spécificités, notamment en ce qui concerne les formes de sa communication scientifique, tout en justifiant de la nature de cette activité. Si ces réflexions étaient au départ circonscrites aux seules écoles d'art, elles ont fini par concerner les autres acteurs institutionnels français par rapport auxquels elles se sont positionnées. Ils ont donc été amenés eux aussi dans un élan de contamination à participer à ces débats.

Pour éviter de se focaliser seulement sur ce contexte franco-européen de la recherche en art en pleine restructuration, il a été aussi décidé d'enrichir cette réflexion sur celle-ci avec l'introduction de la « recherche création » telle qu'elle est pratiquée au Québec. Une partie de ce sous-chapitre en présente l'analyse. Ce choix se justifie par le fait que l'art en Amérique du Nord s'est positionné dans le secteur de la recherche depuis plus longtemps qu'en Europe. De plus, le Québec s'est aussi fortement engagé par des politiques incitatives dans le secteur de la recherche en arts numériques ou du moins ce que les Québécois appellent la « recherche création en arts médiatiques », qui est au centre de la réflexion conduite dans cette thèse.

Finalement, ce sous-chapitre tente de définir la recherche en art à travers ses différentes conceptions établies par ses multiples acteurs et les discours qu'ils véhiculent sur celle-ci. La réflexion qui y est proposée croise différentes approches : une approche historique, une approche ontologique sur la nature même de la recherche en art, une approche épistémologique sur sa valeur et une approche méthodologique sur ses fonctionnements. Ce paragraphe présente donc des conceptions opposées, qui diffèrent selon le type d'institutions (universités, Ministère de la culture et de la communication, écoles d'art et entreprises). Il convient de préciser que la présentation et l'analyse de ces différentes conceptions, bien qu'elles soient partagées par la grande majorité des acteurs de chacune des institutions étudiées, peuvent tout de même apparaître comme stéréotypées, notamment pour ceux, qui agissent dans la réalité de ces différents terrains dans

une volonté de sortir de leurs schémas normatifs. Par exemple, si l'université entretient une conception de la recherche en art, dont les normes imposent une restitution par l'écrit, il existe tout de même des exceptions, qui dérogent à la règle, tel que le démontre ce souvenir d'Oliver Kaeppelin, qui se rappelle « pour avoir été dans quelques jurys de thèse, avoir vu des thèses de doctorat dont la construction n'était faite que par l'image » (Olivier Kaeppelin, 2011 : 10). Il est donc nécessaire de nuancer ces oppositions dans la manière de concevoir la recherche en art, car au sein même de ces grands ensembles, qu'il s'agisse des universités, des écoles d'art ou encore des entreprises, il existe une grande diversité d'approches et de mises en application de celle-ci.

2.1 Création versus recherche

La création et la recherche sont deux activités souvent présentées comme contradictoires. La célèbre déclaration de l'artiste Pablo Picasso, « Je ne cherche pas, je trouve », atteste de ce dualisme. Dans l'usage, la recherche et la création sont des activités complexes difficilement définissables. D'un côté, la recherche n'est pas facile à qualifier, non seulement parce qu'elle varie considérablement d'une discipline à l'autre, mais parce que sa nature même dépend de ses objectifs, de ses méthodes et de ses contextes. De l'autre, la création ne peut être enfermée dans une définition « puisqu'une de ses activités consiste justement à déplacer toute tentative de circonscription, à être toujours là où on ne l'attend pas » (Bianchini, 2009 : 20).

La création est définie tout de même comme “une activité de conception et de production de formes esthétiques à destination d’un public” (Bianchini, 2009 : 20). Elle est profondément liée à la pratique, entendue comme « *praxis* », c'est-à-dire issue d'un acte associant dans une absolue imbrication le « faire » et la « pensée ». En général, elle est étroitement assujettie à un artiste ou à un collectif d'artistes et se caractérise par le fait de produire un résultat, assimilé à une œuvre d'art. Dans le langage courant, la recherche signifie « chercher en tous sens, essayer de découvrir quelque chose, de découvrir quelqu'un […] essayer de trouver mentalement une idée, un souvenir, un projet » (Guzmán, 2011 : 2). Aussi, elle se réduit avant tout à « savoir postulats qui élèvent le niveau de connaissance et d'expérience de la communauté scientifique. Ils sont débattus « avec une communauté de pairs à l'échelle locale (laboratoire, équipe), nationale et

internationale » (Bianchini, 2009 : 21). Aussi, la recherche se réduit avant tout à « savoir poser des problématiques, que celles-ci soient théoriques et/ou pratiques » (Bianchini, 2009 : 21). Elle aboutit sur des résultats qui élèvent le niveau de connaissance et d'expérience de la communauté scientifique. Ils sont débattus « avec une communauté de pairs à l'échelle locale (laboratoire, équipe), nationale et internationale » (Bianchini, 2009 : 21). Si l'étymologie latine de « chercher » issu du bas-latin *circare* suggère une idée de circularité, aujourd'hui la recherche s'inscrit « dans un processus de progression linéaire et téléologique » (Lévy-Leblond, 2010 : 41). Historiquement, elle se spécialise et s'institutionnalise au XVIIIe siècle avant devenir une recherche scientifique au XIXe siècle, c'est-à-dire dans le sens de « faire une recherche sur » (Guzmán, 2011 : 2). Au XXe siècle, elle s'autonomise de l'enseignement supérieur, la priorité étant de produire de nouvelles connaissances plutôt que de les partager (Lévy-Leblond, 2010 : 42). Le théoricien et artiste Victor Burgin rapporte tout de même, dans son article sur les diplômes de recherche en art, une définition de l'acception commune de la recherche considérée comme une « investigation scientifique ou savante, en particulier étude ou expérience visant à la découverte, à l'interprétation ou à l'application de faits, de théories ou de lois » (Burgin, 2013 : 305). Il y fait également le constat que « ni les dictionnaires ni le sens commun n'associent le terme « recherche » à l'image de l'artiste » (Burgin, 2013 : 305). Olivier Richon, artiste et enseignant au *Royal College of Art* de Londres, confirme que la recherche est avant tout « une notion institutionnelle, plus qu'un mot utilisé par les artistes » (Richon, 2011 : 133).

Dans la création artistique, l'œuvre créée devient résultat du processus créatif alors que le processus de recherche n'aboutit pas forcément vers un résultat. L'activité de création semble être en contradiction avec l'activité de recherche caractérisée dans le fait de poser des problématiques ou des questions pour lesquelles il n'y a pas forcément de réponses (Bianchini, 2009 : 14). Pour le professeur en arts visuels et médiatiques de l'UQAM Pierre Gosselin, la différence fondamentale entre ces deux activités demeure dans la réception de leurs symbolisations respectives. En effet, la première engendre des œuvres appelant « des lectures plurielles, diversifiées » tandis que la seconde génère des discours encourageant « des interprétations plus convergentes » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 23). Autrement dit, la première tend vers un idéal théorique, la recherche d'une vérité objective et universelle, alors que la seconde est une manifestation

profondément singularisante et subjective. Selon la chercheuse Louise Poissant, la nature différente de leurs attentes respectives réside aussi dans cette volonté de reproductibilité de l'expérience exigée par la validation scientifique d'une recherche, qui semble en contradiction avec la part insaisissable, énigmatique et singularisante de l'art, qui se veut original et unique :

> On peut par approximations, tenter d'en saisir et d'en décrire des dimensions, mais on sait bien que, quel que soit le degré de pénétration, d'empathie ou de proximité, il reste une part d'irréductible pour le témoin comme l'artiste. On a beau comprendre comment l'artiste a procédé et pouvoir recomposer son cheminement l'œuvre continue néanmoins de reposer sur ce petit rien, qui fait toute la différence (Gosselin et Le Cœguiec, 2006 : 18).

L'universitaire et artiste français, Jean Lancri, défend aussi l'idée qu'il existe une part de la création qui échappe à l'exercice de la recherche, c'est-à-dire à son analyse : « Quoi qu'il [le chercheur] puisse chercher à écrire sur elle, à décrire d'elle ou même à inscrire en elle, l'œuvre recèle un noyau de nuit : un noyau qui demeure irréductible à toute recherche » (Lancri, 2007 : 34). Pour lui, en plus de ne pas se soustraire à l'activité de recherche, la création a davantage vocation à l'altérer. Il affirme ainsi que « le propre de l'art [est] de jeter le trouble dans la pensée » (Lancri, 2007 : 31). Pour certains artistes, l'idée même d'analyser leurs pratiques ou leurs œuvres est un frein à leurs activités créatives comme l'indiquent les propos du peintre Vincent Verdeguer :

> Analyser son propre travail, c'est prendre le risque de perdre le flux, l'énergie, la logique interne du travail créatif en train de se faire. L'énigme d'une démarche est une incitation à l'aventure, à la rencontre […]. Tenter de décrire, de cerner ce devenir, c'est l'anéantir. Il me semble et à ce propos […], que toute tentative d'analyser sa propre démarche pourrait immobiliser, anéantir une action créatrice en marche qui reste parfaitement inconnue pour le producteur qui se trouve paradoxalement dans l'aveuglement pour créer (Verdeguer, 2007 : 53).

L'universitaire Jean-Claude Le Gouic lui considère que la création en tant que pratique ne se peut se soumettre au travail de recherche, celui de rendre l'acte créatif théorisable : « la pensée d'origine plastique – celle qui peut se relier au regard plastique, le regard qui s'éduque par la pratique plastique – ne prétend pas à être théorisée, ni même sans doute théorisable » (Le Gouic, 2007 : 63). Il précise également que sa finalité, même lorsque celle-ci s'apparente étroitement au principe de recherche, se focalise dans la production d'une œuvre et non pas dans la réponse à une problématique de recherche :

> En tant que plasticien, je ne cherche jamais, je produis une recherche. Celle-ci n'a d'autre but que de trouver la forme la meilleure pour l'objet pictural qui, à un moment donné, me préoccupe […]. Je ne cherche pas pour chercher mais avec cependant comme espérance finale la réussite de l'œuvre (Le Gouic, 2007: 67).

Aussi, la création et la recherche s'opposent par la temporalité dans laquelle s'inscrivent leurs résultats. Les résultats scientifiques se situent dans une durée temporelle précise, c'est-à-dire qu'ils sont pertinents et incontestables à un moment donné et deviennent vite obsolètes lorsqu'ils sont remplacés par des nouveaux plus actuels. Au contraire, l'œuvre d'art échappe au temps et celui-ci peut même éventuellement augmenter sa valeur : « Il se peut qu'une œuvre ne me parle plus de mon rapport au monde dans lequel je vis, qu'elle parle d'art, qu'elle questionne l'histoire de l'art, qu'elle soit nostalgique de telle ou telle représentation, cela ne la rend pas invalide malgré sa possible désuétude (Malgor, 2011 : 106). Si Jean-Claude Le Gouic constate que « la pratique en elle-même n'a nul besoin de se définir » et que le « « savoir » issu des pratiques plastiques » est ineffable, il poursuit dans un élan contradictoire que « même si le savoir des arts plastiques […] est le plus souvent difficile à formuler avec des mots », celui-ci demeure pour lui d'un grand attrait, car il se situe du côté de l'« impensé des œuvres » qui « est loin d'être insensé » et « demande à être pensé » (Le Gouic, 2007: 70-71). Il précise d'ailleurs qu'en tant qu'artiste il « fait beaucoup de choses sans conscience, cela ne les rend pas pour autant insignifiantes » (Le Gouic, 2007 : 310). Autrement dit, le caractère insaisissable et mystérieux de la création artistique fait justement d'elle un objet de curiosité et de questionnements, dont la recherche en art s'est naturellement emparée en vue d'en élucider les phénomènes : « Il y a quelque chose de caché dans la création et qui le restera toujours (cet inintelligible essentiel), un peu moins cependant s'il y a recherche théorique analytique menée par la critique et pourquoi pas par l'artiste lui-même » (Le Gouic, 2007 : 154).

Le philosophe Yves Michaud s'offusque contre l'ensemble de ces « discours anti-intellectualistes », qui contribuent à laisser penser que « l'art serait visuel et non verbal, que les artistes seraient des intuitifs et non des discursifs, que l'art serait destiné à faire sentir ou, pire, à exprimer et non à faire penser » (Michaud, 1999 : 59). Il se réfère à l'Histoire pour démontrer qu'il s'agit d'une « contre-vérité conceptuelle » bien que « cela ne veut pas dire que l'art doit de nouveau être considéré comme une science à la manière dont il le fut à la

Renaissance » (Michaud, 1999 : 59). D'ailleurs, il dénonce que ces rapprochements entre art et connaissance à la mode aujourd'hui sont souvent fantaisistes (Michaud, 1999 : 59). Pour le chercheur en physique théorique Jean-Marc Lévy Leblond, la recherche en art résulte d'une « fascination mutuelle » de l'art et la science, « l'art envie à la science la rigueur de ses procédures ; de l'autre côté, la science admire la dimension esthétique de l'art », « chacun joue avec l'idée d'imiter l'autre » (Lévy-Leblond, 2010 : 44). Seulement, il précise aussi que cette fascination repose sur des images faussées de ce que sont réellement l'art et la science, « d'une part, sur une conception archaïque de l'art, comme produisant du beau, et d'autre part, sur une vision simpliste des méthodes scientifiques » (Lévy-Leblond, 2010 : 44). Le philosophe Christian Rudy affirme que cette différenciation entre l'art et la science s'est construite historiquement d'une manière artificielle par les institutions qui n'ont cessé de se démarquer les unes des autres en spécialisant leur champ d'action (Rudy, 2011 : 133). Aujourd'hui, cette séparation est profondément ancrée dans les mentalités et les conventions des sociétés occidentales. Cependant, le philosophe Christian Rudy affirme que cette opposition a atteint ses limites :

> La question que se pose notre époque (et sans doute depuis quelque temps) est celle de savoir si nous n'avons pas atteint les limites de cette division (en termes de culture générale manquée, de dommages causés à chaque domaine, d'ignorances réciproques ou de relations superficielles entre les professions) (Rudy, 2011 : 133-134).

Jean-Marc Lévy Leblond préconise alors un rapprochement entre l'art et la science, non pas par analogie, mais par leurs différences. La science opère un travail théorique d'abstraction du monde alors que l'art procède à une « désabstraction ». Ce dernier vient rappeler « à la science qu'elle ne travaille plus directement sur le réel » (Lévy-Leblond, 2010 : 47). De même, Yves Michaud mentionne en citant les propos d'un autre philosophe Nelson Goodman que l'art et la science sont deux « manières de faire des mondes », c'est-à-dire deux manières de représenter le monde, mais qu'ils se rejoignent par la « lucidité et [la] réflexion [qui] contribuent à la constitution de ces structures de représentation » (Michaud, 1999 : 59). Le chercheur Emmanuel Mahé considère, lui, que ces deux activités se rejoignent non pas dans la proposition de nouvelles représentations du monde, mais davantage dans « de nouvelles expériences de relation » à celui-ci, c'est-à-dire tout simplement de nouvelles expériences esthétiques. En effet, ces dernières déterminées par nos sens fondent notre relation au monde. Si les artistes inscrivent

évidemment leurs pratiques du côté de l'expérience esthétique, les chercheurs et les scientifiques par leurs activités y contribuent également. Emmanuel Mahé cite, en exemple, les sciences physiques quantiques qui, selon lui, « créent non pas une nouvelle représentation du monde, mais un nouveau monde dans lequel vont bientôt se dissoudre nos anciennes manières d'agir et de penser – une esthétique en devenir » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2008 : 140).

Pour beaucoup de « penseurs », les activités de recherche et de création artistique semblent être de natures divergentes, voire fortement contradictoires. Cependant, ces deux activités cohabitent et s'exercent conjointement au sein de différentes institutions comme les universités ou les écoles d'art. Il serait donc réducteur de se limiter à constater cette opposition, voire leurs impossibilités à coexister ensemble, sans évoquer précisément ces contextes dans lesquels ces deux activités se rejoignent regroupées dans cette thèse sous le vocable de « recherche en art » et dont découlent leurs multiples conceptions.

2.2 La recherche en art dans les universités

Malgré le fait que la nature même de la recherche en art semble antinomique, en France, celle-ci est tout de même institutionnalisée. Historiquement, elle est rattachée principalement aux universités. Sous la tutelle du ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, elles sont des acteurs importants dans la production et la mise en œuvre de la politique nationale de recherche.

La recherche en art dans les universités se révèle d'abord être une « recherche sur l'art », venue de disciplines universitaires déjà constituées (Philosophie, Sociologie, Histoire de l'Art…), qui se sont attachées à étudier les phénomènes de l'art avec leurs propres systèmes d'analyse afin de participer à l'élaboration de savoirs artistiques profondément théoriques que la philosophe Anne Cauquelin qualifie de « théorisations secondaires », « venant après coup accompagner l'art dans ses manifestations, et proposer des explicitations, soit du phénomène artistique en général, soit de telle ou telle œuvre ou mouvement en particulier » (Cauquelin, 1998 : 65). Cette « recherche sur l'art » intervient donc *a posteriori* du « faire artistique » ce qui situe son approche du côté de l'herméneutique. Cette première forme de recherche est celle « du chercheur

universitaire, le regardeur, le commentateur, l'écrivain » qui « se trouve face à un objet d'art fini qui l'interpelle et il l'investit » (Sallantin, 2007 : 55). Schématiquement, elle concentre donc son analyse sur l'objet d'art, le résultat du processus créatif.

Cette première forme de recherche en art s'oppose à une autre, celle qualifiée de « recherche avec l'art », celle menée par l'artiste « dont l'œuvre est en cours » ; « celui-ci est dans les affres d'une œuvre à réaliser qu'il découvre au fur et à mesure » (Sallantin, 2007 : 55). Ici, deux approches de la recherche en art s'opposent, la première, du côté de l'herméneutique ; la seconde, du côté de l'heuristique. Pour la première, l'étude s'exerce sur l'appréciation de l'œuvre, c'est-à-dire dans le domaine esthétique, tandis que pour la seconde, elle s'oriente vers le domaine d'expérience, sur sa genèse, le côté poïétique (Le Gouic, 2007 : 62). Cette « recherche avec l'art » s'élabore alors, non pas à partir de l'œuvre, mais en rapport étroit avec la pratique artistique et l'expérience qu'elle engendre. Elle est alors pensée comme une activité théorique de la pratique artistique. Ce positionnement analytique est devenu l'apanage de la discipline universitaire que constitue la recherche en arts plastiques :

> Sans la pratique, ce champ eût été celui de l'esthétique ou de l'histoire de l'art, ou encore celui d'autres domaines des sciences humaines, déjà présents à l'Université. Il n'aurait été alors qu'une pure spéculation théorique sur l'art. À l'inverse, privée de l'exigence théorique, privée des outils critiques et méthodologiques qu'offre la théorie pour réfléchir la production artistique, la pratique se serait limitée, à première vue, à un pur apprentissage technique et n'aurait pu prétendre avoir sa place dans le cadre universitaire (Juhasz, 1997 : 341).

Les arts en tant que pratiques font leurs entrées dans les universités françaises, suites aux événements de mai 1968, avec la création en 1969 de l'U.F.R (Unité de formation et de recherche) « Arts et Sciences de l'art » et dans la continuité la création de la 18e section « Arts plastiques, Spectacle, Musique, Esthétique, Sciences de l'art » au Conseil Supérieur des Universités[1]. Cette dernière correspond à l'instauration institutionnelle de cette « recherche avec l'art » puisqu'elle est « la garantie d'une recherche « dans les arts et sur les arts » » (A. Verger). Si la « recherche avec l'art » se démarque du joug d'autres disciplines universitaires en créant les moyens de son autonomisation, dès sa création, elle souhaite tout de même continuer à inscrire sa pratique en lien étroit avec les autres

1 Aujourd'hui, le Conseil Supérieur des Universités se nomme le Conseil National des Universités.

sciences humaines. En effet, son émergence correspond aux souhaits de ces nouveaux acteurs « enseignants-chercheurs-artistes », qui désiraient renouveler les pratiques artistiques en articulant une interdisciplinarité[2] à la fois entre les différents champs artistiques enseignés (musique, théâtre, danse, cinéma, photographie, arts audiovisuels…) et les autres disciplines universitaires, notamment les sciences humaines (A. Verger).

Les fondements de la « recherche avec art » se sont construits dans une perspective critique de la transmission de la culture et du savoir, qui répondait aux revendications des étudiants de mai 1968. Dans cet élan contestataire, ceux-ci remettaient également en cause les modèles de transmission de l'art tel qu'il était enseigné jusqu'alors dans les écoles d'art qui s'inscrivaient dans la tradition de l'enseignement des « Beaux-Arts » fondé sur la pratique et les savoir-faire. Au contraire, dans les universités, il s'agissait de concevoir la pratique artistique en étroit lien avec la théorie, « pas de théorie sans pratique », de manière à faire en sorte que celle-ci accompagne l'artiste « tout au long de son travail avant pendant et après la création » (Vendeville, 2007 : 133). Penser la pratique artistique comme acte théorique est devenu le moyen de la déployer dans un espace critique, ce qui venait répondre au « climat idéologique propre à l'esprit de mai 1968, au sein duquel la critique, entendue comme exercice du jugement, instrument de la connaissance, mais aussi comme opposition et contestation, représentait une valeur et une activité privilégiées » (Juhasz, 1997 : 343). Aussi, la « recherche avec art » dans les universités est devenue le lieu où la production d'une théorie issue de la pratique artistique était désormais possible afin « d'élaborer la théorie de la *praxis* » (Vendeville, 2007 : 133). Cette imbrication de la pratique à la théorie et cette interdisciplinarité voulue avec les autres disciplines scientifiques constituent encore aujourd'hui la spécificité de la « recherche avec l'art » propre aux universités. Cette conception se répercute sur l'organisation même de l'enseignement en arts plastiques prodigué dans les départements universitaires :

> L'enseignement qui y est dispensé combine un point de vue pratique et théorique des démarches de créations plastiques, la pratique de l'art comme la réflexion esthétique étant envisagées comme un questionnement. La formation privilégie une articulation des savoirs théoriques (philosophie et sciences humaines) avec la pratique de toutes les disciplines qui interviennent au sein du champ artistique. Elle privilégie également la recherche d'un équilibre entre des cours théoriques en amphithéâtre, des

2 L'interdisciplinarité suggère qu'il y ait une interaction entre différentes discipline artistiques et/ou universitaires de sorte qu'elle engendre des modifications sur le parangon de ces disciplines.

> cours théoriques par petits groupes, des cours pratiques ou des cours proposant un entrecroisement de la théorie et de la pratique (cours dits « théoriques-pratiques ») par petits groupes (Université Paris 8, Département Arts plastiques, 2011).

La « recherche avec l'art » est régulièrement questionnée par ses protagonistes[3]. Si elle apparaît comme une discipline hétérogène au point de vue des nombreuses méthodologies qu'elle déploie, elle est avant tout conçue comme une activité globale dans laquelle s'articulent la pratique artistique et la pratique théorique, celle-ci étant entendue comme la production d'une réflexion sur l'art. Aussi, au sein de la « recherche avec l'art », dans une perspective réciproque, les explications théoriques alimentent la pratique artistique et inversement ; de cette dernière, sont produits des discours théoriques. Cette dichotomie suggère l'existence de deux recherches, une recherche d'artiste, celle de la pratique artistique, et une recherche universitaire, celle de la pratique théorique. La première est assimilable à une recherche plastique et visuelle, qui s'exerce sur les formes artistiques tandis que la seconde est axée sur le sens de l'art. Dans sa pratique d'artiste-peintre et de chercheur-universitaire, Jean-Claude Le Gouic fait lui-même cette distinction entre une recherche plastique et une recherche théorique :

> Je ne suis jamais chercheur mais toujours créateur. C'est en créateur que je cherche. […]. Comme chercheur plasticien, je m'implique dans et par le processus de la création. Celle-ci est espérée originale, singularisante, susceptible d'étonner l'auteur, mais pas directement cognitive, même si ce nouveau que je découvre, devient vite lui aussi le support d'un nouveau savoir (Le Gouic, 2007: 67).

Comme le laisse entendre ici Jean-Claude Le Gouic, la recherche plastique alimente la recherche théorique : « la pratique […] favorise le renouvellement de la pensée lors de l'invention formelle qui précède toujours la prise de conscience des relations formes concepts que permettront postérieurement la réflexion personnelle et l'étude théorique » (Le Gouic, 2007: 64). Le chercheur en science

3 À titre d'exemple : l'Université d'été d'Aix-en-Provence organisée conjointement par l'Université Paris I, l'Université de Provence et l'Association des Enseignants-Chercheurs en Arts Plastiques des universités en 1992 sur le thème « les arts plastiques à l'Université », l'Université d'été de Paris organisée conjointement par l'Université Paris 8, l'Association des chercheurs en Arts Plastiques des Universités et le Service Universitaire de Recherche pour la Formation des Formateurs et Enseignants en 1995 sur le thème « du discours critique : lieu commun à l'artiste, au critique et à l'enseignant », les tables rondes organisées à Paris par l'Université Paris 8 en 2004, 2005 et 2006 sur le thème « des pratiques artistiques et des pratiques de recherche » ou encore plus récemment le colloque international et interdisciplinaire organisé par l'Université Stendhal et l'Université Pierre-Mendès-France de Grenoble en octobre 2012 sur le thème « l'Université espace de création(s) ».

de l'art Yann Toma fait lui aussi cette séparation entre ce qu'il nomme « la pensée plastique » et « la pensée ouverte » issue d'une dimension autoréflexive (Toma, 2010). Pour la philosophe Jehanne Dautrey, cette distinction réside dans la temporalité dans laquelle s'inscrit la création :

> ce qui s'oppose en réalité, ce sont deux temporalités de la création, l'une qui absorbe la recherche dans la réalisation de l'œuvre, laissant l'analyse des étapes de la recherche à des spécialistes non praticiens menant une recherche sur l'art, et l'autre qui étire au contraire et rend visibles ces étapes préalables en les partageant au sein de communautés scientifiques ou techniques (Dautrey, 2010 : 17-18).

L'enseignement en arts plastiques est déterminé par cette dualité conceptuelle. Il cherche justement à articuler les deux dans un tout indissociable. Les départements d'arts plastiques ont été précisément créés par cette volonté de ne pas dissocier la théorie de la pratique.

Le point d'articulation entre celles-ci se joue principalement par l'exercice de l'écriture théorique. En effet, au sein de la « recherche avec l'art », la pratique artistique dans les universités semble s'être affranchie de l'objet d'art pour devenir principalement un objet de questionnement théorique : « L'important dans l'œuvre n'est peut-être pas l'objet produit (même s'il reste essentiel) mais la réflexion (la prise de conscience) qu'est obligé de faire le créateur à propos de sa propre création » (Le Gouic, 2007: 69). Le questionnement théorique s'articule conjointement à l'activité de production, qui en devient même l'élément déclencheur. Dans ce sens, elle est assimilable à un corpus d'étude (Juhasz, 2007 : 228). Si la « recherche avec l'art » a toujours comme point de départ l'immersion de l'artiste dans son propre atelier, celui-ci conceptualise sa propre pratique artistique afin d'alimenter la production d'un discours théorique faisant basculer l'art du côté du rêve vers celui de la raison. L'élaboration de la théorie sur laquelle repose l'évaluation de la « recherche avec l'art » telle qu'elle est pratiquée dans les universités en constitue alors l'objectif principal :

> « On ne peut pas nier que la forme, sinon la nature, des critères de reconnaissance universitaire, que ce soient les thèses, les publications, les colloques, etc.… privilégie inévitablement un discours ordonné, aux contours bien définis, qui favorise une approche de l'art bien particulière » (Toulouse, 2007 : 37).

Le but est de produire des écrits d'artistes, qui respectent les normes universitaires du mémoire et de la thèse et alimentent le débat théorique dans le champ de l'art.

Par ses modalités mêmes, la « recherche avec l'art » privilégie la pratique discursive par rapport à la pratique artistique. Dans ce sens, cette dernière semble alors être subordonnée à la théorie :

> Entendue comme pratique personnelle en fin de cycle (maîtrise ou doctorat), elle [la pratique artistique à l'université] aurait vocation à s'autonomiser pour devenir œuvre ; vecteur de questionnement, elle serait aussi le lieu d'une théorisation intrinsèque et extrinsèque qui aurait tendance à la néantiser au profit d'un être plus noble en ces lieux qui serait l'écrit, pour ne pas parler trop tôt de théorisation (Gaillot, 1998).

La pensée théorique dans le domaine plasticien émerge de la pratique artistique, vécue comme réalité transformée en savoir par l'entremise de l'écrit. Elle focalise la réflexion sur le moment de l'invention. Elle questionne la pratique artistique pour permettre « d'entrevoir la démarche créatrice qui a présidé à [l']élaboration [de l'œuvre], d'en saisir […] une intentionnalité diffuse, inaccessible pour la pensée linéaire. Nous sommes alors en état de communiquer avec le processus de création en marche qui a surgi d'une interrogation sur la pratique par la pratique » (Bonnafoux et Danétis, 1997 : 326). La fonction de la « recherche avec l'art » produite par les artistes vient alors accompagner conceptuellement et théoriquement un processus créatif.

La théorie énoncée à partir de cette recherche demeure profondément liée à la pratique artistique dans le sens où les chercheurs, qui pensent et écrivent cette théorie, sont des praticiens de l'art : « S'il est possible d'étudier les phénomènes artistiques par d'autres voies que la pratique, il ne s'agit plus alors d'arts plastiques mais d'autres angles d'analyse : histoire des arts ou esthétique par exemple » (Gaillot, 1998). La théorie issue de « la recherche avec l'art » s'écrit du point de vue de l'artiste, qui pose un regard critique sur sa propre pratique ou celle de ses confrères et plus généralement sur les enjeux artistiques de son temps. Les formes discursives qui en découlent éclairent étroitement sur la démarche artistique véhiculant les connaissances développées par l'artiste au travail :

> La connaissance de l'artiste, acquise dans et par l'expérience artistique, confère à ses écrits une valeur spécifique. […] Au-delà du fait qu'ils se singularisent par la prise de parole d'un auteur dont le mode d'expression privilégié n'est pas le langage verbal, les écrits d'artistes sont des documents de première importance pour tenter de comprendre une pensée singulière qui est à l'œuvre et qui accompagne, habite, soutient, répond parfois à la part visible d'une pratique artistique (Guillo, 2010 : 16).

Ce point de vue défendu par l'artiste constitue l'originalité et la spécificité de ce

que nomme Jean-Claude Le Gouic la « critique plasticienne » basée sur « le regard d'un plasticien » (Berthet dans Danétis, 2007 : 316). L'intérêt d'une telle approche critique est donc d'être vécue par l'artiste. En effet, l'artiste en tant que praticien procède à son analyse selon une focale spécifique, celle qui lie le créateur à son œuvre :

> Pour le développement de son argumentation, le chercheur en Arts Plastiques dispose comme tous les autres des œuvres elles-mêmes, des sources documentaires historiques, du corpus critique déjà établi, mais à tout cela il apporte en plus – et c'est loin d'être négligeable – sa sensibilité, son expérience créatrice personnelle, ses connaissances techniques et surtout poïétiques. (Le Gouic, 2007: 73).

Cette focale relève de la poïétique, notion introduite par l'écrivain Paul Valéry et conceptualisée par l'esthéticien René Passeron. Elle consiste à l'étude du processus de création par le lien qui unit l'auteur à son œuvre ; « le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit » (Passeron, 1994 : 99). Il ne s'agit plus d'accès le savoir artistique sur l'appréciation de l'œuvre, c'est-à-dire sa réception et l'interprétation de ce qu'elle exprime, mais de s'intéresser aux phénomènes de création, qui s'exécutent en amont pour aboutir à l'œuvre elle-même :

> Dans une étude théorique conduite par un plasticien sur son travail, le souci est de partir de l'œuvre pour aller rechercher dans celle-ci les intentions impliquées et non plus seulement celles qui s'expriment. L'accent est alors plus mis sur le domaine d'expérience, sur la genèse de l'œuvre, le côté poïétique (Le Gouic, 2007: 62).

L'artiste livre personnellement ses intentions initiales, celles qui l'ont conduit à créer son œuvre. Il dévoile les phénomènes à l'œuvre dans son travail artistique. Il n'extrapole pas. Il n'interprète plus. Il se concentre « sur les mécanismes qui sont rationnellement et implicitement en cause dans sa production » (Siard, 2007 : 223). Aussi, les approches poïétiques permettent de ne pas réduire la « recherche avec l'art » « à des pratiques techniques ou formelles […], dès lors les approches poïétiques doivent permettre une connaissance anthropologique de l'efficacité d'un certain nombre d'actes susceptibles de relier des causes formelles à des effets artistiques et symboliques » (Le Gouic, 2007: 64). Selon Jean-Claude Le Gouic, l'objectif général d'une « recherche avec l'art » réside dans ce dernier point. Cette posture et la maîtrise de l'écrit positionnent le créateur praticien comme penseur de l'art et dessinent un portrait de l'artiste devenu intellectuel.

Cependant, la « recherche avec l'art », qui s'élabore par l'artiste, pose donc

la question de cette spécificité et du risque encouru, celui de ne pas avoir assez de distance critique vis-à-vis de sa propre pratique artistique, ce que Jean Lancri nomme plus poétiquement « les pièges de Narcisse » (Lancri, 2007 : 27). Il est vrai que pour certains, cette méthodologie qui tente « de réunir l'expérience personnelle et le savoir théorique » est périlleuse dans sa propension à dériver vers « l'expression de soi » par la nature « autarcique, voire purement narcissique » de l'exercice, caractéristique d' « une absence de scientificité » (Blœss, 2007 : 139). Cette position particulière vis-à-vis de son objet d'étude, qui situe l'artiste du côté de l'action et du champ opératoire, le distingue de l'attitude conventionnelle du chercheur telle qu'elle est conçue dans les autres sciences, et qui suppose que celui-ci :

> Se retire du champ qu'il étudie (parce qu'il vise à introduire une distance critique entre lui-même et ce champ), le chercheur en Arts Plastiques, quant à lui, rentre délibérément dans ce champ […]. Il s'y investit, il s'y compromet, il le reconnaît […] ; mais il est bon […], qu'il s'acquitte de cette reconnaissance en connaissance de cause, et, si possible, dans la plus parfaite conscience de la transgression qu'il est en train d'accomplir (Lancri, 2007 : 30).

Le chercheur Georges Blœss défend l'idée que cette recherche, qui contribue à une découverte de soi, débouche à un autre rapport à la connaissance permettant justement le passage d'un savoir singulier à un savoir plus universel par la confrontation que celle-ci opère entre une expérimentation purement personnelle et des savoirs artistiques déjà existants : « Lorsque l'itinéraire d'une recherche allie avec autant de bonheur l'auto-analyse et la création plastique et qu'elle restitue aux territoires de la recherche conceptuelle leur signification expérimentale, la mission du chercheur paraît accomplie » (Blœss, 2007 : 143). Finalement, les acteurs de la « recherche avec l'art » assument et revendiquent parfaitement la proximité avec leur objet d'étude et font de cette situation une spécificité productive de sens. Cependant, cette proximité empêche certains artistes à entreprendre une telle entreprise, particulièrement lorsque l'écriture se veut critique, de peur de tomber dans l' « autobiographique » :

> Les artistes écrivent toujours un peu sur eux-mêmes même lorsqu'ils se méfient des mots et qu'ils pensent, comme Matisse ou Parmiggiani, que l'artiste n'est pas la personne la mieux placée pour émettre une critique sur son propre travail puisqu'il ne possède pas la fameuse distance nécessaire à l'exercice (Guillo, 2010 : 164).

Mais, paradoxalement beaucoup d'autres artistes réfutent également que leurs

œuvres soient interprétées par d'autres. Nombreux sont les témoignages qui « mettent souvent en évidence la défiance des artistes à l'égard des médiateurs, promoteurs et autres exégètes de l'art, leur refusant souvent la légitimité ou la capacité d'un avis porté sur les œuvres » (Guillo, 2010 : 165). Pour Jean-Claude Le Gouic, toute recherche en art devrait être exclusivement défendue et mise en œuvre par les artistes eux-mêmes : « dans un domaine spécifique de recherche plastique seul celui qui pratique cette recherche peut, s'il en exprime le désir et s'il en a les moyens conceptuels et langagiers, en formuler les tenants et les aboutissants les plus fondamentaux » (Le Gouic, 2007 : 62).

Malgré la normalisation des pratiques universitaires, la « recherche avec l'art » demeure une discipline, dont les approches méthodologiques sont encore très variables. Cette inconstance dans ses modalités se justifie sans doute par sa jeunesse. Née il y a seulement une quarantaine d'années, elle cherche encore à s'inventer, ce qui explique en partie sa prédisposition à l'expérimentation méthodologique. Certains défendent l'idée d'une approche critique, d'autres d'une approche poïétique alors que d'autres les font s'entrecroiser et certains les complètent avec les méthodes empruntées aux autres disciplines des sciences humaines, qui se sont également emparées de l'art comme objet d'étude. Cette diversité méthodologique nourrit une confusion sur la nature même de la « recherche avec l'art » et plus largement de la recherche en art telle qu'elle est fondée dans les universités. Au départ, l'intitulé « Arts et Sciences de l'art » évoquait l'interdisciplinaire, à la fois entre les formes d'art et les disciplines universitaires, si importante à la justification de l'entrée des arts comme champ universitaire autonome. Il apparaît aujourd'hui contribuer à un manque de clarté bien qu'il garantisse tout de même une liberté dans les moyens mis en œuvre pour étudier la pratique artistique et l'art en général. En effet, les méthodologies s'y rejoignent au point que certains acteurs ne font plus de distinction entre les arts plastiques, l'esthétique ou l'histoire de l'art alors même que ces dernières sont institutionnellement disjointes :

> Finalement, lors d'études doctorales en « arts plastiques », il est souvent difficile de déterminer s'il s'agit de recherches sur l'art, avec l'art ou en art, ou, plus largement, sur la création, avec la création, ou en création […], cela dépendant principalement des orientations de recherche de leurs enseignants-chercheurs et la manière dont ils traduisent celles-ci dans leur pédagogie (Bianchini, 2009 : 22)

Jean Lancri confirme cette propension de cette discipline à brouiller les schémas

méthodologiques et disciplinaires bien qu'elle s'inscrive dans le cadre très normé des universités. Même dans l'exercice ultime et canonique de la thèse, elle semble échapper aux carcans normatifs : « c'est une thèse [la thèse en arts plastiques] qui n'a pas de modèle, (donc sans modèle), parce qu'elle en a autant qu'il y a de chercheurs : 100 modèles et même davantage » (Lancri, 2007 : 26). La confusion est d'autant plus prégnante lorsque le point de vue analytique du « chercheur avec l'art » se situe, tantôt du côté de l'heuristique, tantôt du côté de l'herméneutique, en ébranlant la distinction communément admise entre les disciplines scientifiques qui inventent l'art et celles qui l'interprètent : « La difficulté de la recherche universitaire en Arts Plastiques tient à la confusion des genres, et bien souvent, le chercheur en Arts Plastiques est dans une position qui est de fait beaucoup plus du côté de la réception que du côté de la création » (Toulouse : 41). Cependant, cette approche herméneutique est parfois nécessaire même lorsque la « recherche avec l'art » est menée par l'artiste, car elle permet d'intégrer à l'analyse déployée le récepteur ou celui que l'artiste Marcel Duchamp nomme le « spect-acteur », qu'il est désormais avec l'art contemporain difficile de concevoir à l'extérieur du processus créatif – ce qui est d'autant plus véridique avec les œuvres numériques qui nécessitent une interactivité de la part du « regardeur » pour assurer leurs existences – et sans qui l'œuvre ne trouverait pas son accomplissement. Aussi, la « recherche avec l'art », qui conventionnellement ne prend pas en compte la réception comme partie prenante de son champ disciplinaire, est en train de reconsidérer son approche notamment parce que celle-ci fait de plus en plus partie prenante de l'acte créatif.

Si les universités apparaissent, en France, comme des acteurs majeurs de la recherche en art, comme le confirme le rattachement de leurs activités sous la tutelle du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, un autre Ministère, celui de la culture et de la communication, s'est également positionné dans ce secteur spécifique et plus généralement dans la recherche affiliée au domaine de la culture (Ministère de la culture et de la communication, *Culture et Recherche*, 2010)[4].

4 Le numéro 122-123, printemps-été 2010, de la revue *Culture et Recherche* retrace la politique de recherche menée au Ministère de la culture et de la communication depuis plus de cinquante ans.

2.3 La recherche en art dans la politique du Ministère de la culture et de la communication

En France, la recherche est avant tout administrée par le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, dont dépendent son organisation générale et surtout l'établissement des stratégies nationales d'innovation en lien avec celles de l'Union Européenne. Cependant, il existe d'autres ministères qui possèdent des « attributions de recherche (Défense, Santé, Agriculture, Industrie, Culture) » (Dupin, 2014-2015 : 77). À sa création, le ministre André Malraux distingue l'action de son ministère de celui en charge des universités en affirmant qu'il :

> appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous (Malraux cité dans Urfalino, 2011 : 46).

Mais, son directeur général des Arts et des Lettres, Gaëtan Picon précise que l'action du Ministère de la culture et de la communication se distingue de celle des universités davantage par la temporalité dans laquelle elle s'inscrit, c'est-à-dire celle du contemporain :

> la connaissance est toujours héritage, mémoire d'une culture passée qui peut s'enseigner et rendre « cultivé ». En cela, elle est radicalement différente de la culture vivante. […] Cette culture se distingue du savoir ou de la connaissance comme le passé du présent […]. En cela, elle participe du style de l'époque et s'identifie au mouvement de la création des œuvres. […]. La culture est inachevée, tandis que le savoir, assimilé à « l'enseignable », est achevé. C'est là, une coupure fondamentale (Urfalino, 2011 : 46-47).

Cette opposition entre le Ministère de la recherche et de l'enseignement supérieur et le Ministère de la culture et de la communication dans leurs manières d'appréhender l'art explique en partie le divorce entre les universités sous la tutelle du premier et les écoles supérieures d'art sous la tutelle du second[5] bien que celui-ci résulte en réalité d'un héritage lointain issu de la contestation historique du monde de l'art contre l'enseignement artistique académique, qui existait « bien avant le divorce introduit par André Malraux et Gaétan Picon entre l'Université, « lieu du savoir, du passé, de la théorie » et les écoles d'art, « lieux de la création,

5 Cette distribution administrative a récemment été modifiée puisque les écoles supérieures d'art font désormais depuis 2013 l'objet d'une cotutelle partagée entre le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche et le Ministère de la culture et de la communication.

du présent et de la pratique » » (De Saint Guilhem, 2012 : 3).

Les premières actions du Ministère de la culture et de la communication dans le domaine de la recherche apparaissent vingt ans après sa création (Ministère de la culture et de la communication, *Culture et Recherche*, 2010). Elles se conçoivent d'abord dans un rapprochement de la création artistique avec les savoirs scientifiques, notamment celui des sciences de l'homme et de la société, par l'intermédiaire de rapprochements avec le CNRS et les universités françaises. Pour la plupart, elles appartiennent à la « recherche sur l'art » puisqu'il s'agit d'orienter des disciplines extérieures au travail créatif vers des préoccupations de recherche artistiques et culturelles. Elles s'inscrivent dans le contexte des années 1980 favorable à l'expansion des champs de compétences du Ministère de la culture et de la communication, dont le budget s'accroît pour atteindre 1 % du budget national français. En février 1984, l'action autour de la recherche au sein du ministère est entérinée par la création de la Mission recherche (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 7). Lorsque le Ministère de la culture et de la communication initie son action plus spécifiquement dans le domaine de la recherche en art, il la positionne fortement dans la temporalité du présent, celle de la création contemporaine. Au début, elle apparaît non pas dans le domaine des arts plastiques, mais dans celui de la musique, avec la création de l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique et Musicale) inauguré en 1977 à Paris (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 62). La nomination par le président Georges Pompidou de Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre de l'avant-garde artistique de l'après-guerre, à la direction de cet institut de recherche attaché au Centre Pompidou, atteste de cette volonté d'inscrire le domaine de la recherche en art autour de pratiques créatives esthétiquement innovantes. Profondément expérimental, le projet original de l'IRCAM est de faire converger dans un même lieu, la recherche scientifique et l'innovation technologique avec la création musicale contemporaine. Encore aujourd'hui, en France, l'IRCAM est considérée comme une institution emblématique de la recherche en arts numériques, qui se caractérise par le fait d'associer la recherche artistique et la recherche technologique.

Toutes ces actions dans le domaine de la recherche se poursuivent dans les années 1990 pour lesquelles les moyens financiers sont maintenus et le personnel

titularisé (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 8). L'investigation de l'innovation technologique est prolongée avec « le numérique », qui bénéficie d'un plan prioritaire du ministère affecté à la numérisation du patrimoine national. La recherche en art dans le domaine des arts plastiques s'est développée bien plus tard lorsqu'en 2001 est créé le Conseil scientifique de la recherche et des études de la Délégation aux arts plastiques au sein du Ministère de la culture et de la communication et la mise en œuvre du dispositif d'« aide à la recherche artistique » administré par le CNAP (Centre National des Arts Plastiques) (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 85). Ce dispositif est une subvention accordée sous commission pour un projet artistique dont la nature est expérimentale dans le sens où il permet à un artiste confirmé d'explorer un nouveau champ créatif (Centre national des arts plastiques, 2013 : 2). Ce dernier est orienté vers la « recherche dans l'art » qui assimile la démarche créative personnelle de chaque artiste à une recherche en soi, qui se vaut pour elle-même.

À cette époque, les écoles supérieures d'art n'étaient pas encore directement inclues dans la politique de recherche du ministère. Cependant, la Délégation aux arts plastiques a mis en place au sein du bureau de la recherche et de l'innovation un appel à projets thématiques annuel administré par le Conseil scientifique de la recherche et des études. Par l'intermédiaire de ce biais, elle a soutenu la recherche en art dans les écoles d'art. Encore en vigueur aujourd'hui, il permet de financer des programmes de recherche « dont l'objet est de contribuer à l'apport de connaissances dans le domaine des arts visuels et de la création contemporaine, […] porté par des équipes de recherche comprenant des chercheurs de toutes les disciplines scientifiques et des enseignants des écoles supérieures d'art » (Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication, 2009 : 9). Les thématiques des appels à projet sont établies par la commission pour leurs caractères novateurs et leurs relations avec le domaine artistique et culturel. Il existe également une thématique libre pour que les acteurs eux-mêmes de la recherche puissent faire des propositions qu'ils estiment pertinentes à explorer. Il s'avère que la plupart des écoles supérieures d'art investissent cette thématique libre en y proposant leurs propres programmes de recherche. C'est avec ce dispositif que le Ministère de la culture et de la communication a soutenu l'émergence d'une recherche en art dans les écoles d'art (Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication,

2009 : 6). En 2014, quarante projets ont été examinés et quinze projets proposés par des équipes de recherche appartenant aux écoles supérieures d'art ont été sélectionnés (Dupin, 2014-2015 : 81).

Les années 2000 sont marquées par les réformes successives notamment au sein du Ministère de la culture et de la communication dans le cadre de la Révision générale des politiques publiques (RGPP), débutée en 2007 et remplacée en 2012 par la Modernisation de l'action publique (MAP). La place de la recherche au sein du Ministère de la culture et de la communication y demeure importante bien que le financement, à partir de 2006, soit partagé avec le Ministère de la recherche et de l'enseignement supérieur dans une enveloppe budgétaire interministérielle attribuée « à la recherche culturelle et à la culture scientifique » au sein de la nouvelle organisation budgétaire de la MIRES (Mission interministérielle recherche et enseignement supérieur) (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 8). En 2010, la création du Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie (DREST) au sein du Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation (SCPCI) du Ministère de la culture et de la communication atteste de la poursuite de son engagement dans la recherche. Ce département, encore actif en 2015, a pour mission de déterminer et d'administrer cette politique de la recherche culturelle et notamment d'assurer la liaison avec les autres acteurs nationaux de la recherche (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 12).

Aujourd'hui, l'intégration de la création dans le champ de la recherche en art s'est confortablement installée au sein de la politique culturelle développée et défendue par le Ministère de la culture et de la communication. Dans un mouvement plus général, elle ne se limite pas seulement aux écoles supérieures d'art mais concerne de plus en plus d'acteurs de l'art contemporain : « C'est aussi dans les centres d'art, les fonds régionaux d'art contemporain [...] que s'élabore cette recherche » (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 86). Cette évolution repose sur un constat, celui de percevoir dans chaque artiste un chercheur potentiel. Bruno Tackels, le responsable de la mission recherche au Ministère de la culture et de la communication l'atteste lui-même : « Il faut en effet penser et revendiquer que l'artiste est un chercheur de plein droit » (Tackels, 2014-2015 : 91). Cette évolution semble fortement encouragée par la politique culturelle du ministère, comme l'indiquent les propos de Jean-Pierre Simon,

ancien directeur chargé des arts plastiques à la Direction générale de la création artistique qui déclare en 2010 :

> Qu'un pas de plus est à faire, aujourd'hui, pour reconnaître le champ de la création artistique comme un apport fondamental en matière de connaissances nouvelles, riche d'innovations, de démarches originales, en capacité de mobiliser des compétences diverses. En conséquence, son statut doit se préciser dans l'univers global de la recherche » (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 86).

Au début de l'année 2015, Michel Orier, directeur général de la création artistique au Ministère de la culture et de la communication confirme également les propos de son prédécesseur :

> Dans les mois qui viennent, la Direction générale de la création artistique se dotera d'une nouvelle « mission recherche », chargée d'élaborer, dans tous les domaines de la création, une politique de la recherche en art cohérente, sur la base du travail de coordination du pôle recherche, au sein du service des arts plastiques, avec les délégations de la danse, du théâtre et de la musique. Notons en effet que les écoles d'art ont été à cet égard largement aux avant-postes depuis plus de dix ans (Orier, 2014-2015 : 2).

La politique culturelle dans ce domaine est en pleine expansion : « Cette mission recherche en art en train de s'inventer a vocation à devenir un formidable laboratoire, une pépinière d'idées qui vont nourrir et éclairer le paysage de demain » (Orier, 2014-2015 : 2). La communauté « des artistes qui cherchent » est amenée à se renforcer.

Si ce travail de structuration de la recherche en art engagé par le Ministère de la culture et de la communication a dépassé ses balbutiements, il reste à être conforté. Sa politique soutient tous les types de recherche en art, qu'il s'agisse de la « recherche sur l'art, la « recherche par l'art » ou la « recherche dans l'art ». Son histoire est en train de s'écrire. L'épisode des réformes des écoles supérieures d'art françaises impulsées par l'*accord de Bologne* sur l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur signé en 1999 en constitue un chapitre important.

2.4 La recherche en art sous l'angle des réformes impulsées par l'accord de Bologne

Au courant des années 2000, toutes les actions nationales de recherche vont être réformées pour intégrer le contexte d'organisation international

harmonisé, celui de l'espace européen de la recherche. Dans le domaine de l'enseignement supérieur, ces réformes, qui vont s'échelonner de 2004 à 2010, ont pour origine l'a*ccord de Bologne,* ratifié en 1999 et qui comporte, l'adoption d'une architecture des études constituée de trois grades de diplômes (Licence, Master et Doctorat : LMD), l'organisation des formations par module et par semestre selon le système européen de crédits de transfert (ECTS) permettant la reconnaissance mutuelle des enseignements, le développement de méthodologies d'évaluation, la création d'un organisme de contrôle et l'expansion de la mobilité des étudiants et des enseignants au niveau européen et international (Déclaration de Bologne, 1999). Toutes ces réformes aboutissent à une refonte profonde de l'enseignement supérieur français avec la mise en place de ce schéma international LMD, de la recherche regroupée au sein des Pôle de recherche et d'enseignement supérieur (PRES), des investissements d'avenir, de la concurrence et des évaluations internationales réalisées par l'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES), remplacé depuis 2014 par le Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES). De son côté, créé en 2007, l'Agence nationale de la recherche (ANR) oriente et détermine la politique nationale de recherche (Dupin, 2014-2015 : 77). Cette réforme s'accompagne de mutations plus profondes auxquelles est confrontées l'enseignement supérieur dans son ensemble :

> Les administrations publiques et les dirigeants des établissements relèvent un ensemble de nouveaux défis liés, entre autres, au financement et aux structures des systèmes et des établissements, à la mondialisation et à l'internationalisation, à l'évolution démographique, aux modes de scolarisation, à la révolution technologique, au durcissement de la réglementation, aux nouveaux lieux et types de formation, à la production de savoirs et à la gestion de la recherche, à l'évolution des caractéristiques du lieu de travail et du travail universitaire. (Hazelkorn, 2004 : 160).

Le contexte de l'enseignement supérieur est aujourd'hui de plus en plus compétitif ce qui oblige les établissements à adopter des stratégies de gestion et d'organisation qu'ils empruntent à l'univers de l'entreprise : « Le financement des établissements est de plus en plus lié à des résultats mesurables (indicateurs de performance) comme le nombre de diplômés, les produits de la recherche, etc. » (Hazelkorn, 2004 : 161). La recherche en tant que mission centrale de l'enseignement supérieur n'a pas échappé à cette évolution, dont les résultats et les acteurs sont soumis à une évaluation quantitative et qualitative permanente (Hazelkorn, 2004 : 163).

Les écoles d'art ont été d'une certaine façon protégées de ces mutations par leur statut et la tutelle du Ministère de la culture et de la communication, qui est garante de la protection de leurs spécificités. Cependant, si « les écoles d'art ont mis plus de temps à connaître ces bouleversements ou […] à en admettre l'impact », aujourd'hui, la transformation est brutale (Hazelkorn, 2004 : 167). L' « enseignement supérieur culturel » sous la tutelle du Ministère de la culture et de la communication a lui aussi fait l'objet de réformes pour rentrer dans l'harmonisation européenne des enseignements supérieurs (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 8). Par exemple, à partir de 2005, les écoles supérieures d'art ont mis en place l'obtention des diplômes par validation des acquis de l'expérience et les ECTS, le système de transfert de crédits européens basé sur la semestrisation des enseignements. Toutes ces réformes incitent le Ministère de la culture et de la communication à positionner fortement les 58 écoles supérieures d'art françaises, dans le secteur de la recherche en art, car il n'existe pas d'enseignement supérieur sans recherche (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 85). Concrètement, elles sont encouragées à participer à des projets de recherche, à créer des troisièmes cycles d'enseignement orientés vers la recherche et à repenser plus généralement les modalités des enseignements qu'elles délivrent pour que leurs diplômes soient reconnus au niveau européen. Pour y parvenir, elles sont désormais soumises aux acteurs nationaux, qui orientent, administrent et évaluent la politique nationale de recherche telles l'Agence nationale de la recherche (ANR) et l'ancienne Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES). D'ailleurs, cette dernière s'est occupée en 2008-2009 d'une « évaluation prescriptive » du diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) d'après un échantillon de sept écoles supérieures d'art pour qu'il soit reconnu comme grade de Master, ce qui a été finalement accordé à partir de 2012 à la plupart des DNSEP décernés en France, après une seconde évaluation, qui s'est portée en 2010 sur la totalité des diplômes Bac+5 des écoles supérieures d'art.

De manière générale, toutes ces orientations ont été impulsées par le Ministère de la culture et de la communication. Il s'agissait de « favoriser le rapprochement des équipes issues des écoles d'art avec les grands opérateurs de la recherche […] pour inscrire la recherche en arts […] dans les réseaux et les thèmes nationaux de la recherche » (Dessaux, 2009 : 6). Aussi, cette structuration de la recherche en art au sein des établissements d'enseignements artistiques

constitue une réponse conjointe à trois enjeux institutionnels : « une stratégie nationale de la recherche, une stratégie de la recherche au Ministère de la culture et de la communication, l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur et de la recherche » (Dupin, 2014-2015 : 77). Les réformes initiées par *l'accord de Bologne* ont aussi engagé les écoles supérieures d'art vers plus d'autonomie, pas uniquement au niveau de l'instauration de leurs pédagogies, mais également pour leurs statuts juridiques. Elles ont désormais la possibilité de devenir des établissements publics de coopération culturelle et non plus seulement des établissements publics nationaux ou territoriaux. Ce changement de statuts s'est accompagné pour certaines d'entre elles, considérées comme trop petites, à leur regroupement au niveau régional au sein de projet d'établissement fédérateur d'envergure plus importante.

La question de la recherche en art a été abordée de manière frontale dans les écoles d'art confrontées aux réformes de l'harmonisation européenne initiées par l'a*ccord de Bologne*. Toutes ces réformes et les bouleversements qui les accompagnaient ont été vécus avec animosité, notamment de 2007 à 2012 où la Révision Générale des Politiques Publiques était durement appliquée, comme l'indique le directeur de l'École supérieure d'art de l'Agglomération d'Annecy, Stéphane Sauzedde : « Ce premier mouvement a été très agressif pour l'écosystème des écoles d'art : la logique administrative et juridique prévalait, l'idéologie sous-jacente était la réduction des dépenses et la stratégie politique l'emportait ici et là sur les projets des établissements » (Sauzedde, 2014-2015 : 75). Dès 2006, les écoles d'art se sont organisées en *Assises nationales*, mouvement qui a pris très vite la forme de l'*Association nationale des écoles supérieures d'art* (ANDéA). Il s'agissait de se regrouper pour faire face aux réformes qu'ils jugeaient nécessaires, mais dont ils craignaient la remise en cause de leurs spécificités et l'éclatement de leur réseau (ANDéA, 2006 : 44). Depuis leurs spécificités sont régulièrement remises en cause. Le débat initié en 2013 par le député Jean-Yves Le Déaut, qui dans un rapport ministériel, recommande de faire passer toutes les écoles relevant d'autres ministères que celui de l'enseignement supérieur et de la recherche sous sa tutelle, atteste de cet enjeu (Tibloux, 2003). En effet, cette proposition est jugée par les directeurs des établissements de l'enseignement supérieur culture comme une offensive directe contre leurs spécificités. Une cinquantaine de directeurs d'écoles supérieures d'art, de design, d'art dramatique, de cinéma et du patrimoine, ont alors publié une lettre

ouverte dans *Libération* dans laquelle ils déclaraient se reconnaître « prioritairement dans les valeurs et les modèles que le ministère de la culture a pour mission de sauvegarder et de promouvoir » et que les enseignements qu'ils représentent « partagent en effet de manière singulière plusieurs traits distinctifs, qui relèvent expressément du champ de l'art et de la création, sur lequel c'est le ministère de la Culture, et non l'Enseignement supérieur, qui a vocation à exercer sa compétence » (Tibloux, 2013). Emmanuel Tibloux déclare même dans *Le Quotidien des Arts* que « défendre aujourd'hui la singularité des écoles d'art, c'est défendre aussi le ministère de la Culture » (Tibloux cité dans Azimi, 2013). Si dans un premier temps, Aurélie Filippetti en charge à l'époque du Ministère de la culture et de la communication atteste publiquement en réponse dans *Libération* qu'il n'y aura pas de cotutelle avec le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche ; dans un second temps, elle fait finalement volte-face en annonçant en juillet 2013 une mise sous cotutelle des écoles supérieures d'art partagée désormais entre les deux ministères (Castelain, 2013).

En 2008, les écoles d'art ont été soumises à l'évaluation de leurs diplômes équivalents de Masters par l'AERES dont le rapport a déclenché une contestation très vive :

> Les écoles d'art étaient vent debout […]. Mouvement de grève, pétitions, assemblées générales protestaient alors contre la façon dont se préparait l'habilitation au grade de Master pour les enseignements artistiques supérieurs, dans le cadre de l'harmonisation européenne des diplômes (Adolphe, 2012 : 35).

En effet, les critiques retenus dans le rapport de l'AERES ont été particulièrement sévères :

> L'adossement à la recherche, comprise au sens universitaire du terme, est insuffisant, voire très insuffisant ; la qualification universitaire des enseignants est insuffisante en ce qui concerne notamment les enseignements théoriques ; la définition de ce qui est attendu des étudiants en termes d'exigence et de qualité est très insuffisante en particulier pour le mémoire de diplôme ; les critères d'évaluation du travail, sont assez flous, mal définis et peu différenciés pour les différents stades de la première à la dernière année (AERES, 2009 janvier : 3).

L'AERES a affirmé l'importance d'instaurer la recherche dans ces établissements artistiques, car elle la considérait comme la « véritable clef de voûte du système LMD » tout en demandant impérativement « une clarification de son sens et de son fonctionnement dans les écoles d'art » (Sauzedde, 2014-2015 : 75). Ces

établissements ont réagi en repensant et renforçant la place de la recherche dans les cursus d'enseignement, en particulier aux niveaux master et doctorat. Encore maintenant, il s'agit pour eux de réfléchir et d'inventer les modalités d'une recherche en art, qui préserve les spécificités de leurs enseignements pédagogiques, pour contraindre la volonté de l'AERES et des institutions de tutelle que sont le Ministère de la culture et de la communication et le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche de leur imposer un rapprochement vers le modèle universitaire. Ce souhait est clairement réclamé dès 2009 par l'AERES, pour qui « l'université est la principale référence, avec des normes bien établies » et qui impose aux écoles d'art l'adoption du modèle écrit du mémoire universitaire dirigé par un enseignant titulaire d'un doctorat pour qu'elles puissent délivrer des diplômes reconnus comme Master (AERES, 2009 janvier). L'AERES a préconisé aussi un adossement des activités de recherche des écoles d'art à celles de l'Université :

> Les écoles d'art ne pouvant à ce jour héberger de véritables équipes de recherche [...] sont invitées à établir des partenariats avec les équipes d'autres établissements d'enseignement supérieur et/ou à inciter leurs enseignants docteurs à intégrer ou s'associer à une équipe de recherche universitaire (AERES, 2009 janvier : 5).

En avril 2011, une note circulaire du directeur général de la création artistique envoyée aux préfets de région et aux DRAC (Directions régionales des affaires culturelles) précise que l'établissement de la recherche dans les écoles d'art « consiste en un ensemble de partenariats passés en priorité avec l'université » et que « les rapprochements avec les universités doivent conduire les écoles supérieures d'art à rejoindre progressivement les Pôles de recherche et d'enseignement supérieur (PRES) » (Tibloux, 2011 : 12). La volonté de faire converger les écoles d'art vers les universités est réitérée également dans le rapport de Jean de Saint Guilhem datant de juin 2012 commandé par le Ministère de l'enseignement supérieur et la recherche et le Ministère de la culture et de la communication sur les liens entre l'enseignement supérieur « culture » et l'enseignement supérieur universitaire. Ce rapport préconise fortement un rapprochement entre les deux types d'établissements. Jean De Saint Guilhem y affirme tout comme l'AERES que « la reconnaissance et la valorisation de la recherche dans les établissements supérieurs culturels passent […] par une adaptation progressive des règles universitaires », sinon les initiatives de recherche en art établies et défendues par celles-ci risquent « de se heurter aux

usages et règles académiques, aux us et coutumes universitaires qu'on ne peut modifier radicalement, à commencer par la définition de l'objet, des méthodes, des résultats attendus de toute recherche » (De Saint Guilhem, 2012 : 23). Cependant, il mentionne tout de même les vives réticences des premières vis-à-vis du modèle universitaire d'enseignements artistiques :

> Les établissements supérieurs culturels revendiquent des spécificités très fortes au sein de l'enseignement supérieur : en particulier des procédures d'admission sélectives ; un enseignement par le projet, qui s'adresse à la personne sensible, est fondé sur une mise en relation permanente pratique-théorie et un dialogue interdisciplinaire, et est assuré en majeure partie par des professionnels en activité. Certains établissements craignent ainsi dans un rapprochement avec l'Université la perte de leur identité propre, de leurs valeurs de créativité et d'une certaine liberté d'organisation pédagogique (De Saint Guilhem, 2012 : 3-4).

Cette hostilité n'est pas récente. Elle est même caractéristique de l'histoire française des enseignements artistiques qu' « on pourrait résumer […] sans doute de manière caricaturale, en écrivant que l'enseignement des arts et l'université ont voulu se réunir au Moyen Âge, se sont dissociés au XVIIe siècle, et opposés au XXe siècle » (De Saint Guilhem, 2012 : 11). Cette exception culturelle française, qui dans les années 1970 a failli être remise en cause par un désir d'intégrer les écoles d'art à l'enseignement artistique universitaire nouvellement créé, a été préservée et constitue aujourd'hui une diversité bénéfique et complémentaire dans la manière d'enseigner l'art (Le Néün, 2006 : 52). Aujourd'hui, en réaction à cette volonté de rapprocher les écoles supérieures d'art vers les universités, beaucoup d'acteurs se sont positionnés dans une « posture défensive qui consiste à camper sur la préservation des spécificités des écoles d'art » alors que d'autres ont perçu dans ces réformes l'occasion pour celles-ci d'« explorer d'autres procédures de recherche, susceptibles d'apporter justement aux universités l'ouverture et le renouvellement auxquels elles aspirent, à un moment où elles contestent [aussi] les rigidités normatives des projets ministériels » (Defert, 2011 : 169). Le refus du modèle universitaire s'est souvent exprimé avec virulence à l'image des propos de Kœn Brams :

> On doit refuser les normes universitaires tout simplement car elles n'ont rien à voir avec la pratique de la création artistique et il est même probable qu'elles exercent une influence néfaste sur l'art. Non seulement la standardisation universitaire mais toutes les formes de normalisation ou de formalisation doivent être refusées. Et ce refus des formats s'applique à tous les aspects de l'art, ceux qui se rapportent à la recherche comme ceux se rapportant à la production (Brams, 2011 : 178).

La question de l'instauration de doctorat dans les écoles d'art est symptomatique de ces tensions autour du modèle universitaire présenté comme le modèle de référence. Si le rapport de Jean De Saint Guilhem considère « le sujet du doctorat » comme « une clé essentielle dans le rapprochement avec l'Université » et l'instauration de la recherche au sein des écoles d'art, il contre-indique la mise en place de doctorats délivrés uniquement par celles-ci. Au contraire, il conseille qu'elles collaborent avec les universités pour l'élaboration d'une forme de doctorat fondé sur la pratique artistique :

> Il ne saurait être question, pour des simples raisons de prestige, d'inventer une forme de doctorat qui serait délivré par les écoles supérieures culturelles elles-mêmes et qui risquerait d'être perçu par le milieu universitaire comme un doctorat de moindre valeur. En revanche, […] la reconnaissance d'une forme de doctorat fondé sur la pratique, à l'instar de nombreux pays, permettrait une nouvelle approche de la recherche porteuse d'avancées artistiques et conceptuelles. (De Saint Guilhem, 2012 : 5-6).

Il recommande ainsi de ne pas créer des écoles doctorales spécifiques aux écoles supérieures d'art, mais plutôt d'adapter les doctorats existants dans les domaines artistiques en ajoutant la mention « fondé sur la pratique » (De Saint Guilhem, 2012 : 32). Ces diplômes seraient donc « délivrés par l'Université à laquelle est rattachée l'école doctorale » (De Saint Guilhem, 2012 : 32). Si le rapport préconise une évolution du doctorat universitaire vers une conception plus en lien avec la pratique artistique mentionnant les quelques expériences originales menées dans le domaine musical ou les arts plastiques, il place toujours le modèle doctoral universitaire en référentiel :

> D'une manière schématique un doctorat par la pratique consiste en la représentation d'un travail personnel d'artiste et d'une partie écrite et théorique venant au soutien du premier. La partie écrite doit pouvoir être vue par le jury comme comprenant des développements suffisamment intéressants au regard d'une transmission possible de connaissances ou d'avancées dans la compréhension du processus de création (Saint Guilhem, 2012 : 30).

La question de la norme de ces diplômes semble répondre à des exigences institutionnelles plutôt que de correspondre à celles du monde de l'art où la valeur du diplôme demeure finalement très relative. En effet, « là où l'université fonde la légitimité […] sur le grade et le diplôme qu'elle délivre », l'« enseignement en école d'art ne suffit jamais, quel que soit le diplôme qui le sanctionne, à faire artiste » (Tibloux, *2011* : 11). La reconnaissance d'un artiste dépend davantage des acteurs du monde de l'art, qui lui accordent ou non sa légitimation, que du

diplôme qu'il a obtenu. Cette volonté d'instaurer un doctorat en école d'art a été perçue au début de la réforme complètement en décalage avec la réalité de leur enseignement, qui ne nécessite pas pour accompagner des artistes d'accumuler les connaissances et les diplômes. D'ailleurs, en 2010, l'artiste et enseignant Eric Duyckaerts déclarait dans la presse que dans le cadre de la réforme : « On nous a par exemple demandé quel pourcentage de nos élèves envisageait de poursuivre en doctorat. La réponse est zéro » (Duyckaerts cité dans Moulène, 2010).

Refusant cette fusion avec les normes de la recherche universitaire, les acteurs des écoles d'art s'emparent avec force de cette problématique pour élaborer leur propre modèle. Dès 2011, dans *La lettre des écoles supérieures d'art*, le personnel enseignant mentionne la nécessité d'effectuer un travail d'explication de la recherche en art car le risque « à trop s'abriter derrière « l'indescriptible », le « mystère » de la création » est de voir se confisquer par d'autres ce qu'ils considèrent comme telle « dans une période où les évaluations et les prescriptions sont la règle » (Sauvageot, 2011 : 6). L'*Association nationale des écoles supérieures d'art* (ANDéA) est le cadre pour l'ensemble de ces professionnels dans lequel ils sont associés collectivement pour alimenter une réflexion commune sur les pratiques de recherche dans ces établissements d'enseignements artistiques. Une *Charte nationale de la recherche* a été publiée par l'ANDéA dans une première version en octobre 2012, puis dans une seconde version en novembre 2013. Elle expose les premières bases de cette recherche en art telle qu'elle est souhaitée par les acteurs des écoles supérieures d'art : « Même si les établissements se sont accommodés des règles, ils ne veulent pas que le doctorat se réduise à la rédaction d'une thèse » (Azimi, 2013). Aujourd'hui, l'ANDéA travaille à un diplôme supérieur de troisième cycle (Buyck, 2014). Si l'entrée des écoles supérieures d'art dans le champ de la recherche en art a clairement été dans un premier temps imposée par leur ministère de tutelle, elles ont su par elles-mêmes dans un second temps en s'appuyant sur ce qui existait déjà dans leurs pédagogies structurer et valoriser une recherche qui en fait maintenant un atout singulier et attractif pour se démarquer dans l'offre internationale de l'enseignement supérieur artistique. Emmanuel Tibloux directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon affirme que :

> Désormais, la recherche en art soit expressément posée comme un enjeu majeur est une autre bonne nouvelle, qui donne aux écoles l'opportunité de reconquérir la spécificité qui leur est rognée sur le plan de la formation. Il y

> a là, en effet, une occasion unique de créer et développer le champ d'une recherche proprement artistique, qui obéirait aux principes hétérodoxes du monde de l'art (Tibloux dans *Art Press 2*, 22, 2011 : 15).

Si au départ la contestation contre les réformes enclenchées par l'a*ccord de Bologne* a été très virulente au sein des écoles d'art, aujourd'hui, la tension semble largement atténuée. En 2010, Pierre-Galdin, le directeur de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes, déclare dans le numéro Beaux-arts magazine consacré aux écoles d'art et « leur révolution imposée » : « Je pense qu'il n'existe plus aujourd'hui de résistance à faire entrer la recherche dans les écoles d'art, […] il n'y a plus de crispations conceptuelles, comme au temps où les écoles craignaient d'être phagocytées par les universités » (Blain, Lequeux, 2010 : 114). D'ailleurs, dès 2011, le rapport de l'AERES mentionne dans ses conclusions que « les craintes initiales du milieu des écoles d'arts de se voir « normaliser » par l'Université se sont estompées » (AERES, 2011 : 10). Ce rapport est beaucoup plus élogieux que le précédent et semble tenir compte cette fois-ci des spécificités des écoles d'art. Elles ont finalement trouvé un moyen de dégager dans la recherche de nouvelles perspectives de développement. Stéphane Sauzedde, le directeur de l'École supérieure d'art de l'Agglomération d'Annecy, confirme ce constat :

> Toutes celles et ceux qui ont croisé les écoles supérieures d'art ces dernières années le savent : le mouvement européen de normalisation de l'enseignement supérieur a exigé qu'elles fassent de leur diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) un diplôme de master, occasionnant par là une réforme majeure. Et finalement il est assez étrange de constater *a posteriori* qu'une simple modification du nom d'un diplôme, l'introduction d'un nouveau terme, ait été le point de départ d'un mouvement aussi considérable. C'est que, évidemment, les mots emmènent avec eux des mondes et ont une indéniable puissance normative. Et ici, avec le mot « master », par ricochet, ce sont de nouveaux objets, de nouveaux acteurs et de nouvelles actions qui se sont installés dans l'écosystème des écoles supérieures d'art, principalement pour construire ce qui se nomme dorénavant « la recherche » (Sauzedde, 2014-2015 : 75).

L'ensemble des réformes auxquelles les écoles d'art ont été confrontées a finalement eu « pour vertu de les rassembler, de les amener à s'interroger sur un modèle pédagogique qui a considérablement évolué depuis 30 ans et à défendre de concert une position de singularité à l'encontre du monde universitaire » (Aldophe, 2012 : 36). La recherche en art dans les écoles d'art s'est donc construite contre le modèle universitaire partagé entre la « recherche sur l'art » et la « recherche avec l'art ».

2.5 La recherche en art dans les écoles supérieures d'art françaises

En France, l'enseignement artistique s'est développé selon des modalités très spécifiques, fortement éloignées de celles de l'enseignement supérieur ou du système scolaire, par rapport auxquels les écoles d'art se sont historiquement positionnées à la marge (Tibloux, 2011 : 11). Pendant longtemps, elles ont résisté à l'institutionnalisation développant une « pédagogie alternative » et le « goût du désordre » : « C'est parce qu'elles étaient petites et peu organisées que ces écoles ont été, entre 1973 et 1988, le laboratoire d'une profonde réforme replaçant l'art au cœur de leur pédagogie » (Cascaro, 2011 : 22). Ces premières réformes ont « substitué à la tradition du maître et des ateliers une méthode fondée sur la recherche personnelle, l'expérimentation et la collégialité » (Cascaro, 2011 : 22). Elles ont également été garantes d'une certaine forme de liberté dans la mise en place de la pédagogie puisque « les textes réglementaires produits par la réforme [ont été] suffisamment minces pour laisser la possibilité à chaque équipe de s'adapter » (Cascaro, 2011 : 22). Cette pédagogie peut être résumée en trois termes : *apprendre*, *pratiquer* et *produire* » (Michaud, 1999 : 15). Aujourd'hui, à la suite du deuxième volet de réformes, celles des années 2000, initiées par l'a*ccord de Bologne* ratifié en 1999, un quatrième terme s'ajoute aux trois précédents celui de « *chercher* ».

Pour les écoles supérieures d'art, la démarche de recherche en art était présente dans leurs établissements bien avant la réforme LMD et la création des enseignements de troisièmes cycles. Elle trouve ses origines dans l'histoire des enseignements artistiques, celui des avant-gardes du XXe siècle, comme le *Bauhaus*, les *Vuthemas* ou le *Black Montain College*. L'ouvrage collectif *Transmettre l'art : Figures et méthodes quelle histoire ?*, publié en 2013, dirigé par Christophe Kihm et Valérie Mavridorakis, en retrace la richesse. Aujourd'hui, les acteurs de ces écoles considèrent que la recherche en art constitue la spécificité principale de leur enseignement fondé justement « sur le lien indissociable que l'art entretient avec la recherche » alors même que celle-ci à l'époque ne figure pas encore « dans les textes cadres qui définissent les missions des écoles » (ANDéA, 2006 : 1). S'ils s'entendent sur le constat que la recherche y est présente partout, ils souhaitent en définir plus précisément les contours et en redéfinir les modalités. En échange, ils réclament de leurs tutelles l'adoption de mesures statutaires, d'accompagnements administratifs et financiers, pour que la recherche en écoles

d'art soit reconnue autant qu'aux universités et avec les mêmes moyens (ANDéA, 2006 : 2).

Si leur enseignement artistique s'inscrit depuis fort longtemps dans une pédagogie de recherche, elle transparaît dans la conception et l'organisation des apprentissages centrés sur le principe du projet personnel développé par l'étudiant. Il est l'objet essentiel de l'évaluation à la fois pour le DNAP (Diplôme National d'Arts Plastiques) équivalent à une Licence, et pour le DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) équivalent à un Master. L'épreuve du premier consiste « en une sélection de propositions plastiques qui s'accompagne d'une présentation orale et d'un dossier de documentation » tandis que le second prend la forme de la « réalisation d'un travail plastique et la présentation d'un « mémoire », développé au regard du travail plastique » (ANDéA, 2014 : 5-6). Le premier cycle est consacré « à la construction des prémices d'une proposition plastique personnelle » et à « l'acquisition de connaissances pratiques et d'outils techniques, conceptuels et sensibles » alors que le second cycle est « destiné à structurer et affirmer une recherche personnelle de haut niveau » (ANDéA, 2014 : 5-6). Le cursus pédagogique en école supérieur d'art et l'ensemble des savoirs disponibles favorisent l'émergence de ce projet personnel, qui se situe au croisement d'expérimentations techniques, de productions plastiques, théoriques et critiques (Padilla, 2009 : 21). Autrement dit, cette pédagogie par projet personnel renforce l'autonomie de l'étudiant, qui expérimente et assimile librement aussi bien les techniques, les outils, les savoir-faire que les théories. Cette logique expérimentale est appropriée à la démarche artistique, car elle « favorise l'audace et la créativité, et tient l'erreur et l'errance pour des moments nécessaires dans le processus de formation du sujet étudiant » (Tibloux, 2009). L'école d'art devient un cadre mis à la disposition de l'étudiant qui y puise les ressources nécessaires à ses expérimentations.

L'enseignement par projet développe un apprentissage et une transmission des savoirs construits dans une relation bilatérale, partagée et fédératrice entre l'enseignant et l'étudiant, qui permet à ce dernier de gagner en autonomie réflexive. L'oralité est au cœur de ce modèle de transmission, qui n'est plus unilatéral et s'éloigne du modèle scolaire où « le maître dispense […] à tous ses élèves un savoir unique, qu'il est censé détenir lui-même, et qui doit être appris individuellement et identiquement par chacun d'entre eux » et dont le « contenu et

les méthodes ne peuvent être remis en cause par l'enseigné » (Labaume, 2014-2015 : 33). Le refus de ce modèle date de la remise en cause d'un autre modèle, celui hérité du temps de l'Académie des Beaux-Arts, dans lequel « les étudiants devaient accepter et intérioriser » « les normes esthétiques biens définies » (Sergé, 1993 : 193). Encouragées par les événements de mai 1968, les écoles supérieures d'art ont rejeté ce modèle pour en inventer un capable d'« aider chacun à trouver ses propres modes d'expression, à se dégager des préjugés et conventions pour faire œuvre originale » (Sergé, 1993 : 193). Elles s'opposent également au modèle universitaire de l'apprentissage :

> À la conception cumulative et pleine du temps de l'apprentissage qui régit l'enseignement supérieur, elles substituent par ailleurs la logique irrégulière et discontinue de l'expérimentation, *modus operandi* de l'art depuis la modernité, qui donne la part décisive de l'erreur, de l'errance et du temps mort dans la création (Tibloux, 2011 : 11).

Le modèle d'aujourd'hui participe à situer les étudiants dans une démarche de recherche à partir de laquelle ils élaborent de manière autonome leurs cadres réflexifs et conceptuels, qui guident leurs productions artistiques. Ils construisent ainsi « leurs propres règles de construction et de légitimation. (Labaume, 2014-2015 : 33). Il est fondé sur l'idée que pour être artiste le seul apprentissage de connaissances ou de savoir-faire n'est pas suffisant. L'étudiant s'inscrit dans une démarche d'auto-apprentissage dans laquelle il devient autodidacte de son propre moyen d'expression : « Autrefois, on privilégiait les exercices répétés, l'acquisition de savoirs, aujourd'hui, on aide l'étudiant à apprendre à découvrir par lui-même » (Sergé, 1993 : 153). L'objectif est que les étudiants se forgent par eux-mêmes une identité artistique originale. Le rapport à la connaissance se construit directement dans une logique de recherche liée au projet artistique personnel :

> Cette idéologie se manifeste dans la forte propension à inciter chaque étudiant de ces écoles à développer un rapport individué à la création, par la définition progressive d'un territoire de recherche et de problématisation, en confrontation avec l'histoire et l'actualité de l'art, dès les premières années d'études (Trémeau, 2011 : 72).

Si le rapport au savoir dans les écoles d'art s'oppose à une confrontation frontale et magistrale purement livresque, pour le philosophe Yves Michaud, il est parfois trop en prise direct avec la recherche individuelle de l'étudiant au « risque [de] ne servir que de faire-valoir, sans avoir aucune fonction ni réflexive, ni d'orientation » (Michaud, 1999 : 46). Pourtant, la connaissance et le savoir ne sont pas négligés dans les écoles d'art. En effet, il est exigé des étudiants qu'ils acquièrent une

réflexivité, qui les pousse à construire une posture critique sur leurs propres travaux : « Il ne s'agit pas que de « faire », il faut aussi pouvoir se distancier de son œuvre et en analyser les tenants et les aboutissants, en l'inscrivant notamment dans un cadre théorique ou historique » (Vandenbunder, 2014 : 32). Cependant, les écoles d'art s'efforcent de préserver un équilibre vis-à-vis du savoir pour que la théorie ne prenne pas le dessus sur la pratique artistique, qui reste au centre de leur pédagogie. L'apprentissage par la pratique est réalisé dans des ateliers dirigés par des artistes, qui en ont la charge et qui demeurent entièrement libres de leur pédagogie. En règle générale, l'atelier est l'endroit où l'étudiant expérimente sa propre recherche en art : « L'atelier n'est plus le lieu de l'exercice de l'autorité d'un maître, aussi prestigieux qu'il puisse être, mais il est devenu un lieu d'exploration où s'articulent recherche et création » (Cristofol, 2006 : 146). La pratique artistique en atelier est au cœur de l'enseignement artistique pratiqué dans les écoles d'art même si elles octroient aussi, depuis quelques décennies, des cours techniques et théoriques, qui accompagnent les étudiants dans l'élaboration de leurs projets. La théorie y est également présente par l'intermédiaire des centres de documentation dans lesquels les étudiants ont la possibilité d'accéder aux écrits des spécialistes de l'art.

Pour les plus critiques des réformes impulsées par l'a*ccord de Bologne,* l'enseignement par projet expérimental est fragilisé par la mise en place du système européen de transfert de crédits (ECTS) qui engendre une « hyper-fragmentation du temps de travail » de l'étudiant soumis à « des intensités de travail » et à « l'exigence de résultat » de plus en plus forte difficilement compatible avec la logique d'expérimentation, qui nécessité « l'apprentissage du ratage » et la « distance critique » (Trémeau, 2011 : 74). Dans la même logique, l'introduction d'un mémoire dans le système d'évaluation fragilise l'équilibre entre théorie et pratique, entre savoir et art, telle que l'avait élaboré jusqu'à présent le modèle pédagogique des écoles d'art.

En plus de la pédagogie par projet personnel, la préparation à la recherche dans les écoles supérieures d'art prend la forme des Ateliers de recherche et de création (ARC), auxquels les étudiants participent parfois dès la première année :

> Dans les années 1990, la notion de recherche est explicitement introduite dans le cursus, et ce parfois dès le premier cycle, par la mise en place d'Ateliers de recherche et de création (ARC), plates-formes communes de recherche réunissant enseignants, artistes et théoriciens, dans lesquelles

> s'intègrent les étudiants. Chaque école propose aujourd'hui un programme d'ARC, parfois pluriannuels, qui peuvent concerner plusieurs établissements (Padilla, 2009 : 21).

Les ARC peuvent être assimilés à des *workshops* dans lesquels sont invités des auteurs, des artistes, des chercheurs et des théoriciens autour d'une thématique de recherche artistique précise. La recherche qui y est menée est collective bien que chaque étudiant ou groupe d'étudiants soit amené à y conduire un projet personnel s'inscrivant dans la problématique générale interrogée. Dès lors, les ARC permettent de contribuer à favoriser les conditions d'émergence et de réalisation de leur propre projet personnel, qu'ils ont à soutenir lors du passage du diplôme. Aujourd'hui, les ARC sont souvent conçus comme « un moment privilégié dans les processus d'élaboration d'un projet de recherche » (Dallet, 2011 : 100). Ce dernier est organisé et financé dans le cadre de l'appel à projet de recherche - déjà décrit précédemment - mis en place par la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la culture et de la communication. En général, les ARC le précèdent et ils deviennent ainsi l'occasion de commencer à construire et à tester une problématique de recherche, qui fera l'objet d'une réponse à l'appel à projet. Il s'agit aussi d'inviter des collaborateurs extérieurs pour constituer une future équipe de travail qui le portera. Les ARC se différencient d'un projet de recherche par les moyens mis en œuvre :

> Par rapport aux ARCS, la recherche est financée et fait l'objet d'une inscription au budget de l'école sous un intitulé particulier. La recherche est sous le contrôle scientifique d'un enseignant qui, de ce fait, devient un enseignant-chercheur responsable de son budget. Le temps de travail affecté à la recherche est déduit du temps pédagogique et/ou rémunéré. Alors que ce n'était pas toujours la règle dans les ARC, la conclusion de la recherche donne lieu à un rendu sous une forme qui est à inventer (Dallet, 2011 : 100).

Les ARC et le principe de cet enseignement par projet artistique propre à l'étudiant engagent donc « l'étudiant, dès le début de son parcours, dans un processus de recherche et pas uniquement dans l'acquisition de connaissances » (Padilla, 2009 : 21). En école d'art contrairement à l'université, la logique de recherche intervient donc bien avant la phase du Master, car « elle est une dimension inhérente à la pédagogie dès les années de licence » (Trémeau, 2011 : 72). Aujourd'hui, la recherche au sein des établissements ne se limite plus seulement aux ARC et au projet personnel de l'étudiant développé lors du DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique), qui vaut dorénavant comme grade de Master ou encore à l'appel à projet de la Délégation aux arts plastiques

du Ministère de la culture et de la communication. Elle intervient également dans les troisièmes cycles d'études supérieures que les écoles supérieures d'art sont en train de mettre en place. Une ouverture vers un doctorat fondé sur la pratique artistique semble s'esquisser mais il demeure encore fortement régenté par les universités et leurs normes comme l'indique la DGESIP (Direction générale de l'enseignement supérieur et de l'insertion professionnelle) du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, qui :

> a confirmé dans une lettre aux présidents d'universités l'accord pour une mise en œuvre à titre expérimental de ces doctorats, placés sous la responsabilité d'une école doctorale, en demandant à ce que le cahier des charges soit complété sur les évaluations de la pratique artistique. [...] Il est clair qu'ils sanctionnent d'abord une recherche, et non une production artistique, laquelle vient en appui. Les adaptations demandées ne concernent donc que la description précise des travaux qui seront évalués (Saint Guilhem, 2012 : 32-33).

Malgré cette mainmise des universités sur le doctorat, en 2015, une dizaine d'écoles supérieures ont déjà ouvert leurs programmes doctoraux prolongeant de cinq années supplémentaires le cursus d'enseignement dans ces établissements, qui :

> sont en train de produire la première génération de doctorats création. Soit diplômes d'établissement, soit doctorats coréalisés avec l'université, ou encore doctorat européen, ces travaux ont tous comme point commun de partir de l'art, d'expérimenter depuis les œuvres, et de produire un travail critique, né par elles et amené à nourrir la création à venir (Tackels, 2014-2015 : 91-92).

Ces quelques doctorats échappent pour l'instant à tout cadre normatif et relèvent de prototypes qui participent à la diversité et à la richesse de ces diverses entreprises : « Il apparaît de plus en plus clairement qu'ils doivent rester multiples, et singuliers, sans volonté de modélisation uniformisante. Des prototypes, qui ne prétendent pas devenir modèles, mais qui au contraire s'affirment comme purs prototypes, pour eux-mêmes » (Tackels, 2014-2015 : 92). Si en France la création des troisièmes cycles en est à son commencement, le doctorat en pratique artistique est fréquent à l'étranger.

Les acteurs de ces écoles, incités à se situer dans le champ de la recherche, se sont questionnés sur la nature de cette dernière. Le Ministère de la culture et de la communication a entrepris lui-même une réflexion et une série de consultations « en vue de préciser ce qui caractérise une recherche basée sur la pratique

plastique » de manière à définir une « politique de la recherche en art et design » et un programme de troisième cycle « proche de la réalité des artistes » (Padilla, 2010 : 87). La réflexion a débuté dès décembre 2005 avec l'organisation du colloque intitulé *Chercher sa recherche*, qui a « été l'une des premières tentatives de formalisation de ce que couvrait ce terme « recherche » dans les écoles d'art » (Dautrey, 2011). D'autres événements ont été organisés autour de cette même problématique, notamment par les écoles supérieures d'art elles-mêmes : les *Assises de Rennes* en 2007, le séminaire interdisciplinaire de cinq séances conçu conjointement par la Délégation au développement et aux affaires internationales et le Collège international de philosophie en 2007-2008, le colloque *Expérimenta* organisé par l'École d'art de l'Agglomération d'Annecy en 2007, les différents ateliers organisés depuis 2006 par Yolande Padilla au Service des arts plastiques de la Direction générale de la création artistique, le colloque *Recherche et création* organisé par l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy en 2010, le colloque international *Art et Recherche, la recherche en art dans l'enseignement supérieur artistique* à l'initiative de la Direction générale de la création artistique et organisée par l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en février 2012, les *Rencontres recherche et création* organisées par l'Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon le 9 et 10 juillet 2014 à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, les trois journées de séminaire le 1, 2 et 3 décembre 2014 à l'initiative de la Délégation générale de l'Action artistique du Ministère de la culture et de la communication aux Laboratoires d'Aubervilliers et au Théâtre de la Commune. Cet intérêt pour la recherche en art dépasse les limites du territoire national puisqu'à l'étranger aussi les événements et les éditions sur ce même thème se succèdent[6].

Dans les écoles d'art, la recherche en art est difficile à délimiter : « Si nous nous attachons, en premier lieu, aux arts plastiques, cœur de pratique des écoles d'art, ce domaine est, par essence, le plus indiscipliné. Car, en art, tous les moyens sont bons, qu'il s'agisse de médiums, des méthodes ou des situations » (Bianchini, 2009 : 20). Olivier Kaeppelin, délégué aux arts plastiques en 2008, affirme même

6 Ils sont trop nombreux pour être cités de manière exhaustive ici même. Il convient tout de même d'en citer quelques exemples : le colloque *Art as Thinking Process – Visual Forms of Knowledge Production* organisé à la Faculté d'Art et de Design de Venise en 2011, le *Research Week* à la KKH, Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm en 2011, *Doing Research*, organisé par *European Art Research Network* durant la *Documenta 12* , ou encore l'édition étrangère la revue en ligne *Art&Research* ou le livre écrit par le critique d'art américain James Daichendt intitulé A*rtist Scholar : réflections on writing and research* publié en 2012.

que la recherche en art échappe à une définition délimitée « tant les modalités d'approche sont nombreuses et instables » ce qui atteste somme toute de sa diversité, signe d'une richesse de son champ d'application (Kaeppelin, 2009 : 4). Cette diversité dans la manière même de concevoir la recherche en art est défendue par les acteurs eux-mêmes comme une spécificité puisqu'ils l'ont inscrite dans la *Charte nationale de la recherche en école d'art* qui précise que « les formats de la recherche (séminaires, workshop, résidences, expositions…), comme ceux de la pédagogie en école d'art, sont donc extrêmement variés et inventés en fonction de la nécessité des projets » (ANDéA, 2013 : 3). Pour Nicolas Bourriaud, ancien directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, il n'en existe pas de modèle, elle « est l'affaire de chaque artiste ». Par contre, il signale aussi le risque d'une telle démarche, celui « de tomber dans un art du savoir, centré sur l'assemblage et la collecte d'informations au détriment de la pensée plastique » (Bourriaud cité dans Azimi, 2013). Selon le constat d'Antonio Guzmán, directeur de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, la difficulté est de ne pas confondre la recherche individuelle, profondément plastique celle portée par chaque artiste, avec la recherche institutionnelle de nature plus réflexive et théorique (Guzmán, 2009 : 11). Cependant, au sein des écoles supérieures d'art, une tendance semble se distinguer celle de concevoir le travail artistique comme recherche en art à part entière. Elle s'apparente alors à « une recherche dans l'art ». Jean-Pierre Simon, ancien directeur chargé des arts plastiques à la Direction générale de la création artistique et nouveau directeur de la Villa Arson, défend cette idée que « la démarche artistique repose, bien évidemment, sur un processus de recherche, l'artiste est un chercheur » (Ministère de la culture et de la communication, 2010 : 86). Cette assimilation de la recherche en art à n'importe quelle démarche et pratique artistique conduit à penser que la recherche en art relèverait d'une dimension tautologique. L'art et la recherche se rejoignent alors au sein d'une pratique commune. Si la recherche en art est assimilée à la pratique artistique et à la production de formes esthétiques, ces dernières devraient valoir comme résultats de recherche ; « encore faut-il trouver les modalités d'une telle reconnaissance, de sa valorisation et de son articulation renouvelée à la théorie » (Bianchini, 2009 : 23).

Le point de vue défendu par les acteurs des écoles supérieures d'art est bien de concevoir la pratique artistique pour elle-même comme exploration de la

recherche en art et de repenser le modèle « théorico-plastique » universitaire de manière à en inventer un nouveau. Il s'agit de remettre en question la distinction entre pratique et théorie : « La théorie n'explique pas la pratique, la pratique n'illustre pas la théorie » (Richon, 2011 : 134). La recherche en art se conçoit alors comme un espace de déplacement cherchant à échapper à cette opposition entre théorie et pratique. Dès 2006, le dossier de presse des *Assises nationales des écoles supérieures d'art* précise que celle-ci « n'induit pas la production d'un savoir exclusivement théorique sur l'art et n'épouse pas non plus la traditionnelle opposition entre théorie et pratique » (ANDéA, 2006 : 10). L'idée est de replacer la pratique au cœur de la recherche « afin d'instaurer un lien véritablement interactif entre le volet créatif (activité ou exécution) et le volet théorique (textuel ou critique) » (Hazelkorn, 2004 : 165). La théorie y prend place « d'une manière plus réflexive que linéaire, car l'œuvre est à la fois production et réflexion, et son processus d'élaboration inclut pensée et critique » (Padilla, 2009 : 21). La place accordée à la théorie dans la recherche en art n'est alors pas la même qu'à l'université :

> La théorie n'y joue pas le rôle d'un fondement préalable qui définirait à l'avance les voies légitimes de la réalisation, elle ne vient pas non plus « après coup », comme un système de légitimation des œuvres, mais elle contribue au développement d'une pratique qui doit être aussi une activité de pensée (Cristofol, 2011 : 146).

Dès lors, la démarche de recherche demeure fortement singulière propre à l'artiste ou à son collectif et ne cherche pas à devenir une théorie, mais plutôt une reformulation des conceptions et des opérations artistiques : « l'artiste prend une distance, il marque un écart par rapport à sa pratique directe, mais il ne devient pas pour autant le théoricien de sa pratique et ne prend pas la place qui serait par exemple celle d'un chercheur en esthétique ou en histoire de l'art » (Dautrey, 2009 : 11). L'enjeu est de créer les modalités d'une recherche qui ne s'articule pas « sur une forme de savoir » mais qui « se joue dans une expérimentation dont elle réinvente sans cesse les paramètres » (Métayer, 2006 : 139). Cette façon d'articuler la pratique et la théorie artistique se retrouve dans l'enseignement artistique des écoles d'art, qui place la pratique au cœur de la pédagogie plutôt que la production de théories et l'acquisition de connaissances ou de savoirs. Leur originalité et leur force sont donc de rétablir au centre de la recherche en art cette pratique artistique qui fait aujourd'hui défaut aux universités. Celle-ci repose sur l'argument dérivé de la conception historique de l'art comme artisanat selon lequel

« les idées, les concepts, passent parfois par l'activité manuelle » (Pitz, 2011 : 157). La conception de la recherche en art dans les écoles d'art semble se situer à l'intermédiaire entre les deux modèles que sont la « recherche dans l'art » et la « recherche avec l'art ». Elle se distingue de celles-ci dans l'instauration d'une dimension réflexive qui dans la « recherche dans l'art » n'est pas communiquée et qui dans la « recherche avec l'art » est davantage poussée pour alimenter un travail théorique d'une plus grande ampleur.

Selon Yan Chateigné, le responsable du département des arts visuels de la Haute école d'art et de design de Genève, la recherche en art s'articule autour de trois postulats : le premier, « *les artistes sont ceux qui savent voir* » c'est-à-dire qu'ils sont experts de l'expérience visuelle, notamment de l'image ; le second, par leurs travaux, ils alimentent « *l'histoire et la théorie de l'art* [qui] *n'existeraient plus depuis longtemps sans les artistes* » ; et le troisième, « *l'art produit un savoir sur le monde qui est de l'ordre du non-savoir* » (Chateigné, 2014-2015 : 10-11). Cette problématique du non-savoir est au cœur de sa conception de la recherche en art qui, contrairement aux autres sciences, a pour vocation essentielle « de donner à voir », c'est-à-dire de traduire « une pensée par la forme » (Kaeppelin, 2011 : 10). La doctorante en philosophie Théorora Domenech désigne cette science comme la « science du sensible », « une connaissance acquise par la perception [...] de l'espace, des formes, des couleurs, de la lumière, de la matière, etc. » (Domenech et Kerenidis, 2014-2015 : 57). Cette aptitude à faire le lien entre « l'idée et la sensation » constitue une spécificité de la recherche en art qui se « retrouve difficilement dans la science » d'après le directeur de recherche en information et mathématique du CNRS Iordanis Kerenidis (Domenech et Kerenidis, 2014-2015 : 58). La part du sensible est revendiquée comme une composante essentielle de celle-ci comme l'indique la *Charte nationale de la recherche en école d'art* mise au point en 2013 dans sa seconde version par l'ANDéA : « Elle reconnaît au sensible, à l'intuition, au sauvage, une immense capacité prospective – et en cela, comme toute activité créatrice, ne sépare jamais l'intelligible du sensible à quelque moment que ce soit de la chaîne de l'activité » (ANDéA, 2013 : 2). Pour Yan Chateigné, s'il est moins question de savoir que dans les autres sciences, la recherche en art n'en demeure pas moins une expérience rigoureuse et exigeante, contrairement au :

> lieu commun qui voudrait que la recherche dite *artistique* soit moins rigoureuse que la recherche en sciences dites *dures* : le terme même

> d'artistique évoquerait légèreté, superficialité, alors que le terme de dureté lui, revêtirait les atours de la construction d'une méthode rigoureuse. Or, le penseur Bruno Latour rappelle : « la vie d'un laboratoire […] est bien plus confuse et désordonnée » qu'il n'y paraît. Et l'on connaît nombre d'artistes dont la méthode est des plus rigoureuses, dont l'œuvre se fait système, processus décliné à l'échelle même d'une vie entière (Chateigné, 2014-2015 : 10).

Nombreux sont les professeurs à défendre cette part du non-savoir en privilégiant une conception de celle-ci focalisée sur la pratique artistique expérimentale. Ils souhaitent préserver l'essence de la démarche créative qui possède ses spécificités, « distinctes de celles de la science, et se nourrit à sa façon de paradoxes, de contradictions, d'utopies », constitutifs d'une « autre forme d'audace, celle du non-savoir, du doute, de l'irrésolu » (Kaeppelin, 2009 : 3).

Selon la philosophe Jehanne Dautrey, la recherche en art semble s'apparenter à « une nouvelle épistémologie » par sa propension à mobiliser au sein d'un même travail « des champs scientifiques hétérogènes selon une logique qui lui est propre et qui n'a pas à être modélisée », ce qu'elle nomme « l'indiscipline intrinsèque à la logique artistique » qui relève de ce que Claude Lévi-Strauss a nommé le « bricolage » pour décrire l'activité artistique (Dautrey, 2009 : 11). Cette notion de bricolage[7] est utilisée par la philosophe Jehanne Dautrey pour évoquer dans la recherche en art le « moment de non-savoir, un moment de tâtonnement où l'artiste-bricoleur trouve ce qu'il cherche, mais de manière empirique, tandis que la recherche est associée à un moment de ressaisissement et d'objectivation » (Dautrey, 2010 : 34). Dans *La Pensée sauvage*, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss différencie deux types de savoirs opposés : « le savoir des Indiens » et « le savoir des Occidentaux ». Le premier est « un savoir attaché au sensible, à la perception, à l'imagination et à l'action » tandis que le second est un « savoir théorique » qui tend vers l'abstraction (Dautrey, 2010 : 29). La recherche en art semble être une activité relevant de ces deux modèles. Par l'action et son imagination, l'artiste manipule le « visible » pour confectionner un savoir à la croisée du « sensible » et de la connaissance. La recherche en art en allant puiser du côté de la « pensée sauvage » essaye de redéployer le lien entre la pratique artistique et la théorie : « De nombreux artistes découvrent aujourd'hui

7 Les liens que cette notion de bricolage entretient avec l'art et la science ont fait l'objet d'une analyse collective afin d'en explorer les potentialités réflexives. Les conclusions sont disponibles dans l'ouvrage intitulé *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage* dirigé par Florence Odin et Christian Thuderoz et publié en 2010 aux *Presses polytechniques et universitaire romandes* de Suisse.

les ressources d'une « pensée sauvage » ou d'un savoir « sceptique » capable d'interroger l'héritage complexe de la pensée moderniste, jusque dans le nouage entre art et théorique » (During et Jeanpierre, 2010 : 646). Yann Chateigné, responsable du département arts visuels de la haute école d'art et de design de Genève, parle lui d'une recherche en art qui cherche à « désorganiser la recherche » (Chateigné, 2014-2015 : 9). En effet, elle bouscule « les partages disciplinaires », contrarie « la distribution des compétences supposées » et plus précisément dans le monde l'art, déplace « les frontières entre la production théorique » et la pratique, redistribuant les rôles et les activités des critiques et des divers « médiateurs artistiques » (During et Jeanpierre, 2010 : 644). Ces principes alimentent la construction d'une autre façon d'envisager la recherche en art en dehors de la « recherche sur l'art », de la « recherche avec l'art » ou de la « recherche dans l'art ».

Pour les plus critiques, son introduction au sein des écoles supérieures d'art est avant tout un moyen détourné pour « valoriser », non pas les savoirs artistiques, mais « la part non productive, et partant « sans qualités », du travail des artistes » (Figarella et Perret, 2014-2015 : 12). Pour le théoricien Victor Burgin, l'entrée de la dimension recherche dans la sphère artistique résulte davantage de « la survie dans un environnement politique potentiellement hostile » c'est-à-dire de causes externes à l'art plutôt qu'internes à son activité intellectuelle (Burgin, 2013 : 306). Pour l'artiste et enseignant Alexandre García Düttmann la recherche en art émane d'une nécessité des écoles d'art de « prouver qu'une activité ou une production a eu lieu », dont dépendent leurs pérennités et le maintien de leurs soutiens financiers, par l'intermédiaire « d'archives disponibles et accessibles » et l'instauration d'« un discours sur la pratique artistique comme recherche » s'ajoutant « à un discours sur l'art comme forme de savoir » (Düttmann, 2012 : 2). Le critique d'art Stéphane Sauzedde estime que cette entrée de la recherche dans l'art se rapporte plus généralement à l'économie de l'innovation et du capitalisme de la créativité, qui réclame « une rentabilité sociale de l'activité artistique » (Sauzedde, 2012 : 3).

Dans les écoles d'art, la recherche en art met l'accent non plus sur la production d'objets, mais sur l'expérience même d'une démarche artistique. Elle se détache de l'objet, de la technique et du sujet créateur « qui expose ses convictions et sa conception de l'art » comme l'indique la philosophe Jehanne Dautrey :

« L'objet de la recherche en art n'est ni du côté des objets, ni du côté des sujets » (Dautrey, 2010 : 25). Pour Jean Cristofol, philosophe et professeur à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, ce constat témoigne d'une évolution des formes artistiques depuis trente ans :

> On ne peut plus se satisfaire de concevoir l'art comme une pratique de production d'objets, seraient-ils objets d'une satisfaction désintéressée. L'art est aussi un champ d'expériences, et c'est la notion même d'expérience qui s'y trouve interrogée. La question de la recherche est aussi une expression de ces transformations (Cristofol, 2014-2015 : 72).

Si auparavant le savoir de la recherche en art se matérialisait dans un objet matériel, aujourd'hui, les pratiques artistiques s'orientent plutôt vers l'interrogation et la production d'un savoir qui « n'est pas celui d'un objet mais directement celui de l'art lui-même : l'art problématise plus qu'il ne représente » (Dautrey, 2010 : 31). Dès lors, la recherche en art situe sur la même échelle le savoir et la technique ; ils « sont traités à la fois comme des problèmes et comme des matériaux à partir desquels s'élaborent de nouveaux univers et de nouvelles problématiques plastiques » (Dautrey, 2010 : 32). Elle repose alors sur l'idée « qu'un problème ne peut jamais recevoir de qualification complète quant à son identité dans un seul médium, et en particulier que le langage (et plus précisément même le langage conceptuel) n'a aucun privilège particulier quant à sa désignation » (Maniglier, 2010 : 760). Guillaume Désanges, commissaire de l'exposition *La planète des signes*, organisée à l'automne 2009 au Plateau le FRAC Île-de-France, dans laquelle il a cherché à interroger les rapports de l'art au champ de la connaissance, fait le constat que « les artistes ont souvent joué les « passeurs de savoirs » en créant leur propre système cognitif, qui échappe aux normes universitaires ou académiques » (Le Plateau, Frac Île-de-France, 2009 : 2). Il précise aussi que ce système cognitif repose sur une « relation libre et décomplexée à un savoir considéré comme matériau, comme un moyen plus qu'une fin » (Le Plateau, Frac Île-de-France, 2009 : 2). Si la recherche en art problématise à partir de savoirs relevant de n'importe quel champ scientifique, elle n'a pas comme objectif de devenir une théorie « au sens où elle ne prétend pas extrapoler une méthode ou des enjeux, ni même les exposer d'une manière générale », ni même un travail scientifique « qui ferait appel à des critères de problématisation préétablis (logiques, analytiques, comparatifs, déductifs…) » (Dautrey, 2010 : 37). À travers le travail artistique, elle déploie « une problématisation singulière » associant savoirs, techniques et perceptions, le tout

« en ne perdant pas de vue la finalité sensible » de l'art (Dautrey, 2010 : 37). Le résultat obtenu peut ainsi « s'avérer plus formel que conceptuel, plus narratif que scientifique, plus fictionnel que documentaire » (Le Plateau, Frac Île-de-France, 2009 : 2). Dès lors, ce type de recherche permet de mobiliser l'art « non pas comme objet de pensée, mais comme outil pour penser » ; l'« occasion non pas de penser l'art, ni même à partir de lui, mais de penser avec l'art, de créer avec la recherche théorique » (Maniglier, 2010 : 761). Cette façon de concevoir la recherche en art se nomme la « recherche par l'art ».

« La recherche par l'art » se situe du côté de l'expérimentation dans le sens qu'elle se distingue d'une simple expérience par le fait qu'elle forme un cadre, qui permet de questionner un problème. Autrement dit, la démarche d'expérimentation offre un cadre, d'« où les conditions d'un problème ne cessent d'être mises à l'épreuve dans les traitements divergents, pastiques et théoriques, dont il fait l'objet » (Maniglier, 2010 : 758). L'expérimentation artistique semble rejoindre l'expérimentation scientifique par des méthodes ou du moins des attitudes fondamentales. Cependant, l'écart entre l'art et la science persiste et laisse encore apparaître les rapports que les pratiques artistiques ont avec le savoir et le non-savoir. L'expérimentation implique des méthodes, qui reposent sur l'incertitude, l'indécision, le doute et les questionnements. Elle se définit alors comme « un point d'articulation de l'activité artistique au non-savoir […], une stratégie par laquelle l'incompétence ouvre la possibilité d'un nouveau régime de compétences » (During, Jeanpierre et Kihm, 2009 : 18). Elle est un moyen d'assumer le rôle de l'erreur et du tâtonnement dans la pratique artistique alors même que « la science nie et dénie ses erreurs au nom de la production de résultats » (Jeanpierre, 2008, 43). Or, Laurent Jeanpierre rappelle que « l'anthropologie des sciences confirme que la science telle qu'elle se fait n'est pas plus rationnelle que d'autres modes de construction des phénomènes : elle se nourrit de bricolages, de tâtonnements, de stabilisations et de démolitions… » (Jeanpierre, 2008 : 42). Si la « recherche par l'art » relève de l'expérimentation, un transfert s'opère ; le cœur de l'analyse ne se focalise plus sur l'objet d'art en lui-même, mais sur le processus créatif dont la démarche expérimentale vaut désormais comme recherche : « Plutôt que de concevoir le processus de création en opposition avec l'étude scientifique, il pourrait être utile d'assimiler le processus de création à une investigation scientifique » (Hazelkorn, 2004 : 165). Si la production et la transmission de savoir viennent de l'expérimentation du processus créatif, le temps de la recherche

se déploie sur l'ensemble de la démarche artistique et ne se situe plus uniquement en amont ou en aval de l'œuvre. L'idée est donc d'élaborer des savoirs à partir de l'action expérimentée, qui se focalisent sur les pratiques artistiques ce que Caroline Mierop directrice de l'école d'art belge La Cambre nomme « *la pensée à l'œuvre*, ou l'expérimentation pratique du savoir » (Mierop, 2011 : 117). L'expérimentation détermine également un rapport au temps spécifique. La « recherche par l'art » s'inscrit dans un temps long celui de l'expérimentation, qui offre l'occasion à l'artiste d'échapper à une temporalité comprimée par les impératifs des délais de fabrication et de production. Il s'agit pour l'artiste de prendre véritablement le temps pour explorer l'inconnu : « Il n'y a plus guère de place pour l'improductif, les ratages et les temps morts que demande l'expérimentation, c'est-à-dire un rapport particulier au temps ! » (Benzaken, Blocher et De Lagasnerie, 2014-2015 : 17).

Si pendant des siècles la création était organisée collectivement en ateliers ou en académies, aujourd'hui, elle se conçoit davantage comme une démarche individuelle selon le modèle, qui est apparu au XIXe siècle (Dautrey dans Ministère de la culture et de la communication, 2009 : 9). Cependant, la démarche collaborative et collective n'est pas pour autant négligée au sein des écoles supérieures d'art. D'ailleurs, la « recherche par l'art » contribue largement à y rendre l'acte créatif, coopératif, collectif et collaboratif. Il est vrai que pendant longtemps, les écoles d'art ont privilégié une conception de celle-ci basée sur le principe de collégialité et de collectif, dont la forme la plus répandue était celle des ARC (Ateliers de recherche et de création) :

> Si l'essentiel de la pédagogie de nos écoles est concentré sur les projets artistiques des étudiants, ces ateliers [...] ont été envisagés différemment, comme le lieu d'une recherche partagée, pouvant conduire à un projet commun dirigé par un ou plusieurs artistes, enseignants-chercheurs. Accompagné d'interventions de théoriciens, le projet est collectivement élaboré à partir d'expérimentations et de réflexions (Bianchini, École nationale supérieure d'art et design de Nancy, 2011 : 33).

En effet, l'organisation collective et coopérative du travail artistique génère plus facilement une prise de distance vis-à-vis de son propre processus créatif, qui favorise largement l'action d'une démarche de « recherche par l'art » basée sur l'expérimentation d'une pratique artistique ouverte sur l'inconnu : « Elle provoque des déplacements, le groupe permettant qu'apparaissent des événements et des situations que l'on ne maîtrise pas. On n'est donc plus « spécialiste » de sur quoi

on fait de la recherche » (Lepage et Loire, 2014-2015 : 62). Mais, la conception de la création comme un acte commun à plusieurs artistes ou collaborateurs ne suffit pas pour faire d'un travail artistique une recherche, même si cela peut y contribuer.

La « recherche par l'art » dans les écoles d'art renforce la place accordée à l'interdisciplinarité et à la transdisciplinarité dans le sens où elle mobilise souvent des savoirs et des méthodes qu'elle puise à la fois dans le domaine artistique et dans le domaine scientifique. C'est ainsi que les écoles d'art sont devenues des lieux où se côtoient des disciplines aussi différentes que la philosophie, la sociologie, l'ethnographie et les divers types d'études culturelles. Cette quête d'interdisciplinarité répond à une tendance générale du domaine de la création à remettre en cause les formes et les disciplines artistiques. Dans le passé, elles se démarquaient nettement les unes des autres. En revanche, aujourd'hui, elles multiplient les croisements pour innover. Ce phénomène est largement encouragé par l'utilisation des technologies numériques dans le champ de la création comme cela a été déjà démontré dans le sous-chapitre précédent consacré à la délimitation des arts numériques. Ces derniers ont contribué à rapprocher des disciplines opposées comme l'art et l'informatique. Ce caractère transdisciplinaire s'oppose à l'organisation de la recherche universitaire encore fortement spécialisée par disciplines « alors même que la notion de discipline, en tant que champ de pensée et de pratiques homogènes développées entre des spécialistes, entre en crise » (Délégation des arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication, École supérieure d'art de Paris-Cergy, 2012 : 2). Cette quête d'interdisciplinarité et de transdisciplinarité n'est pas spécifique à la « recherche par l'art » mais concerne aujourd'hui tout le champ scientifique : « Elle consiste à privilégier des connexions nouvelles entre disciplines éloignées dans le but d'obtenir des retombées scientifiques inattendues » (Domenech et Kerenidis, 2014-2015 : 57). Si cette quête est devenue une préoccupation majeure des acteurs du monde scientifique, elle n'est pas spontanée. Elle est véritablement fructueuse uniquement lorsque les barrières disciplinaires tombent ce qui nécessite pour s'aventurer en dehors des cadres établis, un langage commun, des points d'ancrage conjoints et surtout de grandes capacités d'adaptabilité et de flexibilité. Iordanis Kerenidis, directeur de recherche en informatique et mathématique au CNRS, évoque les difficultés d'une telle entreprise :

> Il reste extrêmement difficile d'avoir une communication fructueuse entre chercheurs de domaines différents. […] Le problème va au-delà du manque

> d'une langue commune, c'est un manque d'adaptabilité ; de capacités de faire des connexions illicites dans les systèmes où les savoirs sont disciplinés et fragmentés, comme c'est le cas dans les sciences exactes (Domenech et Kerenidis, 2014-2015 : 57).

Contrairement aux recherches scientifiques « retranchées » dans des disciplines très spécialisées, l'acte créatif s'aventure plus facilement dans l'interstice qui les sépare faisant office de liant. Dans ce cas-là, l'artiste adopte le rôle de conciliateur : « N'étant pas contraint à se spécialiser de manière aussi radicale qu'en science, il joue en quelque sorte le rôle de traducteur, entre non-spécialistes et spécialistes, ou entre des chercheurs appartenant à des domaines de spécialité distincts » (Domenech et Kerenidis, 2014-2015 : 57). La transdisciplinarité est intrinsèque au travail artistique : « L'art est une pratique qui prend sa source dans le *hors-champ* de l'art, ce qui en fait une activité transgressive au regard des attendus de spécialisation propre à la plupart des autres dispositifs de recherche » (Boulanger, 2014-2015 : 67). Puisant ses savoirs dans des disciplines parfois très différentes, il est en capacité de les alimenter réciproquement, notamment par l'originalité « indiscipliné » de son point de vue et de sa pratique. Sa force est de pouvoir faire dialoguer au sein d'un même projet les divers champs des sciences exactes, des sciences humaines et de la technologie (Rüdiger, 2015 : 18). Son positionnement vers l'expérimentation artistique renforce cette « indisciplinarité » qui requestionne plus largement les « disciplines du savoir » c'est-à-dire par :

> La manière dont elle n'exclut aucune question, aucun objet, aucun matériau, on peut imaginer que l'indiscipline intrinsèque à la logique artistique soit à même d'accompagner la réflexion critique que les disciplines scientifiques conduisent sur elles-mêmes. Autrement dit, la recherche en art ne serait pas tant recherche de l'art sur lui-même qu'une exploration et une traversée des autres savoirs, de leurs objets, leurs objectifs et leurs méthodes (Délégation des arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication, École supérieure d'art de Paris-Cergy, 2012 : 2).

La « recherche par l'art », plus spécifiquement la recherche en arts numériques, a également participé à redéployer la place de la technique dans l'enseignement artistique des écoles supérieures d'art. En effet, si pendant longtemps celles-ci dans la tradition « beaux-arts » faisaient reposer leurs pédagogies sur la transmission de savoir-faire liés aux outils utilisés par les artistes, à partir des événements de mai 1968 qui scellent l'entrée des avant-gardes dans ces établissements, la recherche de virtuosité technique est délaissée pour mettre en avant « l'originalité de la démarche et l'explication conceptuelle » (Vandenbunder, 2014 : 22). Il s'agissait de contourner ce que le philosophe Yves

Michaud nomme « l'erreur académique » celle de « croire que les techniques suffisent à faire l'artiste ». Cependant, une autre méprise a émergé celle de penser que les techniques et leurs savoir-faire constituent une entrave à la spontanéité d'une créativité originale (Michaud, 1999 : 18-19). Ce contexte défavorable à la technique dans les écoles supérieures d'art explique en partie que l'art informatique investisse dans les années soixante-dix les universités comme lieu d'émergence. En effet, avant d'entrer dans les écoles d'art, les arts numériques se sont d'abord développés dans les universités dans lesquelles les artistes ont pu avoir accès aux technologies informatiques, qui étaient justement inventées à la même époque dans les départements informatiques de ces mêmes institutions (Jaccard-Beugnet, 2003 : 86).

Aujourd'hui encore, l'apprentissage délivré par les écoles d'art, particulièrement lors de la première année, consiste à ce que l'étudiant « passe d'un point de vue profane centré sur la virtuosité technique pour découvrir un monde professionnel qui met d'avantage en avant la démarche conceptuelle, prônant parfois même un véritable « déni de technicité » (Vandenbunder, 2014 : 24). Cependant, avec l'introduction des pratiques numériques au sein de ces établissements, qui coïncident avec l'instauration d'une politique de recherche, le rapport des pratiques artistiques à la technologie y est redistribué. Paradoxalement, il bouscule aussi les habitudes de recherche focalisées sur le projet individuel de l'étudiant, dont le but est de favoriser une pratique singulière alimentant l'autorité du futur artiste en devenir. La recherche en arts numériques profondément collective dans le sens où elles nécessitent des compétences et des savoir-faire rarement réunis chez une seule personne, est en contradiction avec ce principe. Pour sa réussite, artistes et étudiants « doivent accepter de mettre en retrait, pendant un temps, leur volonté de faire œuvre singulière – c'est-à-dire aussi leur ego – au profit d'une nouvelle dynamique de travail plus collective » (Bianchini, 2009 : 30). Naturellement, les ARC sont le moyen d'organisation le plus largement utilisé au sein des écoles d'art pour expérimenter la recherche en arts numériques, car ils « permettent la venue de personnes compétentes, capables d'enseigner ces techniques, difficilement accessibles en dehors de ces ateliers » (Cumin, 2009 : 201). L'artiste Dominique Cumin milite pour un redéploiement de l'apprentissage technique dans l'enseignement artistique, particulièrement pour les écoles d'art, qui se positionnent dans la recherche en arts numériques : « un juste équilibre devrait être trouvé entre les versants théoriques, artistiques et techniques

dans la structure pédagogique » de celles-ci. Il précise que la place des technologies numériques dans l'enseignement artistique est délicate, car « il n'est question ni de transformer les écoles d'art en écoles de multimédias appliqués, ni en lieu où les technologies n'arrivent pas à trouver leur place dans le champ des pratiques artistiques » (Cumin, 2009 : 203).

Les écoles supérieures d'art sont en train d'inventer les modalités d'une recherche en art centrée sur la pratique artistique comme moyen de recherche, qui souhaite se démarquer profondément de celle organisée dans les universités. Cette recherche en art alterne entre plusieurs visions, celles d'une « recherche avec l'art », d'une « recherche dans l'art » ou d'une « recherche par l'art ». Cette dichotomie de la recherche en art partagée entre les écoles d'art et les universités est spécifique au contexte français. Elle n'existe pas dans le contexte québécois de ce qui est nommé, non pas la recherche en art, mais la recherche création.

2.6 La recherche création dans les universités québécoises

Si en Europe et particulièrement en France, les écoles d'art ont conservé leur indépendance et leur petite taille par leur gestion et leur financement tributaires des municipalités ou des régions, ailleurs, notamment en Amérique du Nord, elles ont fusionné avec des universités. C'est le cas de l'École des beaux-arts de Montréal, qui en 1969, intègre l'UQAM lors de sa création. Cette décision politique est une conséquence de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, plus connue sous l'appellation de la Commission Rioux du nom de son Président, décrétée en 1966, dont le rapport rendu public en 1968, recommande que l'enseignement des arts soit intégré dans les institutions universitaires (Haroun, 2011). Cette commission, qui a fortement déterminé la place des arts et de la culture dans la société québécoise, a été initiée pour répondre aux mouvements sociaux des étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal, qui s'insurgeaient contre l'archaïsme des enseignements, des équipements et des structures de l'établissement (Couture et Lemerise, 1992 : 7-8). Il y a eu deux grèves importantes, l'une en novembre 1965 et l'autre en mars 1966 (Corbo, 2006 :16). Les étudiants grévistes réclamaient aussi « un élargissement de la pratique professionnelle et une formation intellectuelle sur le modèle scientifique », « des outils à la mesure de l'univers technologique » naissant, et plus largement un droit à un enseignement correspondant à la réalité des

importants bouleversements vécus par la société québécoise de l'époque, qui marquent une rupture importante de l'histoire du Québec, celle de la décennie des années soixante, appelée la Révolution tranquille (Couture et Lemerise, 1992 : 20). Seulement, l'École des beaux-arts n'avait pas les moyens de répondre à ces exigences. La solution trouvée a été de se tourner vers l'université comme en témoigne Réal Gauthier membre de la Commission Rioux :

> La seule façon permettant d'intégrer aux arts l'enseignement de l'ensemble des nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles disciplines, était de quitter la tour d'ivoire isolée que constituait alors l'école et de se lier à l'université. Interdisciplinarité était le mot-clé qui résumait notre réflexion étudiante. On croyait qu'avec l'université et, surtout, avec l'Université du Québec nouvelle, en gestation à l'époque, il était possible d'associer le savoir et le faire à l'université. Elle devait être, cette université, différente et ouverte sur une connaissance beaucoup moins académique et beaucoup plus inventive, créative, imaginative, correspondant aux besoins du Québec et de l'époque (Gauthier, 1992 : 15).

L'École des beaux-arts de Montréal a intégré l'UQAM et non l'UDM (Université de Montréal), car le projet de la première accordait une place plus importante dans les composantes de l'enseignement à la pratique artistique bien que la théorie y était largement très présente répondant aux réclamations des étudiants de l'époque (Gauthier, 1992 : 16). Dans son ouvrage en cours de rédaction consacré à la recherche création, Louis-Claude Paquin affirme que cette intégration a été difficile :

> Cette insertion ne s'est pas faite sans heurts. La nature de l'enseignement, le contenu des disciplines, les modalités d'évaluation des étudiants ainsi que les critères reliés au recrutement des professeurs ne peuvent être assimilés d'une façon normative à ce qui prévaut dans les autres disciplines ce qui problématique pour les standards académiques et ceux de la recherche universitaire (Paquin, 2014 : 25).

L'UQAM est donc aujourd'hui une université qui délivre aussi bien des enseignements en sciences dures, en sciences humaines, en sciences économiques et de gestion, qu'en musique, théâtre et arts visuels. La dichotomie entre théorie et pratique, entre savoir et savoir-faire, entre université et école d'art, a déterminé avec autant d'importance qu'en France la structure de l'enseignement artistique supérieur. La différence réside dans les choix politiques de l'époque. Au Québec, les écoles d'art ont fermé et ont été intégrées aux universités[8] alors qu'en France,

8 Ce constat concerne uniquement le domaine des arts visuels. En effet, au Québec, il existe encore deux établissements d'enseignement artistique non affiliés à des universités : le Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal et l'École nationale de théâtre du Canada.

les enseignements artistiques ont eux aussi investi les universités, mais les écoles d'art sont tout de même restées ouvertes. Dès lors, en France, jusqu'à aujourd'hui deux modèles d'enseignements artistiques supérieurs coexistent de manière complémentaire, chacun développant ses spécificités, le premier étant axé principalement sur le champ théorique et le second sur le champ pratique. Si cette histoire de l'enseignement artistique français a des répercussions importantes sur la conception actuelle de la recherche en art en France, le contexte québécois échappe, lui, à cette opposition si décisive entre les universités et les écoles d'art dans le contexte français.

La faculté des arts a créé, il y a plus de vingt-cinq ans, un doctorat en pratiques artistiques. Louis-Claude Paquin indique que cette création a été davantage problématique que la création du baccalauréat ou de la maîtrise dans la même discipline, car elle a nécessité d'« arrimer les standards du doctorat dont la thèse consiste en une recherche à ceux d'un doctorat dont la thèse consiste en une création » (Paquin, 2014 : 25). Les universitaires québécois se sont alors attachés à questionner l'épineuse question de l'articulation de la théorie à la pratique au point d'inventer le concept de recherche création (Paquin, 2014 : 26). Il arrive parfois qu'elle soit écrite avec un tiret de cette façon : « recherche-création ». Ce vocable est apparu d'abord au Québec avant de se répandre ensuite dans l'ensemble du Canada à la fin des années quatre-vingt-dix, comme le souligne l'appel à communication du colloque *Re-create 2015 : théories, méthodes et pratiques de recherche-création dans l'histoire des arts, des sciences et des technologies médiatiques*, organisé en novembre 2015, à Montréal par l'UQAM et l'Université Concordia. Ce vocable résulte donc de l'histoire politique et réformiste du Québec qui a provoqué l'intégration des pratiques artistiques au sein de l'université québécoise :

> L'institution se voyait alors accueillir en ses murs un autre type de chercheur, des praticiens du domaine de l'art qui, tout en ayant le sentiment de faire de la recherche, ne se reconnaissaient pas dans les paramètres de cette activité que l'université appelle « recherche scientifique » […] [ils] réclamaient une autre appellation, une appellation qui traduirait mieux la nature de sa contribution (Gosselin et Le Coguier, 2006 : 13).

Cette appellation, qui associe recherche et création, a ainsi été mise au point pour témoigner de la nature double d'une démarche artistique inscrite dans la recherche universitaire. Elle répondait initialement à « une exigence bureaucratique et fonctionnelle » (Diamanti, 2015). Elle sous-entend l'idée que la pratique artistique

ne suffit pas seule à faire recherche scientifique. La pratique artistique est reconnue par l'université comme un lieu de production de connaissance uniquement lorsqu'elle aboutit sur un résultat théorique. L'expression de recherche création est plutôt récente dans le monde scientifique et artistique au point que, dans les faits, la nature de sa contribution encore partagée entre pratique et théorie, entre œuvre et écrit, demeure souvent ambiguë. Louis-Claude Paquin pose lui-même ce constat : « J'ai constaté que la pratique de la recherche-création et l'évaluation de celle-ci étaient loin d'être normalisées » (Paquin, 2014 : 4). Les membres universitaires de la faculté des arts, ont eu alors le besoin de réfléchir à ce qui contribue réellement à cette activité de recherche création, expression qui dérange encore une grande partie de la communauté artistique québécoise :

> Sa signification et son adoption dans le vocabulaire universitaire ont déjà fait l'objet de discussions, souvent confuses et contradictoires, sans jamais parvenir à une définition satisfaisante. Ses enjeux sont pourtant de taille : ils sont pédagogiques, épistémologiques et même éthiques (Stevance, 2012 : 3).

Dès 2004, l'ouvrage collectif *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* dirigé par les professeurs Diane Laurier et Pierre Gosselin constitue une première concertation sur le sujet entre théoriciens et artistes engagés dans une démarche de recherche théorique intimement liée à un engagement dans la pratique artistique. En 2006, un recueil de textes, réunis sous la direction de Pierre Gosselin et d'Eric Le Coguiec, dans l'ouvrage intitulé *La Recherche Création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, tente aussi de la définir. Il est suivi en 2007 par l'ouvrage *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* sur le même sujet, dirigé par Monik Bruneau et André Villeneuve, et qui propose une multitude de témoignages d'enseignants et d'artistes ayant entrepris des études supérieures en recherche création. Plus récemment, en 2012, un colloque intitulé *La recherche création dans l'université du XXIe siècle* a été organisé lors du 80e Congrès de l'ACFAS (Association francophone pour le savoir) sous la responsabilité de Monique Régimbald-Zieber enseignant à l'UQAM et Denise Pérusse représentante du Fonds de recherche du Québec (organisme qui finance la recherche québécoise). En 2013, la recherche création a été abordée du point de vue privilégié de la musique dans l'ouvrage *Les enjeux de la recherche création en musique : institution, définition, formation*, dirigé par Serge Lacasse et Sophie Stévance. Dernièrement, en mars 2014, les professeurs de

l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Jean Dubois, Pierre Gosselin, Louise Poissant, Monique Régimbald-Zieber et Gisèle Trudel, ont organisé le colloque international *La recherche-création : territoire d'innovation méthodologique*, dont une partie des conclusions a été publiée dans les numéros de mars 2015 et d'octobre 2015 de la revue québécoise en ligne sur les arts médiatiques et la cyberculture, *Archée*. De même, en 2014, le chercheur Louis-Claude Paquin, qui a justement communiqué dans ce colloque, a commencé à rédiger un ouvrage consacré à la recherche-création et à sa méthodologie[9]. En novembre 2015, déjà mentionné précédemment, le colloque *Re-create 2015 : théories, méthodes et pratiques de recherche-création dans l'histoire des arts, des sciences et des technologies médiatiques* s'intéresse à la notion de la recherche création mais cette fois-ci d'un point de vue historique et critique. Cette exploration de son passé devrait contribuer à éclaircir les paradigmes futurs de ce domaine, dont les acteurs s'interrogent encore sur les modalités de méthodologies capables d'« articuler une recherche qui ne passe pas seulement par le langage et l'écrit » (Diamanti, 2015).

La recherche création se caractérise par un engagement profond dans la pratique. Assimilée à un mouvement de théorisation en action, elle fait de la pratique artistique le développement de connaissances communicables en savoirs. Aussi, les artistes s'y engagent à saisir et à communiquer les connaissances qui émergent dans leurs consciences lors de leurs pratiques créatives « ils veulent formuler, à l'extérieur d'eux-mêmes, une pensée reflétant des dimensions essentielles de leur pratique artistique » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 23). Pour eux, cette recherche est un moyen d'articuler leurs réflexions et d'aborder tous les sujets se rapprochant de leurs pratiques. De cette manière, ils élaborent des discours porteurs de leurs savoirs « comme si ces artistes éprouvaient le besoin de participer à la construction du discours sur l'art » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 21). Ils participent ainsi à l'effort plus global de la recherche, qui souhaite expliquer les mécanismes mêmes de la création : « La description et l'analyse des processus créatifs menées par les artistes sont donc des plus déterminantes pour permettre d'investiguer ce qui rend possible la création » (Poissant, 2006 : 10). Louise Poissant affirme que la recherche création en délivrant les mécanismes même de la création est avant tout un moyen pour les artistes d'expérimenter et de

9 Les brouillons de cet ouvrage intitulé *Méthodologie de la recherche-création* sont disponibles en ligne sur son site internet. Voir : http://lcpaquin.com/methoRC/ .

questionner leurs méthodologies de productions artistiques. Pour répondre à ce désir de saisir et comprendre la pratique artistique elle-même, les artistes y poursuivent un processus de recherche, dont les étapes ne sont pas vraiment différentes de celles observées dans les autres disciplines » universitaires :

> L'intérêt de départ, la recension des écrits, l'élaboration de la problématique amenant à cerner un problème de recherche, la question qui conduit à formuler une proposition de recherche, l'identification des éléments conceptuels (mots-clés), les choix méthodologiques en ce qui a trait à la manière selon laquelle on « recueillera » et « interprétera » des données : tout cela fait partie du processus d'une recherche menée en pratique des arts (Laurier, 2006 : 81).

Les praticiens de la recherche création ont développé un grand nombre de méthodologies pour parvenir à leur fin. Ils leur arrivent fréquemment d'emprunter une méthodologie à une autre discipline. Par exemple, Sylvie Fortin, professeure au Département de danse de l'UQAM en a développée une adaptée à la recherche création en danse autour de fondements méthodologiques qu'elle emprunte à l'ethnographie (Fortin, 2006). Il arrive parfois aussi que ces chercheurs mixent des approches différentes et tentent « de créer une forme de collage où les modes et les procédures issues de plusieurs approches se conjuguent » (Laurier, 2006 : 84). Certaines méthodologies déployées et inventées par les chercheurs créateurs relèvent de ce que Louise Poissant nomme « des méthodes hasardeuses » de manière à « intégrer volontairement des aspects hasardeux » de la création (Poissant, 2015). Dans son article consacré aux méthodologies de la recherche création, Louise Poissant en énumère un grand nombre :

> Systémique, constructivisme, autopoïésis, enaction, arbre de connaissance, heuristique, carte cognitive, détournement, bidouillage, bricolage intellectuel, essai/erreur, pratique de l'écart, expérimentation, imitation, remédiation, modélisation, démarche processuelle, schématisation, simulation, visualisation, ne sont que quelques approches qui concourent à la recherche-création et que les artistes et les théoriciens tentent de décrire pour mieux cerner la part de découverte et d'innovation dans la création artistique (Poissant, 2015).

La méthodologie de l'autopoïétique est particulièrement répandue pour rendre compte de l'art en train de se faire. Éric Le Coguiec défend cette approche (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 111-118). Si Pierre Gosselin a, lui aussi, dans sa jeunesse, été séduit par les méthodologies de la poïétique et de l'autopoïétique se réjouissant « de voir une science de l'art s'intéresser plus particulièrement au rapport qui s'établit entre l'artiste et l'œuvre », avec le recul de son expérience

dans l'enseignement méthodologique, il affirme aujourd'hui que ces deux méthodologies ne résument pas à elles seules la recherche création car « les motivations des praticiens artistes qui s'engagent dans les démarches de recherche sont variées » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 25). En effet, certains artistes ne cherchent tout simplement pas à élaborer un savoir sur leur pratique artistique, ni même sur l'art en général. Ils réclament leurs droits à s'intéresser à n'importe quel objet, même à ceux non spécifiques au champ de l'art. L'intérêt et la spécificité de leur recherche résident alors dans le fait qu'elle est menée à partir de leur point de vue de praticien en art :

> Tout comme le philosophe et le sociologue peuvent s'intéresser aux mêmes objets de recherche et élaborer des discours sur ces objets à partir de leurs points de vue respectifs de philosophe et de sociologue, des praticiens chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discourir sur des sujets de toutes sortes, cette fois à partir de leur point de vue d'artiste (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 26).

Dès lors, la pratique artistique devient un terrain de réflexion « où tous les sujets peuvent être objet de pensée » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 16).

Finalement, Pierre Gosselin réduit la spécificité de la recherche création par le fait qu'elle est conduite par un artiste-praticien : « Cette caractéristique est d'une grande importance, car elle précise le point de vue à partir duquel le discours est élaboré » (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 30). Pour Sophia L. Burns doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM, l'artiste se transforme en chercheur pour retrouver la parole délaissée pendant trop longtemps à ceux qui ne pratiquent pas la création. Cette parole est celle d'un praticien « qui reste à définir, à modeler et pour laquelle il faut encore élaborer l'alphabet, la grammaire et la syntaxe » (Burns L., 2006 : 58). La chercheuse en sémiotique Éléonora Diamanti conseille de sortir de la logique recherche création telle qu'elle est conçue aujourd'hui pour proposer une perspective différente, c'est-à-dire « concevoir la recherche-création comme une ressource et un outil, plutôt que de chercher à établir des définitions ou des méthodologies » (Diamanti, 2015). D'après elle, son originalité repose sur son positionnement aux « croisements des champs disciplinaires ainsi que la relation entre la pensée, le langage, l'écriture, la pratique et le corps » (Diamanti, 2015). Elle propose dans ce sens de « reconsidérer la recherche-création dans une perspective écologique » qui permettrait de l'orienter vers des échanges mutuels et durables entre les pratiques des différentes disciplines » scientifiques, mais également d'instaurer « une relation entre pensée

et matière » (Diamanti, 2015).

La notion de recherche création traduit alors l'idée que l'individu qui produit la recherche « possède une double expertise de créateur *et* de chercheur » (Stevance, 2012 : 5). Dès lors, si la notion de recherche création impose qu'un chercheur soit forcément un artiste, a *contrario* elle induit qu'« un créateur n'est pas un chercheur » (Stevance, 2012 : 5). Cette différenciation s'articule sur la nature des productions de l'artiste et du chercheur. Le premier produit un résultat de nature scientifique, c'est-à-dire une théorie, et l'artiste produit un résultat de nature artistique, c'est-à-dire une œuvre. La recherche création associe alors les deux démarches au sein d'une seule ce qui en explique à la fois sa complexité, sa singularité et sa richesse : « Elle doit marier, au sein d'un même projet, deux épistémologies distinctes, chacune appelant, des méthodes diamétralement opposées sur la manière d'obtenir des résultats, eux-mêmes de natures différentes » (Stevance, 2012 : 6). Selon Pierre Gosselin, sa spécificité réside bien là dans sa capacité à unir « la raison et le rêve, la rationalité et l'imaginaire » à travers « un aller-retour constant entre les pôles exponentiel et conceptuel », la pensée expérientielle relevant du subjectif et du sensible et la pensée conceptuelle, de l'objectif et du rationnel (Gosselin et Le Coguiec, 2006 : 29). Aussi, les artistes qui mènent une telle activité acquièrent alors une double compétence, qui engendre « deux types de résultats : d'une part, une réalisation artistique : d'autre part, une réflexion théorique rigoureuse (Stevance, 2012 : 6). La théorie dans un projet de recherche création répond aux exigences et aux normes universitaires. Il ne s'agit pas d'une simple pratique réflexive mais d'un discours scientifique c'est-à-dire que la théorie ne se limite pas « à une description informelle du processus créatif ou à une approche autopoïétique de sa démarche créatrice » mais repose « sur un cadre théorique documenté scientifiquement […] argumenté à partir d'un savoir partagé par la communauté savante » (Stevance, 2012 : 6). L'œuvre produite doit de son côté répondre aux exigences du monde artistique, c'est-à-dire qu'elle « doit être, par définition, originale et témoigner d'un geste singulier » (Stevance, 2012 : 7). L'ouvrage de Serge Lacasse et Sophie Stévance sur la recherche création en musique se conclut sur quatre constats radicaux qui font office de fondements pour cette activité : la création musicale n'est pas de la recherche scientifique, un concert de musique n'est pas une publication scientifique, la recherche création n'est pas une contemplation du moi-créateur, la recherche création c'est le projet et non pas l'individu (Lacasse et Stévance, 2013).

De ces fondements, un cadre a été établi au Québec pour que les artistes puissent s'exprimer en tant que créateurs tout en contribuant à la mission universitaire, celle de produire du savoir. C'est ainsi qu'à l'UQAM, le programme doctoral en études et pratiques des arts distingue trois types de recherche création :

> une thèse recherche classique, qui consiste en la rédaction d'une thèse faisant état d'une recherche et de ses résultats ; une thèse création, qui consiste en la rédaction d'une thèse et en la réalisation d'une œuvre, d'une performance, d'un spectacle, en rapport avec les axes du programme et en vue d'une diffusion publique […] ; une thèse intervention[10] qui consiste en la rédaction d'une thèse et en la réalisation d'un projet ou d'une pratique rattachés à un espace social et à des faits culturels dans divers domaines reliés aux arts (animation, diffusion, enseignement, thérapie, etc.) (De Saint Guilhem, 2012 : 24).

Le schéma organisationnel proposé par le programme doctoral en études et pratiques des arts de l'UQAM associe finalement dans la même institution, l'université québécoise, et dans le même programme, les deux modèles de recherche en art ; qui, en France, s'opposent, déchirés entre l'université française et les écoles d'art, celui d'une recherche théorique et celui d'une recherche par la pratique. Cependant, cette dernière a été soumise aux normes universitaires, celle de devoir forcément adopter la forme de l'écrit comme communication puisque le doctorant en pratique artistique à l'UQAM doit en plus de ses œuvres produire une thèse de 150 pages.

La recherche création, la version québécoise de la recherche en art, lointain héritage de la fusion des écoles des beaux-arts avec les universités à la fin des années soixante, semble donc fusionner les deux modèles français opposés, celui des écoles supérieures d'art et des universités. En effet, les doctorats de la recherche création proposent aux étudiants de réaliser soit une « recherche avec l'art » orientée sur la production théorique, soit une « recherche par l'art » aboutissant sur des résultats partagés entre une production théorique réduite et une production artistique. Cette dernière proposition se situe à l'intermédiaire d'une « recherche dans l'art » et d'une « recherche avec l'art ». Ce positionnement médian est similaire à celui proposé aujourd'hui par les écoles supérieures d'art françaises, sauf que le modèle québécois a adopté les normes de l'écrit universitaire alors que le modèle des écoles d'art s'en éloigne encore, car même si

10 La thèse intervention correspond à un type précis de la recherche création appelé la recherche-intervention en art qui possède comme spécificité d'impliquer le public à titre de partenaire à la fois de la recherche et de la création (Poissant, 2015).

elles ont accepté le principe du mémoire, elles refusent que ces écrits répondent aux conventions universitaires. Si la recherche création a été la solution pour intégrer les pratiques artistiques aux universités, celle-ci apparaît aujourd'hui comme le moyen pour investir le champ plus spécifique de la recherche en arts numériques. En effet, la recherche création est au cœur du laboratoire Hexagram-UQAM dans lequel se croisent l'art et les technologies numériques.

2.7 La recherche en arts numériques

Les arts numériques impliquant le déploiement de technologies facilitent par leur nature même un rapprochement entre l'art et la science, entre l'art et la recherche, entre l'art et l'entreprise, le point catalyseur de ces alliances étant l'innovation technologique de sorte qu'aujourd'hui « la création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd'hui à ce point intriqués que toute innovation au sein de l'un intéresse (et infléchit) le développement de l'autre » (Fourmentraux, 2011 : 15).

Les lieux et les pratiques issues de cette alliance entre arts, technologies et sciences, ont fait l'objet de quelques études en France. Le sociologue Jean-Paul Fourmentraux s'est particulièrement intéressé à analyser la transformation des modalités du travail artistique induite par ce rapprochement. L'ouvrage intitulé *Artistes de laboratoire, Recherche et création à l'ère numérique*, paru en 2011, regroupe la plupart de ses études relatives à ce champ d'expertise. Il existe un autre ouvrage, qui traite de ce même rapprochement, mais cette fois-ci dans le contexte spécifique des écoles supérieures d'art. Dirigé par l'artiste Samuel Bianchini et paru en 2009, il est intitulé *Recherche et Création : art, technologie, pédagogie, innovation*. Emmanuel Mahé, lui, explore les rapprochements entre la recherche en arts numériques et la recherche et développement menée dans les entreprises. Sa thèse *Pour une esthétique informationnelle : la création artistique comme anticipation des usages sociaux des technologies de l'information et de la communication ?* publiée en 2004, basée sur les expériences du laboratoire de développement de *France Télécom* devenue aujourd'hui *Orange*, en propose une analyse critique. Les rapprochements entre l'art et l'entreprise sont également au cœur de l'ouvrage collectif dirigé par le théoricien des arts numériques Norbert Hillaire, publié en 2008, sous le titre *L'artiste et l'entrepreneur. Colloque Arts,*

entreprises, technologies : quels modèles de développement culturel pour l'Europe ?. L'union entre art et science est au cœur de l'ouvrage *Le laboratoire* publié en 2010 par le scientifique David Edwards de l'Université d'Harvard. Il y présente les principes fondateurs d'un réseau mondial de structures culturelles, appelé tout simplement *Le laboratoire,* qui œuvrent pour la pensée « artscience ». Ni véritablement laboratoire, ni musée des sciences, ni galerie d'art, ni entreprise, ces « incubateurs culturels » sont des lieux hybrides, stimulateurs de l'innovation par l'intermédiaire du dialogue entre l'expérimentation artistique et scientifique. En dehors des sources précédentes, il faut tout de même citer d'autres travaux précurseurs dans ce domaine : le rapport *Art-Science-Technologie,* dirigé par le compositeur Jean-Claude Risset et commandé en 1998 par le Ministère de l'éducation de la recherche et de la technologie de l'époque, et dans le domaine plus spécifique de la recherche musicale et technologique, l'ouvrage *Les laboratoires de la création musicale : acteurs, organisations et politique de la recherche musicale* du sociologue Pierre-Michel Menger, publié en 1989. Si les premières études démontrent que les rapprochements entre recherche artistique et recherche technologique étaient fortement régies par des oppositions entre deux mondes peu habitués à se rencontrer, le travail artistique y apparaissant subordonné au développement d'outils technologiques voués à être transférés dans les industries ou les entreprises, les études plus récentes attestent d'une évolution, celle d'un partage du travail plus effectif et davantage collectif laissant apparaître une logique interdisciplinaire dans laquelle la création s'exprime plus librement.

L'innovation est le terme qui laisse transparaître les relations étroites entretenues par l'art avec la technologie. Il est directement emprunté au domaine de la recherche et développement étroitement liée aux entreprises innovantes :

> Il n'est pas rare que des artistes se retrouvent face à des problématiques tout à fait similaires à celles d'une entreprise innovante ou d'une *start'up* pour faire naître et « matérialiser » leurs projets de création. On associe spontanément pourtant très peu les artistes et l'activité de pointe. En France, ce sont principalement les PME-PMI (petites et moyennes entreprises/industries) qui constituent le public-cible que l'on oriente, de plus en plus, vers des dispositifs d'accompagnement à l'innovation, afin de les faire bénéficier des évolutions technologiques mises au point au sein de centres de recherche, et ainsi générer de nouvelles formes d'activités industrielles (Rambert, 2009 : 231).

Si, au départ, l'innovation est un terme provenant des entreprises, qui œuvrent dans les technologies numériques, il concerne maintenant toutes les activités

économiques de la société, car l'innovation est devenue la seule arme contre la concurrence mondialisée. Elle rejoint l'art par la notion déjà ancienne d'« avant-garde artistique », qui concerne l'art de la fin du XIXe et du début du XXe siècle (Mahé, 2009 : 220). La posture d'« avant-garde » suppose que l'artiste anticipe l'art de demain en inscrivant sa pratique dans le champ de l'expérimentation et de l'innovation en rupture avec les pratiques de son temps et l'académisme. La nomination « innovation » affiliée à l'art repose sur ce « contrat symbolique entre des artistes et des chercheurs : ils ont la certitude partagée (fictive ou pas, ce n'est pas ici la question) d'avoir un temps d'avance sur leur époque » (Mahé, 2009 : 221). Dans le domaine des arts numériques, la prolifération du terme innovation suggère que les artistes ne sont plus simplement des utilisateurs de nouvelles technologies, mais deviennent acteurs potentiels de leurs innovations. Dès lors, les artistes spécialisés dans le numérique contribuent à inscrire l'art dans une perspective d'innovation technologique. Aussi, ce potentiel porté par les arts numériques a largement contribué à l'inscription des pratiques artistiques numériques dans le champ de la « recherche par art ». En effet, celle-ci explore la question de la technologie par la pratique artistique lorsqu'elle est « associée à l'élaboration de nouveaux outils techniques ou au développement de nouveaux matériaux » (Dautrey, 2009 : 9). Dès lors, elle se rapproche « des savoirs scientifiques et techniques » qui sont alors « traités à la fois comme des problèmes et comme des matériaux à partir desquels s'élaborent de nouveaux univers et de nouvelles problématiques plastiques » (Dautrey, 2010 : 32). Cette posture dessine une conception de la « recherche par l'art », non pas repliée sur l'art lui-même, c'est-à-dire focalisée sur la pratique artistique et l'analyse de celle-ci, mais orientée vers « des fins extérieures à son œuvre propre », par exemple ici, le développement de technologies numériques (Fourmentraux, 2011 : 26).

Ce rapprochement entre « recherche par l'art » et recherche technologique repose sur deux postulats : "L'art permettrait ainsi de penser et d'anticiper des usages technologiques innovants. Et d'autre part, il y aurait aussi l'idée que la recherche artistique peut donner lieu à des développements technologiques inédits" (Fourmentraux, 2011 : 26-27). Autrement dit, associés à une démarche de recherche en art dans les laboratoires des entreprises, des universités ou dans des lieux hybrides, les arts numériques, bien souvent, génèrent et préfigurent de nouvelles applications et des usages inédits des technologies numériques. En effet, les œuvres numériques bien qu'elles relèvent du champ fictionnel sont porteuses

parfois de visions prospectives anticipant la société de demain :

> Si certaines créations artistiques sont très liées à leur époque par une technicité particulière ou par tout autre élément distinctif (une idée, un geste, une attitude), elles sont aussi souvent en décalage temporel : elles fabriquent les premiers signes d'une société qui n'est pas totalement née (Mahé, 2009 : 223).

Voulant exploiter cette dimension, il n'est plus rare de voir les acteurs de la recherche et développement arpenter les manifestations artistiques de toutes sortes, y compris sur le *Web*, pour aller puiser dans l'art « de nouvelles idées, de nouvelles pistes de réflexions » (Mahé, 2009 : 223). La pratique artistique est aussi de plus en plus mobilisée au sein de la recherche et développement pour renouveler les manières de penser, qui sont bien souvent régies par des habitudes ou des conventions. Par sa liberté d'action et son inscription dans l'expérimentation, l'intervention artistique est en capacité de bouleverser le cadre conceptuel des ingénieurs ou des scientifiques stimulant leurs propres créativités (Mahé, 2009 : 225). Elle offre également « une distanciation analytique supplémentaire face à l'innovation, par des opérations de détournement et/ou de mise en perspective critique des empreintes et des déterminismes du progrès technique » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 138). Si l'intégration de la « recherche par l'art » au sein d'une recherche technologique conduit à multiplier le potentiel d'innovation de la seconde, dans un sens inverse, cette dernière permet d'éviter à la première d'être réduite à une simple application des technologies numériques et la libère des « impératifs du marché de l'art qui conditionnent trop souvent, implicitement, les formes et les pensées » artistiques (Bianchini, 2009 : 40). Elle répond donc à plusieurs logiques de production « afin de favoriser une pluralité d'enjeux de création (artistique), d'invention (technologique) et d'innovation (économique) » (Fourmentraux, 2011 : 35). Dès lors, elle démultiplie les résultats potentiels attendus : « Si, pour la plupart, la « recherche artistique » peut rester couplée à la production d'une œuvre, celle-ci devient hybride et doit viser concurremment un résultat scientifique et une application industrielle » (Fourmentraux, 2011 : 49). Le sociologue Jean-Paul Fourmentraux distingue trois types de résultats d'une recherche en arts numériques :

> Les « créations artistiques », qui mènent vers la réalisation d'une œuvre, d'un dispositif ou d'une installation artistique ; les « découvertes technologiques », qui impliquent le développement de logiciels ou d'outils novateurs ; les « contributions théoriques », qui poursuivent une perspective analytique et critique d'accumulation de connaissances » (Bianchini,

Fourmentraux et Mahé, 2008 : 138).

Il résume les spécificités d'un processus de recherche en arts numériques au croisement de l'innovation artistique et technologique en trois points : une conception coordonnée, un développement agrégé et une valorisation fragmentaire. Il en détaille les modalités :

> Le travail de conception doit y être coordonné dans la mesure où il met en relation les savoirs et savoir-faire hybrides de collectifs hétérogènes : artistes, ingénieurs, entrepreneurs. La phase de développement doit agréger ces traductions de buts et d'intérêts en un programme de création homogène visant à garantir l'irréversibilité des résultats. Mais, la valorisation suppose *in fine* de fragmenter ces résultats pour les redistribuer entre les collectifs et les mondes hétérogènes dans lesquels ils pourront circuler (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 137).

Dans le cadre d'une recherche en arts numériques, les innovations technologiques sont amenées à faire l'objet de transferts industriels ou entrepreneuriaux. Aussi, la recherche en art converge ici vers la recherche et développement. Ce rapprochement témoigne d'un autre, de celui qui associe toujours davantage l'art au champ de l'entreprise, le point de rencontre étant l'innovation : « Il est courant d'affirmer que, dans un monde en mutation rapide, elle [l'entreprise] se doit d'inventer, de créer, d'innover. En ce sens, la « plasticité » de l'artistique serait appelée à la rescousse d'une entreprise aujourd'hui sommée de « créer » » (Hillaire, 2008 : 21). L'artiste n'est plus exclu du processus de transfert des résultats de recherche vers l'industrie et l'entreprise :

> Un artiste a tout intérêt à accompagner le transfert de sa recherche dans un autre champ, une fois qu'il en a assuré la reconnaissance dans son propre domaine : il évite un transfert qui pourrait, rétrospectivement, aller à l'encontre du projet artistique qu'il a porté ; il se positionne sur les possibles retombées du projet, que ce soit pour d'autres formes de reconnaissance – par le biais de licences (y compris publiques) ou brevets,.. – ou, plus prosaïquement encore, en termes économiques (Bianchini, 2009 : 41).

Ainsi, l'artiste, par sa capacité à développer et à porter des projets à doubles objectifs artistique et technologique, devient un acteur majeur de l'entrepreneuriat, qui lui permet d'investir le secteur économique. Cependant, dans la réalité, il est encore difficile de voir des artistes réussir ce transfert (Fourmentraux, 2011 : 37). Ce processus suppose la nécessité de se démarquer de l'œuvre produite pour passer par l'élaboration d'un prototype, qui sera dupliqué. Ce prototype fait l'objet de protection juridique comme le brevet ou une licence. Cet exercice n'est pas évident pour l'artiste qui doit s'écarter de la seule logique de production d'œuvre

orientée vers un objet unique et singulier, pour s'inscrire dans une démarche plus ouverte dans une perspective entrepreneuriale prenant en compte cette possibilité de produire des dérivés. Il s'agit alors d'aller puiser dans le processus de recherche en arts numériques ce qui peut faire l'objet d'un transfert, c'est-à-dire « un dispositif matériel et/ou logiciel qui implique un agencement technique particulier » associé à la perspective d'usages innovants (Bianchini, 2009 : 42). Cette proximité de l'art et l'innovation bien qu'elle ne soit pas encore évidente, participe largement à désigner l'art comme un modèle pour le capitalisme d'aujourd'hui, dont l'innovation en constitue un principe important (Menger, 2002 : 21). À cet égard, l'image de l'artiste en travailleur est devenue l'archétype idéal à suivre pour toutes les autres catégories professionnelles désireuses de se positionner dans le champ de l'innovation (Menger, 2002).

Certains acteurs du monde de l'art, y compris parmi ceux qui évoluent dans le champ des arts numériques, tiennent un positionnement très critique envers ce rapprochement de l'art vers l'innovation technologique. C'est le cas de l'artiste David-Olivier Lartigaud qui s'attache pour chacun de ses projets de recherche en arts numériques à éviter « le risque [...] de glisser progressivement vers une logique plus proche de la R&D (recherche et développement au sein des entreprises) que de la recherche et création » (Lartigaud, 2009 : 180). Le risque est alors de « mimer une pseudo-recherche en innovation industrielle » sans avoir les moyens « de rivaliser avec elle » (Lartigaud, 2009 : 180). Dans ce cas, les résultats obtenus sont alors considérés comme des « sous-produits » de la part des autres sciences ou alors relèvent « d'une quelconque vulgarisation technique » ou « d'un pseudo-discours scientifique » ou seulement « d'un compte rendu de brevet industriel » (Lartigaud, 2009 : 181). Il poursuit aussi en affirmant que les rapprochements entre les artistes et le milieu de l'entreprise ou de l'industrie sont incompatibles par la divergence de leurs objectifs. En effet, les actions de l'industrie ou de l'entreprise sont dirigées par des préoccupations économiques difficilement en adéquation avec la niche que constitue la recherche en art « dont les débouchés commerciaux directs et à court terme sont quasi nuls » (Lartigaud, 2008 : 184). David-Olivier Lartigaud défend un point de vue radical. Pour lui, la recherche en arts numériques doit préserver sa spécificité et son autonomie pour conserver sa pertinence (Lartigaud, 2008 : 184-185). Ses propos mettent en avant le risque encouru lorsque la technologie est très impliquée dans un processus de recherche en art, celui de confondre la recherche « nécessaire à l'élaboration des

outils technologiques » à celle « qui est nécessaire à leur usage spécifique dans ce processus de détournement » établi par le projet artistique. La distinction entre recherche artistique et recherche technologique peut être très délicate, car elles se superposent souvent étroitement l'une à l'autre (Dautrey, 2010 : 33). L'artiste David-Olivier Lartigaud conseille de prendre « garde à toujours restituer [la] réflexion sur le terrain artistique afin que la technique, bien que très présente, n'en devienne pas le sujet principal » (Lartigaud, 2009 : 180-181). Autrement dit, il veille à défendre « le caractère inconciliable de la recherche artistique » pour répondre aux exigences de spécificité d'une recherche scientifique :

> Une recherche, si elle prétend l'être, doit être spécifique et spécialisée dans ses « résultats » ; il en est de même de la recherche en « arts interactifs » qui ne doit pas être « un peu moins artistique du fait qu'elle est « un peu plus technologique ». C'est là son principal défi : garder la qualité d'une « traditionnelle » recherche en art tout en prenant en compte la présence forte de son plan technologique (Lartigaud, 2009 : 181).

La problématique principale est alors de savoir « comment maintenir que la “ recherche artistique ” reste couplée à la production d'une œuvre, au lieu qu'elle tende (et c'est un risque de dérive) à court-circuiter le projet de l'œuvre au profit de la valorisation immédiate de l'outil technologique ? » (Fourmentraux, 2011 : 50). Au contraire, l'usage de la technologie ne doit pas non plus venir légitimer un propos artistique trop faible.

Pour éviter ces biais, Samuel Bianchini recommande avant tout de bien cerner la problématique abordée par le projet de recherche, qui se doit d'impliquer « une dimension à la fois artistique et technique » (Bianchini, 2009 : 26). Il conseille également que le cadre dans lequel s'inscrit la démarche de recherche en art ne soit pas trop rigide : « car, plus l'attente est fixée, moins le potentiel innovant est ouvert et moins un artiste peut trouver une place dans un tel cadre. Un artiste prend place là où on ne lui en assigne pas » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 153). En effet, d'après Samuel Bianchini, si les conditions et l'organisation du travail de recherche et de création peuvent être prévues, les résultats attendus eux, doivent surtout être préservés d'une énonciation trop anticipée, notamment si la recherche s'inscrit dans une démarche prospective à destination de l'innovation technologique et artistique. Edmond Couchot fait le même constat et propose que « l'artiste acquière un statut analogue à celui de « chercheur fondamental » dans les sciences » qui l'exempterait d'« une obligation de résultat » – hors de l'obligation qu'il s'est imposée à lui-même pour la

réalisation de son projet artistique – ainsi que toute dépendance à l'égard du Marché – aussi bien du marché de l'industrie que du marché de l'art » (Couchot, 2008 : 75).

Depuis quelques années, en France, plusieurs dispositifs publics de financement incitent à la convergence de l'innovation technologique et de la création artistique numérique. Ces derniers sont présentés en détail par le sociologue Jean-Paul Fourmentraux, notamment dans son ouvrage intitulé *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère du numérique* publié en 2011. Le DICRéAM (Dispositif d'aide à la création multimédia) initié en 2002 par le Ministère de la culture et de la communication est administré par le CNC (Centre national de la cinématographie). Il s'agit d'une aide financière attribuée à des projets artistiques qui « doivent à la fois présenter un contenu pluridisciplinaire combinant plusieurs modes d'expression et utiliser les techniques numériques, interactives et/ou algorithmiques comme outils de création, de manière appropriée par rapport au contenu » (Fourmentraux, 2011 : 29). Si le premier dispositif s'adresse directement aux artistes, le second le RIAM (Réseau innovation audiovisuel multimédia) concerne les petites entreprises (PME-PMI), qui souhaitent entreprendre dans le cadre de recherche et développement « des projets de recherche et création, dans l'objectif de stimuler l'innovation et la diffusion de produits et services multimédias interactifs et audiovisuels numériques » (Fourmentraux, 2011 : 30). Ce dispositif bénéficie d'un financement interministériel partagé entre le Ministère de la culture et de la communication et le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche par l'intermédiaire respective du CNC et de l'ANR. Jean-Paul Fourmentraux précise que ce dispositif concerne actuellement davantage les secteurs de l'audiovisuel, du multimédia, des jeux vidéo, du cinéma ou des outils d'archivage que les arts médiatiques et numériques (Fourmentraux, 2011 : 32). En effet, ce dispositif de financement suppose que l'artiste se transforme en entrepreneur faisant basculer son travail de la création vers une production inscrite davantage dans une visée industrielle, qui vient alors alimenter le fonctionnement de son entreprise. Jean-Paul Fourmentraux mentionne un autre dispositif qui intervient « dans ce maillage entre l'art et l'industrie », celui de « la loi sur le mécénat du 1er août 2003 » qui autorisent des allégements fiscaux pour les entreprises qui organisent des programmes d'accueil d'artistes dans leurs laboratoires de recherche et développement à l'image de *OrangeLab*, le laboratoire du groupe *Orange*. Ces différents dispositifs répondent

à plusieurs objectifs :

> Développer une culture d'entrepreneur visant à promouvoir le transfert de certains résultats de la *recherche-création* sur la scène industrielle ; détacher le travail de recherche de celui de production d'une œuvre d'art ou d'un outil technologique, habituellement comprises comme des finalités étanches toutes deux conformes au régime de propriété exclusive (Fourmentraux, 2011 : 35).

La plupart des artistes utilisent souvent les technologies numériques comme un simple outil : « le point de contact de l'art et de la technique s'appu[ie] ainsi sur une stratégie utilitaire : le savoir-faire et les dispositifs techniques mis au service de la seule œuvre ou de l'inspiration créative » (Fourmentraux, 2011 : 52). Dans une recherche, les artistes s'approprient les technologies numériques dans une visée critique et sociétale. Dès lors, la recherche en arts numériques est en capacité de redéployer une problématique directement empruntée à la recherche technique et scientifique en y projetant « un positionnement et un regard originaux qui prennent en compte la complexité de la situation dans laquelle ils s'inscrivent – aussi bien sur le plan sociétal que spatial, temporel, historique, culturel, etc. » (Bianchini, 2009 : 35). Pour y arriver, les artistes utilisent les technologies numériques non pas comme un outil ou un instrument, mais cherchent à avoir les moyens d'en explorer des développements inédits en faisant preuve d'une grande liberté. À cet égard, ils déploient différentes attitudes dans la façon de s'approprier les technologies numériques. L'artiste Dominique Cumin en a repérées trois. La première correspond à une situation dans laquelle l'artiste est autonome puisqu'il maîtrise les savoir-faire et prend donc individuellement en charge son projet (Cumin, 2009 : 199). Dans cette situation, la chercheuse Louise Poissant décèle trois profils d'artistes :

> L'*artiste bricoleur*, le récupérateur de technologies qui trafique des dispositifs ou des ressources existantes pour les adapter à ses besoins. Plus spécialisé, l'*artiste-ingénieur* invente des technologies en vue d'une réalisation. Ces profils se retrouvent souvent dans le domaine des installations multimédias. Enfin, l'*artiste-informaticien* développe des programmes en vue de réalisations visuelles ou musicales et de la production d'hypermédias et de multimédias (Poissant, *1*,1995 : 15).

Le risque dans cette situation est que l'artiste limite ses ambitions de recherche en fonction de ses compétences techniques. Ce constat réduit fortement la potentialité d'innovation de la « recherche par l'art ». La deuxième situation correspond à celle dans laquelle l'artiste collabore avec une équipe technique. Si l'artiste ne possède pas les compétences adéquates pour son projet de recherche,

ils collaborent avec des programmeurs, des informaticiens, des techniciens et parfois même pour des projets ambitieux des ingénieurs, des designers ou des scientifiques. Ainsi, la recherche en arts numériques fait se rencontrer des acteurs, qui avaient très peu l'occasion de le faire auparavant. Dans cette situation, il existe plusieurs configurations possibles. Cependant, l'artiste y emboîte presque toujours le rôle de directeur et de coordinateur à l'image du réalisateur dans le domaine du cinéma. Dans ce cas, l'artiste dirige le projet et le met en œuvre. Sa posture l'oblige à acquérir des compétences de chef d'équipe puisqu'il coordonne le travail collectif et les différents collaborateurs. Même quand il fait appel à des spécialistes, l'artiste porte un grand intérêt pour les technologies numériques et en possède une connaissance et une maîtrise suffisante pour avoir conscience du potentiel et des limites du médium numérique. La troisième situation rassemble un collectif (Cumin, 2009 : 200). Cette situation coopérative se distingue de la précédente par l'absence de hiérarchie et le partage des compétences.

La recherche en arts numériques transforme profondément les modalités du travail de création (Fourmentraux, 2011). Au sein de celles-ci, les situations collaborative et coopérative sont les plus répandues, car elles stimulent l'émergence d'un travail interdisciplinaire plus incitatif à une démarche de recherche. En effet, dans une telle organisation du travail, chaque partenaire est en mesure d'inscrire plus facilement sa propre trajectoire de recherche ou de création individuelle (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2008 : 138). Le travail en équipe interdisciplinaire au sein de projets de recherche incite le partage de compétences. Cependant, cette organisation du travail n'est pas encore une évidence. Elle dépend d'un double compromis entre l'« équipe artistique » et l'« équipe technique » :

> Les scientifiques doivent accepter que leurs développements technologiques soient mis à profit d'une production qui leur échappe en partie tant dans la forme, le fond, que, parfois même, dans les fonctions. Les artistes doivent, quant à eux, consentir au fait que leur œuvre puisse également faire l'objet d'évaluations – tant en termes de technologies que d'usages – qui pourraient mener à des transformations et à un transfert industriel alors indépendants de l'œuvre (Bianchini, 2009 : 40).

Ces mutations organisationnelles sont essentielles, car elles contribuent largement à l'innovation artistique et technologique.

Si la recherche en arts numériques privilégie un travail interdisciplinaire

dans lequel plusieurs intervenants aux diverses compétences coopèrent ensemble, elle suppose alors qu'elle aille trouver ces spécialistes et les moyens de sa mise en œuvre dans des lieux dispersés comme les écoles d'art, les universités et les entreprises. Elle encourage la coopération entre ces établissements qui se mettent à travailler en réseau autour de projets fédérateurs qui abolissent les anciennes « clôtures hiérarchiques et disciplinaires » (Fourmentraux, 2011 : 36). Les artistes investissent ces lieux de différentes façons. La première concerne les artistes qui sont salariés de ces espaces. Ils possèdent en général une double compétence, qui justifie leur embauche d'une manière permanente. Les artistes-chercheurs intègrent les universités, les artistes-ingénieurs les laboratoires de recherche-développement et les artistes-enseignants les écoles d'art. La seconde consiste pour les artistes à être accueillis au sein de ces laboratoires lors de résidences longues pour des projets artistiques précis. La troisième, qui a tendance à se développer, est une coopération fondée sur une relation contractuelle de coproduction l'artiste devenant porteur d'une entreprise. Dans le contexte de la recherche en arts numériques, l'artiste est amené à pouvoir adopter différents rôles « en fonction de l'espace d'opportunité qui s'offre à lui » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2008 : 138). Il se dessine ainsi « un profil polyvalent » de l'artiste « lui permettant d'être tout à tour créateur, chercheur ou entrepreneur » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2008 : 138). Dans tous les cas, l'organisation du travail artistique dans une recherche en arts numériques s'inscrit dans une logique de projet, qui est suffisamment souple pour s'adapter aux mutations rapides des technologies numériques et à la rapidité des interactions sociales d'aujourd'hui. Elle répond plus globalement à l'expansion de l'économie par projet, qui concerne de plus en plus d'activités dans les sociétés occidentales.

Cette coopération des artistes dans une logique interdisciplinaire avec les détenteurs de l'expertise technologique n'est pas nouvelle. Si le *Bauhaus* en Allemagne, les *Vhutemas* à Moscou ou le mouvement *De stijl* en Hollande vont repositionner la question de la technique au cœur des pratiques artistiques, il faut attendre la création du *New Bauhaus* en 1937 à Chicago par Lászlò Moholy-Nagy pour voir des artistes et des ingénieurs collaborer ensemble autour de projets de recherche artistique et technologique (Dallet, 2012 : 34). Cette rencontre réapparaît dans la seconde moitié du XXe siècle. Emmanuel Mahé distingue trois phases historiques de développement de cette alliance (Mahé, 2004).

La première se caractérise par la création dans les années cinquante et soixante de laboratoires universitaires ou de centres artistiques orientés vers la rencontre des artistes et les technologies innovantes de l'époque. C'est ainsi que les décennies des années cinquante sont marquées par la naissance de l' « art par ordinateur » dans les laboratoires des universités américaines dans lesquels des scientifiques et des ingénieurs expérimentent les premières explorations artistiques réalisées à l'aide d'un ordinateur. Les entreprises également ouvrent des laboratoires dédiés à la recherche et développement dans une perspective d'innovation technologique, dont certains sont rendus accessibles aux artistes. Par exemple, Michael Noll, a réalisé les toutes premières images créées par ordinateur au début des années 1960 dans les laboratoires de l'entreprise de télécommunication américaine *Bell* dans lequel il travaillait comme chercheur (Paul, 2004 : 15). C'est au sein de ces mêmes laboratoires, « où s'inventaient les technologies de demain, où se croisaient chaque jour des douzaines de prix Nobel, que fut installée au sein du *Communication and Research Departement,* une équipe pluridisciplinaire regroupant des artistes du son et de l'image et des ingénieurs » (Dallet, 2012 : 34), qui fit de cette grande entreprise un des foyers principaux d'expérimentation et d'émergence de l' « art par ordinateur ». Durant ces mêmes années, les laboratoires de *Bell* ont également largement contribué à soutenir l'E.A.T. (Experiments in Art and Technology), créée en 1966, par l'ingénieur Billy Klüver ; une organisation de services sans but lucratif, pour les artistes, les ingénieurs, les programmeurs, les chercheurs et les scientifiques, désirant collaborer autour de la production d'œuvres artistiques, qui exploitent des technologies innovantes, un système de production « qui allait devenir une des caractéristiques de l'art numérique » (Paul, 2004 : 16). En parallèle, l'université du MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) fonde en 1967 le CAVS (*Center fo Advanced Visuel Studies*) dans lequel les nouvelles technologies sont utilisées comme moyen d'expression artistique et d'interaction entre les artistes, les scientifiques et les ingénieurs. Il s'agit d'« adapter les médias à toutes les modalités sensorielles » et développer l'interaction pour faire participer les spectateurs à l'art (Dallet, 2012 : 35). Si les États-Unis constituent le foyer le plus important dans lequel ce type d'expérimentation entre l'art, la science et la technologie, s'est le plus déployé, la France connaît elle aussi des lieux aux ambitions semblables. L'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/musique) en est l'exemple le plus ancien regroupant dans ses murs, autour de projets communs, compositeurs et informaticiens, œuvrant

simultanément à des inventions technologiques et la production d'œuvres musicales. Le travail du compositeur s'y « construit dans un dialogue entre l'idée technique et l'idée artistique, dans lequel la technologie s'avère porteuse de nouvelles propositions artistiques, en même temps qu'elle-même se développe sous la poussée de nouveaux projets » (Dautrey, 2009 : 10). L'artiste et sa démarche créative peuvent ainsi contribuer largement à des avancées technologiques même lorsque celles-ci sont à visée industrielle. Cette conception de la recherche en art en lien avec la technologie est significative pour les pratiques artistiques qui reposent sur des outils techniques comme la musique, la photographie, le cinéma ou la vidéo. Cette convergence des arts, des techniques et des sciences n'est donc pas spécifique aux arts numériques. Elle peut aussi concerner en plus du champ de la musique, l'architecture et le design (Dautrey, 2010).

Une seconde phase de développement de ces lieux alliant recherche artistique et recherche technologique concerne les années quatre-vingt et correspond à l'expansion dans le monde de ce modèle né aux États-Unis, particulièrement dans le secteur privé. La recherche en art s'est posée en termes de systèmes de coopération lorsque les artistes ont commencé à intégrer le domaine de la recherche et développement, propre à l'industrie et aux grandes entreprises, comme Orange, NTT (Nippon Telegraph & Telephone Corp.), Nokia ou Telefoncia. Jean-Paul Fourmentraux demeure critique vis-à-vis de ces deux premières phases de tentatives d'alliance entre l'art et l'innovation technologique pour lesquelles « l'habileté et l'intentionnalité artistique servent uniquement le projet de recherche-développement du commanditaire » au détriment de la pertinence de l'expérimentation artistique (Fourmentraux, 2011 : 43). Souvent, elles sont présentées rétrospectivement comme des expériences harmonieuses alors que dans les faits elles étaient plutôt conflictuelles faisant resurgir les clivages, qui séparaient les protagonistes invités à collaborer.

Une troisième phase concerne les années quatre-vingt-dix et deux mille au cours desquelles en s'inspirant du modèle du MIT Media Lab, né en 1985, aux États-Unis, des lieux hybrides, appelés Medialab, se sont positionnés dans le champ de la recherche en art. Ils ont comme ambition de réunir et croiser tous les acteurs de l'innovation dans une démarche interdisciplinaire et créative. Artistes, chercheurs universitaires, acteurs privés et même le grand public s'y côtoient pour

expérimenter sans contraintes. Ils répondent à une transformation des processus d'innovation, qui désormais « mêlent de plus en plus des compétences internes et externes aux laboratoires de R&D où l'innovation devient le fruit d'interactions entre des acteurs nombreux et variés : les firmes, les laboratoires académiques, les pouvoirs publics, les financiers, les clients ou les utilisateurs » (Fourmentraux, 2012 : 10). Cette forme d'organisation de l'innovation est une tendance actuelle forte nommée « l'innovation en réseau ». Le chercheur Emmanuel Mahé en énonce l'évolution ci-dessous :

> L'industrie de l'innovation ne se réalise plus seulement dans les grands centres de R&D, les « maillons mineurs » de l'innovation (petites entreprises, associations, utilisateurs experts, amateurs éclairés, etc.) constituent en réalité un réseau majeur dans lequel s'inventent les usages et les technologies de demain » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 :142).

D'autres structures sont apparues ces dix dernières années, les *Fablabs*, dont l'appellation résulte de la contraction des mots « fabrication » et « laboratoire ». Il s'agit de « lieux de production, de création à petite échelle, dotés de technologies de pointe (imprimante 3D, notamment) et utilisant des composants en licence libre (Arduino), le privilège étant accordé au prototypage numérique, dans l'esprit d'un atelier » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 33). Plus politisés dans un esprit de défense de la « culture du libre »[11], il existe aussi les *Hacklabs*, dont cette fois-ci l'appellation résulte de la contraction des mots « *hacker* » et « laboratoire » (Diouf, Vincent et Worms, 2013 : 33). Ces lieux ouverts à tous réunissent des « passionnés experts » des technologies numériques autour du partage de connaissances, de savoirs et de ressources, souvent autour des logiciels et du *hardware* libres.

Le Québec possède lui aussi ses établissements qui évoluent dans ce domaine aux croisements de la recherche technologique et artistique. La SAT (Société des arts technologiques) contient depuis 2002 un Métalab, un laboratoire de recherche et de développement dans lequel les artistes interagissent avec des chercheurs, des designers et des développeurs informatiques au service de

11 La « culture libre » a comme point de départ la création du « logiciel libre » fondé sur une utilisation, un partage et un développement libre des logiciels informatiques, qui sont alors en capacité de fédérer une communauté avertie. Les codes sont ouverts à tous pour que chacun puisse contribuer à leurs développements. Ces principes ont été protégé juridiquement par l'invention des « licences libres ». Cette conception du « libre » s'est peu à peu répandue à des champs entiers de l'activité humaine : « Il existe aujourd'hui des communautés qui partagent un même ensemble de valeurs autour de l'art libre, de la science ouverte, de l'architecture *open source*, du design collaboratif, de l'Internet libre et ouvert » (Diouf, Viencent et Worms, 2013 : 15).

« l'innovation ouverte ». Les thématiques privilégiées relèvent de l'immersion, de l'interactivité et la réseautique. Les projets de recherche ont pour but de faire émerger des pratiques numériques innovantes. L'UQAM a elle aussi investi ce champ d'activité en créant l'Hexagram-UQAM, un laboratoire de rencontres entre l'art, la technologie et la recherche création. Il met à disposition des artistes chercheurs une importante infrastructure, spatiale et technique, indispensable à des créations alliant recherche artistique et technologique.

L'analyse des différentes conceptions de la recherche en art montre qu'il s'agit d'une activité scientifique non homogène. Relativement récente, elle n'est pas du tout établie dans un cadre conventionnel. Elle est en train d'inventer les modalités de son fonctionnement. Celles-ci sont souvent singulières car elles sont élaborées en fonction du projet de recherche et dépendent vraiment des acteurs qui les mettent en œuvre. Si les conceptions de la recherche en art diffèrent d'une équipe à l'autre ou d'un laboratoire à l'autre, il est tout de même possible de déterminer quelques grandes orientations en fonction de l'institution dans laquelle elles sont exécutées.

Une première distinction existe au sein même des universités françaises. La recherche en art peut y adopter la forme d'« une recherche sur l'art » ou « d'une recherche avec l'art ». Partagée entre plusieurs disciplines universitaires, la première est réalisée *a posteriori* du travail artistique, une fois que l'œuvre est achevée, dans une approche herméneutique, par des chercheurs exclus du « faire artistique ». Au contraire, la seconde, qui constitue le cœur d'action de la discipline des arts plastiques, est davantage orientée vers l'analyse du travail créatif, de l'intérieur, par des chercheurs engagés eux-mêmes dans la pratique artistique. Le plus souvent, ils traitent de sujets théoriques en lien étroit avec leurs propres démarches créatives. Autrement dit, leurs pratiques artistiques déterminent leurs activités théoriques de recherche. La « recherche sur l'art » ou « la recherche avec l'art » se rejoignent dans l'exercice de production théorique même si pour la deuxième celle-ci émerge d'une pratique artistique.

Pour le second type de recherche en art, en France, il existe d'autres approches, celle d'« une recherche dans l'art » ou celle d'« une recherche par l'art »

défendues cette fois-ci, non par les universités, mais par les écoles supérieures d'art. En effet, au sein de ces établissements, depuis leurs réformes impulsées par l'a*ccord de Bologne*, ces deux approches s'y confrontent. La première correspond à celle qui y était conventionnellement admise avant les réformes et qui consiste à considérer la pratique artistique comme une démarche de recherche qui se suffit à elle-même. Dans ce cas, l'œuvre d'art en devient le résultat unique. Mais, cette « recherche dans l'art », qualifiée aussi de « recherche plastique », est alors assimilée à la recherche individuelle de chaque artiste. Or, pour certains acteurs, notamment ceux qui ont admis les réformes de l'enseignement artistique en écoles d'art, « la recherche dans l'art » ne peut se confondre avec une recherche institutionnelle, qui demande que celle-ci soit davantage orientée vers une réflexion de nature plus théorique. L'introduction de l'exercice écrit du mémoire dans l'évaluation du projet artistique personnel de l'étudiant en école d'art témoigne de cette nouvelle orientation. Dans une volonté de ne pas soumettre la pratique artistique à la réflexion théorique, les écoles d'art défendent l'idée d'une « recherche par l'art » dans laquelle la pratique artistique est perçue non pas comme un objet de pensée, mais davantage comme un outil pour penser[12]. L'art devient une manière originale d'explorer le savoir et de problématiser plastiquement des questionnements. Cette recherche repose sur une conception décomplexée du savoir, qui y est mobilisé comme un matériau quelconque, à l'égal de n'importe quel autre médium. La pratique artistique investit donc l'expérimentation comme cadre exploratoire. Elle ouvre une nouvelle perspective celle de concevoir un acte de recherche pas seulement par le langage oral ou écrit mais aussi à travers la pratique artistique. La « recherche par l'art » n'est plus une recherche refermée sur elle-même, c'est-à-dire uniquement focalisée sur des préoccupations artistiques. Elle peut alors s'ouvrir vers d'autres champs réflexifs. D'une recherche personnelle purement artistique, elle évolue vers une démarche plus collective et coopérative, plus à même d'investir une orientation interdisciplinaire, voire transdisciplinaire.

Au Québec, où la rivalité entre universités et écoles d'art dans l'enseignement artistique n'existe pas, puisque celles-ci ont fusionné, la recherche

12 « La recherche par art » n'intéresse pas uniquement les écoles d'art mais, au contraire, elle concerne tout le champ de la création en général et plus largement de la recherche tout entière. Par exemple, les nombreux contributeurs de l'ouvrage intitulé *Handbook of the arts in qualitative research : perspectives, methodologies, examples and issues* estiment que la recherche par les pratiques artistiques peut renouveler les méthodes de recherche qualitative des sciences humaines afin de produire de nouveaux moyens de compréhension et de savoirs.

en art se manifeste sous la forme de la recherche création. Elle résulte d'une volonté de trouver une voie intermédiaire entre « la recherche dans l'art » et « la recherche avec l'art », c'est-à-dire entre la recherche uniquement artistique et la recherche théorique. Concrètement, elle prend forme dans les modalités du doctorat en pratiques artistiques, qui offrent la possibilité de faire un doctorat dont l'évaluation est double puisqu'elle concerne à la fois des œuvres d'art et une thèse, dont le rendu est allégé par rapport à une thèse uniquement théorique.

Finalement, peu importe l'institution ou la discipline dans laquelle elle est conduite, la recherche en art se caractérise par la problématique de la relation entre la pratique et la théorie artistiques. Dans les universités, l'acte théorique prend le dessus sur l'acte pratique alors que dans les écoles d'art l'acte pratique domine l'acte théorique. Pour sortir de cette dichotomie pratique *versus* théorie, il faut transférer le paradigme de la recherche en art vers la question de ses modalités, celles des formes de sa communication et de son évaluation. En effet, la nature et la conception de la recherche en art change si l'objectif est de produire comme résultat une œuvre ou une théorie. Avec la recherche en art, la production du savoir ne peut pas être analysée sans la forme de sa diffusion, car le premier dépend du second. Peut-être existe-il d'autres formes communicationnelles plus appropriées à l'exercice d'une telle recherche dans lesquelles ses résultats pourraient s'investir sans être opposés ? Cette question fonde la démarche de la thèse déployée ici.

La recherche en arts numériques associe dans une perspective d'innovation la recherche artistique et la recherche technologique. Elle s'apparente à la « recherche par l'art », car elle problématise à travers la pratique artistique une préoccupation technologique d'une manière originale et parfois plus innovante que pourrait le faire une recherche et développement menée dans une entreprise. En assumant la technicité de l'art, elle n'est pas repliée seulement sur l'objet d'étude artistique. Profondément interdisciplinaire, elle favorise ainsi le caractère coopératif et collectif de la recherche en art. Ses résultats sont pluriels et fragmentés. Ils se partagent entre des œuvres ou des parties d'œuvres, des développements technologiques ou des prototypes techniques et aboutissent à des contributions théoriques. Il s'avère que cette fragmentation des résultats est particulièrement intéressante par rapport à la problématique de cette thèse qui nécessite de s'intéresser à la recherche en art à travers les formes de sa

communication scientifique et de son évaluation. En effet, la recherche en arts numériques possède l'avantage par la richesse et la diversité de ses résultats de réunir tous les cas figures de la recherche en art. Elle peut engendrer à la fois un écrit théorique, un objet artistique et un prototype technique. De plus, en introduisant une préoccupation technologique, elle permet de s'éloigner d'une vision de la recherche en art axée seulement sur cette dichotomie entre pratique et théorie artistiques, entre œuvres et écrits théoriques. Ces éléments conclusifs justifient du choix de la recherche en arts numériques comme objet d'étude de cette thèse.

CHAPITRE II

CARACTÉRISER LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE

Le premier chapitre de la thèse, dans lequel la recherche en arts numériques a été définie, s'est achevé par la conclusion selon laquelle la nature de celle-ci est fortement déterminée par la forme de sa communication scientifique. En effet, cette dernière engage la recherche en art, soit du côté de la pratique artistique lorsqu'elle adopte la forme d'une œuvre d'art, soit du côté de la théorie artistique lorsqu'elle embrasse la forme d'un écrit. Si la communication scientifique joue un rôle si décisif pour la recherche en art, il convient donc maintenant d'en donner une explication plus précise. Autrement dit, le sujet de cette thèse conduit à en définir les caractéristiques actuelles. Cette étape est indispensable, car les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques se construisent dans ce cadre plus général. Dès lors, l'objet ainsi défini se situe en référent par rapport à celles-ci et participe à établir le canevas de départ dans lequel la problématique de cette thèse est énoncée.

Deux axes d'entrée sont privilégiés. Ils ont été choisis parce qu'ils permettent de renseigner sur les conditions, qui font naître les formes de la communication scientifique. Le premier consiste à la concevoir comme une activité régie par un système. Cette activité consiste à enregistrer et à transmettre les connaissances issues de la recherche. La compréhension du système, dont dépend son fonctionnement, est un passage obligatoire, car il contraint fortement les choix des formes adoptées par la communication scientifique orientées vers celui du texte écrit publié. Le second axe d'entrée adopte une approche phénoménologique, qui tend d'expliquer la transformation des connaissances propres à un individu en un savoir scientifique élaboré. Elle met en exergue le rôle essentiel de l'information dans le processus communicationnel à l'origine de la production du savoir. Effectivement, celle-ci y possède une fonction importante, car elle code en message le discours considéré comme l'essence d'une communication scientifique. La notion de discours, elle, assoit la communication scientifique en tant que situation d'énonciation. Dès lors, elle devient un acte

langagier d'où émerge une intention, un contexte et un énoncé lui-même assimilable au discours. C'est ainsi que la communication scientifique se dote d'une dimension cognitive. La notion de discours comporte également l'avantage de s'affranchir d'une conception trop restrictive du texte de manière à s'intéresser à la diversité des formes qu'elle investit.

1. LA NOTION DE COMMUNICATION SCIENTIFIQUE

Pour saisir la notion de communication scientifique, une première étape consiste à partir de sa définition générale pour aboutir à une présentation usuelle du système, qui régie cette activité, tel qu'il a été historiquement organisé autour de l'écrit et du support papier. L'accent est particulièrement mis sur la présentation des différentes phases et des normes, qui structurent le processus aboutissant à la constitution des publications scientifiques. À partir de ce panorama, une seconde étape aborde plus spécifiquement son évolution en cours, depuis déjà deux décennies, déclenchée par l'arrivée des technologies numériques dans ce domaine communicationnel. En effet, de la même manière que les technologies numériques ont modifié les pratiques de recherche en art ou les pratiques artistiques elles-mêmes, comme cela a été démontré dans le chapitre précédent, les nombreuses activités qui participent à la production et à la fabrication de la communication scientifique, en sont elles aussi alternées. Le point de vue privilégié dans ce sous-chapitre est de ne pas se focaliser uniquement sur ces mutations induites par l'introduction des technologies numériques, mais de mentionner également les éléments du système de la communication scientifique qui persistent dans le temps, malgré ces changements. De la sorte, l'arrivée des technologies numériques est démystifiée. Souvent présentés en rupture absolue avec le passé, leurs impacts sont ici perçus plutôt dans une perspective évolutive.

1.1 Le système de la communication scientifique

S'adressant quasiment exclusivement aux chercheurs et non au grand public, la communication scientifique rend compte des résultats et de la science en action par des langages spécialisés et spécifiques aux membres d'une même communauté disciplinaire. Elle mobilise une langue scientifique, « qui ne peut être comprise qu'à l'intérieur des cercles d'initiés » (Beaudry, 2011 : 159). Selon le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, l'expression « communication scientifique » désigne à la fois :

> la transmission entre chercheurs des connaissances et des informations produites au cours des activités de recherche [...], l'activité que déploie chaque chercheur pour mettre en forme ses travaux, les faire connaître à ses pairs, se tenir au courant des recherches d'autrui, [...] et le débat scientifique (Lamizet et Silem, 1997: 138).

Dès lors, la communication scientifique n'intervient pas uniquement à la fin de la recherche. Elle devient une nécessité à chacune de ses étapes ; « non seulement les scientifiques communiquent leurs résultats à leurs pairs au moyen d'articles dans des revues spécialisées […] ils s'appuient en outre sur les travaux publiés antérieurement pour formuler des propositions de recherches et des suggestions d'ordre méthodologique » (Russel, 2001 : 297). Au regard de ces quelques constatations, il est déjà facilement envisageable de comprendre que la communication scientifique est un ensemble très hétérogène à la fois dans ses formes et dans la nature de l'information qu'il véhicule. Par exemple, elle peut désigner aussi bien la documentation quotidienne du chercheur que celle utilisée pour annoncer des événements d'actualité auxquels celui-ci participe (Jeanneret, 1994 : 18). C'est ainsi que la littérature grise est considérée comme une forme de la communication scientifique :

> On rassemble sous cette expression, en apparence péjorative, les documents, souvent de qualité médiocre au niveau du support ou de la mise en page, qui ont pour caractéristique commune de ne pouvoir, en l'état, devenir un ouvrage ou une revue, mais qui présentent un intérêt certain en raison des informations nouvelles qu'ils contiennent et qui peuvent, sous réserve de modifications, devenir un livre, un article ou une communication (Lamizet et Silem, 1997 : 140).

Dans cet ensemble très hétérogène que constitue finalement le domaine de la communication scientifique, une distinction est réalisable, celle de différencier les communications diffusées par voies formelles de celles transmises par voies informelles (Borgman cité dans Russell, 2001). Trois principes fondent cette distinction, l'ampleur du public destinataire, la temporalité dans laquelle la communication s'assigne et la possibilité ou non d'offrir un échange immédiat :

> Par « voies formelles », il faut entendre l'information publiée […] qui reste en général à la disposition d'un vaste public durant de longues périodes de temps, comme celle que l'on trouve dans les livres et les publications en séries. L'information circulant par des voies informelles a un caractère plus éphémère et est réservée à un nombre restreint de destinataires. Des exemples notables en sont les communications orales et la correspondance personnelle. Les canaux informels diffèrent des canaux formels en ce qu'ils autorisent une interaction plus immédiate entre l'émetteur de l'information et son récepteur (Russell, 2001).

La communication scientifique est très dépendante des techniques et des outils utilisés par les chercheurs pour la mettre en œuvre. Si ceux-ci servent à façonner les formes de la communication scientifique, ils impactent aussi fortement les pratiques de recherche elles-mêmes au point que l'évolution de la science est

tributaire de l'innovation technique :

> Toutes les générations de chercheurs ont créé et se sont approprié leurs moyens de communication à partir des techniques de l'époque. L'évolution des outils de la communication scientifique suit celle de la science. […] Plus qu'une symbiose, il s'agit d'une dialectique d'activité et d'outil qui s'est développée et transformée au fil du temps (Schöpfel, 2008 : 17)

Toujours d'après le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, la science peut s'analyser comme un système de communication. En effet, la communication scientifique est « inhérente au fonctionnement interne des sciences et partie intégrante de leurs enjeux sociaux. [...] un travail de recherche n'existe pas en dehors de sa communication [...] celui qui ne publie pas est condamné, à terme, à disparaître en tant que chercheur » (Lamizet et Silem, 1997: 138). Cette réalité a toujours été valable. Cependant, depuis les années quatre-vingt, son effet s'accélère, car la pression à publier exercée sur les chercheurs est de plus en plus forte. Dès lors, la publication est devenue aussi importante que le travail de recherche en lui-même ce qui explicite cette formule « *publish or perish* », si largement admise chez les chercheurs (Beaudry, 2011 : 23). Un scientifique est assimilé comme auteur autant qu'il l'est comme chercheur. Il est impossible de faire la distinction entre ces deux fonctions. Plus largement, le chercheur adopte différents rôles vis-à-vis des publications : « le chercheur est un lecteur, un auteur, souvent un évaluateur et parfois un éditeur » (Vinck, 2010 : 39). Le terme de publication se comprend, selon son étymologie latine *publicare*, comme « mettre à disposition du public », signification reprise par *Le Dictionnaire en ligne du CNRTL* (Centre national de ressources textuelles et lexicales) pour lequel la publication est le résultat de l'action, qui consiste à « rendre public, de faire connaître quelque chose à tous » (CNRTL). La publication des résultats de la recherche est donc au cœur de l'activité scientifique ; elle est « une condition *sine qua non* de l'avancement de la connaissance. […] les publications […] sont chargées d'un réel pouvoir qui structure une partie considérable du milieu de la recherche » (Beaudry, 2011 : 21). Selon Joachim Schöpfel, les raisons de publier sont les mêmes depuis plusieurs siècles. Il s'agit d'assurer l'enregistrement du savoir, sa diffusion, son évaluation et son archivage (Schöpfel, 2008). La recherche et la communication scientifique sont donc des pratiques indissociables comme l'indique la chercheuse Jane M. Russell : « La communication est un aspect de l'activité scientifique inhérent à sa nature et à sa pratique » (Russel, 2001 : 297). Joachim Schöpfel allègue même que

la communication scientifique est garante de la liberté de recherche (Schöpfel, 2008 : 17). De nombreux sociologues ou ethnologues des sciences, comme Bruno Latour, Michel Callon ou Steeve Woolgar, ont démontré que la communication et la valorisation des travaux scientifiques font partie intégrante de l'activité de recherche. L'institution de rattachement du chercheur, du laboratoire au centre de documentation, participe à cet effort (Latour et Woolgar, 1988).

Dans son ouvrage intitulé *La communication scientifique et le numérique*, paru en 2011, la chercheuse et bibliothécaire Guylaine Beaudry présente le système de communication scientifique comme « un dispositif de médiation entre tous les acteurs présents et futurs de la recherche » (Beaudry, 2011 : 21). N'importe quelle recherche scientifique dépend et s'inscrit dans ce système communicationnel. Par son entremise, il fédère toute la communauté scientifique. Autrement dit, il est le moyen pour faire reconnaître chaque nouveau membre de cette communauté. En effet, un jeune chercheur, pour être admis comme tel, doit y soumettre ses résultats de recherche. Son fonctionnement très complexe repose sur un grand nombre d'acteurs et d'institutions publiques et privées. Ce système assure les fonctions essentielles constitutives de la science : production, évaluation, diffusion, appropriation et préservation du savoir (Beaudry, 2011). Si les communications scientifiques peuvent potentiellement adopter des formes d'expression très variables comme l'oralité, le système de communication scientifique privilégie tout de même le texte écrit comme moyen de publication formelle ce qui explique que « tous les chercheurs partagent cette « obsession » pour l'écrit » (Beaudry, 2011 : 153). Selon Dominique Vinck, le travail d'écriture est autant investi par les chercheurs « parce qu'il est stratégique » pour l'activité scientifique dans le sens où « la production de connaissances est intimement mêlée à la production et à la mise en circulation de traces écrites » (Vinck, 2010 : 35). S'il est nécessaire de préciser que tous les textes scientifiques n'ont pas vocation à être édités, la parution « constitue toutefois un élément incontournable dans l'évaluation de la qualité et de la pertinence du travail de recherche effectué » (Beaudry, 2011 : 161). La science se concrétise donc principalement par la publication de textes scientifiques, qui adoptent plusieurs formes éditées parmi : « le champ du *livre*, incluant les ouvrages (d'auteur ou collectifs) […] ; le champ de la *revue* (articles et comptes rendus)[…] ; le champ de la *thèse de doctorat* ; le champ de *la communication directe* […] ; le champ du *manuel* destiné à l'enseignement » (Beaudry, 2011 : 36). Encore aujourd'hui, ces formes d'édition du

texte savant dominent et régissent fortement le système global de la communication scientifique. Ce constat justifie de présenter plus en détail le fonctionnement du processus qui aboutit à ces parutions scientifiques. Selon Guylaine Beaudry, sept fonctions s'y succèdent dans cet ordre : la rédaction, l'évaluation, l'édition, la fabrication, la diffusion, l'appropriation et la préservation. Elle en décrit l'enchaînement dans cette citation ci-dessous :

> La fonction première, par laquelle tout commence, est la rédaction. Par la suite, les textes produits et proposés à un intermédiaire, tel l'éditeur, font l'objet d'une évaluation. Suit, la préparation intellectuelle des textes dont l'évaluation est concluante. L'« édition » du texte à publier achevée, on enchaîne avec la préparation matérielle suivie de la fabrication qui termine le cycle de production. Dès lors, la diffusion prend l'avant-scène ; elle comprend la distribution des objets-livres, leur commercialisation et leur diffusion auprès des lecteurs. La fonction d'appropriation consiste en la lecture et en d'autres moyens d'utilisation des multiples formes de publications des résultats de la recherche. Finalement, la préservation est la dernière fonction qui boucle le système (Beaudry, 2011 : 31).

Si la fonction rédactionnelle consiste à donner corps au discours scientifique, l'évaluation est tout aussi primordiale, car elle est garante de la validité de celui-ci. L'évaluation intervient à plusieurs niveaux pour répondre à différents besoins :

> Pour un professeur-chercheur, c'est une reconnaissance de sa contribution, tout comme une certaine assurance que les publications dont il se sert pour son travail sont fiables. Pour un établissement (université ou centre de recherche), l'évaluation de la performance du corps professoral est l'un des éléments participant à l'image de marque de l'institution. Pour un gouvernement, c'est le moyen d'évaluer « le retour sur investissement » des programmes de subventions (Beaudry, 2011 : 212).

Elle opère aussi à plusieurs moments. Par exemple, l'évaluation de la thèse par un jury accorde ou non le statut de chercheur à un étudiant tandis que l'évaluation par un comité de lecture d'un article destiné à une revue scientifique valide ou non un travail de recherche. La valeur scientifique d'une publication est garantie par son processus d'évaluation. Pour un ouvrage, celui-ci est assuré par l'éditeur. Lors de ce processus, il doit « vérifier, avant publication, la validité du statut et de l'affiliation du chercheur » (Beaudry, 2011 : 161). Aussi, la fonction d'auteur est une des conditions pour reconnaître la valeur d'une publication scientifique, car « l'auteur se doit d'avoir le statut dans la société qui lui permet de prétendre à produire un discours scientifique » (Beaudry, 2010 : 51). C'est justement pour cette raison que la plateforme *Wikipédia,* dont les auteurs collectifs et anonymes

ne sont pas identifiables, n'est pas considérée comme une publication de référence scientifiquement validée (Beaudry, 2011 : 223). L'attribution de la qualité d'auteur d'une recherche est parfois loin d'être évidente particulièrement lorsque celle-ci s'inscrit explicitement dans une démarche collective. La chercheuse Marie Cornu, qui a étudié la question de la titularité des droits de la recherche et de la connaissance scientifique, atteste dans ces cas-là que « la mention du nom peut ne pas avoir la même signification pour l'ensemble des contributeurs d'un article » dans le sens où bien souvent « la tâche accomplie ou l'apport réalisé n'est pas de même nature » selon les personnes intervenues dans le projet (Cornu, 2010). Or, dans la signature d'un article, seul l'ordre d'apparition des auteurs est en mesure de les différencier sans véritablement distinguer leurs apports respectifs. Malgré ces quelques difficultés d'attribution, la notion d'auteur et l'affiliation institutionnelle demeurent des critères très importants de validation de la science, car ils participent à l'élaboration d'indicateurs de nombreux systèmes pour évaluer les institutions universitaires elles-mêmes. Ces dernières comptabilisent pour chacune d'entre elles le nombre de fois où elles sont citées dans la signature des articles publiés dans les revues scientifiques. Cependant, le chercheur Manuel Durand-Barthez mentionne que les formes de ces signatures ne sont pas homogénéisées. En effet, nombreux sont les chercheurs à ne pas y signaler leur rattachement institutionnel ce qui entraîne un biais considérable dans ces systèmes d'évaluation (Durand-Barthez, 2009). La reconnaissance du statut de scientifique est accordée à un individu en grande partie sur la base de ses publications, qui déterminent largement son influence. Par exemple, sa nomination à un poste d'enseignant ou son affiliation à un laboratoire de recherche en dépend.

Dans le cas de la publication d'un article dans une revue scientifique, l'évaluation respecte un procédé très strict, celui du jugement par les pairs :

> Le premier point de contrôle qui s'opère avant la publication est le jugement des pairs, selon différentes formules en fonction des champs scientifiques (nombre d'évaluateurs, double ou simple, aveugle, demande ou non de modifications ou de corrections, etc.). Si ce système d'évaluation par les pairs fait parfois défaut et est parfois décrié, il est largement admis qu'il est essentiel et qu'il s'agit du « moins mauvais » des systèmes pour procéder à la validation des publications savantes » (Beaudry, 2011 : 162).

L'évaluation d'un texte scientifique se fait alors sur plusieurs critères qui correspondent à « la validité des informations et [des] données, la pertinence de la publication, la contribution à la discipline ou au champ de recherche, le respect

des normes méthodologiques et la fiabilité des données » (Beaudry, 2011 : 213). Ce mode d'évaluation est apparu et généralisé après 1945 pour faire face à l'importante extension des revues scientifiques, dont il fallait contrôler la valeur des résultats ainsi communiqués (Lefebvre, 2008 : 302). Si cette organisation de l'évaluation des résultats de la recherche autour des revues est considérée comme efficace pour une majorité de scientifiques, certains en signalent fréquemment les limites, par exemple :

> [les] pressions sur les chercheurs provoquant une multiplication du nombre des publications alors que les sociologues des sciences ont montré que dans certains secteurs disciplinaires seulement 1 % des articles publiés ont plus d'un lecteur (en chimie par exemple) et que neuf articles sur dix n'ont aucun lecteur.
> [la] difficulté dans certains domaines de recherche à évaluer la qualité *a priori* d'un article. Dans de nombreux endroits, en médecine par exemple, la procédure de relecture valide seulement la méthodologie de travail de l'auteur. L'intérêt scientifique du contenu ne pourra lui se mesurer qu'*a posteriori* en reconsidérant bien après le temps de la publication, l'impact des travaux correspondants par le fait qu'ils sont ou non repris par des confrères (Chanier, 2004 : 72).

D'autres critiques de cette évaluation concernent son temps trop long, l'anonymat qui y est rarement respecté, une carence fréquente de critères et de grille de lecture, l'absence d'un droit de réponse systématique ou encore un système qui renforcerait « les courants intellectuels dominants » en valorisant souvent davantage les recherches classiques plutôt que les innovations (Lefebvre, 2008 : 303). Malgré ces attaques, le procédé d'évaluation par les pairs fait de la publication par articles dans les revues scientifiques, celle qui a le plus de valeur dans le système de la communication scientifique (Broudoux et Chartron, 2009).

En dehors de cette évaluation en amont par le contenu de l'article, il existe un autre système d'évaluation, celui réalisé en aval de la publication, grâce à la comptabilisation des données bibliométriques. Plusieurs outils statistiques ont été créés dès les années soixante et soixante-dix comme la *Science Citation Index*, la *Social Sciences Citation Index* ou le *Arts and Humanities Citation Index* (Lefebvre, 2008 : 305). Ce modèle fonctionne en comptabilisant après sa parution le nombre de citations de l'article dans les publications scientifiques qui lui succèdent. Il est très utilisé par les institutions, car il leur permet de « mesurer quantitativement la productivité de la recherche scientifique et des chercheurs » (Lefebvre, 2008 : 305). Tout comme l'évaluation par les pairs, ce procédé est régulièrement décrié. Les critiques ciblent le plus souvent la variation des

pratiques de citation selon les disciplines et les chercheurs, sa restriction aux seuls articles de revues scientifiques ignorant les monographies si importantes dans les sciences humaines et sociales, les pratiques d'auto-citation ou de « renvoi d'ascenseur » pour augmenter artificiellement son indice citationnel ou le fait que la citation ne correspond pas forcément à un gage de reconnaissance de la qualité de l'article cité, puisque celui-ci peut l'être uniquement pour être contredit (Lefebvre, 2008 : 305). Avec ce modèle d'évaluation de la communication scientifique, la citation finit par primer sur le contenu « reléguant l'article à une simple somme de références ornée du label d'une revue » (Gallezot et Le Deuff, 2009 : 18). L'évaluation des chercheurs par les instances qui administrent les établissements de recherche repose principalement sur le nombre de publications dans ces revues. Celles-ci font elles-mêmes l'objet de notation en fonction de leur réputation certifiée par la renommée des membres scientifiques de leur comité de lecture et de sélection des textes à éditer et surtout par l'impact de son indice de citation. Plus ses articles sont cités, mieux la revue est notée.

Le pouvoir de l'écrit dans le système de communication scientifique est considérable dans la mesure où l'évaluation de la recherche et des scientifiques s'opère principalement à travers la publication d'articles dans les revues spécialisées ou d'ouvrages scientifiques, par lesquelles les chercheurs eux-mêmes prennent connaissance des derniers résultats obtenus, qui viendront eux-mêmes alimenter de futurs travaux intellectuels. Plus spécifiquement, la gestion d'une revue scientifique permet d'« organiser la communication à l'intérieur de toute une communauté scientifique » (Chanier, 2004 : 82). Les chercheurs sont en contact permanent pour coordonner la publication de chaque numéro, par exemple, déterminer des thématiques ou gérer les évaluations des articles, qui sont soumis à leurs appels à publication. La chercheuse Muriel Lefebvre en résume le travail ainsi :

> L'éditeur scientifique, généralement un chercheur, gère la création, le contenu. Il s'appuie sur un comité scientifique et sur un comité de rédaction, composés, pour le premier, de chercheurs reconnus dans le champ et légitimant le contenu éditorial de la revue et pour le second, de chercheurs s'occupant de la gestion scientifique quotidienne de la revue (Lefebvre, 2008 : 301)

Si les processus d'évaluation semblent tendre vers une homogénéité, il faut tout de même préciser que des différences existent entre les disciplines scientifiques. L'évaluation des résultats de la recherche en sciences naturelles, techniques et

médecine, s'opère principalement par la publication d'articles dans les revues savantes tandis que pour les lettres, les sciences humaines et l'histoire, les ouvrages et les monographies demeurent encore des moyens importants pour la transmission et la reconnaissance des savoirs élaborés (Beaudry, 2011 : 152-153). Cette hétérogénéité entre les disciplines ne se limite pas aux modes d'évaluation, mais elle concerne l'ensemble des pratiques communicationnelles des chercheurs (Vinck, 2010 : 37).

Les pratiques éditoriales varient aussi sensiblement selon les disciplines scientifiques. De même, elles diffèrent fortement selon le type de communication, car sa destination conditionne sa forme. Chaque publication scientifique « fait l'objet d'un processus de fabrication, voire d'une conception éditoriale qui lui est propre » (Beaudry, 2011 : 161). La conception éditoriale de la publication est importante, car elle impacte fortement le travail d'écriture du chercheur, qui est obligé de s'y adapter :

> Tous les détails de la mise en forme et des supports de publication comptent ; possibilité d'insérer des images, nombre de mots autorisés, etc. Une revue qui limite à 6 000 signes la taille des articles n'offre par les mêmes possibilités ou contraintes d'écriture qu'une autre qui en autorise 75 000 (Vinck, 2010 : 35).

Si la conception éditoriale détermine fortement le travail d'écriture en imposant un cadre normatif au chercheur, celui-ci possède tout de même une marge de manœuvre suffisamment grande pour avoir lui aussi un impact sur la forme de la publication scientifique : « Les chercheurs pèsent leurs mots, négocient les expressions, intègrent plus ou moins de tableaux, d'équations, d'images, d'extraits de conversation ou d'archives, de notes de bas de page (Vinck, 2010 : 35). La chercheuse Muriel Lefebvre a décrit les tâches de l'éditeur chargé de la conception éditoriale :

> Il a la responsabilité de la mise en forme définitive du prototype, sa reproduction, sa diffusion, ce qui suppose des savoir-faire que maîtrisent rarement les auteurs, plus préoccupés par le contenu que par la forme de la publication. Il s'occupe de la production (mise en page, design page de couverture, impression), du marketing (meilleure visibilité de la revue, catalogues…) et de la distribution (gestion des abonnements, diffusion en librairie…). C'est un métier à part entière (Lefebvre, 2008 : 301).

Ce travail de l'éditeur, notamment la tâche qui consiste à préparer matériellement la forme du texte, est régi par des normes très strictes : « À chaque type de

document correspond un ensemble de règles de production, même si cela n'a jamais été explicité » (Delmotte, 2009 : 63). Cette forme éditoriale est importante car de celle-ci dépend la valeur d'un texte scientifique. En effet, il est tout à fait possible de reconnaître la valeur d'un texte par sa forme éditoriale ; caricaturalement « un texte écrit par un enfant prend, sur papier, la forme d'une feuille griffonnée, tandis que le *Grand Robert* se consulte en dix volumes dont la reliure cousue est soignée et le papier de bonne qualité » (Beaudry, 2011 : 183-184). Dans ce sens, l'étape de l'édition participe aussi à attribuer de la légitimité scientifique aux publications des chercheurs.

La diffusion des textes scientifiques est assurée par les éditeurs selon un mode de commercialisation qui varie avec le type de publication : « Par exemple, la revue imprimée sera distribuée essentiellement à des abonnés, le plus souvent institutionnels, alors que le livre prend le circuit des librairies » (Beaudry, 2011 : 161). Le livre scientifique emprunte les circuits de diffusion correspondant à n'importe quel autre ouvrage. La chaîne de distribution jusqu'à l'apparition des technologies numériques était celle mise « en place depuis la fin du XIXe siècle avec l'arrivée de la production de masse et le déploiement d'infrastructures industrielles » (Beaudry, 2011 : 230). Sans rentrer dans les détails, le stock d'ouvrages imprimés est envoyé « chez le distributeur qui dispose d'un entrepôt et des services » pour les commercialiser à ses clients, qui sont les institutions comme les bibliothèques, les marchands en gros spécialisés ou encore les détaillants comme les librairies (Beaudry, 2011 : 230). En fin de course, le lecteur achète le livre ou l'emprunte à la bibliothèque. Avant que les revues soient majoritairement publiées sous une forme numérique, la revue scientifique empruntait un autre circuit de diffusion que celui actuellement utilisé. Une fois imprimés, les exemplaires étaient acheminés au distributeur, qui les livrait aux librairies ou directement aux abonnés, dont les abonnements étaient gérés par une agence extérieure (Beaudry, 2011 : 261). Si ces circuits de diffusion n'ont pas totalement disparu, ni pour le livre, ni pour la revue scientifique, ils ont subi de grandes transformations, qui seront abordées dans le sous-chapitre suivant.

Une fois les textes diffusés dans la sphère publique, les lecteurs peuvent s'en approprier le contenu scientifique. Dans cette dernière étape du système de communication scientifique s'opère l'appropriation par toute la communauté scientifique des connaissances émises au départ par le chercheur. La publication

fait alors entrer la recherche dans le débat scientifique. La fonction critique du public s'y exerce. La communauté des chercheurs remplit ainsi son devoir de critique constitutif d'une dernière étape d'évaluation post-publication, dans laquelle les résultats des recherches publiées sont vérifiés et possiblement réfutés (Beautry, 2011 : 165). La publication et l'appropriation des textes scientifiques sont également indispensables, car elles rendent la méthode scientifique efficiente dans le sens où « grâce au texte scientifique, le chercheur peut reproduire une expérience réalisée par un collègue pour en valider ou en infirmer les résultats ou la méthodologie, ce qui constitue l'essence même de la méthode scientifique » (Beautry, 2011 : 1968). L'ensemble des publications scientifiques devient le corpus documentaire constitutif du savoir. À cet égard, il est reconnu comme bien public par sa préservation assurée par les institutions publiques que sont les bibliothèques universitaires : « Dans la tradition scientifique, il est essentiel de préserver pour les futures générations, voire d'assurer la transmissibilité des résultats et des concepts, de texte en texte, grâce à des dispositifs d'archivage permettant de gérer l'accumulation, l'épuration, la correction des données » (Beautry, 2011 : 168). Ce principe de bien public est régulièrement évoqué par les défendeurs d'un accès libre aux corpus documentaires scientifiques, pour qui « les bénéfices que l'on tire de la recherche dépendent en premier lieu de l'accès aux résultats de cette recherche et, à l'inverse, si l'accès aux recherches est restreint, c'est la société, considérée dans son ensemble, qui en pâtit » (Chanier, 2004 : 155). Si l'écrit participe largement aux fonctions de production, d'évaluation, de diffusion et d'appropriation du savoir, il joue également un rôle fondamental dans la préservation de celui-ci, car il contribue à son archivage et à sa conservation dans les bibliothèques nationales et universitaires.

Le système de la communication scientifique se démarque également par sa normativité (Beaudry, 2011 : 21). L'exemple le plus évident de ce principe est celui de la revue scientifique à comité de lecture puisqu'il s'agit « d'une production écrite, mais aussi l'expression d'un corps de normes et de pratiques » (Jeanneret, 2010 : 284). Plus globalement, le système de la communication scientifique respecte des règles strictes et spécifiques constitutives d'un cadre normatif. Celui-ci est régenté au niveau international par des organismes comme le *Council of Scientific Union* ou l'UNESCO. Les propos de Guylaine Beaudry sont confirmés par le point de vue défendu par Yves Jeanneret, selon lequel le système de la communication scientifique s'oppose aux pratiques communicationnelles non

scientifiques par le respect d'un corps de règles strictes, suffisamment stable pour être énoncé. Il devient même possible de décrire par son intermédiaire la communication scientifique définie alors comme un espace « artificiel » et « idéal » (Jeanneret, 2010 : 283). Dans son ouvrage sur la communication scientifique et le numérique, Guylaine Beaudry s'est employée à énoncer toutes les règles de codifications très rigoureusement respectées par les publications scientifiques pour se différencier des autres écrits : « Pour qu'une publication ait valeur d'autorité et d'authenticité, elle doit respecter des règles internes […] tant dans les modalités de production du discours que dans ses formes de représentation et de matérialisation » (Beaudry, 2011 : 191). Selon elle, toutes ces conventions découlent de la longue tradition de la communication scientifique, qui s'est employée à définir un nombre important de principes normatifs qui relèvent de quatre dimensions de nature socioculturelle, typographique ou iconographique, éditoriale et socio-éditoriale (Beaudry, 2011 : 155). Tous ces principes emboîtés interviennent à chacune des étapes du processus qui aboutit à une publication scientifique. À travers l'ensemble de ces normes, le discours scientifique est ainsi contrôlé, sélectionné, organisé et redistribué (Beaudry, 2011 : 190). Il n'est pas possible ici d'en détailler tous les principes normatifs ce qui demanderait un travail trop important. Cependant, deux exemples peuvent être cités au niveau de la fonction rédactionnelle. Celle-ci se soumet à de nombreuses normes, qui sont différentes selon le type de publication et selon la discipline scientifique. L'exemple de la pratique de la citation et de la bibliographie est une des seules conventions rédactionnelles qui traversent l'ensemble des publications scientifiques. En effet, chaque chercheur s'applique dans un texte scientifique à appuyer et à justifier son raisonnement intellectuel par la description des sources qui l'ont aidé à l'articuler et l'énoncer. C'est une manière de faire le lien avec les travaux antérieurs et de se positionner parmi eux : « La citation des travaux de collègues fait partie de la démonstration des connaissances du chercheur et de sa capacité à s'intégrer dans une programmation de recherche à l'échelle d'une communauté scientifique nationale et le plus souvent internationale » (Beaudry, 2011 : 162). La structuration des articles des revues scientifiques est un autre exemple des normes rédactionnelles propres aux communications scientifiques :

> Les sciences naturelles sont très fidèles à une structure qui rend compte de la démarche de recherche selon la méthode scientifique (introduction/problématique, méthodologie, résultats, interprétation/discussion, conclusion). Quant aux sciences humaines et sociales, elles optent, le plus souvent, pour des structurations plus souples,

et selon un ordre d'exposition en fonction du développement argumentatif du chercheur (Beaudry, 2011 : 162).

Le respect de ses normes et de ses conventions, qui régissent et caractérisent l'écrit scientifique et plus largement l'ensemble des communications scientifiques, procède à allouer à un texte ses attributs de discours scientifique, qui font qu'il sera porteur d'une vérité ou du moins ce que Michel Foucault nomme « la volonté de vérité » bien que celle-ci demeure toute relative. Le sociologue Pierre Bourdieu affirme donc que l'efficacité symbolique du discours scientifique passe par le respect du cadre normatif du système de communication scientifique : « Tout discours à prétention scientifique […] doit compter avec l'état des représentations concernant la scientificité et des normes qu'il doit pratiquement respecter pour produire l'*effet de science* et atteindre par-là à l'efficacité symbolique » (Bourdieu, 1984 : 44-45).

Ce procédé complexe de normes et de conventions, qui façonne l'écriture scientifique, concourt à assigner l'écrit comme l'élément principal du système qui régit la communication scientifique. Cependant, sa fonction dans l'activité même de recherche ou de découverte scientifique n'est pas forcément décisive. Le fait scientifique peut provenir d'autres vecteurs d'analyse ; de l'observation ou de l'expérimentation, par exemple. D'ailleurs, jusqu'au XVIIe siècle et l'avènement des articles publiés dans les revues savantes comme système de légitimation des découvertes, la preuve en science était directement communiquée par le chercheur, non pas par l'intermédiaire de l'écrit, mais *de visu* lors d'une démonstration de l'expérience, souvent un peu théâtralisée, devant quelques témoins, dont la renommée en assurait la validité scientifique (Lefebvre, 2008 : 300). Avec le développement des revues savantes au fil des siècles, le texte écrit s'est imposé progressivement comme le moyen d'assurer un compte rendu public diffusable à un auditoire plus important de sorte qu'il devient aujourd'hui l'instrument de structuration principal du système de la communication scientifique (Comberousse, 1999). Si la communication scientifique structurée autour du texte écrit semble avoir démontré son efficacité pour la diffusion des connaissances scientifiques dans un monde dominé par le support papier, depuis les années 2000, elle est régulièrement critiquée à une époque où elle se transforme pour répondre aux évolutions imposées par l'avènement des technologies numériques (Chanier, 2004).

1.2 La communication scientifique sous le régime des technologies numériques : un système en évolution

Depuis les années 1990, les communications scientifiques sont devenues un objet d'étude privilégié de nombreuses sciences humaines et sociales, notamment des sciences de l'information et de la communication, qui ont cherché à en analyser les mutations provoquées par les changements technologiques, le marché économique et les politiques (Russel, 2001). L'apparition des technologies numériques n'a fait que renforcer cet intérêt d'autant plus que les propositions et les expérimentations pour redéployer le système de communication scientifique ont été nombreuses au tournant des années 2000 et se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. Les chercheurs s'emploient alors à dresser et à analyser ces bouleversements accélérés par l'avènement des technologies numériques. Cette tâche n'est pas facile comme le constate la chercheuse Valérie Schafer : « Le numérique a contribué à accompagner et modifier les pratiques scientifiques elles-mêmes et la chaîne de la communication et de l'information scientifiques s'est transformée, complexifiée, sans qu'il soit aisé d'en dresser un panorama qualitatif et quantitatif » (Schafer, 2014 : 21).

Le dernier ouvrage en date sur ce sujet est justement celui dirigé par Valérie Schafer intitulé *Information et communication scientifiques à l'heure du numérique* et paru en 2014. Au mois de juin de cette même année, l'Académie française des sciences a adopté et édité un rapport sur *Les nouveaux enjeux de l'édition scientifique*. Elle prescrit une série de recommandations qu'elle adresse à l'État et aux institutions en charge de la recherche. D'autres ouvrages peuvent être cités, comme celui intitulé *L'information scientifique et technique dans l'univers numérique : mesures et usages,* paru en 2010, sous la direction de Chérifa Boukacem-Zeghmouri. Il met l'accent sur l'étude des modalités « de consommation » de l'information scientifique dans l'environnement numérique (Boukacem-Zeghmouri, 2010). De son côté, l'ouvrage collectif dirigé par Joachim Schöpfel, intitulé *La publication scientifique : analyses et perspectives*, publié en 2008, associe aussi bien des discours de chercheurs que ceux de professionnels de l'information scientifique. Un peu plus ancien, le livre *Le nouveau monde numérique : le cas des revues universitaires*, paru en 2002, propose d'aborder le passage vers le support numérique des revues scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales, à partir de l'expérience des deux auteurs, Gérard

Boismenu et Guylaine Beaudry, comme responsables de la plate-forme de diffusion des revues québécoises, *Érudit*. À ces ouvrages se rajoutent des numéros de revues consacrées à l'étude de la communication scientifique dans l'environnement numérique comme le volume cinq de l'année 2009 de la revue *Les Cahiers du numérique*, intitulé *Les enjeux actuels de la communication scientifique* et dirigé par Joachim Schöpfel.

Certains chercheurs se concentrent uniquement sur les mutations et les changements induits par l'introduction des technologies numériques allant parfois jusqu'à prédire « l'émergence d'un texte scientifique d'un nouveau genre » (Beaudry, 2011 :151) ou « un nouveau régime numérique » de la communication scientifique exploitant « toutes les potentialités du *Web*, pour dévoiler la science en action, […] éradiquer la différence « artificielle » entre le « processus » et son « produit » » (Schafer, 2014 : 9). Ce type de discours axé sur l'innovation a toujours accompagné l'arrivée des technologies numériques, peu importe le domaine d'application, qu'il s'agisse des arts ou de la communication scientifique. Dans la sphère de la science, cette tendance s'explique sans doute par le lien historique et fusionnel, qui unit les chercheurs à *Internet*. Il ne faut pas oublier que le développement de « l'ancêtre d'Internet » doit beaucoup aux scientifiques pour lesquels, dès ses débuts dans les années quatre-vingt-dix, il faisait déjà office d'outil pour communiquer entre eux par messagerie et se transférer les premiers documents numériques (Schafer, 2014 : 11-12).

Dès 2000, la sociologue Josette de la Vega publie un ouvrage intitulé *La communication scientifique à l'épreuve de l'Internet, l'émergence d'un nouveau modèle*, dans lequel elle analyse les pratiques communicationnelles chez les chercheurs de la physique théorique et démontre l'existence de mutations liées à l'introduction de la communication *via Internet* (Vega, 2000). En 2004, le chercheur Thierry Chanier publie un ouvrage *Archives ouvertes et publication scientifique : comment mettre en place l'accès libre aux résultats de la recherche ?* très critique sur le système de la communication scientifique. Plus que de pointer les modifications de celui-ci apportées par l'introduction des technologies numériques, il en dénonce son mode d'organisation tendancieux et son exploitation commerciale pour en proposer un nouveau modèle fondé sur un accès libre aux résultats de la recherche (Chanier, 2004). Cette solution a été élaborée pour contourner la menace qui plane sur la libre circulation de l'information

scientifique, un fondement important pour garantir la richesse et l'inventivité de la recherche. En effet, les bibliothèques universitaires sont confrontées à la baisse de leurs budgets alors même que la production d'information scientifique explose et que les prix pour y avoir accès ne cessent d'augmenter. Le paradoxe est d'autant plus marqué que les recherches sont financées en amont par les universités elles-mêmes, qui se retrouvent à payer une fois de plus en aval l'accès aux résultats de celles-ci. Cette raison pousse de nombreux acteurs de la recherche au niveau international à militer au développement de l'accès libre à l'information scientifique. Pour les chercheurs Alain Jacquesson et Jean-Philippe Schmitt, le système de l'*Open access* n'est pas « utopique, mais bien un nouveau modèle économique, dont la viabilité est maintenant démontrée » (Jacquesson et Schmitt, 2008). Nombreux sont les articles parus récemment sur ce sujet. En exemple, le numéro cinquante-sept de l'année 2010 de *Hermès La Revue*, intitulé *Sciences.com libre accès et science ouverte* et co-dirigé par les chercheurs Joëlle Farchy, Pascal Froissart et Cécile Méadel, a été entièrement consacré à cette thématique de l'*Open Access*.

Il existe des chercheurs qui analysent le système de la communication scientifique sous le régime du numérique dans une perspective temporelle plus large. Dominique Vinck est l'un d'entre eux. Il affirme que « pour comprendre ce qui se joue aujourd'hui avec l'électronisation des productions scientifiques, leur mise en circulation et leur accès plus ou moins libre, il est utile de revenir à l'histoire des échanges de données et de publications entre chercheurs (Vinck, 2010 : 36). Valérie Schafer confirme la nécessité d'un tel positionnement : « Les changements induits par les réseaux numériques dans le monde scientifique demandent à être nuancés, replacés dans le temps long et contextualisés » (Schafer, 2014 : 26). L'objectif est alors de prendre également en compte les éléments de ce même système qui persistent dans le temps peu importe le changement de technologie. Il ne s'agit pas pour eux d'ignorer les mutations en cours, particulièrement depuis l'avènement d'*Internet*, mais bien de relativiser ces bouleversements souvent présentés comme révolutionnaires de manière à cibler plus précisément les enjeux en cours, qui relèvent davantage d'une évolution plutôt que d'une rupture.

Ce positionnement est d'autant plus vraisemblable que nombreux sont les chercheurs à constater une certaine résistance de la communauté scientifique à

redéployer son système communicationnel :

> Que ce soit le concept d'« intelligence collective », le mouvement de l'*Open Acess* ou la remise en question du système d'évaluation par les pairs, ces pressions, qui visent à « améliorer » la communication scientifique, n'ont pas toujours eu d'impact significatif sur l'importance des publications validées selon les principes établis (Beaudry, 2011 : 151).

Les chercheuses Evelyne Bourdoux et Ghislaine Chartron, bien qu'elles relèvent sur le net l'émergence de « nouveaux espaces intermédiaires » de communication scientifique qui s'ajoutent aux expressions médiatiques scientifiques classiques, elles constatent elles aussi un certain conservatisme de la part de la communauté de chercheurs, par exemple, dans le maintien de l'évaluation par les pairs ou la persistance du travail en solitaire malgré la collaboration facilitée par les technologies numériques (Broudoux et Chartron, 2009). Cependant, ces résistances ne semblent pas provenir de l'immobilisme de la communauté scientifique. Même s'ils ne se sont pas convertis d'une manière immédiate, les chercheurs pour la grande majorité d'entre eux ont fini par s'approprier les techniques numériques. Il a même été démontré que la capacité d'innovation de ces dernières dans le domaine de la communication scientifique a été fortement tributaire de la motivation et de l'implication envers ces outils de quelques chercheurs précurseurs (Broudoux et Chartron, 2009). Par exemple, le rôle des chercheurs a été fondamental dans l'initiative et le développement de l'O*pen Access* sur le *Web* de l'information scientifique (Chartron, 2007). Dès 2001, la chercheuse Jane M. Russell constatait que ces innovations techniques dans la communication scientifique provenaient le plus souvent de « secteurs très actifs et généreusement subventionnés » lorsque « les circuits traditionnels fondés sur l'imprimé » ne correspondaient plus à leurs besoins de communication (Russell, 2001 : 302).

Finalement, selon la chercheuse Guylaine Beaudry, les résistances de la communauté scientifique envers les mutations du système de la communication scientifique s'expliquent en grande partie par la force assignée aux publications comme moyen de reconnaissance sociale du savoir dans la sphère de la recherche et plus globalement dans toute la société. En effet, le nombre de publications dans les revues savantes et chez les éditeurs scientifiques demeure encore aujourd'hui le critère principal dans le monde institutionnel de la recherche « pour décider des titularisations, des promotions, de l'octroi de financements de bourses et autres

mesures fondées sur une appréciation des compétences » (Rusell, 2001 : 300). Même si celles-ci ont presque toutes adopté le support numérique pour être diffusées directement en ligne, leur forme et leur fonctionnement sont en majoritairement restés les mêmes que lorsqu'elles étaient diffusées sur papier. Cette stabilité est attestée par le chercheur Michael Mabe qui affirme que : « La plupart des observateurs seraient frappés, je pense, par l'étonnante stabilité et la continuité du système des revues » (Mabe, 2008 : 19).

L'ouvrage de Guylaine Beaudry intitulé *La communication scientifique et le numérique* défend une approche méthodologique fondée sur l'analyse historique comparative. Elle lui permet de poser un regard historiquement informé sur ces changements, qui transforment la configuration du système de communication scientifique. Elle a choisi de comparer trois périodes historiques au cours desquelles ce système a connu des points de rupture : le XIIIe siècle et la création de l'Université, les XVe et XVIe siècles au moment de l'apparition de la presse à caractères mobiles et les XVIIe et XVIIIe siècles pour l'introduction du journal savant. La comparaison de ces moments de rupture avec celui en cours aujourd'hui permet à Guylaine Beaudry de mieux comprendre les mutations de ce dernier et d'en proposer une interprétation. C'est ainsi qu'elle affirme que malgré toutes ces ruptures, les fonctions générales, qui fondent le système de communication scientifique, sont toujours restées les mêmes. Les étapes de la rédaction, de la production, de l'évaluation, de la diffusion, de l'appropriation et de la préservation, persistent. En effet, la démocratisation de l'informatique et d'*Internet* aurait pu laisser penser que le système de la communication scientifique se simplifie : « Puisque le chercheur peut facilement assurer la mise en ligne de ses travaux, et ses lecteurs y avoir accès par le *web*, à quoi bon conserver dans le système de communication scientifique ces intermédiaires qui ajoutent coûts et temps dans le processus de transmission » (Beaudry, 2011 : 189). Toutes ces étapes persistent, car elles sont le moyen d'appliquer des normes et des conventions aux discours scientifiques de manière à lui fournir les attributs de sa crédibilité, comme cela a été démontré dans le sous-chapitre précédent. La chercheuse Ghislaine Chartron dans son article sur les *Évolutions de l'édition scientifique numérique 15 ans après* atteste aussi que le processus éditorial scientifique n'a pas connu de profonds bouleversements dans son fonctionnement : « Le processus s'organise toujours par la soumission d'un article à une revue dont le comité scientifique en assure la validation scientifique. L'évaluation scientifique

reste la valeur centrale de ce secteur » (Chartron, 2007 : 5). Plus largement, ce constat est valable pour tous les modèles de publication sur le *Web*, lesquels poursuivent, malgré quelques légers réaménagements, le respect des trois étapes – création, édition et diffusion – qui amènent habituellement à la production d'un contenu informationnel (Chartron et Rebillard, 2003).

Les bouleversements s'opèrent davantage par la mutation des rôles et de la configuration des acteurs qui interviennent dans ces différentes étapes et dont dépend le fonctionnement du système de la communication scientifique. Dès 2001, la chercheuse Jane M. Russel en fait le constat : « Les rôles traditionnellement assignés au producteur de l'information, à celui qui en assure le traitement et à celui qui l'utilise sont profondément remodelés » (Russel, 2001 : 298). La technologie numérique a provoqué la multiplication des acteurs intervenants dans une même fonction. Les fonctions de production et de diffusion sont des exemples parfaits de ces mutations. En effet, les technologies numériques ont renforcé la première en simplifiant les procédés techniques de la seconde de sorte que l'activité de production est désormais étroitement liée à celle de diffusion. Les grands gagnants de cette évolution sont les gros éditeurs commerciaux, qui ont investi les champs de compétences maîtrisés précédemment par d'autres acteurs. Aujourd'hui, ils ne s'occupent plus seulement du travail de préparation du texte avant sa fabrication. Avec les technologies numériques, ils sont désormais capables de prendre en charge par leurs propres infrastructures la vente et la diffusion des textes scientifiques directement *via* les ordinateurs des lecteurs sans passer forcément par un imprimeur, un distributeur, un libraire ou une bibliothèque, comme cela était le cas auparavant. De même, plus spécifiquement pour les revues scientifiques numériques, une partie du travail d'édition, la préparation matérielle du texte auparavant assuré par l'éditeur, a été transmise vers l'auteur de l'article lui-même : « Les chercheurs, aidés par les technologies de l'information, se sont familiarisés avec l'ordinateur, ils ont acquis un certain nombre de compétences qui étaient jusque-là l'apanage des éditeurs » (Russell, 2001 : 299). En effet, le travail de préparation du texte est de plus en plus pris en charge par le chercheur, qui prépare lui-même la version quasi finale de la publication. Il applique les consignes éditoriales transmises par l'éditeur (Beaudry, 2011 : 171). Ce constat est encore plus prégnant quand il s'agit des images :

> Autrefois, les originaux « papier » des images fournies par l'auteur étaient vérifiés et repris par des photographes ou des graphistes, traités par des typographes spécialisés. Maintenant, l'auteur est censé les fournir sous forme numérique en même temps que son texte, dans une version compatible avec les standards de qualité. Il doit prévoir les points d'insertion, gérer les légendes… (Béguin-Verbrugge, 2010 : 29).

De plus, il s'assure même de s'acquitter des autorisations d'utilisation de ces images, qui appuient sa démonstration textuelle. Les compétences du chercheur dans le domaine de l'édition s'accroissent au point que les chercheurs Gérard Boismenu et Guylaine Beaudry se sont demandé si ceux-ci n'avaient « pas mieux à faire (recherche, rédaction, enseignement, conférences) que de tenter de se transformer bien imparfaitement en éditeur ? » (Boismenu et Beaudry, 2002 : 64). Dans le champ de la publication scientifique, l'éditeur accumule désormais en plus des activités de la production éditoriale, celles de la diffusion, au détriment de nombreux autres acteurs, qui disparaissent et sont parfois remplacés par de nouveaux qui entrent en scène. Le chercheur Einar Fredriksson affirme ainsi que l'action des éditeurs scientifiques dans le système de communication scientifique devrait persister dans le temps (Fredriksson, 2008 : 24).

Le premier acteur à constater la baisse de son activité est l'imprimeur. Le livre et la revue scientifique numérique ne nécessitent plus d'être systématiquement imprimés pour être diffusés, la charge de l'impression est transférée au lecteur. S'il en a le désir ou l'utilité, il imprime chez lui ou sur son lieu de travail l'article ou le chapitre qui l'intéresse (Beaudry, 2011 : 263). Cette disparition de l'imprimeur n'est pas encore totalement effective pour l'ouvrage scientifique, qui demeure un moyen de diffusion de prestige du savoir, notion qui repose encore beaucoup sur le livre en tant qu'objet physique. De même, les revues numériques, pour des raisons similaires, même lorsque le passage au format numérique est effectif, « continuent à publier une version imprimée » en nombres d'exemplaires limités (Beaudry, 2011 : 263). Pour la revue scientifique, le distributeur, qui s'occupait d'acheminer les exemplaires aux abonnées et aux librairies, est remplacé « par un agrégateur ou un fournisseur de services numériques » (Beaudry, 2011 : 263). Son rôle consiste à vendre « par sa plate-forme *web*, à l'unité, un article à un client-lecteur » et à négocier « avec un consortium d'achat de bibliothèques l'accès au fonds qu'il a constitué à partir des contenus des éditeurs pour lesquels il dispose d'une licence » (Beaudry, 2011 : 263). L'agrégateur a lui-même fait disparaître un autre acteur dans la chaîne de

distribution de la revue scientifique : la librairie, « que ce soit la librairie bâtie ou en ligne, la revue numérique ne passe jamais par cet intermédiaire » (Beaudry, 2011 : 282). Pour le livre scientifique, les modèles de diffusion sont multiples et cinq nouveaux modes de médiation propres au numérique sont apparus : le site *web* de l'éditeur, la librairie en ligne, l'agrégateur, l'outil de recherche et l'entrepôt numérique (Beaudry, 2011 : 233).

Les bibliothèques universitaires constituent aussi un autre acteur du système de communication scientifique, dont les activités et les missions sont profondément transformées :

> Le choix des ouvrages à acquérir (sous forme imprimée ou numérique) fait l'objet de services de prestataires. Le développement des collections est de plus en plus assuré par « profils » pour les ouvrages, et selon les paniers déjà constitués par les éditeurs […]. Le traitement catalographique est aussi assuré, à tout le moins en partie, par ces mêmes fournisseurs, que ce soit pour les livres ou les revues » (Beaudry, 2011 : 283).

La fonction de préservation, qui était une mission prestigieuse des bibliothèques, semble aussi leur échapper. En effet, avec le circuit de distribution numérique, les bibliothèques n'achètent pas un document numérique. Elles n'en font pas l'acquisition. Elles payent seulement des abonnements pour en avoir accès. Dès lors, cette mission de préservation revient aux éditeurs, qui gardent les fichiers de publication et sont en capacité matérielle de les conserver sur leurs propres serveurs (Beaudry, 2011 : 224). Les bibliothèques cherchent donc à renouveler leurs activités : « La valeur ajoutée des bibliothèques dans le système de communication scientifique devient de plus en plus rattachée aux services de proximité à offrir aux étudiants et aux chercheurs » comme « la formation aux outils de recherche » ou « la participation à des programmes de recherche et d'enseignement » (Beaudry, 2011 : 283).

En plus des grands éditeurs commerciaux spécialisés, il existe d'autres maillons plus petits qui participent aussi à la chaîne de publication de l'édition scientifique. Des éditeurs scientifiques, dits « responsables » ou « sans but lucratif », sont en train de mettre en place avec un peu de retard leurs propres plates-formes numériques de diffusion. Cependant, l'innovation se situe davantage du côté des plates-formes en accès libre, qui sont en train d'initier de nouvelles pratiques communicationnelles scientifiques, celles que les chercheuses Evelyne Bourdoux et Ghislaine Chartron nomment plus largement les « nouveaux espaces

intermédiaires » de la communication scientifique, déployés par les services du « *Web* 2.0 » (Broudoux et Chartron, 2009). Les principaux acteurs de ces plates-formes sont les chercheurs eux-mêmes : « Ils peuvent être liés à un seul chercheur (un carnet de laboratoire sous forme de blog) ou à une communauté de chercheurs (serveur de pré-publications). Leurs comportements sont proactifs et innovants » (Beaudry, 2011 : 225). Mais, pour l'instant, ces plates-formes ne répondent pas encore aux critères de normalisation et de reconnaissance du système de la communication (Boismenu et Beaudry, 2002 : 53). Elles jouent encore un rôle secondaire par rapport à la publication d'un article dans une revue scientifique (Chartron, 2007). Les bibliothécaires proposent également « des infrastructures de dépôt de documents ou de données » assumant alors une fonction inédite pour eux, celles de « producteurs de contenus » (Beaudry, 2011 : 226). Enfin, les éditeurs commerciaux se positionnent également sur la diffusion en accès libre des résultats de recherche de peur que leur échappe une partie des pratiques communicationnelles scientifiques (Beaudry, 2011 : 225).

Les formes de la communication scientifique même si aujourd'hui elles basculent de plus en plus vers les supports numériques continuent à adopter le modèle de l'imprimé comme référence (Beaudry, 2011 : 175). Le format PDF en est un exemple parfait :

> Le numérique reproduit […] le livre d'une manière brute avec le PDF qui est conçu pour donner une stabilité à l'impression du document et permettre sa sécurisation. Les documents diffusés sous la forme de PDF se veulent l'équivalent le plus fidèle possible d'un document papier, ils en sont parfois la forme photographiée ou numérisée (Delmotte, 2009 : 65).

De sorte, les normes de l'« énonciation éditoriale » (Souchier, 1995) attachées au papier dans la communication scientifique ont été globalement transposées au format numérique, malgré quelques ajouts spécifiques à celui-ci (Delmotte, 2009). La chercheuse Stéphanie Delmotte, qui a conduit une étude sur les formes du discours scientifique en sciences humaines et sociales, démontre dans son article publié en 2009 dans la revue *Les Cahiers du numérique* que la tradition issue du livre fondée sur l'art rhétorique persiste sur les formats numériques, sauf quelques rares exceptions, au point qu'elle y affirme que « la manière de « parler la science » n'est pas fondamentalement remise en question » par le passage au numérique (Delmotte, 2009 : 82). De la même manière qu'au XVe siècle pendant lequel l'imprimé dans les premières décennies de son apparition a imité les codes du

manuscrit avant de s'en éloigner pour éprouver ses propres conventions éditoriales, les formes numériques simulent encore aujourd'hui à l'écran la page imprimée. Le livre imprimé a adopté sa forme actuelle uniquement quand la nouvelle technologie de l'imprimerie a été entièrement maîtrisée dans sa fabrication par les imprimeurs-libraires et dans sa réception par les usagers eux-mêmes, lesquels ont pris du temps pour modifier leurs pratiques de lecture (Beaudry, 2011 : 175). Les codes éditoriaux du numérique ne sont pas encore fixés : « Le web n'ayant qu'à peine une vingtaine d'années, l'esthétique éditoriale des publications numériques est nécessairement en cours d'élaboration » (Beaudry, 2011 : 177). Si chaque nouvelle technologie aboutit à l'invention d'une forme de communication en redistribuant les codes de celles qui la précèdent, elle ne les fait pas disparaître pour autant : « Aucune technologie n'a laissé sa place à la suivante, ni chassé la précédente. On observe plutôt une concomitance des technologies et la poursuite de leur utilisation en fonction des besoins et des contextes économiques et sociaux » (Beaudry, 2011 : 155). D'ailleurs, il n'est pas rare qu'un même discours scientifique adopte « de multiples formes de matérialité, qu'elles soient orales, picturales, manuscrites, imprimées, audiovisuelles ou numériques » (Beaudry, 2011 : 155).

Contrairement à ce qui a été affirmé au début du déploiement de ces technologies inédites, les formes numériques ne sont pas immatérielles, puisque l'écran par lequel elles sont accessibles est physiquement bien réel. L'authentique nouveauté réside dans le fait qu'elles rendent le format d'encodage d'une information intangible et variable alors qu'auparavant le code était fixé à son support. Cette évolution permet à un même texte scientifique d'apparaître sur différents supports et par l'intermédiaire de plusieurs formes. Précédemment, la valeur scientifique de ce texte dépendait de la forme éditoriale qu'il adoptait. La forme publiée laissait penser que son contenu avait fait l'objet d'une évaluation. Avec les technologies numériques, le travail éditorial, qui participe à fournir les attributs de la reconnaissance de la valeur scientifique d'une publication, est beaucoup moins visible au point qu'il est souvent difficile de savoir si une publication a fait l'objet ou non d'une évaluation. En effet, un nombre de plus en plus important de documents numériques relève du champ de la communication scientifique directe, qui se définit « par l'absence d'intermédiaire intervenant sur le traitement et la diffusion des documents à rendre publics » (Beaudry, 2011 : 200). Dès lors, celle-ci ne fait pas l'objet d'une évaluation par les pairs. Seul, le statut de

l'auteur s'il est affilié à un établissement ou à une équipe de recherche atteste de la qualité de la communication. Or, ces documents numériques possèdent les mêmes normes éditoriales que les autres, ceux qui ont fait l'objet d'une évaluation par pairs. Pour la chercheuse Jane M. Russell, cette remise en cause des normes et des frontières, qui séparaient auparavant les formes et les catégories de la communication scientifique, constitue l'un des principaux bouleversements introduits par le passage des supports papiers aux supports numériques. D'ailleurs, pour elle, l'ancienne distinction formulée dans les années quatre-vingt entre l'information scientifique diffusée par voies formelles – pour un temps long et un vaste public – ou par voies informelles – pour un temps éphémère et un public restreint – n'est plus efficiente ; ou du moins, il est de plus en plus difficile de les différencier (Russel, 2001 : 198). Guylaine Beaudry parle de l'uniformité de la représentation du texte et de l'image par l'écran pour décrire ce phénomène (Beaudry, 2011 : 184). Autrement dit, le principal bouleversement introduit par les technologies numériques dans le système de la communication scientifique réside dans le fait que la fonction d'évaluation de celui-ci, basée en partie sur la valeur éditoriale exprimée par la forme de l'objet sur lequel est inscrit le discours scientifique, est ébranlée. Mais, des nouveaux codes et des nouvelles formes de communication scientifiques sont en train d'être mis en place. Selon Guylaine Beaudry, il s'agit pour le système de communication scientifique de se doter de nouvelles conventions éditoriales, qui permettent aux lecteurs de reconnaître la qualité des publications et plus précisément la qualité de leurs évaluations, car dans le système de la communication scientifique « la codification de l'autorité du savoir dans les différentes formes de publications [...] est ce qui permet de juger de la valeur du document numérique » (Beaudry, 2011 : 187).

La fonction d'évaluation ne varie pas tellement malgré les expérimentations en cours autour des potentialités des technologies numériques. Les revues scientifiques même lorsqu'elles sont directement nées sur le support numérique n'ont pas changé leur système d'évaluation des articles (Lefebvre, 2008 : 306). Du coup, le principe organisationnel de l'évaluation du système de la communication scientifique reste globalement le même et s'appuie toujours sur les revues scientifiques, qui en sont l'élément central, considéré comme le plus prestigieux : « La transposition de cette fonction sur d'autres vecteurs que les revues n'est toujours pas perceptible même si certains en parlent depuis dix à quinze ans et ont notamment envisagé de la greffer sur des archives ouvertes par

exemple » (Broudoux et Chartron, 2009 : 8). Ce constat s'explique sans doute par les limites du système d'évaluation des archives ouvertes. Il se restreint à une vérification de l'adresse mail de l'auteur pour s'assurer de son rattachement institutionnel et parfois, il est complété par un parrainage, c'est-à-dire que chaque nouvel auteur doit être recommandé par un autre, déjà présent sur la plate-forme (Lefebvre, 2008 : 308). Même si aujourd'hui la plupart des archives ouvertes n'effectuent pas d'évaluation du contenu des articles qu'elles diffusent, certains chercheurs, dès l'invention de ce système de publication, militaient pour un fonctionnement plus complet, dont l'originalité résidait dans le dévoilement public de la procédure :

> [Des] auteurs ont proposé que les chercheurs de toutes disciplines « publient » leurs articles en les versant aux archives librement accessibles […]. Des comités de lecture, dont les membres seraient sélectionnés et élus par les institutions participant au projet, seraient chargés de noter chaque article en fonction de sa contribution à la discipline intéressée avant sa diffusion dans le système. Les lecteurs auraient la possibilité d'ajouter des commentaires signés sur différents aspects du contenu d'un article, par exemple pour suggérer d'y inclure des références, réfuter certains arguments […] etc. Passé un certain laps de temps (six mois, a-t-on suggéré), il pourrait être établi une version révisée de l'article qui serait soumise au comité de lecture pour approbation définitive (Russell, 2001 : 299).

Il existe des revues en ligne, qui ont mis en place des systèmes d'évaluation comparables, en deux temps, avec une partie publique et interactive. Or, dans son analyse de la revue *Atmospheric Chemistry and physics,* qui est l'une d'entre elles, la chercheuse Muriel Lefebvre démontre que la plupart des chercheurs, par autocensure, ne commentent jamais publiquement les articles en cours d'évaluation. Seuls, les scientifiques reconnus le font. Aussi, la hiérarchie institutionnelle finit par s'imposer comme dans le modèle plus classique d'évaluation par les pairs. Dès lors, la transparence et la participation égalitaire du modèle évaluatif prônées par la revue ne sont pas effectives (Lefebvre, 2009).

Cependant, il existe d'autres modes d'évaluation inédits spécifiques aux systèmes de diffusion des résultats de la recherche sur *Internet*. La chercheuse Muriel Lefebvre mentionne des plates-formes de suggestion de lectures par lesquels des chercheurs reconnus sont invités à rédiger et à publier des commentaires d'articles qu'ils choisissent ou encore des dispositifs de commentaires en ligne, par lesquels l'évaluation devient totalement publique et interactive renouant avec les pratiques du débat scientifique public (Lefebvre,

2008). Il est également possible de recueillir et de comptabiliser facilement une grande quantité de données bibliométriques sur l'appropriation des publications scientifiques ce que la chercheuse Muriel Lefebvre nomme « l'évaluation par les clics » (Lefebvre, 2008 : 310). Par exemple, des applications informatiques sont maintenant capables de comptabiliser combien de fois un texte scientifique a été téléchargé. Le nombre de téléchargements de celui-ci pourrait valoir alors comme évaluation par post-publication. Cette évaluation par l'usage et la notoriété est un des modèles rendus possibles par les technologies numériques, mais ses indicateurs possèdent des biais méthodologiques aussi importants que ceux plus traditionnels (Boukacem-Zeghmouri, 2010). Dès lors, les scientifiques demeurent attachés au système d'évaluation par les pairs, qui pour eux est le seul véritablement capable de mesurer l'intérêt et la valeur d'une communication scientifique (Beaudry, 2011 : 218). D'ailleurs, ce type d'évaluation collective a été transposé sur *Internet*. Nombreux sont les sites à vérifier les contenus informationnels qu'ils publient par une évaluation collective. Souvent, il repose sur un collectif de membres, qui répondent « à des règles de sélection [qui] peuvent conduire à ne diffuser que des contenus validés par les différents membres (ou représentants) de ce collectif » (Chartron et Rebillard, 2004 : 5). Ce modèle d'évaluation éditorial est particulièrement utilisé pour les sites. Même si la plupart des chercheurs sont encore réticents à l'évaluation quantitative, depuis quelques années, cette approche tend néanmoins à s'imposer et à dominer bien qu'il ait été démontré que ces systèmes quantitatifs ne se suffisent pas à eux-mêmes et qui laissent très peu de place à une évaluation basée sur des valeurs qualitatives (Beaudry, 2011 : 226). Les orientations en cours se dirigent, non plus vers la réfutation de certains de ces indicateurs d'évaluation, mais plutôt vers leurs associations de manière plus complémentaire (Boukacem-Zeghmouri, 2010).

Le modèle d'évaluation par les pairs reste tellement dominant dans le système de la communication scientifique que même lorsque certains chercheurs engagés diffusent leurs résultats en accès libre directement sur *Internet*, ils continuent également à soumettre leurs articles au système de publication de la revue scientifique de sorte qu'il existe aujourd'hui deux modèles séparés et distincts de diffusion des résultats de la recherche (Beaudry, 2011 : 226). Le premier basé sur les principes de l'accès libre et gratuit des résultats par une communication scientifique directe leur permet de gagner en rapidité pour diffuser leurs résultats le plus vite possible ce qui est indispensable à un moment où la

concurrence entre les chercheurs et la pression à la découverte sont de plus en plus prégnantes. Le second basé sur les principes stricts de conventions éditoriales et d'évaluation qualitative leur permet de faire reconnaître la qualité et la valeur des résultats de leurs recherches par l'ensemble des membres de la communauté scientifique. Encore aujourd'hui, pour la plupart des scientifiques, l'assurance de la qualité et du prestige de la publication plutôt que ses délais de fabrication continuent d'être le critère dominant pour choisir le support de diffusion de leurs résultats de recherche. La chercheuse Chérifa Boukacem-Zeghmouri atteste de cette cohabitation de ces deux modèles : « Dans l'environnement numérique, la communication scientifique s'organise dans une « écologie » qui fait cohabiter édition scientifique traditionnelle et libre accès à l'information scientifique » (Boukacem-Zeghmouri, 2010 : 18). La chercheuse Valérie Schafer constate aussi une cohabitation entre deux modèles de système de communication scientifique, un classique qui semble résister et prolonger celui établi depuis l'avènement de l'imprimerie et son développement de masse au XXe siècle sous une forme industrielle, et un autre en cours d'élaboration, qui exploite les possibilités inédites offertes par les technologies numériques. C'est ainsi que Valérie Schafer affirme que :

> L'émergence de plateformes collaboratives, des blogs scientifiques ou d'autres formes de « science directe » cohabite avec des formes plus « traditionnelles ». Elle n'empêche en parallèle ni l'externalisation de la réalisation des sites web dédiés aux institutions de recherche, ni leur professionnalisation, ni le maintien de certaines formes de communication scientifique très verticales, selon un modèle classique (Schafer, 2014 : 16-17).

L'existence sur le *Web* d'une tension bipolaire entre des expérimentations de publication originales et des filiations avec des modèles éditoriaux plus anciens n'est pas spécifique à la communication scientifique numérique, mais concerne plus largement l'ensemble des modèles de publication visibles sur *Internet* (Chartron et Rebillard, 2004). Il est fort probable que cette cohabitation de ces deux modèles de système de la communication scientifique finisse par s'estomper, car les institutions en charge de la recherche s'impliquent de plus en plus à soutenir l'émergence et le développement d'un système fondé sur un accès libre à l'information scientifique. À cet égard, l'Académie française des sciences défend une telle position dans son dernier rapport sur *Les nouveaux enjeux de l'édition scientifique* adopté et publié en juin 2014. Elle y condamne le modèle classique du système de publication scientifique pour ses coûts d'abonnements et d'accès

devenus trop excessifs, la surabondance d'articles et une utilisation dévoyée de l'évaluation sur indicateurs bibliométriques au détriment d'une évaluation qualitative. Face aux dérives d'un tel système, elle prend position en faveur du développement d'un « *Open Access* institutionnel » basé en partie sur les archives ouvertes tout en réclamant que celles-ci se dotent des procédés de l'évaluation par les pairs avant publication de manière à garantir la validité du contenu des articles ainsi publiés (Académie des sciences, 2014).

Le système de communication scientifique se transforme et s'adapte à la culture numérique dominante. Ses fonctions persistent, mais elles connaissent aussi des transformations importantes, à la fois dans leurs modalités opérationnelles et dans le rôle des acteurs qui les mettent en œuvre (Beaudry, 2011 : 227). Cependant, peu importe les technologies employées, sa mission première consiste toujours à continuer à alimenter le savoir considéré comme un bien public essentiel à la société.

2. LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE COMME SITUATION ÉNONCIATIVE

Si la communication scientifique désigne toutes les publications écrites par les chercheurs constitutives du savoir, l'objectif général de ce sous-chapitre est de comprendre les phénomènes, qui participent à transformer une pensée intellectuelle en savoir à transmettre comme bien public.

Une première étape consiste, en partant du point de vue plus général de l'information scientifique et technique, à élaborer une distinction nette entre les notions de connaissance, d'information et de savoir, ce qui permet de démontrer la place décisive du discours dans le processus communicationnel à l'origine de la production du savoir. La seconde étape se focalise sur la diversité des formes dans lesquelles le discours scientifique se concrétise. S'il n'est pas possible ici d'être exhaustif dans la présentation de cette diversité, elle est tout de même présentée dans ses grandes lignes, car elle aboutit à la construction d'une conception large du discours scientifique capable de s'affranchir de la domination du texte écrit, la forme traditionnellement retenue comme moyen de transmission du savoir.

Cette question de la forme du discours scientifique n'est pas secondaire. En effet, les manières de représenter les phénomènes du raisonnement intellectuel semblent être déterminantes pour la science, puisque la communication scientifique est au centre de n'importe quel travail de recherche. D'ailleurs, plus généralement, il apparaît vraisemblablement que la domination de l'écrit et du livre dans la communication scientifique ait établi au fil des siècles « notre approche cognitive du savoir » telle qu'elle est encore en vigueur jusqu'à présent (Delmotte, 2009 : 64).

2.1 L'information scientifique et technique : la mise en discours des connaissances constitutive du savoir

Dans notre société actuelle, l'information scientifique et technique s'est abondamment amplifiée comme le mentionne Yves Jeanneret dans l'avant-propos de son ouvrage, intitulé *Ecrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation* : "Les initiatives qui visent à communiquer une information sur le travail des scientifiques occupent une place importante dans notre société, qui se veut à la

fois rationnelle et communicante" (Jeanneret, 1994 : 7).

Le terme d'« information scientifique et technique » a fait l'objet de nombreuses définitions. Il n'existe pas avant la fin des années soixante. Même après la Seconde Guerre mondiale, le terme de documentation est encore privilégié à celui d'information. Il faut attendre le développement des techniques informatiques, à partir de la fin des années soixante, pour que la transformation sémantique ait lieu (Comberousse, 1999 : 79). En effet, les technologies numériques apparaissent comme un moyen de traiter automatiquement de l'information et introduisent l'idée que le support de celle-ci, c'est-à-dire le document, peut être désormais ignoré. Autrement dit, le message est privilégié par rapport à son support. Si l'information scientifique et technique est une terminologie apparue dans les années soixante et soixante-dix avec le développement des banques de données informatiques, elle s'oppose à l'information générale ayant pour fonction la culture, c'est-à-dire qu'elle satisfait le seul besoin de celui qui la détient. Au contraire, l'information scientifique et technique se dissocie de celle-ci en se spécialisant pour répondre à une finalité économique, celle d'alimenter et de doper les activités et les applications de la science et de la technique, qui explosent à cette même époque. Elle possède une certaine pérennité, car sa valeur est valable pendant un temps long, certes plus court que celui de l'information culturelle, mais plus long qu'une information de nature financière ou économique, par exemple (Jakobiak, 1995, 3). Cette information est orientée vers un usage professionnel dans le sens où elle s'adresse à un public restreint et « expert » de « travailleurs » pour leurs activités. Martine Comberousse, dans son ouvrage intitulé *Histoire de l'information scientifique et technique,* a tenté de retracer son évolution, c'est-à-dire de repérer toutes les formes sous lesquelles les connaissances et les savoir-faire ont pu être diffusés, mémorisés et rendus accessibles. Elle donne une définition de l'information scientifique et technique comme étant des « éléments de connaissance émanant spécifiquement de l'activité scientifique ou technique » (Comberousse, 1999 : 7). Autrement dit, porteuse de connaissances, celle-ci donne accès à « la maîtrise d'un savoir ou d'une technologie" (Lamizet et Silem, 1997 : 297).

Dans son ouvrage *L'information scientifique et technique*, François Jakobiak fait la distinction entre l'information scientifique et l'information technique. D'après lui, la première précède la seconde. La première est théorique

et appartient aux chercheurs. Elle caractérise « la phase du laboratoire où le chercheur utilise ce type de données et, de plus, en produit lui-même, par ses notes, rapports, communications, thèses et ouvrages » (Jakobiak, 1995 : 7). La seconde émane de l'application de l'information scientifique à des progrès techniques, qu'il convient « de protéger par un brevet, document d'information technique qui, à côté de son intérêt juridique, présente celui d'apporter, par la description, les exemples, les revendications, des données techniques particulièrement intéressantes » (Jakobiak, 1995 : 8). Ces informations techniques sont complétées par d'autres lors du prototypage et de la fabrication de l'innovation produite, qui elles-mêmes en engendrent de nouvelles, comme pour la vente ou le respect de règlements juridiques, environnementales ou sécuritaires. La réflexion menée dans cette thèse s'intéresse tout particulièrement à l'information scientifique utile aux chercheurs, aux enseignants et aux étudiants. Elle se conçoit comme l'objet et le résultat de n'importe quelle activité de recherche scientifique : « les sciences, qu'elles soient de la matière, de la vie, de l'homme ou de la société [...] sont productrices et utilisatrices de connaissances scientifiques et techniques » (Le Coadic, 1994). Cette information spécialisée vient alimenter les sciences puisqu'elle est à l'origine d'autres recherches, qui s'en emparent aussi comme éléments réflexifs. Dans ce sens, elle se situe au centre de l'activité de la recherche scientifique, car elle constitue « une communication de la connaissance, le résultat d'un travail dont la matière est l'information et en même temps l'origine d'une information nouvelle » (Senié-Demeurisse et Couzinet, 2011 : 32). Dès lors, elle conditionne également la communication scientifique, dont elle est consubstantielle. Ce constat est réalisé par Jean Meyriat dont les propos sont reformulés ici : « L'information scientifique est alors considérée comme un processus complexe qui viendrait ordonner les différentes étapes de la communication scientifique par le conditionnement, le stockage, le répertoriage, la livraison et la consommation de l'information » (Senié-Demeurisse et Couzinet, 2011 : 30). Au terme de ce paragraphe, l'information scientifique et technique s'avère être porteuse de connaissances spécialisées, qu'elle rend communicables en savoir, à un public restreint, pour un usage professionnel. Si la connaissance, l'information et le savoir apparaissent indissociables, puisque l'information par sa dimension communicationnelle transforme la connaissance en savoir, il convient de distinguer rigoureusement ces trois notions, qui ne sont pas équivalentes l'une de l'autre.

Les connaissances résultent de l'acte de connaître, et sont donc indéfectiblement liées au sujet qui réalise cette action : « Connaissance désigne l'acte de l'esprit s'appliquant à un objet quel qu'il soit. Elle est donc l'activité par laquelle l'esprit prend possession d'un objet » (Couzinet, 2006 : 7). Autrement dit, les connaissances « procèdent d'une représentation rationalisée sur l'existence des êtres et des phénomènes du monde. […] Ces connaissances sont censées rendre compte du monde, de la façon la plus objective possible » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 125). Elles proviennent de l'expérimentation de la réalité du monde par l'humain (Paquin, 2006). Aussi, l'acte de connaître est une pratique liée à un individu, « c'est être capable de former l'idée de quelque chose : c'est avoir présent à l'esprit. » (Le Coadic, 1994 : 6). Les connaissances sont alors intrinsèquement attachées à celui qui en détient la compréhension. Il en existe plusieurs types, comme les connaissances protypiques, celles stéréotypiques et celles encyclopédiques. Les premières correspondent à la base minimale de reconnaissance des objets par des traits universels de caractérisations. Elles sont universelles et partagées par tous. Les secondes sont un mélange entre les précédentes et des connaissances légèrement plus complexes, qui sont cette fois-ci partagées par un groupe d'individus plus restreint. Les troisièmes sont des connaissances spécialisées et partagées par un nombre encore plus réduit de personnes (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 124). Yves Jeanneret déclare que la connaissance quelque soit sa nature résulte « d'un travail productif des sujets sur eux-mêmes pour s'approprier des idées ou des méthodes » (Jeanneret, 2000). Elles réclament un effort de leurs parts.

Pour être transmises à un autre individu, celui-ci doit en faire l'expérience de la même manière que le premier les a acquises ou alors l'assimiler par un autre individu, qui lui communique par l'entremise d'une information. Autrement dit, les connaissances sont acquises soit « par l'expérience de la vie », soit par le biais d'« une information savante ou technique » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 125). L'information apparaît ainsi comme « la consignation de connaissances dans le but de leur transmission » (Cacaly, 2008). Dès lors, information et communication sont indissociables. D'une part, la première « n'existe pas en tant que telle, elle n'existe que si elle est activement reçue » (Couzinet, 2006). En d'autres termes, elle se définit « comme une connaissance communiquée ou communicable » (Couzinet, 2006). D'autre part, la communication lorsqu'elle est cognitive s'effectue par l'échange d'informations entre les individus comme

l'indiquent ces propos du théoricien de l'information et de la communication Jean Meyriat rapportés par la chercheuse Viviane Couzinet : « l'information est le contenu cognitif du processus de communication, c'est une activité de deux (ou plusieurs esprits) qui communiquent entre eux » (Meyriat cité dans Couzinet, 2006). Si l'information est une connaissance communiquée *via* un message transmis par un individu à un autre individu, elle est aussi un moyen de rendre la connaissance extérieure à un individu par son inscription sur un support. Sa dimension d'inscription assure l'enregistrement et la conservation dans le temps des connaissances : « L'information est une connaissance inscrite (enregistrée) sous forme écrite (imprimée ou numérisée), orale ou audiovisuelle sur un support spatio-temporel » (Le Coadic, 1994). Elle facilite aussi leur diffusion : « En inscrivant l'information médiatisée par le langage sur un support, pratique plusieurs fois millénaire, on peut diffuser beaucoup plus largement un volume d'informations beaucoup plus grand et multiplier les récepteurs, même éloignés dans le temps et l'espace » (Paquin, 2006 : 86). L'information est donc « à la fois le contenu et la forme sous laquelle les savoirs sont présentés, en tant que connaissances enregistrées » (Comberousse, 1999 : 7). Au regard de ces constats sur les rapports entre connaissances et informations, il est possible désormais d'apprécier la communication scientifique comme le moyen de participer à la construction « des connaissances scientifiques et techniques qui devienn[ent] une fois enregistrées sous forme écrite ou orale, imprimée ou numérisée, des informations scientifiques et techniques » (Le Coadic, 1994).

Les connaissances acquises, enregistrées et transmises sous la forme d'informations, constituent les savoirs, qui peuvent se définir comme l'ensemble des connaissances possédées : « le terme"savoir", il désigne toutes les branches de la connaissance » (Foucault, 1969 : 239). Dès lors, le savoir apparaît comme l'ensemble organisé de connaissances enregistrées en informations. Il tend à une certaine stabilité par une existence matérielle dans laquelle « les formes de connaissance […] sont reconnues par une société » (Jeanneret, 2000). Il se concrétise dans toutes les formes admises par le système de communication scientifique régi actuellement par le texte, l'écriture scientifique étant sa forme d'expression privilégiée. « Le savoir scientifique » est alors considéré comme l'étape ultime de ce système, dont le processus consiste à transformer les connaissances d'un individu en informations enregistrées et communicables. Il se distingue donc de l'information par le fait qu'il est « plus hautement élaboré » que

celle-ci (Lamizet et Silem, 1997 : 297).

Dans son ouvrage *L'Archéologie du savoir*, le philosophe Michel Foucault propose une conception du savoir fondée sur sa mise en discours ce qui le différencie de la connaissance déterminée par le « vécu ». Cette distinction est également formulée par les linguistes Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau pour qui le savoir semble être accepté comme « une connaissance discursive » opposée à « une connaissance intuitive » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 297). Ces « connaissances discursives » tantôt qualifiées de « connaissances encyclopédiques » ou de « connaissances scientifiques » correspondent aux connaissances, qui aboutissent « à la compréhension complète et exacte des objets » s'opposant « à une simple identification » constitutive d'« une connaissance commune » (Le Coadic, 1994 : 6). Dès lors, pour Michel Foucault, le « savoir » est un « ensemble d'éléments » qui sont « formés de manière régulière par une pratique discursive » et qui s'avèrent « indispensables à la constitution d'une science » (Foucault, 1969 : 238). La chercheuse Guylaine Beaudry en se référant à Roland Barthes considère également le discours comme « le degré zéro de l'écriture scientifique » (Beaudry, 2011 : 153). Elle cite les propos du sociologue Pierre Bourdieu pour qui le discours est « l'intention illocutoire pour « vouloir dire » […] en quelque sorte le phénomène de cristallisation de la pensée qui produit le message à encoder dans un objet de façon à faire passer le discours dans l'espace de la communication scientifique » (Beaudry, 2011 : 154). Si le discours apparaît comme l'essence d'une communication scientifique, il nécessite qu'il soit codé en message constitutif d'un objet support de celui-ci. Cette codification se fait par l'information qui s'apparente alors à « une signification transmise à un être conscient par le moyen d'un message inscrit sur un support : imprimé, signal électrique, onde sonore, etc. » (Le Coadic, 1994).

En se référant au *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par les linguistes Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, le discours peut adopter une multitude d'acceptations. Une ambiguïté persiste souvent par le fait que ce terme peut désigner à la fois un ensemble d'énoncés et le système dont émanent ces derniers : « le « discours communiste », c'est aussi bien l'ensemble des textes produits par les communistes que le système qui permet de les produire, eux et d'autres textes qualifiés de communistes » (Charaudeau et Maingueneau,

2002 : 185). En outre, le discours peut se différencier *par son type* – en exemple, le « discours journalistique » ou le « discours administratif » – *par ses locuteurs* – « le discours des politiques » ou « le discours des infirmières » – *par son genre* – « le « discours polémique » ou le « discours prescriptif » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 185). Dans son ouvrage *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault privilégie une acception du discours comme acte de communication fondateur d'une énonciation, c'est-à-dire qu'il y cherche les conditions de production d'un énoncé sans pour autant en faire une analyse précise de sa structuration linguistique (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 221). Son positionnement s'inscrit dans une approche étendue de la notion d'énonciation : « Dans la conception « étendue », la linguistique de l'énonciation a pour but de décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif ; la linguistique de l'énonciation tend alors à se confondre avec l'analyse du discours » (Kerbrat-Orecchioni cité dans Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 229). Cette conception discursive de l'énonciation s'éloigne d'une conception purement linguistique définie par la « recherche [d]es procédés linguistiques […] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 229). De cette perception de l'énonciation découle celle d'un énoncé, qui est assimilé ici à un discours : « Le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne. Ainsi, un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration « en langage » en fait un énoncé ; une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un discours » (Guespin cité dans Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 222). Si « dans les sciences du langage, les termes « énoncé », « texte », « discours » se partagent traditionnellement le champ de la désignation des productions verbales » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 222), le choix qui consiste à parler de discours est finalement « u n e *manière d'appréhender le langage* » comme acte énonciatif (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 190).

Il a été choisi dans cette thèse de privilégier le terme de discours à celui d'énoncé ou de texte, car il permet d'appréhender le savoir comme situation énonciative de manière à le distinguer de la connaissance comme le suggèrent les propos ci-dessous du philosophe Michel Foucault :

> Le savoir est un domaine où le sujet est nécessairement situé et dépendant sans qu'il puisse jamais y faire figure de titulaire (soit comme activité transcendantale, soit comme conscience empirique) alors que (la connaissance) ne peut être affranchie de l'index de la subjectivité (Foucault, 1969 : 239).

Le savoir découle donc d'une énonciation, qui seule ouvre vers une production de langage suffisamment élaborée pour faire sens. Les propos de Michel Foucault rentrent en résonance avec ceux du philosophe allemand Hegel :

> Quant aux sciences, si elles sont vraiment des sciences, elles ne se trouvent en aucune manière sur le terrain de l'opinion et des vues subjectives, et leur exposition ne consiste pas dans l'art des tournures, des allusions, des sous-entendus, mais dans une énonciation sans équivoques, ouverte et bien définie de la signification et de la portée de ce qu'on dit » (Hegel, 1963 : 350).

Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault introduit avec l'énonciation une conception large du savoir qui peut « traverser des textes littéraires ou philosophiques aussi bien que des textes scientifiques » (Foucault, 1969 : 239). Le « savoir » peut s'installer dans une « démonstration », une fiction, une réflexion, un récit ou même un règlement. Finalement, peu importe la pratique discursive utilisée, le savoir se concrétise par un discours compris comme acte langagier d'où émerge un énoncé, un contexte et une intention.

La communication scientifique est dépendante d'une énonciation, la recherche scientifique ayant comme objet "d'écrire la science", selon la formule du chercheur Yves Jeanneret : "Écrire la science, c'est tenir un discours, qui dialogue avec d'autres discours" (Jeanneret, 1994 : 7). L'information scientifique et technique devient donc l'entité centrale aboutissant à la mise en discours des connaissances et des savoir-faire constitutifs du savoir. Un même discours peut faire l'objet de « multiples formes de matérialité, qu'elles soient orales, picturales, manuscrites, imprimées, audiovisuelles ou numériques » (Beaudry, 2011 : 155).

2.2 Les différentes formes discursives du savoir

Aujourd'hui, dans la plupart des sciences, le savoir est mis en discours sous la forme du texte écrit publié dans les livres ou encore les articles des revues scientifiques. Ces deux supports peuvent être imprimés ou numériques. Aujourd'hui encore, le texte est « la forme de concrétisation de la pensée du

chercheur » la plus courante (Beaudry, 2011 : 195). Aussi, nombreux sont ceux qui affirment que la science s'écrit, car « l'écriture permet de fixer la pensée » et que « l'écrit permet de convaincre en faisant appel à la raison » (Blanchard cité dans Delmotte, 2009 : 59).

Si l'écriture est la forme discursive du savoir la plus utilisée actuellement, le geste et la parole ont été les premiers véhicules de transfert des connaissances. C'est par exemple le cas dans les milieux savants de l'Antiquité : « Au Ve siècle av. J.-C., les sophistes furent de véritables professeurs itinérants, se déplaçant de ville en ville, accompagnés par leurs élèves, pour y donner leurs conférences. La transmission orale primait alors dans l'enseignement des « maîtres » » (Camberousse, 1999 : 12-13). Pendant l'Antiquité, l'écriture était même dénigrée par certains savants comme Platon « sous prétexte qu'elle empêchait l'appropriation des savoirs par la mémorisation et rendait difficile la réflexion » (Beaudry, 2011 : 157). Ces réticences s'exprimaient pendant une période historique marquée par un changement important de paradigme quant à l'appropriation du savoir. En effet, la tradition orale était concurrencée par l'écrit qui prenait peu à peu le dessus comme moyen de transmission des connaissances. Cette diffusion du savoir directement « d'homme à homme » existe encore aujourd'hui sous la forme de réunions de travail, de journées d'étude, de colloques, de conférences, de forums, de cours publics, *etc*. Dans le monde scientifique, l'exercice oral est souvent mobilisé lorsque le chercheur prononce ses conférences ou qu'il participe à des colloques ou encore quand il prodigue ses cours. Si le passage par l'écrit permet « tant pour le lecteur que pour l'auteur », « une analyse abstraite plus poussée », elle possède le désavantage selon l'historien Frédéric Barbier, qui a travaillé sur l'histoire du livre, d'entraîner « une certaine déperdition d'information par rapport à l'oralité (le ton employé, les gestes de celui qui parle, ...) » (Barbier cité dans Beaudry, 2011 : 154-155). Pour certains scientifiques, ces informations conditionnent la différence entre l'écrit et la parole puisqu'elles permettraient de convaincre en transmettant davantage de sentiments et d'émotions que par le texte écrit (Blanchard cité dans Delmotte, 2009 : 59). Il existe des formes de publication qui tentent de garder cette richesse par un style d'écriture propre à l'oralité, comme la publication de colloque, de conférence ou de cours publics. Aujourd'hui, l'oralité retrouve un second souffle avec les technologies numériques, qui facilitent la captation et la diffusion d'enregistrements audiovisuelles. Elle est particulièrement mobilisée dans le

contexte de l'enseignement comme en atteste le développement sur *Internet* des cours en ligne ouverts à tous.

Dans l'Histoire, l'écrit s'est développé pour "consigner ou enregistrer sur un support ce qu'il détient dans sa mémoire individuelle et d'accumuler au fil des ans savoir et savoir-faire de la communauté" (Cacaly, 2008 : 77). L'écrit comme moyen de consigner le savoir se répand pendant la période du Moyen-Âge. Mais, il s'applique principalement au savoir religieux puisque « jusqu'au XIe siècle, les moines furent les seuls à pratiquer la lecture et l'écriture […] au service de la religion » (Comberousse, 1999 : 17). Il faut attendre le XIIIe siècle et le transfert de la vie intellectuelle des abbayes et des écoles cathédrales vers la nouvelle institution qu'est l'Université pour que la pratique de l'écriture et plus particulièrement de la copie se mette au service de la science. La forme la plus répandue devient le « livre universitaire » (Beaudry, 2011 : 40). Le système de communication scientifique de l'époque est régi par le fonctionnement de la *pescia* et de l'*exemplar* qui « bouleverse les processus de fabrication du livre et préside à son intégration aux établissements universitaires » (Beaudry, 2011 : 39). La *pescia* était une pratique qui consistait à prêter aux étudiants des ouvrages de référence, les *exemplar*, sélectionnés et validés par une commission de maîtres, pour qu'ils les copient de façon à alimenter les bibliothèques universitaires en livres utiles pour les enseignements de l'établissement (Comberousse, 1999 : 19). Dès le Moyen-Âge, la communication scientifique adopte des normes, qui la différencient des autres formes communicationnelles. La structure du « livre universitaire » du XIIIe siècle n'est pas la même que celle des autres ouvrages de l'époque. La marge est plus grande. Les éléments d'ornementation et de décoration, si importants à l'époque médiévale, en sont absents. Cette différence s'explique pour répondre à l'usage des savants, qui ont besoin de « voir d'un coup d'œil la structure du texte, avant même de procéder à la lecture » (Beaudry, 2011 : 41). De même, la communication scientifique se caractérise par des types de textes spécifiques. Au Moyen-Âge, il en existe trois : « le commentaire, la question et la dispute » (Beaudry, 2011 : 48).

Si l'époque médiévale est dominée par l'interprétation des textes anciens, la Renaissance et le Siècle classique participent de la « révolution scientifique » par le renouvellement des méthodes de traitement et d'analyse des données basées désormais sur l'observation, les expériences et la preuve (Comberousse, 1999 :

26). Le genre scientifique se dote alors de la critique comme forme de la démonstration scientifique. La forme privilégiée de la communication scientifique demeure aux XVe et XVIe siècles le « livre savant », mais désormais il est imprimé. En effet, l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg vers 1450 bouleverse les conditions de production, de diffusion et d'appropriation du « livre savant » (Beaudry, 2011 : 73-74). Sa production échappe désormais à l'Université, dont le travail et le commerce reviennent aux imprimeurs-libraires, le nouveau maillon fort du « système-livre », qui se met en place à cette époque (Beaudry, 2011 : 110-111). Cependant, ces derniers collaborent tout de même avec les universitaires leur demandant de valider le crédit scientifique des publications en jouant un rôle de « conseillers » (Beaudry, 2011 : 111). Si l'ouvrage imprimé demeure la forme la plus notoire pour communiquer le savoir de l'époque, les érudits font circuler leurs travaux en produisant une très riche correspondance en même temps qu'ils se déplacent dans les communautés savantes, qui se structurent peu à peu dans toute l'Europe (Comberousse, 1999 : 34). La correspondance épistolaire très importante au point qu'elle est souvent publiée devance un genre scientifique, qui bouleverse aux XVIIe et XVIIIe siècles, le système de communication scientifique, celui de l'article et du journal savants : « Avec la parution du premier numéro du *Journal des sçavans*, à Paris en janvier 1665, et à Londres quelques mois plus tard des *Philosophical Transactions*, un champ éditorial spécifique est créé et commence à constituer ses propres règles du jeu » (Beaudry, 2011 : 116). Si initialement, les revues apparaissent pour « trancher les conflits de priorité entre chercheurs en enregistrant l'antériorité d'une découverte » (Vinck, 2010 : 36), ces journaux deviennent par la suite le moyen privilégié pour diffuser rapidement et prioritairement les résultats d'une découverte au plus grand nombre, car leur petit format en facilite la reproduction (Lefebvre, 2008 : 300). Des extraits et des résumés d'ouvrages y sont également publiés de sorte que ces journaux sont les formes par lesquels s'expriment le jugement critique, le débat et bien sûr les polémiques. Lorsqu'un savant publie dans une revue, il ne s'adresse plus seulement « à ses collègues proches », mais il expose désormais sa recherche à « un espace public de discussion critique de la science » (Lefebvre, 2008 : 300). Si l'édition est prise en charge par son comité rédactionnel, les contributeurs sont souvent des scientifiques rattachés aux universités, aux académies ou aux sociétés savantes, qui en assurent l'évaluation et la reconnaissance des travaux publiés (Beautry, 2011 : 143). En parallèle de l'augmentation des journaux scientifiques, le XVIIIe siècle est marqué par l'apparition et le développement de l'encyclopédie et

du dictionnaire. Ils répondent à un besoin de classifier les savoirs de plus en plus importants, qui s'accumulent : « Cet arbre encyclopédique des connaissances inspira d'ailleurs largement les auteurs des grandes classifications scientifiques et bibliologiques des siècles suivants » (Comberousse, 1999 : 45).

Au XIXe siècle, l'édition scientifique explose accompagnant la professionnalisation de la science et l'augmentation du nombre de chercheurs : « C'est au XIXe siècle que naquirent les premiers grands éditeurs scientifiques qui prendront un large essor après la Première Guerre mondiale » (Comberousse, 1999 : 60). Les périodiques scientifiques connaissent un développement similaire : « Le nombre de périodiques scientifiques et techniques dans le monde, qui s'élevait à une centaine au début du siècle, atteignait 10 000 en 1900 » (Comberousse, 1999 : 61). Les revues scientifiques se normalisent en adoptant des règles explicites communes à respecter au point qu'il apparaît « des manuels de style, propres à chaque discipline, qui décrivent les « bonnes manières » et les règles formelles à adopter pour rédiger un article » (Lefebvre, 2008 : 300). Elles participent ainsi à la codification des pratiques scientifiques. Au XXe siècle, le système de communication scientifique ne fait que poursuivre sa structuration autour de l'article publié dans les revues scientifiques et du livre imprimé. À cela, il faut ajouter la production et la communication de la thèse, qui prend de l'importance à partir de la première moitié du XXe siècle, car elle devient indispensable pour l'attribution des chaires universitaires (Comberousse, 2011 : 76). Ce bref retour sur l'histoire de la communication scientifique dévoile que celle-ci n'a cessé de se modifier au fur et à mesure de l'évolution des supports et des techniques de l'information. Cependant, depuis plusieurs siècles, le texte est au centre du système de communication scientifique pour lequel il est un fondement structurant.

Aujourd'hui, les publications scientifiques, qu'il s'agisse des articles dans les revues scientifiques, des thèses, des rapports ou des livres écrits par les chercheurs, sont encore les documents les plus courants en termes de diffusion des nouvelles connaissances scientifiques. Mais, la tradition de la communication scientifique permet aux chercheurs de mobiliser d'autres formes en fonction des stratégies communicationnelles qu'ils souhaitent mettre en œuvre :

> En fonction de la discipline et du type de communication souhaité, le chercheur (éventuellement l'éditeur) choisit un des genres scientifiques,

> notamment la correspondance, la conférence, le cours public, la note, le rapport, la pré-publication, la thèse, l'article de revue, l'édition critique, l'ouvrage, la monographie, le manuel ou le compte rendu critique (Beaudry, 2011 : 160).

Les articles des périodiques scientifiques ont une place primordiale, car ils constituent le moyen d'évaluation d'une recherche par « sa soumission aux pairs » et en permettent une diffusion rapide en raison des délais courts régissant leurs rédactions et leurs publications. Pour encore plus de rapidité, il est possible pour les chercheurs de publier une découverte sous la forme de résultats préliminaires dans une note de recherche, un rapport ou une pré-publication, notamment *via Internet*. Dans ce cas précis, la validation et la reconnaissance de la recherche ne sont pas assurées. La thèse aux délais de rédaction et de publication plus longs possède elle l'avantage de fournir une étude plus approfondie et complète sur un sujet précis, dont la valeur scientifique a été approuvée par sa soutenance. De même, les livres sont les formes par lesquelles les scientifiques poussent plus loin l'approfondissement des sujets étudiés. Leur évaluation se réalise à travers la rédaction de comptes rendus critiques rédigés par et pour la communauté scientifique et publiés dans les périodiques scientifiques : « Le compte rendu fait la recension d'un ouvrage récent, le plus souvent avec une appréciation critique qui vise, d'une part, à signaler la parution d'un nouveau titre et, d'autre part, à faire la critique des résultats d'une recherche » (Beaudry, 2011 : 160). Si le texte imprimé ou numérique domine les activités de publications scientifiques, les chercheurs « mobilisent à un moment ou à un autre, toutes les [autres] formes d'expression : oral, manuscrit, imprimé, numérique » (Beaudry, 2011 : 158). L'information scientifique peut donc adopter plusieurs formes. Elle peut être textuelle, graphique, sonore, audiovisuelle et numérique. Ces formes peuvent être inscrites sur différents supports : papier, microfilm, bande magnétique, CD, DVD, supports numériques, *etc*.

Dans certaines disciplines, les données chiffrées peuvent faire office à elles seules de résultats de recherche :

> « Dans certains domaines tels que la biodiversité, la génomique ou les grands projets de collectes d'informations astronomiques, la contribution du chercheur correspond à une tout autre activité que la rédaction et la publication d'un article : certains résultats ne s'expriment plus par le texte. […] Dans ce dernier cas, les données rendent compte à elles seules du travail de recherche effectué, qu'il y ait on non publication d'un texte par la suite » (Beaudry, 2011 : 195).

Le texte est alors remplacé par la base de données, qui devient l'infrastructure de médiation à travers laquelle se concrétise le savoir produit. Avec les technologies numériques, les données scientifiques peuvent adopter d'autres formes que le texte ou les données chiffrées. La chercheuse Guylaine Beaudry cite l'exemple d'une base de données la *Protein Data Bank*[13], qui rend accessible sous une forme 3D les nouvelles molécules biologiques créées à une large communauté de chercheurs (biologistes, biochimiste, généticiens, pharmacien…) (Beaudry, 2011 : 196). Cette visualisation 3D suffit à des spécialistes pour comprendre la structure de la molécule et son application dans son champ de compétence. Il en existe d'autres équivalentes. Par exemple, dans le domaine de la recherche sur le génome humain, la *Genbank*[14] recense toutes les séquences de nucléotides de l'ADN humaine publiquement disponible à ce jour. Les données, qui y sont déposées, sont corrigées et publiées par le personnel de cette plate-forme avant même que les recherches soient éditées dans les revues scientifiques de cette discipline, c'est-à-dire avant même qu'elles soient examinées par les pairs de la communauté scientifique (Russell, 2001 : 304). Les chercheurs Stéphane Chaudiron, Ruth Martinez et Michel Vajou, estiment que la publication de ces « données primaires » ou de ces « données brutes » de la recherche par l'intermédiaire des outils numériques, comme les bases de données, constitue un des principaux défis à venir dans le champ communicationnel de la science (Chaudiron, Martinez et Vajou, 2009 : 170).

Dans une moindre mesure, ce défi se pose tout de même pour les sciences humaines et sociales. La chercheuse Stéphanie Delmotte s'est particulièrement intéressée au cas de la revue scientifique numérique *The Arkeotek journal*[15] relevant de la discipline de l'archéologie, discipline pour laquelle la collecte de données sur le terrain et l'aspect documentaire du travail scientifique sont importants (Delmotte, 2009 : 77). Cette revue a inventé le format SCD (*Scientific Constructs and Data*) inspiré des travaux de l'archéologue Jean-Claude Gardin pour s'affranchir de la rhétorique et du texte écrit comme forme discursive de la science de manière à privilégier « un schéma logiciste » de la pensée laissant plus

13 Voir : R CSB PDB. [s. d.]. *Protein Data Bank*. Récupéré le 19 août 2016 de http://www.rcsb.org/pdb/home/home.do
14 Voir : NCBI. [s. d.]. *Nucleotide database*. Récupéré le 19 août 2016 de http://www.ncbi.nlm.nih.gov/nucleotide
15 Voir : The Arkeotek Journal. (2007-2010). *The Arkeotek Journal. Revue de l'association européenne d'archéologie des techniques*. Récupéré le 19 août 2016 de http://www.thearkeotekjournal.org/accueil

de place à l'approche documentaire du travail archéologique. Le but est de démanteler l'unité du texte scientifique pour faire de chacun de ses arguments une « donnée brute de la science ». Chaque article publié dans la revue est accessible dans deux versions, soit dans un format conventionnel, soit sous le format SCD. Chaque texte soumis à publication dans cette revue fait l'objet « d'un long travail de reformulation, effectué par des personnes spécialement formées dans ce but, qui doivent condenser le discours et en dissocier les aspects internes » de manière à distinguer du « récit textuel » « le schéma logiciste » (Delmotte, 2009 : 77). Ce modèle de structuration du discours scientifique a trouvé dans les « aptitudes multimédia » de l'« écrit d'écran » spécifique aux formats numériques (Souchier, 1996) la possibilité de se concrétiser. Le discours adopte alors une forme profondément polysémiotique dans lequel le texte écrit est réduit au strict minimum. Il en résulte une forme originale[16] :

> L' « article » lui-même n'a plus rien à voir avec quoi que ce soit de connu. Le feuilletage des pages donne accès à des étapes successives de « propositions » représentées par des symboles PO, P1, P2, P3 etc., accompagnées de données descriptives comme des photos d'objets ou des références correspondant à des « arguments ». La formalisation ainsi mise en œuvre propose des contenus représentés par des symboles (Delmotte, 2009 : 78-79).

Ce travail de transformation des articles en « données brutes » métamorphose la revue en ligne, non pas en base de données, mais en « base de connaissances », dans laquelle, selon Stéphanie Delmotte, les théories scientifiques ne sont plus données à lire mais à être « consultées » (Delmotte, 2009 : 80).

Dans le domaine des sciences humaines et sociales, la chercheuse Anne Piponnier a réalisé une étude sur les dispositifs éditoriaux en ligne, qui émergent au niveau européen au sein de cette communauté scientifique. Les résultats ont été publiés en 2006. Ces dispositifs adoptent majoritairement la forme de sites *Web* de projet de recherche ou des portails de réseaux. L'information scientifique y est constituée majoritairement sous la forme de documents de nature principalement textuelle et iconographique. Ces plates-formes ne sont plus statiques, mais elles offrent un affichage dynamique de l'information scientifique, grâce à des outils de gestion de contenu adéquats. Anne Piponnier a observé que ces acteurs conçoivent ces outils, pas uniquement comme des moyens de diffusion des résultats de la

16 Voir : Gelbert, A. (2003). « Macrotraces de façonnage céramique », *The Arkeotek Journal. Revue de l'association européenne d'archéologie des techniques*. Récupéré le 19 août 2016 de http://www.thearkeotekjournal.org/tdm/Arkeotek/fr/articles_reedites/Macrotraces.xml

recherche, mais davantage comme des espaces collaboratifs de travail et d'échange facilitant, par exemple, la veille documentaire ou la gestion de projet (Piponnier, 2006). Leurs fonctions ne se limitent pas seulement à la publication des résultats, mais elles concernent également l'animation d'une communauté de scientifiques en rapprochant les producteurs et les utilisateurs d'une même connaissance. La création de ces « infrastructures de collaboration virtuelle » sur le *Web* renforce la dimension collective des pratiques de recherche et de communication scientifique (Chaudiron, Martinez et Vajou, 2009 : 170). Pour Anne Piponnier, ces plates-formes constituent un moyen de « textualiser » les pratiques de la recherche dans son ensemble sans se focaliser sur les résultats (Piponnier, 2006). Ces plates-formes entendues comme espace documentaire ouvert proposent un corpus très diversifié comme des documents existants et réutilisés pour le projet sous forme de citation ou des documents produits directement à partir de l'activité de recherche (Piponnier, 2006). Cette documentation émane d'une écriture collégiale ce qui renforce la construction collective des savoirs et de leurs mises en circulation. Sur ce dernier point, l'analyse des conséquences des nouveaux outils du *Web 2.0*. sur les pratiques des scientifiques par les chercheurs Gabriel Gallezot et Olivier Le Deuff conforte cette idée d'un passage « d'une science “ individualisée ” à une science plus collective et réticulaire : réseautée » (Gallezot et Le Deuff, 2009 : 24). Même si le statut de l'auteur individuel est préservé dans le sens où le nom de chaque contributeur est mentionné, le caractère collectif de ces plates-formes est toujours mis en avant (Piponnier, 2006). Il correspond aux modes d'organisation horizontale pour éditer les documents, qui font l'objet d'une attention et d'une concertation collective avant leurs mises en ligne de manière à vérifier la qualité rédactionnelle des articles et le respect des chartes graphiques (Piponnier, 2006). Les chercheurs tentent aussi de dégager sur ces dispositifs en ligne des espaces de dialogue et d'interaction avec des publics cibles, qui ne sont pas restreints seulement aux scientifiques, mais s'élargissent à une communauté d'étudiants, de professionnels ou d'amateurs éclairés. La finalité est d'accroître la promotion et la visibilité de la communauté scientifique sur le *Web*.

Dans le monde de l'art contemporain, la communication artistique adopte les formes de publication que sont l'exposition et son catalogue. En effet, le discours artistique dans le monde de l'art est essentiellement porté par l'exposition : « Toute production artistique est un “ énoncé ” à condition qu'elle soit *publicisée*,

c'est-à-dire montrée en des lieux « aptes » à lui conférer un statut artistique » (Cordonnier, 2007 : 99). Les lieux de l'art contemporain par leurs expositions constituent le système de validation du discours artistique (Cordonnier, 2007 : 100). L'exposition a été présentée par Joëlle Le Marec et Roland Topalian comme une mise en situation d'énonciation plurielle. Elle est alors conçue comme « un objet textuel au sens large, c'est-à-dire un objet associant texte, image, son et pouvant tout à la fois être lu, vu et parcouru. Sa dimension polyphonique peut être analysée en termes d'énonciation plurielle » (Le Marec, Topalian, 2003 : 12). L'exposition est assimilée à « un espace écrit » dans lequel le concepteur compose à l'aide d'éléments très hétéroclites (images, objets, sons, textes, lumières…) un discours proposé et porté par l'exposition elle-même (Chaumier, 2011). Cette dernière est ainsi assimilée, non pas à « une langue au sens où on l'entend habituellement en sciences du langage », mais plutôt comme un fait de langage » puisqu'elle « fait acte de communication en fournissant un sens et en impliquant une série d'interprétations, du côté de la conception comme de la réception » (Chaumier, 2011 : 45). Dès 1989, le premier muséologue à mettre en évidence cet aspect de l'exposition est Jean Davallon comme le rappelle Serge Chaumier. Pour ce dernier, l'exposition n'est pas équivalente à un texte, mais s'approche plutôt d'un hypertexte, dans le sens où « le plus souvent, les expositions déroulent leurs propos sur plusieurs registres, délivrent plusieurs types de messages, révélant une pluralité de *textes* » dans lesquels chaque visiteur puise des éléments qui font sens pour lui afin de construire son propre discours (Chaumier, 2011 : 49). Peu importe la métaphore à laquelle elle est comparée, l'exposition est finalement reconnue comme une forme discursive porteuse de sens.

Le choix de l'exposition comme forme de transfert du discours artistique a pour conséquence de le rendre « éphémère (durée de l'exposition) et localisé (lieu de l'exposition) » (Cordonnier, 2007 : 99). Ce système de communication convenait tant que la communauté de l'art contemporain était restreinte à quelques lieux et à quelques experts. Par exemple, dans les années soixante-dix, une dizaine seulement de centres d'art contemporain était disséminée sur l'ensemble du territoire français alors qu'actuellement, il y en a plus de 500 (Cordonnier, 2007 : 101). Au fur et à mesure que la communauté de l'art contemporain s'est élargie le besoin d'information sur les expositions et leurs artistes s'est fait ressentir au point que la question de leur archivage et de leur documentation s'est posée. Par exemple, dans les centres d'art contemporain, deux pratiques sont nées en

parallèle : « l'archivage systématique se met en place (photographie des expositions, documents techniques, échanges épistolaires…) » et « l'édition d'ouvrages […] devient une pratique régulière qui accompagne l'exposition » (Cordonnier, 2007 : 101). Ici aussi, l'écrit joue encore un rôle important dans la transmission des connaissances :

> L'exposition est complexe et éphémère ; son archivage et son éventuelle réactualisation nécessitent la mise en œuvre d'un processus documentaire spécifique, tandis que la publication reste le moyen de conservation et de diffusion le plus légitime, le plus pratique et le plus visible. La publication assoit la légitimité de l'art contemporain à l'extérieur du champ artistique (Cordonnier, 2007 : 102).

Dans son étude sur les catalogues d'exposition des centres d'art contemporain, Sarah Cordonnier relève que ce travail éditorial n'est pas normé et s'apparente à du « bricolage » (Cordonnier, 2007 : 103). La dimension polyphonique de l'exposition se retrouve dans ces publications puisqu'elle note qu'une majorité comporte plusieurs auteurs (Cordonnier, 2007 : 107). Les artistes y sont très peu présents en tant qu'auteur – excepté les « livres d'artistes » – et quand ils le sont, ils ont un autre statut que celui d'artiste (Cordonnier, 2007 : 108). Elle révèle également que les catalogues d'exposition ont une fonction structurante pour les discours scientifiques en sciences de l'art. En effet, le catalogue d'exposition en tant qu'archive devient un document source, qui vient alimenter en aval la production de discours scientifiques sur l'art comme les textes des critiques ou des historiens de l'art, « plus synthétiques, plus structurés, puisque, éloignés du lien de production du discours source, plus à même d'évaluer ce discours source et, éventuellement, d'en lisser les aspérités, d'en reconstruire la cohérence » (Cordonnier, 2007 : 109). Le discours artistique dans le monde de l'art est partagé par un nombre important d'acteurs et il se concrétise dans des formes spécifiques que sont l'exposition et le catalogue. Dans la sphère de la recherche en art, la communication scientifique des disciplines artistiques investit à la fois les normes habituelles des communications scientifiques, lorsqu'elles empruntent les voies de diffusion de la science, et les conventions des communications artistiques, lorsqu'elles utilisent les voies de diffusion du monde artistique. Il est tout de même possible de préciser que le développement institutionnel de la recherche en art s'est traduit ces dernières années par l'affirmation de cette posture, qui consiste à concevoir « l'exposition contemporaine [...] comme un vecteur de valorisation de la recherche artistique » (Athanassopoulos et Boutan, 2016 : 2).

L'image est un vecteur de transmission de connaissances important dans le monde scientifique. En effet, il accompagne bien souvent le texte écrit. Même « si les scientifiques se sont souvent méfiés des images, de la relation entre vision, perception et conceptualisation qui peut être génératrice d'erreurs » au point qu'« ils ont toujours préféré construire les savoirs par le langage », l'image n'a pas été totalement exclue de la recherche scientifique (Béguin-Verburgge, 2010 : 27). Au contraire, son utilisation dans ce champ a toujours existé : « Le dessin, la photographie, la carte font partie de ces « inscriptions » qui, rassemblées dans les bibliothèques, les musées ou les laboratoires, permettent les catégorisations et classifications nécessaires à l'élaboration du savoir scientifique et de la mémoire collective » (Béguin-Verbrugge, 2010 : 27). Dans la communication scientifique, l'image a toujours été utilisée par les scientifiques comme moyen pour appuyer leurs démonstrations au point qu'elle est parfois aussi importante que le texte. Par exemple, dans le domaine de la biologie et plus spécifiquement de l'immunologie, l'image scientifique joue un rôle primordial dans la production et la communication scientifique de sorte que les principes et les règles à mettre en œuvre sont très stricts pour qu'une image soit acceptée dans le cadre d'une publication dans une revue scientifique spécialisée soumise à l'évaluation par les pairs :

> « Parmi les règles [...], l'une des plus intangibles est que soit toujours décrit le matériel biologique utilisé, précisé la nature des instruments et des techniques de visualisation d'éléments exhibés alors qu'ils sont tous par nature invisibles, documenté et indexé chacune des illustrations, et enfin interrogé et discuté la validité et les qualités des représentations visuelles proposées » (Jacobi, 2010 : 103).

Pour le sociologue Bruno Latour, ce rapport à l'image distingue justement la littérature scientifique des autres modes d'expression textuelle comme l'indiquent ses propos : « Le texte n'est pas seulement « illustré » par des images, il est le développement de celles-ci » (Latour cité dans Beaudry, 2011 : 159). La chercheuse Guylaine Beaudry, qui rapporte cette citation, rajoute aussitôt que « pour le scientifique, l'illustration devient un langage pictural qui communique davantage d'informations, plus rapidement et sans entrave linguistique » (Beaudry, 2011 : 159). La production et l'usage de l'image comme objet de recherche existe également dans le domaine des sciences humaines et sociales. Par exemple, dans le champ de la muséologie, la pratique photographique est fréquemment utilisée pour sa capacité à mémoriser un objet éphémère, celui de l'exposition muséale.

Dans ce cas-là, la pratique photographique alimente la recherche en muséologie (Tardy 2012). L'utilisation de l'image dans la construction des savoirs est amenée à être renforcée comme l'atteste la chercheuse Annette Béguin-Verbugge dans son article sur les enjeux éditoriaux de l'image dans les publications scientifiques :

> Les techniques associées à l'image s'étant précisées, diversifiées, améliorées, l'image intervient de plus en plus dans la recherche elle-même, tantôt dans la phase d'analyse et de réflexion, comme outil de représentation, voire de manipulation des objets d'étude, tantôt dans la phase d'édition et de diffusion des résultats, comme outil de communication pour convaincre et rendre intelligible le propos (Béguin-Verbrugge, 2010 : 27).

La place de l'image dans la sphère scientifique est d'autant plus prégnante que les technologies numériques facilitent largement son utilisation par les chercheurs. À travers ces constats, la potentialité communicationnelle de l'image pour la science se fait entendre.

Si la science consiste à concevoir un discours, celui-ci se concrétise souvent dans la forme privilégiée du système de la communication scientifique, celle du texte écrit. Cependant, dans de nombreuses disciplines scientifiques, le texte s'accompagne d'images, qui participent tout autant que celui-ci à la signification du discours scientifique. Parfois, les données chiffrées remplacent le texte. De leurs côtés, les technologies numériques ouvrent de nouvelles perspectives informationnelles comme la 3D et les bases de données. Mais, il existe sans doute d'autres formes discursives dans lesquels le savoir pourrait s'investir, car : "Les sources de l'information scientifique et technique sont tributaires de ceux qui élaborent les savoirs : savants, chercheurs, érudits, ingénieurs… Les connaissances en tant que résultats de l'acte de connaître, sont alors communiquées ou conservées sous des formes diverses, adaptées aux usages envisagés" (Jeanneret, 1994 : 7). Jean-Paul Metzger affirme que le savoir, perçu comme une notion abstraite, non observable, "pour être partagé, [...] doit être représenté et il peut l'être de différentes manières : sous forme de textes, d'images et de données" (Metzger, 2002 : 46). En effet, le discours n'est pas forcément constitué d'une succession de phrases, si « le discours suppose une organisation transphrasique », « cela ne veut pas dire que tout discours se manifeste par des suites de mots qui sont nécessairement de taille supérieure à la phrase, mais qu'il mobilise des structures d'un autre ordre que celle de la phrase » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 187). Michel Foucault donne une définition très libre de l'énoncé, qui ouvre successivement sur une conception ouverte du discours :

> L'énoncé n'est pas une unité du même genre que la phrase, la proposition, ou l'acte de langage […]. Il est dans son mode d'être singulier (ni tout à fait linguistique, ni exclusivement matériel) […] ; c'est une fonction d'existence qui appartient en propre aux signes et à partir de laquelle on peut décider ensuite, par l'analyse ou l'intuition, s'ils « font sens » ou non, selon quelle règle ils se succèdent ou se juxtaposent, de quoi ils sont signe, et quelle sorte d'acte de langage se trouve effectuée par leur formulation (orale ou écrite) (Foucault, 1969 : 114-115).

De même, le texte ne renvoie pas forcément à l'écrit. Selon le *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par les deux linguistes Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, le caractère plurisémiotique du texte est trop souvent dissimulé : « Une recette de cuisine, un placard publicitaire ou un article de journal, un discours politique, un cours universitaire ou une conversation, ne comportent pas que des signes verbaux, ils sont également faits de gestes, d'intonations et d'images » (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 570). De même, selon Yves Jeanneret, le texte n'est pas à percevoir forcément comme une suite de mots :

> Mais rien ne nous oblige à retenir une telle définition du texte. Nous pouvons considérer comme des textes, une affiche et le jeu qu'elle établit entre image et mots écrits, l'organisation de l'écran d'accueil de notre ordinateur (avec les espaces, les rythmes visuels et le code des icônes) le découpage reconnaissable d'un journal télévisé. Parler de texte, c'est simplement indiquer qu'une forme générale doit organiser un espace d'expression pour qu'il soit lisible, que les messages ne nous parviennent que sous une forme matérielle concrète organisée (Jeanneret, 1994 : 75).

Il défend lui aussi une approche sémiotique du texte : « Tout texte est un objet constitué de plus d'un code. Il n'y a pas de texte purement linguistique, et encore moins purement alphabétique. Tous les textes sont polysémiotiques, c'est-à-dire faits de la rencontre de types de signes différents » (Jeanneret, 2007 : 106-107). Cette définition étendue du texte lui permet d'introduire le concept de l'écrit d'écran, qui a été initialement développé par le chercheur Emmanuël Souchier (Souchier, 1996). L'écrit d'écran résulte de la volonté de certains chercheurs de saisir les formes info-communicationnelles produites par l'ordinateur à travers la focale de l'écriture-lecture. En effet, pour eux, l'échange communicationnel offert par un ordinateur dominé par l'interface de l'écran repose en grande partie sur un acte d'écriture-lecture comme l'attestent ces propos :

> Aujourd'hui, un utilisateur qui consulte des documents sur internet est avant tout un lecteur. Certes, il accède, s'il le souhaite, à de la parole orale, à des séquences audiovisuelles, à des bruits, à des photographies. Mais il ne se fait spectateur que parce qu'il est lecteur : il accède à ces ressources en lisant un

espace visuel, et en le lisant comme texte (Jeanneret, 2007 : 153-154).

Si l'écrit d'écran « s'inscrit évidemment dans la continuité de toute la richesse des systèmes d'écriture » accumulée par la vieille tradition de cette pratique communicationnelle, le texte n'en est pas moins profondément transformé puisque l'écran « est un support dont les propriétés techniques forment et déforment les textes » (Jeanneret, 2007 : 154-155). Une de ses propriétés est de simuler dans un espace visuel unique toutes les formes d'expression existantes. Dès lors, la dimension polysémiotique du texte est renforcée.

Le savoir est habituellement mis en discours sous la forme du texte écrit, qui le concrétise et qui régit toujours très fortement le système de la communication scientifique caractérisé par le respect de son cadre normatif. En effet, l'évaluation du discours scientifique s'accomplit encore par l'intermédiaire de l'écrit et la publication d'articles dans les revues scientifiques ou d'ouvrages. Cependant, les technologies numériques ont introduit des transformations à ce système de la communication scientifique au niveau de son mode opératoire et de ses acteurs bien que ses fonctions demeurent inchangées. Cette évolution se poursuit au fur et à mesure que les scientifiques et plus largement les acteurs de la science s'emparent des capacités communicationnelles permises par les technologies numériques. Pour l'instant, les formes de la communication scientifique changent lentement. Certes, elles adoptent tout de même en grande partie le format numérique, mais celui-ci simule encore les conventions éditoriales du format imprimé. Cependant, dans certaines disciplines scientifiques, il existe des initiatives originales pour sortir de la domination du texte écrit en renégociant la place accordée à l'image et à la visualisation des données, notamment grâce aux potentialités techniques de l'« écrit d'écran ».

CHAPITRE III

LA DOCUMENTATION À TRAVERS LES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION ET LE MONDE ARTISTIQUE

L'objet principal de cette thèse est de s'intéresser aux formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques. Dans le chapitre précédent, la communication scientifique a été analysée à la fois, par le système qui régit cette activité et conditionne fortement ses formes, et comme situation d'énonciation, laquelle met en exergue le rôle du discours dans la concrétisation de la pensée savante. Cette primauté accordée au discours dans le chapitre précédent est volontaire, car il était question d'une approche phénoménologique de la communication scientifique. Ses formes y ont été perçues avant tout à travers les différentes typologies de discours, par lesquelles le savoir est transmis. Habituellement, celui-ci est mis en discours par le texte écrit, mais il existe d'autres formes discursives, plus polysémiques, dans lesquelles il pourrait s'investir, bien entendu, si celles-ci étaient reconnues par le système de la communication scientifique.

Dans le chapitre précédent, la notion de « document » a été délibérément ignorée pour mettre en avant celle d'« information », de manière à privilégier la dimension cognitive du processus communicationnel scientifique, ce qui a conduit finalement à transposer la notion de « discours » à celle d' « information ». Cependant, celle-ci possède un rôle essentiel puisqu'elle assure le codage du discours en message. Autrement dit, elle lui donne une forme et introduit une relation à un support. Effectivement, elle inscrit le message sur celui-ci. La mention du support n'est pas anodine, car il est directement lié à la notion de « document », communément admise comme un support associé à un contenu cognitif, assimilé ici à l'information, elle-même acceptée alors comme une inscription, c'est-à-dire une connaissance fixée matériellement. Ce chapitre entend donner la primauté à la notion de « document » et plus largement à celle de « documentation » parce que, si la communication scientifique est une activité, elle peut également être définie comme un corpus documentaire ou une

documentation scientifique, c'est-à-dire désigner l'ensemble des documents produits par les scientifiques et constitutifs du savoir. Le choix de mobiliser ici les notions de « document » et de « documentation » s'explique donc par leurs capacités à rendre compte de l'information dans son rapport au support ce qui apparaît indispensable lorsque l'objectif de cette thèse est de s'intéresser aux formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques.

Dans cette partie, qui délimite la notion de documentation, celle-ci est abordée selon deux approches, celle premièrement issue des sciences de l'information et de la communication et celle secondement issue du monde de l'art. D'une part, la définition du « document » et de la « documentation » par les sciences de l'information et de la communication répond ici à un enjeu important puisqu'il s'agit de notions clés pour la construction de la problématique énoncée dans le chapitre suivant. D'autre part, il apparaît que ce travail explicatif et conceptuel, à la lumière des sciences de l'information et de la communication, est initialement nécessaire, avant d'aborder les usages de la documentation par les acteurs du monde artistique, parce qu'il facilite considérablement la compréhension de ces derniers et plus particulièrement de leurs évolutions, provoquées en grande partie par les œuvres contemporaines et le développement des technologies numériques dans ce domaine. En outre, l'intérêt de la confrontation de ces deux approches est de montrer comment les recherches menées sur les paradigmes de la documentation par les sciences de l'information et de la communication rejoignent finalement les stratégies documentaires inventées par les artistes et les institutions du monde artistique. Cette comparaison est d'autant plus pertinente que les pratiques documentaires des institutions muséales autant que celles entreprises par les artistes eux-mêmes ont été largement influencées à la fois par l'évolution des techniques spécifiques au champ de la documentation et les théories des sciences de l'information et de la communication. Les travaux de l'historienne de l'art américaine Jessica Santone sur les pratiques d'archivage et de documentation des performances des années 1970 ont démontré ce lien[17].

17 Jessica Santone explique que les artistes ont intégré, à partir des années soixante-dix, la documentation dans leurs performances, comme mode d'enregistrement, de diffusion et de classification, alors même que celle-ci connaissait, à cette même époque, un essor considérable en tant que pratiques professionnelles, champ institutionnel et domaine scientifique. Elle déclare même que ces évolutions sont les conséquences des théories de la documentation, énoncées par la précurseur française Suzanne Briet, deux décennies plus tôt, dont l'impact se manifeste finalement dans les années soixante-dix à la fois sur « la dialectique de l'information » et « la production culturelle » (Santone, 2015 : 135).

1. LA DOCUMENTATION DANS LES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Dans les sciences de l'information et de la communication, la notion d'« information » a souvent été privilégiée au détriment de la notion de « document » ou même de « documentation ». Cette dernière est apparue à la fin du XIXe siècle et a connu son apogée après la Seconde Guerre mondiale pendant les années cinquante. Il faut attendre la décennie suivante et le développement des techniques informatiques, comme moyen de traiter automatiquement l'information, pour que soit introduit l'idée selon laquelle le document en tant que support peut être désormais ignoré et que la notion de « document » soit remplacée par celle d'« information » . Aujourd'hui, l'essor sans limite des technologies numériques est telle que la documentation est régulièrement mise en doute, comme l'indique les propos de ce professionnel en information-documentation Jean-Philippe Accart : « la documentation n'est-elle (ou ne sera-t-elle pas) pas remplacée par le « tout numérique », avec l'accès facilité aux ressources électroniques ou le développement des moteurs de recherche sans la nécessité pour l'utilisateur de recourir à un intermédiaire ? » (Accart cité dans Blanquet, 2014 : 14-15). Dès les années quatre-vingt-dix, le théoricien de l'information-documentation Jean Meyriat reconsidère la pertinence de cette terminologie, qui contradictoirement met l'accent sur le document « alors que le travail et la réflexion « documentaire » portent essentiellement sur l'information, et non sur son support, si ce n'est de façon secondaire » (Meyriat, 1993, dans Couzinet, 2001 : 342). Il déclare même que le terme de documentation « devient quelque peu dévalorisant à une époque où l'on cultive avec prédilection le multimédia » (Meyriat, 1993, dans Couzinet, 2001 : 342).

Dans son ouvrage *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* paru en 2000 et réédité en 2007, Yves Jeanneret lutte fortement contre cette idée répandue qui laisse entendre que la documentation est une notion inopérante :

> Celle qui prétend que la documentation est aujourd'hui dépassée, en tant que discipline, qu'il faudrait passer d'une « ère de la documentation » à une « ère de l'information ». Traduction épistémologique d'un prétendu constat pratique, qui serait que nous ne manipulons plus des documents, mais des informations. C'est une idée séduisante, mais radicalement fausse. Pour comprendre la nouveauté des médias informatisés, il importe avant tout de ne pas les couper de la profondeur historique des constructions documentaires (Jeanneret, 2007 : 95).

Même si la majorité des documents produits sont aujourd'hui accessibles par l'intermédiaire des médias informatisés, la mutation ainsi provoquée concerne moins celle du document en information, mais davantage son passage sur un support numérique, dont la nature est beaucoup plus complexe qu'auparavant (Jeanneret, 2007 : 99). Pour Yves Jeanneret, la question de la documentation et par la même celle du document est toujours pertinente, « car l'information ne s'est pas affranchie des dimensions matérielle et sociale » (Jeanneret, 2007 : 97). Or, le document est justement la notion qui rend compte de ces deux dimensions de l'information et plus particulièrement de ses rapports au support. De plus, l'impact du document sur l'information n'est pas neutre comme le rappelle Jean Meyriat :

> Malgré le rôle accessoire et en quelque sorte transitoire de ce dernier par rapport à l'information qu'il supporte, on ne peut pas supposer qu'il soit entièrement neutre par rapport à elle ; il lui offre des moyens et lui impose des contraintes, voire des limitations, dont il convient de tenir compte (Meyriat, 1994, dans Couzinet, 2001 : 397).

Maintenant que la pertinence de la notion de « documentation » et de « document » est reconsidérée, il convient de revenir sur leur définition par les sciences de l'information et de la communication. Tout d'abord, le concept de documentation est sous-tendu par celui de “document”, objet support d’informations. Aussi, il n'est pas possible de parler de documentation sans auparavant établir une définition précise du « document ». Une fois cette définition bien circonscrite, la documentation est étudiée conjointement comme un ensemble de documents et comme une activité reposant sur un système d'information. Enfin, ces deux notions sous le spectre du numérique connaissent aujourd'hui une évolution qui les font rentrer dans l'ère de la « redocumentarisation ».

1.1 Le concept de document, le fondement de la documentation

Le collectif de chercheurs réunis sous la nomination Roger T. Pédauque est connu pour ses études sur le document numérique. Bien que ce dernier est subi de nombreuses transformations induites par les spécificités de son support, les membres de ce collectif ont tout de même observé la persistance de trois dimensions essentielles qui fondent un document, celles de sa forme, de son contenu et de son médium, résumées par Jean-Michel Salaün aux trois participes passés : vu, lu et su (Salaün, 2012).

La première dimension correspond au repérage du document à travers sa forme par les sens : « le document doit être immédiatement appréhendable comme tel » (Salaün, 2012 : 49). Les professionnels de la documentation se servent justement souvent de cette faculté pour classer les documents (papier, film, cassette audio, cédérom, dvd...). C'est ainsi qu'« un document est d'abord un objet concret, manipulable, inscrit comme support porteur d'informations » (Fraysse, 2011 : 37). La longue histoire documentaire est dominée par les formes écrites, au sens large, enregistrées sur des supports, qui ont largement évolué au cours des siècles. La notion de « document » contrairement à celle d'« information » plus « abstraite et logiciste » ne renie donc pas sa dimension matérielle (Jeanneret, 2007 : 96). Cependant, si le support constitue une condition *sine qua non* pour attester de l'existence d'un document, celui-ci ne peut être réduit à cette seule dimension, comme le suggère Jean Meyriat en affirmant que le document comporte deux aspects, « l'un matériel (l'objet qui sert de support) et l'autre conceptuel (le contenu de ce support, c'est-à-dire l'information) » (Meyriat , 1978, dans Couzinet, 2001 : 114).

La seconde dimension, celle de son contenu, se rapporte à la compréhension intellectuelle du document, qui nécessite deux étapes : « le déchiffrage des signes et leur interprétation par leur mise en contexte » (Salaün, 2012 : 52). Cette dimension est détectée, dés 1934, par Paul Otlet, dans son *Traité de documentation*. Il y affirme que le document est « le support d'une certaine matière et dimension, […] sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles » (Otlet cité dans Fraysse, 2011 : 41). Il parle également d'inscription sur un support en attestant que « le plus petit document, c'est une inscription » (Otlet cité dans Fraysse, 2011 : 41). De ces paroles s'opère une déduction, celle qu'un document est une forme, un support, associée à un contenu cognitif. De son côté, Suzanne Briet, auteur de l'ouvrage *Qu'est-ce que la documentation ?* paru en 1951, parle de ce contenu en le désignant comme « connaissance fixée matériellement » ou comme une « unité documentaire » proche « de l'idée élémentaire, de l'unité de pensée » (Briet citée dans Fraysse, 2011 : 41). Pour Yves Jeanneret, cette dimension cognitive du document est déterminante puisqu'elle introduit le rôle du récepteur dans le processus d'instauration du document : « Le support cesse d'être un simple support, dès lors qu'il est considéré comme un espace signifiant potentiel. À ce moment instituant, celui du regard prêt à interpréter le support n'est pas encore un document, mais

peut le devenir » (Jeanneret, 2007 : 100).

La troisième dimension, celle de médium, renvoie à la fonction sociale du document (Salaün, 2012 : 55). Effectivement, le document peut être analysé comme le résultat d'une construction sociale complexe. Viviane Couzinet a relevé que cette dimension est souvent exploitée comme cadre d'analyse par les historiens (Couzinet, 2004 : 29). Le document ne possède pas la même fonction sociale selon le contexte dans lequel il est produit ou exploité. Par exemple, le document peut devenir une archive lorsqu'il cesse d'être directement utile pour une activité. Il est alors conservé pour « témoigner ultérieurement de l'existence de cette activité ou constituer la preuve des tâches menées dans le cadre de cette activité » (Cacaly, 2008 : 10). Ces documents sont déposés dans un local de stockage et font l'objet de traitements spécifiques notamment pour assurer leur conservation. Dès lors, une archive peut être également perçue comme un document « ayant fait l'objet d'un dépôt dans un lieu de conservation spécialisé » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 475). Le document peut également avoir comme fonction d'être une source. Cet usage renoue avec son sens historique et savant, qui considère le document comme une preuve, c'est-à-dire une « source d'information authentique permettant d'étayer une affirmation » (Blanquet, 2014 : 30). Cet aspect est relayé par Paul Otlet quand il dit que « les choses matérielles elles-mêmes (objets) peuvent être tenues pour documents lorsqu'elles sont érigées comme éléments sensibles, directs d'études, ou de preuves d'une démonstration », ou encore, par Suzanne Briet, selon laquelle le document désigne « toute base de connaissance fixée matériellement et susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve » (Otlet et Briet cités dans Fraysse, 2011 : 41). La fonction du document en tant que source d'information est particulièrement importante pour les sciences, notamment les sciences humaines. L'exemple de l'histoire est souvent cité, car « il n'y a pas d'histoire sans documents » (Blanquet, 2014 : 30). Un même document peut accumuler plusieurs fonctions sociales. Par exemple, un même objet peut remplir à la fois une fonction esthétique et une fonction informationnelle sans que celles-ci soient antinomiques. Jean Meyriat cite les objets de musées pour attester de cette propriété :

> On conviendra sans peine que les objets rassemblés dans un musée sont des documents : ils peuvent avoir une fonction esthétique s'ils sont beaux (il se peut même qu'ils aient été rassemblés parce qu'ils sont beaux) ; mais il est

> certain qu'ils ont une valeur informative : ils ont été rassemblés pour donner aux visiteurs des informations sur leur auteur ou leur fabricant, sur son milieu, sur son époque… (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114).

Cependant, Jean Meyriat précise aussi qu'un objet est perçu comme un document quand sa fonction informative est privilégiée au détriment des autres fonctions qu'il est susceptible d'assumer : « considérer un objet comme document c'est privilégier cette fonction, l'ériger en fonction principale, sans annuler les autres mais en les subordonnant à la première » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 116). Si un objet peut remplir plusieurs fonctions en même temps, Jean Meyriat démontre également que la dimension informative est intarissable : « la capacité informative d'un document n'est jamais épuisée par les utilisateurs » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 117). La nature de leurs fonctions peut éventuellement déterminer pour les professionnels de la documentation le classement les documents, en leur « attribuant ainsi [...] des objectifs intentionnels de conservation, de mémoire, de référence, de preuve, de communication, de promotion sociale, de reconnaissance, de distraction, d'apprentissage, de réflexion, d'aide à l'action, de décision » (Fraysse, 2011 : 38).

Pour Marie-France Blanquet, ces trois dimensions que constituent sa forme, son contenu et son médium, doivent être absolument réunies pour que le document existe : « il doit être lisible matériellement, être intelligible et avoir un usage social » (Blanquet, 2014 : 94). Yves Jeanneret partage ce point de vue comme l'affirment ses propos : « Le document, c'est un support utilisé d'une façon particulière, qui n'est pas seulement défini par des caractéristiques matérielles, mais par des formes d'expression et des usages culturels » (Jeanneret, 2007 : 100). Jean-Michel Salaün précise que si ces trois dimensions sont inhérentes au fonctionnement du document, elles doivent aussi être coordonnées entre elles : « Ses modalités anthropologiques, intellectuelles et sociales doivent non seulement être efficientes prises chacune séparément, mais encore être cohérentes entre elles » (Salaün, 2012 : 57). Le collectif Roger T. Pédauque poursuit en affirmant que ces trois dimensions constituent un contrat de lecture entre un producteur et un lecteur, qui établit le fondement du document en tant qu'objet de communication :

> Il est probable que ce contrat à trois facettes présente, dans toutes les nuances que nous avons exposées, la réalité de la notion de document. Un document ne serait finalement qu'un contrat entre des hommes dont les qualités anthropologiques (lisibilité – perception), intellectuelles

> (compréhension – assimilation) et sociales (sociabilité – intégration) fonderaient une part de leur humanité, de leur capacité à vivre ensemble (Pédauque, 2006 : 78).

À partir de ces conclusions sur le document, Jean-Michel Salaün en propose cette définition :

> *Un document est une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat de lecture*. Nous retrouvons bien les trois dimensions, matérielle avec la trace (vu), intellectuelle avec l'interprétation (lu), mémorielle avec l'avènement passé (su), ainsi que la nécessaire construction sociale avec le contrat (Salaün, 2012 : 59).

Par sa définition, Jean-Michel Salaün introduit au cœur de la notion de « document » la dimension de « trace ». Le document est la trace d'un événement passé : il « fait le lien entre quelque chose qui s'est déroulé dans le passé dont il est la trace et aujourd'hui » (Salaün, 2012 : 59). Effectivement, le document est en mesure de rendre pérenne un événement par sa capacité à en laisser une trace ; par exemple, « une pièce théâtrale [...] peut, par ailleurs, faire l'objet d'une multitude de documents (les différentes éditions du texte rédigé par l'auteur, ou de textes commentés, les enregistrements sonores, ou audiovisuels, des différentes représentations) » (Cacaly, 2008 : 77). Cette trace peut être de nature très différente ; par exemple, « fortuite, un indice », ou « construite, un texte » (Salaün, 2012 : 59). Cette possibilité de conserver une trace du passé constitue le fondement de la fonction mémorielle du document, c'est-à-dire qu'il se dote « d'une fonction de mémoire pour une instance réceptrice » (Courbières, 2002 : 114). La trace en exprime sa caractéristique mémorielle : « Le document est une façon de retrouver notre passé et, nécessairement, de le reconstruire en fonction de notre présent pour orienter notre futur » (Salaün, 2012 : 59).

Cette caractéristique mémorielle n'est possible uniquement parce que le document est doté de deux propriétés : la synchronie et la stabilité. Elles ont été largement analysées par le chercheur Robert Escarpit dans son ouvrage intitulé *Théorie générale de l'information et de la communication* et paru en 1976. Il y affirme que le document est :

> Un objet informationnel visible ou touchable et doué d'une double indépendance par rapport au temps :
> - synchronie : indépendance du message qui n'est plus une séquence linéaire d'événements, mais une juxtaposition multidimensionnelle des traces ;
> - stabilité : indépendance globale de l'objet informationnel qui n'est plus un événement inscrit dans l'écoulement du temps, mais sur un support matériel

> de la trace qui peut être conservé, transporté, reproduit (Escarpit, 1976 : 123).

Ces deux propriétés lui permettent d'ajouter que le document est “un ensemble cohérent, stable et fini d’informations structurées et lisibles, à usage défini, quel qu’en soit le support” (Cacaly, 2008 : 77). De plus, à partir de ces deux propriétés, Robert Escarpit construit une réflexion sur le document par rapport à la notion de temporalité. En effet, le document par sa stabilité est un moyen de se libérer de la contrainte du temps, c'est-à-dire d'inscrire la pensée hors de l'événement. Il écrit ainsi que :

> le document est une accumulation de traces fixes et permanentes […] où les réponses données en feed-back, à travers le temps, aux expériences antérieures, restent disponibles pour une lecture, c'est-à-dire pour une exploration libre de toute contrainte événementielle ou chronologique, en fonction du projet et de la stratégie destinée à le réaliser (Escarpit cité dans Fraysse, 2011 : 42).

Jean Meyriat atteste lui aussi de cette dimension du document comme support de conservation qui situe l'information en dehors du temps :

> Un document fixe l'information ; il est stable et durable, aussi longtemps que tout accident matériel, climatique ou autre, ne vient pas compromettre son intégrité ; il se prête donc à des exploitations répétées aussi nombreuses qu'on le veut, et à des vérifications sans limite dans le temps (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 118).

Cette dimension du document est importante pour la science, car l'inscription de l'information scientifique sur un document permet de la rendre durable ce qui est nécessaire à la production et la constitution du savoir ; « par « savoir », il faut entendre un ensemble organisé de connaissances cumulées et durables, c'est-à-dire qui restent valables et utilisables dans des cas semblables à des moments différents » afin « de résoudre des problèmes » ou « de répondre aux situations dans lesquelles on se trouve » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 150).

Son caractère fini, stable et durable, établit le document comme un anti-événement (Cacaly, 2008 : 77). Autrement dit, il s'oppose au caractère imprévisible de l'événement. Le chercheur Patrick Fraysse explicite cette opposition par le fait que le document soit reproductible. En effet, un événement « n'est pas reproduit ni reproductible ni transmissible » car « il se conjugue au présent immédiat » alors qu'« un document a été produit, existe, donc est défini, entièrement connaissable et prévisible » et peut donc « être reproduit » (Fraysse,

2011 : 43). Ce caractère reproductible du document participe ainsi à le définir comme le souligne Jean Meyriat : « Il est [...] possible d'en établir autant de copies que l'on veut pour les transmettre où l'on veut tout en conservant la totalité des informations qu'il a apportées » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 118). Ce caractère remet en cause la première définition du document établie précédemment par Jean-Michel Salaün, qui ne s'en satisfait pas. En effet, ce théoricien atteste de l'existence de deux types de documents qu'il oppose, l'un qui « reste unique » et l'autre plus « ordinaire » fixé sur un support maniable, qui peut devenir reproductible (Salaün, 2012 : 60). Pour lui, le premier correspond à un prototype documentaire unique, qu'il nomme le protodocument, alors que le second est « la représentation formelle de ce prototype sur un support maniable » (Salaün, 2012 : 60). Cette distinction permet de reformuler sa définition du document :

> Un protodocument est une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat de lecture. Un document est la représentation d'un protodocument sur un support, pour une manipulation physique facile, un transport dans l'espace et une préservation dans le temps (Salaün, 2012 : 60).

Cette définition est remise en cause par Patrick Fraysse pour qui un document n'est pas toujours un anti-événement. Selon lui, il existe des événements qui peuvent être considérés comme documents dans le sens où ils en « revêtent les principales caractéristiques » (Fraysse, 2011 : 67). Il cite l'exemple de cérémonies traditionnelles comme les processions religieuses. Elles sont des documents, car « elles se reproduisent chaque année dans des formes semblables » et qu'elles tissent « un lien ré-actualisé avec le passé » (Fraysse, 2011 : 67). Dans ce document qualifié de « document-signe », le support et le signe sont réunis dans une même unité ; ils sont inséparables. Dès lors, le support du document éphémère est la cérémonie elle-même, qui prend forme à travers le corps social de la communauté, les producteurs sont les acteurs et les récepteurs sont les spectateurs. Patrick Fraysse estime que le document numérique est semblable à ces cérémonies, car « sur les supports numériques le texte n'est plus un objet qui se conserve, mais un événement qui se réitère, à la demande de l'usager, dans une présence virtuelle et disponible » (Fraysse, 2011 : 67). Pour lui, « la notion de virtualité n'est donc pas réservée au numérique » puisque tout document demeure virtuel tant que sa fonction informationnelle n'a pas été activée par un récepteur (Fraysse, 2011 : 68).

Aujourd'hui, il est tout à fait possible d'envisager qu'une cérémonie soit un document parce que cette notion s'est profondément élargie depuis l'époque où elle désignait uniquement les livres. Dans son *Traité de documentation* paru en 1934, Paul Otlet est le premier a mentionné la diversité de typologie des documents. Par exemple, dès le début des années trente, il décrète la télévision, tout juste inventée, comme relevant du champ de la documentation (Otlet, 1934 : 237). Après la Seconde Guerre mondiale, Suzanne Briet poursuit cette extension, qui « s'étend aux unités documentaires de toute espèce, documents iconographiques, métalliques, monumentaux, mégalithiques, photographiques, radiotélévisées » (Briet dans Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 471). Prenant en exemple celui d'une antilope dans un zoo, elle déclare même les êtres et les phénomènes vivants comme étant des documents (Briet dans Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 471). À partir de cette déclaration, cette notion ne s'est plus appliquée seulement aux objets. L'extension de cette application terminologique à des objets de plus en plus variés correspond à la propagation d'une réalité professionnelle en plein développement au début du XXe siècle, celle d'une activité prenant en charge « l'intensification des transactions informatives et des procédures de traitement d'un objet-support d'information » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 470). Celle-ci se démarque des procédures mises en place jusqu'alors dans les bibliothèques pour le livre considéré pendant longtemps comme le seul document porteur d'informations digne d'être conservé. La documentation est donc une réponse à l'éclatement de la prédominance du livre et à la diversification des supports de diffusion de l'information.

Le théoricien de l'information-documentation Jean Meyriat, dans les décennies de la seconde moitié du XXe siècle, poursuit cette réflexion sur la diversité typologique du document ce qui l'amène à proposer une définition large du document comme étant « un objet qui supporte de l'information et qui sert à la communiquer » et à déclarer que « tout objet contient de l'information » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114). En proclamant ce principe, il désolidarise définitivement la notion de document de l'écrit :

> La notion de « document » est beaucoup plus large de celle d'« écrit ». Les documents écrits constituent un cas privilégié, parce que l'écriture est le moyen le plus communément utilisé pour communiquer un message. Encore faut-il remarquer que l'on peut écrire sur beaucoup d'objets différents […]. On peut aussi écrire en utilisant divers systèmes de signes […] les écrits sont loin d'être les seuls objets ayant pour fonction de transmettre une

information (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 144).

La définition du document avancée par Jean Meyriat accorde la primauté à l'information. En effet, il soutient que le support du document est subordonné à l'information et que « l'activité dite documentaire, parce qu'elle part le plus souvent de documents, repose en fait sur l'extraction de l'information qu'ils supportent, sa caractérisation, son traitement ; après quoi elle fait peu de cas des documents eux-mêmes » (Meyriat, 1994, dans Couzinet, 2001 : 396). Le document peut « être éliminé après que l'information ait été transférée sur un autre support : c'est elle qui est importante, c'est elle d'ailleurs qui intéresse l'utilisateur » (Meyriat, 1994, dans Couzinet, 2001 : 396). Même si cette définition du document insiste sur sa dimension informationnelle au détriment du support, elle possède le mérite de mettre en exergue ses composantes informationnelles et communicationnelles (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001).

La fonction communicationnelle du document est largement analysée par Jean Meyriat. En effet, si celui-ci affirme que « tout objet contient de l'information », il précise également que « tout objet m'apporte des informations » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114-115). Ces deux proclamations lui permettent d'introduire une distinction entre deux types de documents : les « documents par intentions » et les « documents par attribution ». Les premiers sont des objets « faits pour communiquer de l'information : une lettre, un tableau statistique, une affiche publicitaire… Ils sont donc documents par l'intention de leur auteur ou producteur » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115). En 1997, dans son article *What is « a document » ?*, Michael Buckland réaffirme le rôle de l'émetteur dans la désignation du statut de document à un objet tout en insistant sur le caractère collectif de celui-ci, qui ne peut se limiter à la seule figure de l'auteur. Aussi, il privilégie la notion de « producteurs » à celles d' « auteurs », pour intégrer l'ensemble des acteurs, qui interviennent en amont de la réception du document par son lecteur, qu'il s'agisse de ceux qui contribuent à accorder une matérialité au document ou de ceux qui en assurent sa médiation. Michael Buckland concède autant d'importance à la phase de production qu'à la phase de médiation dans l'édification d'un objet en document :

> Le document, dans son acception la plus courante, a été réalisé par son auteur à des fins informatives […]. Il est de plus suivi par un processus éditorial qui l'aura légitimé et validé. L'ensemble de ce processus, qui constitue la phase de production associée avec la phase de médiation, est

> donc déterminante pour donner au document traditionnel son identité de document (Buckland cité dans Blanquet, 2014 : 36).

Les seconds, les « documents par attribution », possèdent initialement une autre fonction que celle de communiquer de l'information, mais ils deviennent document lorsqu'un usager y trouve tout de même une information qui lui est utile : « C'est le cas d'à peu près tous les objets qu'on trouve dans les musées. […]. De même c'est la question que je pose à n'importe quel objet qui en fait un document du moment qu'il m'apporte une information en réponse » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115). Jean Meyriat déclare même que « c'est l'utilisateur, le récepteur du message, qui fait le document » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115).

La fonction communicationnelle du document est complètement assumée et effective lorsque le message de l'émetteur rencontre le récepteur, c'est-à-dire lorsque l'information supportée par un document est identifiée comme telle par l'émetteur et le récepteur : « Le processus de communication suppose toujours un émetteur et un récepteur : l'un et l'autre ont l'initiative dans l'identification de l'objet transmis comme support de message et dans l'attribution d'une signification au message » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115). Autrement dit, Jean Meyriat spécifie que l'information portée et transmise par un document « a du sens, pour celui qui l'émet comme pour celui qui la reçoit » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 144). Jean-Michel Salaün a concrétisé cette rencontre entre l'émetteur et le récepteur par ce qu'il nomme le contrat de lecture. Ce processus communicationnel, qui fait se rencontrer l'auteur et le lecteur *via* le document, garantit le caractère cognitif de celui-ci considéré comme le « résultat, [la] trace, [la] preuve d'un traitement cognitif effectué par son auteur pour communiquer ses connaissances à son lecteur » (Blanquet, 2014 : 32). Cependant, Jean Meyriat met en garde sur l'importance accordée l'auteur en affirmant que « la volonté de l'émetteur ne suffit pas » à produire un document ; seule la volonté du récepteur de s'informer est indispensable pour faire d'un objet un document. Aussi, il déclare que le document est « le produit d'une volonté, celle d'informer ou de s'informer – la seconde au moins étant toujours nécessaire » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 147). Il illustre son argumentaire sur le rôle déterminant du récepteur dans l'attribution du statut de document en citant un exemple très imagé, celui d'un journal tantôt considéré comme emballage ou comme document :

> Un journal est fait pour supporter et transmettre des informations ; mais si l'acheteur s'en sert pour envelopper des légumes par exemple, le journal devient un sommaire emballage et n'est plus un support d'information. Il peut le redevenir si le destinataire du paquet jette les yeux sur le contenant et prend connaissance de quelques nouvelles (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 145).

Cette dimension info-communicationnelle du document explicite la posture d'Yves Jeanneret, selon laquelle il refuse de négliger cette notion qui prend en compte la matérialité de l'information ; parce que si « l'information n'est pas un objet », elle constitue « une relation posée face à l'objet » (Jeanneret, 2007 : 112). Il détaille son argumentation en alléguant : « ce qui constitue l'information, c'est l'interprétation d'un document, en fonction de sa forme matérielle, par un sujet qui le perçoit et en comprend le sens, en vertu de la culture des formes sur laquelle reposent toute légitimation et toute transmission culturelles » (Jeanneret, 2007 : 112). C'est ainsi que le document apparaît comme une notion perspicace pour étudier « la manière dont les dispositifs médiatiques modifient la matérialité des textes » et « le cas échéant, [...] [l]es effets sur la façon dont nous produisons et échangeons nos informations » (Jeanneret, 2007 : 112).

1.2 La documentation, comme un ensemble de documents et une activité reposant sur un système d'information

La documentation est le principal objet d'étude et d'analyse de cette recherche. Ses fondements ont été établis par Suzanne Briet, dès 1951, dans son ouvrage théorique intitulé *Qu'est-ce que la documentation ?*. Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale de France et fondatrice de l'Institut National des Techniques de la Documentation, elle a été disciple du professeur belge, Paul Otlet, initiateur de la documentation comme discipline savante. Ce dernier utilise l'expression « documentation » dès 1903 (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 470). L'étymologie latine *docere*, qui signifie « instruire » ou « enseigner », atteste de la dimension savante de la documentation (Blanquet, 2014 : 27). Elle est fondée sur une acceptation primitive de ce qu'a été pendant longtemps un document, c'est-à-dire « « toute chose » qui apporte un enseignement, qu'elle soit écrite ou non, durable ou fugitive » (Blanquet, 2014 : 28). L'historienne de l'information scientifique et technique Martine Comberousse date la première mention du terme « documentation » en 1870 avec un « sens limité » celui « de

recherche des documents pour appuyer une étude » (Comberousse, 1999 : 67). Cette perspective historique renvoie à une acception juridique de la notion de document comme preuve, la documentation apparaissant comme « un ensemble de documents servant de preuve » à un discours (Meyriat, 1993, dans Couzinet, 2001 : 330).

Dans le *Dictionnaire de l'Information* paru en 2008 et dirigé par Serge Cacaly, la documentation est définie comme "un ensemble de documents recueillis sur un sujet ou un thème ou encore l'ensemble des documents associés à un produit ou un équipement" ou comme "une activité de gestion, de transfert et de diffusion des documents" (Cacaly, 2008 : 77). Patrick Fraysse reprend lui aussi cette double distinction dans sa définition :

> En privilégiant cet aspect technique et procédural, on dira que la documentation est l'action de réunir des documents, au moyen d'outils de recherche spécialisés (thésaurus, classifications, etc.). Au contraire, si on s'intéresse d'abord au contenu, ce sera plutôt un ensemble de documents contenant de l'information, résultat d'une recherche (Fraysse, 2011 : 40).

Yves Le Coadic la conçoit comme une technologie facilitant l'accès aux documents de plus en plus variés :

> On avait besoin d'une nouvelle technologie, d'un nouveau corps de techniques pour organiser, analyser les documents, les décrire, les annoter, techniques qui diffèrent des techniques bibliothéconomiques traditionnelles. Cette technologie, c'était la documentation. Par opposition à la bibliothéconomie et à l'archivistique, la documentation fait donc référence aux techniques non conventionnelles d'organisation et d'analyse, non pas seulement des livres, mais des documents de toute sorte (Le Coadic, 2004 : 16).

La notion de documentation laisse ainsi transparaître deux conceptions étroitement liées, celle d'un ensemble de documents ou celle d'une activité. Jean Meyriat, dans son article intitulé *Document, documentation, documentologie,* paru en 1981, reprend les deux premières acceptations en ajoutant une troisième. Pour lui, en premier, la documentation est « un ensemble de document intentionnellement constitué » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 148). En second, il s'agit d'une activité, c'est-à-dire « l'ensemble des techniques, mis en œuvre pour rassembler, classer, exploiter… des documents » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 149). En troisième, elle induit une série de connaissances constitutives d'une science (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 148).

La documentation suppose un ensemble de documents, car un seul ne suffit pas pour qu'il y ait documentation. Cette affirmation peut être tempérée. Il existe un usage courant, qui assimile la documentation à un seul document, lorsque celui-ci accompagne un logiciel, un appareil ou tout objet vendu pour en expliquer son utilisation et son fonctionnement. Il résulte d'une évolution sémantique, qui consiste à utiliser le terme de documentation à la place du mode d'emploi ou de la notice. Cependant, excepté ce cas précis, il faut plusieurs documents pour qu'il y ait documentation. En outre, une simple accumulation de documents ne constitue pas pour autant une documentation. En effet, celle-ci laisse entendre que « ce fonds soit organisé et c'est là tout le travail du documentaliste et la raison d'être de la documentation » (Blanquet, 2014 : 35). Dès lors, elle nécessite obligatoirement l'existence d'une collection. Celle-ci se différencie d'un fonds documentaire par son aptitude à former « un ensemble (relativement) cohérent et signifiant » alors que dans un fonds documentaire, contrairement à une collection, il n'y a pas de sélection et rarement l'intention de constituer un ensemble cohérent » (Bergeron dans Desvallées et Mairesse, 2011 : 53). La collection est alors garante du caractère cognitif du document, car « un document seul n'a aucune signification » (Blanquet, 2014 : 35). En effet, le fait que la documentation soit organisée et traitée multiplie fortement les chances d'un document de rencontrer son public. Dans ce sens, elle participe à assurer sa fonction info-communicationnelle au point que la documentation et la collection documentaire, qui lui est afférente, sont déterminantes dans l'attribution du statut de document, comme le suggèrent les propos suivant de Marie-France Blanquet : « Un objet quelconque devient donc document s'il est associé à une notice qui permet de le situer dans une collection et donc de le retrouver » (Blanquet, 2014 : 36). Elle insiste sur le rôle de localisation de la documentation en précisant que la présence d'un document dans une collection est justifiée par l'information, dont il est porteur. Autrement dit, un document enferme obligatoirement « l'information nécessaire à son repérage dans une collection » (Blanquet, 2014 : 36). Cette affirmation sous-tend également qu'une collection documentaire est constituée à partir de documents rassemblés parce qu'ils contiennent des informations jugées intéressantes pour ceux qui l'établissent. En effet, une collection est toujours constituée selon des critères intentionnels, qui eux-mêmes sont cognitifs, ce qui fait qu'elle est porteuse de signification. La constitution d'une collection, sa nomination, son enrichissement, apparaît alors comme un travail intellectuel original répondant à un projet éditorial précis. Ces premières déclarations sur la

documentation révèlent que celle-ci est intrinsèque à la notion même de document. Un objet peut être considéré comme un document seulement s'il fait l'objet d'un processus de documentation, qui le situe dans une collection documentaire. Ce constat correspond à la définition du document telle qu'elle est proposée par la norme internationale ISO 5127-1, selon laquelle un document est « une information enregistrée qui peut être traitée comme une unité dans un processus de documentation, quelles que soient sa forme et ses caractéristiques » (Fraysse, 2011 : 37).

Si la documentation résulte d'un processus qui associe des documents pour constituer des collections documentaires, elle est également elle-même productive de documents qualifiés de « documents secondaires ». Suzanne Briet en fait le constat dans cette citation :

> La fonction propre des organismes de documentation est de produire des documents seconds, dérivés de documents initiaux que ces organismes ne créent pas ordinairement, mais qu'ils conservent parfois. Que ces organismes constituent des centrales de conservation ou qu'ils interviennent comme de simples utilisateurs ou relais, au profit d'une catégorie d'usagers, la production documentaire occupe chez eux une place caractéristique. Nous sommes là au cœur de la profession de documentaliste (Briet citée dans Blanquet, 2014 : 73).

Une première distinction semble s'opérer entre des documents primaires et des documents secondaires, les seconds étant issus des premiers. Dans le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly, le premier est « un document présentant une information à caractère original, c'est-à-dire lue ou vue par le lecteur dans le même état où l'auteur l'a écrite ou conçue » (Cacaly, 2008 : 65) tandis que le second est « un document présentant des informations résumées (analytiques) et paratextuelles (synthétiques) de documents primaires » (Cacaly, 2008 : 66). Patrick Fraysse précise que le document primaire, peu importe qu'il s'agisse du document original ou de sa copie, se caractérise surtout par l'information représentant la connaissance utile pour celui qui la cherche. Il ajoute en ce qui concerne le document secondaire, que celui-ci joue le rôle de « panneau indicateur », c'est-à-dire qu'il « comporte des informations de nature signalétique et/ou analytique sur les documents primaires » pour indiquer « où se trouve l'information recherchée – portée par le document primaire – ou comment y accéder » (Fraysse, 2011 : 39). Ces derniers adoptent des formes très diverses comme les bibliographies, les catalogues, les notices, les synthèses

documentaires, *etc*. La distinction entre documents primaires et documents secondaires réside aussi dans le fait que les premiers constituent « une première mémorisation » choisie par les producteurs alors que les seconds sont fondés sur « une seconde mémorisation […] assurée par le professionnel de l'information et de la documentation au sein du fonds documentaire constitué » (Blanquet, 2014 : 94). Dans ce sens, le processus documentaire peut être perçu en deux étapes de mémorisation ; une première, « qui consiste à transformer des traces en une mémoire, sur laquelle un travail d'analyse pourra s'effectuer afin de la rendre accessible et transmissible » par une seconde mémorisation (Courbières, 2002 : 114). En plus des documents primaires et secondaires, il existe les documents tertiaires issus d'une compilation d'informations primaires (Fraysse, 2010 : 39). Le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly le présente comme un « ouvrage de synthèse » assimilé à « une exploitation organisée et synthétique de sources primaires ou de compilation de travaux originaux » (Cacaly, 2008 : 66). Ce type de travail précède toute étude scientifique puisqu'il « exige une étude bibliographique et une exploitation permettant de mettre en évidence les différents courants de pensée ou points de vue relatifs au sujet traité » (Cacaly, 2008 : 66).

La documentation ne désigne pas uniquement un ensemble de documents. Elle peut être également assimilée à une activité, c'est-à-dire comme « une action concernant le document » comme le démontre « le suffixe nominal issu du latin *action* » (Blanquet, 2014 : 40). La documentation est alors un moyen d'accès à l'information, « *via* le document et son support, à travers des outils et des méthodes qui sont capables de fournir les références du document, voire les informations elles-mêmes » (Fayet-Scribe, 2000 : 9). La conception de la documentation comme activité professionnelle est récente puisqu'elle apparaît au début du XXe siècle lorsque « l'idée d'exploitation de l'information conservée est apparue » traduisant un basculement de paradigme de la fonction des bibliothèques, qui ne se focalisent plus seulement sur la seule conservation des livres, mais s'orientent désormais de plus en plus vers l'exploitation et l'utilisation de ces ressources disponibles (Chaumier, 2010 : 3). Historiquement, la documentation est « issue de la bibliographie, dont elle élargit le concept » (Meyriat, 1993, dans Couzinet, 2001 : 331). Elle se démarque de celle-ci, car elle répond à des objectifs très différents : « La bibliographie se donne comme idéal de faciliter la recherche intellectuelle, la documentation celui de la démocratisation de l'accès à l'information » (Blanquet, 2014 : 46). De même, la documentation se

démarque de l'activité des bibliothèques, des archives ou encore des musées, axée autour de la conservation de « documents morts », pour insister sur le fait qu'elle s'occupe de son côté au traitement de « données dynamiques » ou « d'information vivante contenue dans les documents » (Blanquet, 2014 : 90). Plus que d'évoquer le passage de la notion de « livre » à celle de « document », l'apparition de la documentation correspond à l'éclatement de l'objet que constitue le livre pour privilégier des outils d'accès à l'information, « qui « permettent enfin de dissocier pleinement l'objet matériel (le livre) du contenu intellectuel (le texte) » (Fayet-Scribe, 2000 : 14). Autrement dit, la documentation permet de donner la primauté à l'information portée le document plutôt qu'à « sa morphologie : peu importe sa transcription, la matière sur laquelle il est produit, le procédé qui l'accomplit et sa forme » (Fayet-Scribe, 2000 : 49). Elle traduit aussi une diversification des sources du savoir, qui ne se restreignent plus désormais seulement aux livres. Cette tendance à vouloir dissocier l'information de son support se poursuit à partir des années cinquante avec le développement des technologies numériques. Si la documentation désigne l'activité professionnelle exercée par le documentaliste, elle qualifie également son lieu de travail, où sont conservés et présentés les documents collectés (Blanquet, 2014 : 41).

La notion d'activité dans la documentation induit celle de processus. Elle apparaît alors comme un « processus de sélection, de classement, d'utilisation et de diffusion des documents » (Lamizet, Silem, 1997 : 297). Ce processus linéaire est rythmé par une série d'opérations, qui se succèdent les unes après les autres, dans un ordre précis, constitutif de la chaîne documentaire. Celle-ci désigne un ensemble de techniques répondant aux trois objectifs qui caractérisent la documentation : la sélection, l'ordre et la signalisation (Blanquet, 2014 : 50). Si la chaîne documentaire définit précisément l'activité du documentaliste, elle s'organise autour de la collecte et la sélection des documents ; l'analyse, la mise en mémoire (conservation et archivage) de l'information et la recherche de celle-ci ; et enfin sa diffusion. Selon Jacques Chaumier, la collecte initie la chaîne documentaire ; elle en est le premier maillon (Chaumier, 2010 : 10). Elle est succédée par le traitement documentaire réunissant des « opérations d'ordre manuel » et des « opérations d'ordre intellectuel » (Blanquet, 2014 : 73-74). Il y a un traitement du support pour que le document puisse être conservé dans les meilleures conditions et le plus longtemps possible de manière à ce que l'information, dont il est porteur, demeure accessible dans le temps. Le traitement

intellectuel correspond à l'analyse documentaire. Il a comme objectif de faire en sorte que l'utilisateur trouve le document dont il a besoin, et de garantir sa fiabilité informative par l'identification de descripteurs, qui explicitent son contexte de production (Blanquet, 2014 : 75). Aussi, l'analyse documentaire est « une opération ou un ensemble d'opérations visant à représenter le contenu d'un document sous une forme différente de sa forme originelle afin d'en faciliter la consultation ou le repérage dans un stade ultérieur » (Chaumier, 2010 : 11). La dernière phase de la chaîne documentaire est celle de « la diffusion des informations recueillies et traitées dans le cadre des divers systèmes documentaires » (Chaumier, 2010 : 17). Elle consiste à organiser et à mettre en œuvre les moyens par lesquels l'usager trouve le matériel documentaire qui lui est utile. L'ensemble de ces maillons sont plus ou moins complexes selon le processus documentaire mis en place. Dans sa version la plus simple, il est « réduit à une seule personne (le demandeur d'information lui-même) utilisant un document en y appliquant la technique appropriée » ; seulement, « dans la plupart des cas », il « est plus complexe, car l'information est recherchée dans plusieurs documents ou collections de documents, voire dans tout document possible » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 151). Jean Meyriat constate que dans la « pratique, il existe tous les cas de figure possibles » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 151).

La description de l'ensemble de ces opérations constitutives de la chaîne documentaire est une façon d'analyser « les systèmes documentaires [qui] peuvent être définis par l'ensemble des fonctions que remplissent les divers centres de documentation selon le but qu'on leur a assigné ou qu'ils définissent » (Chaumier, 2010 : 10). Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, le système d'information est « défini par l'ensemble des moyens matériels et humains nécessaires à la définition, au traitement, au stockage et au transfert de l'ensemble des informations caractérisant une activité, un flux financier ou un flux matériel » (Lamizet, Silem, 1997 : 535). Jean Meyriat parle lui aussi d'un « système techno-social » répondant à un objectif, celui de fournir de l'information à des usagers. Il est social dans le sens où il met en action « des êtres humains, essentiellement la personne ou le groupe qui recherche de l'information et éventuellement ses auxiliaires ou intermédiaires » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 151). Par auxiliaire ou intermédiaire, il désigne ainsi le « documentaliste » et « qui peut être lui-même une personne, un groupe ou une institution » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 151). Il suggère le fait que « le

demandeur d'information délègue souvent sa recherche à [cet] intermédiaire, entraîné à ce travail et prêt à y consacrer le temps nécessaire » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 151). Deux catégories de documentation se dessinent alors de cette pratique : une première, dans laquelle la documentation est mise au service d'un projet personnel, qui entraîne un utilisateur de documents « vers une action personnelle de recherche, de traitement et de mise en forme de l'information collectée » ; une seconde, dans laquelle la documentation est « une fin en soi pour le documentaliste », celui-ci « devançant ou répondant à la question de l'utilisateur final » (Blanquet, 2014 : 42-43). Dans la première, la documentation est solidaire de son utilisation alors que dans la seconde, « il y a dissociation entre la documentation et son utilisation » (Blanquet, 2014 : 42-43).

Finalement, quelque soit cette disparité dans les pratiques documentaires, il est possible d'affirmer que la documentation est une activité, qui n'est pas limitée aux seuls documentalistes. Marie-France Blanquet déclare même que « l'exercice du métier [de documentaliste] en solitaire n'a aucune signification » (Blanquet, 2014 : 85). Plus globalement, comme le suggérait déjà Paul Otlet dans son ouvrage *Le Traité de la documentation,* « les personnels de la documentation » désignent toutes les personnes qui interviennent dans la vie d'un document : « l'écrivain, l'imprimeur et l'éditeur jusqu'au libraire, au bibliothécaire, aux agents des Offices de document » ou encore « les usagers de la documentation, les lecteurs et ceux qui se livrent à des consultations et à des recherches » (Otlet cité dans Blanquet, 2014 : 83). Le caractère collaboratif est particulièrement mis en avant lorsque la documentation coopère à la mise en œuvre de la science tel que l'a exprimé Suzanne Briet : « Le documentaliste est devenu “ un homme de l'équipe ”. Il est dans l'organisation de la recherche […]. Sa profession, à demi-intellectuelle à demi-manuelle, est celle d'un auxiliaire de la recherche pratique, d'un “ serviteur des serviteurs de la Science ” » (Briet citée dans Blanquet, 2014 : 85). Marie-France Blanquet parle, elle, d'un « technicien du travail intellectuel » pour évoquer cette double nature du travail documentaire. Si la documentation opère dans la science, elle s'exerce tout aussi collectivement au sein d'une entreprise ou d'une administration. Si le système documentaire possède une dimension sociale déterminante, il comporte aussi une forte dimension technique puisqu'il repose sur « des objets matériels, les documents et les outils ou machines employés pour traiter ces documents ; et des procédés ou “ savoir-faire ” techniques nécessaires à ce traitement » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 :

151). De son côté, Jean-Paul Metzger fait reposer le système documentaire sur trois grandes composantes que sont le public, un service et un dispositif. Cette notion de « système » prend à la fois en considération ses dimensions techniques, socio-organisationnelles et socio-économiques.

Jean Meyriat situe l'action de la documentation « en aval de l'objet-document » tandis qu'« en amont se situe le système de la production et de la distribution de cet objet » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 149). Il oppose l'activité de documentation à celle de production et d'édition du document :

> Par rapport à l'information, l'activité d'édition (production-distribution) et l'activité de documentation sont ainsi complémentaires et procèdent d'une démarche inverse, ayant comme point commun le document. La démarche éditoriale part de l'écriture (ou de l'inscription) de l'information sur un support qui devient ainsi un document (article de journal, enregistrement sur bande magnétique…) et distribue ce document à des destinataires. La démarche documentaire part de la demande d'information émanent d'un utilisateur et remonte de là jusqu'au document qui peut offrir cette information (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 149-150).

Dès lors, le documentaliste accomplit une action importante dans l'attribution du statut de document à un objet : « le document n'est qu'un moyen ; ce n'est pas le document (le traitement du document) qui définit le documentaliste, mais c'est le documentaliste qui définit le document, par l'usage qu'il en fait » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 113). Sa fonction est de trouver l'information utile à ceux qui en ont besoin et de leur transmettre. En effet, Jean Meyriat estime le caractère utile de la documentation comme essentiel. La documentation est une « démarche, qui confirme ou affirme la qualité de « document » de l'objet qu'elle atteint […] destinée à être utile » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 150). La documentation se caractérise donc d'abord comme "une activité de service, qui est fondée sur des compétences et des savoirs, qui fait appel à un matériel et qui s'appuie sur une technologie. [...] Ses contextes politiques, économiques et techniques l'orientent et la contraignent" (Metzger, Olivesi, 2006 : 43). Si « la documentation a toujours été une activité autant intellectuelle que technique », les technologies numériques, sans modifier ce constat, accroissent le poids de la dimension technique (Le Deuff, 2014 : 195). En effet, les technologies numériques ne font pas disparaître la documentation, tout au contraire, notamment avec le *Web*.

1.3. La redocumentarisation et le document numérique

La documentation connaît des bouleversements importants provoqués par le développement des technologies numériques. La principale étude de ces bouleversements est celle menée par le collectif de chercheurs Roger T. Pédauque, qui ont fait émerger le concept de « redocumentarisation ». Ce collectif fait la distinction entre la « documentarisation », qui correspond au « rôle du document-papier imprimé dans l'émergence des sociétés modernes », et la « redocumentarisation », qui elle résulte de l'impact du document numérique et de son exploitation par le *Web* sur les sociétés d'aujourd'hui et qui « tente de refléter une organisation post-moderne de notre rapport au monde » (Pédauque, 2007 : 15-16). La redocumentarisation est alors symptomatique d'une seconde modernisation (Pédauque, 2006, mars : 4). Jean-Michel Salaün, dans son article intitulé *La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information*, reprend cette distinction en la détaillant. La documentarisation coïncide clairement au développement au sein des sociétés modernes de l'activité de documentation telle qu'elle a été précédemment définie, comme l'affirme la citation suivante :

> Documentariser, c'est ni plus ni moins traiter un document comme le font, ou le faisaient, traditionnellement les professionnels de la documentation (bibliothécaires, archivistes, documentalistes) : le cataloguer, l'indexer, le résumer, le découper, éventuellement le renforcer, etc. […]. L'objectif de la documentarisation est d'optimiser l'usage du document en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en contexte (Salaün, 2007 : 16).

Au contraire, la redocumentarisation est en rapport avec « la réingénierie documentaire initiée par le Web » (Salaün, 2007 : 12), qui « est en phase avec les valeurs émergentes d'une société postmoderne » (Salaün, 2007 : 10). Cependant, elle ne se situe pas en rupture complète avec la documentarisation. Effectivement, cette opposition peut être modérée, notamment parce que la documentation et le *web* sont inspirés par une préoccupation commune, celle de « récolter, classer et donner accès à tous les documents du monde » (Salaün, 2012 : 63). La redocumentarisation « ne fait pas table rase des processus antérieurs dont elle est issue » comme le suggère le préfixe « re- » (Pédauque, 2006, mars : 4). Cependant, même si le lien est effectif, elle exprime une évolution de la tradition documentaire vers des paradigmes inédits opérés par les potentialités grandissantes des technologies numériques, qui démultiplient grandement les

capacités des hommes à documenter l'ensemble de leurs activités. L'ordinateur et l e *Web* sont devenus « des machines à produire et diffuser des documents » (Salaün, 2012 : 119) tellement efficaces qu'ils font émerger « une énorme activité documentaire », celle d'une documentarisation généralisée de nos activités » (Pédauque, 2006, mars : 4). D'ailleurs, le chercheur Olivier Le Deuff précise que « cette redocumentarisation concerne d'ailleurs de plus en plus les individus et leur double numérique, et pas seulement les documents traditionnels » (Le Deuff, 2014 : 92). Olivier Ertzscheid affirme même que l'homme est devenu un document comme les autres avec la mise en place du *World Life Web* (Ertzscheid, 2009).

Cette explosion de l'activité documentaire s'explique aussi par la facilité de manipulation des outils numériques, qui ont permis à tout à chacun de produire, de modifier et de diffuser, par lui-même des documents numériques, au point que désormais, « chacun est tenu de produire et même souvent d'indexer l'information qu'auparavant seuls quelques professionnels pouvaient générer et mettre en forme » (Pédauque, 2006, mars : 4). Les producteurs de documents alimentent le *Web*, puisque celui-ci « ne peut fonctionner que si les auteurs ont préalablement déposé des ressources » (Salaün, 2012 : 77). La publication, qui s'apparente à la mise en ligne du document sur le *Web*, remplace la phase de collecte dans la chaîne documentaire, car « les documents sont là et l'effort consiste à les rendre accessibles » (Salaün, 2012 : 77). Pour rendre cette localisation possible et efficace par l'intermédiaire des moteurs de recherche, la personne qui assure la mise en ligne du document, qui correspond de plus en plus à son auteur, élabore et lui associe des métadonnées. Sans celles-ci, le document est perdu dans l'immensité du *Web* et ne peut exister de sorte que désormais « données et métadonnées, document et indexation forment un tout » (Salaün, 2012 : 76). Sur ce point-là, le collectif Roger T. Pédauque a établi que « la communication d'un document numérique met l'accent sur la communication d'une description du document (pourquoi et comment le document a été fabriqué) plutôt que sur celle du document lui-même (en tant que produit fini) » (Pédauque, 2006, mars : 12). Dès lors, la « redocumentarisation » consiste à attribuer des métadonnées pour que celui-ci existe sur le *Web* : « Il s'agit d'apporter toutes les métadonnées indispensables à la reconstruction à la volée de documents et toute la traçabilité de son cycle » (Salaün, 2007 : 77). Dans un usage beaucoup plus strict, la redocumentarisation peut aussi éventuellement désigner la possibilité octroyée

aux internautes de « refabriquer le document » en modifiant, soit sa structure, y compris les métadonnées, soit son contexte de visualisation, puisqu'avec les technologies numériques « le lecteur « a la main » pour modifier, rassembler, sélectionner, recomposer de manière permanente les documents » (Pédauque, 2006, mars : 15).

Avec le développement des technologies numériques, la notion de « document » ne disparaît pas ; elle connaît plutôt des bouleversements aussi importants que ceux qui ont affecté plus largement la documentation. Effectivement, la notion de « document » a été repensée pour répondre aux complexifications provoquées par l'utilisation massive du support numérique. Aussi, le document numérique est qualifié d' « hyperdocument » :

> Le document électronique (l'hyperdocument) se présente comme un document dont les éléments sont reliés séquentiellement les uns aux autres par des liens hypertextes. Le document hypertextuel est ainsi constitué de blocs de texte – appelés des nœuds – reliés entre eux par des liens virtuels – désignés par le terme d'hyperliens – prévus par l'émetteur lors de l'écriture du document (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 488).

Cette définition traduit une évolution constatée par le collectif Roger T. Pédauque affirmant que « le numérique a déplacé la question du support du document, qui en assurait la stabilité grâce à la fixité de l'inscription, vers la problématique de sa structure » (Pédauque, 2007 : 17). Ce constat est également formulé par Yves Jeanneret pour qui la mutation provoquée par les technologies numériques ne concerne pas la transformation du document en information, mais bien la complexification de sa structure offrant en réalité « une pluralité de supports reliés entre eux par un [même] système technique » (Jeanneret, 2007 : 99). L'archiviste Marie-Anne Chabin parle, elle, « d'une redéfinition radicale de la notion de support qui passe d'un morceau de matière à une chaîne matérielle et logicielle » (Chabin, 2004 : 152).

L'hyperdocument a la particularité de pouvoir combiner « divers systèmes de représentation comme, par exemple, une unité documentaire électronique composée d'images animées, de paroles, voire de son » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 487). Autrement dit, il a la capacité par sa dimension multimédia d'associer et de simuler sous la forme de la citation toutes les matérialités de la culture documentaire, qui ont précédé le support numérique :

> La fiction d'un multimédia nécessite la fabrication d'un univers de leurres. Outre sa propre matérialité (réseau, mémoire, écran, clavier, etc.) l'écrit informatisé est donc une reprise, une citation, une mise en abyme de toutes les matérialités de la culture documentaire (Jeanneret, 2007 : 161).

Les contours de l'hyperdocument de plus en plus amples sont difficilement saisissables, puisque la structure par hypertextualité ne cesse d'en repousser les limites. Yves Jeanneret considère cette opération « à fabriquer une matérialité en trompe-l'œil au sein de l'écran lui-même » comme une stratégie pour contrecarrer la perte d' « identité du document » « décomposé dans la masse du réseau » (Jeanneret, 2007 : 161). L'hypertextualité du document numérique contribue également à renforcer l'idée que le récepteur fabrique le document puisque « c'est lors de la lecture du document que le lecteur-récepteur décide ou non de réaliser ces liaisons » potentiellement permises par les hyperliens (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 488). Patrick Fraysse insiste sur le rôle du récepteur dans la perception du document numérique lorsqu'il indique que celui-ci est « engendré en partie par les auteurs et parfois reconstruit par celui qui cherche à l'exploiter » (Fraysse, 2011 : 51). Aussi, avec ce passage vers les supports numériques, le document est de plus en plus issu d'« une écriture collaborative » qui affaiblit largement la notion d'« auteur » remplacée par celle de « contributeurs » (Blanquet, 2014 : 36).

S'il n'est pas possible d'affirmer que le support numérique est immatériel, l'hyperdocument se caractérise tout de même par une nature plus instable et changeable, qui le situe « davantage du côté du flux que la fixité » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 500). Pour l'archiviste Anne-Marie Chabin, cette volatilité de l'information numérique s'explique par une dissociation entre l'information et le support matériel (Chabin, 2004 : 152). L'information n'est plus fixée sur un support, elle change tout le temps. Dès lors, le document numérique devient un objet instable. En effet, les technologies numériques permettent de revenir sans arrêt sur un document pour le corriger constamment au point qu'il est possible de déclarer que les documents numériques sont «commencés mais jamais terminés puisque sans cesse révisés et corrigés » adoptant en permanence « le statut de manuscrit ou de brouillon » (Blanquet, 2014 : 36). Ces transformations persistantes sont symptomatiques de l'entrée du document dans le temps réel permis par les technologies numériques. Cette instabilité a conduit la chercheuse Linda Schamber, dès 1996, dans son article *What is a Document ? Rethinking the*

Concept Uneasy Times, à proposer une définition du « document », qui y intègre, en plus de la notion d'hyperlien, celle de dynamisme et celle de coprésence simultanée sur une multitude de médias numériques :

> Un document est une unité constituée d'un contenu de savoir dynamique à plusieurs dimensions, figurant comme un ensemble d'éléments reliés entre eux conservée soit dans un ou plusieurs médias, soit dans des sites en réseau, créée et utilisée à des fins de réalisation d'un projet (Schamber citée dans Blanquet, 2014 : 36).

L'introduction de la caractéristique dynamique dans la définition du « document numérique » insiste également sur la facilité avec laquelle il peut être réutilisé ou cité dans un autre processus de traitement documentaire (Blanquet, 2014 : 36). La variabilité qui en résulte affaiblit considérablement sa fonction mémorielle et astreint la capacité de l'hyperdocument à demeurer un moyen de preuve au point d'ailleurs que la norme pour se référer à une information en ligne « correspond à la mention d'un chemin pour y accéder à un instant donné mais [qui] n'est plus la garantie d'une preuve matérielle » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 492). Pour dérouter cette versatilité du document numérique, nombreux sont les organismes à mettre en place des stratégies « de documentarisation de l'information », qui consistent à produire « des substituts qui serviront de témoin » de l'original disparu. Plusieurs biais peuvent être utilisés, par exemple, « la capture d'écran, la mise en mémoire de fichiers, le tirage sur imprimante » Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 492-493). L'archiviste Anne-Marie Chabin affirme que « cette démarche de « fixation » [de l'information numérique] dans une forme donnée à une date donnée permet de respecter la notion de document à la fois comme trace (voilà ce que l'auteur a exprimé) et comme source (voilà l'origine de cette information) » (Chabin, 2004 : 153). Cette question de la fonction mémorielle de l'hyperdocument est grandement problématique pour les sociétés occidentales, qui construisent depuis l'invention de l'écriture leur savoir par l'accumulation de connaissances fixées sur des documents.

Si les trois dimensions fondamentales, celles de la forme, du contenu et du médium, déjà citées précédemment, ont permis à Jean-Michel Salaün d'établir sa définition du document, elles sont issues initialement des résultats de la vaste étude menée par le collectif Roger T. Pédauque. Ses membres ont conclu que ces trois dimensions demeurent présentes comme caractéristiques chez le document numérique. La première dimension, celle de sa forme, est présentée pour un

document traditionnel comme l'association d'un support et d'une inscription, selon cette équation : « *document traditionnel = support + inscription* » que le collectif Roger T. Pédauque résume de la sorte :

> L'accent est mis sur un support manipulable (au sens premier) sur lequel est fixée une trace interprétable selon sa forme par un œil, une oreille humaine, ou par le toucher […] . Cette trace représente le contenu, matérialisé par une inscription (Pédauque, 2003 : 5).

Pour le document numérique, l'équation se transforme « *document numérique = structures + données* » de sorte qu'« *un document numérique est un ensemble de données organisées selon une structure stable associée à des règles de mise en forme permettant une lisibilité partagée entre son concepteur et ses lecteurs* » (Pédauque, 2006 : 45). La structure fait référence aux logiciels, qui manipulent les données pour faire apparaître le document ; les données, elles, proviennent du codage informatique de son contenu. La deuxième dimension, celle de son contenu, est symbolisée par l'équation suivante : « *Document = inscription + sens* », selon laquelle le contenu est matérialisé par l'inscription, qui est porteuse de sens peu importe le support (Pédauque, 2003 : 12). Or, avec les technologies numériques, cette équation se transforme en « *Document numérique = texte informé + connaissances* » (Pédauque, 2003 : 15.). D'une part, la transposition du terme « inscription » par celui de « texte » sous-tend que le document numérique constitue « un texte dont les éléments sont potentiellement analysables par un système de connaissance en vue de son exploitation par un lecteur compétent » (Pédauque 2006 : 59). Le système de connaissance désigne l'ingénierie du *Web* sémantique, qui permet à des moteurs de recherche ou à des applications de déchiffrer automatiquement le contenu d'un document. D'autre part, la transposition du terme « sens » par celui de « connaissances » insiste sur la personnalisation du caractère cognitif du document numérique. Effectivement, sa dimension hypertextuelle en individualise la lecture en fonction des choix effectués ou non par le lecteur. La troisième dimension, la fonction sociale du document, est représentée par cette équation : « *document = inscription + légitimité* ». Cette légitimité évoque « le processus social de mise en document » et s'obtient par le passage d'une communication intime vers une communication publique, qui nécessite de dépasser le moment de son énonciation par une inscription sur un support (Pédauque, 2003 : 19). Autrement dit, une communication publique demande une inscription sur un support pour que l'information énoncée ne soit plus directement liée à son énonciateur et qu'elle soit

alors potentiellement assimilable par d'autres récepteurs que ceux initialement désignés dans la sphère intime de l'énonciation. Les technologies numériques remettent en question ce constat, car elles font disparaître la séparation entre la sphère intime et la sphère publique. Effectivement, une information numérique est le plus souvent instantanément publiée dans la sphère publique au moment même où elle a été inscrite sur son support par son énonciateur. Dès lors, le collectif Roger T. Pédauque propose cette définition : « Un document numérique est la trace de relations sociales reconstruite par les dispositifs informatiques » (Pédauque, 2003 : 24). Elle insiste sur le fait que les relations sociales s'exercent de plus en plus par l'intermédiaire de dispositifs numériques dans la temporalité du direct.

La définition de la documentation donnée par les sciences de l'information et de la communication ne s'oppose pas à l'utilisation qu'en est faite dans le monde de l'art contemporain, même si au sein de ce contexte, son usage est sans cesse renouvelé, stimulé par l'évolution des pratiques artistiques.

2. LA DOCUMENTATION DANS LE MONDE ARTISTIQUE

Historiquement et conventionnellement, les acteurs du monde de l'art se sont employés à créer une frontière étanche entre l'œuvre et le document (Bénichou, 2010). Pour eux, l'œuvre est l'élément le plus important, dont il faut faire directement l'expérience, alors que le document plutôt secondaire n'en constitue qu'une trace partielle. De là, ils accordent à l'un et à l'autre une fonction distincte bien que complémentaire : « l'œuvre est l'objet de l'interprétation, tandis que le document procède d'une source qui informe sur l'œuvre et qui permet d'en étayer la lecture » (Bénichou, 2010 : 48). Le traitement institutionnel est lui aussi différent s'il s'agit d'une œuvre ou d'un document. La première intègre le musée comme entité constitutive de sa collection tandis que le second est conservé à sa bibliothèque ou son centre de documentation. Cette disparité de traitement se retrouve dans les expositions d'art pour lesquelles les professionnels s'attachent le plus souvent à bien distinguer par des dispositifs spécifiques les documents des œuvres.

Si cette opposition entre les œuvres et la documentation constitue un principe encore fortement établi chez les professionnels de l'art, ce dogme est en train d'être sérieusement ébranlé depuis déjà de nombreuses décennies (Bénichou, 2010, 2013, 2015). En effet, à la suite de l'acte créatif que constitue l'invention du *Ready-made* par Marcel Duchamp et encore plus après les années soixante, la notion d'« œuvre » a connu un élargissement considérable. Parallèlement, dans les mêmes années, comme cela a été mentionné dans le sous-chapitre précédent, la notion de « document » a elle aussi encouru un élargissement comparable alloué par les acteurs des sciences de l'information et de la communication. D'ailleurs, le théoricien Jean Meyriat a déclaré que l'œuvre pouvait être assimilée à un document (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114). Dès lors, si aujourd'hui le document peut être possiblement assimilé à une œuvre et inversement l'œuvre peut potentiellement revêtir l'apparence d'une documentation, il convient dans ce sous-chapitre de s'attacher à évoquer les enjeux, qui se cristallisent autour de la notion de « documentation » *par* et *dans* le monde de l'art. Cette sous-partie conçoit l'œuvre principalement dans l'intervalle constituée par la polarisation de ses deux dimensions esthétique et informative. Par cette approche, il ne s'agit pas de nier ses autres dimensions (religieuse, politique,…). L'idée est plutôt de questionner les dimensions de l'œuvre, qui se rapprochent de la préoccupation de

cette thèse, celle de la recherche en art, et ainsi de pouvoir l'interroger ultérieurement comme un objet de savoir.

Le premier sous-chapitre porte sur « la documentation comme acte créatif » tandis que le second évoque « la documentation de l'art ». Si la première a pour objectif d'examiner comment les artistes s'emparent de la documentation pour créer et si la seconde est consacrée aux formes de mémorisation de l'art par la documentation, ces deux sous-chapitres se rejoignent dans le constat d'une hybridation entre l'œuvre et sa documentation. Autrement dit, le processus de mémorisation transforme l'œuvre en document et inversement, l'acte créatif fait du document une œuvre. Une fois la fonction esthétique et la fonction mémorielle de la documentation établies, le troisième sous-chapitre ouvre sur sa fonction éditoriale, c'est-à-dire sur la manière dont la documentation participe à la construction des discours artistiques, qu'il s'agisse de ceux produits par les instances muséales ou de ceux élaborés par les professionnels de l'art (théoriciens, historiens de l'art, critiques, commissaires, *etc*.). Enfin, le quatrième sous-chapitre aborde la question de la documentation dans le domaine plus spécifique de la conservation des arts numériques. Les conclusions qui en découlent et qui concernent directement les arts numériques, viennent nourrir plus globalement la réflexion menée ici. Si la documentation des arts numériques au sein du musée n'a pas directement la même fonction et les mêmes applications que dans un contexte de recherche, néanmoins, des enjeux communs s'esquissent.

2.1 La documentation comme acte créatif

Dès 2001, dans un article collectif, les chercheurs en sciences de l'information et de la communication, Viviane Couzinet, Gérard Régimbeau et Caroline Courbières, affirment que la pratique artistique contemporaine provoque des interférences entre les notions d'« œuvre » et de « document » :

> Les matériaux documentaires vont jouer un rôle déterminant dans [l]es démarches [artistiques] qui visaient, dans l'ensemble, à relativiser, voir à nier, tout rapport sacralisant avec l'objet d'art. En conférant intentionnellement la qualité de document au produit artistique, on a mis à l'écart les notions d'œuvres et de beauté intemporelle (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 484).

De même en 2010, l'historienne de l'art Anne Bénichou soutient elle aussi que ces

pratiques artistiques, qui situent la documentation au sein de leur démarche artistique, réinterrogent ces deux notions (Bénichou, 2010 : 12).

En dehors de tout courant précis, la nature du livre d'artiste est symptomatique de cette confusion comme en atteste Anne Mœglin-Delcroix : « Le rapprochement avec les usages ordinaires du livre, documentaires en l'occurrence, fait partie de la stratégie du livre d'artiste depuis ses commencements » (Mœglin-Delcroix, 2010 : 43). Le livre d'artiste est parfois considéré par son auteur comme une œuvre à part entière, tantôt il le conçoit comme une documentation sur son travail artistique, ou encore il peut revêtir un statut hybride entre les deux. Ce constat sur le livre d'artiste concerne d'autres médiums comme le film, la vidéo ou la photographie, qui peuvent être facilement sollicités pour leurs capacités documentaires. En dehors de la spécificité de ces médiums, la dimension artistique de la documentation est explorée de front par « deux tendances » parallèles de l'art contemporain. Au vu de leur grande diversité, qu'il s'agisse de la première ou de la seconde tendance, il est difficile de les analyser et de les présenter comme des genres ou des courants artistiques spécifiques. La première tendance rassemble des œuvres, qui ont tout de même comme point commun d'adopter « la forme de collections d'objets ou de documents divers » (Bénichou, 2013 : 13). Plus exactement, elle regroupe des artistes s'emparant des pratiques de documentation, de collecte et d'archivage comme acte créatif de la sorte que « la collection, les archives et les activités qu'elles supposent deviennent les principes de la pratique artistique au détriment du travail plastique et des savoir-faire traditionnels », leur démarche consistant « dès lors à sélectionner, prélever, inventorier, enregistrer, classer, documenter, interpréter, exhiber des matériaux déjà constitués » (Bénichou, 2013 : 13). Anne Bénichou spécifie que ces œuvres investissent « l'imaginaire institutionnel » du musée pour en proposer un point de vue critique (Bénichou, 2013). La seconde tendance évoquée ici désigne toutes les démarches artistiques, depuis les années 1960, dont les créateurs sollicitent la documentation comme un moyen pour pérenniser et diffuser leurs œuvres à défaut de produire des objets stables qui les matérialisent (le Land art, le *happening*, la performance, l'art d'intervention, l'art conceptuel, la vidéo, les arts numériques, etc.) (Bénichou, 2010 : 11). Ces deux tendances se rejoignent par les répercussions qu'elles engendrent à la fois sur la notion d'« œuvre » et celle de « document ».

Anne Bénichou a étudié « ces documents qui sont aussi des œuvres » afin de tenter de déterminer des typologies des rapports existant entre ces deux objets. Elle a relevé les sept cas de figure suivants, dont elle s'est employée pour chacun à détailler les ressorts à partir d'exemples artistiques concrets :

> 1) La documentation est première par rapport à l'œuvre ; 2) la dialectique entre l'œuvre et sa documentation est au fondement même de la démarche artistique ; 3) il y a concomitance de l'œuvre et de sa documentation ; 4) de façon plus traditionnelle, le document est second par rapport à l'œuvre, mais il tient lieu d'œuvre d'art ; 5) combinant la première et la quatrième modalité, le document est à la fois premier et second par rapport à l'œuvre ; 6) la documentation vise à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art et prend une dimension holistique ; 7) enfin, la documentation construit une œuvre fictive (Bénichou, 2010 : 56.

Dans ce sous-chapitre de cette thèse, il n'est pas possible d'expliciter la totalité des sept niveaux de la typologie proposée par la chercheuse Anne Bénichou. Le choix a été fait de se restreindre à un seul exemple donné par cette auteure, qui est représentatif des enjeux soulevés par la documentation comme acte créatif : celui d'une série d'installations éphémères réalisées par l'artiste Christian Boltanski, entre 1973 et 2000, sous le même titre *Inventaires des objets ayant appartenu à…* , qui « consistent à présenter dans un musée tous les objets ayant appartenu (ou appartenant) à un habitant de la ville, récemment décédé ou momentanément absent » (Bénichou, 2010 : 52). En parallèle de ces installations, Christian Boltanski a réalisé une série de douze livres. Chacun d'entre eux se réfère spécifiquement à une seule installation. Le lecteur y retrouve alors les mêmes objets photographiés en noir et blanc que ceux présentés dans l'installation à laquelle il est rattaché. Chacun d'entre eux est précédé en préambule d'un texte, qui explique et détaille les principes généraux constitutifs de l'installation. Ces livres ont le statut de documentation, car « ils constituent la trace des installations et qu'on les consulte pour savoir de quoi se composait tel ou tel *Inventaire* » (Bénichou, 2010 : 52). De plus, s'il existe des installations sans livre les documentant, il n'existe pas de livres sans l'installation. Cependant, Anne Bénichou note que cette documentation « ne comporte pas de photographies des installations » (Bénichou, 2010 : 52). Dès lors, pour elle, la valeur informative de la documentation passe au second plan. Ces livres apparaissent plutôt comme des œuvres d'art proposant une expérience esthétique originale. Mais, elle ajoute aussitôt que bien qu'« autonomes ayant leur propre cohérence formelle et sémantique », ils « acquièrent leur pleine signification » uniquement « en regard

de l'installation à laquelle ils se rapportent » (Bénichou, 2010 : 52). Ces livres relèvent finalement simultanément de la documentation et de l'œuvre. Cet exemple démontre l'existence d'une perméabilité entre ces deux catégories provoquées par ce qu'Anne Bénichou nomme l'« esthétisation de la documentation ». Elle décrit ce phénomène de la sorte :

> Les artistes développent des langages plastiques souvent très élaborés pour traiter leurs documents. Certains d'entre eux investissent un temps considérable à la production de leur documentation et y apportent le même soin qu'à leurs œuvres. La documentation fait désormais partie intégrante de leur processus de création. On remarque également la récurrence de certains choix esthétiques, souvent empruntés aux pratiques artistiques elles-mêmes. Il semble dès lors légitime de parler d'esthétiques de la documentation (Bénichou, 2010 : 47-48).

Anne Bénichou estime que cette série de livres de Christian Boltanski outrepasse la simple esthétisation de la documentation pour proposer en réalité une version « remédiatisée » des installations, c'est-à-dire « une traduction d'un médium à l'autre » (Bénichou, 2010 : 54). Autrement dit, ces livres reformulent artistiquement dans un autre médium l'expérience mémorielle que le spectateur a pu avoir initialement des installations. Ce principe d'utiliser la documentation comme un moyen de prolonger l'œuvre dans un autre médium est particulièrement utilisé par les artistes, qui produisent des œuvres éphémères comme dans le cas de la performance. L'objectif est alors de contourner cette disparition rapide et programmée en créant une forme de mémoire documentaire de l'œuvre en vue de la communiquer et de la diffuser à un public plus large, que celui qui assiste physiquement à la représentation. Autrement dit, le document apparaît comme « le prolongement matériel de la performance dans le monde des objets tangibles et persistants » (Giguère, 2012 : 332). Pour la performance, la documentation devient donc simultanément un moyen de mémorisation et de diffusion de l'œuvre (Mokhtari, 2010). D'ailleurs, le théoricien Philip Auslander déclare que « la performance est toujours d'une certaine manière un matériau brut pour la documentation » (Auslander cité dans Perron, 2015 : 165). Aussi, en reprenant des constats déjà prononcés dans les années quatre-vingt par l'historien de l'art Thierry De Duve, Anne Bénichou affirme que la performance redéploie la notion de documentation telle qu'elle était conçue auparavant par le monde de l'art, c'est-à-dire à l'extérieur de l'œuvre, pour l'intégrer finalement à l'intérieur de la démarche artistique :

> Non seulement la documentation n'est-elle pas extérieure à l'œuvre et ne

> peut être réduite à une simple trace, mais elle procède d'un système qui participe pleinement de la performance, en assure la diffusion, en régule les relations avec les spectateurs, que ce soit dans un rapport de proximité ou à distance (Bénichou, 2015 : 126).

La photographie est particulièrement utilisée par les artistes, qui ont très bien conscience du pouvoir de l'image pour répondre à leurs objectifs de mémorisation et de diffusion. Par exemple, la performeuse Gina Pane utilisait la photographie, non pas pour faire des prises de vues au hasard de l'action, mais pour produire des images mûrement étudiées, qui mettaient en scène son corps mutilé d'une manière très expressive, souvent inspirée des visions du corps christique souffrant proposées par la peinture religieuse. Son objectif était de concevoir une image, qui laisse une empreinte au spectateur comparable à celle vécue par celui qui a participé de *visu* à la performance. La photographie loin d'être prise au hasard était pensée pour impliquer le spectateur dans le vécu du rituel initialement proposé par Gina Pane (Coutinho, 2013 : 89). Les artistes de la performance le plus souvent produisent une image « canonique correspondant non pas à une phase quelconque du déroulement d'une action, d'un fait ou d'une histoire », mais à une prise de vue susceptible de métamorphoser la performance en véritable mythe artistique (Besacier, 2013 : 48). Au final, l'usage de la photographie dans la performance montre bien comment la documentation prolonge en quelque sorte l'œuvre par l'entremise du document.

L'utilisation de la documentation pour communiquer la performance a de nombreux détracteurs. Ils considèrent que celle-ci en dénature l'expérience ; qui, « réalisée à une date précise et dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, en présence d'un public restreint ou parfois sans public », se manifeste par l'action inscrite dans le temps présent (Boulouch et Zabunyan, 2010 : 13). Pour éviter ce biais, les artistes ont détourné l'usage de la documentation comme traces de la performance pour produire au contraire une documentation qui serve *a posteriori* à la rejouer. Un changement de destination de la documentation s'opère, celle-ci est alors assimilée en quelque sorte à des systèmes de notations, d'instructions et de scripts, que l'historienne de l'art conçoit comme « un nouveau genre d'écrits d'artistes » (Bénichou, 2010 : 317). Ces derniers détournent le système de notation codifié des arts allographiques comme la musique ou l'architecture pour l'appliquer aux arts visuels. En se référant à cette distinction faite entre les arts autographiques et les arts allographiques par le philosophe américain Nelson

Goodman, en 1968, dans son ouvrage *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, les artistes opèrent « un glissement des arts visuels vers un régime allographique » (Bénichou, 2010 : 317). Les arts allographiques se distinguent des arts autographiques par le fait que leur reproductibilité ne remet pas en cause leur intégrité, grâce à l'utilisation d'une notation codifiée, qui ouvre souvent sur la possibilité d'effectuer des interprétations et des reprises. Au contraire, les arts autographiques appliquent une distinction stricte entre l'original et la copie, qui garantit l'unicité et l'authenticité de l'œuvre originale. De leurs côtés, certains artistes de la performance et de la danse contemporaine se sont inspirés des arts allographiques et de leur notation codifiée pour utiliser la documentation, « non plus seulement en tant que traces », mais « en tant que scripts permettant de réactualiser les œuvres dont ils sont issus » (Bénichou, 2015 : 10). Dès lors, en se référant aux écrits de Didier Semin, lui-même inspiré de ceux de Nelson Goodman, le script désigne « tout document utilisant une écriture, qui ne relève pas d'un système notationnel rigide (par exemple la partition musicale), et qui fixe un scénario pouvant être écrit, mais aussi dessiné et photographié, servant à guider la réinstallation [ou la reprise ou la recréation] des œuvres, et à préserver leur mémoire ou leur pérennité » (Semin cité dans Couture et Gangnier, 2010 : 327). Selon Anne Bénichou, cette utilisation des documents comme script ouvre sur une nouvelle herméneutique de la documentation (Bénichou, 2015).

Si la série des livres de Christian Boltanski comporte une forte dimension esthétique qui les fait pencher du côté de l'œuvre d'art, la dimension informative de cette documentation n'en est pas pour autant supprimée. Au contraire, l'information est suffisamment abondante et détaillée pour que cette documentation fasse office elle aussi de notation. En effet, le texte en préambule de chaque livre expose avec suffisamment de minutie la mise en œuvre de l'installation à laquelle il se réfère, qu'il peut être utilisé comme une consigne pour la « réactualiser », c'est-à-dire la « recréer » dans une version actualisée (Bénichou, 2010 : 62). Cette fonction dote cette documentation à la fois d'une dimension archivistique et performative (Bénichou, 2010 : 63). Ces deux dimensions sont clairement contradictoires, mais elles constituent toute la richesse de cette documentation. La première testimoniale documente l'œuvre disparue tandis que la seconde en offre une expérience esthétique renouvelée. Pour Anne Bénichou, il n'est pas possible d'ignorer une des deux dimensions ou de

« privilégier l'une au détriment de l'autre », car cela « conduirait à des erreurs d'interprétation » (Bénichou, 2010 : 68). Elle ajoute que « leur valeur documentaire participe pleinement de leur bon fonctionnement esthétique » (Bénichou, 2010 : 69). Cette utilisation de la documentation en tant que notation remet en cause sa secondarité, c'est-à-dire cette idée que le document serait forcément second par rapport à l'œuvre, elle, assimilée à un document primaire. En effet, Anne Bénichou a démontré que les livres réalisés par Christian Boltanski « interviennent à la fois en amont et en aval des installations, du côté de la production (la notation de l'installation) et de la réception (la trace de l'installation) » (Bénichou, 2010 : 63). En outre, Anne Bénichou fait le constat que « dans l'art contemporain, la secondarité du document par rapport à l'œuvre n'est plus le modèle dominant » (Bénichou, 2010 : 65).

Cette façon de concevoir la documentation se retrouve aujourd'hui fréquemment dans la danse alors que paradoxalement les chorégraphes, tout au long du XXe siècle, se sont justement attachés à se libérer « des systèmes de hiérarchisation et d'assujettissement des partitions musicales et chorégraphiques » perçus comme trop contraignants et en contradiction avec le caractère vivant de cette pratique artistique (Roux, 2010 : 93). Le retour de la documentation comme partition dans cette pratique artistique s'explique pour deux raisons. Premièrement, les technologies numériques renforcent considérablement cet usage de la documentation, notamment grâce à leurs capacités de plus en plus grande à enregistrer le mouvement du corps dans ses moindres détails et cela avec une facilité de mise en œuvre largement renforcée et à des coûts moindres (Bardiot, 2015). Secondairement, les objectifs de ces systèmes de notation à partir d'une documentation numérique ne répondent plus aux mêmes préoccupations que les anciens modèles inventés au XIXe et au début du XXe siècle :

> L'objectif est non pas de trouver un modèle unique pour documenter toutes les démarches artistiques, mais de partir de la pratique propre à chaque chorégraphe pour développer une documentation spécifique. […] il s'agit non pas tant de documenter pour laisser une trace que de documenter pour transmettre la danse à d'autres danseurs, voire engendrer de nouvelles œuvres (Bardiot, 2015 : 238).

Pour la chercheuse Clarisse Bardiot, la documentation numérique ouvre la voie à une « documentation créative », c'est-à-dire une documentation au service de la création. Autrement dit, la visualisation de ces documents a pour objectif de permettre d'autres recherches artistiques et la création de nouvelles œuvres. Anne

Bénichou la rejoint lorsqu'elle affirme que l'utilisation de la documentation dans le domaine de la danse n'opère plus en tant que traces documentaires, mais contribue davantage « à la fabrique de l'œuvre chorégraphique » (Bénichou, 2015 : 127).

Tous ces exemples mentionnés dans ce sous-chapitre démontrent que l'opposition traditionnelle entre l'œuvre et sa documentation exercée par le monde de l'art est sérieusement remise en cause par les artistes, qui ne cessent de la transgresser. Aussi, ces pratiques artistiques, qui investissent le champ de la documentation, provoquent un rapprochement de la notion de « document » avec celle d'« œuvre » ouvrant la voie à une certaine forme d'hybridité : le document devenant œuvre et inversement l'œuvre devenant document. En outre, la documentation peut désormais intervenir en amont ou en aval de l'œuvre et même parfois au niveau de ces deux intervalles. Elle peut être dotée simultanément d'une fonction esthétique, informative et performative orientée vers la reprise ou la réitération de l'œuvre. Enfin, elle est surtout devenue un champ largement investi par les artistes pour nourrir la création de demain. Aujourd'hui, les notions d'« œuvre » et de « documentation » sont tellement imbriquées l'une dans l'autre qu'Anne Bénichou estime qu'il est désormais impératif de « penser » cette hybridité (Bénichou, 2010, 2013, 2015). Si la documentation est largement investie par le monde de l'art dans une perspective créative, elle l'est tout autant dans une perspective mémorielle.

2.2 La documentation, conservatrice des mémoires de l'art

L'esthéticien Jean-Claude Chirollet a consacré un ouvrage aux « mémoires collectives de l'art » paru en 1998 (Chirollet, 1998). S'il ne s'agit pas ici d'introduire ou de définir le concept de « mémoire artistique », cette idée est avant tout brièvement évoquée pour aborder la fonction de la documentation comme moyen pour conserver l'ensemble des connaissances et des savoir-faire en lien avec les pratiques artistiques accumulées tout au long de l'histoire de l'humanité. Autrement dit, les mémoires artistiques désignent ici tout le savoir constitué au fil du temps *sur* et *par* le monde de l'art.

Dans l'introduction de son livre intitulé *Les mémoires de l'art*, Jean-Claude Chirollet affirme que cette entreprise mémorielle est suscitée par le désir de sauver l'art de l'oubli. Pour cela, il se réfère au savant italien du XVIe siècle, Giorgio

Vasari, considéré comme un des fondateurs de ce qui est devenu au XIXe siècle l'histoire de l'art. En effet, dans la préface de son célèbre ouvrage *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, paru une première fois en 1550 et une seconde fois en 1568, celui-ci légitimait son activité historiographique par « l'engloutissement des œuvres d'art dans les ténèbres de l'oubli » et « la destruction matérielle qu'opère le temps » (Chirollet, 1998 : 5). Cette préoccupation mémorielle exprime un changement dans la manière de concevoir l'art. En tant qu'esthéticien Jean-Claude Chirollet l'explique en se rapportant aux théories du philosophe allemand Hegel recueillies dans son ouvrage intitulé *Leçons d'esthétique*. Selon ce dernier, la rupture a lieu au XVIe siècle. Avant, l'art était porté par une « destination supérieure qu'il possédait depuis l'Antiquité », c'est-à-dire issue d'une « activité fédératrice des mœurs politiques et de la vie spirituelle collective » tandis qu'après, l'art se dote d'un aspect logique, qui le transforme « en objet d'étude historique et analytique, dévolue à l'esthétique rationnelle » (Chirollet, 1998 : 24). Ce constat peut être modéré dans le sens où l'art était pour les praticiens une source de connaissances et de savoir-faire bien avant le XVIe siècle. Cependant, un large mouvement s'est instauré depuis déjà plusieurs siècles qui tente de rapprocher peu à peu l'art de la science :

> L'œuvre d'art est désormais incapable de satisfaire le besoin humain d'absolu ; elle est tombée de son piédestal spirituel à partir du moment où l'on a estimé que les aspirations idéales de la pensée n'étaient plus en accord avec la seule production artistique […]. Alors, le *jugement théorique* et la *réflexion conceptuelle* sur l'art ont prédominé sur l'admiration et l'émotion quasi religieuse qu'il peut encore susciter de manière secondaire (Chirollet, 1998 : 25).

Si avant le XVIe siècle, le caractère divin de l'art s'incarne dans la sacralité de l'objet ce qui explique que seule l'œuvre était conservée dans le temps pour ses dimensions sacrées ; à partir du moment où l'art se dote des dimensions objectives de la pensée scientifique, il devient porteur de connaissances et de savoir-faire que la société juge désormais nécessaire de mémoriser pour alimenter les progrès à la fois des arts, des sciences et plus largement de l'industrie. De sorte, l'œuvre est toujours conservée, mais elle ne se suffit plus à elle-même. La conservation de la documentation affiliée à celle-ci, qui la renseigne, par exemple, sur ses techniques, son processus créatif, son auteur ou son contexte d'origine, devient elle aussi indispensable, car elle participe largement à sa compréhension. Aussi, la documentation en complément de l'œuvre devient une des composantes participant à la mémorisation de l'art.

Avant que cette mise en mémoire soit prise en charge à partir de la Révolution française par la collectivité elle-même par l'intermédiaire des musées, elle était principalement assurée par l'histoire de l'art et la littérature par l'entremise de l'écriture. Pour attester de cette affirmation, Jean-Claude Chirollet convoque les propos d'André Chastel, une des figures importantes de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XXe siècle, pour qui, l'écriture a permis, à la suite des travaux fondateurs menés par le pionnier Gorgio Vasari, « la description iconographique et le commentaire portant sur la technique, les intentions esthétiques et la vie de l'artiste qui faisaient presque exclusivement connaître l'iconographie artistique et l'histoire des œuvres peintes et sculptées » (Chirollet, 1998 : 4). Ce constat peut être modéré dans le sens où l'art comme source de savoirs était également mémorisé sous la forme d'une mémoire plus vivante, qui se transmettait principalement entre les artistes eux-mêmes particulièrement lors de leurs formations, et qui reposaient largement sur l'exercice pratique. Ainsi, les techniques, les procédés, les styles et les iconographies étaient communiqués dans le temps par l'intermédiaire de l'apprentissage des gestes et l'échange oral. La copie par la gravure ou par les moulages des œuvres attribuées aux grands maîtres a également joué un rôle important, mais cette fois-ci dans la constitution d'une mémorisation matérielle de l'art ; par exemple, « au XVIe siècle, les copistes de tableaux et de sculptures apportaient également leur concours à la connaissance que les artistes pouvaient avoir des œuvres d'art, dans le but de s'en inspirer en les imitant » (Chirollet, 1998 : 6). La mémorisation matérielle de l'art a connu un essor important avec l'apparition des musées, lorsque ces derniers se mettent à conserver les œuvres et les traces documentaires, qui leur sont liées. Cette mémorisation matérielle associant objets d'art et objets documentaires est mise au service de la mémorisation par l'écrit effectuée par l'histoire de l'art. Autrement dit, l'histoire de l'art conçoit la mémorisation matérielle de l'art comme des sources primaires informatives, qui viennent alimenter sa propre activité de mémorisation, elle, secondaire. Il est à noter que la mémorisation par l'écrit promue par l'histoire de l'art est elle aussi une documentation matérielle puisque le savoir qu'elle produit est fixé sur des documents bien tangibles.

Si le travail de documentation existe au sein de l'institution muséale dès le début de son existence, il y est officiellement reconnu seulement depuis 1978, avec l'instauration d'un corps professionnel spécialisé dans cette tâche, structuré autour de trois statuts différents : le chargé d'études documentaires, le

documentaliste et le secrétaire en documentation (Rizza, 2014a : 31). Aujourd'hui, la documentation dans les musées n'est plus seulement une nécessité pour gérer et informer les collections, mais elle est devenue une obligation par la loi de janvier 2002 relative aux musées de France et mise en vigueur en 2004. Dès lors, le travail de documentation répond à des règles strictes à l'origine d'une grande rigueur dans son traitement, « qui place ses productions au rang de documentation scientifique » (Rizza, 2014a : 31-32). Il débute par le processus de l'inventaire muséographique. Celui-ci est juridiquement important, car « cet acte symbolique d'inscription donne à l'objet une identité administrative et légale » et fixe son entrée dans la collection (Rizza, 2014a : 30). En plus de ses fonctions légale et administrative, l'inventaire est également doté d'une fonction informative. En effet, il renseigne chaque œuvre entrant dans une collection muséale de dix-huit critères scientifiques (Rizza, 2014b : 35). Cette première tâche informative plutôt restrictive est secondée par la création du dossier d'œuvre beaucoup plus complet. Si l'inventaire comptabilise dix-huit références documentaires, le dossier d'œuvre lui accumule plus de soixante-cinq champs. La chercheuse Nathalie Leleu parle d'un outil documentaire institué comme un « véritable rempart contre “l'oubli culturel” » (Leleu, 2010 : 375). Tous ces champs documentaires renseignent sur des informations très diverses (l'acquisition, l'historique de l'œuvre, sa description matérielle, ses constats d'états, les comptes rendus des restaurations effectuées, des bibliographies, ses déplacements, *etc*.) (Barbant, 2014 : 32). Perçu comme le complément de l'inventaire, le dossier d'œuvre se distingue, car il est souvent considéré comme l'objet documentaire pivot de l'action du musée. Toujours en construction, il renseigne sur la vie de l'œuvre qu'il s'agisse de son parcours avant et après son entrée au musée. En accumulant toutes les connaissances sur l'objet collecté, il acquiert une vocation scientifique, qui fonde son intérêt. De sorte, il constitue le pendant documentaire direct de l'objet muséal auquel il est étroitement affilié :

> Ces deux objets, muséal et documentaire, sont parfois inséparables et nécessitent leur double présence pour avoir ou percevoir la teneur de l'ensemble des informations. Cette double présence s'explique par le fait que l'objet muséal est producteur d'information de par sa matière, son support, sa technique (Rizza, 2014b : 35).

La chercheuse Amélie Giguère parle de « face documentaire » pour évoquer cette relation indissociable entre une proposition artistique et son pendant documentaire (Giguère, 2012 : 153). Il est aussi possible de considérer que le dossier d'œuvre

constitue une « méta-documentation » rattachée à l'objet muséal. La documentation dans les musées ne se limite pas seulement à l'inventaire ou aux dossiers d'œuvres. Il existe les dossiers d'artistes, les dossiers thématiques et la documentation affiliée aux expositions. Le musée est aussi producteur de nombreuses archives qui sont elles aussi conservées. Toute cette documentation rassemble des supports très divers : dossiers papiers, dossiers numériques, photographies, vidéo, livres, archives, cartons d'invitation, *etc*. Nombreux sont les personnels à l'enrichir : les conservateurs, les assistants et les attachés de conservation, le chargé d'études documentaires, le documentaliste et le secrétaire de documentation, les bibliothécaires et les régisseurs. Le travail de documentation accompagne donc la patrimonialisation d'une œuvre de sorte qu'il est possible d'affirmer que « le processus de patrimonialisation [...] se double d'un processus de documentarisation » (Fraysse, 2013 : 80).

Cette description du champ de la documentation au musée atteste que pour les professionnels des musées, le « document muséal » ne se confond pas avec l'objet de musée. Ils ont une définition du document beaucoup plus restrictive que celle circonscrite par la muséologie (la science du musée) ou par les sciences de l'information et de la communication. Pour eux, il désigne alors « ce qui apporte des preuves de l'authenticité de l'objet de musée, qui fournit des informations sur cet objet et son environnement qui le documente, et cela aussi bien dans les actes de collecte, d'inventaire et de catalogage, que dans ceux d'exposition » (Desvallées et Mairesse, 2011 : 589). Aussi, par extension, l'œuvre d'art est examinée par tous les membres de la profession muséale comme productrice de données recueillies dans une documentation que l'institution produit et organise de sorte que le musée peut être considéré comme un véritable système documentaire de l'art. Le musée a ainsi largement participé à la construction d'une conception rationnelle de l'art et à sa mémorisation par la documentation.

Aujourd'hui, la documentation est en passe d'être numérisée à la fois pour conserver la mémoire des collections fragilisées et pour démultiplier la consultation des ressources patrimoniales, qui deviennent accessibles à distance et de manière illimitée. Vecteur idéal en termes de « visibilité, lisibilité, connectivité et traçabilité », la documentation numérique diffusée en ligne est largement exploitée par l'institution muséale « qui tire parti des spécificités de la Toile : un flux continu *via* une plate-forme réseau ; une large panoplie d'outils et de formats

éditoriaux (base de données, expositions virtuelles, hypertexte, etc.) ; une pratique collective, voire mutualiste grâce au partage des contenus numériques et / ou numérisés » (Leleu, 2010 : 375). La numérisation redéploie les liens transversaux, qui unissent l'œuvre à sa documentation. Elle amplifie leur complémentarité par un processus d'agrégation proposant des articulations inédites, qui amplifient la connaissance et la compréhension de l'œuvre (Leleu, 2010 : 375). Dans sa version numérique et sa médiation *via* des dispositifs numériques, le lien unissant l'objet artistique et sa documentation dans une unité complémentaire est largement renforcé au point que la documentation devient un substitut symbolique et matériel des collections elles-mêmes. Le chercheur Patrick Fraysse parle « d'une documentarisation des musées par la création de la documentation numérique venant offrir un double documentaire aux collections et compléter les documents secondaires qui subissent eux aussi une transformation numérique » (Fraysse, 2013 : 80). Si les technologies numériques offrent des perspectives ambitieuses pour la documentation muséale, elles ouvrent également vers des défis inédits à relever comme « la volatilité et la corruptibilité de la donnée électronique [qui] constituent [une] menace pour l'intégrité et la pérennité du patrimoine numérique » (Leleu, 2010 : 374-375). Cette numérisation renouvelle le travail documentaire et nécessite de nouvelles compétences (Fargier-Demergès, 2014). Par exemple, le travail sur les métadonnées est d'une importance capitale pour la gestion et l'exploitation des documents numériques notamment à l'heure du passage au *Web* sémantique. Cette transition numérique demande un investissement onéreux, pas seulement pour le coût des infrastructures techniques, mais surtout pour « la ressource humaine dédiée à l'animation d'un système dont elle constitue la véritable valeur ajoutée » (Leleu, 2010 : 388).

À partir des années 1960, les institutions muséales ont été confrontées à des pratiques artistiques, qui produisent de plus en plus d'œuvres éphémères et variables. Au départ, ces œuvres ont largement échappé aux initiatives de conservation des institutions patrimoniales traditionnelles, qui reposaient essentiellement sur une conception matérielle du patrimoine (Bénichou, 2015). À partir des années 1980 et 1990, les musées ont tout de même tenté de commencer à contribuer à leur patrimonialisation. Cependant, ils n'ont pas changé leur conception du patrimoine avant tout matériel et ont continué à appliquer les mêmes méthodologies de conservation et d'exposition habituellement utilisées pour les œuvres d'art dites conventionnelles. À défaut de pouvoir acquérir les

œuvres elles-mêmes, les musées se sont mis à conserver leurs documentations, c'est-à-dire leurs traces matérielles. C'est ainsi, par exemple, que la performance est entrée au musée (Delmas, 2013). Les documents les plus utilisés pour répondre à cet objectif sont les photographies (Delmas, 2013). Mais il en existe plein d'autres comme « des objets utilisés pendant l'action, des enregistrements visuels et/ou sonores, des témoignages de spectateurs parmi lesquels se trouvent les critiques d'art » ou encore ces revues par lesquelles les artistes des années 1960-1970 diffusaient leurs actions (Boulouch et Zabunyan, 2010 : 13). Le musée en les collectionnant, les conservant et les exposant, leur a appliqué les mêmes traitements que ceux réservés conventionnellement aux œuvres d'art au point parfois d'opérer un changement de valeur de ces documents en leur attribuant le statut d'œuvre. Par exemple, il arrive souvent que les photographies de performance soient conservées dans les réserves comme une œuvre d'art et non pas au centre de documentation comme un document. L'historien de l'art Virgile Delmas critique la confusion de ce glissement du statut du document vers celui d'œuvre :

> Il n'est pas difficile d'observer qu'aujourd'hui, les photographies portant sur la performance sont de plus en plus présentes dans les collections et les expositions des musées. Ces pratiques nouvelles de collection et d'expositions de la photographie documentaire mènent souvent à la confusion. Le processus de muséalisation du document photographique renforce la constitution d'une « image fantasmée », une photographie dont il est difficile de savoir s'il s'agit d'un document ou d'une œuvre, et cela bien souvent au détriment de l'œuvre performative (Delmas, 2013 : 76).

Les débats autour des limites de la documentation comme moyen de mémorisation de la performance se focalisent souvent autour des images. Par exemple, le critique d'art Hubert Besacier estime que « découvrir la performance par le truchement d'une photographie » nécessite de « se poser la question de la nature de la trace » (Besacier, 2013 : 47). En effet, la pratique photographique, qui fige l'instant, est en contradiction avec la nature temporelle de la performance, qui au contraire repose sur le déroulement d'une action. Dès lors, sa restitution par une seule image fixe, voire par une série de clichés, est difficilement satisfaisante. L'historien de l'art Virgile Delmas estime que la photographie « ne restitue qu'une fraction de l'action exécutée » au point qu'il conclut que celle-ci « doit donc être appréhendée comme une trace partielle de l'événement » (Delmas, 2013 : 75). De son côté, la vidéo constitue un médium plus en adéquation pour rendre compte de la temporalité d'une performance. Cependant, tout comme la photographie, elle

comporte un défaut, celui de n'être jamais neutre. Les propos de la cinéaste Babette Mangolte, connue pour ses films expérimentaux autour de la performance et de la danse contemporaine, témoigne de cette difficulté. Si elle affirme paradoxalement que « transmettre de manière authentique les conceptions originales de l'artiste de performance est la chose à faire du point de vue moral », elle avoue aussi qu'elle hésite souvent sur telle ou telle interprétation, notamment avec le travail de montage, pour rendre compte de l'originalité de la performance (Mangolte, 2015 : 170). Son témoignage rentre parfaitement en résonance avec les propos des chercheurs Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan qui déclarent que : « Procédant par un cadrage de l'action à travers leurs viseurs, photographes et vidéastes élaborent une double lecture de l'action dans laquelle l'image est toujours le résultat d'une sélection arbitraire : [qui] véhicule un point de vue » (Boulouch et Zabunyan, 2010 : 15). Celui-ci lorsqu'il n'est pas pris en charge par le performeur lui-même ou assujetti à ses consignes résulte de celui qui prend l'image de sorte que parfois « le cadrage, les prises de vues et les angles choisis » renseignent davantage sur le regard du photographe plutôt que sur la performance elle-même (Delmas, 2013 : 71). D'après Hubert Besacier, la photographie fige souvent la performance à « l'instant le plus crucial de l'action » pour pouvoir exploiter tout le pouvoir expressif de l'image (Besacier, 2013 : 48). Nombreux sont les artistes à jouer consciemment de ce pouvoir de l'image. Cette emprise de l'image sur la réception de la performance est si forte qu'il est possible, comme le fait le critique d'art Brian O'Deherty, de considérer que « la photographie invente l'expérience plus qu'elle ne se contente de la rappeler » (Delmas, 2013 : 79).

Pour beaucoup d'acteur de l'art, la documentation n'aboutit jamais à restituer et à mémoriser la performance dans son ensemble. Pour l'historien de l'art Pierre Saurisse, elle ne fait que rassembler des documents qui « composent des portraits fragmentaires d'actions, et échouent nécessairement à reconstituer l'ensemble des éléments qui formèrent l'expérience du spectateur » (Saurisse, 2010 : 35). Cette limite de la documentation est également évoquée par l'esthéticienne portugaise Liliana Coutinho, qui déclare qu'« il n'y a [...] pas de transmission [documentaire] capable de renvoyer de façon absolue à l'expérience » (Coutinho, 2013 : 83). Pour d'autres encore, le document est associé aux pouvoirs politiques, économiques, médiatiques, à l'autorité de son auteur, alors même que l'art performatif souhaite échapper à ces diktats. Ils cherchent alors à se « méfie[r] de la culture archivistique, de la domiciliation des documents qu'elle opère, de la

fixation de leur sens, du contrôle de leur diffusion » (Bénichou, 2015 :11). Anne Bénichou rapporte les propos très critiques tenus par Peggy Phelan, fondatrice aux États-Unis des *performances studies,* à l'encontre des traces matérielles et de la documentation issues de la performance :

> Elle souligne leur incapacité à rendre compte du caractère vivant des performances, leur tendance à les figer sous la forme de représentations iconiques. Elle les associe à la spéculation du marché de l'art, de l'industrie culturelle et de la propriété artistique. Elle les rattache également au pouvoir des institutions archivistiques dont les représentants ont l'autorité de sélectionner ce qui entrera dans le patrimoine artistique et dans l'histoire de l'art (Bénichou, 2015 : 23).

Cette forme de patrimonialisation uniquement par la documentation des performances génère donc des biais, dont le plus important est de se positionner à l'encontre de la nature de ces œuvres. Autrement dit, le musée par son processus de patrimonialisation a rendu l'art performatif matériel alors que son essence originelle était d'être éphémère. Le document s'est substitué à l'action artistique par essence éphémère et a été recyclé en œuvre par l'institution muséale de sorte qu'aujourd'hui « le visiteur de musée doit maintenant s'en remettre à la documentation pour connaître ces démarches (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 484). La conséquence est donc d'offrir aujourd'hui aux visiteurs non plus l'expérience directe de l'œuvre, mais celle du document (Delmas, 2013 : 80). Ces constats virulents à l'encontre de la documentation de la performance peuvent être modérés. Pour la professeur en culture visuelle Amelia Jones, l'expérimentation en direct de la performance et le savoir qu'il est possible d'en déduire « ne devraient pas primer sur la spécificité des connaissances acquises par l'intermédiaire des traces documentaires » (Jones, 2015 : 274). Elle développe son point de vue en affirmant que les deux approches sont autant subjectives l'une comme l'autre et dépendent fortement de l'individu qui assiste à la performance ou regarde sa documentation.

Les problématiques soulevées par la mémorisation de la performance rejoignent celles d'autres pratiques comme la danse. La danse est confrontée aux mêmes difficultés que la performance, comme en atteste ce témoignage de la chorégraphe Catherine Lavoie-Marcus :

> L'œuvre chorégraphique semble en effet constamment menacée, morcelée dans l'expérience individuelle de ceux et celles qui l'incarnent, en proie au dépérissement de la mémoire de l'auteur, à l'inexactitude des traces, à l'obsolescence des technologies (archives filmiques et sonores) et à

> l'insuffisance intrinsèque des méthodes de notation. Devant ces circonstances atténuantes, comment l'œuvre chorégraphique pourrait-elle bien se tenir debout et demeurer, dans le temps, égale à elle-même ? (Lavoie-Marcus, 2015 : 74-75).

La principale difficulté est que les mises en mémoire matérielle excluent la dimension vivante de la danse, notamment ses caractéristiques corporelles et kinesthésiques. En effet, même avec des dispositifs documentaires complets rassemblant captations audiovisuelles, notations, descriptions textuelles et écrits théoriques, la mémoire kinesthésique du corps n'est pas transmise. La chercheuse Catherine Lavoie-Marcus affirme que « la documentation est une membrane nécessaire, mais insuffisante au transfert de l'œuvre chorégraphique » (Lavoie-Marcus, 2015 : 89). Elle conclut même qu'« admettre que la chorégraphie est tissée de bord en bord d'opérations langagières ne garantit pas qu'elle se délivre du *corps* pour former un *corpus* qui pourra voyager au gré d'un autre corps anonyme » (Lavoie-Marcus, 2015 : 90). La danseuse et chorégraphe Ginelle Chagnon rejoint les propos de Catherine Lavoie-Marcus lorsqu'elle déclare, à partir de son expérience de transmission de l'œuvre *Jœ* de l'artiste québécois Jean-Pierre Perreault, que « les notes de travail et la captation vidéo sont très utiles pour recréer une pièce, mais elles n'offrent pas d'accès direct à l'expérience intime, au rythme vital des pas dansés de Perreault » (Chagnon, 2015 : 100). Pour elle, l'essence de l'œuvre serait gravement altérée « sans le travail de transmission de corps à corps dans le respect des didascalies du chorégraphe et des intentions physiques claires qu'elles traduisent » (Chagnon, 2015 : 100). Par rapport à sa propre pratique dans la transmission de l'œuvre chorégraphique de Marie Chouinard, la danseuse Isabelle Poirier déclare : « Si je peux partager le langage chorégraphique de Marie Chouinard, c'est d'abord et avant tout parce que j'en conserve les traces dans ma chair » (Poirier, 2015 : 102).

Pour contrer ces difficultés, les expérimentations autour de la transmission des pratiques chorégraphiques s'orientent aujourd'hui de plus en plus vers le croisement et la réarticulation de « la mémoire archivistique (les traces matérielles qui entourent une œuvre chorégraphique et ses multiples interprétations) » avec « les notations » et « la mémoire corporelle et kinesthésique qui se transmet oralement d'un danseur à un autre, selon des phénomènes d'excorporation et d'incorporation » (Bénichou, 2015 : 19-20). Un des organismes le plus inventif dans ce domaine est le Musée de la Danse de Rennes, initié en 2009, par le

chorégraphe Boris Charmatz, le seul dédié en France à la question du patrimoine chorégraphique. Pour l'instant, ce musée sans fonction et obligation patrimoniales directes est de l'ordre du prototype. Il est présenté par la chercheuse Céline Roux comme un « espace mental », un lieu sans œuvre et sans archive, dédié à l'expérimentation élargie de ce que pourrait être un musée de la danse (Roux, 2015 : 224). Pour chaque saison, le musée inaugure des expositions et des projets autour de l'histoire de la danse. À plusieurs reprises, il a interrogé la problématique de la trace et de l'archive comme moyen de transmission du patrimoine chorégraphique. Souvent, l'archive y est interrogée comme un concept large à activer. Par exemple, pour le projet d'« expo zéro », l'artiste britannique Tim Etchells a pensé le musée comme « un PHOTOMUSÉE de la danse », c'est-à-dire une institution patrimoniale dans laquelle l'archive de la danse serait une collection d'images (Roux, 2015 : 230). Le musée s'est également approprié l'archive dans une dimension beaucoup plus originale. En partant du principe que le corps vivant est le vecteur le plus important dans la transmission de la danse - « les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés » (Charmatz cité dans Roux, 2015 : 232) -, le musée organise, depuis plus de trois ans, des ateliers hebdomadaires pour amateurs, intitulés les *gifts,* dans lesquels chaque semaine un artiste différent transmet ses répertoires, ses références et ses connaissances en lien avec ses propres pratiques chorégraphiques (Roux, 2015 : 233). L'objectif est que le corps de l'amateur devienne le refuge d'une mémoire vivante de la danse. L'archive devient alors immatérielle et s'incarne uniquement dans les corps d'un groupe d'individus. Cette expérience fait naître une porosité entre le corps et l'archive.

Le théâtre est lui aussi présenté comme un art de l'éphémère pour lequel chaque représentation devient événement unique devant un public toujours différent. Tout comme la danse et la performance, il comprend aussi une dimension vivante importante comme le rappellent les universitaires Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano : « le théâtre est l'art de la présence, présence de l'acteur vivant sur scène, présence du spectateur, vivant lui aussi, qui le voit jouer » (Larrue et Pisano, 2014 : 11). Ces caractéristiques intrinsèques au théâtre font de lui un art, qui a tendance lui aussi à échapper à l'entreprise patrimoniale sous une forme matérielle comme le suggère l'universitaire Martial Poirson, pour qui le théâtre est « destiné à s'autodétruire sitôt le spectacle terminé pour demeurer dans la seule mémoire des interprètes et des spectateurs » (Poirson, 2008a : 5-6). Si

l'écriture des dialogues et leurs publications dans des livres se sont tout de même imposées au fil de l'histoire comme l'objet privilégié pour conserver et diffuser la mémoire théâtrale, ce système fait aujourd'hui l'objet de fortes critiques. En effet, le livre tend « à gommer ce que les représentations ont d'éphémère pour s'imposer aux lecteurs » comme un genre littéraire spécifique (Rollinat-Levasseur, 2008 : 43). En outre, la théoricienne Eve-Marie Rollinat-Levasseur affirme que « l'analyse du dispositif péritextuel montre comment le livre, loin d'être une mémoire vive de la performance théâtrale, en est une mémoire sélective » (Rollinat-Levasseur, 2008 : 43). Le chercheur Martial Poirson la rejoint lorsqu'il déclare que « la pièce imprimée est certes une mémoire du spectacle, mais une mémoire tronquée, biaisée, sélective, qui tend à apostasier, sous la bannière unique de l'intention d'auteur, la multiplicité d'influences qui concourent à l'établissement d'un texte dramatique composite et collectif » (Poirson, 2008b : 51). Cette mémorisation autour du texte et de la seule figure de l'auteur renie la nature collective du théâtre, qui ne se limite pas seulement à l'écriture du texte, mais concerne toutes les autres pratiques, y compris techniques, qui accompagnent une représentation. Martial Poirson rajoute aussi que la mémorisation du théâtre par la fixation du texte est en contradiction avec l'instabilité du dialogue tel qu'il est pratiqué dans cet art ; pour lui, « c'est oublier qu'au théâtre, le texte n'est pas stable, qu'il évolue en permanence au gré d'actualisations scéniques successives, au contact des exigences dictées par les conditions de production et de réception du spectacle » (Poirson, 2008b : 51).

De son côté, Martial Poirson milite pour que les formes de mémorisation théâtrale sortent de cette opposition artificielle situant dos à dos texte et représentation pour s'orienter vers des modèles plus à même d'associer une pluralité de traces matérielles et une mémoire éveillée faisant vivre les gestes tant techniques qu'artistiques du spectacle (Poirson, 2008a, 2008b). La documentation y joue un rôle important. En effet, le théâtre est une pratique artistique productive d'un nombre important de documents, qui constituent autant de traces du spectacle. La mémoire se fragmente alors autour des « documents préparatoires à la création ; mais aussi les documents d'accompagnement de spectacle ; et enfin, les documents d'archivage et de mémorisation de la performance » (Poirson, 2008a : 5). Cette documentation a le mérite d'être collectée auprès des différents métiers, qui entrent en jeu dans une représentation et de rendre compte d'une multiplicité de points de vue. Elle fait sens par l'inter-relation qu'elle est en

capacité d'instaurer entre toutes ces traces fragmentaires. Il est difficile d'exposer ici toute la typologie des documents et des objets supports de la mémoire d'un spectacle. Elle peut comprendre :

> des livres, manuscrits, cahiers de régie, correspondances, notes de mise en scène, registres de compte, plans, maquettes, esquisses de décor et de costumes, croquis, tableaux, costumes, accessoires, masques, partitions de musique, d'éclairage, systèmes d'éclairage, matériaux sonores, photographies, disques, films, affiches, programmes, invitations, billets, journaux, revues, etc. (Poirson, 2008a : 14).

Cette mémoire documentaire du théâtre, qui réussit à croiser les traces dans la pluralité de leurs typologies et de leurs points de vue, doit s'employer, selon Martial Poirson, à éviter le piège d'une mémorisation figée pour privilégier une mémoire vive capable d'être réinterrogée dans le but de déboucher sur des actes de substitution à la création originelle, de reprise ou même de recréation. L'intérêt ultime d'une telle mémorisation est d'alimenter à la fois le champ de la connaissance et celui de la création.

Si aujourd'hui encore, les institutions muséales sont confrontées à de nombreuses œuvres contemporaines, qui « n'ont plus la forme d'un objet pérenne à préserver, entreposé dans une réserve » et dont certaines sont même « conçues pour être évolutives, même après leur acquisition » (Bénichou, 2010 : 319), les musées ont inventé des stratégies de conservation inédites. Celles-ci sont fondées sur la vision de la documentation, qui n'est pas envisagée « nécessairement [comme] une chose morte et inerte que d'obstinés bibliothécaires s'évertueraient à classer au bénéfice de rares chercheurs » (Cuir, 2013 : 14). Par exemple, pour faire entrer les performances dans leurs collections, les institutions muséales mettent en place une muséalisation de ces œuvres sous une « forme vivante » plus à même de garantir leur intégrité et de respecter leur nature éphémère. Les chercheuses Elsa Bourdot et Amélie Giguère confirment que « l'intégration de performances dans les collections muséales sous des formes vivantes » est un moyen de reconnaître « leur mode d'existence particulier qui est celui de l'action, du *live*, de la présence corporelle de l'interprète » et aussi « défend l'idée que l'œuvre performée a une valeur d'authenticité plus grande que les images, les textes ou les objets qui l'accompagnent » (Bourdot et Giguère, 2015 : 421). Elles citent l'exemple de l'œuvre intitulée *Intime et personnel* et datant de 1967 de l'artiste Esther Ferrer, qui a été acquise en 2004 par le FRAC Lorraine. Cette performance consiste « pour l'artiste à mesurer des parties de son corps, ou de celui de quelqu'un d'autre,

à l'aide d'un ruban à mesurer, puis d'inscrire le nombre qui correspond à la longueur d'un bras, d'une jambe, d'un poignet, sur son corps ou sur celui de l'autre » (Bourdot et Giguère, 2015 : 422). Depuis sa création originelle en 1967, Esther Ferrer réinterprète régulièrement sa performance à partir d'un protocole qu'elle a écrit sous la forme d'une partition. Celle-ci rend possible son interprétation et sa reprise pouvant impliquer des variations importantes sans pour autant que son authenticité n'en soit altérée. L'acquisition par le FRAC Lorraine a constitué à inscrire la performance dans l'inventaire de sa collection et à obtenir un droit de réitération faisant l'objet d'un contrat. Aucune exclusivité n'a été réclamée par le FRAC : « l'artiste demeure entièrement libre de présenter *Intime et personnel* où elle le veut et aussi souvent qu'elle le désire » (Giguère, 2013 : 117). Par contre, l'institution avec cette acquisition peut désormais présenter la performance, avec ou sans l'artiste, la seule consigne étant de respecter le protocole largement ouvert fixé par la partition (Giguère, 2013 : 117). En outre, l'autre avantage considérable d'une telle acquisition est d'avoir obtenu un droit de réitération, qui se poursuit au-delà du décès de l'artiste, et qui garantit ainsi dans le temps la mémorisation de l'œuvre sous sa forme vivante.

Ce type de muséalisation n'exclut pas l'approche documentaire de l'œuvre, ni même sa documentation, mais elle en redéploie la fonction et l'ontologie. L'acquisition d'*Intime et personnel* par le FRAC Lorraine s'articule autour d'une documentation complexe rassemblant un contrat, une partition, des factures, de la correspondance, des articles, des photographies et des vidéos. Une partie de cette documentation forme le « script » de la performance, c'est-à-dire que ces documents ont pour fonction de guider les acteurs, qui organiseront les futures réitérations de l'œuvre. Elle comprend exactement la partition, quelques photographies et vidéos, des échanges électroniques entre Ester Ferrer et la directrice de l'institution en vue de déterminer les paramètres d'une première réitération organisée à Metz, en 2007 (Bourdot et Giguère, 2015 : 430). Cette documentation n'est pas figée puisque l'institution continue à l'alimenter à l'occasion de chaque réitération, notamment en faisant des enregistrements photographiques des nouvelles variations. Cet exemple montre bien que l'usage de la documentation muséale est modifié par l'entrée des œuvres éphémères dans les collections patrimoniales. Selon la chercheuse Amélie Giguère, le document y acquiert désormais plusieurs fonctions, « dont une fonction de mémoire (il fait le récit de la performance et il expose son contexte de création), une fonction d'outil

(il guide sa réitération) et une fonction de preuve (il explicite les rapports entre la performance et les objets qui lui sont associés) » (Giguère, 2012 : 333). Pour ce type d'œuvres dématérialisées ou variables, il ne s'agit plus « lorsqu'une œuvre entre dans la collection d'un musée [de] procéd[er] à la description de ses composantes matérielles pour en définir l'état original […] et en assurer la pérennité » (Couture et Gagnier, 2010 : 323). Au contraire, dans le cas d'une telle œuvre, l'identification de ses éléments constitutifs dans la documentation a comme objectif de permettre aux musées de « distinguer les « propriétés intrinsèques » des « propriétés contingentes » de l'œuvre à réactualiser » et de délimiter « leur marge de liberté quant aux variations qu'ils peuvent introduire » (Bénichou, 2010 : 318). Cette documentation, qui fait office d'instruction pour la conservation et l'exposition de l'œuvre variable ou éphémère, est le plus souvent élaborée en collaboration avec l'artiste au moment de son processus d'acquisition par le musée le but étant de recueillir son intention et sa volonté quant à la manière dont son œuvre peut varier ou être reproduite sans que l'authenticité de celle-ci soit alternée. Amélie Giguère parle d'une responsabilité partagée dans la constitution de cette documentation (Giguère, 2012 : 335). Aussi, la documentation muséale résulte d'un processus de plus en plus collectif. Les musées constituent « des dossiers documentaires imposants compilant suffisamment d'informations afin d'être en mesure de réactualiser adéquatement les pratiques artistiques et de constituer une histoire de leurs variations, cet historique prenant souvent valeur de notation » (Bénichou, 2010 : 319). Cette volonté de transmettre l'œuvre variable dans toutes ses versions « incite l'institution à concevoir la documentation comme un processus actif témoignant des usages de l'œuvre d'art visant à constituer une généalogie de ses versions et à comprendre son historicité comme un processus marqué par ses apparitions publiques » (Couture et Gagnier, 2010 : 346).

En conclusion, il est possible d'affirmer que la documentation est largement exploitée pour mémoriser l'art. D'ailleurs, pour Jean-Claude Chirollet, l'entreprise mémorielle exige la métamorphose des œuvres en documents : « C'est à ce titre seulement que la conscience collective devient capable de les appréhender comme des objets de la mémoire culturelle possédant une valeur patrimoniale » (Chirollet, 1998 : 12). Si l'histoire de l'art transformait déjà les œuvres en documents dans le sens où celles-ci devenaient une source d'information pour les historiens, l'institution muséale a poursuivi cette perception des objets artistiques puisqu'ils sont porteurs d'informations utiles pour les

responsables, qui en décident la collecte et la conservation, comme l'a attesté le théoricien de l'information Jean Meyriat (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114). Plusieurs muséologues ont également assimilé l'objet muséal comme un document. Par exemple, Ivo Marœvic le considère comme un objet patrimonial « dont la matière et la forme documentent la réalité dans laquelle il a émergé, à partir de laquelle il a existé, et avec laquelle il est entré dans le présent » (Marœvic dans Desvallées et Mairesse, 2011 : 56). Cette approche documentaire de l'objet d'art privilégie l'information dont il est porteur plutôt que la matérialité du support. Ce constat rejoint les propos du muséologue Yves Bergeron, selon qui, la caractéristique essentielle de l'objet muséal réside davantage dans les discours qu'il véhicule plutôt que dans sa matérialité. Il précise que ces objets sont « porteurs de récits […] qui les rendent intéressants et qui déterminent la valeur patrimoniale, voire muséale de l'objet » et il conclut en affirmant qu'« en somme, [cette] dimension immatérielle est certainement la partie la plus importante, car elle révèle le sens des objets et du patrimoine » (Bergeron, 2015 : 383-384). De même, Jean Davallon envisage les objets muséaux moins « comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des êtres de langage » (Davallon, 1999 : 234).

Cette vision de l'œuvre d'art comme document proposée par les muséologues se situe à l'encontre de celle instaurée dans le passé par les acteurs du monde de l'art, fondée au contraire sur une différence stricte entre l'œuvre et sa documentation. Cependant, elle conforte les dernières évolutions, qui attestent que la notion d'« œuvre » et de « documentation » se rejoignent de plus en plus étroitement et ouvre la voie à une certaine forme d'hybridité. L'existence de cette dernière a déjà été attestée dans le sous-chapitre précédent dans le champ de la création, mais il s'avère finalement qu'elle apparaît également dans le champ de la mémorisation de l'art. Ce glissement est perceptible à la fois pour les formes de mémorisation produites à l'intérieur ou en dehors du musée. Il s'explique par deux phénomènes concomitants : d'une part, l'impact des technologies numériques et les nouveaux dispositifs de médiation qu'elles engendrent, d'autre part, par les bouleversements induits par la volonté de faire entrer les œuvres éphémères ou variables dans les collections muséales et plus largement le maintien de leur mémorisation comme patrimoine artistique. En effet, avec des pratiques artistiques comme la performance, la danse ou le théâtre, le document comme support de mémorisation se substitue parfois à l'œuvre, devient quelques fois un

script guidant une recréation ou alors se dote d'une forte dimension vivante. Ces usages inédits de la documentation dans la sphère de la mémorisation de l'art semblent annoncer une conception du patrimoine élargie telle qu'elle est sollicitée par les trois muséologues André Desvallées, François Mairesse et Bernard Deloche, qui militent pour une conception du patrimoine défétichisée et libérée de toute idéologie, c'est-à-dire un patrimoine réinterprété qui transmet seulement de l'information utile. C'est ainsi qu'ils déclarent dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* que :

> Pour donner vie à ce patrimoine réinterprété, il s'impose donc avant de « défétichiser » les supports, car si la conservation du support est indispensable à la transmission, elle ne saurait cependant revêtir plus d'importance ou de valeur que ce qu'elle a pour tâche de véhiculer. Peut-être pourrait-on se contenter d'un échantillon ou même d'une trace archivée sur un autre support, plus compact comme le support magnétique en usage dans l'informatique. L'objet patrimonial n'étant jamais lui-même qu'un support d'information utile, il serait absurde de vouloir le privilégier pour lui-même au détriment de sa fonction (Deloche, Desvallées et Mairesse, 2011 : 446).

Ainsi, les trois auteurs considèrent que « si l'on conserve les monuments du passé, ce n'est pas d'abord au nom d'une quelconque aura » mais « il s'agit seulement de préserver la richesse d'information et la complexité d'un phénomène » (Deloche, Desvallées et Mairesse, 2011 : 446). D'ailleurs, cette richesse d'information est largement exploitée pour alimenter l'élaboration des discours artistiques.

2.3 La documentation, source du discours artistique

Si les œuvres d'art constituent une source essentielle pour les professionnels qui élaborent les discours artistiques, la documentation possède un impact sur ces derniers qui est loin d'être négligeable, comme en attestent les propos de la chercheuse Nathalie Leleu : « Les sources de l'histoire de l'art moderne et contemporain sont avant tout les œuvres. Mais sans accès à leur catalogue et à leur renseignement, l'histoire de l'art ne peut pas s'écrire » (Leleu, 2010 : 378). Cécile Camart évoque même l'instauration d'une rivalité entre les œuvres et la documentation : « La documentation et la fascination du chercheur pour l'archive rivalise avec la spécificité esthétique des œuvres » (Camart, 2016 : 20). Anne Bénichou constate également que la documentation impacte fortement l'écriture des histoires de l'art et plus largement le développement des discours critiques et théoriques (Bénichou, 2010, 2015). Sous l'angle des sciences de

l'information et de la communication, il est possible de soutenir que la plupart des discours sont construits à partir de documents exploités en tant que sources d'information et deviennent eux-mêmes producteurs de nouveaux documents dans lesquels ils sont fixés et par lesquels ils sont véhiculés. Le chercheur Gérard Régimbeau résume ainsi ce phénomène : « Le discours appelle le document comme une pierre nécessaire à son édifice, il en dispose comme d'un matériau et d'un garant, il le soumet à la relecture et le critique pour donner un nouveau document, et ainsi de suite » (Régimbeau, 2014 : 45).

Toute la documentation collectée, rassemblée, produite et gérée par le musée, compose une source importante pour un nombre considérable de professionnels en charge de la construction des discours artistiques. Dans un usage interne, elle est utilisée par les conservateurs et leurs assistants. Par exemple, à partir de celle-ci, ils alimentent et construisent les discours véhiculés par les expositions. En effet, selon Marie Després-Lonnet, la documentation est « la base à la fois matérielle et intellectuelle à partir de laquelle l'exposition sera conçue, mise en espace et mise en discours » (Desprès-Lonnet, 2014 : 62). Très souvent, ces discours sont repris dans les catalogues et souvent redéployés sur Internet *via* des dispositifs numériques produits eux-mêmes par l'institution. Cependant, en dehors de l'exposition, la documentation est également déterminante pour toutes les pratiques éditoriales traditionnelles assumées par les institutions muséales qu'il s'agisse de la réalisation de catalogues, de revues et de magazines, ou de l'alimentation du contenus de sites ou de bases de données en ligne. De sorte, pour le chercheur Gérard Régimbeau, la documentation assure une fonction qu'il qualifie d'« éditoriale » dans le sens où elle « innerve toutes les opérations de mises en exposition, de mise en livre et de mise en ligne » (Régimbeau, 2013 : 18). En outre, plus largement, la documentation sert à tous les services amenés à élaborer et à communiquer des discours artistiques, comme le service éducatif dans sa propre mission de médiation. Ce constat amène la chercheuse Marie Després-Lonnet à confirmer que « la documentation est le socle à partir duquel la majeure partie des textes qui parlent des objets détenus par les musées sont rédigés » (Desprès-Lonnet, 2014 : 61). Si la documentation constitue une source principale de contenu pour écrire les nombreux textes véhiculés par le musée, elle semble connaître en tant qu'activité, dans certains cas, une modification de ses missions et de son organisation. En effet, dans son étude sur la numérisation des dossiers d'œuvre, Marysse Rizza constate que l'informatisation

de la documentation muséale a modifié en partie le rôle des documentalistes de musée. Auparavant, leur travail « portait principalement sur la recherche d'information, le traitement et l'organisation documentaire » tandis que la rédaction des textes était prise en charge par le seul service de la conservation. Maintenant que les documentalistes sont « dotés des compétences technico-documentaires leur permettant d'avoir accès à l'intégralité des informations sur l'œuvre », ils sont également sollicités pour rédiger des textes ; par exemple, ceux des catalogues d'exposition (Rizza, 2013 : 37). Cet exemple précis suggère un glissement de la documentation vers une activité de production de discours artistiques.

Dans un usage externe, la documentation muséale est également une source primordiale, qui complète largement la source primaire que constituent les œuvres d'art, pour les discours scientifiques élaborés par les chercheurs et les commissaires indépendants, les universitaires et les historiens de l'art, pour leurs colloques et leurs diverses publications. En effet, en dehors de son usage par les professionnels du musée, elle répond à une vocation scientifique, parce qu'elle est également destinée aux différents scientifiques, qui étudient les objets artistiques des collections. De fait, il est possible d'affirmer que la documentation concourt à la production des discours scientifiques sur l'art. Aussi, s'il a été démontré précédemment que les musées sont des lieux de conservation de la mémoire artistique, ils régissent aussi fortement l'élaboration des discours artistiques scientifiques, à la fois par le choix des œuvres qu'ils décident de sauvegarder et la documentation qu'ils produisent, mais également par l'entremise de tous les discours qu'ils communiquent, notamment par l'intermédiaire du média que constitue l'exposition (Davallon, 1999). De la sorte, Gérard Régimbeau affirme que la documentation assure « l'interface entre les activités de conservation et de communication » du musée et fait le lien « entre la préservation des biens et leur mise à disposition auprès des publics » (Régimbeau, 2013 : 18). Ainsi, les musées par la production et la gestion de la documentation participent activement à la production des discours artistiques ce qui amène à penser qu'ils ne limitent pas leur action à la conservation de la mémoire artistique, mais ils contribuent également à la fabrication de la mémoire artistique. Ce constat rejoint celui formulé par Anne Bénichou qui considère le musée comme « étant l'une des principales instances chargées de constituer le patrimoine et de produire des discours historiques » (Bénichou, 2013 : 27).

Si la documentation muséale est une des sources principales des discours artistiques, il existe des artistes qui ont développé leurs propres documentations pour « formaliser des principes d'intelligibilité de leur pratique artistique, de proposer des interprétations, voire des réinterprétations de leur œuvre, autrement dit d'en construire et d'en reconstruire le sens » (Bénichou, 2010 : 12). Ces stratégies documentaires leur permettent d'« empiéter sur le territoire traditionnellement réservé aux professionnels chargés de l'élaboration des discours sur les œuvres » (Bénichou, 2010 : 187). À l'opposé, d'autres artistes adoptent une position différente, qui consiste elle à « néglige[r] tout ce qui concerne la documentation », mais l'intention finale est la même vis-à-vis de leurs œuvres puisqu'ils cherchent ainsi à rester les « seuls habilités à les expliquer et les interpréter de leur vivant (sans se priver de les réinterpréter ou de les redater à l'occasion) » (Reddeker, 2004 : 28). La commissaire Lioba Reddeker prévient qu'« il faut bien comprendre que l'attitude à l'égard des questions de documentation reflète toujours la façon dont l'artiste envisage lui-même son travail » (Reddeker, 2004 : 28). Ce constat est particulièrement vérifiable chez les artistes de la performance et plus largement chez tous ceux qui ont des pratiques artistiques éphémères. En effet, pour ce type d'œuvres, la documentation créée par les artistes devient « les sources principales du travail des historiens et des critiques d'art, et parfois même les seules » (Bénichou, 2010 : 187). Or, dans ce cas-là, en exerçant un contrôle sur la production et l'organisation de la documentation, les artistes maîtrisent la représentation de leurs œuvres et possèdent ainsi un moyen pour orienter et exercer une autorité sur la nature des discours artistiques qui sont produits à partir de leurs travaux. L'artiste américain Allan Kaprow, considéré par certains historiens de l'art comme l'inventeur des *happenings,* est exemplaire de ces enjeux.

Au début de ses premiers *happenings* à la fin des années cinquante, Allan Kaprow ne documentait pas ses actions artistiques : « Les traces se réduisent à quelques instantanés pris durant les répétitions, à de nombreuses annotations, quelques indications de dates et des informations de premières mains » (Rodenbeck, 2010 : 83). Très critique vis-à-vis des démarches de documentation de la performance, Allan Kaprow ironisait sur son caractère attendu venant répondre aux préoccupations du « monde de l'art mercantile qui avait tendance à transformer ses œuvres – et leur documentation – en artefacts » (Rodenbeck, 2010 : 83). Si l'artiste assumait le caractère éphémère de sa pratique en affirmant

que toute action artistique était perdue, il avait tout de même très clairement conscience que la documentation était incontournable pour mémoriser l'événement artistique. Pour Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, c'est « la première fois dans l'histoire de l'art » que des artistes font « correspondre l'acte de création et sa survie » (Boulouch et Zabunyan, 2010 : 18). Cependant, Sophie Delpeux rapporte qu'Allan Kaprow considérait qu'il était « à la fois naïf et prétentieux de croire, comme artiste ou comme spectateur, que l'acte puisse être fidèlement restitué par la photographie ou quelque autre document » (Delpeux, 2010 : 27-28).

Malgré ce réquisitoire à l'encontre de la documentation et plus spécifiquement de la photographie, Allan Kaprow l'utilisait tout de même pour rendre compte de ses *happenings*. Bien que « la photographie était probablement le moyen le plus sensible et le moins intrusif d'enregistrer visuellement un événement », Allan Kaprow lui reprochait de trop empiéter sur l'action artistique elle-même (Rodenbeck, 2010 : 83). En effet, l'artiste s'était rendu compte qu'en présence des photographes « les participants ont commencé [...] à jouer pour l'appareil photo, […] comme si les participants ne pouvaient pas voir l'événement […] que par la médiation de l'appareil photo » (Rodenbeck, 2010 : 86). Sa réponse a été alors d'écarter les photographes de ses performances, de remplacer la totalité du public par uniquement des participants à l'action. Ainsi, il a exclu « la possibilité d'un regard extérieur, d'une autorité sur son travail » (Delpeux, 2010 : 28). S'il a rejeté les photographes, Allan Kaprow n'a pas pour autant banni totalement la photographie de son travail. Il a fini par l'intégrer directement à la performance demandant aux participants de prendre eux-mêmes les photographies selon des consignes précises de sorte que l'action de photographier et les images qui en résultent font « intégralement partie de l'œuvre elle-même » (Rodenbeck, 2010 : 87). Cette position à l'encontre de la photographie atteste finalement qu'Allan Kaprow s'est joué du pouvoir de l'image pour contrôler la représentation de ses *happenings* en vue d'en maîtriser leurs futures réceptions (Delpeux, 2010 : 32). La photographie et plus largement la documentation lui ont servi à maintenir une certaine emprise sur l'interprétation de son travail.

Le pouvoir de l'image est particulièrement fort, car son aspect visuel domine les autres informations descriptives comme celles textuelles. L'historien de l'art Virgile Delmas aime rappeler les propos de l'artiste américain Peter Moore

pour illustrer cette emprise de l'image : « Une performance faible, photographiée intelligemment, pourra rester dans les mémoires des années durant, tandis qu'une performance puissante dont les prises de vues sont dépourvues de sensibilité sera à jamais perdue » (Moore cité par Delmas, 2013 : 75). Ce pouvoir est d'autant renforcé qu'elle « est une source de plus en plus prisée par les historiens de l'art du XXe siècle » et plus amplement tous ceux qui élaborent les discours artistiques (Delmas, 2013 : 70). Ils sollicitent autant l'image pour sa capacité à « recontextualise[r] visuellement la vie d'une œuvre » (Delmas, 2013 : 70). Il arrive même souvent, comme le souligne Anne Bénichou, que l'image devienne le sujet principal de l'analyse à défaut d'avoir accès à l'œuvre disparue (Bénichou, 2010 : 47). Cependant, Virgile Delmas met en garde les historiens de l'art de l'influence de l'image sur la réception des œuvres performatives en reposant ses limites, celui de son manque d'objectivité et de son caractère fragmentaire. Pour lui, le risque de « considérer la performance uniquement du point de vue de l'iconicité de sa photographie » est d'« effacer les conditions de sa production » de « n'observer que l'image de la performance » et de « faire disparaître toute performance n'ayant pas été photographiée » (Delmas, 2013 : 79). Pour éviter ces travers, il recommande alors que l'image « malgré l'engouement que l'histoire de l'art lui accorde actuellement » doive demeurer « une source d'information parmi d'autres : partitions, notes, témoignages, enregistrements, etc. » et rappelle « qu'elle ne suffit pas d'elle-même à témoigner d'une performance, mais fait bien partie d'un ensemble de sources tout aussi important pour la compréhension » d'une performance (Delmas, 2013 : 75). Il est rejoint sur ce point par la critique d'art Patricia Brignone qui conseille elle aussi d'analyser attentivement les photographies à partir d'éléments complémentaires et notamment de les confronter aux paroles des témoins vivants ce qui permet selon elle « d'expliciter ce que la photographie donne à voir… ou pas ! » (Brignone, 2013 : 98).

Beaucoup d'autres artistes de la performance ont partagé les préoccupations d'Allan Kaprow à l'image de Gina Pane qui « offre un remarquable exemple de la manière d'anticiper et d'instrumentaliser les traces visuelles en amont de leur réception » (Boulouch, 2010 : 105). En effet, la professeur en esthétique Liliana Coutinho affirme que Gina Pane « était consciente que le document est l'accès à la performance *a posteriori* » (Coutinho, 2013 : 89). Cette prise en compte de la documentation et de sa façon de la mettre en scène prouve que ses « actions n'ont jamais été pensées comme un événement purement

éphémère, mais comme partie d'un processus où existaient également dessins, photographies et textes (préparatoires ou écrits plus tard avec les montages photographiques) » (Coutinho, 2013 : 89). Si ces préoccupations sont celles d'artistes solitaires, elles rejoignent parfois des positions collectives, notamment chez les avant-gardes de l'après Seconde Guerre mondiale, qui ont largement participé eux aussi à la conception d'un art de plus en plus éphémère. Les artistes du groupe japonais *Gutai* ont largement usé de la documentation, qui était importante pour eux, comme en atteste l'historienne de l'art Ming Tiampo :

> La rigueur avec laquelle Gutai documentait son propre travail était impressionnante. Le groupe photographiait chaque exposition, chaque performance, chaque visiteur qu'il rencontrait, créant ainsi une histoire visuelle du groupe qui témoignait de son exploitation judicieuse des nouvelles technologies de la mémoire, ainsi que de ses ambitions historiques et internationales (Tiampo, 2015 : 206).

Tous ces documents étaient mis en scène par la suite dans l'espace éditorial que constituait leur propre revue créée en 1955 et intitulée *Gutai*. La documentation répondait à une première fonction, celle de pouvoir diffuser leurs travaux, à la fois dans le monde artistique japonais, situé à Tokyo, et plus largement au niveau international. Cette revue était perçue comme une nécessité, car les artistes *Gutai* se situaient géographiquement à l'écart de Tokyo et des autres foyers artistiques de l'époque. Ils avaient conscience de l'impératif de se tenir au courant des discours artistiques dominants et réciproquement d'avoir un impact sur ces derniers et de pouvoir s'y situer. Éditorialisée dans un design graphique innovant, les documents photographiques étaient accompagnés de textes analytiques de sorte à organiser en quelque sorte leur propre réception critique. Ming Tiampo l'affirme : « Cherchant à prendre part à ces discours, ils publiaient également leurs propres documents, et recherchaient la couverture des médias avec une intelligence bien en avance sur leur époque » (Bénichou et Tiampo, 2010 : 211). La seconde fonction de la documentation était de constituer des archives de façon à agir sur la production des discours historiques. Ming Tiampo témoigne que ces artistes avaient une « construction consciente de la mémoire par le biais de l'archive » (Bénichou et Tiampo, 2010 : 214). D'ailleurs, ils apportaient un grand soin à ces documents. Ils ont été gérés collectivement tout au long du mouvement de manière très minutieuse par Toshio Yoshida, le documentaliste en chef du *Gutai*. En outre, leurs aspirations à contrôler le discours historiographique sur leurs œuvres se manifestent par le fait qu'ils écrivent eux-mêmes des textes fondateurs sur leurs

propres histoires :

> En 1963 et en 1967, […] Yoshihara a écrit un texte en plusieurs livraisons sur l'histoire du groupe *Gutai*, ayant pour titre « Les 10 ans du groupe Gutai » dans le *Bijustu Journal*, et […] Shiraga a écrit un article intitulé « Histoire d'une aventure. Épisodes tirés des 12 ans du groupe Gutai », pour l'importante revue d'art *Bijutsu Techo* (Bénichou et Tiampo, 2010 : 213).

Les mêmes aspirations se retrouvent chez les artistes allemands du mouvement Fluxus, qui ont délibérément été très productifs en projets éditoriaux pour espérer maîtriser leur réception historiographique, comme le souligne l'historien de l'art Bertrand Clavez :

> Alternant publication de documents et de textes analytiques, témoignages directs et extraits de coupures de presse, l'ensemble des entreprises éditoriales liées à Fluxus participe de l'élaboration d'une histoire de Fluxus interne au mouvement, ou plutôt d'une histoire de l'art Fluxus, à la forme clairement rhizomatique (Clavez, 2010 : 243).

De même, leurs écrits leur permettaient d'élaborer leur propre réception critique de la sorte que chacun d'entre eux « s'insère dans un contexte précis, vise à contrecarrer telle ou telle interprétation et à positionner le travail sous telle ou telle influence » (Clavez, 2010 : 224). La nature de leur production éditoriale est très plurielle, qu'il s'agisse de la publication de revues, d'ouvrages théoriques, historiques ou anthologiques. Ils alternent entre l'écriture de récits linéaires et « la présentation de documents bruts formant un discours fragmentaire, discontinu » (Clavez, 2010 : 241). Dans le second cas, il utilise clairement la documentation comme un moyen de construire des discours :

> C'est une nouvelle construction du discours sur l'art […] qui laisse au lecteur la responsabilité de l'interprétation des éléments imprimés, puisque des ordres du discours artistiques aussi différents que des tracts, des partitions, des lettres, des essais ou encore des poèmes visuels cohabitent sans qu'un ordre apparent ne leur soit donné, sans qu'une logique ordonnatrice ne se manifeste, sans qu'une nécessité rhétorique ne semble se structurer. […]. Pour autant, ces constructions ne sont pas toujours le fait du hasard (Clavez, 2010 : 241-242).

Bien que les artistes aient publié un nombre important d'écrits et de documents pour contrôler les discours sur leurs œuvres, Bertrand Clavez rapporte dans ses notes, non sans agacement, qu'ils ont été délibérément ignorés parce qu'ils ne provenaient pas de professionnels de discours sur l'art :

> Combien de fois avons-nous lu des articles commençant par déplorer l'absence d'une bibliographie sur Fluxus et poursuivant en disant combien il

> était difficile de cerner ce groupe ? C'en est devenu un lieu commun inébranlable, quand en réalité, ce sont des centaines d'articles, d'ouvrages et de revues qu'ont publiés, édités ou dirigés les artistes Fluxus ! (Clavez, 2010 : 245).

Cette mise de côté des écrits d'artistes est symptomatique des rapports de force, qui se cristallisent autour des discours artistiques et l'autorité qu'ils génèrent. Bertrand Clavez l'avoue lui-même lorsqu'il affirme que même si « ces publications sont extrêmement précieuses pour l'historien […], elles sont également troublantes, car elles semblent redondantes de [son] approche » (Clavez, 2010 : 225).

L'utilisation de la documentation pour contrôler les discours artistiques ne concerne pas seulement la performance. Par exemple, l'universitaire Anne Mœglin-Delcroix cite le cas de l'artiste français Daniel Buren, dont elle a étudié les nombreux livres d'artiste. Celui-ci établit une frontière étanche entre ses interventions *in situ* et leurs documentations. Pour lui, la documentation qu'il publie sur ses installations, souvent composée d'un texte décrivant le projet accompagné d'une série de photographies, renseigne sur son travail, mais elle ne le remplace aucunement (Mœglin-Delcroix, 2010 : 34-36). Anne Mœglin-Delcroix soutient que ses livres, qui adoptent la forme d'une documentation, ont finalement « le même statut que ses écrits théoriques : ils ne sont pas l'œuvre, mais ils manifestent la volonté de l'artiste de contrôler le sens de son travail en occupant la place du documentaliste (*archiviste*), du conservateur, de l'historien, du critique et du théoricien » (Mœglin-Delcroix, 2010 : 38). Depuis la seconde moitié du XXe siècle, à l'image de Daniel Buren, les artistes ont de plus en plus conscience de l'impact de la documentation sur les discours énoncés autour de leurs œuvres. Aussi, certains d'entre eux la pensent et la produisent de manière à contrôler et parfois manipuler les discours artistiques. Parfaitement lucide de ces enjeux, dans une démarche radicale, l'artiste Tino Sehgal, lui, refuse toute documentation de ses « performances relationnelles » ou de ses « situations construites », « entendues comme espaces d'action partagés avec le spectateur » (Gravano, 2013 :114). Pour chacune de ses interventions dans les lieux d'art contemporain, Tino Shegal impose strictement ses conditions : « Il ne faut pas documenter la « situation » ; ne pas écrire de textes pouvant révéler ce qui va se produire avant l'événement ; ne pas faire de catalogues de ses expositions » (Gravano, 2013 :114). En outre, l'artiste rejette expressément les images de ces

œuvres au point qu'il n'en existe pas, excepté « quelques captures pirates sur Internet » (Gravano, 2013 :114). Il exclut aussi les médiateurs de l'espace muséal pour qu'ils ne dénaturent pas l'impact de ses œuvres par leurs discours. Son objectif est de confier exclusivement la construction et la transmission de la mémoire de ses œuvres aux seuls spectateurs, qui en ont fait directement l'expérience (Gravano, 2013 :114). Ces derniers deviennent des témoins privilégiés des performances ; les récits qu'ils font de leurs expériences déterminent la réception et la transmission de l'œuvre. Ils sont ainsi transformés en « document vivant » d'une mémoire vive, qui se substitue à des « archives mortes ». Tino Sehgal en déléguant la mémoire de son œuvre aux seuls souvenirs de ses spectateurs se joue de cette impossibilité de contrôler de ce qu'il adviendra de ses créations. Aussi, il tente d'échapper ou du moins d'altérer l'autorité des discours artistiques tenus par les professionnels de l'art sur son œuvre.

L'impact de la documentation sur les discours artistiques est d'autant plus manifeste pour les œuvres non pérennes. En effet, pour celles-ci, les historiens et les théoriciens de l'art contemporain lorsqu'ils n'ont pas pu en faire l'expérience directe, fondent leurs écrits sur la base de leurs documentations, le plus souvent à partir de textes, de témoignages et d'images. De fait, ils construisent leurs discours théoriques presque uniquement à partir de cette unique source, dont les lacunes et les faiblesses peuvent entraîner de grosses erreurs d'interprétations. L'historien de l'art Pierre Saurisse atteste que cela a particulièrement été le cas pour les performances des années soixante pour lesquels les témoignages directs et les images sont rares, parce que « les artistes pionniers […] ont rarement cherché à concevoir et à organiser une documentation de la façon méticuleuse qui prévaudra les années suivantes » (Saurisse, 2010 : 35). À cela, s'ajoute le fait que ces premières performances dans l'histoire de l'art ont été réalisées devant un public très restreint à la marge du monde de l'art officiel de l'époque ce qui explique que « la majorité des commentaires furent écrits assez tard, par des critiques qui, pour la plupart, n'avaient pas assisté à l'interprétation et se fiaient essentiellement au peu de photographies disponibles » (Saurisse, 2010 : 35).

Pour appuyer son propos, Pierre Saurisse cite l'exemple de la performance *Genital Panic* réalisée en 1960 par l'artiste autrichienne Valie Export. Jusqu'à récemment, l'historiographie l'a décrite de cette façon : « l'artiste autrichienne pénètre dans un cinéma pornographique avec un fusil ou une mitraillette à la

main, vêtue d'un pantalon découpé à l'entrejambe et exposant son pubis, avant d'annoncer à l'assistance que de réels organes génitaux sont désormais à leur disposition » (Saurisse, 2010 : 36). Cette représentation reposait sur un entretien de Valie Export par la critique d'art Ruth Askey publié en 1981, dans lequel la performance est sommairement décrite, et sur une série de photographies, dont la plus connue représente l'artiste « assise sur un banc, portant un pantalon ouvert sur son pubis, les jambes résolument écartées, [...] empoignant à deux mains un fusil, le regard visant froidement l'objectif » (Saurisse, 2010 : 36). Or, il s'avère que ce récit de la performance, longtemps présenté comme véridique, relève de la fiction, car il émane d'une interprétation historiographique faussée par la documentation de l'époque. Il constitue ce que Pierre Saurisse nomme « un mythe de la performance » (Saurisse, 2010). En effet, il faut attendre 1999 pour que l'historienne de l'art Kristine Stiles contacte Valie Export et se rende compte de l'erreur commise. Elle a alors rétabli la vérité : « Si la performance repose bien sur l'exhibition de l'artiste et le pantalon ajouré devant les spectateurs d'un cinéma, elle fut en réalité menée « dans un cinéma d'art à Munich, où des réalisateurs montraient leurs œuvres » et sans arme » (Saurisse, 2010 : 36). Ces éléments modifient totalement la réception de cette œuvre, qui fut longtemps présentée par l'histoire de l'art comme une œuvre majeure de la performance et de l'art féministe. Pierre Saurisse raconte que le mythe de *Genital Panic* est fondé sur les informations descriptives erronées véhiculées par l'entretien de 1981 et qui proviennent de difficultés de traduction et de retranscription de la parole de l'artiste. Ces erreurs n'ont pas été remises en cause et se sont maintenues dans le temps à cause des photographies « qui donnèrent de la consistance à cette légende, et la firent perdurer » (Saurisse, 2010 : 36). Mais, en réalité, aucun cliché de l'action n'a été pris en direct. Les photographies existantes ont été faites *a posteriori*. Elles sont reliées à la performance, mais elles n'en constituent pas un témoignage direct.

L'exemple de cette performance et de son historiographie prouve à quel point la documentation peut avoir un impact important sur la réception d'une œuvre et plus largement sur les discours artistiques élaborés à partir de celle-ci. Quand la documentation se compose d'images photographiées ou vidéo, l'influence sur les discours artistiques est d'autant plus prégnante. D'ailleurs, Virgile Delmas parle d'« une dérive discursive » pour désigner cette emprise de la photographie sur les discours scientifiques (Delmas, 2013 : 78). Ce constat n'est

pas valable uniquement pour les œuvres éphémères. Par exemple, Pierre Saurisse évoque comment les clichés pris en 1950, par le photographe Hans Namuth, représentant l'artiste Jackson Pollock en train de peindre dans son atelier, ont contribué fortement à la construction de la « théorie » de l'*Action Painting* en 1952 par le critique Harold Rosenberg. En effet, Pierre Saurisse affirme, comme l'avait fait avant lui la critique d'art américaine Barbara Rose, qu'Harold Rosenberg « quand il commentait l'*Action Painting* […] ne parlait pas du tout de peinture ; [mais] il décrivait les photographies de Pollock par Namuth » (Saurisse, 2010 : 45). Le discours théorique d'Harold Rosenberg repose donc moins sur les tableaux de Jackson Pollock que sur la vision de l'artiste au travail interprétée par le photographe Hans Namuth. L'influence de ces photographies sur le discours artistique de l'époque ne se limite pas seulement aux seuls écrits du critique Harold Rosenberg. En effet, le texte écrit par Allan Kaprow, intitulé *The Legacy of Jackson Pollock* et publié en 1958 dans la revue américaine *Art News,* dans lequel apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'art l'expression « *happening* », a été illustré par « les célèbres photographies d'Hans Namuth montrant Pollock au travail dans son atelier » (Rodenbeck, 2010 : 78). Le choix d'illustrer son texte par ces photographies n'est pas anodin. Il est possible de conclure qu'elles ont influencé Allan Kaprow dans l'orientation de sa pratique artistique de l'*Action Painting* vers l'invention du *happening* et l'élaboration de son discours théorique sur la nécessité de « renoncer entièrement à faire des peintures » à la suite des « presque-peintures » héritées de Jackson Pollock (Rodenbeck, 2010 : 78).

En conclusion, les professionnels du discours artistique s'appuient sur la documentation pour écrire leurs récits, qu'il s'agisse de celle produite par les institutions muséales ou celle produite par les artistes. Or, cette documentation est chargée d'intentions, car elle a été auparavant pensée, voire quelques fois manipulée, par l'artiste ou par le musée. Par exemple, si au début de la performance, les images ont été « perçues comme équivalentes à l'action » parce qu'elles étaient exploitées peu de temps après l'événement artistique par des témoins directs qui avaient encore clairement à l'esprit le souvenir de ce qu'ils avaient vu, la théoricienne Sophie Delpeux déclare qu'il faut désormais admettre que « ces documents n'ont rien d'accidentels ou de fortuits [...] ils sont la conséquence de la volonté des artistes, qui ont autorisé leur constitution, voire l'ont encouragé » (Delpeux, 2010 : 31-32). Elle précise que la documentation

conditionne la réception et l'interprétation de l'événement artistique et que « les artistes ont tôt fait de le pressentir » (Delpeux, 2010 : 32). En dehors de l'unique cas de la performance, Anne Bénichou affirme qu'« à travers la documentation qu'ils produisent sur leurs œuvres, les artistes cherchent souvent à affirmer une certaine forme d'autorité sur la production des discours critiques et historiques concernant leur pratique artistique » (Bénichou, 2010 :187). Le recours à la documentation pour étudier des œuvres qui ne sont plus accessibles n'est pas inédit dans la méthodologie de l'histoire de l'art (Bénichou, 2010 : 14). Cependant, la conscience qu'ont désormais les créateurs de l'impact de leur documentation sur les discours artistiques exige des théoriciens qu'ils étudient les conditions de production singulière de la documentation des œuvres contemporaines. Anne Bénichou atteste que celles-ci « doivent faire l'objet d'une analyse afin de comprendre les valeurs, les discours, les logiques, les conceptions esthétiques et historiques qui sous-tendent ces documents » (Bénichou, 2010 :14).

2.4 La documentation et les arts numériques

La problématique de la documentation dans le champ plus spécifique des arts numériques a été essentiellement abordée dans le contexte muséal, notamment pour pallier les difficultés de leur conservation.

Les œuvres à fortes composantes technologiques numériques sont soumises à deux mouvements « qui font d'elles des phénomènes éphémères, instables et en constante mutation » (Depocas, 2010 : 349). D'une part, les artistes donnent très souvent à leurs œuvres des dimensions conceptuelles qui participent délibérément à leurs fugacités. D'autre part, ils utilisent des composantes technologiques soumises à une obsolescence accélérée, qui posent le problème de l'altération de l'objet d'art à son paroxysme. La chercheuse Cécile Dazord, qui a étudié les conséquences de l'obsolescence technologique sur l'art contemporain, définit celui-ci de la sorte : « Il ne s'agit pas d'un processus physique de vieillissement et de dégradation mais d'un phénomène social et économique de mise hors des circuits commerciaux de produits remplacés par d'autres, présentés comme plus performants » (Dazord, 2013 : 197). Elle précise qu'il s'agit d'« un phénomène de société étroitement lié à la consommation de masse et à la dynamique de l'innovation qui sous-tend l'histoire des techniques » (Dazord,

2013 : 197). Les technologies numériques sont particulièrement sensibles à ce phénomène, car le rythme de l'innovation et la concurrence pour « la course à la nouveauté » sont particulièrement intenses dans ce domaine. L'objet d'art qui contient ces éléments technologiques est par extension lui aussi soumis à cette même obsolescence. En effet, celle-ci accélère tellement le renouvellement des technologies numériques que l'œuvre, quand elle ne fonctionne plus, peu importe la raison, et qu'il est nécessaire de changer un de ses composants, il devient très souvent impossible d'en trouver un identique pour le remplacer. Dès lors, les œuvres numériques très rapidement ne sont plus accessibles et le public ne peut plus en faire correctement l'expérience, notamment lorsqu'elles proposent une interaction. Beaucoup d'entre elles échappent ainsi à la postérité et à la mémorisation. Le risque est signalé par Alain Depocas qui déclare : « Sans les efforts nécessaires, plusieurs segments des activités artistiques liées aux technologies ne seront plus accessibles et ne laisseront que très peu de traces dans l'histoire » (Depocas, 2010 : 350). En outre, les œuvres numériques confrontent le musée à un paradoxe : « leur mission est de conserver les œuvres telles qu'elles ont été créées, mais sur des supports qu'une logique économique ne cesse de remplacer » (Faucon et Sausset, 2009 : 40). Or, pour des raisons de coûts trop élevés, il n'est pas possible de conserver leurs matériaux et leurs techniques numériques originaux. Dès lors, les stratégies de conservation recommandent désormais non plus de les protéger, mais plutôt d'en maintenir l'accès *via* « des secondes versions ». Les spécialistes estiment qu'idéalement une œuvre numérique devrait être mise à jour dans une « version plus récente » au moins tous les cinq ans. Elle est amenée dans le temps à transiter sur des supports différents et ainsi à subir d'importantes modifications. L'idée est de privilégier une mémorisation des œuvres non figées, qui permette de les « réactualiser », de les « remédiatiser » ou encore de les « recréer » dans des itérations nouvelles au lieu de se cantonner à fixer l'œuvre dans son état originel. Pour conserver les arts numériques, les instances muséales leur ont finalement reconnu un caractère instable et variable. Autrement dit, elles ont accepté leur état transitionnel.

Si pendant longtemps, le musée avait pour mission de préserver la matérialité de l'œuvre, garante de sa valeur, fondée sur son authenticité et son originalité, aujourd'hui, les stratégies de conservation des arts numériques défient ces deux notions. L'œuvre numérique lorsqu'elle aura permuté sur un support plus actuel ne sera plus originale et authentique, car les matériaux ne seront plus les

mêmes que ceux choisis au départ par l'artiste. Pour atténuer les conséquences de ces modifications, les stratégies de conservation recommandent, dès la genèse de l'œuvre, de déterminer en étroite collaboration avec l'artiste, ses éléments indispensables à conserver et ceux, qui peuvent être modifiés, pour qu'elle puisse garder toute sa valeur authentique au fur et à mesure qu'elle migrera sur des supports plus récents (Faucon et Sausset, 2009 : 38). Dès lors, les chercheurs réclament que les intentions artistiques du créateur et toutes ces indications sur la production de l'œuvre soient consignées dans une documentation archivée et structurée. Cet objectif est loin d'être évident comme le rappelle Alain Depocas : « Les savoirs techniques activés dans la conception et la réalisation d'une œuvre font partie des éléments fragiles et souvent difficiles à conserver » (Depocas, 2013 : 146). En effet, ils sont de plus en plus partagés entre différents protagonistes, car « les artistes font de plus en plus appel à des collaborateurs et fournisseurs externes » (Depocas, 2013 : 146-147). Les acteurs des stratégies documentaires expérimentées préconisent aux conservateurs de ne pas se restreindre uniquement à la collecte de documents auprès des protagonistes en lien avec la création de l'œuvre, mais de produire eux-mêmes les documents qui leur permettent d'obtenir les informations utiles pour les futurs choix décisifs de restauration. Autrement dit, le processus documentaire propre à une œuvre numérique réclame une posture active orientée vers la production de documents. Le *Questionnaire des médias variables* est exemplaire de ces enjeux. Cet outil documentaire est le résultat d'un projet de recherche, initié en 1998, par le conservateur Jon Ippolito du Guggenheim Museum de New York, et reconduit en 2002 en collaboration avec la Fondation Daniel Langlois de Montréal. Alain Depocas en résume la méthode dans ces quelques lignes :

> Plutôt que d'énumérer les composantes physiques de l'œuvre, l'approche des médias variables cherche à en comprendre les caractéristiques comportementales et les effets intrinsèques et constitutifs. Il revient à l'artiste, par l'entremise d'un questionnaire, de décrire son projet artistique en considérant ses caractéristiques et ses effets, que les conservateurs et restaurateurs devront respecter et reproduire dans le futur. Le questionnaire permet aussi à l'artiste de préciser le degré acceptable de variabilité pour chaque caractéristique ou effet. […]. De cette manière, l'artiste définit lui-même les limites des interventions éventuelles pouvant être faites sur son œuvre (Depocas, 2010 : 366-367).

Ce questionnaire atteste que la documentation dans les stratégies de conservation des arts numériques se transforme en script, c'est-à-dire que l'ensemble des documents recueillis et produits sert de système de notation non rigide, à partir

duquel sont prises les décisions qui déterminent les variations de l'œuvre. Alain Depocas le confirme lorsqu'il dit que la richesse informationnelle des modèles documentaires à inventer sera déterminante « lors de prises de décisions concernant de futures reconstructions, réinstallations, migrations et autres modifications qui seront nécessaires, voire essentielles, pour assurer la préservation de l'œuvre » (Depocas, 2010 : 361).

Dans ce contexte de la conservation des arts numériques, la documentation joue un rôle primordial comme l'indique Alain Depocas : « Plus que jamais, l'existence d'une documentation augmentée et structurée devient une condition incontournable à la préservation et à l'étude des arts technologiques » (Depocas, 2010 : 349). Les conservateurs se trouvent ici en face d'un grand défi, celui d'élaborer un système de documentation suffisamment sophistiqué et important pour que les professionnels de l'art et le public puissent saisir l'œuvre dans tous ses aspects. Ils estiment qu'il sera difficile d'espérer tout garder et qu'il est plus raisonnable de réfléchir et de définir les informations à sélectionner absolument, qui permettront « d'immortaliser » la compréhension de l'œuvre. La documentation est amenée à comporter des informations qui permettent d'appréhender l'objet d'art dans son ensemble, selon ses aspects conceptuels, techniques, mais aussi prenant en compte sa nature « expérientielle », c'est-à-dire l'expérience vécue par les spectateurs. Alain Depocas détaille les trois axes importants à développer pour la documentation d'une œuvre numérique en plus des champs documentaires déjà établis pour les formes d'art dites traditionnelles : « documenter les composantes technologiques constituantes de l'œuvre ainsi que les instruments (appareils, logiciels) utilisés en amont », « documenter les effets et comportements des œuvres » (interaction œuvre-spectateur) et « documenter les changements et le contexte historique des technologies » (Depocas, 2010 : 352-358). La documentation affiliée aux œuvres numériques dépasse la simple illustration et les différents traitements documentaires conventionnels des collections muséales. Caltin Jones, dans son texte intitulé *Tendances actuelles de l'art (de la documentation),* publié sur le site internet de la Fondation Langlois, décrypte « le processus de documentation en trois grandes phases : collection et création, organisation, description et accès » (Jones, 2008). Dans chaque projet de recherche, le document adopte une structure multiple, flexible et dynamique. Une nouvelle relation, de plus en plus étroite, s'établit entre le document et l'objet d'art : « Dans ce nouveau contexte, l'œuvre d'art et sa documentation sont

inséparables. Ce sont les deux faces de la même médaille » (Depocas et Gagnon, 2009 : 6). Dans le cadre de la conservation des arts numériques, la limite qui sépare l'œuvre d'art du document a tendance à se brouiller comme cela a déjà été démontré précédemment pour l'art en général et dans d'autres contextes.

Si traditionnellement le monde de l'art distingue bien l'œuvre de sa documentation, il apparaît bien plus compliqué de maintenir cette dissociation pour les arts hypermédiatiques directement accessibles sur Internet. En effet, comme le rappelle le critique d'art Bertrand Gauguet, l'œuvre hypermédiatique est forcément un document « puisque toute information éditée en ligne devient « document » » (Gauguet, 2010 : 173). Il précise qu'avec ses pratiques artistiques en ligne se pose la question de « comment aborder le statut d'une documentation des pratiques artistiques sur internet ? » (Gauguet, 2010 : 182). Plus largement ces constats pour les arts hypermédiatiques rejoignent ceux énoncés par les stratégies de conservation des arts numériques, qui appréhendent l'œuvre numérique comme un document porteur de plusieurs informations. Elles favorisent une « approche informationnelle » de l'objet d'art, car il devient une source permanente d'informations primaires fixées par l'artiste pour ceux en charge de le faire exister sous des formes variantes. Dans ce contexte, l'objet d'art est donc perçu comme un document. Pour utiliser ses informations primaires et les rendre réutilisables à tout moment, notamment lorsque l'œuvre numérique ne sera plus accessible, le conservateur construit un système secondaire de transfert de l'information. Celui-ci est caractéristique du travail exercé par les conservateurs tel que l'a repéré la chercheuse Vivianne Couzinet : « Dans le champ proprement muséologique, une pièce de collection est dite primaire, tandis que le moulage, le cartel, la photo, le fichier informatique relatif à des objets conservés, dans l'enceinte muséale ou à l'extérieur, seront des documents secondaires » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 483). Ce système secondaire est désigné par Jean Meyriat comme documentaire : « En fait, c'est la démarche qui est ici documentaire, puisqu'il s'agit de remonter jusqu'à la source (généralement un document ou une collection de documents) pour y trouver de l'information, la finalité est informative. La démarche documentaire commence en fait dès la collecte des documents et la constitution d'une mémoire » (Meyriat, 1981 : 167). Les stratégies de conservation ouvrent une nouvelle appréhension de l'œuvre d'art qui n'est plus fondée sur la matérialité de l'objet. Avec les arts numériques, un glissement s'opère : les informations émanant de la documentation des œuvres

semblent devenir plus importantes que l'objet en lui-même. Ce constat est affirmé par Alain Depocas lorsqu'il dit que « ce qui donnera une véritable valeur à une collection d'arts numériques, c'est la documentation, les méta-données, la mise en contexte et la garantie de l'accès à long terme à la documentation » (Depocas, Ippolito et Jones, 2003). Dans ce cas, la collection d'œuvres numériques n'est plus centrée sur l'objet, mais sur un ensemble alliant documentation et objet d'art, qualifié d'« environnement hypermédiatique », en s'inspirant de la théorie de "la muséologie de point de vue", énoncée par Jean Davallon. Ce constat aura des conséquences sur les modes d'exposition des arts numériques comme le suggère Alain Depocas :

> Il faudra développer de plus en plus de stratégies de médiations ayant la capacité d'associer la mise en exposition traditionnelle à une documentation contextuelle dont l'un des rôles sera de venir en quelque sorte compenser les diverses « pertes » provoquées par les inévitables changements et évolutions subis par les œuvres (Depocas, 2010 : 362).

Pour les arts numériques, qui se sont largement développés en dehors du réseau institutionnel de l'art contemporain, les premiers dispositifs de documentation pour les mémoriser et les sauvegarder ont été établis à la fin des années 1990 par les artistes eux-mêmes, notamment en contribuant « à construire des indexations qui sont devenues, pour certaines d'entre elles, des ressources de références incontournables » (Gauguet, 2010 : 176). C'est le cas, par exemple, du portail nord-américain *Rhizome.org,* fondé en 1996, par l'artiste Mark Tribe. S'il s'agit avant tout d'un site de diffusion et de promotion des pratiques artistiques technologiques, il a connu en 1999 une extension avec le « programme pilote de sauvegarde des données artistiques baptisé *Artbase* » (Gauguet, 2010 : 177). Il constitue une plateforme de « recherche de pérennisation permettant de maintenir un accès aux projets artistiques en ligne (avec soixante-dix références au départ) » autour de laquelle est réuni « un comité d'experts […] constitué autour des questionnements méthodologiques de l'archivage en ligne » et à partir de laquelle cette institution « organise aussi des événements et édite des ouvrages sur le sujet » (Gauguet, 2010 : 177). À partir des années 2000, plusieurs projets de recherche sur la documentation des arts numériques dans le contexte de la conservation se mettent en place. En 2003, le V2-Institute for the Unstable Media de Rotterdam au Pays-Bas communique son outil documentaire le *Capturing Unstable Media Concpetual Model* (CMCM) résultat d'un long projet exploratoire initié par les chercheurs Sandra Fauconnier et Rens Fromme. Il s'agit d'« un modèle efficace

qui permet de présenter à la fois l'œuvre comme telle et les diverses itérations dont elle fait l'objet de sorte qu'il est facile de repérer les changements qui se produisent au fil du temps » (Jones, 2008). Ce projet est le premier à prendre en compte la nature évolutive des œuvres numériques notamment en proposant de documenter ses différentes « occurrences ». Déjà mentionné précédemment, le Réseau des médias variables, qui a mis au point le *Questionne des médias variables*, s'est poursuivi par le projet Archiving the Avant-Garde, puis par Forging the future. Ils ont abouti sur le *Media Art Notation System* (MANS) développé par le conservateur Richard Rinehart du Berkeley Art Museum et du Pacific Film Archive. Ce système de notation se présente « comme une « partition » à lire lors d'une éventuelle re-création d'une œuvre » et repose « sur une structure de type XML » recueillant « des niveaux de description extrêmement détaillés » des œuvres (Jones, 2008). De son côté, l'alliance de recherche Documentation et Conservation du patrimoine des arts médiatiques (DOCAM), initiée par la Fondation Daniel Langlois, s'est donné le mandat de 2005 à 2010 d'étudier les divers facteurs contribuant à la fragilisation du patrimoine numérique et de proposer des solutions et des outils permettant aux artistes, collectionneurs et musées, de mieux documenter et conserver les œuvres d'art à composantes technologiques. Travaillant par comité autour de cas très concrets, le projet de recherche a abouti à la création de cinq outils : « un guide de catalogage, un guide de conservation [...], un glossaurus (glossaire-thésaurus) bilingue (français-anglais), un *timeline* des technologies et un modèle documentaire adapté aux caractéristiques spécifiques des arts technologiques (Depocas, 2013 : 151). Alain Depocas résume les principes fondamentaux de ce modèle documentaire dans les lignes suivantes :

> Le Modèle documentaire de DOCAM propose un cadre permettant de structurer l'ensemble de l'information pertinente pour une œuvre, en la rassemblant, en l'organisant et en la rendant accessible. Cette documentation est créée par différents contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre. Ce modèle prend la forme d'une interface de visualisation permettant d'illustrer les liens entre les documents, leurs producteurs, les différentes étapes du cycle de vie de l'œuvre, ses itérations successives et ses composantes (Depocas, 2013 : 152).

Ce modèle possède l'avantage d'avoir une structure suffisamment souple pour recueillir la grande variété de matériaux documentaires à conserver et s'adapter à l'évolution des usages de la documentation tout au long du cycle de vie d'une œuvre. Le Matters in Media Art est un autre projet de recherche qui s'est déroulé

de 2003 à 2015 toujours autour de la documentation des arts technologiques. Il était soutenu par la collection privée New Art Trust et les institutions suivantes : la Tate Modern de Londres, le Museum of Modern Art de New York et le San Francisco Museum of Modern Art. Il a fourni des outils répondant directement aux activités muséales, comme un guide d'acquisition et un guide de prêt spécifiquement adaptés aux œuvres à fortes composantes technologiques. Pour terminer, le projet Digital Art Conservation lancé en 2010 par le ZKM Centre d'Art et de Technologie des Médias de Karlsruhe en Allemagne avec quatre autres partenaires – Espace Multimédia Gantner du Territoire de Belfort en France, l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, la Maison des arts électroniques de Bâle et la Haute école des arts de Berne en Suisse – s'est donné comme objectif de déterminer des stratégies de conservation propres aux arts numériques. Les chercheurs ont développé une structure de documentation générale, qu'ils ont appliquée à des cas particuliers. Utilisant la variante open-source du logiciel Xmind, elle s'organise autour des champs documentaires suivants : identification de l'œuvre, positionnement historique et théorique, analyse des technologies, constats d'état, interview d'artiste, conception de conservation et compte rendu des traitements (Obermann, 2013 : 316-317). Pour Alain Depocas, toutes ces stratégies documentaires demeurent finalement inabouties bien qu'elles prennent en charge un ensemble de données important et diversifié. En effet, il déclare que « les usages que font les artistes des outils technologiques, les effets de ces œuvres sur les usagers et les spectateurs ne cessent d'évoluer et rendent rapidement caduc tout modèle documentaire formel et rigide » (Depocas, 2010 : 153). Il milite donc pour des modèles documentaires non figés, en perpétuel renouvellement, qui visent la complémentarité au lieu de l'exhaustivité.

L'exemple de la conservation des arts numériques atteste d'un « changement systémique de la mémoire culturelle » comme l'a signalé le chercheur allemand Bernhard Serexhe (Serexhe, 2013). Si pendant longtemps la mémoire culturelle aspirait à la permanence et à la fiabilité en privilégiant une conservation matérielle fondée sur la notion de document, avec son passage vers les supports numériques soumis à des objectifs entrepreneuriaux et économiques, elle est devenue sérieusement menacée par l'obsolescence fonctionnelle de ces technologies récentes. Bernhard Serexhe estime que « les conséquences profondes de ce changement systémique de la mémoire culturelle ont été encore peu

considérées » (Serexhe, 2013 : 80). Cependant, les stratégies de conservation des arts numériques se tournent encore vers le document, notamment dans sa forme numérique, pour trouver des solutions à sa mémorisation. La démarche a été de reconnaître la fugacité matérielle irréversible de l'œuvre numérique et d'accepter sa dimension informationnelle pour mémoriser l'œuvre par l'intermédiaire de la documentation. Celle-ci fait office de script, c'est-à-dire d'un système de notation non rigide pour guider les itérations de l'œuvre et gérer l'ensemble de ces occurrences. Cette préoccupation de vouloir créer des versions secondes de l'œuvre numérique à partir de la documentation pour que celle-ci soit de nouveau montrée au public, rejoint les réflexions menées dans le domaine de la performance ou de la danse dans le but de mémoriser ces formes artistiques éphémères. De même plus largement, les préoccupations soulevées par les stratégies de conservation des œuvres numériques rejoignent celles de formes artistiques contemporaines, comme les installations, les objets *ready-made* ou encore de l'art conceptuel, où l'œuvre est dissociée de son support matériel.

En conclusion de ce troisième chapitre, il est intéressant de confronter les paradigmes de la documentation soulevés par les sciences de l'information et de la communication avec ceux déployés dans le monde de l'art. Si pendant longtemps l'œuvre ne se confond absolument pas avec sa documentation, aujourd'hui, un glissement s'opère, qui ouvre vers une hybridité de ces deux entités. En effet, la fonction et le statut du document dans le monde de l'art sont devenus hybrides et variables. En se référant aux propos d'Amélie Giguère, le document est hybride lorsqu'il « est à la fois compris comme une œuvre et comme un document » tandis qu'il est variable lorsqu'il « est compris, tantôt comme œuvre, tantôt comme document » (Giguère, 2012 : 336). Elle ajoute que ces caractéristiques fluctuent énormément « en fonction du contexte dans lequel l'objet est placé ou en fonction du discours tenu sur l'objet » (Giguère, 2012 : 336). Cette hybridité et cette variabilité attestent de la capacité du document à endosser plusieurs fonctions comme cela a été énoncé par les chercheurs en science de l'information et de la communication, notamment le théoricien Jean Meyriat. La métamorphose de l'œuvre-document en document-œuvre est révélatrice en quelque sorte de la confiance accordée par les artistes au document, notamment envers son aptitude à communiquer, diffuser et mémoriser l'art, comme en témoignent les propos

suivants :

> Ainsi, quand le document-œuvre se substitue à l'œuvre-document, n'est-il pas révélateur d'une forme d'adhésion implicite à la « société documentaire », d'une sorte de confiance envers la capacité et l'amplitude conservatoires de notre société susceptible d'ériger le document en monument, […] ? Les passages discrets ou magnifiés d'une catégorie à l'autre restent en tout cas révélateurs d'un travail sur la valeur du document qui, au-delà de la muséologie, intéresse de très près la définition de ses fonctions réelles et symboliques (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 486).

Cette hybridation entre « œuvre » et « document » s'explique aussi par le nombre grandissant d'artistes, qui exerce une maîtrise de plus en plus stricte sur la documentation afin de « revendiquer une plus grande part de responsabilité quant à l'intégration de [leur] œuvre dans le patrimoine artistique et aux discours qui la prennent en charge » (Bénichou, 2013 : 26).

Plus largement, le monde de l'art connaît, depuis plusieurs décennies déjà, une explosion de la production de documents sur la création, qui aboutie à une accumulation de données de nature artistique. Celle-ci ne se limite pas seulement aux pratiques artistiques contemporaines de plus en plus éphémères, multiples ou variables, mais elle concerne tous les arts et semble être encouragée par le développement des technologies numériques. En effet, le monde de l'art n'échappe pas au processus de « redocumentarisation » impulsé par les technologies numériques et à l'explosion de l'activité documentaire qui l'accompagne. Celle-ci coïncide également avec l'accélération des chaînes de productions documentaires. Aussi, lorsqu'une œuvre est produite, il arrive de plus en plus souvent que sa création soit presque simultanément enregistrée, captée et reproduite, sous différentes formes et dans plusieurs médiums, pour être diffusée dans des médias de plus en plus nombreux. Aussi, l'œuvre ne se matérialise plus que rarement dans un seul objet, mais elle se déploie dans une multitude d'objets documentaires de sorte que sa structure se complexifie à l'image de l'hyperdocument. Autrement dit, elle arbore de plus en plus souvent un agencement similaire à la structure hypermédiatique du document numérique. Cette comparaison avec ce dernier ne s'arrête pas là. La façon de déployer l'œuvre dans une multitude de prolongements documentaires, dans un temps rapide, renvoie à la manière dont les utilisateurs de documents numériques, réécrivent, réutilisent et refabriquent ces derniers en permanence, dans une temporalité elle aussi toujours plus courte. D'ailleurs,

Parick Fraysse estime que le document numérique est devenu un événement qui se réitère sans arrêt. Ce constat semble rejoindre la dimension performative du document éprouvée dans le monde de l'art. Cette dimension basée sur son utilisation en tant que script ou notation a permis d'établir une « documentation créative », c'est-à-dire au service de la création et à la fabrique de nouvelles œuvres, de concevoir une mémoire vive de l'art, voire vivante pour la danse, libérée de la contrainte de la matérialité des supports, ou encore de garantir la conservation des arts numériques. À l'accélération des chaînes de productions documentaires, le milieu de l'art connaît également une accélération du processus de monumentalisation du document :

> L'événement artistique est documenté au moment même où il a lieu, et parfois même avant d'avoir lieu (dans le cas de certaines œuvres conceptuelles, […]), puis monumentalisé (par son acquisition, son exposition, sa diffusion dans une publication, etc) dans un laps de temps souvent très court, sans distance historique (Bénichou, 2010 : 56).

L'accélération de production du document dans des conditions de plus en plus inédites et sa monumentalisation précipitée, sans véritable distance historique, qui réduit considérablement son objectivité, conduisent l'historienne de l'art Anne Bénichou à réclamer de sa discipline qu'elle reformule sa méthodologie de manière à prendre en compte ces nouveaux paradigmes, qui transforment la documentation artistique.

Anne Bénichou souhaite redéployer la méthodologie historiographique selon laquelle le document informe sur l'œuvre afin de repenser les herméneutiques de l'œuvre et de sa documentation (Bénichou, 2010 : 55). Plus généralement, peu importe si la documentation fait œuvre ou pas, qu'elle soit performative ou pas, elle considère qu'il est désormais nécessaire dans tous les cas de figure d'étudier la documentation produite par les artistes autant que leurs œuvres, car à travers elle, « ils disent quelque chose sur leurs œuvres et sur le sens de leur démarche » et pour l'historienne de l'art « ignorer cet aspect des documents d'artistes revient à les amputer d'une partie de leur signification et de leur intérêt esthétique » (Bénichou, 2010 : 71). Face à l'hybridation de la notion de « documentation » dans le monde de l'art, elle rejette donc « une approche ontologique » de l'œuvre et du document (Bénichou, 2010 : 49). Au contraire, elle milite pour « une dialectique entre l'œuvre et sa documentation » : « Il ne s'agirait dès lors plus de penser leur statut en tant que document *ou* œuvre d'art, mais bien

en tant que document *et* œuvre d'art » (Bénichou, 2010 : 48).

Le document et la documentation sont donc des notions clés communes aux champs de l'art, de la muséologie et des sciences de l'information et de la communication qu'il est intéressant de mobiliser dans cette thèse. La documentation ainsi définie apparaît comme une notion stratégique qui concourt à la problématisation de la recherche proposée dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV

POSTULATS ET HYPOTHÈSE : LA DOCUMENTATION DE LA RECHERCHE EN ART COMME COMMUNICATION SCIENTIFIQUE ?

Le quatrième chapitre de cette partie exploite les trois précédents afin de formuler la problématique de cette thèse.

Le premier chapitre dédié en partie à la définition des pratiques de recherche en art s'est conclu sur le constat de la nécessité de sortir de la dichotomie pratique *versus* théorie, qui cristallise les modalités de mises en œuvre de cette discipline scientifique, pour questionner davantage les formes de sa communication et de son évaluation. Ce premier constat a été confirmé par le second chapitre sur la communication scientifique, selon lequel la production du savoir ne peut pas être analysée sans la forme de sa diffusion, car les deux sont interdépendants. Autrement dit, il n'y a pas de savoir sans communication scientifique. Toujours dans ce second chapitre, la communication scientifique a été analysée comme situation d'énonciation, laquelle met en exergue le rôle décisif du discours dans la concrétisation de la pensée savante. Plusieurs formes d'énonciation du savoir y ont été décrites. Cette diversité a permis d'établir le second constat, selon lequel il existe d'autres formes énonciatives dans lequel le savoir peut s'investir en dehors de la forme du texte écrit habituellement et conventionnellement privilégiée par le système de la communication scientifique. Ces deux constats théoriques rejoignent deux autres postulats à partir desquels s'appuie la formulation de la problématique de cette thèse. Ces derniers sont directement issus des enjeux et des débats qui bousculent les formes de la communication scientifique de la recherche en arts et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques. D'une part, l'écrit tel qu'il est pratiqué par les universitaires semble difficilement applicable dans les écoles supérieures d'art, qui en refusent catégoriquement le modèle considérant qu'il ne correspond pas à la spécificité de leur recherche et de leur enseignement. D'autre part, dans la recherche en arts numériques, les formes universitaires de la communication

scientifique ne permettent pas de restituer de manière unifiée et collective l'ensemble des connaissances produites qui demeurent encore fortement éclatées par disciplines. La problématique suppose alors que la communication scientifique de la recherche en arts numériques pourrait adopter la forme d'une documentation de l'expérimentation artistique explorée par les artistes. Le glissement de la documentation vers la communication scientifique est déjà formulé par plusieurs acteurs évoluant dans différents domaines. En parallèle, quelques chercheurs ont initié un travail réflexif sur l'existence d'une énonciation documentaire, qui confirme la dimension communicationnelle de la documentation. Cet élément est décisif, car il a été démontré que le savoir discursif découle forcément d'une énonciation, qui, seule, ouvre vers une production de langage suffisamment élaborée pour faire sens. La documentation a été principalement analysée sous l'angle des sciences de l'information et de la communication comme un ensemble de documents et une activité reposant sur un système d'information. De leur côté, les acteurs du monde de l'art ont établi un premier lien entre la documentation et le discours. Ils affirment qu'en plus de sa fonction esthétique et mémorielle, la documentation comporte une fonction éditoriale dans la mesure où elle participe à la construction des discours artistiques en tant que source d'information. Cependant, la documentation est rarement présentée comme directement productive de discours. Seule, la démonstration de l'existence de l'énonciation documentaire porteuse de discours pourrait conforter la vocation de la documentation à être véritablement considérée comme un moyen de communication scientifique.

Ce chapitre aboutit donc sur la conceptualisation de la problématique focalisée autour de la documentation, qui guide, par la suite, le choix des terrains et des approches méthodologiques déployés dans la seconde partie cette thèse.

1. LES FORMES DE LA COMMUNICATION SCIENTIFIQUE DE LA RECHERCHE EN ART DÉBATTUES

Si pendant des décennies, la théorie se confond avec un discours sur l'art, sur les artistes et sur les œuvres, composé par les critiques, les commissaires, les historiens et les marchands d'art, aujourd'hui, la théorie se déplace du côté des artistes eux-mêmes, qui s'en emparent à travers le modèle de la recherche en art universitaire ou celui des écoles supérieures d'art. Ces dernières souhaitent rétablir un lien plus étroit de la pratique avec la théorie, contrairement à l'université, où la théorie est plus distante de la pratique. Effectivement, incitées par les réformes du processus de Bologne à investir le champ de la recherche en art, les écoles supérieures d'art tentent d'établir les conditions pour faire émerger « une pensée de l'art qui est une pensée *par* l'art » et non pas *sur* l'art (During, Jeanpierre, 2010 : 645). Dans le premier chapitre consacré à la définition de la recherche en art, le constat suivant a été formulé : pour sortir de cette dichotomie pratique *versus* théorie, il faut transférer le paradigme de la recherche en art vers la question de ses modalités, celles des formes de sa communication et de son évaluation.

Or, si les écoles supérieures d'art cherchent à inventer de nouvelles conditions pour la recherche en art telle qu'elles la conçoivent, elles se heurtent toujours dans le contexte des réformes à la problématique de l'écrit universitaire qui s'impose encore comme le modèle à suivre pour la communication scientifique. Plus spécifiquement, les acteurs de la recherche en arts numériques confrontés à l'éclatement de leurs résultats explorent, eux aussi, les modalités des formes de sa communication et de sa valorisation, qui ne sont pas encore stabilisées et font toujours l'objet de débats.

1.1 La problématique de l'écrit dans le contexte des réformes des écoles supérieures d'art

Le débat sur la question des formes de la recherche en art a largement été initié par les réformes du processus de Bologne pour l'harmonisation de l'enseignement supérieur européen. En France, il fait irruption en 2009 dans le contexte très tendu, déjà mentionné précédemment, de l'évaluation par l'AERES

du diplôme DNSEP délivré par les écoles supérieures d'art. En effet, le rapport de l'AERES, pour que ce diplôme soit reconnu comme Master, leur impose le mémoire écrit universitaire comme modèle de communication et d'évaluation de la recherche en art :

> Le mémoire écrit de fin d'études est une exigence d'un diplôme Master. Ce mémoire, qui ne saurait être un simple commentaire sur le travail plastique de l'étudiant, requiert une prise de distance critique de la part de son auteur et répond, verbalement, à une démarche de recherche problématisée et à des exigences d'objectivation et de conceptualisation […]. Il pourra traiter soit d'une pratique artistique, soit d'une réflexion artistique, soit d'une approche historique ou théorique de l'art. Il doit être rédigé selon un plan raisonné et utiliser une bibliographie. Il comporte au minium 100 000 signes, hors annexes, et respecte les normes requises pour les travaux de recherche universitaire (codes typographiques, notes, etc.). Le projet de mémoire devra être validé par un enseignant titulaire d'un doctorat et le jury de soutenance du mémoire sera composé pour moitié au moins de membres titulaires d'un doctorat. (AERES, 2009 janvier : 4-5).

Cette recommandation du mémoire universitaire par l'AERES s'explique sans doute par le choix des membres du comité, qui a réalisé l'expertise des formations délivrées par les écoles supérieures d'art, dont la moitié provenait de l'enseignement supérieur universitaire. D'ailleurs, l'AERES mentionne un clivage dans l'appréciation des formations évaluées : « Ce clivage traduit en partie, mais en partie seulement, l'appartenance respective des experts à la communauté universitaire ou à celle des artistes, enseignants en écoles d'art » (AERES, 2009 janvier).

Dans la foulée de ce rapport publié en janvier 2009, la majorité des acteurs des écoles d'art se mettent en grève et envoient à Christine Albanel, Ministre de la culture et de la communication, des lettres de mécontentements, dans lesquelles sont clairement mentionnées les crispations autour du mémoire et la problématique de l'écrit dans l'enseignement artistique. En décembre 2009, un an après, la question est toujours vive, puisque la Coordination nationale des enseignants en école d'art (CNEEA) réagit collectivement en envoyant une lettre ouverte à la même ministre, pour que le travail plastique des étudiants demeure au centre des diplômes décernés par les écoles et que celui-ci ne soit pas mis en danger par le travail de mémoire. Elle recueille plus de 900 signatures, d'artistes, d'enseignants, d'étudiants et de directeurs. Dans sa propre lettre de

mécontentements, le personnel de l'École supérieure d'arts de Rueil-Malmaison s'oppose aux normes universitaires qu'ils considèrent comme une entrave à la philosophie inhérente de leurs enseignements artistiques. Ils réclament davantage de liberté dans la manière d'envisager cet exercice d'écriture :

> Les prescriptions concernant la forme et le contenu des Mémoires, (« plan raisonné, normes requises pour les travaux universitaires, nombre de signes »), qui interdisent d'emblée toute velléité créatrice et tout rapport à l'écrit autre que dissertatif, les exigences quant à sa validation (« par un enseignant titulaire d'un doctorat ») témoignent sous ce rapport d'un cruel manque d'imagination et d'une conception restrictive de l'écriture bien en retrait par rapport aux recherches effectivement menées dans les écoles (Personnels de l'École supérieure d'arts de Rueil-Malmaison, 2009).

Pour beaucoup de ces acteurs, l'introduction du mémoire dans l'évaluation de l'enseignement artistique se fait au détriment de la recherche plastique, qui place la pratique artistique au cœur de la pédagogie en école d'art. Ces craintes sont signalées dans la lettre du personnel de l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes pour qui ce travail d'écriture universitaire mettrait en péril le temps long nécessaire à l'expérimentation artistique (Personnels de l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2009). Pour d'autres, l'introduction du mémoire remet clairement en cause le positionnement de la pédagogie telle qu'elle est pensée dans les écoles d'art et qui rejette la séparation entre la théorie et la pratique. Ils considèrent que cette pédagogie favorise l'émergence d'une production artistique, qui engendre une réflexion et une documentation, qui se suffissent à elles-mêmes (Personnels de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême, 2009). Ils privilégient un rapport à l'écriture qui est inhérent au processus créatif déployé par l'étudiant et qui requiert l'élaboration d'une « écriture spécifique » non formatée par les normes universitaires. L'acte d'écriture prolonge alors l'acte créatif de l'étudiant : « Les mémoires sont de droit et de fait, dans les écoles d'art, un *acte de création* qui poursuit, complète, déploie sur un autre registre et un autre plan les enjeux d'un projet artistique » (Personnels de l'École supérieure des arts décoratifs de Saint-Étienne, 2009). Le personnel de l'École supérieure d'art de Valence déclare officiellement la nécessité de revoir les exigences du mémoire pour qu'elles s'adaptent à la spécificité de l'enseignement artistique en école d'art :

> Il ne s'agit pas de nier le rôle de l'écrit dans les processus de recherche et dans les conditions de sa diffusion. En revanche, il s'agit d'inventer des modalités d'écriture qui soient en prise et en dialogue avec la pratique

> plastique de chaque étudiant et avec la rigueur de la recherche (Personnels de l'École supérieure d'art de Valence, 2009).

L'introduction du mémoire dans l'enseignement artistique soulève aussi la remise en question de l'évaluation de la recherche en art telle qu'elle est pratiquée dans les écoles d'art. Elle bouscule l'équilibre entre théorie et pratique qui, jusqu'à présent, détermine les formes d'organisation de l'évaluation du projet personnel de l'étudiant. Son travail est évalué à la fin de chaque semestre lors d'un bilan :

> Un collège de trois à quatre professeurs examine successivement les travaux des étudiants, présentés par ceux-ci comme s'il s'agissait d'une petite exposition. L'étudiant présente ses œuvres de manière plus ou moins longue et répond aux questions éventuelles des enseignants. Après délibération, le jury rappelle l'étudiant et lui donne les résultats de son évaluation (Vandenbunder, 2012 : 10).

Lors des diplômes, la modalité d'évaluation est la même, sauf que la présentation à l'oral se fait devant un jury extérieur, composé de professionnels du monde de l'art, et qu'elle nécessite un accrochage plus ambitieux et un discours plus élaboré. Ce dernier n'est jamais négligé, puisque les membres du jury « jugent à la fois les œuvres présentées mais aussi la capacité de l'auteur à en expliciter la démarche » (Vandenbunder, 2014 : 32). Ce débat critique engendré par la proximité avec les œuvres de l'étudiant s'organise toujours autour d'une discussion dans un souci d'appréhension globale et d'évaluation collégiale. L'accrochage en tant qu'exposition et le débat oral constituent donc la forme de communication scientifique privilégiée de la recherche en art dans les écoles supérieures d'art. Aussi, le mémoire ou la thèse sont apparus en rupture avec ce modèle (Personnels de l'École supérieure des arts décoratifs de Saint-Étienne, 2009). Dès lors, la réalisation d'un mémoire est considérée comme totalement en décalage avec la réalité de l'enseignement artistique en écoles d'art. Il conforte l'idée que finalement « on ne pourrait théoriser que par écrit », qu'« un artiste ne peut penser que par concept », que le lien avec la *praxis* qui constitue la spécificité des écoles d'art n'est pas productif d'une recherche (Métayer, 2006 : 139).

Si, en 2010, le journaliste spécialiste de l'art, Emmanuel Lequeux, écrit dans *Le Monde* qu'une révolution dans les écoles d'art se prépare, selon laquelle « les 5 000 étudiants en France ne seront pas jugés sur leurs seules œuvres, mais sur leurs écrits » (Lequeux, 2010), Stéphane Doré, directeur de l'École supérieure

d'art de Bourges, mentionne tout de même la difficulté de faire écrire un long mémoire à des étudiants, certes diplômés d'un baccalauréat, mais qui ont été sélectionnés par un concours d'entrée axé sur des critères artistiques et non scolaires. Il juge l'obligation de l'écrit violente alors même qu'il ne correspond pas à la tradition orale encore en vigueur dans l'enseignement des écoles d'art. Il précise : « Nous demandons plus aux élèves, […] plus de rigueur, plus d'écrit. Mais notre population est moins homogène que celle d'une école d'ingénieurs. Certains écrivent comme de grands critiques, d'autres ont du mal à aligner quelques mots » (Doré cité dans Lequeux, 2010). D'autres enseignants jugent également dangereux d'introduire davantage de théories et d'écrits dans l'enseignement artistique ce qui pourrait pénaliser « les quelques artistes prometteurs qui ont du mal avec l'écrit, et aussi les nombreux étudiants étrangers, qui, souvent, ne savent pas le français » (Lequeux, 2010). À l'opposé, il existe des enseignants qui reconnaissent que seul 10 % à peine des étudiants deviendront réellement artistes alors que les autres trouveront « souvent un emploi dans le secteur culturel, qui demande de savoir écrire » (Lequeux, 2010). De leur côté, la plupart des étudiants sont craintifs devant l'expression écrite qu'ils considèrent comme anxiogène. De plus, ils jugent que l'écrit les distrait par rapport à leur travail de recherche plastique qu'ils estiment devant rester prioritaire et pour lequel ils se sont inscrits dans une école supérieure d'art. Dès 1999, le philosophe Yves Michaud mentionne ce rapport particulier que les étudiants en école d'art entretiennent avec le savoir : « Les élèves ne viennent pas dans une école pour suivre un enseignement universitaire où la théorie se substitue à la réalisation, ils y viennent avant tout pour avoir une pratique – sinon, ils iraient ailleurs » (Michaud, 1999 : 60).

Si le mémoire a fait l'objet de vifs débats suite aux premières recommandations de l'AERES, son deuxième rapport publié en 2011, qui évalue l'ensemble des DNSEP pour leur accorder une reconnaissance de Master, mentionne que la majorité des établissements « ont pris soin d'inscrire la pratique de l'écrit tout au long du cursus et d'introduire un soutien méthodologique tant à l'appui de la rédaction du mémoire que de la mise en place de la recherche » (AERES, 2011 : 8). Cependant, cette évolution y est largement modérée, car il y est précisé qu'« en général, le nombre de crédits attribués tant pour la soutenance

que pour la préparation du mémoire est jugé largement inférieur à celui attendu dans le cadre de l'attribution du grade » de Master (AERES, 2011 : 9). De plus, le rapport réprouve les exigences inégales d'un établissement à l'autre expliquées par l'absence de normes imposées par le Ministère de la culture et de la communication. Il note aussi que le nombre de pages exigé est trop faible et qu'il existe « une confusion entre le travail écrit du mémoire, qui devient potentiellement « objet plastique », et le grand projet plastique de l'étudiant épine dorsale du diplôme » (AERES, 2011 : 9).

Les conclusions du rapport demeurent en contradiction avec la position défendue par une majorité des acteurs des écoles d'art, qui souhaitent préserver une liberté dans la forme du mémoire écrit. Par exemple, pour le directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, la généralisation du mémoire pourrait contribuer à l'amélioration de l'enseignement artistique à condition « que sa forme ne soit pas contrainte par des normes trop académiques » (Tibloux, 2011 : 13). Il considère que celui-ci pourrait être aussi bien le moyen de situer ou documenter un travail artistique que l'occasion de mettre en œuvre, dans une écriture singulière, une approche plastique de la langue » (Tibloux, 2011 : 13). Pour la plupart des enseignants en école d'art, la production communicationnelle de la recherche doit rester complètement libre, adoptant la forme d'« exposition, d'intervention dans l'espace, d'édition, de livre ou de cédérom » ou alors « d'autres formes inédites incluant ou non des parties de textes » (Sauvageot, 2011 : 9). Cette liberté et cette diversité des formes de la communication de la recherche en art sont clairement une revendication des acteurs des écoles d'art, comme l'indique son inscription dans la *Charte nationale de la recherche en école d'art* : « Tous les moments et toutes les dimensions de la production de la recherche peuvent être restitués, partagées et valorisées – et cela avec des formes toujours choisies *ad hoc* » (ANDéA, 2013 : 5). Ce souhait est défendu par la philosophe Jehanne Dautrey pour qui la recherche en art doit développer « chez les artistes de nouvelles formes d'expression et de pensée sensible », de créer « de nouvelles zones de contact entre arts et savoirs » (Dautrey, 2009 : 11). Ce désir de liberté dans les formes de communication de la recherche en art constitue pour les enseignants en écoles d'art le moyen de s'écarter de la dichotomie traditionnelle entre la théorie et la pratique artistique, entre la théorie « qui nome » et la création

« qui évoque ». Elle marque alors la spécificité d'une recherche en art par la pratique spécifique aux écoles d'art : « la chance que représente la pratique artistique oblige la théorie à interroger sa propre mise en œuvre », c'est-à-dire qu'« elle oblige à reconsidérer la dimension sensible de celle-ci » (Sauvageot, 2011 : 9). Dès lors, elle peut se concevoir sous une forme très libre, c'est-à-dire par la « réunion de matériaux ou textes, tous les éléments qui entrent dans la pensée, notamment celui de l'écriture » (Sauvageot, 2011 : 9). Sylvie Blocher, artiste et enseignant à l'École nationale supérieure d'art de Paris-Cergy, cite un exemple de mémoire qui illustre parfaitement ce principe :

> Quand une étudiante de l'ENSAPC réalise, pour son mémoire, une étude des théories de Walter Benjamin en utilisant la performance (textes, mots, gestes, danse), elle fait dialoguer et interroge jugement critique et pratique. Avec des mots, des gestes, de la danse – elle déplace les théories de Walter Benjamin vers un nouveau lieu, donc vers une analyse inédite. C'est un agencement inédit et un déplacement. Le champ de l'art ouvre d'énormes possibilités pour peu que l'on accepte d'élargir la pensée critique à des formes multiples et diverses, ce qui n'empêche en rien le sérieux de la recherche (Benzaken, Blocher et De lagasnerie, 2014-2015 : 17).

Pour Yann Chateigné, responsable du département arts visuels de la Haute école d'art et de design de Genève, le risque de concevoir aussi librement les formes de la communication scientifique est d'introduire un danger, celui de « faire de l'art une manière de communiquer un résultat, de le mettre en forme […] de faire de l'art une simple réflexion sur ses propres moyens formels » (Chateigné, 2014-2015 : 10). Selon lui, ce risque s'explique par « une volonté de refuser à la pratique artistique une dimension de pensée » ; il défend une position radicale, celle de répondre à cette question « Que pouvons-nous apprendre de l'art, sur l'art, au travers l'art ? » par « rien » (Chateigné, 2014-2015 : 10). Il n'est pas le seul à faire cette critique. Antonio Guzmán, directeur de l'École nationale supérieure d'art de Nancy, estime que l'entrée de l'exercice écrit dans les écoles d'art correspond à la défaite de concevoir « la création artistique telle une pensée ou un savoir plastique (et alors largement non-verbal et non textuel) » et que le risque encouru est de voir l'art s'égarer du côté du langage (Guzmán, 2009 : 10). Cette critique est partagée par Sylvie Boulanger, la directrice du Centre national édition, art, image (CNEAI), pour qui, l'art est un langage se situant à la limite de l'intelligible et du poétique, qui s'astreint difficilement à « un système de médiation construit presque uniquement pour les formulations textuelles et

théoriques » (Boulanger, 2014-2015 : 66-67). Pour elle aussi, le risque encouru de contraindre la diffusion de la recherche en art dans les formes habituelles de la communication scientifique est de pervertir le langage de l'art (Boulanger, 2014-2015 : 67). L'artiste et enseignant Victor Burgin considère que « la question de savoir si la production artistique visuelle constitue ou non de la recherche n'est pas pertinente » et que « le changement de langage du registre de la « créativité » à celui de la « recherche » » transfert le paradigme de la recherche en art vers la question de ses modalités, celles de ses formes de communication et de son évaluation. Selon lui, ce changement de paradigme réside dans « l'incapacité générale ou à la réticence à distinguer clairement une œuvre d'art et une thèse écrite, à une tendance à noyer le poisson ou à ignorer les spécificités discriminantes de ces deux formes de pratiques » (Burgin, 2013 : 311).

À partir de juin 2012, la Coordination nationale des enseignants en école d'art (CNEEA) a ouvert dans son bulletin un forum d'échange concernant la question du mémoire par lequel les enseignants ont souhaité « faire le bilan de ses deux ans de marche forcée » (CNEEA, 2012 : 2). Ils ont constaté que les formes et l'exercice même du mémoire diffèrent énormément selon les écoles supérieures d'art. À l'École nationale des beaux-arts de Toulouse, la forme du mémoire est très libre : « Cette mise en forme du mémoire peut emprunter toute forme d'écriture (du haïku au mémoire de 100 000 signes, mais peut aussi passer par la vidéo, le story-board, l'abécédaire, le dessin, les diagrammes, la nouvelle) » (CNEEA, 2012 : 3). Quelque soit la forme ou les régimes d'écritures, l'exercice du mémoire consiste en « un lien clair et explicite avec le travail artistique de l'étudiant » (CNEEA, 2012 : 4). Cette liberté est préservée pour que le mémoire puisse s'adapter à la spécificité de chaque création artistique. De même, le sujet et la méthode du mémoire demeurent singuliers, car ils gardent comme principe de s'adapter à la logique du projet artistique mené par l'étudiant :

> Certains étudiants choisiront de traiter une question posée au sein de leur pratique, qui leur permette d'explorer un champ de recherche déjà existant dans le domaine de l'art, de son histoire et de ses théories. D'autres s'engageront dans une expérimentation avec la matière même de la langue, en dialogue avec les écritures contemporaines. D'autres encore proposeront un chemin de réflexion et de questionnement qui s'invente en résonance avec la progression du travail artistique et dans des formes ouvertes, telles que journal de bord, dialogue critique, formes aphoristiques (CNEEA, 2012 : 4).

La forme de l'écrit et la présentation du document dépendent souvent des préoccupations plastiques de l'étudiant. À l'École Supérieure de Tours-Angers-Le Mans, les étudiants ont été incités à travailler vers deux directions ; « d'une part, respecter autant que possible les exigences d'intelligibilité et de rigueur de la recherche ; d'autre part, se libérer autant que possible des canons de l'écriture universitaire – c'est-à-dire d'investir les propriétés formelles et plastiques de la réflexion écrite » (CNEEA, 2012 : 5). Le rapport texte / image a été privilégié de façon à « penser la mise en page et les illustrations comme une écriture à part entière » (CNEEA, 2012 : 6). À l'École des Arts décoratifs de Strasbourg, le mémoire consiste à « un travail de verbalisation qui offre un point de vue, un propos, permettant un passage de l'œuvre du sensible vers l'intelligible » (CNEEA, 2012 : 4). Il s'agit ici d'un travail d'écriture et de mise en forme en adéquation avec le travail de l'étudiant. Les registres d'écritures sont aussi très diversifiés « de la recherche historique documentée au récit de voyage, en passant par la fiction ou le récit autobiographique de la construction d'une sensibilité, ou encore convoqu[ant] le cinéma, l'ethnographie ou la démarche du scientifique » (CNEEA, 2012 : 4-5). Encore une fois, le rapport texte / image est très important : « non seulement l'iconographie y tient une place équivalente à la bibliographie, mais les supports autres que le papier – internet, vidéo, audio – ne sont pas écartés » (CNEEA, 2012 : 5). Ces trois exemples montrent que la forme des mémoires est très diverse et qu'elle repose sur une conception très libérée de ce qui est considéré habituellement comme un exercice d'écriture, notamment à l'université. D'ailleurs, il s'avère que la relation du texte et de l'image demeure primordiale, sans doute parce que les artistes sont des experts quant à la manière de créer des images. Ils conçoivent souvent l'écriture textuelle davantage dans sa dimension plastique, parfois jusqu'à substituer le texte par un travail de montage cinématographique ou photographique.

Outre la forme des mémoires, les modalités de leurs évaluations et la place qui leur sont accordées sont aussi très différentes d'une école à l'autre. À l'École supérieure d'art et de design de Marseille méditerranée, la soutenance du diplôme a été divisée en deux parties ; la première, « pendant quarante minutes, il[l'étudiant] présente son travail plastique » autour de ses œuvres ; la seconde, pendant vingt minutes, il présente son mémoire et le travail théorique qu'il a mené

(CNEEA, 2012 : 3). Les étudiants sont beaucoup plus à l'aise avec le premier exercice où le jugement de la parole s'organise autour de la rencontre avec leurs œuvres, c'est-à-dire le travail pour lequel ils s'inscrivent dans une école d'art (CNEEA, 2012 : 3). Cette organisation, qui possède un inconvénient majeur pour l'école, celui de proposer une durée de soutenance de soixante minutes par étudiant, est présentée comme « un geste politique », qui « affirme le primat du sensible sur l'intelligible » puisque l'évaluation du mémoire vient en second une fois que les œuvres ont été jugées. À l'École supérieure d'art de Tour-Angers-Le Mans, le choix d'organisation des soutenances a été complètement différent. En effet, la soutenance des mémoires par le jury a lieu à la fin du premier semestre en février alors que la soutenance de l'œuvre se déroule à la fin du second semestre en juin. L'idée qui a primé dans ce choix est de « libérer les étudiants le plus tôt possible du travail de recherche théorique pour se consacrer entièrement à leur production plastique au second semestre » (CNEEA, 2012 : 5). Ce principe possède l'inconvénient de séparer le travail théorique du travail plastique, mais il permet aux étudiants de tester la présentation de leurs travaux et de l'ajuster stratégiquement pour la présentation finale au second semestre. Si la présence du mémoire dans l'évaluation des étudiants a redéployé la manière d'organiser les soutenances des diplômes, par surcroît, elle a également profondément bousculé l'enseignement théorique. En effet, l'apprentissage des normes intellectuelles comme le mémoire s'est fait au détriment de la découverte de domaines théoriques aussi différents que l'esthétique, l'histoire de l'art, la philosophie, les études politiques ou la littérature. La question a été très problématique dans les petites écoles, dont le nombre d'enseignants en théorie est particulièrement réduit, et qui ne pouvaient pas faire appel à des ressources extérieures pour l'enseignement des méthodologies du mémoire (CNEEA, 2012 : 6).

Au sein du Département des écoles supérieures d'art et de la recherche de la Direction générale à la création artistique du Ministère de la culture et de la communication, un groupe de travail a été mis en place à l'automne 2012 pour essayer d'établir un retour d'expérience de l'année 2011, au cours de laquelle le mémoire a été généralisé pour la première fois comme nouvel outil pédagogique. Il réunit des représentants volontaires qui ont présidé des jurys de mémoire dans les écoles supérieures d'art. En outre, un questionnaire a été adressé à l'ensemble

des tuteurs de mémoire de toutes les écoles. Il en résulte un compte rendu de quelques pages, qui a été publié en décembre 2012. Il y mentionne que « le mémoire est souvent présenté comme « utile », voire « très utile », bien que le temps consacré à son élaboration par rapport à la pratique plastique doit encore être mieux défini (Guernier, 2012 : 1-2). D'ailleurs, sur ce point, le compte rendu rapporte encore la préoccupation des enseignants à préserver la pratique artistique au cœur de la recherche en école d'art. Dans ce sens, il recommande que la forme du mémoire soit complètement libre et s'accommode d'une dimension plastique même si « l'écrit doit trouver et prendre sa place ». Cependant, il précise aussi que les visuels sont tout aussi importants, puisqu'ils « ne restent pas de simples illustrations » (Guernier, 2012 : 2). Ces requêtes semblent avoir été suivies par le Ministère de la culture et de la communication. En effet, le directeur général de la création artistique, Pierre Oudart, a adressé en juin 2013 une circulaire aux Préfets de région et aux DRAC (Direction régionale des affaires culturelles), dans laquelle il énumère quelques recommandations relatives au mémoire de second cycle des études supérieures d'arts plastiques, parmi lesquelles il garantit la liberté de sa forme et de son contenu :

> Les établissements disposent d'une assez grande latitude pour définir la forme du mémoire. Celui-ci manifeste une pensée « problématisée » présentant questionnements et positions de l'étudiant sur la ou les différentes hypothèses soulevées. Il devra […] être tenu compte de l'originalité du sujet et de son traitement notamment s'il s'agit de reposer une problématique déjà explorée par ailleurs, de son inscription dans un champ de pensée, de la qualité de la bibliographie et, le cas échéant, de son articulation avec le « travail plastique » présenté pour le diplôme (Oudart, 2013 : 2).

Il y mentionne un exemple de forme, qui pourrait convenir pour ce mémoire et qui a été largement retenue par les étudiants, celle des livres d'artiste, explorant « depuis longtemps et, encore aujourd'hui, ce lien nécessaire entre forme, invention artistique et distanciation théorique » (Oudart, 2013 : 2). Lors de la soutenance du mémoire, la même liberté est garantie, puisque « sur le mode de prise de parole, chaque étudiant peut être amené à faire le récit de son processus de recherche et/ou à choisir la performance comme modalité, en incluant des éléments sonores, visuels, etc. » (Oudart, 2013 : 2). Plus généralement, la liberté et la diversité des formes de la communication scientifique de la recherche en art semblent être acquises au sein du Ministère de la culture et de la communication

car, en 2015, Bruno Tackels, le responsable de la mission recherche à la Direction générale de la création artistique, déclare encore que la recherche en art se manifeste finalement dans les conditions d'une mise en place pour l'artiste d'« une véritable distance critique avec son propre travail », qui passe par « le détour d'un autre médium, celui de l'écriture, au sens le plus large du terme, et qui peut prendre de nombreuses formes, pour mieux revenir ensuite à son processus de création » (Tackels, 2014-2015 : 91).

Au sein des troisièmes cycles que les écoles d'art sont en train de mettre en place, la réflexion sur la forme de la communication de la recherche en art semble poursuivre les initiatives engagées par le travail de mémoire du second cycle. Cependant, il n'est pas sûr que la liberté et la diversité des formes communicationnelles soient garanties dans la mesure où certains de ces doctorats s'adossent à des écoles doctorales d'université. Dès lors, la thèse devrait être la forme privilégiée, car elle correspond aux exigences des normes universitaires. Pour l'instant, rien n'est encore figé. Plusieurs exemples au sien des écoles d'art montrent une volonté de maintenir une distance vis-à-vis du modèle de la thèse universitaire. Par exemple, le projet SACRe est le résultat de la coopération de cinq institutions culturelles parisiennes, le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, l'École nationale supérieure des arts décoratifs, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son ; avec une sixième l'École normale supérieure. Ce programme doctoral « Sciences, Arts, Création, Recherche » dans un esprit interdisciplinaire réunit des artistes, créateurs et interprètes, mais également des théoriciens en sciences exactes, humaines et sociales, qui souhaitent développer des projets de recherche mettant ainsi en jeu une étroite articulation de la pensée et du sensible. Pour la forme de la communication scientifique, les doctorants ont le choix entre un travail écrit classique, qui prend la forme d'une thèse, ou alors dans un ensemble d'œuvres accompagné par un document (texte, supports audiovisuels et multimédia) mettant en perspective leur démarche artistique (De Saint Guilhem, 2012 : 31). Un autre projet de recherche en art peut être cité pour l'originalité de sa méthodologie et de son rapport à l'écrit. Il s'agit du programme de formation supérieure en danse, Ex.e.r.ce (Études chorégraphiques recherche et re-présentation) institué par le

Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon et dirigé par l'artiste Laurent Pichaut. L'exercice d'écriture théorique adopte des formes différentes selon la temporalité dans laquelle il s'exerce par rapport au processus créatif, selon s'il se situe avant, pendant ou après. Quatre axes sont proposés :

> L'écrit programmatique : quand sa pratique intervient en amont et/ou nourrit le passage à l'acte (manifestes d'artistes, partitions, notes d'intention…). L'écrit comme moteur : quand il s'élabore conjointement, augmente la pratique et réciproquement (écriture automatique, observations-descriptions, notes…). L'écrit comme documentation/archive : quand il accompagne l'après (partition, notation chorégraphique, récits d'expérience…). Et l'écrit-objet : quand il devient un objet physique, partie prenante de la pratique (textes à lire, à pratiquer ou création en soi/livre d'artiste) (Chapuis, 2014-2015 : 15).

Ce programme démontre la richesse et la diversité avec lesquelles l'écrit peut se concevoir dans une démarche de recherche en art, notamment pour les formes artistiques éphémères comme la danse contemporaine.

Si l'introduction de l'exercice écrit s'oppose à la tradition des écoles d'art, dans lesquelles l'oral est la forme de communication privilégiée pour rendre compte de ses recherches et de son travail artistique, il convient de préciser tout de même que l'écriture est présente dans ces établissements, depuis déjà trente ans. Elle y est entrée comme « médium à part entière » et s'y est développée comme pratique artistique autonome. C'est ainsi qu'elle s'est enseignée pendant longtemps comme n'importe quel autre médium artistique : « Dans une école d'art, il s'agit surtout d'apprendre à ruser avec son médium, à le tordre, à le tendre, à le mépriser, à le magnifier et surtout à le prendre par le bout du projet, parce que chaque étudiant est un chercheur » (Reymond, 2011 : 34). La réforme de l'harmonisation européenne a réintroduit la question de l'écrit au sein de ces établissements, cette fois-ci, comme un moyen de rendre compte et d'évaluer le travail de recherche en art, mais les formes qui en résultent témoignent encore de la perception plastique de l'écriture, telle qu'elle y a été développée, depuis trente ans. Cette dernière permet d'assumer « du caractère pleinement *créatif* de la production théorique ou critique » produite dans une recherche en art (During cité dans Délégation aux arts plastiques, 2009 : 12).

Certains enseignants se sont emparés de la question de la forme de la

communication de la recherche en art pour interroger de nouveau le dialogue entre pratique et théorie. Subventionné par le ministère de la culture et de la communication, le projet de recherche *La forme des idées* (2009-2011), développé conjointement par l'École supérieure des Beaux-Arts de Lyon, la Villa Arson (École d'art de Nice) et l'École supérieure d'art de Montpellier, a tenté de :

> définir et d'expérimenter une méthodologie de travail, permettant d'associer l'activité théorique et l'activité plastique dans une même recherche, où les efforts de création et le travail de connaissance puissent dialoguer directement, sans que l'art ne soit l'objet du travail théorique, sans que le discours théorique ne se pose en seul lieu d'explication de l'intelligible produit (Reymond dans *Art Press 2, 22*, 2011 : 34).

En axant leur recherche sur la problématique des nouvelles pratiques artistiques de représentation de l'espace en lien avec les nouvelles théories scientifiques ou mathématiques sur ce dernier, ils ont relevé que la recherche en art ne se donne pas immédiatement dans ses résultats, car elle repose en grande partie sur des pratiques, qui ne sont pas facilement observables. Dès lors, ce projet de recherche a éprouvé les manières de rendre visible ces pratiques d'articulation entre l'art et la théorie, entre la pratique et le discours. Ils ont donc expérimenté des dispositifs qu'ils nomment artistico-théoriques, qui ont pris la forme d'une exposition, d'un colloque et d'une publication (à ce jour non publiée). Ils en ont conclu que l'exposition ne doit pas se contenter de restituer les processus d'investigation sur le mode d'une relation ou d'un récit, mais bien de faire apparaître dans l'espace même de l'exposition, certaines des opérations critiques, qui ont pu fonctionner dans le processus de la recherche. Le colloque a été pensé comme une remédiation[18] des recherches et comme un prélude à leurs réorientations pour les confronter à d'autres possibles. La publication sera traitée comme le lieu d'une actualisation de la recherche évitant le rapport du commentaire ou d'illustration du texte par les visuels et en privilégiant des rapports latéraux entre eux. Ce projet montre bien comment la question de la recherche en art bouscule à la fois les formes de la communication de la science et celles du monde de l'art, comme

18 Ce terme fait référence au concept « *remediation* » développé par les auteurs anglo-saxons Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage commun intitulé *Remediation : Understanding New Media*. Le qualificatif de « *remediation* » désigne la capacité des nouveaux médias à emprunter et à modifier des contenus créés au départ pour d'autres médias. L'utilisation ici du terme « remédiation » insiste sur cette volonté des membres du projet de recherche *La forme des idées* de communiquer leurs résultats à travers différents médias : une exposition, un colloque et une publication. Les résultats sont alors soumis à ce processus de remédiation et plus particulièrement aux modifications que celui-ci entraîne par le changement de média.

l'exposition. Mélanie Bouteloup, la directrice de Bétonsalon le Centre d'art et de recherche de Paris, envisage l'exposition non plus comme la monstration « d'objets auratisés », mais la conçoit davantage comme « des expositions en processus », qui seraient plus « à même d'inclure le mouvement de la pensée » (Arndt et Bouteloup, 2014-2015 : 56).

Au Québec, l'exercice d'écriture répond aux règles universitaires. En effet, les étudiants, qui s'engagent dans une démarche de recherche création pour approfondir leur pratique artistique, se conforment obligatoirement à l'exercice de la thèse bien que celui-ci soit allégé par rapport à un étudiant qui entreprend uniquement une réflexion théorique, puisque le nombre de pages est réduit de moitié pour le praticien. Si, au Québec, la recherche en art, nommée recherche création, est abritée seulement dans les universités, cela n'empêche pas d'y retrouver les mêmes débats, formulés avec la même intensité, que ceux qui animent les acteurs français de la recherche en art, notamment à propos de cette dichotomie entre recherche théorie et recherche pratique. D'ailleurs, en 1992, lors d'un entretien de Réal Gauthier dans la revue *Vie des arts*, le constat suivant est rapporté :

> Beaucoup d'étudiants se plaignent aujourd'hui de la qualité de l'enseignement qui leur est prodigué, trop théorique et pas suffisamment pratique et axée vers l'acquisition de techniques. D'un autre côté, beaucoup d'enseignants en arts visuels estiment que le rôle de l'université n'est pas de former des praticiens mais de former des théoriciens capables de discuter sur l'art. Il semble bien que l'on soit dans un cercle vicieux, puisqu'il n'y a plus d'écoles des beaux-arts qui enseignent les techniques (Gauthier, 1992 : 16).

Aujourd'hui, il semble que cette dichotomie entre pratique et théorie dans l'enseignement et la recherche artistique soit encore débattue au Québec. L'artiste et enseignant, Victor Burgin, habitué des départements artistiques des universités américaines et anglaises, fait ce constat préjudiciable que « les critères d'appréciation de la qualité des arguments intellectuels et du niveau d'expression écrite acceptable en doctorat diffèrent largement, non seulement d'un département à l'autre, mais encore d'un enseignant à l'autre au sein d'un même département » (Burgin, 2013 : 315). Selon lui, il faut que les universités éclaircissent ce qu'elles attendent vraiment d'un étudiant en art inscrit en doctorat. Il milite pour que ces dernières proposent trois sortes bien distinctes de diplômes de troisième cycle :

« un PhD à « option histoire et théorie » (PhD with « *parenthetical notation* ») ; un PhD à « option pratique » ; un doctorat en arts (Burgin, 2013 : 314). L'enjeu du premier serait de produire un savoir uniquement théorique, le second d'élaborer un savoir théorique en lien étroit avec les aspects d'une pratique artistique, et le troisième de concevoir principalement une production artistique. La distinction entre ces trois PhD résiderait également dans les exigences de l'exercice écrit :

> Le « PhD en histoire et théorie » devrait requérir une thèse comparable en longueur et en profondeur intellectuelle à une thèse en sciences humaines […]. Pour satisfaire aux exigences du « PhD en pratique artistique », l'étudiant devrait fournir à la fois un long essai – d'une longueur toutefois de moitié moindre que dans le « PhD en histoire et théorie » – et un corpus substantiel d'œuvres. […]. Enfin, le « doctorat en arts » répondrait aux besoins des étudiants[…] qui seraient intéressés par les idées, auraient recours à des textes historiques et théoriques, mais manifesteraient peu d'aptitudes ou d'enthousiasme à construire et à développer des arguments écrits. Leur évaluation porterait principalement sur le travail artistique. Pour l'évaluation finale, ces étudiants devraient rendre de courts essais, des notes de lecture et des bibliographies plutôt qu'une thèse structurée (Burgin, 2013 : 314-315).

Selon Victor Burgin, cette structure tripartite de l'enseignement artistique dans les universités nord-américaines est une concession minimale pour éviter cette « confusion presque universelle quant au statut de la part écrite de ce diplôme » (Burgin, 2013 : 315).

Au final, l'articulation entre pratique et théorique de la recherche en art requiert « l'invention de nouveaux formats qui contribuent à rendre visible un espace d'expérience où les discours, les savoirs et les pratiques parviennent à communiquer » (During, Jeanpierre, 2010 : 646). Les expériences menées autour de l'écrit dans les écoles d'art semblent les placer à la pointe de ces questionnements.

1.2 Les formes de la communication scientifique de la recherche en arts numériques non stabilisées

À la croisée de la science, des technologies et de l'art, les œuvres issues de la recherche en arts numériques font naître un antagonisme. D'un côté, la performance technique ne suffit pas à valider la pertinence artistique de l'œuvre

issue d'un contexte de laboratoire et à l'inverse, l'œuvre d'art ne peut se substituer à la théorie scientifique (Cometti, Morizot, Pouive, 2000). Le sociologue Jean-Paul Fourmentraux fait les mêmes constats. En effet, après avoir étudié les bouleversements des modalités de travail induits par l'entrée des outils numériques dans la création, notamment dans le domaine spécifique du *Net Art*, il s'est intéressé à l'imbrication de la recherche artistique et de la recherche technologique. Cette fois-ci, en plus de traiter de la transformation du travail de création propre à la recherche en arts numériques, son analyse s'est étendue à ses résultats, à leurs finalités et à leurs redéfinitions. Ses études rassemblées dans l'ouvrage intitulé *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*, publié en 2011, révèlent « une transformation des modes d'attribution et de valorisation des œuvres, partagées entre art et science » (Fourmentraux, 2012 : 10). L'œuvre d'art produite par la recherche en arts numériques est alors « moins dirigée vers un résultat unique », elle devient ce qu'il appelle une « œuvre-frontière », le résultat d'« un processus évolutif et incrémental, dans lequel des acteurs multiples [s']investissent individuellement et collectivement » ; une œuvre qui se situe finalement à la frontière de plusieurs logiques « artistiques (qualité esthétique, enjeu d'exposition) et technologiques (enjeu de recherche et développement, transfert industriel) » (Fourmentraux, 2011 : 32). À l'université, l'œuvre d'art produite n'est pas évaluée pour sa valeur esthétique, comme cela est souvent le cas habituellement dans le monde artistique ; seule, la théorie importe : « Les projets artistiques universitaires ont en effet d'abord une valeur expérimentale, mais qui les rend parfois incompatibles avec les conventions de l'art institutionnel » (Fourmentraux, 2011 : 32).

Par sa nature, la recherche en arts numériques est une activité profondément hybride. Le processus de création en est le moteur principal. Elle est à la fois une activité d'analyse théorique du processus créatif, une pratique artistique, assimilable à l'expérimentation d'un processus créatif, productrice d'objets artistiques et techniques et de savoirs transdisciplinaires. En termes de résultats, elle a souvent des objectifs démultipliés, « qui visent tout autant la production d'une œuvre d'art qu'une recherche prospective de nouveaux services et usages multimédias » (Fourmentraux, 2011 : 32), auxquels s'ajoute éventuellement la production de connaissances théoriques sur l'art et sur les

technologies. Les objectifs et les résultats en sont fragmentés comme en atteste le sociologue Jean-Paul Fourmentraux :

> La valorisation d'une recherche-création en art et technologie devra ainsi favoriser l'émergence d'une œuvre et en faire simultanément un « milieu » producteur d'innovations technologiques : l'œuvre peut y être multiple, intermédiaire et fragmentaire, la recherche qui y mène pourra également être valorisée (procédés, méthodes, connaissances) et parfois donner lieu à des productions autres que l'œuvre visée (outils logiciels, dispositifs scéniques, *etc*.) (Fourmentraux, 2011 : 35).

Un déplacement s'y opère, « ce ne sont plus les œuvres qui constituent l'objectif ultime de la recherche artistique, au sens où le régime de finalité exclusive de l'œuvre d'art y est mis à mal » (Fourmentraux, 2011 : 34). Au contraire, dans la recherche en arts numériques, il apparaît souvent que les différents résultats artistiques, scientifiques et l'application industrielle, se font concurrence. L'évaluation de tous ces résultats est complexe dans la mesure où ils ne sont pas réunis dans un seul objet et qu'ils sont éparpillés dans différents domaines de compétence : « Leur évaluation ne peut donc pas s'opérer uniquement par la vérification de leurs effets quantitatifs, mais aussi et surtout par l'analyse de leur potentiel critique à long terme » (Fournier dans Bianchini, 2009 : 90).

L'autre difficulté réside dans l'attribution nominative éclatée de ces résultats. Au sein d'un même projet, chacun d'entre eux peut porter le nom d'un auteur différent, c'est-à-dire le nom de celui qui a produit le résultat correspond à son champ de compétence et qui est diffusé *via* les réseaux communicationnels spécifiques à ce domaine d'expertise : « Chacun doit être en mesure de faire reconnaître ses productions dans son propre domaine et avec des arguments relevant de ce dernier » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 145). Samuel Bianchini considère ces valorisations et ces légitimations croisées (artistiques, académiques et industrielles) comme un atout supplémentaire de la recherche en arts numériques. Cependant, il remarque aussi que l'attribution nominative des résultats d'une recherche en arts numériques ne répond pas encore à la logique de la contribution d'une production collective et interdisciplinaire (Fourmentraux, 2012). Ce phénomène s'explique par la nature collective et coopérative d'une telle démarche dans laquelle les partenaires, qui y sont réunis, sont « détenteurs de savoirs et de compétences hétérogènes, inscrits dans une culture ou un corps

professionnel qui a ses propres valeurs, mais aussi ses instances de désignation et de légitimation spécifiques de ce qu'est le travail, l'œuvre, l'action » (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 137). La reconnaissance des résultats s'effectue donc par discipline ce qui explique sans doute également la fragmentation des résultats. Cette division et cette fragmentation de la communication scientifique et de la valorisation des résultats de la recherche en arts numériques permettent de les faire circuler dans des sphères hétérogènes selon leurs intérêts respectifs. Cependant, elles apparaissent clairement en contradiction avec le travail artistique d'une telle recherche qui s'inscrit dans une démarche inverse, celle de faire converger des collaborateurs aux buts et aux intérêts divergents, porteurs de savoirs et savoir-faire hybrides, vers un projet commun.

Une recherche en arts numériques suppose que le projet ne se focalise plus sur la production d'une œuvre. Autrement dit, celle-ci n'a pas la même place que dans une recherche en art plus classique, à la fois, dans la méthodologie déployée au sein du projet et dans les formes de valorisation. Elle est donc soumise à des transformations dans sa fonction et dans ses formes. Concrètement, dans le cadre d'un projet de recherche en arts numériques, avant d'être soumise dans sa version finale à une évaluation esthétique par la critique et le grand public, l'œuvre est présentée sous la forme d'un prototype :

> Ce concept de prototype introduit donc l'idée d'une version non aboutie du projet créatif, donné ou soumis à l'expertise des pairs les mieux à même d'en évaluer la portée esthétique et le caractère novateur au regard de son inscription dans l'histoire de la pratique artistique (Fourmentraux, 2011 : 34).

Le prototype a pour fonction de communiquer le projet dans son ensemble en témoignant d'« une expérimentation et [d']une recherche artistique en train de se faire, selon une visée consultative et réflexive de communication et de participation collective à l'évolution du processus et de la problématique de création » (Fourmentraux, 2011 : 33-34). La notion de prototype a permis aux instances scientifiques québécoises de faire reconnaître l'exposition ou le spectacle comme un moyen de communiquer la recherche en art, comme en témoigne ce commentaire d'un chercheur au laboratoire Hexagram de l'UQAM recueilli par le sociologue Jean-Paul Fourmentraux :

> On considère nos spectacles (la première des spectacles, pas les reprises) comme une publication. C'est l'équivalent. Pour démarquer quand il y a vraiment « un objet de recherche » très spécifique dans la création que je fais, je parle d'un « spectacle prototype », pour que les gens ne se trompent pas et qu'ils sachent qu'il y a là une corde raide. Un enjeu de réflexion plus que d'esthétique. Sur cette question, les organismes subventionnaires aussi ont emboîté le pas. Donc, c'est acquis (Fourmentraux, 2011 : 48).

La forme du prototype, qui répond conventionnellement à la logique de l'expérimentation et de l'essai-erreur de la recherche technologique, témoigne de cette tendance de la recherche en arts numériques à vouloir exposer des *work-in-progress*. L'exposition n'a plus la même vocation que dans le monde de l'art, qui avait habitué le spectateur à appréhender l'art uniquement « à travers les objets qui en sont issus » (Edwards, 2010 : 91). Elle cherche désormais à communiquer davantage le processus de création lui-même et à en partager l'expérience. Cette attitude atteste que les acteurs de la recherche en arts numériques mélangent et empruntent des modalités de communication et de valorisation scientifiques à des domaines différents comme celles en vigueur dans le monde de l'art ou dans la recherche technologique.

En plus d'une présentation du projet sous forme d'un prototype, les rencontres avec le public se multiplient tout au long du processus de recherche pour alimenter une fois de plus la logique d'essai-erreur empruntée à la recherche technologique. En effet, il est souvent décidé « d'inviter un public trié sur le volet et préalablement informé du caractère expérimental de l'exposition ou du spectacle prototype, pour recueillir des avis ou des impressions sur une dimension et un état encore perfectible de l'œuvre à venir » (Fourmentraux, 2011 : 34). L'objectif est de pouvoir « anticiper la réception de l'œuvre et de réaliser d'éventuelles mises au point » ce qui est indispensable dans l'élaboration d'un dispositif interactif. Il est difficile de mettre au point un fonctionnement interactif sans que celui-ci ne fasse l'objet de tests auprès de futurs utilisateurs potentiels : « Les artistes prennent ainsi en compte très tôt la relation qu'ils souhaitent instaurer avec leur public et accompagnent, de fait, leur production jusqu'à la rencontre avec ce dernier, jusqu'à l'exposition » (Bianchini, 2009 : 37). L'exposition en est elle-même transformée, car elle est amenée à instaurer un cadre plus intime favorable à un échange participatif, collaboratif et coopératif avec le public. Selon David Edwards, ce type d'exposition offre aux publics des

manières non traditionnelles de découvrir l'art et la science : « Ils sont invités à participer à une recherche collective où la capacité d'émettre des hypothèses, et de rêver, est tout aussi précieuse et aussi essentielle que la capacité d'analyser et de déduire » (Edwards, 2010 : 122). L'exposition devient alors le prolongement du laboratoire :

> Le temps de monstration [est] considéré comme un temps de recherche inclus dans le processus : le lieu d'exposition, habituellement réservé à la réception de l'œuvre, [est] appelé à devenir la scène d'un laboratoire hybride sur lequel viendraient tour à tour ou en même temps, l'artiste, des ingénieurs informaticiens, des électroniciens, des chercheurs en sciences humaines, des spectateurs (Bianchini, Fourmentraux et Mahé, 2009 : 152).

Si le processus de recherche classique débute dans un laboratoire universitaire pour être évalué par la communauté scientifique et aboutir par la suite à un transfert industriel, entrepreneurial ou culturel, la recherche en arts numériques introduit l'exposition comme une nouvelle étape de conception de recherche, celle où « la phase d'évaluation prend la forme d'expositions et de manifestations publiques, qui permettent de valoriser une idée, de la faire évoluer en fonction des réactions » (Edwards, 2010 : 17). Si les pratiques artistiques du XXe siècle ont de plus en plus intégré le rapport au public comme composante majeure des œuvres, l'interactivité des arts numériques fait de l'expérience par le public la composante esthétique principale. Aussi, la recherche en arts numériques concerne autant celui qui produit l'œuvre que celui qui la regarde. Son évaluation élargit alors sa destination au grand public et non plus seulement à un public de spécialistes et de pairs.

L'exposition joue un rôle important dans ce processus d'ouverture de la recherche vers un public élargi : « Cette épreuve publique que constitue l'exposition est précieuse : elle établit un rapport sociétal et même politique entre le monde prospectif de la recherche et la société civile » (Bianchini, 2009 : 37). Cette dimension de l'exposition est directement exploitée dans le réseau de structures culturelles, intitulé *Le laboratoire,* fondé par le scientifique David Edwards, comme celui de Paris inauguré en 2007, dont l'originalité « tient principalement à l'importance qu'il accorde aux expositions en tant que forum d'expression et structure multiforme de développement des idées qui s'inscrivent dans des projets éducatifs, culturels, industriels et humanitaires » (Edwards, 2010 :

14). Il s'agit d'un point commun qu'il partage avec d'autres structures équivalentes, comme le *Media Lab* du MIT et le *Futurelab* d'Ars Electronica. L'exposition devient le moyen d'intégrer l'échange avec le public dans le processus de recherche et de le transformer en « une réalisation socialement responsable » (Edwards, 2010 : 19). Pour y arriver, David Edwards défend qu'« il faut […] accepter l'échange le plus large possible, ne pas se cantonner à des cercles déjà acquis à sa cause et dont les réactions sont trop souvent prévisibles » (Edwards, 2010 : 19). Le public a donc un rôle à jouer dans le processus de recherche et d'innovation : « Par sa façon de questionner, de critiquer et de pousser les idées plus en avant, le public participe à ce processus tel un membre de laboratoire ou de comité de lecture d'une publication scientifique. Cette participation est d'ordre culturel » (Edwards, 2010 : 137). L'utilisation de l'exposition à des fins de valorisations scientifiques n'est pas récente et n'est pas spécifique à la recherche en art. Elle concerne une tendance générale induite en partie par Internet et les outils numériques, qui implique « l'accès de chacun à la production de savoirs et aux décisions sur l'orientation de recherches et des innovations qui façonnent notre monde » (Fourmentraux, 2012 : 11). De même, cette aspiration à vouloir intégrer le public dans la sphère de la recherche n'appartient pas au monde de l'art, mais davantage aux dernières évolutions de la recherche technologique, qui « cherche à prendre en compte en amont les usages, à privilégier une « conduite par l'usage » » (Bianchini, 2009 : 39). Pour cela, la recherche technologique collabore de plus en plus avec d'autres disciplines scientifiques, comme la sociologie, la psychologie ou plus largement les sciences cognitives, plus aptes méthodologiquement à intégrer l'usager dans un projet de recherche. Dans la recherche en arts numériques, le rôle de l'exposition dépasse la fonction de monstration que lui a assigné le monde de l'art. Sa forme et sa fonction semble changer intégrant des évolutions, comme le prototype, qui sont directement empruntées aux modes de présentation et de valorisation de la recherche technologique, qui visent le transfert du prototype vers l'industrie et la société civile.

David Edwards remet en cause le système d'évaluation et de contre-évaluations par les pairs de la recherche scientifique axé principalement sur la publication, qui « s'il est bien garant de la bonne conduite des opérations » scientifiques, échoue dans la communication de toute la créativité déployée dans

un processus de recherche en arts numériques, alors même que celle-ci en est le moteur principal. Il considère que l'exposition est un moyen de communication plus adapté à cette réalisation. Samuel Bianchini partage ce constat. Pour lui, l'exposition possède un avantage primordial quant à la communication de la recherche en arts numériques, celui d'opérer sur le même registre que les arts numériques, c'est-à-dire qu'« elle donne la primeur à l'expérience plutôt qu'à la connaissance ou à l'information ; bien loin de délivrer des « messages », elle appelle chacun à construire sa propre perception et réflexion en prenant appui sur son expérience sensible » (Bianchini, 2009 : 37). De la sorte, Samuel Bianchini considère l'exposition comme un moyen efficace de rendre compte de cette recherche, car « à la prépondérante dimension pratique de la recherche et création répond la réalité tangible de l'exposition » (Bianchini, 2009 : 37). Il milite ainsi pour que l'exposition soit reconnue en France comme un critère d'évaluation de la recherche en art, car « finalement, publier revient bien au fait de « rendre public » quelque chose, en l'occurrence, une recherche, et l'exposition remplit, elle aussi, parfaitement cette fonction » (Bianchini, 2009 : 38). Pour Samuel Bianchini, l'exposition est aussi en capacité de joindre à la fois l'expérience nécessaire des œuvres et l'écrit, qui répond davantage aux critères communicationnels de l'« intelligible ». Cependant, les textes qui accompagnent une exposition de natures théoriques, critiques ou journalistiques, sont souvent rédigés par d'autres personnes que les artistes eux-mêmes et se focalisent sur « le travail artistique accompli […] sur [des] pièce(s), selon les œuvres exposées et l'expérience qui peut en être faite » (Bianchini, 2009 : 37). Dès lors, si l'exposition devient un critère d'évaluation de la recherche en arts numériques, l'artiste et chercheur, Samuel Bianchini, souhaite aussi que tous ces textes soient reconnus comme participant à sa diffusion et sa valorisation. Il suffirait alors de considérer que la publication scientifique dans le domaine de la recherche en art « puisse être produite par quelqu'un d'autre que l'artiste » (Bianchini, 2009 : 38). Cette aspiration est d'autant plus primordiale que la recherche en arts numériques est collective et interdisciplinaire. Chaque collaborateur de la recherche est en mesure d'écrire un texte théorique sur un point précis, original et spécifique de celle-ci. De plus, les textes écrits à partir de regards extérieurs portés, par exemple, par un critique ou un historien de l'art, peuvent aussi participer à enrichir d'une manière pertinente le propos et les résultats proposés par la recherche en art. Ainsi, cette

aspiration permettrait d'y intégrer cette pratique historique du monde de l'art, qui consiste à ce que la théorie artistique soit rédigée par d'autres personnes que les artistes eux-mêmes. Il ne s'agit pas de hiérarchiser les discours entre celui écrit par un artiste ou celui écrit par un critique, ou pire de priver l'artiste du discours théorique, mais il s'agit tout simplement de les considérer sur un principe égalitaire fondé sur l'idée que les deux puissent participer à alimenter un même projet de recherche en art. Pour Samuel Bianchini, ces deux types d'écrits ne se concurrencent pas. Il préconise que l'exercice d'écriture réalisé par l'artiste dans une recherche en arts numériques « se concentre d'abord sur les processus de création [...] autant que sur les moyens, les « écritures », les dispositifs, les techniques, bref, sur les pratiques elles-mêmes », « plutôt que sur les résultats ou les conséquences », qui, eux, peuvent être énoncés par d'autres collaborateurs et contributeurs (Bianchini, 2009 : 38).

Au Québec, les formes de communication et de valorisation de la recherche en arts numériques font aussi débat, notamment au laboratoire d'Hexagram de l'UQAM, spécialisé dans la rencontre de l'art et des technologies numériques, dans lequel les artistes demeurent encore partagés vis-à-vis d'« une valorisation de leur œuvre liée à des critères de marché, puisse finir par l'emporter sur des critères artistiques » (Fourmentraux, 2011 : 49). Pourtant, il est clairement demandé aux artistes d'Hexagram de positionner leur activité créative « au moins autant vers la recherche de procédés et de solution techniques que vers la production d'une œuvre d'art proprement dite » comme l'indiquent les propos de ce membre extérieur du comité de recherche-création du laboratoire :

> Les chercheurs pensent souvent qu'on les finance comme artiste, or, ce n'est pas le rôle d'Hexagram. On ne les empêche pas de créer, bien entendu, ça fait partie de l'affaire, mais le but de ce financement-là est de faire avancer les connaissances, les développements de technologies ou de méthodes et, ultimement, de lancer dans le monde extérieur des produits qui font avancer cette culture-là (Fourmentraux, 2011 : 53).

Jean-Paul Fourmentraux, qui a étudié le mandat d'Hexagram, montre que les débats sur les formes et les objectifs des résultats attendus de la recherche en arts numériques, ont évolué pour répondre à la réalité des projets portés par les artistes. Si initialement il était clairement admis que ces projets devaient aboutir vers des transferts technologiques dans le milieu industriel et de l'entreprise,

aujourd'hui, le terme de « transferts technologiques » a été remplacé par celui de « valorisation des résultats ». La valorisation est une activité courante dans les universités et plus largement dans le monde de la recherche. Il s'agit de donner une visibilité aux résultats en créant une « sociabilité » au sein et autour des laboratoires, notamment en direction des entreprises, des industriels ou plus largement de tous les acteurs socio-économiques (Rambert dans Bianchini, 2009 : 233). La valorisation est une activité plus globale que celle de transfert technologique. Ses formes plus souples que celles très normées de la communication scientifique se sont avérées pour la recherche en arts numériques porteuses d'une certaine flexibilité indispensable pour répondre à la fragmentation de ses résultats très spécialisés. Elle permet la mobilisation d'une multitude de formes de communication sollicitées par les acteurs des différents domaines d'expertise dans lesquels les résultats sont amenés à être valorisés (Fourmentraux, 2011 : 36). Par exemple, l'œuvre d'art est amenée à être soumise dans sa version finale à l'évaluation esthétique des acteurs professionnels de l'art, de la critique et du grand public tandis que les savoirs théoriques en informatique sont publiés selon les normes de cette science et évalués par des spécialistes. Face à cet éclatement des résultats de la recherche en arts numériques, les conventions de la communication scientifique ont évolué acceptant que la valorisation des résultats puisse se faire autant à travers « des expositions, des festivals, des foires technologiques, des mises en marché », des publications, etc. (Fourmentraux, 2011 : 57-58).

Au final, qu'il s'agisse des formes de communication scientifique de la recherche en art telle qu'elle est pratiquée par les écoles supérieures d'art ou qu'il s'agisse plus spécifiquement des formes de valorisation de la recherche en arts numériques, les acteurs qui les mettent en œuvre s'éloignent des formats universitaires trop stricts et normés. Leur stratégie commune est d'acquérir une souplesse dans la manière de concevoir les formes de la communication scientifique de la recherche en art. Si les premiers ont accepté l'idée de manipuler l'écrit pour en rendre compte, ils l'ont fait au bout d'une longue lutte pour faire accepter une conception très libre de ce que peut être un travail d'écriture. Les

seconds parlent plus volontiers de valorisation de la recherche plutôt que de communication scientifique pour marquer leur ouverture vers des formats issus d'autres contextes que ceux de la science. Pour eux, l'enjeu est de pouvoir assembler une multitude de résultats aujourd'hui fragmentés et valorisés dans des sphères sociales plurielles, au sein d'une même entité communicationnelle, adaptée au travail partagé, collectif et coopératif, et qui en redistribue l'autorité nominative de manière plus partagée entre tous les collaborateurs.

2. LA DOCUMENTATION AU CENTRE DE LA PROBLÉMATIQUE

Comme l'ont démontré les deux sous-chapitres précédents consacrés aux débats et aux enjeux liés aux formes communicationnelles de la recherche en art, l'introduction de la création artistique dans ce domaine induit la nécessité de redéployer les savoirs discursifs tout en respectant le rouage qui unit fortement la science et le discours. Dès lors, la recherche en art ne consiste pas seulement à ce que l'artiste se réapproprie le discours artistique, elle ouvre aussi sur une exploration des formes de la communication scientifique susceptibles d'alimenter des réflexions inédites. Aussi, les artistes s'engagent vers de nouvelles pratiques d'écritures et de nouvelles positions d'énonciations, qui réengagent le clivage entre pratique et théorie, entre art et langage. Il y a là sans doute un questionnement qui revoit la différence proposée par certains linguistes entre le sémiotique et le sémantique. Dans ce contexte, un glissement de la documentation vers la communication semble s'opérer au point de situer la documentation au centre de la problématique questionnée par cette thèse. L'hypothèse selon laquelle la production de documents et d'archives au sein de dispositifs de documentation élaborés par les artistes sur les expérimentations créatives qu'ils mènent pourrait être assimilée à une forme de communication scientifique de la recherche en arts numériques, seulement si l'existence d'une énonciation documentaire, telle qu'elle est esquissée par quelques chercheurs, est confirmée.

2.1 Le glissement de la documentation vers la communication scientifique

Les formes conventionnelles de la communication scientifique dominées par l'écrit semblent ne pas être adaptées à la nature de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques. En effet, ses acteurs militent pour un assouplissement de ces formes communicationnelles. D'une part, l'écrit tel qu'il est pratiqué par les universitaires semble difficilement applicable dans les écoles supérieures d'art, qui en refusent catégoriquement le modèle considérant qu'il ne correspond pas à la spécificité de leur recherche et de leur enseignement. D'autre part, dans la recherche en arts numériques, les formes universitaires de la communication scientifique ne permettent pas de restituer de manière unifiée et collective l'ensemble des connaissances produites qui demeurent encore fortement

éclatées par disciplines. Si pendant longtemps, dans les écoles supérieures d'art, seule l'œuvre valait comme résultat de recherche, aujourd'hui, elles considèrent que la recherche en art est également productive de savoirs transdisciplinaires, qu'il est désormais nécessaire d'enregistrer pour pouvoir les transmettre et les communiquer à autrui. De son côté, la recherche en arts numériques est aussi productive de résultats éclatés et de natures diverses : créations artistiques, découvertes technologiques, contributions théoriques sur l'art et les techniques, et parfois transferts industriels ou entrepreneuriaux. Aussi, partagée entre théorie de l'art et pratique artistique, entre la rédaction d'un mémoire, d'articles, le dépôt d'un brevet ou la production d'une œuvre, le montage d'une exposition associée à un catalogue ou la présentation publique d'un prototype, la recherche en art cherche à inventer les modalités de sa communication scientifique.

Qu'elles appartiennent à la « recherche sur l'art » ou à la « recherche avec l'art » universitaire, à la « recherche par l'art » des écoles d'art ou à la « recherche-création » québécoise, chacune de ces disciplines réunies dans cette thèse sous le vocable de la « recherche en art » a développé ses méthodologies, selon l'intérêt qu'elle porte à l'art en tant qu'objet d'étude. Le point commun entre elles réside dans leur objectif, qui finalement, peu importe l'approche choisie, est de produire et de développer des connaissances sur l'art et de les communiquer en savoir. Dans ce domaine, celui-ci est communément assimilé aux théories artistiques. La philosophe Anne Cauquelin les définit comme des formes discursives qui nourrissent le domaine de la création. Elle déclare que la théorie prend finalement la forme de n'importe quel « discours dont il est possible de percevoir les effets sur le champ artistique » (Cauquelin, 1998 : 5). Autrement dit, selon elle, tout discours tenu sur l'art relève de la théorie artistique. Par l'entremise de l'écriture, les théories artistiques cherchent ainsi à réduire « la résistance de l'œuvre à se laisser cerner par un langage autre que le sien » (Berthet, 1997 : 140).

La philosophe Anne Cauquelin donne une définition très large de la théorie artistique qui est assimilée à n'importe quel discours lié à l'art. Ce constat rejoint la définition plus générale du savoir, compris comme une mise en discours de la connaissance, tel qu'il a été présenté dans le second chapitre de cette thèse. Autrement dit, il est donc possible de comprendre le savoir comme une mise en

discours des connaissances et des savoir-faire par la communication scientifique. Les différentes formes discursives du savoir ont été abordées à plusieurs reprises dans cette thèse. Or, si le savoir est habituellement et conventionnellement mis en discours sous la forme du texte qui le matérialise, le constat suivant a tout de même été formulé : il existe d'autres formes discursives, plus polysémiques, dans lesquelles le savoir pourrait s'investir, bien entendu, si celles-ci étaient reconnues par le système de la communication scientifique, encore fortement régi par l'écrit. Ce second postulat ajouté au premier, qui consiste à penser que les formes habituelles de la communication scientifique dans la recherche en arts numériques ne permettent pas d'en restituer toute la richesse et la diversité des résultats produits, aboutissent à l'hypothèse de cette thèse, selon laquelle la communication scientifique dans ce domaine pourrait adopter la forme d'une documentation artistique, conçue comme un ensemble de documents et une activité documentaire sur l'expérimentation créative menée. Une question se pose alors aux chercheurs en sciences de l'information et de la communication : la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ?

Un premier lien entre les discours et la documentation artistique a déjà été établi dans le chapitre précédent consacré à la documentation. Effectivement, en plus de sa fonction esthétique et mémorielle, celle-ci comporte aussi une fonction éditoriale dans la mesure où elle participe à la construction des discours artistiques en tant que source d'informations. Le poids de la documentation sur ces derniers a été démontré, notamment avec l'exemple de la documentation de la performance et son impact sur la réception et l'historiographie de cette discipline artistique. Si la documentation est une source importante pour les discours artistiques, en revanche, elle n'a pas été encore directement présentée comme un moyen de communiquer du savoir. Cependant, il existe de nombreux auteurs qui relèvent le glissement de la documentation vers la communication scientifique.

Le lien entre la documentation et la recherche scientifique est établi depuis longtemps, puisque la première est au service de la seconde. L'article rédigé par Cécile Gardiès et Isabelle Fabre, intitulé *Communication scientifique et traitement documentaire de l'IST. Quelles méthodes du travail intellectuel ?* paru en 2009

dans la revue *Les Cahiers du numérique*, dans lequel les deux auteurs rendent compte d'une étude sur les pratiques informationnelles des chercheurs-enseignants, atteste que l'information scientifique se situe au cœur de la recherche et de la communication scientifique. Elles y démontrent que le travail de traitement documentaire de cette information, assuré auparavant par des professionnels de la documentation, incombe désormais avec les technologies numériques directement aux scientifiques, au point que celui-ci constitue une étape importante de leur travail de recherche. Dès lors, la documentation initie le processus intellectuel, qui viendra par la suite nourrir une réflexion plus aboutie, qui fera elle-même l'objet d'une communication scientifique. Les sociologues Bruno Latour et Steeve Woolgar dans leur ouvrage *La Vie du laboratoire : la production des faits scientifiques* estiment que le travail documentaire n'intervient pas uniquement au début du travail scientifique, mais qu'il est plutôt au cœur de celui-ci. Effectivement, pour eux, le travail scientifique consiste avant tout à apprendre comment trier les données produites par une expérience, celles qui doivent être gardées de celles qui doivent être rejetées (Latour et Woolgar, 1988). Or, pour le chercheur Gérard Régimbeau, la documentation considérée comme une activité de tri et de classement est justement un moyen de réflexion, puisqu'il déclare que « si on peut souscrire à l'idée que “penser, c'est classer”, il est aussi possible de concevoir que “classer, c'est penser” » (Régimbeau, 2013 : 59). Le critique d'art, Christophe Kihm, confirme que pour certaines disciplines scientifiques comme l'« histoire, mais aussi en ethnologie et en anthropologie, la préservation d'éléments collectés et leur classement n'est pas un point de départ de la recherche et du développement des connaissances », mais qu'« on [y] rassemble afin de pouvoir étudier et décrire, on classe et on répertorie afin de pouvoir comprendre » au point de pouvoir déclarer que la constitution d'une archive ou d'une documentation est directement « conçue comme moment de recherche, une étape au sein d'un processus de construction des savoirs » (Kihm, 2010 : 710). Aussi, il déclare que dans les sciences de l'homme, « le travail de réorganisation et de sélection » de documents fait habituellement « discours » ou « récit » (Kihm, 2010 : 711). Aujourd'hui, il est donc possible de penser que la documentation fait partie intégrante du processus d'élaboration de nombreuses sciences.

Jeanne Lambert-Cabriejo, responsable de la médiathèque de l'École

nationale supérieure des beaux-arts de Paris, mentionne que la part de l'information et de la documentation dans la recherche en art est souvent peu visible et jamais évoquée explicitement. Elle est reléguée à un rôle auxiliaire de gestion de la recherche. Or, elle est toujours à la base d'une démarche de recherche : « l'activité critique est stimulée par la nécessité de sélectionner l'information, d'interpréter les documents, de réagencer des données » (Lambert-Cabriejo, 2006 : 203). Pour elle, la documentation contribue largement à la formulation langagière d'une problématique. Cependant, à l'écrit, elle n'apparaît qu'à la fin d'un mémoire ou d'une thèse dans l'espace consacré à la bibliographie (Lambert-Cabriejo, 2006 : 202). Or, dans la recherche en art, le travail de documentation autour des processus créatifs expérimentés serait en mesure d'assumer une place plus importante. D'ailleurs, l'importance de la documentation est telle que l'art contemporain a connu ces dernières années l'émergence d'une tendance artistique, qui « place la question du document ou de l'archive au cœur même de l'œuvre et de son processus d'élaboration » (Lambert-Cabriejo, 2006 : 202). Dès lors, la documentation pourrait jouer un rôle plus important, au moment même où « l'œuvre en effet se joue dans sa conception même, dès la phase de construction d'une référence à des données, qu'elles soient artistiques ou non » et où « l'œuvre se fait interrogation sur la source et le document » (Lambert-Cabriejo, 2006 : 202). Jeanne Lambert-Cabriejo milite dans ce sens pour que la communauté des chercheurs dans les écoles d'art intègre « la documentation et les documentalistes à différentes étapes du processus de recherche » (Lambert-Cabriejo, 2006 : 204).

La documentation est également sollicitée au moment de l'évaluation du DNAP (Diplôme National d'Arts Plastiques) équivalent à une Licence. En effet, la *Charte des études en école d'art* proposée en 2014 par l'ANDéA, mentionne que :

> Le diplôme consiste en une sélection de propositions plastiques qui s'accompagne d'une présentation orale et d'un dossier de documentation. Celui-ci vient rendre compte de trois ans de travail et de l'émergence d'un projet personnel. […] Les étudiant-e-s se posant comme créateurs/trices potentiel-le-s dans le champ contemporain, ils/elles doivent savoir formuler l'origine, l'enjeu et l'évolution d'une démarche et l'inscrire dans un champ référentiel (ANDéA, 2014 : 5).

Les équipes enseignantes des écoles supérieures d'art considèrent que leur

pédagogie orientée vers l'expérimentation artistique d'un projet personnel favorise l'émergence d'une production artistique, qui engendre par elle-même une réflexion et une documentation capable de la communiquer (Personnels de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême, 2009). La documentation est également présente dans le troisième cycle d'études. Par exemple, le programme doctoral SACRe propose aux étudiants, comme forme de communication scientifique, un ensemble de travaux ou de performances artistiques accompagnés par un document (texte, supports audiovisuels et multimédia) mettant en perspective leur travail (De Saint Guilhem, 2012 : 31). Ce travail de production et d'assemblage de documents vient souvent remplacer un travail classique d'écriture universitaire.

Si la documentation peut être perçue comme un moyen de communication scientifique de la recherche en art, ce n'est pas dans une volonté de construire un point de vue documentaire sur l'art, mais davantage comme moyen de :

> déployer les champs référentiels et les territoires traversés comme autant d'archives et de matériaux de la recherche […] dans un esprit d'analyse d'un parcours et dans un discours qui restitue le mouvement singulier de la pensée artistique, sa logique sensible, en même temps qu'il en donne à sentir la portée critique (Dautrey, 2010 : 38-39).

La recherche en art tente de trouver ses propres formes de communication, qui correspondent à ses spécificités. La documentation est sans doute plus appropriée laissant plus de place à la pratique qu'à la théorie. Dans ce cas, la recherche en art échapperait à la finalité de la recherche universitaire qui a pour objectif un travail d'écriture. En effet, si la recherche en art se concentre sur la documentation du processus créatif plutôt que sur la production d'une œuvre, elle devrait produire des instruments d'agencements d'énonciation polyphonique, ce que le sociologue au CNRS Maurizio Lazzarato nomme « des instruments conceptuels, esthétiques, sociaux à travers lesquels se réapproprier des agencements d'énonciation vidéographiques, informationnels, linguistiques, dont les divers publics feront usage à leur convenance » (Lazzarato, 2006 : 446). L'historienne Arlette Farge, qui travaille davantage avec le concept d' « archive » plutôt que celui de documentation, considère que cette activité de sélection, de tri et plus largement de manipulation de documents, est un moyen de « rendre possible une autre narration du réel » comparable à « une autre forme de savoir » (Farge citée dans

Tardy, 2010 : 139). Elle explique que « cela commence tout doucement par des manipulations presque banales sur lesquelles il est finalement rare de réfléchir », « pourtant en les accomplissant, se fabrique un objet nouveau, se constitue une autre forme de savoir » (Farge citée dans Tardy, 2010 : 139). En prolongeant le constat posé par la chercheuse Cécile Tardy pour la photographie documentaire, la documentation pourrait être finalement comprise comme une « écriture intermédiaire » de la recherche, de sorte que l'écriture scientifique ne serait pas réduite seulement « à l'énoncé de connaissances finalisées », c'est-à-dire à « la rédaction textuelle » comme « une forme d'écriture reconnue » (Tardy, 2010 : 7). La documentation serait alors un moyen pour s'éloigner d'« une prise sur le monde qui soit [...] qu'une opération de matérialisation de la langue par le système d'expression alphabétique » (Tardy, 2010 : 7).

L'exploitation de la documentation comme moyen de communication scientifique est appuyée par le développement des technologies numériques. En effet, selon le chercheur Olivier Le Deuff, celles-ci ouvrent « un nouveau régime documentaire », qui s'inscrit dans un « dépassement du support-livre » et « la diversification des supports contenus dans l'idée générale de document », de sorte qu'elles imposent « de nouvelles formes de connaissance, de nouveaux modes de penser et de diviser le travail intellectuel » (Le Deuff, 2014 : 202). La documentation associée aux technologies numériques serait un outil pour se réapproprier les documents et les archives, pour les analyser, les confronter et tisser des liens sémantiques entre eux. Par exemple, la documentation comme forme de communication scientifique permettrait ainsi de libérer l'histoire de l'art de ce qu'Anne Bénichou nomme « la dépendance au récit », c'est-à-dire l'écriture d'« une histoire comprise comme une succession d'événements entretenant entre eux des rapports de causalité » (Bénichou, 2015 : 299). Il s'agirait plutôt de manipuler un discours davantage hypermédiatique, hybride et intertextuel, qui se matérialiserait dans une documentation rendue exploitable et accessible par les outils numériques comme les bases de données. Anne Bénichou milite pour la mise en place d'un « hypermédia historiographique », qui consisterait à explorer et dessiner des parcours à travers les matériaux documentaires divers, plutôt que d'imposer avec autorité des récits discursifs pétrifiés (Bénichou, 2015 : 311-312). Dans le domaine des humanités numériques, Oliver Le Deuff estime que ce travail

entre production scientifique et ingénierie documentaire est amené à croître dans la mesure où « l'article dans sa forme classique et traditionnelle a vécu » et que plus largement les formes anciennes de communications scientifiques « vont amorcer peu à peu un tournant » (Le Deuff, 2014 : 203-204). Il déclare pour que ce tournant devienne efficient qu'il est nécessaire de mettre en œuvre « une nouvelle ingénierie documentaire, mais également de nouvelles logiques éditoriales », qui reposent elles-mêmes sur « une nouvelle logique économique des publications et des expertises associées » (Le Deuff, 2014 : 203-204).

Le glissement potentiel de la documentation vers la communication scientifique est au cœur de l'hypothèse de recherche de cette thèse. Cependant, l'observation de ce glissement sera validée, seulement si la recherche développée ici démontre, que la documentation est porteuse d'une énonciation capable de véhiculer un discours.

2.2 L'hypothétique énonciation documentaire

L'énonciation du savoir s'est avérée dans le second chapitre de cette thèse comme l'élément constitutif principal d'une communication scientifique. S'il est possible d'envisager que la documentation puisse devenir une communication scientifique pour la recherche en arts numériques, il faudrait alors que celle-ci résulte d'un acte énonciatif producteur de savoir. L'existence de cette énonciation qualifiée d'« énonciation documentaire » supposerait alors que la documentation constitue une véritable « écriture »[19], une énonciation, qui laisse entrevoir une intention, dont dépend la production des documents, leur classement ou la mise à disposition de l'information scientifique.

Tout comme Jean Davallon l'a relevé pour l'exposition (Davallon, 2000 :

19 Lorsqu'il est mention ici d'écriture, elle n'est pas à percevoir comme une rédaction textuelle relevant du système d'expression alphabétique, mais plutôt comme la construction d'un objet plus large, comprenant plusieurs composantes et pouvant être d'avantage parcourue que lue. L'écriture est alors assimilée dans une vision plus globale à un espace d'expression, qui permet de sortir de cette conception de l'écriture comme une suite de mots constitutante de texte : « Mais rien ne nous oblige à retenir une telle définition du texte. Nous pouvons considérer comme des textes, une affiche et le jeu qu'elle établit entre image et mots écrits, l'organisation de l'écran d'accueil de notre ordinateur (avec les espaces, les rythmes visuels et le code des icônes) le découpage reconnaissable d'un journal télévisé. Parler de texte, c'est simplement indiquer qu'une forme générale doit organiser une espace d'expression pour qu'il soit lisible, que les messages ne nous parviennent que sous une forme matérielle concrète organisée » (Jeanneret, 1994 : 75).

9), la documentation en tant que dispositif résultant d'une construction humaine émane d'une intention : « c'est-à-dire à un but ou à une volonté, de produire un effet ». Viviane Couzinet affirme aussi dans sa définition du dispositif info-communicationnel qu'il est issu d'une « intention sous-jacente » et « d'un effet visé » (Couzinet, 2009 : 19). En se référant à Jean-Pierre Meunier, elle précise qu'un dispositif a une mission à accomplir provenant d'une intention de départ. Toujours en se référant à l'exposition, Jean Davallon parle aussi d' « intention déclarée » et d' « effet signifiant » (Davallon, 2000 : 9), mais il distingue deux niveaux d'intentionnalité : l' « intentionnalité constitutive » et l' « intentionnalité communicationnelle », qu'il emprunte au philosophe américain John Searle (Searle : 1985) : « Le premier correspond à ce qui définit une exposition comme telle (faire accéder, *etc*.), le second touche à la manière dont le producteur choisit de faire accéder à l'objet et relève donc des stratégies communicationnelles » (Davallon, 2000 : 11). La documentation à l'image de l'exposition semble également porter ces deux niveaux d'intentionnalité. Son « intentionnalité constitutive » réside dans sa capacité à rendre accessible des documents, eux-mêmes porteurs de l'information, alors que son « intentionnalité communicationnelle » fait référence à la manière dont le producteur ou les producteurs produisent et organisent les documents dans la documentation. La recherche menée dans cette thèse tente de mettre au jour cette « intention communicationnelle » de la documentation. Dès lors, elle aborde la documentation, non pas comme un ensemble de documents constitués, mais comme une activité émanant de l'action humaine et donc d'une intention. Aussi, ma recherche se situe du côté de la production de la documentation, considérée comme un processus de mise en documentation, se rapprochant du positionnement choisi par Jean Davallon pour l'étude de l'exposition, pour laquelle il a « proposé de considérer l'exposition non pas en tant qu'objet culturel constitué, mais plutôt comme étant la résultante d'une opération de mise en exposition » (Davallon, 2000 : 10).

Dans son article, intitulé *La problématique de l'énonciation dans les systèmes documentaires entièrement ou partiellement automatisés*, datant de 1989, la chercheuse Suzanne Bertrand-Gastaldy tente d'analyser la pertinence d'appliquer le cadre théorique de l'énonciation aux systèmes documentaires

informatisés. Elle pose la question de savoir, si « les processus de communication dans un système documentaire sont assimilables à ceux que l'on observe dans l'énonciation ? » (Bertrand-Gastaldy, 1989). En dévoilant les différents acteurs susceptibles de produire des énoncés et les différents moments au cours desquels ceux-ci pourraient être produits au sein des systèmes documentaires qu'elle étudie, elle aborde le contenu des bases de données en essayant d'y repérer les indices habituels de l'énonciation ou des traces de cette dernière. Elle conclut son article en affirmant que « le cadre de l'énonciation s'est révélé, (...) être un cadre théorique très riche. Tous les processus de communication, directe, différée ou relayée par l'homme ou par la machine observés dans un système documentaire y trouvent place » (Bertrand-Gastaldy, 1989). En 2000, dans son ouvrage intitulé *Les fondements théoriques de l'indexation*, Muriel Amar s'intéresse plus particulièrement à cette pratique fondatrice de la documentation ; l'indexation, dont elle propose une analyse linguistique. Elle y démontre que ce travail documentaire est loin d'être une traduction neutre du contenu des documents pour des usagers. Il s'agit d'un langage documentaire original bien qu'il se réfère au contenu du document qu'il indexe et résume. Dès lors, l'indexation est assimilée à un discours original et interprétatif sur les documents et leurs contenus. L'existence de discours documentaires assure le fondement d'une conception de la documentation comme situation d'énonciation et par extrapolation comme moyen communicationnel.

Dans son ouvrage, intitulé *Espaces du livres : perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque*, Eliséo Véron relève que les bibliothèques sont devenues des institutions fortement régies par la fonction communicationnelle. Il ouvre la voie à une approche communicationnelle des différentes actions à destination du lecteur menées par le bibliothécaire ou le documentaliste (Véron, 1990). Plus précisément, son analyse l'a conduit à penser les classifications et leurs mises en espace comme des stratégies d'énonciation de l'offre documentaire : « l'étalement spatial d'un fonds en libre accès n'est rien d'autre qu'une mise en espace de l'offre, c'est-à-dire, une énonciation de l'offre » (Véron, 1988). Éliséo Véron n'utilise pas précisément le terme d'« énonciation documentaire », mais il participe à en préparer le fondement. Dans sa lecture de l'ouvrage d'Éliséo Véron, Muriel Amar considère que la classification « si elle est

utilisée par les professionnels des bibliothèques dans le cadre de stratégie plus ou moins explicite, est avant tout construite par les professionnels eux-mêmes et constitue à ce titre un premier niveau de « discours », le « discours classificatoire » » (Amar, 2000 : 119). Dès lors, Muriel Amar estime, tout comme il l'a écrit pour l'indexation, que la classification et sa mise en espace constituent un cadre énonciatif dans lequel les utilisateurs sont invités à construire leur propre parcours, leur propre système d'interprétation des documents ainsi mis à disposition. Au final, les travaux de Suzanne Bertrand-Gastaldy, d'Éliséo Véron et de Muriel Amar laissent à penser que la documentation émanerait d'une énonciation globale et collective, qualifiable d'« énonciation documentaire », qui mettrait en œuvre le « discours documentaire ». Cette « énonciation documentaire » se manifesterait alors aussi bien à travers l'indexation que les autres opérations constitutives de la chaîne documentaire.

La chercheuse Annette Béguin-Verbrugge pose la question dans son article au titre évocateur *Le traitement documentaire est-il une énonciation ?* Elle pousse plus loin les raisonnements exposés précédemment en affirmant que « la bibliothèque est aussi, en elle-même, un énoncé, produit d'une énonciation » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 330). Autrement dit, l'architecture, la mise en espace et le traitement documentaire, du classement à l'indexation, sont autant d'activités, qui émanent d'une intention communicationnelle, celle des professionnels des bibliothèques. L'usager est amené à reconnaître cette énonciation pour évoluer dans cet espace documentaire : « L'aisance d'un usager dans l'espace documentaire dépend de sa faculté à reconnaître l'énonciation globale et collective qui constitue cet espace au-delà des décisions de chaque acteur concerné. La vue d'ensemble, le repérage des choix qui président à l'offre lecturale est un élément constitutif de l'acte de lecture » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 332). Annette Béguin-Verbrugge considère donc « le travail documentaire comme une forme d'énonciation qui oriente la manière dont l'usager s'approprie le document » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 335). Cette énonciation, qualifiée d'« énonciation documentaire » par Cécile Gardiès, est dépendante d'une dimension collective, car « elle implique l'ensemble des acteurs qui participent de l'énonciation documentaire, à savoir l'institution qui accueille ce service documentaire, les professionnels qui l'organisent et les usagers qui l'utilisent »

(Gardiès, 2008 : 78).

La documentation comme situation d'énonciation semble être également esquissée dans l'étude réalisée par la chercheuse Marie Després-Lonnet sur le portail *Europeana*, une immense base de données, qui donne accès aux documents numérisés représentatifs du patrimoine historique et culturel européen. Elle y a relevé des anomalies dans les informations fournies par ses fiches documentaires. Elle écrit : « De nombreuses informations [...] n'ont pas été spécifiées et d'autres semblent incongrues » (Després-Lonnet, 2013 : 82). Ces erreurs proviennent du fait que les informations de ses fiches ont été renseignées à partir d'autres fiches documentaires antérieurement élaborées pour les bases de données des institutions, qui conservent les documents numérisés. Or, Marie Després-Lonnet précise que ces fiches, au départ, « ont été conçues et renseignées dans un contexte d'usage spécifique », qui détermine le choix des éléments descriptifs les constituant. De plus, elles résultent « des normes et des modes de faire fortement dépendants du lieu de leur fabrication » (Després-Lonnet, 2013 : 82). Tous ces éléments expliquent alors le décalage avec les choix et les normes appliqués à la base de données européenne. En outre de dévoiler les défaillances de cette base de données et la façon dont ce projet documentaire est mis en œuvre, cette étude démontre surtout que chaque ensemble documentaire « possède une forte cohérence structurelle intimement liée aux missions de l'organisme qui l'a produit » de sorte qu'elle déclare que « chaque organisation documentaire est en elle-même une forme d'énonciation qui organise et anticipe les conditions d'appropriation des informations qu'elle rassemble » par rapport à son contexte d'origine (Després-Lonnet, 2013 : 78). Dès lors, chaque fiche est porteuse d'une énonciation documentaire spécifique qu'il est difficilement possible de transmuter vers un autre système de documentation. Déjà dans sa thèse intitulée *Contributions à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques* et soutenue en 2000, Marie Després-Lonnet analysait la documentation sous la forme de bases de données comme une proposition communicationnelle, c'est-à-dire comme un outil de production de discours (Després-Lonnet, 2000).

Dans le monde de l'art, la capacité énonciative de la documentation semble être largement exploitée pour donner du sens aux archives artistiques comme en

témoigne le travail documentaire appliqué aux *Time Capsules* de l'artiste Andy Warhol. Concrètement, les *Time Capsules* désignent 600 boîtes, qui constituent le résultat du système archivistique mis en place par Andy Warhol « pour gérer le flux des objets innombrables s'accumulant autour de lui » (Bonin, 2010 : 259). Le protocole est le suivant : « Chaque mois, il disposera donc une boîte près de son bureau dans laquelle échoueront correspondance, factures, cartons d'invitation, journaux, faire-part, etc. Une fois remplie, un assistant la scellera et y inscrira uniquement la date du jour pour ensuite l'envoyer en entreposage » (Bonin, 2010 : 259). Dès lors, les boîtes offrent un contenu très disparate, qui mélange une masse documentaire futile avec des documents d'un grand intérêt historique. Le système archiviste mis au point par Andy Warhol a le défaut de rapprocher « les événements infra-significatifs des événements supra-significatifs » (Bonin, 2010 : 276). Il forme ainsi un corpus documentaire inintelligible. Suite au décès de l'artiste en 1987, les *Times Capsules* sont restées en possession privée avant d'intégrer en 1994 le fonds d'archives du Musée Warhol. Un travail d'inventaire du contenu de ces boîtes est initié, dès le début des années 1990, par la Fondation Warhol. Il est poursuivi par le musée, qui en donne la charge à l'archiviste Matt Wrbican, qui décrit minutieusement chaque document présent dans les 600 boîtes. Celui-ci publie en 2006 le copieux inventaire composé de 589 pages. Selon Vincent Bonin, cet outil ne permet pas de réaliser des requêtes précises, mais il a l'avantage d'offrir aux chercheurs « un point de vue global sur le contenu d'une *Time Capsule* » (Bonin, 2010 : 268). Ce défaut de requête devrait être corrigé, car les données recueillies par l'inventaire sont amenées prochainement à intégrer les instruments de catalogage et de recherche du musée. Vincent Bonin estime que l'archiviste Matt Wrbican avec son travail d'inventaire a converti « la matérialité récalcitrante des documents » des *Times Capsules* dans « un espace linguistique où ils disposeront d'une certaine forme d'intelligibilité » (Bonin, 2010 : 277). Toujours selon Vincent Bonin, cet « espace linguistique » émanerait du travail de documentation fourni par l'archiviste. Il précise que même si celui-ci respecte des normes et « des codes syntaxiques », il considère que « le langage n'intervient jamais d'une façon neutre au sein des textes générés au cours de leurs interventions sur les documents » et « les instruments de recherche balisant les fonds d'archives disposent de la même complexité que toute autre forme de discours » (Bonin, 2010 : 276). Vincent Bonin esquisse lui aussi une conception

de la documentation comme situation d'énonciation productive de discours.

En somme, l'énonciation documentaire permet d'aborder la documentation comme moyen de communication en dépassant une simple analyse formelle pour privilégier une analyse orientée vers une vision de la documentation comme espace de production de langage. Autrement dit, d'un point de vue info-communicationnel, la documentation peut être étudiée comme un dispositif énonciatif producteur de discours. Cela suppose que les pratiques des documentalistes soient analysées comme des actions de lecture et d'écriture. La notion d'énonciation documentaire permet de concevoir la documentation comme un « objet textuel large » issu d'une « écriture ».

Conclusion

Le dessein de cette partie était de construire l'objet de cette thèse. Son élaboration s'est appuyée sur un raisonnement issu du croisement de trois espaces conceptuels rattachés successivement aux trois notions suivantes : la « recherche en arts numériques », « la communication scientifique » et la « documentation ». De ce raisonnement croisé, plusieurs constats ont été énoncés et associés de manière à aboutir à la composition de la problématique ainsi énoncée : la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ? À cette étape, il est judicieux de rappeler les éléments importants de l'argumentation qui ont déterminé cette formulation, car ils influencent la suite du développement de la thèse.

Il a été précisé que le vocable « recherche en art » englobe plusieurs types de recherche artistique (recherche sur l'art, recherche par l'art, recherche avec l'art et recherche dans l'art). Il s'agit là d'une construction conceptuelle pour réunir dans une même entité la diversité de plusieurs réalités de recherche. Il est vrai qu'il a été démontré ici que la recherche en art se caractérise par une multiplicité de conceptions et de pratiques. Toutefois, elles se rejoignent dans la relation conflictuelle entre pratique et théorie artistiques. Pour sortir de cette dichotomie pratique *versus* théorie, qui cristallise et obstrue les débats autour de la recherche en art, il a été décidé dans cette thèse qu'il fallait transférer le paradigme de la nature de la recherche en art vers la question de ses modalités, plus exactement sur les formes de sa communication et de son évaluation. Effectivement, la recherche en art se distingue par une interdépendance entre la nature de son activité et la forme de diffusion du savoir qu'elle produit. Plus concrètement, elle s'engage, soit du côté de la pratique artistique lorsqu'elle adopte la forme d'une œuvre d'art, soit du côté de la théorie artistique lorsqu'elle embrasse la forme d'un écrit. Le cas de la recherche en arts numériques est alors apparu comme particulièrement intéressant pour aborder ce paradigme. D'une part, sa dimension technologique permet de s'éloigner d'une vision duelle de la recherche en art axée seulement sur cette dichotomie entre pratique *versus* théorie, car elle peut engendrer, en plus d'un objet artistique et d'un écrit théorique, un prototype technique. D'autre part, la diversité et l'éclatement de ses résultats font que l'exemple de la recherche en arts

numériques est en capacité de réunir tous les autres cas de figure de la recherche en art.

Plus largement, ce paradigme liant l'activité de la recherche en art à la forme de sa communication est représentatif d'un enjeu fondamental de la science, puisqu'il n'existe pas de travail de recherche sans communication (Lamizet et Silem, 1997: 138). Historiquement, le système de la communication scientifique s'est organisé autour de la pratique de l'écriture. En effet, aujourd'hui encore, le travail de recherche se matérialise toujours dans l'écriture d'articles publiés dans des revues ou des ouvrages scientifiques. Certes, depuis quelques décennies ces publications ont basculé vers les formats numériques, mais ce changement a eu des impacts limités sur leurs formes. Les communications scientifiques numériques pour la grande majorité d'entre elles simulent souvent les conventions éditoriales du format imprimé. L'approche cognitive du savoir apparaît ainsi formatée par la domination de la culture de l'écrit et du livre. Quoi qu'il en soit, actuellement, l'écrit régit fortement le système de la communication scientifique. Or, les acteurs de la recherche en art dans leurs débats sur les formes de la communication scientifique remettent fortement en cause cette hégémonie. Les écoles supérieures d'art françaises s'opposent même à la mainmise de l'écrit universitaire sur leur enseignement et l'évaluation de la recherche telle qui la pratiquent. Ils militent pour un assouplissement des normes de la communication scientifique, car ils estiment que les formes conventionnelles de celle-ci ne permettent pas de restituer toute la richesse et la diversité des résultats produits par la recherche en art. Il existe d'autres disciplines scientifiques qui mènent des initiatives originales rompant avec la domination de l'écrit en accordant davantage d'importance à l'image, à la visualisation des données scientifiques ou en s'emparant des potentialités discursives de l'écrit d'écran. Aussi, un constat a été formulé selon lequel le savoir pourrait s'investir dans d'autres formes énonciatives que celle de l'article ou de l'ouvrage écrit. D'ailleurs, la notion de discours, qui consiste à appréhender le langage comme un acte énonciatif, a été introduite pour s'affranchir de la domination du texte écrit comme forme de transmission du savoir. Effectivement, dans cette recherche, le savoir ne découle plus forcément d'un texte à percevoir comme une suite de mots, mais il investit avant tout un discours, quelque soit sa forme, qui fait acte d'énonciation.

Une fois l'hégémonie de l'écrit dans la production du savoir dissipée, il a été possible d'envisager que la documentation puisse devenir une forme de la communication scientifique pour la recherche en art et plus spécifiquement pour la recherche en arts numériques. Plusieurs points en attestent la potentialité. Tout d'abord, en dehors d'être une activité régie par un système, la communication scientifique peut être définie comme un corpus documentaire ou une documentation scientifique, c'est-à-dire désigner l'ensemble des documents produits par les scientifiques et constitutifs du savoir. Ensuite, le document possède une fonction informationnelle et communicationnelle largement explicitée par le théoricien en science de l'information et de la communication Jean Meyriat. Enfin, plusieurs chercheurs et acteurs ont rapporté l'observation dans le monde de l'art d'un glissement de la documentation vers la communication. Parallèlement, dans le monde de l'art, la frontière hermétique qui séparait l'œuvre de sa documentation est tombée. Ce déplacement est symptomatique de l'élargissement de la notion de « document », qui aujourd'hui est loin de se limiter aux seuls écrits. Dès lors, aujourd'hui, il est possible d'affirmer qu'à de nombreuses occasions l'œuvre se transforme en document tandis que le document devient œuvre. Cette hybridation atteste de la capacité du document à endosser plusieurs fonctions comme cela a déjà été énoncé par le théoricien Jean Meyriat. En outre, dans le monde de l'art, le document semble se doter d'une fonction éditoriale associant production de discours et documentation artistique. En d'autres termes, la documentation impacte fortement les discours artistiques, car elle constitue une source pour ceux qui les élaborent. Il est vrai que les professionnels du discours artistiques s'appuient de plus en plus sur la documentation pour écrire leurs récits. Or, aujourd'hui, les artistes ont compris qu'en contrôlant leur documentation, ils pouvaient « affirmer une certaine forme d'autorité sur la production des discours critiques et historiques concernant leur pratique artistique » (Bénichou, 2010 : 187). Le poids de la documentation sur les discours artistiques est d'autant plus important que les formes artistiques sont éphémères et accessibles uniquement par l'intermédiaire de celle-ci. Ce phénomène a été démontré avec l'exemple de la performance pour laquelle la réception et l'historiographie de cette discipline artistique sont largement influencées par la documentation existante. Cependant, si la documentation peut hypothétiquement s'orienter du côté de la communication scientifique, il reste à

démontrer l'existence d'une énonciation documentaire, puisqu'il a été établi dans cette première partie que la production du savoir dépendait d'une énonciation.

Au final, les éléments exposés dans cette première partie ont permis de présenter la posture de recherche de cette thèse. Ils trouveront écho dans le corpus exploratoire et la méthodologie présentés dans la seconde partie.

DEUXIÈME PARTIE

LE CADRE OPÉRATIONNEL POUR L'ANALYSE EXPLORATOIRE DE TROIS DISPOSITIFS DOCUMENTAIRES

Introduction

Si la première partie de cette thèse dresse le domaine d'étude de cette recherche, la deuxième partie introduit son mode opérationnel. Autrement dit, elle pose les jalons qui structurent le cadre d'action dans lequel se déploie l'analyse à l'œuvre dans cette recherche. Ce cadre se compose de deux éléments : d'une part, l'identification des différents terrains desquels sont issus les trois dispositifs documentaires étudiés, et d'autre part, la solution méthodologique pensée ici et utilisée pour obtenir les résultats énoncés dans la troisième partie. À l'issue de cette deuxième partie, les dispositifs documentaires, les contextes de recherche en arts numériques auxquels ils appartiennent et la méthodologie avec laquelle ils sont analysés seront établis.

Le premier chapitre identifie les trois terrains[20], dans lesquels sont développés les dispositifs documentaires choisis comme objets d'étude de cette recherche. Il s'agit de Kawenga, territoires numériques, un medialab artistique ; du laboratoire universitaire Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités (NT2) et du projet de recherche l'Arc_Danse du laboratoire universitaire Hexagram-UQAM[21]. Cette identification s'attache à analyser ces terrains en fonction des

20 La terminologie « terrain » désigne les lieux de collecte des données recueillies pour étudier les trois dispositifs documentaires, objets principaux au cœur de l'analyse déployée dans cette recherche.

21 Le laboratoire Hexagram-UQAM soutient les projets de recherche création des artistes chercheurs de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) qui exercent dans le domaine des arts médiatiques. Les projets portent sur la production d'une seule œuvre ou sur un ensemble d'œuvres. Éventuellement, un artiste chercheur peut en conduire plusieurs simultanément. Dans le cadre de cette thèse, il a été décidé d'étudier, non pas tous les projets de recherche création en cours dans ce laboratoire, mais uniquement celui intitulé *Arc_Danse* dirigé par Mario Côté. Ce choix restrictif s'explique par le fait que ce projet de recherche création, contrairement aux autres, développe un volet réflexif sur la documentation, qui rentre parfaitement en adéquation avec les préoccupations de recherche abordées ici par cette thèse.

conclusions émises dans la première partie de cette thèse (Chapitre I, Chapitre IV). Elle s'attache premièrement à savoir en quoi les œuvres manipulées par les acteurs de ces terrains dépendent des arts numériques, et deuxièmement, si les recherches éprouvées par ces mêmes acteurs relèvent bien de la recherche en arts numériques. Troisièmement, elle s'efforce de mettre au jour les raisons qui ont poussé ces acteurs à s'emparer de la documentation, de manière à repérer les différentes intentions communicationnelles, auxquelles celle-ci viendrait hypothétiquement répondre. Ce troisième point permet d'amorcer une présentation des trois dispositifs documentaires, objets principaux au cœur de l'analyse déployée dans cette recherche.

Le premier chapitre met l'accent sur l'hétérogénéité des trois terrains et de leurs dispositifs documentaires respectifs. Cette grande disparité ne constitue pas une difficulté dans la mesure où la posture de cette recherche adopte un caractère exploratoire. Effectivement, les trois terrains ont été réunis d'une façon empirique pour éviter le biais d'une étude trop circonscrite à la situation de recherche action induite par la CIFRE. Leur seul point commun est d'avoir tous mis en place un dispositif documentaire, à partir duquel est explorée la problématique formulée dans la première partie (Chapitre IV), celle d'interroger la documentation comme forme de la communication scientifique de la recherche en arts numériques. Dès lors, le caractère exploratoire de cette recherche se concrétise dans cette disposition à vouloir mener une prospection dans le champ des possibles, exemptée de toute exigence de représentativité.

Le second chapitre traite directement de la solution méthodologique pour analyser les trois dispositifs documentaires sélectionnés. Celle-ci s'appuie sur un cadre théorique élaboré à partir deux concepts, celui d'« énonciation documentaire » et celui de « dispositif info-communicationnel ». L'énonciation documentaire a été érigée dans la première partie (Chapitre IV) comme le moyen de répondre à la problématique. Il a été stipulé que la documentation pour être perçue comme la communication scientifique de la recherche en arts numériques devait résulter d'un acte énonciatif. Aussi, le dessein de ce deuxième chapitre est de répondre à cette question : quelle méthodologie permet d'analyser la documentation comme acte énonciatif ?

La solution méthodologique part de la position initialement défendue dans la première partie (Chapitre II), celle de s'éloigner d'une perception trop restreinte du discours assimilé à un texte écrit constitué d'une suite de mots. Il convient encore une fois de préciser que le discours dans cette recherche renvoie à n'importe quel objet, quelque soit sa forme, qui fait acte d'énonciation. Cette perception ouverte de celui-ci apparaît indispensable dans la mesure où une grande partie du travail documentaire ne repose pas sur la structure linguistique des phrases, ni même sur la structure lexicale de la langue. Dès lors, l'interrogation de la documentation par l'énonciation nécessite de reconsidérer ce concept en s'écartant de la proposition conventionnellement proposée par le cadre théorique de la linguistique. La définition de l'énonciation documentaire au regard de l'énonciation éditoriale permet justement de s'en éloigner. L'énonciation éditoriale a été circonscrite par le chercheur Emmanuël Souchier. Ce dernier point oriente la méthodologie vers une analyse sémiotique des dispositifs documentaires centrée sur l'identification des marques indicielles de l'énonciation documentaire.

Toutefois, ces marques sont difficiles à mettre au jour uniquement par une analyse sémiotique. D'une part, elles cherchent à rester dissimulées, et d'autre part, elles émanent d'un nombre important d'énonciateurs. Dès lors, ce volet méthodologique est complété par un autre qui intervient en amont. Ce second volet consiste à analyser la documentation comme dispositif info-communicationnel. Le mode opératoire de ce concept a été établi par la chercheuse Viviane Couzinet. Il permet de l'étudier par ses acteurs, ses contenus, ses formes, ses moyens et ses techniques en lien avec son contexte d'origine. Il mobilise différents outils méthodologiques, selon les dispositifs documentaires étudiés, notamment en fonction des diverses formes d'implication du chercheur sur les terrains respectifs. Le dispositif info-communicationnel est sollicité pour faciliter la compréhension de la documentation comme situation d'énonciation. Effectivement, ces informations ainsi recueillies permettent de guider par la suite l'analyse sémiotique des dispositifs documentaires.

En somme, l'analyse permise par cette solution méthodologique axée sur deux concepts opératoires complémentaires, celui d'« énonciation documentaire » et de « dispositif info-communicationnel », permet d'interroger les aptitudes

communicationnelles de la documentation en dépassant sa perception comme objet de médiation. Dès lors, elle conduit aux résultats présentés dans la troisième partie de cette thèse.

CHAPITRE I

L'IDENTIFICATION DES TROIS TERRAINS ÉTUDIÉS

L'objectif de ce chapitre est d'introduire les trois dispositifs documentaires étudiés dans cette thèse. Ils appartiennent à trois terrains différents relevant de la recherche en arts numériques : Kawenga, territoires numériques[22], un medialab artistique ; le laboratoire universitaire Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités[23] (NT2), le projet de recherche l'Arc_Danse[24] du laboratoire universitaire Hexagram-UQAM[25]. Les dispositifs documentaires sont évoqués uniquement à la fin de ce chapitre. Effectivement, celui-ci est essentiellement consacré à l'identification des terrains, desquels sont justement issus les dispositifs documentaires analysés dans cette recherche. S'il livre une présentation détaillée de ces trois terrains, ce chapitre correspond davantage à un premier niveau d'analyse, qui s'appuie sur les développements et les conclusions émises dans le cadre théorique, exposé au cours de la première partie (Chapitre I). Cette étape est importante, car chacun des dispositifs documentaires étudiés dans cette recherche a été mis en place pour répondre à des intentions communicationnelles provenant de ces terrains. En d'autres termes, la compréhension des dispositifs documentaires, qui seront étudiés par la suite, nécessite auparavant de saisir les contextes, dont ils sont issus. L'introduction des trois dispositifs documentaires à la fin de ce chapitre correspond, elle aussi, à un premier niveau d'analyse. Il a été décidé d'exposer hypothétiquement les intentions communicationnelles, auxquelles ils tentent de répondre. Là encore, cette posture s'appuie sur les développements et les conclusions énoncés dans la première partie (Chapitre IV).

---

22 Kawenga. (2009). *Kawenga. Accueil*. Récupéré le 13 avril 2014 de http://www.kawenga.org/index.php

23 NT2. (2005-2016). *NT2 Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré le 13 avril 2014 de http://nt2.uqam.ca/

24 HEXAGRAM-UQAM. [s. d.]. *ARC_DANSE : mémoire vivante et créatrice de la danse*. Récupéré le 13 avril 2014 http://www.hexagram.uqam.ca/content/arcdanse-mémoire-vivante-et-créatrice-de-la-danse

25 HEXAGRAM-UQAM. [s. d.]. *HEXAGRAM-UQAM*. Récupéré le 13 avril 2014 de http://www.hexagram.uqam.ca/

Tout d'abord, chacun des terrains se livre à la conduite de projets relevant de la recherche en arts numériques, sauf qu'ils mobilisent des typologies d'œuvres très différentes : des œuvres numériques hétérogènes produites lors des résidences à Kawenga, des œuvres hypermédiatiques étudiées par le laboratoire NT2 et la recréation en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques québécoises par l'artiste Mario Côté, chercheur au laboratoire Hexagram-UQAM. Dès lors, le premier sous-chapitre s'emploie pour chacun des terrains à présenter les types d'œuvres manipulées et surtout d'en définir les caractéristiques qui les rattachent aux arts numériques. Cette analyse se fonde sur l'examen des arts numériques réalisé dans la première partie (Chapitre I) à travers l'étude de ses nombreuses dénominations. Ensuite, le deuxième sous-chapitre est consacré à la caractérisation des différentes typologies des recherches artistiques éprouvées dans les trois terrains : la recherche en création par l'expérimentation artistique au medialab Kawenga, la recherche théorique en post-création au laboratoire NT2 et la recherche en recréation au laboratoire Hexagram-UQAM. Effectivement, les trois terrains se distinguent par leurs conceptions et leurs pratiques, bien qu'ils s'attachent tous à rapprocher l'expérimentation artistique et l'innovation technologique, c'est-à-dire à œuvrer dans le domaine de la recherche en arts numériques. Cette caractérisation se base sur le travail de définition des différentes typologies de la recherche en art établi également dans la première partie (Chapitre I). Enfin, le troisième sous-chapitre se concentre sur les dispositifs relevant de la documentation mis en place par chacun des terrains et au cœur de la recherche déployée ici-même. Pour la première fois, l'hypothèse formulée à la fin de la première partie (Chapitre IV) à un niveau théorique est concrètement confrontée à la réalité des terrains. Autrement dit, l'hypothèse selon laquelle la documentation pourrait éventuellement devenir une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques est appliquée à l'analyse des terrains. Dès lors, il s'agit exactement de dégager les intentions communicationnelles des dispositifs documentaires expérimentés dans les trois terrains, même si à ce niveau d'avancement de la thèse la dimension communicationnelle de la documentation demeure hypothétique. À chaque fois, la documentation est sollicitée pour répondre à des intentions communicationnelles différentes : à Kawenga, stimuler de nouvelles pratiques artistiques, transmettre des savoirs et valoriser le travail des artistes ; au laboratoire NT2, constituer un corpus artistique stable ainsi que

produire et diffuser des savoirs artistiques théoriques ; et au laboratoire Hexagram-UQAM pour le projet Arc_Danse, établir une mémoire créatrice et vivante de la danse québécoise.

Ces trois terrains sont fortement disparates, aussi bien au niveau des œuvres numériques qu'ils manipulent, de la recherche en arts numériques et des dispositifs documentaires qu'ils expérimentent. Cependant, face à cette dissemblance, il convient de préciser que ces trois terrains n'ont pas été choisis pour leurs caractères opposés ou similaires. Effectivement, ils ne répondent à aucun critère de représentativité. Autrement dit, la posture adoptée par ma recherche n'est pas de les comparer, puisqu'ils n'ont pas été rapprochés selon des critères précis et spécifiques. Au contraire, ma recherche privilégie une posture exploratoire. Il s'agit par là, dans un élan prospectif, de mener une exploration dans le champ des possibles. Cette posture s'est imposée du fait de la marginalité du phénomène étudié. En effet, les acteurs scientifiques qui adjoignent un volet documentaire à leurs projets de recherche en arts numériques sont très rares. Ce caractère prospectif s'explique également par ma préoccupation de recherche qui émerge, en partie, d'un contexte récent suscité par des réformes structurelles importantes au sein des écoles supérieures d'art françaises. Plus exactement, les formes de la communication scientifique de la recherche en art y demeurent en questionnement (Chapitre IV). Aussi, la documentation comme moyen de communication scientifique de la recherche en art constitue un champ exploratoire parmi d'autres. Même si le choix des terrains ici relève d'une perspective empirique, il affiche toutefois une certaine cohérence, celle de rassembler des terrains de la recherche en arts numériques qui ont tous mis en place des dispositifs documentaires. En d'autres termes, même si ces terrains sont très différents les uns des autres, ils permettent d'explorer plusieurs situations précises qui se rejoignent par l'identification d'une problématique commune, celle de pouvoir interroger la documentation comme forme de la communication scientifique de la recherche en arts numériques.

1. DES OEUVRES NUMÉRIQUES HÉTÉROGÈNES

Si l'objet de cette recherche se rapporte au domaine des arts numériques, la première partie (Chapitre I) a attesté de la difficulté d'en définir les contours dans la mesure où cette sphère créative déploie des pratiques et des formes artistiques très hétérogènes. Dans les trois terrains étudiés, la recherche en art s'articule à partir d'œuvres numériques qui témoignent justement de cette diversité. Ils n'ont pas été choisis pour en rendre compte. Dès lors, ce sous-chapitre a pour objectif d'en présenter les dissemblances tout en mettant en évidence leur nature numérique commune. Cette diversité se manifeste en comparant les terrains, mais elle peut être également perceptible dans un seul et même terrain. À Kawenga, les projets artistiques produits en résidence pendant les deux années de la CIFRE sont très variés. Cette diversité s'exprime au niveau des thématiques abordées (traitements médiatiques de l'actualité, le corps et ses prolongements numériques, la téléprésence, le *Game Art* et l'évolution des pratiques photographiques des amateurs), des typologies artistiques investies (Art Interactif, *Software Art*, *Database Art*, Art génératif, *Telepresence Art*) et des dispositifs numériques utilisés (applications *smartphones,* plate-forme *web* gratuite de partage de photographie et dispositif scénique de téléprésence). De même, les projets artistiques produits à Kawenga relèvent de différentes disciplines artistiques (arts visuels, photographie, théâtre et danse) bien qu'ils remettent en cause ces limites disciplinaires par leurs hybridités. Contrairement à Kawenga, le laboratoire NT2 se consacre, lui, spécifiquement à l'étude des œuvres hypermédiatiques, considérées comme une sous-typologie des arts numériques. Cependant, même s'il s'agit d'une typologie spécifique réunissant les œuvres accessibles *via* le *Web*, elles rendent compte, elles-aussi, d'une grande hétérogénéité. Celle-ci se manifeste à la fois dans les typologies d'interactivité qu'elles proposent, les thématiques qu'elles évoquent, les médias artistiques qu'elles entrecroisent ou encore les techniques numériques qu'elles exploitent.

À l'opposé des deux autres terrains, les œuvres étudiées au laboratoire Hexagram-UQAM appartiennent toutes à un seul artiste québécois, Mario Côté. Si l'appartenance des œuvres hypermédiatiques ou celles produites à Kawenga aux arts numériques apparaît évidente par les technologies qu'elles sollicitent, les

recréations en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques québécoises semblent en apparence de pas être en rapport à ces derniers, d'autant plus qu'elle sont plutôt associées au vocable québécois « arts médiatiques ». Cependant, les œuvres de Mario Côté utilisent des techniques de production de la vidéo numérique. Dès lors, elles relèvent des arts numériques, bien que les technologies numériques y soient déployées comme simple outil pour simuler un médium artistique ancien, celui du film. Il convient ici de rappeler le parti pris de cette recherche énoncé dans la première partie (Chapitre I), qui regroupe sous le vocable « arts numériques » toutes les œuvres « pour lesquelles les artistes ont utilisé l'ordinateur comme principal outil, média et/ou partenaire » (Wands, 2007 : 11) et cela « sans tenir compte du degré de complexité technique de cette utilisation » (Jacquard-Beugnet, 2003 : 39). Aussi, le degré d'implication des technologies numériques au sein des œuvres rencontrées dans le cadre de cette recherche peut varier énormément, entre un processus créatif qui les utilise comme simple outil exécutif, souvent pour simuler une forme artistique ancienne, ou un autre qui en exploite dans une volonté expérimentale toutes les caractéristiques spécifiques.

1.1 Une diversité d'œuvres numériques produites lors des résidences à Kawenga

Située à Montpellier, l'association Kawenga, territoires numériques, se présente comme un lieu régional d'expérimentation des arts et des cultures numériques. Elle propose à un public très diversifié d'explorer les nombreux territoires déployés par le développement des technologies numériques. L'appropriation de celles-ci se réalise principalement par l'intermédiaire des pratiques créatives numériques bien que le champ d'actions de Kawenga soit plus large que le seul domaine artistique. Autrement dit, Kawenga s'est donné comme mission de favoriser la rencontre des publics amateurs ou professionnels avec les pratiques artistiques et culturelles numériques. Elle mène ainsi de nombreuses actions de l'ordre de l'initiation, de la médiation, de l'éducation et de la formation aux arts numériques. Selon les publics et les objectifs visés, elles adoptent des formes très diverses et interviennent dans des contextes très différents. Les arts numériques apparaissent donc au cœur du projet de cette association culturelle.

Si les arts numériques investissent l'ensemble des modalités de rencontre

proposées aux publics par Kawenga, il a été décidé de se concentrer ici uniquement sur les projets artistiques accueillis en résidence pendant les deux années de la CIFRE. Ce choix s'explique par le fait que ces derniers ont constitué le terrain d'expérimentation pour la conception du dispositif documentaire de Kawenga. Il s'est élaboré principalement autour de cinq résidences : *Ahlan Wa Sahlan,* un volet du *Projet Liban* de la compagnie Arcinolether ; *Golem,* un projet de l'artiste Thomas Tudoux ; *L'iconopathe* de l'artiste Isabelle Massu ; *S.U.N.*, un spectacle de la chorégraphe Young-Ho Nam et sa compagnie Corée'graphie ; et enfin, *Macadam Instinct* du chorégraphe Yann Lheureux dans le cadre plus général du projet *Scène(s) numérique(s)*. L'ensemble de ces projets détaillés présentement offre une exemplarité de la diversité des arts numériques.

Le *Projet Liban* de la compagnie de théâtre franco-belgo-libanaise Arcinolether se compose de sept spectacles indépendants les uns des autres, même s'ils sont tous reliés par la même thématique et le même enjeu esthétique. Si au départ il s'agit d'évoquer directement le conflit armé du mois de juillet 2006 opposant Israël au Liban, la compréhension de celui-ci les amène à aborder le thème plus général des conflits qui agitent le Moyen-Orient depuis plus de soixante ans. L'enjeu esthétique est guidé par la volonté de créer un théâtre en prise directe avec l'actualité. Pour autant, il ne s'agit pas d'introduire le réel directement sur la scène et de le livrer sans filtre au spectateur. Au contraire, le metteur en scène et les comédiens cherchent à interroger comment la réalité d'un événement est construite par les différents médias, qu'il s'agisse de la télévision, des journaux ou d'internet. La résidence de Kawenga a été l'occasion de travailler sur le deuxième module du quatrième mouvement du *Projet Liban,* intitulé *Ahlan Wa Sahlan*[26] (Bienvenue en français). Il aborde un fait divers, qui a eu lieu quelques jours seulement avant la résidence, le meurtre d'un prêtre catholique polonais de trente-quatre ans, Marius Rybinsky, retrouvé égorgé dans une école religieuse privée de la banlieue de Tunis. Le traitement médiatique de ce fait divers a subi de fortes manipulations. En effet, quelques heures seulement après la

26 La résidence de la compagnie Arcinolether à Kawenga s'est terminée par une représentation du quatrième mouvement du *Projet Liban,* intitulé *Ahlan Wa Sahlan*, dont il est possible d'apercevoir un extrait, sous la forme d'un montage vidéo, mis en ligne sur le site Youtube. Voir : Kawenga territoires numériques (2012, 11 octobre). *Arcinolether / Mouvement #4 : Ahlan wa Sahlan (bienvenue) / sortie de résidence à Kawenga 2011. Youtube*. Récupéré le 19 juin 2016 de https://www.youtube.com/watch?v=-JRoPzZHI-4

découverte du corps, les médias se sont empressés, d'après des sources officielles, d'attribuer le crime à des extrémistes religieux islamistes alors que seulement trois jours après, un menuisier arrêté par la police avouait le meurtre pour des raisons sentimentales et financières. Cette manipulation du traitement médiatique était destinée à fragiliser le jeune état tout juste issu de la révolution tunisienne.

Dans le spectacle *Ahlan Wa Sahlan*, les trois comédiens sur scène s'emparent de ce fait divers pour chacun en narrer une interprétation différente. Si au début, le spectateur accorde son adhésion à la réalité qui lui est transmise, il se rend bien compte au fur et à mesure que les comédiens se contredisent qu'il doit sans cesse douter de ce qui lui ait donné à voir. La mise en scène théâtrale joue ici avec la frontière du réel et interroge les mécanismes de construction de celui-ci par les médias. En d'autres termes, elle s'empare des codes expressifs et narratifs de ces derniers pour déjouer les habitudes de perception de la réalité chez le spectateur. Ce ressort est rendu possible uniquement par le dispositif scénique numérique. Effectivement, la scène est largement investie par les outils numériques : deux ordinateurs posés sur des bureaux, dont un équipé d'une webcam et relié à internet, une caméra, deux micros et enfin trois grands écrans installés en hauteur, au fond de la scène. Pendant toute la représentation, le public est confronté à une multitude d'images projetées sur les écrans. Elles proviennent à la fois de différents montages réalisés lors des répétitions et de manipulations effectuées en temps réel par les trois comédiens, qui s'emparent des outils numériques mis à leur disposition sur la scène. Même si une partie des images et des sons ainsi diffusés a été créée par les artistes eux-mêmes, la plus grande partie provient d'archives ou de documents numériques empruntés aux médias, qu'il s'agisse d'articles de presse, de sites internet ou d'extraits télévisuels. Ces documents numériques, peu importe qu'ils soient authentiques, en partie manipulés ou complètement fictifs, sont brandis par chacun des comédiens comme une preuve venant appuyer l'exactitude et la sincérité de leur propos interprétatifs de l'assassinat du prêtre Marius Rybinsky. Ainsi, le dispositif scénique numérique de la pièce permet de détourner les mécanismes médiatiques qui donnent à voir la réalité pour proposer finalement un espace inédit de compréhension de l'actualité plus sensible.

Dans tous ses travaux, l'artiste Thomas Tudoux oscille entre une position critique et une fascination pour l'injonction sociétale à l'hyperactivité[27]. Il constate que l'individu se plie de plus en plus à l'auto-interdiction à l'oisiveté et à l'auto-obligation d'être en permanence performant. Pour son projet *Golem*, il a décidé d'investir cette thématique dans le domaine des technologies numériques. *Golem* se matérialise avant tout comme une application pour téléphone portable. Le public est invité à la télécharger sur le sien pour la tester. Elle repose sur un logiciel mis au point par l'artiste en collaboration avec l'ingénieur en informatique Ewen Chauvel. À chaque utilisateur, sous le mode du *coaching* personnel, elle lui propose d'améliorer l'efficacité de ses actions quotidiennes en les soumettant à une évaluation constante. Pour chaque action, comme regarder la télévision, se laver les dents ou marcher, l'application dicte un protocole très précis à suivre pour être le plus performant possible. À la fin de celle-ci, l'utilisateur est incité à se noter selon une grille d'évaluation de six critères (le temps, le plaisir, les gestes, le contexte, l'apparence et la sincérité). Elles permettent alors de visualiser sa performance sous la forme de graphiques et d'appréciations. Une fois cette évaluation terminée, il est fortement conseillé d'en débuter une autre pour la prochaine action qui s'annonce déjà. L'application téléphonique est complétée par un site internet qui en explique le fonctionnement et la démarche artistique. Cette plate-forme *web* permet aussi à un utilisateur de la tester sur son ordinateur et/ou de comparer ses résultats avec les autres usagers de *Golem*[28]. Il en existe aussi une version sous la forme d'une installation plus adaptée au contexte muséal d'exposition.

Au début, *Golem* par son aspect ludique exerce très souvent chez le public une fascination divertissante. Cette dimension récréative est attisée par l'interface de l'application qui reprend les codes visuels des jeux vidéo. Le public se prend rapidement au jeu de l'auto-évaluation. Cependant, au bout de quelques essais, le visiteur-utilisateur se rend très vite compte de l'absurdité de la démarche. Effectivement, l'application lui promet une amélioration dans l'efficacité à mener ses actions quotidiennes, alors même que l'utilisation de *Golem* pour chacune

27 Il est possible de consulter son site internet personnel dans lequel il fait référence à l'ensemble de ses travaux. Voir : Tudoux, T. [s. d.]. Thomas Tudoux. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.thomastudoux.fr/

28 Cette plate-forme *web* est accessible à par ce lien. Voir : Tudoux, T. (2008-2011). *Golem*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.projetgolem.fr/index.html

d'entre elles augmente considérablement le temps pour les accomplir. *Golem* dévoile ainsi le caractère saugrenu de toutes ces applications téléphoniques qui proposent au nom de la performance de rationaliser et perfectionner chaque action du quotidien. En outre, l'intimité de l'individu y est transformée en données numériques destinées à remplir des tableurs. L'être humain est alors réduit à un simple matériau à exploiter. Le titre de l'œuvre *Golem* insiste sur cette dimension, puisque dans la mythologie religieuse le *Golem* fait référence à un être artificiel, créé à partir de glaise et d'argile, servile, démuni de libre-arbitre et facilement manipulable. L'application *Golem* sous un aspect ludique et a *priori* inoffensif soumet en réalité l'individu à un système d'autosurveillance permanent. Aussi, le logo de l'application adopte la forme d'un œil, grand ouvert, fixant l'utilisateur, en référence au logo de la première émission française de télé-réalité *Loft Story*. Avec cette œuvre, Thomas Tudoux investit le téléphone mobile comme un véritable espace créatif de façon à en questionner les fonctionnalités et les usages tout en mettant en garde contre les dérives potentielles de cet outil technologique devenu le prolongement numérique du corps humain.

Tout comme *Golem,* l'*Iconopathe* est un projet artistique directement visible sur internet[29]. Isabelle Massu a voulu s'intéresser aux répercussions des technologies numériques sur les pratiques des photographes amateurs. Aujourd'hui, presque tous les foyers sont équipés d'un ou plusieurs appareils numériques d'assez bonne qualité. Les pratiques de la photographie se sont alors largement démocratisées au point que l'acte photographique, désormais complètement décomplexé, est devenu une pratique anodine du quotidien. En parallèle, ces amateurs se sont très vite emparés des banques d'images gratuites, telles que les albums Facebook, Flickr ou Picasa, pour communiquer et pour archiver leurs photographies. Si auparavant celles-ci étaient soigneusement archivées dans des albums papiers pour leur valeur de témoignage, aujourd'hui, elles sont majoritairement et automatiquement stockées, sans les trier, ni même les classer, dans ces banques d'images. Internet est ainsi largement inondé par toutes ces images de sorte que la réalité du monde n'est plus uniquement visible à travers le regard du photographe professionnel. Cette profusion d'images amateurs sur le net constitue désormais une esthétique dominante, brute et incertaine, instantanée

29 Le site interne de cette œuvre est accessible à cette adresse : Massu, I. (2012). *L'iconopathe*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.iconopathe.net/fr/presentation/

et banale, libre de toutes règles canoniques. Dans l'*Iconopathe*, Isabelle Massu cherche justement à la mettre en avant et à exploiter ses caractéristiques.

L'*Iconopathe* est un projet artistique au croisement de la photographie, du Net art (œuvre sur internet) et du Database art (œuvre produite à partir de données puisées sur internet). Plus exactement, il prend la forme d'une banque d'images accessible en ligne. Celle-ci repose sur une structure informatique de type « base de données en ligne », élaborée en code de programmation PHP, par l'artiste-développeur Timothée Rolin. L'idée de départ d'Isabelle Massu est de recréer une banque d'images à partir de photographies directement empruntées aux albums publics de la plate-forme Picasa[30]. Développée par le géant Google, celle-ci est à la fois un logiciel de gestion d'images et une application de visualisation et d'organisation de photographies sur le *Web*. Complètement gratuite et très simple d'utilisation, elle est principalement utilisée par des non-spécialistes de la photographie. Lorsque l'internaute visionne l'*Iconopathe*[31], la fenêtre ouverte sur son écran d'ordinateur, il voit au centre de celle-ci un damier, composé de douze petites photographies, disposées autour d'une image centrale, plus grande, à la manière d'un retable religieux. À chacun de ces damiers correspond un thème précis, explicité par un titre, situé en haut à gauche de la fenêtre. Au total, l'*Iconopathe* en propose trente-sept. À travers cette mise en scène, Isabelle Massu manipule le sens des images et alterne la lecture que l'internaute aurait pu en avoir s'il les avait observées seules ou dans leurs contextes d'origine sur Picasa. De cette manière, Isabelle Massu démontre que le sens d'une image est fortement dépendant de son contexte et qu'il peut être facilement alterné ou modifié. Elle décontextualise la photographie en la plaçant dans son dispositif artistique, qui la juxtapose à côté d'autres images, de sorte qu'elle est regardée autrement. Sa signification en est modifiée. Souvent, il en ressort une signification beaucoup plus drôle, qui suggère une lecture critique.

---

30 Il est possible d'explorer un album photographique partagé publiquement *via* la plate-forme *Picasa* en cliquant sur l'hyperlien ci-dessous. Il correspond à un des nombreux albums dans lequel Isabelle Massu a emprunté quelques-unes des images constitutives de *L'Iconopathe*. Picasa. [s. d.]. *Galerie de Steh Sparks*. *Picasa*. Récupéré le 19 juin 2016 de https://picasaweb.google.com/109349121844342422954/FlickrPicsImportedFromMigratr#5645981812431926306

31 L'interface de *L'Iconopathe* est visible à cette adresse. Voir : Massu, I. (2012). *L'iconopathe*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.iconopathe.net/fr/photos/category/labor/index?of=0

Isabelle Massu s'est inspirée de la démarche du commissaire Edward Steichen pour l'élaboration de l'exposition *The Family of Man,* inaugurée en 1955, au Musée d'art moderne de New York. Il avait sélectionné plus de cinq cents photographies dans le but d'illustrer les grands rituels de la vie humaine regroupés autour de trente-sept thèmes majeurs. Ces derniers sont les mêmes que ceux retenus par Isabelle Massu pour créer les trente-sept damiers structurels de l'*Iconopathe*. L'explication de ce choix se trouve dans les images produites et rendues visibles par les amateurs sur Picasa. En effet, en parcourant les albums publics de cette plate-forme, Isabelle Massu s'est très vite rendu compte, malgré l'absence de classification explicite, que les gens photographient toujours les mêmes moments de la vie : les mariages, les naissances, la famille, le couple amoureux, les amis, les moments de fête, les repas, les voyages, *etc*. De plus, pour la plupart, ces photographies très ressemblantes les unes des autres véhiculent toujours les normes dominantes de la société, dont elles ne sont que le reflet. Or, pour Isabelle Massu, ces visions stéréotypées de la société sont les mêmes que celles données à voir dans la fameuse exposition *The Family of Man*. Elle a donc décidé de reprendre les mêmes thèmes dans l'*Iconopathe* que ceux abordés auparavant par cette exposition. Cependant, elle a introduit un biais. Il ne s'agit plus de montrer de « belles photographies » correspondant à des canons esthétiques anciens et de véhiculer une image idéalisée de la société. Au contraire, Isabelle Massu sélectionne des images produites par des amateurs, sans intérêts esthétiques, et qui donnent à voir volontairement ou involontairement des prises de vues étranges, dans le but, cette fois-ci, de contrarier les normes sociétales dominantes. Chez Isabelle Massu, les outils numériques sont donc le moyen de questionner à la fois l'évolution des pratiques populaires de la photographie qui investissent désormais largement internet, les normes sociétales qu'elles véhiculent et l'esthétique de la banalité qu'elles propagent.

Le projet *S.U.N. (Seon Universel Numérique)*[32] est un spectacle vivant multidisciplinaire. Il mobilise à la fois la danse, la musique, la vidéo, les arts plastiques et un travail de lumière. Il est à l'initiative de la chorégraphe Young-Ho Nam, qui en a déterminé les concepts fondateurs. Sa démarche consiste à

32 Des extraits vidéo et des photographies sont visibles sur le site internet de la compagnie de danse Corée'Graphie dirigé par la chorégraphe Young-Ho Nam. Voir : Nam, Y.-H. (2011-2012). *S.U.N. (Seon Universel Numérique)*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://compagnie-coreegraphie.com/index.php?x=sun

rechercher ce qui contribue à l'essence du mouvement corporel dans la danse. Pour elle, celui-ci se trouve à l'intérieur du corps. Avec le projet *S.U.N.,* Young-Ho Nam a justement eu l'idée de dévoiler les phénomènes intérieurs du corps ordinairement non visibles qui rendent la danse possible. Pour y arriver, elle s'est orientée vers les outils numériques qui lui ont permis à la fois de voir et de rendre visible aux spectateurs les mécanismes internes au corps dansant. Elle a eu accès, grâce à un partenariat avec le Laboratoire MODESCO de l'Université de Caen Basse-Normandie, aux capteurs EMG. Ces outils technologiques servent à enregistrer l'activité électrique interne du corps, nommée par les scientifiques l'activité élétromyographique (EMG). Plus exactement, il s'agit des signaux nerveux qui commandent les muscles et les organes. Chaque capteur se compose de deux électrodes posées sur un patch. Young-Ho Nam les a placés sur les corps des trois danseurs de sa compagnie. Reliés à des petits amplificateurs, les capteurs transmettent les données enregistrées, à distance, à un ordinateur qui les traite en courbes de données numériques par l'intermédiaire d'un logiciel spécifique. Provenant de l'activité musculaire des corps en train de danser, celles-ci ont déterminé le travail créatif de chaque médium artistique mobilisé dans ce spectacle, à commencer par la chorégraphie. En effet, Young-Ho Nam a élaboré la gestuelle des danseurs en fonction de la tension musculaire que celle-ci génère. Elle a privilégié les jeux de contrastes, c'est-à-dire les mouvements qui visiblement donnent l'impression d'une grande lenteur et d'une douceur, alors même qu'ils nécessitent une activité musculaire et nerveuse très importante.

Si Young-Ho Nam est à l'origine des concepts fondateurs du spectacle *S.U.N.* et du travail chorégraphique, elle s'est entourée d'une importante équipe artistique. Chacun des membres a eu pour mission de formaliser les idées créatives émises par la chorégraphe dans chacun des médiums, dont il avait la responsabilité. Pour élaborer la musique, les membres du groupe coréen Tacit Group[33] ont cherché à restituer ce qu'ils appellent « la mélodie musculaire », un son provenant directement de l'intérieur du corps. Ils récupèrent les données numériques provenant des corps des danseurs pour les intégrer dans leurs algorithmes informatiques qui génèrent les effets sonores. Ce système laisse une place conséquente à l'imprévu, puisqu'une grande partie de son fonctionnement est

33 Il est possible de visionner des extraits de leurs performances sur leur site internet. Voir : Tacit Group. [s. d.]. *Tacit Group : works*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://tacit.kr/works.html

réalisé en *live* pendant toute la représentation par les musiciens, eux-mêmes, placés sur scène derrière leurs ordinateurs. Dans une logique similaire, l'artiste Stéphane Cousot a élaboré un système algorithmique, qui lui aussi récupère les données numériques des corps des danseurs. Cependant, il les croise avec d'autres données numériques provenant elles aussi des mouvements des danseurs, mais cette fois-ci captées par la Kinect placée sur scène (caméra dotée d'une reconnaissance de mouvement et d'image initialement destinée à être un périphérique pour la console de jeux vidéo Xbox 360). Le système algorithmique codé par Stéphane Cousot a pour but de générer en temps réel des vidéos semi-abstraites projetées sur les éléments de la scénographie. Celle-ci se matérialise par les trois formes sculpturales blanches placées diagonalement sur la scène. Chacun de ces éléments possède une partie qui se gonfle en direct vers la fin du spectacle. Ces formes plastiques inspirées de la nature semblent alors respirer et se métamorphosent sous les yeux du spectateur en sculpture flottante au milieu de la scène. L'idée développée par la plasticienne Géraldine Paoli a été de construire une scénographie animée qui soit capable de prendre vie et qui rende compte du travail de respiration si important à l'exécution de la danse. De même, les costumes blancs inspirés des kimonos des arts martiaux traditionnels coréens sont volontairement larges et comportent des volants, qui amplifient les mouvements des danseurs, de manière à suggérer le souffle de la respiration. Enfin, le travail d'éclairage mis au point par Cécile Domy vient structurer et harmoniser les différentes sources lumineuses de la scène, le tout en rehaussant de couleurs le spectacle.

Dans le spectacle *S.U.N.*, les technologies numériques des capteurs sont l'occasion pour Young-Ho Nam de renouveler profondément son vocabulaire chorégraphique et de redéployer la problématique du corps humain dans la danse. Il ne s'agit pas de le faire disparaître au profil d'un monde virtuel sans consistance, mais plutôt de transcender sa matérialité pour rendre compte de ses mécanismes intérieurs. La pièce *Macadam Instinct*[34] de la compagnie Yann Lheureux[35] aborde

34 Il existe un montage vidéo de l'œuvre visible à cette adresse. Voir : Macadam Instinct. (2011). *Macadam Instinct – Scène numérique. Extraits > Simultanée Aix-en-Provence & Johannesburg. Viméo*. Récupéré le 19 juin 2016 de https://vimeo.com/80062897

35 Il est possible d'explorer le répertoire chorégraphique de la compagnie à cette adresse. Voir : Compagnie Yann Lheureux. [s. d.]. *Compagnie Yann Lheureux. Créations*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.cie-yannlheureux.com/créations/

la même thématique, celle de la perception du corps humain à une époque de plus en plus marquée par la mainmise du virtuel. Cette fois-ci, la matérialité du corps humain est très vite absorbée dans l'espace virtuel pour être instantanément transportée à l'autre bout du monde grâce au dispositif technique de téléprésence S*cène(s) numérique(s)*. Celui-ci est développé conjointement par Kawenga, territoires numériques, et l'association marseillaise ChabaLab pilotée par Ivan Chabanaud. S*cène(s) numérique(s)* permet de relier en direct deux espaces scéniques situés à distance l'un de l'autre. Chaque scène est équipée de trois caméras de vidéo-surveillance et de deux grands écrans associés à deux vidéo-projecteurs. Lors d'une même représentation simultanée et partagée entre deux lieux différents, les caméras captent les danseurs de chacune des deux scènes de manière à en diffuser en temps réel les images sur les écrans. Ainsi, dans un lieu donné, les spectateurs observent, en direct, à la fois, une première compagnie de danseurs qui évolue sur la scène devant laquelle ils sont assis, et une deuxième compagnie qui, elle, est filmée sur une autre scène située dans un autre endroit. Une interface a été produite, pour piloter à distance les caméras de chacune des deux scènes, pour gérer le flux d'images vidéo et sélectionner celles qui sont envoyées sur les écrans de réception. Ce travail effectué par le réalisateur d'images peut se faire à distance, car l'interface est accessible par le réseau internet. Une première représentation a déjà été réalisée entre deux institutions culturelles, une située à Dakar, au Sénégal, et une autre à La Réunion.

Le dispositif numérique de téléprésence *Scène(s) numérique(s)* a largement déterminé l'écriture de la chorégraphie du spectacle *Macadam Instinct*. Yann Lheureux a travaillé sur le contraste entre cette technologie numérique omniprésente et une chorégraphie mettant en exergue l'instinct animal de l'être humain ce qu'il nomme plus exactement « le devenir animal ». La chorégraphie de *Macadam Instinct* se caractérise alors par un flux d'énergie intense, proche du rituel, permettant à l'instinct animal du corps humain de se révéler et d'entrer en communion. Cependant, paradoxalement, elle rentre aussi en interaction avec l'image vidéo, qui devient par là partenaire et actrice de la pièce autant que les corps dansants. Effectivement, la chorégraphie se joue beaucoup du champ, du hors-champ et du contrechamp des images. C'est ainsi que cette double représentation scénique distante déploie une relation originale du corps avec ces

deux dimensions que constituent l'espace et le temps. À travers ce spectacle, le public est confronté à un mode de représentation dans lequel l'ubiquité est devenue un possible, annonciateur de futurs usages, qui ne seront pas forcément uniquement artistiques.

Ces cinq projets artistiques accueillis en résidence à Kawenga ont tous en commun de mobiliser les technologies numériques dans leur processus créatif respectif. Malgré ce point commun, ils témoignent davantage de l'hétérogénéité qui caractérise les arts numériques. Celle-ci est particulièrement visible dans les thématiques abordées. Si seule la pièce *Projet Liban* de la compagnie Arcinolether aborde un thème non exclusif aux arts numériques – le traitement médiatique de l'actualité – les autres œuvres traitent de sujets plus spécifiques à ce médium technique. Les spectacles *S.U.N.* et *Macadam Instinct* questionnent la thématique du corps et de ses prolongements numériques. Le second traite plus particulièrement de la téléprésence, une dimension devenue possible uniquement par le développement des technologies numériques. De leurs côtés, *Golem* propose une réflexion sur les applications des téléphones portables, tout en se situant à la lisière du *Game Art* par le détournement de certains codes issus de l'univers des jeux vidéos ; et l'*Iconopathe*, elle, explore l'évolution des pratiques photographiques amateurs induite par les technologies numériques, notamment la multiplication des plates-formes *web* gratuites pour partager ses propres images. L'hétérogénéité des arts numériques apparaît aussi dans les diverses typologies auxquelles peuvent être rattachées ces œuvres. *Golem* constitue une forme d'art interactif, car elle instaure une participation active du spectateur au point que celui-ci devient un véritable utilisateur. Elle peut être également considérée comme du *Software Art,* puisqu'elle repose sur un programme informatique. L'*Iconopathe* appartient au *Database Art*, c'est-à-dire qu'elle adopte la forme d'une base de données pour donner une compréhension nouvelle de l'information – ici, des images – ainsi visualisée. Le spectacle *S.U.N.* se rapproche de l'art génératif dans le sens où ses algorithmes informatiques donnent l'illusion par ses effets sonores et visuels de comporter une dimension vivante qui rentre en interaction en temps réel avec les corps en mouvement des danseurs. D'autres typologies auraient pu être citées comme l'art hypermédiatique pour *l'Iconopathe*.

Toutes ces œuvres attestent de la capacité des technologies numériques à investir tous les médiums artistiques, qu'il s'agisse du théâtre, de la danse ou de la photographie. Pour certaines œuvres, elles participent aussi à créer des formes hybrides entre ces différents modes d'expression. L'œuvre la plus exemplaire de cette aptitude est le spectacle *S.U.N.* pour lequel le travail chorégraphique croise un travail sonore, vidéographique et scénographique. Ces œuvres démontrent également que les technologies numériques inaugurent, pour les artistes qui s'en emparent, un nouvel imaginaire et des perspectives esthétiques inédites, qu'il s'agisse des applications des *smartphones* pour *Golem*, des plates-formes *web* gratuites de partage de photographies pour *Iconopathe*, des capteurs EMG pour *S.U.N.* ou du dispositif scénique de téléprésence pour *Macadam Instinct*. Plus en détail, pour le *Projet Liban* de la compagnie *Arcinolether* les technologies numériques ont introduit un changement dans la pratique même du théâtre. Si habituellement l'écriture des dialogues est le moteur principal du processus créatif, cette pièce a été avant tout construite à partir d'un travail par l'image permis par le dispositif scénique numérique. Le texte y est alors apparu comme secondaire. Sans dialogue, il a pris la forme d'une simple narration d'un fait divers par trois comédiens de manière à mieux entrer en résonance avec la multitude d'effets visuels et sonores diffusés sur scène. Les technologies numériques, bien qu'elles reposaient sur un dispositif technique très simple, ont permis de redéployer le processus d'écriture au sein de la pratique théâtrale. Ce constat est également valable pour la pratique de la danse comme le montre l'utilisation des capteurs EMG par la chorégraphe Young-Ho Nam.

1.2 Les œuvres hypermédiatiques étudiées par le laboratoire NT2

Le NT2 (Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités) est un laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques associé à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). La création hypermédiatique est une terminologie développée et utilisée par l'équipe scientifique de ce laboratoire. Elle se réfère à la définition de l'hypermédia proposée par le *Dictionnaire des arts médiatiques,* dirigé par la chercheuse Louise Poissant, selon lequel l'hypermédia se conçoit comme une structure non-linaire complexe, issue d'un programme informatique, composée de nœuds et de liens activables, comportant à la fois des informations visuelles,

textuelles et sonores (Poissant, 1996 : 166-167). Dans son analyse des médias interactifs, Louis-Claude Paquin définit l'hypermédia comme un espace informationnel, non pas constitué de segments textuels, mais d'écrans, qui comportent du texte, des images, de la vidéo, des animations et du son. Selon lui, l'hypermédia caractérise la navigation des pages HTML du *World Wide Web* (Paquin, 2006). Pour les auteurs anglo-saxons Jay David Bolter et Richard Grusin, l'hypermédia est devenu un style de représentation visuelle basé sur la fragmentation, l'indétermination et l'hétérogénéité, nécessitant un déploiement par processus ou performance (Bolter et Grusin, 1999). Issue du terme « hypermédia », l'expression « arts hypermédiatiques » désigne par conséquent les créations qui en partagent les caractéristiques au niveau de la structure, c'est-à-dire qu'elles proposent au lecteur un type de navigation comparable à celui d'un site internet. Les artistes se sont emparés des codes de navigation du *Web* pour les détourner à des fins créatifs comme en atteste le propos de l'historienne de l'art Joanne Lalonde : « Depuis le milieu des années 1990, les artistes se sont donc approprié le Web pour en exploiter les potentialités narratives, esthétiques et poétiques, donnant lieu à un foisonnement créatif artistique et littéraire appelé art hypermédiatique » (Lalonde, 2012 : 56).

Le caractère hypermédiatique des œuvres ainsi qualifiées repose sur plusieurs critères qu'elles empruntent aux possibilités techniques offertes par le *Web*. Dans ce sens, l'infrastructure proposée par internet fait en sorte d'associer dans une perspective multimédia le texte, l'image, la vidéo et le son. Dès lors, les artistes hypermédiatiques se jouent de cette possibilité d'association en créant des œuvres composites dans lesquelles tous ces médias cohabitent (Gervais, 2009). Chacun de ces derniers peut éventuellement faire l'objet d'une manipulation sous la forme d'une interaction. Par exemple, le chercheur Bertrand Gervais en fait le constat pour le texte : « le texte […] est intégré à des dispositifs qui l'animent, l'effacent ou l'opacifient à souhait » (Gervais, 2004). Joanne Lalonde atteste aussi de l'importance de l'interactivité dans le fonctionnement de ces œuvres. Elle la considère comme l'essence de cet « art de la communication », dont le but est de « construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'échange et de la rétroaction » dans lequel « l'internaute aura toujours une responsabilité minimale “d'activation” » (Lalonde, 2012 : 57). Le degré d'interactivité proposé

par les artistes peut être effectivement très variable d'une œuvre à l'autre. Malgré cette variabilité, l'interactivité fait de l'art hypermédiatique, un « art de l'action » ou un « art performatif », selon les expressions de Joanne Lalonde, c'est-à-dire que les œuvres hypermédiatiques ne sont jamais acquises en elles-mêmes. Elles nécessitent de la part de l'internaute un minium d'engagement pour qu'il puisse en faire l'expérience (Lalonde, 2012 : 58). Exceptées quelques œuvres anciennes sur CD-Rom ou DVD, la grande majorité des œuvres hypermédiatiques sont accessibles *via* internet. Elles ont alors toutes en commun d'être visibles à travers l'interface de l'écran. Cet élément conduit Bertrand Gervais a posé le constat de la transition d'une culture du livre à une culture de l'écran, celle caractéristique des arts hypermédiatiques (Gervais, 2009). Toujours selon Bertrand Gervais, ce changement de paradigme culturel s'accompagne d'une modification des formes de la textualité ; désormais texte, image et son, « se côtoient selon une logique intermédiatique de plus en plus élaborée, des hypertextes qui nous entraînent dans des labyrinthes narratifs venant, par leur structure même renouveler les bases de la textualité » (Gervais, 2004). Dès lors, les œuvres hypermédiatiques sont fondées sur une écriture hétérogène qui aboutit à une narrativité non-linéaire s'appuyant sur des hyperliens interconnectés (Gervais, 2009).

L'expression francophone « art hypermédiatique » mise au point par le laboratoire NT2 n'est pas la seule qui existe pour désigner la création sur internet. Ce point a déjà été abordé précédemment dans la première partie de cette thèse consacrée aux nominations des arts numériques (Chapitre I). Effectivement, la terminologie pour ce type d'œuvres est multiple : « *Net Art* », « Art sur Internet », « *Cyber Art* », « Art en réseau », « *Web Ar*t » ou encore « *Browser Art* », pour en citer que les plus importantes. Chacune d'entre elles insiste sur un point précis de cette création artistique en ligne protéiforme. La position adoptée par l'équipe du laboratoire NT2 est de privilégier l'expression « art hypermédiatique » qui ne cherche pas à instaurer un courant artistique, mais qui renvoie davantage à la structure du *Web* sur laquelle reposent les œuvres ainsi nommées. Aussi, l'expression « art hypermédiatique » défend une approche transdisciplinaire de cet espace créatif dans lequel les différences disciplinaires tendent à disparaître. Joanne Lalonde soutient cette position lorsqu'elle affirme que « la création hypermédiatique fait appel à des langages différents, qui ne sont plus pensés

comme des disciplines hermétiques, mais comme des catégories poreuses » au point que « les images fixes et animées, les sons et les textes y cohabitent, jouant sur les frontières indistinctes des grandes traditions de la littérature, de la vidéographie, de la photographie, du cinéma et de la création sonore » (Lalonde, 2012 : 57). Dès lors, la formule « art hypermédiatique » se veut générale pour regrouper sans distinction toutes les formes artistiques hébergées sur le *Web*.

Pour rendre compte plus concrètement des arts hypermédiatiques, il est possible de se rapprocher du Répertoire des œuvres hypermédiatiques, une base de données conçue par l'équipe du laboratoire NT2 et mise en ligne à partir de son site internet[36]. Sa finalité est de localiser ces manifestations artistiques éparpillées sur le net. De fait, ce répertoire rend compte de la grande diversité des arts hypermédiatiques. Celle-ci transparaît à travers la richesse des nombreux filtres du moteur de recherche par lequel l'internaute peut consulter les ressources artistiques de cette base de données. Ces filtres sont rassemblés au sein de huit catégories : type de fiche, nature, interactivité, format, thème, année de création, langue de l'œuvre, traitement numérique des ressources. Parmi celles-ci, la catégorie « interactivité » détaille quarante-cinq typologies différentes ce qui témoigne de la diversité de l'art hypermédiatique. Le mode d'interactivité le plus fréquent dans les œuvres répertoriées est la navigation à choix multiples tandis que celui le moins récurrent est la substitution de son. La navigation à choix multiple correspond au type d'interactivité le plus commun sur le *Web*, celle pour se déplacer dans un site internet. Une même œuvre peut proposer différents types d'interaction. Par exemple, une œuvre qui propose une navigation à choix multiples peut aussi réclamer de l'internaute qu'il manipule du son, qu'il insère du texte et qu'il communique avec un avatar. Sans citer l'ensemble des typologies interactives, il est possible de mentionner ici les plus récurrentes en dehors de la navigation à choix multiples : capteur de position, activation, manipulation d'image, insertion de texte, affichage aléatoire, téléchargement, envoi de texte, échange de courriel, *etc*. Le moteur de recherche propose également le filtre « aucune interactivité » sous lequel sont recensés deux cent quatre-vingts œuvres. La présence de ce filtre peut paraître étonnante dans la mesure où l'interactivité est

36 Il est possible de le consulter à cette adresse. Voir : ALN/NT2 (2005-2016). *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1

considérée comme une caractéristique fondamentale des arts hypermédiatiques. Joanne Lalonde déclare même qu'« « un degré zéro » de l'interactivité est quasi impensable, ne serait-ce que parce que l'internaute aura toujours une responsabilité minimale « d'activation » du processus » (Lalonde, 2013). D'ailleurs, l'analyse des œuvres cataloguées sous ce filtre démontre qu'il s'agit souvent, en réalité, d'une interaction dans laquelle l'internaute n'intervient pas. Plus exactement, même si celui-ci ne peut pas agir sur le contenu de l'œuvre, une interaction existe toutefois, sauf que l'œuvre interagit avec des données qui proviennent, non pas de l'internaute, mais directement de son environnement ou d'internet. Par exemple, dans l'œuvre *Cloud Tweets*[37] de l'artiste américain David Bowen, l'internaute reçoit des *tweets* écrits par les nuages. En réalité, ces derniers sont issus automatiquement d'un algorithme qui s'active en fonction des données recueillies par une caméra, dirigée vers le ciel, captant en temps réel les mouvements des nuages et leurs formes. En dehors du filtre « aucune interactivité », il existe également un niveau minium d'interaction désigné, cette fois-ci, sous le filtre « activation ». Il correspond à une interaction par simple clic permettant l'animation de l'œuvre ou son exploration. Par exemple, l'internaute par son clic déclenche un affichage aléatoire généré par un algorithme. En plus des filtres regroupés sous la catégorie « interactivité », la catégorie « format » rend compte de la diversité de tous les médias susceptibles d'être manipulés dans les œuvres hypermédiatiques. Elle en comptabilise vingt-neuf différents ; les médias classiques, comme l'image, le texte, le son et l'image animée ; et d'autres plus originaux, comme le moteur de recherche, l'environnement 3D ou encore la base de données. De même, la catégorie « thème » et ses cinquante filtres affichent aussi la pluralité des sujets abordés parmi les œuvres hypermédiatiques. Les thèmes les plus récurrents sont ceux de la poésie, du ludisme, de la narration, de la photographie, de la mémoire, de l'art abstrait, du mouvement, de la mort, de l'identité et du corps. Enfin, les œuvres hypermédiatiques mobilisent des techniques numériques variées, comme le montre la catégorie « traitement numérique des ressources », dont les filtres renvoient à des formats numériques, des langages programmatiques, des logiciels et des systèmes d'exploitation. Par

37 Cette œuvre est accessible par ce lien. Voir : Bowen, D. (2013). *Cloud Tweets*. *Twitter*. Récupéré le 19 juin de https://mobile.twitter.com/cloud_tweets/with_replies. Il est également possible de consulter sa fiche dans le répertoire du NT2. Voir : Tronca, L. (2016, 6 avril). *Cloud Tweets par Bowen David*. *Fiche dans le Répertoire des art littératures hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/cloud-tweets

exemple, le format HTML, le langage PHP, le logiciel *Processing*, le système d'exploitation Mac OS X, y sont cités.

À ce jour, le répertoire du NT2 inventorie trois mille neuf cent soixante et huit œuvres hypermédiatiques. Elles forment un ensemble très hétérogène, comme cela vient d'être démontré à travers la présentation des nombreux filtres de son moteur de recherche. Pour tenter de présenter plus formellement les caractéristiques communes des arts hypermédiatiques par la description de plusieurs œuvres, il a été décidé de s'appuyer sur celles qui ont déjà été sélectionnées dans le cadre du projet de commissariat en ligne, l'*Abécédaire du Web*[38], réalisé en 2012, par Joanne Lalonde. Cette exposition a pour objectif, à la fois, de communiquer les aspects esthétiques, théoriques et critiques des arts hypermédiatiques, et de mettre en valeur quelques-unes des œuvres recensées par le Répertoire (Lalonde, 2012). Pour chacune des lettres de l'alphabet, un mot-clé concrétise un aspect conceptuel des arts hypermédiatiques, auquel sont associés un texte de présentation et un article plus complet pour en expliciter les ressorts. L'argumentaire du texte s'appuie à chaque fois sur deux ou trois œuvres du répertoire, lesquelles sont rendues visibles par des navigations filmées, c'est-à-dire des vidéos qui montrent un internaute en train de naviguer au sein de l'œuvre. L'idée, ici, n'est pas de rendre compte de l'ensemble des vingt-six rubriques affiliées à chaque lettre alphabétique, ni même d'évoquer toutes les œuvres qui y sont présentées. Il s'agit seulement de s'aider de ce parcours exploratoire pour en extraire les œuvres les plus démonstratives des principes fondamentaux des arts hypermédiatiques, déjà abordés précédemment. Joanne Lalonde dans l'article qu'elle consacre au terme « numérique » rappelle la disposition de celui-ci à croiser les différents médias mettant fin aux distinctions disciplinaires dans l'art :

> Si le terme numérique désigne encore aujourd'hui un signal codé comme une suite de nombres et le terme numérisation ce qui permet de transformer des informations de natures variées pensées auparavant dans une logique exclusive, cette tension définitionnelle tend néanmoins à s'estomper au profit d'une compréhension renouvelée du terme, liée davantage aux conventions de lecture et de réception des images, sons et textes et moins ancrée dans des considérations relatives aux supports et à leur origine (ontologie) (Lalonde, 2013).

38 Il est possible de le consulter à cette adresse. Voir : Lalonde, J. (2011). *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web

L'œuvre intitulée *F8MW9*[39] créée conjointement en 2008 par le poète Margareta Waterman et l'artiste hypermédiatique Jim Andrews atteste de ce croisement des médias permis par le format numérique. La première a enregistré deux poèmes composés dans une sorte de langage artificiel inconnu et a dessiné cinq dessins feintant une écriture textuelle, elle aussi, complètement énigmatique et impénétrable. Le second les a mis en scène dans une interface interactive qui ressemble à un player vidéo et qui, en navigation par défaut, laisse entendre et voir le poème illustré d'une manière complètement aléatoire et combinatoire. De cette façon, il brouille encore plus la perception du poème alors même que celui-ci mobilise lui-même un langage sonore et visuel incompréhensible. L'internaute a la possibilité d'activer différents paramètres pour modifier cette lecture. Il peut éventuellement faire en sorte que le poème illustré se lit en continue. Dès lors, l'écriture inventée, grisée au départ, se dévoile au fur et à mesure que le curseur placé en bas de l'interface progresse vers la droite dans la lecture de la bande sonore. Cette œuvre mixe le média sonore et le média visuel par une interface qui mime le média vidéo, dans le sens où elle donne l'impression d'animer le dessin fixe. Les auteurs se jouent de cette combinaison pour générer un matériau poétique numérique qui se situe au-delà des mots déclamés et écrits pour tendre vers l'abstraction. Même si la majorité des œuvres hypermédiatiques ne sont pas abstraites, contrairement à celle-ci, ce type d'art manipule une « plasticité hétérogène », comme la nomme Joanne Lalonde, issue d'une combinaison renouvelée des langages artistiques (textes, sons, images fixes ou animées), au point que celle-ci réengage la sensorialité du spectateur, parfois, bien au-delà de la seule perception visuelle (Lalonde, 2013).

Ce réengagement de la sensorialité du spectateur par la création hypermédiatique s'appuie également sur son caractère interactif. Celui-ci comporte des degrés variables correspondant à des typologies différentes d'interaction, dont des exemples ont déjà été cités précédemment. Joanne Lalonde en résume le principe, « l'interactivité est proportionnelle au degré d'ouverture de l'œuvre » (Lalonde, 2013). Plus une œuvre est ouverte, plus l'internaute est invité

39 L'oeuvre est accessible à cette adresse. Voir : Waterman, M. et Andrews, J. (2008). *F8MW9*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.vispo.com/mw/index.htm. Il est également possible de consulter la fiche de cette œuvre dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques : Gaudette, G. (2010, juillet). *F8MW9*. *Fiche dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/f8mw9

à y contribuer, c'est-à-dire qu'il participe à l'élaboration de son contenu. Son action ne se limite plus simplement à naviguer au sein d'un parcours déjà ordonnancé par l'auteur de l'œuvre. Toujours selon Joanne Lalonde, cette forte contribution du spectateur situe justement les arts hypermédiatiques dans une « visée performative ». L'œuvre hypermédiatique devient alors « pure potentialité car son déploiement dans l'espace et le temps ne repose sur aucun cadre fixe, préalable à son existence » et « se construit de la somme des itérations menées par sa collectivité d'internautes, des actions organisées par l'artiste à l'origine du dispositif et répétées par les spectateurs » (Lalonde, 2013). L'œuvre intitulée *Stupid Forum*[40] créée en 2003 de la série *Neen* par l'artiste colombien Miltos Manestas rend compte de cette aptitude performative des arts hypermédiatiques. Par son interface, l'artiste détourne le principe du forum pour en proposer un complètement absurde, comme le suggère le titre de l'œuvre. Normalement, un forum est un espace d'expression publique sur le *Web* autour d'un sujet particulier, dont les messages sont archivés les uns après les autres offrant la possibilité à tout à chacun de poursuivre la discussion. Dans *Stupid Forum*, les six boîtes de dialogue permettent aux internautes de laisser des messages écrits, sauf que lorsqu'ils les enregistrent ces derniers effacent et remplacent ceux précédemment inscrits et visibles en haut de l'interface. Dès lors, aucune discussion n'est possible et la prise de parole se fait au détriment du contenu de la conversation. Il tourne en dérision « la pensée épistolaire du *Web* », c'est-à-dire sa destination comme lieu d'échange et de dialogue (Lalonde, 2013). Cette œuvre comporte un degré d'ouverture important, car seule la participation des spectateurs laissant des messages permet à celle-ci de fonctionner. En d'autres termes, l'expérience esthétique proposée par cette œuvre est conditionnée par la contribution de ses spectateurs.

Bertrand Gervais a évoqué à plusieurs reprises l'aptitude des artistes hypermédiatiques à manipuler une écriture hétérogène leur permettant de s'éloigner du récit linéaire. L'œuvre *Intervals*[41] de l'artiste Peter Horvath démontre

40 L'œuvre est directement visible à cette adresse. Voir : Manestas. M. (2003). *Stupid Forum*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.stupidforum.com/. Il est également possible de consulter la fiche de cette œuvre dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques : Mackrous, P. et Galand, S. (2007, janvier). *Stupid Forum. Fiche dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/stupid-forum

41 Cette œuvre est visible par l'intermédiaire de ce lien. Voir : Horvath, P. (2004). *Intervals*. Récupéré le 19 juin 2016 de

justement comment les arts hypermédiatiques réussissent à déconstruire la narrativité continue du récit ; ici, celle du genre cinématographique. L'œuvre raconte des petits souvenirs émouvants liés à quatre personnages différents. La visualisation du récit est éclatée entre plusieurs fenêtres qui s'ouvrent simultanément à l'écran en se superposant les unes aux autres. Elles laissent voir des fragments de séquences vidéo, dépourvues de paroles, extraites de films connus. Le récit apparaît uniquement à travers de très courts textes qui accompagnent les images comme des sous-titres. Celles-ci sont entrecoupées sèchement de sorte qu'un mouvement saccadé en altère la perception. Le réalisme descriptif du récit cinématographie est ici profondément alterné. Aussi, Joanne Lalonde estime que l'œuvre se détache de la saisie du récit pour proposer plutôt « de se concentrer sur les liaisons, les transitions, entre ces divers moments détachés » (Lalonde, 2013).

Ce sous-chapitre a tenté de présenter les arts hypermédiatiques à travers leurs particularités liées à la structure informatique qu'il emprunte à internet. Elle a le mérite de bien démontrer que les œuvres hypermédiatiques appartiennent aux arts numériques, à la fois par le support à travers lequel elles sont matérialisées et les artistes qui en exploitent les capacités expressives et artistiques.

1.3 La recréation en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques québécoises par l'artiste Mario Côté chercheur au laboratoire Hexagram-UQAM

Contrairement aux deux autres terrains précédents, le laboratoire Hexagram-UQAM a été étudié uniquement par le biais d'un seul de ses nombreux projets de recherche création en arts médiatiques, celui intitulé *Arc_Danse* et dirigé par Mario Côté. Ce choix restrictif s'explique par le fait que ce projet, contrairement aux autres, développe un volet réflexif sur la documentation, qui rentre parfaitement en adéquation avec les préoccupations de recherche abordées par cette thèse. Dès lors, celui-ci porte sur des œuvres singulières appartenant à un seul artiste québécois, Mario Côté. Autrement dit, elles sont toutes issues de la

http://www.peterhorvath.net/intervals_with_stacey/indexFromRepository.html Il est possible de consulter la fiche de cette œuvre dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques : Brousseau, S. (2010, juillet). *Intervals. Fiche dans le Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/intervals

démarche créative développée par cet artiste, membre chercheur du laboratoire Hexagram-UQAM.

Mario Côté est un artiste québécois multidisciplinaire connu pour son travail de peintre et de vidéaste[42]. Il est professeur à l'Université du Québec à Montréal depuis 1989. Sa pratique artistique se caractérise par son positionnement à l'intersection de plusieurs disciplines créatives. Dès les années quatre-vingt-dix, dans ses peintures, il organise la rencontre entre l'image peinte fixe et l'image électronique en mouvement. La peinture est le moyen pour lui d'explorer ce qu'il nomme le concept de traduction interdisciplinaire, c'est-à-dire qu'il cherche à transposer l'image électronique en peinture. Il met ainsi au point un protocole strict dans sa manière de peindre qui tente de reproduire sur une toile la structure électronique de l'image apparaissant initialement à l'écran. Plus récemment, au cours des années deux mille, il s'emploie à une autre traduction interdisciplinaire, cette fois-ci, celle de la musique dans l'espace pictural de la peinture. Il réalise alors la traduction visuelle de plusieurs œuvres musicales en transposant les notes en signes picturales. L'écriture musicale se transforme en un protocole codé qu'il suit strictement pour peindre ses toiles. En d'autres termes, ce protocole détermine l'organisation visuelle des signes graphiques visibles sur la toile. En parallèle de ces peintures, il réalise des vidéos dans lesquelles il déploie un processus inverse, celui de transposer, cette fois-ci, la peinture en vidéo. Sa disposition à osciller dans chacune de ses œuvres entre les différents médias artistiques situe sa pratique dans un mouvement interdisciplinaire. Il cherche ainsi à décloisonner les disciplines artistiques. En outre, un second concept apparaît, celui de la réappropriation d'œuvres déjà créées. Il les emprunte à des artistes qu'il admire pour les réinterpréter dans un autre médium artistique que celui initialement utilisé par son auteur originel. Par exemple, en 1996, il s'empare du film *L'Homme à la caméra,* produit en 1929, par le cinéaste avant-gardiste russe Dziga Vertov, pour en proposer une réactualisation, dont émerge une série d'œuvres, intitulée *Variations Vertov,* composée de plus d'une soixantaine de toiles accompagnées de quelques vidéos. De même, en 2007, il inaugure un cycle de travail qui consiste à réinterpréter en peinture l'œuvre musicale *Crippled Symmetry,* créée en 1983, par le compositeur américain Morton Feldam. Il réitère l'expérience en 2010, cette

42 Son site internet personnel offre un aperçu de son travail artistique. Voir : Côté, M. [s. d.]. *Mario Côté*. Récupéré le 19 juin 2016 de : http://www.mario-cote.ca/index.php?lang=fr_FR

fois-ci, avec la pièce *Palais de Mari* produite initialement en 1986 par le même compositeur, et en 2014, il détourne la *Sonate n° 6* pour piano, écrite en 1988, par la compositrice russe Galina Outsvolskaïa. Pour cette réappropriation, il respecte le même protocole codé que celui mis au point pour les musiques de Morton Feldam, mais il ajoute deux signes graphiques à son langage pictural initial, un treillis de lignes entrelacées pour représenter les clusters et des rectangles colorés pour matérialiser la hauteur des notes. Chacun de ces prolongements artistiques aboutit à une série de plusieurs tableaux abstraits, géométriques et colorés. Le concept de réappropriation laisse poindre un troisième, celui de la réactualisation dans le présent d'œuvres appartenant au passé. La réactualisation permet à Mario Côté de jouer avec l'anachronisme suscité par sa reprise. Il cherche ainsi à redonner vie à des œuvres qui vieillissent pour éviter qu'elles tombent en désuétude. Lorsqu'il réactualise une œuvre d'un autre artiste, il s'attache toujours à le faire en toute transparence, c'est-à-dire que la référence à l'œuvre ainsi recréée est forcément rendue explicite, notamment par le titre. Au final, l'artiste Mario Côté, lors de ses deux décennies de production d'œuvres, a élaboré son langage conceptuel caractéristique de sa démarche artistique. Celui-ci se définit par l'imbrication de trois éléments : la traduction interdisciplinaire, la réinterprétation et la réactualisation. En d'autres termes, sa démarche artistique s'est progressivement orientée vers la réinterprétation d'œuvres historiques qu'il réactualise par une traduction interdisciplinaire. Ces éléments conceptuels se retrouvent largement redéployés dans le projet de recherche création *Arc_Danse*.

Le projet *Arc_Danse* conduit par Mario Côté concerne plus spécifiquement sa pratique de vidéaste. En effet, depuis 2007, celle-ci se dirige vers ce qu'il nomme la vidéodanse laquelle lui permet de recréer des œuvres chorégraphiques de la danse moderne et contemporaine québécoise. La vidéodanse est une forme artistique interdisciplinaire, qui confronte la danse à la vidéo. Ces deux médiums interagissent ensemble pour faire œuvre commune sur un même support. La chorégraphie, créée spécifiquement pour la caméra, prend en compte les aspects du cadrage, de la perspective et de la temporalité. De cette manière, la vidéodanse se distingue d'une simple documentation d'un spectacle de danse préexistant, ni d'une chorégraphie qui intègre dans son déroulement la projection d'un film, ni même d'un documentaire sur une œuvre chorégraphique. Mario Côté trouve dans

la pratique de la vidéodanse un moyen de continuer à explorer son concept de traduction interdisciplinaire, sauf qu'au lieu de transposer la peinture en vidéo, il cherche à déplacer la pratique de la danse vers celle de la vidéo. Il en résulte une interaction entre les deux disciplines artistiques. D'une part, la chorégraphie d'une vidéodanse forge sa signification à travers l'écran pour lequel elle a été élaborée. D'autre part, la vidéo est mobilisée pour porter un regard sur la danse dans une perspective qui n'est plus celle d'un spectateur assis devant la scène. En plus d'opérer une traduction interdisciplinaire, la vidéodanse chez Mario Côté l'amène surtout à procéder à des réinterprétations vidéographiques d'œuvres chorégraphiques appartenant au patrimoine artistique québécois. Dans le projet *Arc_Danse*, il dépasse même cette notion de réinterprétation pour se diriger plutôt vers ce qu'il nomme la recréation. En d'autres termes, sa pratique artistique consiste à recréer une œuvre chorégraphique moderne ou plus contemporaine, non pas à destination de la scène, mais à destination de la caméra dans le but de créer un document filmé. Il ne s'agit pas de recréer la pièce d'origine le plus fidèlement possible à son état initial. D'ailleurs, la traduction interdisciplinaire opérée par la vidéodanse contredirait ce désir. De fait, cette transposition de la chorégraphie vers une autre discipline artistique empêche catégoriquement de réaliser une reconstitution historique de l'œuvre. La recréation se distingue de la simple réinterprétation, telle que Mario Côté l'a pratiquée jusqu'à présent, par l'implication du chorégraphe qui est à l'origine des œuvres dansées, qu'il souhaite ainsi recréer en vidéodanse. Le processus de recréation d'une œuvre nécessite pour Mario Côté d'avoir, non seulement l'accord de son auteur originel, mais surtout que celui-ci soit prêt à s'investir dans cette démarche. Dans le projet *Arc_Danse*, le chorégraphe est chargé de reécrire les mouvements de la danse. Ses choix de reécriture lui appartiennent totalement, même si Mario Côté donne son avis. Le chorégraphe s'accorde plus ou moins de liberté par rapport à la danse originelle jouant avec les souvenirs qu'il lui en reste et les traces documentaires de celle-ci, qui ont été conservées au fil du temps. Mario Côté, lui, est davantage responsable des choix artistiques importants pour le film, qu'il s'agisse, par exemple, des conditions du tournage, des prises de vues ou du montage vidéo. Cependant, le chorégraphe est présent à chacune des étapes de production du document filmé et il donne son point de vue pour chaque décision qui détermine un choix artistique. Aussi, Mario Côté et le chorégraphe opèrent la collaboration en toute complicité.

Pour le projet *Arc_Danse*, Mario Côté coopère principalement avec deux chorégraphes, Françoise Sullivan et Jeanne Renaud, qui ont contribué à la naissance de la danse moderne, au Québec, après la Seconde Guerre mondiale. Effectivement, les deux artistes sont signataires du manifeste du *Refus Global,* paru à Montréal, le 9 août 1948. Ce texte formalise un rejet strict de l'art traditionnel tourné vers le passé et les règles académiques. Il symbolise alors dans l'histoire de l'art québécois l'entrée de celui-ci dans la modernité. Il a été porté par les artistes appartenant au mouvement des Automatistes réunis, dès 1941, autour de la figure du peintre Paul-Émile Borduas. Ce mouvement ne désigne pas un style pictural, mais il correspond plutôt à une posture idéaliste, celle d'une jeune génération d'artistes désireuse de rompre avec le carcan conservateur de la société québécoise de l'époque, pour la transformer de manière radicale, en vue d'obtenir davantage de liberté. Ces artistes se sont inspirés des surréalistes européens. Ce mouvement est profondément multidisciplinaire dans le sens où il regroupe des peintres (Marcel Bardeau, Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, et Jean-Paul Riopelle), des écrivains (Claude Gauvreau et Thérèse Renaud), des danseuses et des chorégraphes (Jeanne Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan), un psychanalyste (Bruno Cormier), une designer (Madeleine Arbour), un acteur (Muriel Guilbault) et un photographe (Maurice Perron). Certains de ces artistes n'ont pas hésité à évoluer simultanément dans plusieurs disciplines artistiques à l'image de Françoise Sullivan. Elle n'exerce pas uniquement comme danseuse et chorégraphe. Elle est également peintre, tantôt sculptrice et parfois photographe. Les artistes automatistes ont développé une approche expérimentale et sensible de l'art qui les a conduits vers l'abstraction. Dans le domaine de la danse, Jeanne Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan ont rejeté les codes du ballet classique encore en vigueur sur les scènes montréalaises pour élaborer une danse spontanée dans laquelle les émotions pouvaient librement s'exprimer. L'événement le plus significatif de l'introduction de la danse québécoise au Québec a été le *Récital de la danse* présenté à la Maison Ross de l'Université McGill de Montréal le 3 avril 1948. S'il a été à l'initiative des danseuses et des chorégraphes, Jeanne Renaud et Françoise Sullivan, d'autres artistes automatistes y ont collaboré : le peintre Jean-Paul Rousseau pour les décors et les costumes, Jean-Paul Riopelle pour la régie et les lumières, Maurice Perron pour la documentation photographique. Plusieurs

œuvres emblématiques de la danse moderne québécoise y ont été montrées pour la première fois : *Un monsieur me suit dans la rue* et *Déformité* de Jeanne Renaud, *Black and Tan Fantasy* et *Dédale* de Françoise Sullivan, et enfin, deux duos intitulés *Dualité* et *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement*.

Dans le projet *Arc_Danse*, Mario Côté a opéré à cinq réactualisations du répertoire québécois de la danse moderne et contemporaine. Il a redonné vie aux œuvres modernes de Françoise Sullivan : *Danse dans la neige* (1947) à l'origine du film *Les Saisons de Sullivan*[43] (2007) et *Dédale* (1948) reprise dans le film du même nom *Dédale*[44] (2008). De même, il s'est occupé de traduire en film les œuvres chorégraphiques de Jeanne Renaud : *Déformité* (1946) dans le film *A morte in braccio*[45] (2012) et *Black and Tan Fantasy* (1947) dans le film au titre similaire *Black and Tan Fantasy*[46] (2015). Pour le répertoire de Jeanne Renaud, une œuvre de la période contemporaine a elle aussi bénéficié d'une réactualisation par Mario Côté. Il s'agit de *Blanc Noir ou Rien* (1991) qui a donné la version filmée nommée de la même manière et tournée en 2010[47]. Cette réactualisation a précédé celle de *Déformité* réalisé en 2012 et celle de *Black and Tan Fantasy* effectuée en 2015. En réalité, *Blanc Noir ou Rien* est un premier essai avec la chorégraphe Jeanne Renaud, qui à l'origine n'était pas convaincue par la démarche de recréation d'œuvres historiques. Contrairement à Françoise Sullivan, qui a adhéré tout de suite à la proposition de Mario Côté, Jeanne Renaud était beaucoup plus réticente face à cette idée jugeant inopportun l'anachronisme qu'elle engendre. Si elle était hésitante pour reprendre des œuvres modernes créées dans les années quarante, dans un premier temps, elle fut davantage résolue à le faire

43 Des extraits vidéo des *Saisons de Sullivan* sont visibles sur le site personnel de Mario Côté. Voir : Côté, M. (2007). *Les Saisons de Sullivan*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.mario-cote.ca/video/saisons_sullivan/01.php?lang=fr_FR

44 Des extraits vidéo de *Dédale* sont visibles sur le site personnel de Mario Côté. Voir : Côté, M. (2008). *Dédale*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.mario-cote.ca/video/dedale/01.php?lang=fr_FR

45 Des extraits vidéo de *A morte in braccio* sont visibles sur le site personnel de Mario Côté. Voir : Côté, M. (2012). *A morte in braccio*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.mario-cote.ca/video/a_morte/01.php?lang=fr_FR

46 Des extraits vidéo de *Black and Tan Fantasy* sont visibles sur le site personnel de Mario Côté. Voir : Côté, M. (2015). *Black and Tan Fantasy*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.mario-cote.ca/video/Black_and_Tan_Fantasy-Repetition/01.php?lang=fr_FR

47 Des extraits vidéo de *Blanc Noir ou Rien* sont visibles sur le site personnel de Mario Côté. Voir : Côté, M. (2010). *Blanc Noir ou Rien*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.mario-cote.ca/video/bnr/01.php?lang=fr_FR

avec des œuvres plus contemporaines. Aussi, Mario Côté et Jeanne Renaud sont tombés d'accord pour reprendre *Blanc Noir ou Rien* (1991). Cette première actualisation a permis de modifier le point de vue de Jeanne Renaud sur le processus de recréation proposé par Mario Côté au point qu'elle a fini par accepter de réactualiser ses œuvres de la période moderne.

Par sa volonté de réactualiser des œuvres du passé, Mario Côté exprime son souhait de ne pas voir les œuvres vieillir. Il estime qu'il est de la responsabilité des artistes de ne pas oublier leurs œuvres les plus anciennes en produisant des relectures actualisées. Pour la reprise de *Dédale*, Mario Côté a choisi de filmer la chorégraphie à l'extérieur, sous l'échangeur autoroutier Turcot, haut de trois étages et situé au sud-ouest de Montréal. Il explique ce choix par deux raisons. Premièrement, l'immensité de cet ouvrage en béton fait référence au personnage de la mythologie grecque Dédale reconnu pour ses talents exceptionnels dans le domaine de l'architecture. Deuxièmement, cet échangeur autoroutier incarne l'entrée du Québec dans l'ère de la modernité, puisqu'il a été inauguré pour l'Exposition universelle de Montréal de 1967 événement marquant de l'histoire du Québec et de son ouverture vers le monde extérieur. La décision de rejouer *Dédale*, non pas sur une scène comme lors de sa première présentation ou dans les réinterprétations qui ont suivi, mais sous cet échangeur autoroutier en béton, confère un souffle nouveau et radical à cette pièce. De la même manière, le choix du costume de la danseuse a participé à cet effort. Dans la version originelle, la danseuse est vêtue d'une robe sophistiquée et ne porte pas de souliers, alors que dans la version réactualisée, elle est habillée d'un simple tee-shirt, d'un jean et d'une paire de souliers plats. Le style décontracté des vêtements a ainsi contribué à situer la pièce à une époque plus actuelle en accord avec le lieu où elle a été filmée. La force du processus de réactualisation réside dans ce type de procédés.

Ce travail de recréation initié en 2007 avec *Les Saisons Sullivan* a eu des répercussions sur son propre travail de peintre. En effet, en 2008, il décide de réaliser une reprise seize ans plus tard du *Tableau 16,* peint initialement en 1992, pour en donner une version recréée, sous le titre *Tableau 20*. Depuis 2013, il a entamé une série de tableaux intitulée *Planches d'abstraction* qui réactualisent une série peinte initialement dans les années 1990. Il reprend le même protocole codé

qu'il avait inventé pour donner naissance à ces toiles abstraites, sauf qu'il y introduit pour la version recréée une variable, qui en altère la vision donnée à l'époque. Son désir de réactualiser ses propres œuvres, l'amène dans la série *Reprise*, initiée elle aussi en 2013, à retoucher directement les motifs abstraits des toiles peintes, il y a déjà plus de dix ans, en y ajoutant des signes picturaux apparus dernièrement dans les œuvres les plus récentes. Dans la série *Saluade*, il extrapole encore plus loin le concept de recréation en peignant des toiles inspirées de procédés techniques et visuels qu'il emprunte directement à ses amis peintres et qu'il mixe aux siens. Il s'agit pour lui de rendre hommage aux artistes, dont il admire les travaux.

La pratique artistique de Mario Côté est profondément multidisciplinaire. Beaucoup de ses projets se situent à l'intersection des disciplines artistiques, voire même développent une approche transdisciplinaire. Une partie de ses travaux, notamment ceux qui reposent sur la vidéo, appartient aux arts médiatiques. Cette dénomination déjà présentée dans la première partie de cette thèse a été développée par le Groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, dirigé par la chercheuse Louise Poissant, dans le but de déjouer les contradictions portées par l'expression « art des nouveaux médias ». Les auteurs du *Dictionnaire des arts médiatiques,* paru en 1996, en proposent une définition précise et concise :

> Forme d'art utilisant l'électronique, l'informatique et les nouveaux moyens de communication. La technologie et ses différents procédés sont détournés de leur usage habituel pour servir à la production d'œuvres d'art. Les artistes qui sont associés aux arts médiatiques travaillent entre autres en cinéma expérimental, en vidéo, en holographie, en infographie, en copigraphie et en art réseau. Ils créent des installations multimédias et interactives. Ils utilisent des ordinateurs, des télécopieurs, des satellites. Ce sont aussi des producteurs de radio et de télévision d'avant-garde, ou encore des musiciens dont les compositions, les enregistrements ou les concerts impliquent des ressources électroniques ou numériques (Poissant, 1996 : 19).

Les recréations opérées par Mario Côté dans le cadre du projet *Arc_Danse* relèvent des arts médiatiques, parce qu'elles reposent sur les techniques de production de la vidéo numérique bien qu'elles mobilisent également beaucoup la danse. D'ailleurs, ce projet *Arc-Danse* a été soutenu sans aucune difficulté par le laboratoire Hexagram-UQAM alors même que celui-ci est spécialisé dans les

projets de recherche création en arts médiatiques. Mario Côté a justement eu besoin des importantes ressources mises à disposition par ce laboratoire aux artistes soutenus, qu'il s'agisse des équipements de tournage ou de montage, des espaces de travail ou encore des techniciens. Il est aussi possible d'envisager les recréations réalisées par Mario Côté comme faisant partie des arts numériques dans la mesure où les techniques vidéographiques récentes et les équipements de tournage qu'il utilise sont numériques. Ce constat est d'autant plus valable qu'il a été décidé dans cette thèse (Chapitre I) de privilégier une acception des arts numériques très large, prenant en compte toutes les œuvres pour lesquelles les auteurs ont recours aux techniques numériques, même s'ils ne font que les mobiliser comme un simple outil dans le but de simuler les anciens médias artistiques ; en l'occurrence ici un film.

2. DES MODALITÉS DE RECHERCHE EN ARTS NUMÉRIQUES DISPARATES

Si les terrains étudiés se distinguent par les œuvres numériques qu'ils manipulent, ils éprouvent également des modalités de recherche en art très différentes. L'hétérogénéité des pratiques de la recherche en art a déjà été établie dans la première partie de cette thèse (Chapitre I). Plusieurs typologies ont été définies : « recherche sur l'art », « recherche avec l'art », « recherche dans l'art », « recherche par l'art » et « recherche création ». Cependant, s'il est possible d'établir des typologies de la recherche en art, cet exercice scientifique demeure en lui-même fortement singulier, spécifique aux acteurs qui le mettent en application. Cette caractéristique à cultiver la singularité se manifeste ici dans les terrains étudiés bien qu'il soit possible de les rattacher, pour chacun d'entre eux, au domaine de la recherche en arts numériques. Effectivement, ces trois terrains contribuent à rapprocher les domaines de la recherche en art et de l'innovation technologique. En somme, le dessein de ce sous-chapitre est d'exposer les caractéristiques et les modalités de la recherche artistique éprouvée dans chacun des terrains, d'en déterminer le positionnement par rapport aux terminologies énumérées ci-avant, et plus spécifiquement d'en livrer les principes qui l'assimilent à la recherche en arts numériques.

Ces trois terrains sont différents dans leurs conceptions et leurs pratiques de la recherche en arts numériques. À Kawenga, elle se situe au croisement de la « recherche dans l'art » et de la « recherche par l'art ». Elle s'oriente de plus en plus vers l'expérimentation artistique et le développement de dispositifs techniques numériques innovants. Elle s'exerce concomitamment à un processus créatif qui aboutit, bien souvent, à la création d'une œuvre. Au laboratoire NT2, la recherche en arts numériques s'apparente à la « recherche sur l'art ». Il s'agit d'une recherche en post-création, c'est-à-dire qui s'exerce une fois l'œuvre créée. Sa démarche herméneutique conduit à l'élaboration de savoirs théoriques sur les arts hypermédiatiques. Sa particularité est de compléter cette recherche théorique en la liant étroitement à la recherche création conduite par des artistes praticiens et en développant des plates-formes numériques en ligne à destination de la recherche et de la communication scientifique. Ce dernier point positionne le

laboratoire NT2 dans le domaine de l'innovation technologique. Le projet de recherche étudié au laboratoire Hexagram-UQAM spécifique au processus créatif de l'artiste chercheur Mario Côté relève de la « recherche recréation ». Très proche d'une posture de « recherche création », elle se différencie dans le sens où elle est conduite en post-création, à partir d'une œuvre déjà créée, qui devient le point de départ d'un second acte de création. Il en découle la production d'une seconde œuvre et une réflexion théorique issue de cette pratique artistique, auxquelles s'ajoute la production d'une base de données informatique développée spécifiquement pour ce projet et son volet documentaire. La dimension d'innovation technologique s'exerce dans cette dernière production.

2.1 La recherche en création par l'expérimentation artistique au medialab Kawenga

Le positionnement de l'association Kawenga dans le domaine de la recherche en arts numériques est récent. L'élaboration et l'obtention en décembre 2010 de la convention CIFRE, en collaboration avec l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, ont largement participé à l'instauration de celui-ci. En effet, la CIFRE a permis à l'association de recruter un doctorant – moi-même – sur un sujet de recherche ayant justement comme champ d'application le domaine de la recherche en arts numériques, plus exactement les formes de sa communication scientifique. Cette évolution des missions de Kawenga vers la recherche en art s'inscrit dans une transformation plus globale de la structure en medialab. À l'initiative de la directrice Hélène Deriu, celle-ci a pour objectif de réorienter les actions déjà existantes et d'en créer des nouvelles permettant d'introduire au niveau structurel les dimensions d'expérimentation et d'innovation. Aussi, la recherche rapportée ici même a bénéficié de la richesse de toutes les réflexions engagées dans la perspective de transformer Kawenga en medialab. Inversement, mes recherches conduites dans le cadre de la convention CIFRE ont également contribué sur certains points à faire évoluer les activités de Kawenga pour qu'elles répondent aux exigences d'un medialab. Ce choix stratégique s'est progressivement matérialisé pendant les années 2011 et 2012, soit les deux mêmes années pendant lesquelles s'est déroulée la convention CIFRE. Dès lors, la recherche et le terrain sur lequel elle s'appuie se sont concrétisés

simultanément. En d'autres termes, la nature expérimentale et innovante des activités de Kawenga s'est précisée au fur et à mesure que la recherche rapportée ici se réalisait. Aussi, cette dernière témoigne de la transformation de Kawenga, à laquelle elle a en partie participé.

La refonte de Kawenga en medialab correspond à un second tournant, qui fait suite à un premier, lui, opéré en 2008, lorsque l'association change de locaux et se dote d'un espace de création pour accueillir des artistes en résidence. Cette volonté repose sur l'idée que le développement et l'appropriation des technologies numériques doivent être étroitement associés à l'intervention des artistes qui, bien souvent, ajoute du sens à leurs utilisations et en propose une posture critique. Une fois les nouveaux locaux ouverts, l'association Kawenga a embauché un salarié responsable du pôle création, c'est-à-dire en charge de l'accompagnement des projets artistiques et de l'organisation des résidences. Ce pôle création a renforcé la place centrale accordée aux arts numériques au sein des activités de Kawenga. Il est même devenu un axe primordial de son développement, puisqu'il a joué le rôle de levier pour inciter les artistes à investir le lieu et pour les solliciter à mener des interventions auprès des publics. Le pôle création contribue ainsi à alimenter les différentes modalités de rencontres proposées aux publics par Kawenga et à structurer ses autres pôles, qu'il s'agisse des pôles « espace public », « activités éducatives », « ressources » ou « coopération territoriale ».

Le responsable du pôle création reçoit très régulièrement des artistes désireux de lui présenter leur projet artistique en vue de bénéficier de conseils. Concrètement, si tous les projets artistiques n'aboutissent pas forcément vers un temps de résidence, tous bénéficient d'une dynamique d'accompagnement, chacun à un degré différent. Il peut proposer des ajustements qui portent bien souvent sur la faisabilité du projet par rapport aux choix d'écritures, de formes ou de moyens techniques. Ces premiers conseils sont souvent jugés par les artistes comme étant très utiles. Si aucune solution proposée en interne ne répond véritablement aux besoins de l'artiste, il est dirigé vers d'autres partenaires ou vers des organismes, eux-mêmes, en capacité de les orienter vers d'autres structures. Au contraire, si le responsable du pôle création estime qu'il est en mesure de répondre à ses demandes, l'artiste est invité à formaliser la présentation de son projet artistique

par l'écrit et à adhérer à l'association. Les demandes des artistes sont très variées. Il peut s'agir d'aides techniques, financières, administratives, d'écritures ou d'une expertise plus complète. Souvent, le responsable du pôle création les invite à participer aux *Samedis numériques*, des ateliers de formation aux outils numériques proposés régulièrement par l'association, ou alors aux *Points communs*, d'autres ateliers animés par des communautés d'acteurs qui investissent librement les locaux de Kawenga. D'autres modalités existent comme des workshops, c'est-à-dire des temps de pratiques organisés par les artistes accueillis en résidence autour de leur démarche créative singulière. La participation à toutes ces modalités correspond donc à un premier degré d'accompagnement des artistes.

Pour un projet artistique plus ambitieux ou lorsque celui-ci est suffisamment réfléchi, le responsable du pôle création guide l'artiste vers des dispositifs d'aides à la création, comme le dispositif national d'aide à la création multimédia (DICRéAM) administré par le Centre National du Cinéma (CNC) ou comme les aides à la création multimédia de la Région Languedoc-Roussillon co-financées avec la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC). Il l'aide à monter son dossier, qu'il s'agisse de la partie administrative ou de la partie artistique. Ces subventions déterminent par la suite le niveau d'engagement de Kawenga. Si l'artiste obtient une aide à la maquette du DICRéAM ou une bourse à la création ou un soutien à la résidence de la Région Languedoc-Roussillon, il est accueilli pendant une ou plusieurs semaines dans les locaux de l'association. En échange, il s'engage à mener plusieurs actions de médiation, au minimum une présentation publique de son travail mené en résidence et l'organisation d'un workshop destiné à des artistes ou à des publics ciblés. Si l'artiste obtient une aide à la production du DICRéAM ou de la Région Languedoc-Roussillon, l'engagement de l'association induit une implication encore plus importante correspondant à celle d'une coproduction. *Kawenga* s'engage alors, en plus de l'organisation des temps de résidence et des actions de médiation, à trouver des partenaires prêts à s'engager pour une diffusion de l'œuvre finalisée, à l'échelle régionale, voire nationale et internationale. Les modalités sont très proches de celles d'une résidence, sauf que le projet doit répondre à des exigences de résultats et de visibilités bien plus fortes. D'ailleurs, la moitié de l'enveloppe financière est soldée uniquement lorsque l'œuvre a fait l'objet d'une première présentation

publique.

Initié en 2011, le second tournant de l'association Kawenga visant d'en faire un medialab repose sur une volonté d'adapter ses missions à l'évolution des usages et des enjeux liés aux technologies numériques. Auparavant, les activités de Kawenga étaient orientées vers l'initiation des différents usagers aux pratiques numériques en leur offrant un accès aux outils informatiques et en organisant des ateliers pour apprendre certains logiciels ou certaines techniques spécifiques. Cette découverte et cette formation aux technologies numériques se faisaient essentiellement par l'intermédiaire de pratiques numériques à vocation artistique. À l'époque, l'objectif principal était de réduire la fracture numérique dans la société. Cet enjeu demeure important pour certains publics ciblés qui n'ont pas encore accès aux équipements numériques. Cependant, aujourd'hui, depuis une décennie, les attentes des usagers ont largement évolué et l'initiation ne suffit plus. En effet, ces derniers sont de plus en plus indépendants dans leurs utilisations des technologies numériques. Leur engagement vis-à-vis de celles-ci est devenu plus actif et participatif, au point que les plus motivés d'entre eux se sont mis à porter des projets pour développer leurs propres outils ou des usages inédits. Désormais, ils forment même un échelon essentiel de l'innovation, celui de l'innovation ascendante, aussi appelé l'innovation par l'usage. Celle-ci se caractérise par le fait qu'elle émane directement des usagers et non plus des laboratoires de recherche et développement des universités et des entreprises, comme cela est le cas pour l'innovation descendante. Les artistes y ont une place toute légitime. Ils sont en capacité de participer à cette innovation, car ils se positionnent par leurs processus créatifs de moins en moins en simples utilisateurs des outils numériques. Au contraire, ils explorent les technologies numériques à travers des détournements et des développements inédits, bien souvent en faisant preuve d'une grande liberté. Si leurs œuvres s'inscrivent généralement dans une dimension fictionnelle, parfois même utopique, les visions prospectives qu'elles transmettent permettent toutefois de préfigurer de nouvelles applications et des usages originaux. De plus, la liberté d'action qu'ils possèdent les dote d'une distance critique et analytique favorable à l'émergence de l'innovation. Il arrive que les artistes et les usagers avertis lorsqu'ils conduisent des projets aux croisements d'enjeux artistiques, culturels et technologiques, deviennent des acteurs de l'entrepreneuriat, prêts à investir le

secteur économique.

En se positionnant en tant que medialab, Kawenga cherche à accompagner et à stimuler cette dynamique en adaptant ses activités pour qu'elles répondent aux besoins de ces nouveaux usagers. Le concept de medialab désigne des lieux hybrides, dans lesquels se croisent et se réunissent tous les acteurs de l'innovation dans une démarche créative, collaborative et interdisciplinaire, voire transdisciplinaire. Ils participent à la mise en place d'une innovation de réseau, c'est-à-dire qu'ils sont en capacité de fédérer dans une même structure et autour de projets communs tous les maillons de l'innovation ; y compris les plus petits comme les usagers experts. Les medialabs se sont développés à partir des années 2000 en s'inspirant du modèle précurseur, celui du MIT Media Lab, né en 1985, aux États-Unis. Pour Kawenga, la décision d'investir ce domaine d'action des medialabs répond aux besoins d'accompagnements de ces acteurs que sont les artistes et les usagers porteurs de projets expérimentaux. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'abandonner ses missions historiques et ses champs de compétences autour de la médiation des pratiques artistiques et culturelles numériques. La directrice Hélène Deriu a tenu à ce que la dimension artistique et culturelle demeure au centre des préoccupations de Kawenga. Aussi, la transformation de l'association s'est plutôt orientée vers la mise en place au niveau régional d'un medialab artistique, c'est-à-dire un lieu dédié à l'expérimentation des arts et des cultures numériques. Le medialab artistique se distingue d'un simple medialab dans sa volonté plus spécifique de susciter la rencontre des acteurs de la création artistique numérique avec ceux de l'innovation technologique. Catherine Lenoble dans le numéro 62 intitulé *L'Europe des médias labs* du magazine MCD définit les medialabs artistiques de la sorte :

> Ces laboratoires, qu'ils soient universitaires ou industriels, artistiques ou citoyens, sont des lieux où les acteurs de la création numérique, artistes, ingénieurs, chercheurs, designers, médiateurs culturels, croisent réflexions et pratiques, entre recherche et production, science et nouvelles technologies, art et société, dans l'esprit de la culture libre (Lenoble cité dans MCD, 2011 : 6).

L'objectif d'Hélène Deriu est de faire de Kawenga un incubateur culturel et artistique autour des technologies numériques au carrefour d'un laboratoire scientifique, d'un musée d'art et d'une entreprise. La dimension artistique du

medialab est essentielle, car elle permet de préserver la pertinence du projet Kawenga en garantissant une union cohérente entre les anciennes activités conservées et les nouvelles adaptées aux nouveaux usages croissants. Même si le choix a été pris de conserver les activités plus anciennes, il a été décidé de les faire évoluer pour qu'elles intègrent une dimension expérimentale et innovante.

Les activités du pôle création qui concernent plus particulièrement la recherche exposée ici n'ont pas échappé à cette nécessité d'évoluer. Dans sa volonté de favoriser une innovation ascendante et participative qui engage les usagers, les artistes et les porteurs de projets autour des technologies numériques, Kawenga a ouvert un espace de travail et de collaboration appelé Le Plateau. Dédié spécifiquement à ces acteurs de l'innovation numérique, il essaie de créer des passerelles entre les indépendants, les associations, les citoyens engagés, les entreprises, le monde artistique et universitaire, de manière à favoriser l'émergence de projets collectifs et collaboratifs. Tous ces acteurs qui adhèrent aux missions de l'association Kawenga peuvent bénéficier de cet espace de travail, équipé d'un parc informatique et d'une connexion internet très haut débit. Il est particulièrement destiné aux artistes qui sont invités à l'investir quotidiennement. Ils peuvent utiliser les outils et les logiciels libres pour la création numérique mis à leurs dispositions et, sur demande, bénéficier des conseils du médiateur technique. Celui-ci les accompagne et les aide dans la réalisation technique de leurs projets personnels ou collectifs. Des ressources documentaires sur les technologies numériques et les arts numériques sont disponibles dans le centre de documentation pour ceux qui souhaitent se former en autodidacte ou compléter leurs connaissances. En janvier 2012, l'espace du Plateau et celui pour les résidences ont été supplés par l'Espace sensitif, un dispositif dédié à la découverte et à l'auto-apprentissage des technologies interactives destinées à la création numérique. Conçu et réalisé par les artistes Jean-Noël Montagné et Jérôme Abel, il permet de réaliser des chaînes d'interaction comparables à celles utilisées par les artistes dans leurs œuvres interactives. Par exemple, un capteur de présence de mouvement détecte l'arrivée d'un spectateur devant l'œuvre ce qui déclenche une réaction de celle-ci, comme un effet sonore et lumineux. L'Espace sensitif fonctionne uniquement avec les technologies libres comme Pure Data, Arduino, Reactivision et OpenCV. Il permet à tous les publics, y compris les enfants, de

faire l'expérience d'une interaction et surtout de comprendre son fonctionnement. Les visiteurs peuvent ainsi tester plus d'une trentaine de capteurs différents pour faire interagir, selon les combinaisons, plus d'une centaine de modules multimédia, utilisant du son, de l'image fixe, de la vidéo ou encore de la 3D. Dans le cadre de l'accompagnement des artistes, l'Espace sensitif est un outil précieux. Il leur permet de trouver et de développer des solutions technologiques interactives adaptées à leurs projets artistiques. Non seulement ils peuvent éprouver différentes combinaisons existantes, mais ils peuvent surtout penser et essayer des chaînes d'interaction inédites en réalisant des prototypages. Dans ce sens, l'Espace sensitif devient un outil pour stimuler des expérimentations artistiques autour des technologies interactives. Dans la même perspective, des ateliers Bricolowtechs ont été mis en place. Il s'agit de modalités d'expérimentation collectives et artistiques avec des technologies *low-tech,* c'est-à-dire des dispositifs techniques numériques simples détournés d'objets récupérés. L'objectif est de détourner des systèmes techniques numériques à des fins d'exploration innovante ludique et créative. Au final, le Plateau, l'Espace sensitif, les Bricolowtechs, l'aide du médiateur technique et les ressources documentaires sont venus compléter les différents niveaux d'accompagnement proposés aux artistes par Kawenga et déjà cités précédemment. L'objectif était de mettre en place un accompagnement plus disposé à ouvrir des passerelles vers le champ de l'expérimentation et de l'innovation.

L'approche du medialab artistique par Kawenga a également eu des répercussions sur le choix des projets artistiques accueillis en résidence. Si auparavant, les projets soutenus par Kawenga pour obtenir des aides financières à la création, à la résidence ou à la production, étaient sélectionnés avant tout pour leurs dispositions à créer des opportunités de médiation avec les différents publics de Kawenga, aujourd'hui, la dimension expérimentale prévaut, aussi bien au niveau des éléments technologiques sollicités, des formes d'écriture artistique générées ou encore de l'espace analytique et critique dégagé par l'acte créatif. Ce changement de cap s'est progressivement mis en place le temps que les circonstances de rencontre et de collaboration avec des projets artistiques répondant à ces exigences se soient créé. Les projets artistiques accueillis en résidence détaillés dans le sous-chapitre précédent en témoignent. Le plus

exemplaire de cet enjeu demeure le spectacle *S.U.N.* dirigé par la chorégraphe Young-Ho Nam. Ce projet a déjà fait l'objet d'une première présentation dans le sous-chapitre précédent. La dimension expérimentale s'y est cristallisée dans le maniement des capteurs EMG à des fins artistiques. Ces derniers ont été développés dans les laboratoires de recherche universitaire, il y a déjà plus d'une cinquantaine d'années, lorsque les cardiologues ont voulu enregistrer l'activité électrique liée aux battements du cœur, et plus généralement les signaux nerveux commandant les organes et les muscles. Le Laboratoire MODESCO de l'Université de Caen Basse-Normandie avec qui Young-Ho Nam a collaboré les utilise à des fins de recherche pour analyser et comprendre la complexité de ce système nerveux qui régit le fonctionnement du corps et de ses mouvements. La chorégraphe a bénéficié de deux résidences au sein de laboratoire entièrement consacrées à l'expérimentation artistique. Une première fois, en mars 2010, pendant quatre jours, accompagnée de Marie-Charlotte Lepelly, ingénieure de recherche en neurophysiologie du mouvement, et de Patrick Fenouil, technicien supérieur en informatique, Young-Ho Nam a été initiée aux techniques d'enregistrement des activités musculaires. Pour la première fois, elle a été confrontée aux mouvements internes de son corps. Ce premier contact a été très déstabilisant et perturbant pour la chorégraphe dans la mesure où elle a vraiment pris conscience que son corps était rempli de déséquilibres et qu'elle n'était pas en mesure de contrôler l'ensemble de ces mouvements internes. Lors d'une seconde résidence, en septembre 2010, elle a exploré toute une série de mouvements qui lui ont permis de se rendre compte que l'intensité de l'activité musculaire était parfois en contradiction avec l'ampleur du geste expérimenté. Elle a très vite exploré cette contradiction en privilégiant dans son écriture chorégraphique des gestes à faibles ampleurs, qui de l'extérieur paraissaient figés, mais qui de l'intérieur sollicitaient sur une importante force musculaire, les courbes des données recueillies par les capteurs s'activaient alors énormément. D'une certaine manière, le professeur Francis Lestienne, directeur du Laboratoire MODESCO, considère que ces recherches menées sur le plan artistique rejoignent les recherches scientifiques de son laboratoire. En effet, il estime que la recherche scientifique est directement liée à la sensibilité artistique. La vision des artistes accueillis en résidence permet d'enrichir largement la façon d'aborder les problématiques de recherche, de se détacher de la technologie et de son pouvoir

d'attraction. Pour beaucoup de chercheurs et particulièrement pour les ingénieurs, qui passent un temps très long à développer ces technologies, le contact avec les artistes est très positif dans le sens où ces derniers remettent toujours en question leurs raisonnements, ce qui est largement favorable à l'activité intellectuelle que constitue la recherche. Ces temps d'expérimentation au Laboratoire MODESCO ont été alternés par des temps de recherche individuels, pendant lesquels, Young-Ho Nam, seule, a élaboré, à partir de ses expériences successives en laboratoire, la matière chorégraphique qu'elle a ensuite exploitée tout au long de la production du spectacle *S.U.N.*.

Les deux résidences organisées à Kawenga, en décembre 2010 et en février 2011, ont elles aussi constitué des temps d'expérimentations artistiques. Géraldine Paoli s'est lancée dans un travail d'exploration de la matière scénographique, qui initialement avait comme objectif de faire gonfler en direct une partie des éléments décoratifs en fonction du souffle des danseurs. À partir des contraintes induites par cette idée, elle a réalisé une série de prototypes expérimentant divers matériaux et dispositifs techniques de gonflage. Ce travail d'expérimentation l'a conduite à collaborer avec d'autres artistes, des artisans marocains et des entreprises spécialisées dans les structures d'extérieur en bâches. En parallèle, ce processus d'exploration a aussi été conduit pour les costumes, qui devaient eux aussi initialement se gonfler, et pour le dispositif mécanique de gonflage, qui au départ devait être en partie numérique pour être relié aux capteurs. Cette idée de connecter la pompe à un programme informatique, capable d'accorder en temps réel l'intensité de gonflage par rapport aux données recueillies par les capteurs placés sur les corps des danseurs, a été abandonnée pour des raisons techniques et financières. De même, le souhait d'avoir des costumes gonflables n'a pas pu être réalisé. La recherche artistique expérimentale n'aboutit pas toujours à l'obtention de résultats exploitables, ce qui ne diminue toutefois en rien la richesse de l'expérience. Autrement dit, son intérêt s'exprime tout autant dans les pistes ou les solutions écartées que les résultats finalement utilisés dans la production de l'œuvre. Stéphane Cousot a lui aussi convoqué l'expérimentation au sein de son processus créatif. Il travaille directement le code informatique à partir duquel il réalise les programmes qui exécutent les images numériques projetées sur la scène. Pour *S.U.N.*, il a voulu expérimenter ces outils de détection que sont

les capteurs EMG et la *Kinect*. Cette dernière est sortie en novembre 2010 sur le marché, soit un mois seulement avant le début de la résidence. Fabriquée par Microsoft, elle est destinée au départ à être un périphérique pour la console de jeux vidéo *Xbox 360*, qui permet d'interagir avec elle, à distance, sans utiliser de manette. Au départ, avant cette expérimentation, Stéphane Cousot n'avait aucune idée de ce qu'il allait pouvoir faire de cet outil en matière de création. Finalement, il l'utilise pour détecter précisément la silhouette d'un danseur en mouvement, sans l'espace dans lequel il s'inscrit, afin de pouvoir en altérer l'image par les informations transmises directement des capteurs EMG. Au cours de ce projet, Stéphane Cousot s'est donc emparé d'un objet commercialisé destiné aux jeux vidéo, la *Kinect*, pour la détourner à des fins artistiques. Son usage initial a été contourné au bénéfice d'autres affectations, sources d'innovation artistique.

L'autre projet, qui atteste de la volonté de Kawenga d'inscrire les arts numériques dans le champ de l'expérimentation artistique et de l'innovation technologique, se nomme *Scène(s) numérique(s)*. Il s'agit d'un projet sur les potentialités de la téléprésence dans le domaine artistique. Débuté en 2011, il consiste à organiser des cycles de résidence, au cours desquels une équipe artistique et une équipe technique collaborent pour expérimenter l'élaboration d'une nouvelle forme d'écriture artistique et des solutions technologiques adaptées à sa diffusion sur les réseaux numériques. L'apport de *Scène(s) Numérique(s)* réside dans cette capacité à réunir autour d'un temps de recherche des acteurs aux compétences diverses et complémentaires pour une collaboration expérimentale mise au service d'intérêts additionnels : pour le développeur technique, la production d'un outil technique qu'il mettra au service d'autres projets et d'autres usages ; pour l'artiste, l'accès à celui-ci pour la diffusion de son spectacle et son utilisation dans l'écriture de futurs projets artistiques ; et pour Kawenga, l'acquisition de cet outil et les savoir-faire relatifs à son utilisation constitutive d'une expertise permettant à la structure de se positionner comme opérateur de la téléprésence au niveau de la Région Languedoc-Roussillon. Cette expertise répond au souhait de Kawenga de pouvoir dans le temps solliciter celle-ci pour la mettre au service d'autres projets, d'autres acteurs et d'autres territoires. Le premier déploiement de *Scène(s) Numérique(s)*, déjà présenté en partie dans le sous-chapitre précédent, a associé l'œuvre *Macadam Instinct* de la compagnie du

chorégraphe montpelliérain Yann Lheureux et une solution technique proposée par *Chabalab*. Cette structure associative portée par Ivan Chabanaud se consacre justement à l'expérimentation de dispositifs techniques qui diffusent en temps réel des contenus artistiques et culturels en ligne. La première expérimentation s'est déroulée en deux phases de travail : une première session de 10 jours en décembre 2011 et une seconde équivalente en janvier 2012. Ces deux résidences ont permis à l'ensemble des acteurs du projet – Ivan Chabanaud, Eric Hennaut, Yann Lheureux et les danseurs de sa compagnie – d'assembler et de tester le dispositif scénique. Si ces deux temps de travail apparaissent comme décisifs, ils se sont précédés, en amont et en aval, par un nombre important de réunions et de phases de travail individuel pour chacun des intervenants. Par exemple, de son côté, Ivan Chabanaud a développé une grande partie de l'interface *web*, pendant que Yann Lheureux réfléchissait et avançait sur l'écriture chorégraphique de son spectacle. Ivan Chabanaud et Eric Hennaut ont également testé, à distance, et à de très nombreuses reprises, le dispositif technique élaboré. L'expérimentation *Scène(s)Numérique(s)* avec Yann Lheureux était limitée dans le temps, mais elle a suscité des collaborations qui ont continué bien au-delà. Ivan Chabanaud, par exemple, a accepté de continuer à travailler sur le projet *Macadam Instinct*, notamment pour ajuster le développement du dispositif technique, pour garantir sa mise en place sur les deux lieux de diffusion de la pièce à Dakar et à la Réunion, et pour assurer à distance la formation des régisseurs basés sur place et amenés à manipuler l'interface.

La métamorphose de Kawenga en medialab artistique a eu comme répercussion essentielle, au niveau des résidences, d'accueillir progressivement des projets artistiques de plus en plus orientés vers une approche expérimentale et innovante de l'art et des technologies numériques. Le spectacle *S.U.N.* dirigé par Young-Ho Nam ou celui intitulé *Macadam Instinct* de Yann Lheureux développé dans le cadre du projet *Scène(s) numérique(s)* témoignent de cette évolution. Plus largement, ils révèlent la volonté de Kawenga d'ouvrir son espace de résidence à des projets artistiques susceptibles de s'inscrire dans le secteur de la recherche en art. Il se dessine alors une conception de la recherche en arts numériques qui se situe au croisement de la « recherche dans l'art » et de la « recherche par l'art ». Celles-ci ont été définies dans la première partie (Chapitre I). La première, aussi

appelée « recherche plastique », consiste à considérer la pratique artistique comme une démarche de recherche qui se suffit à elle-même. L'œuvre d'art en devient le résultat unique. La deuxième considère la pratique artistique comme un outil pour penser le savoir d'une manière plastique. Plus uniquement focalisée sur des préoccupations artistiques, elle peut s'ouvrir à des questionnements axés sur les technologies numériques. Le processus créatif du spectacle *S.U.N.* relève davantage d'une « recherche dans l'art », dans la mesure où il appartient spécifiquement aux artistes réunis autour de ce projet et que ses objectifs se concentrent sur la production d'une œuvre. À l'inverse, le projet *Scène(s) numérique(s)* se rapporte plutôt à la « recherche par l'art », car il croise les préoccupations esthétiques d'un artiste aux préoccupations techniques d'acteurs de l'innovation technologique. Contrairement au spectacle *S.U.N.,* le projet *Scène(s) numérique(s)* ne se polarise pas uniquement sur la production d'une œuvre d'art. Il cherche aussi à développer des dispositifs techniques numériques innovants. Par contre, les deux se rejoignent dans leurs aspects collaboratifs et coopératifs. Chacun des deux projets a réuni des intervenants aux compétences très diverses créant une équipe multidisciplinaire capable d'œuvrer ensemble pour un travail interdisciplinaire, voire transdisciplinaire. Cependant, même dans cet aspect organisationnel, une différence persiste entre les deux projets. Le projet *S.U.N.* est un projet collaboratif, mais il reste dirigé par la chorégraphe Young-Ho Nam, qui endosse le rôle de chef d'équipe et de coordinateur du travail collectif. L'équipe a été réunie à l'initiative de celle-ci pour la mise en œuvre de son propre projet artistique. Au contraire, pour le projet *Scène(s) numérique(s)*, le choix de l'équipe artistique et technique a été réalisé par Kawenga. Aussi, l'organisation hiérarchique laisse la place à un fonctionnement beaucoup plus égalitaire entre tous les membres de l'équipe. Ils collaborent pour faire œuvre commune. Cependant, chacun y trouve son propre intérêt. L'artiste participe à *Scène(s) numérique(s)* pour redéployer ses idées créatrices grâce au dispositif technique innovant mis à sa disposition, et inversement les techniciens se servent du projet de l'artiste pour apporter des développements au dispositif technique qu'ils sont en train de mettre au point. Le projet *Scène(s) numérique(s)* se distingue donc du spectacle *S.U.N.* par une organisation non hiérarchisée davantage coopérative que collaborative. Cependant, ce type d'organisation collective du travail artistique, qu'il soit collaboratif ou coopératif, contribue largement à situer celui-ci dans une

perspective de recherche en art. Les deux projets *S.U.N.* et *Scène(s) numérique(s)* se rejoignent aussi par la temporalité dans laquelle la recherche en art s'y exerce. Effectivement, elle est concomitante au processus créatif et à la création d'une œuvre. En outre, ils convergent dans la place qu'ils accordent à l'expérimentation artistique comme cadre exploratoire de la recherche en art.

Les résidences de Kawenga reposent en grande partie sur l'expérimentation artistique, une démarche inspirée de l'art expérimental caractéristique des années 1970. Elle y est alors sollicitée comme activation de la recherche en arts numériques. Si elle fait de *Scène(s) numérique(s)* un espace potentiellement productif d'œuvres d'art, la priorité est davantage accordée à la démarche de recherche portée par l'artiste plutôt qu'à la production de son œuvre d'art en tant qu'objet ou spectacle finalisé. L'équipe de Kawenga a remarqué la nécessité de renouveler la conception des résidences pour que leurs modalités soient plus adaptées à l'expérimentation artistique au cœur de la recherche en art qu'elle compte promouvoir. Cependant, les financements sur lesquels s'appuie l'organisation de ces résidences réclament très souvent la réalisation d'une œuvre finalisée. De plus, leurs obtentions reposent sur une évaluation de la faisabilité des projets artistiques, qui requiert l'élaboration d'un dossier de candidature dans lequel les enjeux et les moyens artistiques et techniques sont exposés en détail, ce qui laisse finalement très peu de place aux imprévus et à l'incertitude. Or, l'expérimentation artistique ne peut pas être prédéterminée à l'avance dans tous ses aspects. En outre, le travail exécuté en résidence est souvent évalué uniquement à travers l'œuvre produite alors que le processus créatif dans son ensemble, notamment avec ses hésitations et ses erreurs, est ignoré. Autrement dit, l'œuvre est jugée indépendamment du processus créatif qui a abouti à sa production. Il semble que l'expérimentation artistique est légitime seulement quand elle est productrice d'œuvres originales et de qualité. Or, Kawenga en tant que medialab artistique souhaite trouver les ressorts pour dégager des temps de réflexion et d'expérimentation artistique, qui n'aboutissent pas forcément sur la production d'une œuvre, mais au cours desquels les artistes pourraient éprouver leurs processus créatifs et tester des technologies sophistiquées dans une perspective d'innovation. Dans ce cas-là, il faudrait que les collectivités qui subventionnent la création artistique acceptent l'idée que le résultat de ces temps d'expérimentation

artistique ne se matérialise pas forcément par une seule œuvre, mais plutôt par plusieurs objets intermédiaires précédant éventuellement une œuvre originale finalisée.

2.2 La recherche théorique en post-création au laboratoire NT2

Le laboratoire NT2, dont l'objet de recherche principal est les œuvres hypermédiatiques, est rattaché au centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, nommé Figura[48] et basé au département d'études littéraires de l'UQAM. Créé en 1999, Figura a été fondé et dirigé, pendant plus de quinze ans, par le chercheur Bertrand Gervais. Il a émergé de la volonté de renouveler les études littéraires en mettant au cœur de la réflexion scientifique de ce centre de recherche les théories de l'imaginaire et de la figure. Aussi, Figura s'est donné comme mandat « de rendre compte du travail de l'imaginaire, tel qu'il s'exprime dans des figures découvertes au contact des textes » (Gervais, 2003). Bertrand Gervais définit « l'imaginaire comme cette interface entre un sujet et sa culture » et « les figures comme les entités sémiotiques complexes par lesquelles il se révèle » (Gervais, 2003). Plus globalement, l'imaginaire est l'interface par laquelle toute culture s'exprime (Chassay et Gervais, 2008 : 11). Si les chercheurs de Figura s'emploient à mobiliser les concepts d'« imaginaire » et de « figure », ils le font dans une perspective contemporaine, c'est-à-dire qu'ils essaient de décrypter les transformations culturelles induites par les pratiques artistiques émergentes. Si au départ Figura réunissait en majorité des chercheurs en études littéraires, il s'est aujourd'hui largement ouvert aux autres disciplines universitaires. Il accueille désormais des chercheurs et des équipes de plusieurs universités, issues des études cinématographiques, des arts visuels, de l'histoire de l'art, de la traductologie, de la bibliothéconomie et de la sociologie. L'objectif est alors de démultiplier les approches pour analyser les mutations qui transforment les manifestations de l'imaginaire. Si ces recherches s'inscrivent dans une perspective contemporaine, elles ne se situent aucunement en rupture avec le passé. Elles s'attachent toujours à analyser les récentes transformations de l'imaginaire artistiques et culturelles à la lumière des créations et des théories plus anciennes. De même, le centre de

48 Le site internet de Figura est accessible à cette adresse. Voir : Figura. [s. d.]. *Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://figura.uqam.ca/

recherche Figura n'exerce pas de rupture entre la recherche sur les œuvres et la recherche création, de sorte que les travaux qui y sont engagés se positionnent à la croisée de la théorie esthétique et de la pratique artistique. Le site internet de l'institution affirme ce positionnement, lorsqu'il y est énoncé que « travailler sur l'imaginaire, ce n'est pas seulement décrire et analyser le monde et ses signes, c'est aussi agir dans ce monde et celui-ci »[49]. Cette posture est finalement révélatrice de la structuration de la recherche en art au Québec. Contrairement à la France, elle est rassemblée quelque soit son parti pris méthodologique dans le même type d'établissement : les universités. Aussi, la recherche sur l'art et la recherche création se croisent régulièrement au sein des mêmes laboratoires et des mêmes équipes scientifiques.

Le laboratoire NT2 constitue une des composantes du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Figura. Il est spécialisé dans l'étude des transformations artistiques et culturelles induites par les technologies numériques et se concentre plus spécifiquement sur les arts hypermédiatiques. En effet, l'impact de l'informatique sur les pratiques créatives n'est pas anodin et provoque une modification des formes et des enjeux artistiques, autant de répercussions sur l'imaginaire contemporain, que le laboratoire tente d'analyser. Issu du département des études littéraires de l'UQAM, il privilégie l'analyse de ces transformations sous leurs aspects textuels, notamment ce que Bertrand Gervais nomme l'émergence des nouvelles textualités (Gervais, 2003). Celui-ci expose ces changements en ces termes :

> Le texte est, traditionnellement en études littéraires, une réalité aisée à appréhender, un objet que l'on a appris à manipuler : il est édité et publié, de l'encre sur du papier. On peut le citer, s'y référer, soumettre à l'analyse textuelle des segments. Ceci n'est plus vrai avec les nouvelles formes de textes qui sont animées, mises en réseaux ou en séquences, ouvertes par des hyperliens à d'autres textes, en relation avec des images et des sons, inscrites dans des environnements complexes qui en transforment l'expérience, etc. (Gervais, 2003).

Pour Bertrand Gervais, cette transformation des œuvres littéraires par l'informatisation des pratiques artistiques et culturelles nécessite de renouveler les études littéraires, au risque de perdre toute une partie de l'imaginaire

49 Voir : Figura. [s. d.]. *Présentation. Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://figura.uqam.ca/pr-sentation

contemporain. Il affirme que les modalités de description élaborées pour les œuvres traditionnelles ne sont pas opérantes pour celles à fortes composantes technologiques. Il cite l'exemple « des protocoles traditionnels pour l'identification des œuvres littéraires » qui s'étaient « montrés totalement inefficaces » pour ces « œuvres exploit[ant] [les] nouvelles possibilités informatiques » (Gervais, 2009).

Encore aujourd'hui, ces œuvres demandent de la part des chercheurs en études littéraires d'inventer des modes inédits de manipulation, de description, de compréhension et d'interprétation, adaptés à leurs caractéristiques. Par exemple, leur aspect multimédia incite « de les analyser dans une perspective globale et multidisciplinaire plutôt que d'y chercher les réminiscences précises de l'art vidéo, de la performance, du roman ou du film » (Lalonde, 2012 : 63). En d'autres termes, l'approche multidisciplinaire est apparue indispensable, dans le sens où la création hypermédiatique croise les différents médias d'expression et s'étend au-delà des frontières disciplinaires. Le laboratoire s'est ainsi ouvert aux chercheurs provenant d'autres disciplines en dehors des études littéraires, qu'il s'agisse des études de cinéma, d'histoire de l'art, des arts visuels ou encore de sémiologie, pour justement favoriser cette approche multidisciplinaire. Les paroles de Bertrand Gervais attestent de la nécessité de ce rapprochement : « Des représentants de disciplines variées ont été intégrés au projet, l'objectif étant de maîtriser les rapports complexes qui se tissent entre le texte et l'image, l'usage de la photographie et de la vidéo, de même que l'omniprésence de l'interactivité » (Gervais, 2009). Aussi, le laboratoire NT2 prolonge le parti pris multidisciplinaire adopté par le centre de recherche sur l'imaginaire et le texte, Figura, auquel il est rattaché. La nature performative des œuvres hypermédiatiques, à l'image de leur dimension multimédia, a elle aussi modifié les modalités de la recherche sur l'art. Elle introduit une large variabilité dans l'expérience même des œuvres hypermédiatiques et induit « une lecture flottante et libre » de la part des spectateurs et des chercheurs (Lalonde, 2012 : 65). Pour la prendre en compte, ces derniers s'orientent vers « un travail d'équipe où chacun confronte son expérience, son point de vue et ses déductions avec ceux des autres », de manière à « atteindre un consensus malgré la variabilité des parcours » (Lalonde, 2012 : 65). Ces deux points, l'approche multidisciplinaire et le travail en équipe, démontrent que les chercheurs modifient leurs modalités de recherche pour mieux les adapter à l'étude

des arts hypermédiatiques. Dans la même perspective, ils renouvellent le vocabulaire et les méthodologies descriptives utilisés dans la recherche sur l'art pour les ajuster à ce type de création. En effet, Bertrand Gervais affirme qu'« identifier ces manifestations implique l'élaboration d'un méta-discours et d'outils d'identification, le développement de nouveaux instruments taxinomiques adaptés au *Web*, de même que d'une expertise sur les univers spécifiques qui y évoluent exclusivement » (Gervais, 2003). Ce travail est permanent, car les chercheurs essayent de les faire évoluer avec autant de rapidité que les artistes s'emparent des innovations technologiques et régénèrent la création hypermédiatique. En définitive, l'équipe du NT2 fait face à un double défi, comme le souligne Joanne Lalonde, « celui de devoir d'une part saisir un nouveau corpus, c'est-à-dire le constituer, le décrire et l'organiser » et « d'autre part de penser les outils critiques qui permettent l'analyse de ces pratiques émergentes » (Lalonde, 2013 : 62). Le laboratoire NT2 a donc vu le jour pour doter Figura d'une infrastructure, capable de répondre spécifiquement à cette nécessité de transformer les pratiques de recherche sur les arts, pour mieux les ajuster aux transformations induites par la mainmise des technologies numériques sur la culture.

Aujourd'hui, le laboratoire NT2 est devenu une structure universitaire principalement axée autour de la production et de la diffusion de savoirs théoriques sur les arts hypermédiatiques. Financé par la Fondation canadienne pour l'innovation dans le cadre du programme des Fonds de l'avant-garde, il se matérialise depuis 2004, par un local physique, qui fait office de centre de recherche, et un espace virtuel, c'est-à-dire un site internet en ligne. Du côté physique, le local de 145 m2, équipé en matériel informatique et administré par une équipe de cinq salariés, permet des rencontres de travail, des séances de formations, des événements, un accueil des artistes et des chercheurs invités. Du côté virtuel, le site internet permet l'accès en ligne à des bases de données fonctionnant sur le logiciel Drupal. Les deux espaces, physique et virtuel, fonctionnent en complémentarité pour mener leurs objectifs communs, celui de participer à la formation, l'animation, la convergence, la diffusion et la valorisation des recherches sur l'hypermédia créatif. Effectivement, le laboratoire NT2 s'est donné comme mission de « promouvoir l'étude, la création et l'archivage

de nouvelles formes de textes et d'œuvres hypermédiatiques »[50]. L'archivage a pour principal objectif de repérer sur le net des œuvres et de les rassembler pour constituer et conserver un corpus artistique, à partir duquel les chercheurs produisent par la suite leurs analyses. La promotion des études sur les arts hypermédiatiques consiste, elle, à favoriser la production et la valorisation des recherches menées par ces mêmes scientifiques. Dès lors, comme le souligne Bertrand Gervais, l'infrastructure du laboratoire NT2 encourage une « collaboration innovatrice » entre les chercheurs, « dans la mesure où elle favorise la mise en commun des travaux et le partage des résultats, valorise des recherches originales en trouvant des modalités de diffusion », notamment sur le *Web*, et suscite « l'apparition d'une nouvelle génération de chercheurs » par la formation d'étudiants en master et en doctorat, capables d'étudier les spécificités des arts hypermédiatiques (Gervais, 2003). Si l'archivage des œuvres hypermédiatiques et la promotion de la recherche qui y est affiliée participent d'une certaine façon à un premier degré de valorisation de cette création, le laboratoire NT2 agit également plus concrètement dans le domaine de l'expérimentation artistique en contribuant à la production d'œuvres d'art. Effectivement, il met occasionnellement à disposition son équipe médiatique aux artistes chercheurs affiliés au centre Figura ou aux artistes invités pour les aider sur la production technique de leurs œuvres hypermédiatiques. L'équipe médiatique est composée de deux chargés de projet, dont les compétences en informatique permettent justement d'accompagner ou même de réaliser par eux-mêmes le développement technique des œuvres. Cette collaboration avec les artistes autour de la production de projets créatifs introduit ainsi la recherche création au sein du laboratoire NT2. De cette façon, celui-ci s'engage à l'image de Figura au rapprochement de la recherche création et de la recherche théorique sur les arts. La promotion de la création hypermédiatique se manifeste également au laboratoire NT2 par l'organisation de manifestations artistiques et culturelles ; par exemple, des expositions en ligne. Toutes ces actions de promotion ont pour objectif de créer et de dynamiser une communauté, la plus large possible, réunissant des individus qui s'intéressent aux arts hypermédiatiques. Elle ne se limite pas aux seuls scientifiques, mais elle tente aussi d'associer les artistes, les

50 Voir : NT2. [s. d.] . *Présentation. Laboratoire NT2*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/chaire-nt2

professionnels de la culture et même les amateurs éclairés. Cette conception d'un laboratoire largement ouvert vers les milieux artistiques et culturels est possible, grâce au renouvellement de la relation entre la recherche et la création. La posture adoptée par le laboratoire est donc de créer des ponts entre artistes et chercheurs, comme le souligne Bertrand Gervais, lorsqu'il écrit que le NT2 « appelle à un renouvellement des liens entre théorie et pratique » (Gervais, 2009). Il rompt ainsi l'ancien schéma des études universitaires qui prônait le respect obligatoire d'une posture de retrait, vis-à-vis des objets de recherche (Gervais, 2009). L'étude des pratiques artistiques hypermédiatiques, profondément inscrites dans une temporalité contemporaine, a fortement réduit la distance historique qui a maintenu pendant longtemps éloigné le chercheur de son objet d'étude. Aujourd'hui, Bertrand Gervais défend l'idée que « la distance entre le sujet et son objet de recherche ne se comprend plus en termes temporels, mais en termes critiques, par le développement de méthodologies d'analyse à caractère scientifique » (Gervais, 2009). Dès lors, il est possible d'ouvrir la voie à un rapprochement entre la recherche théorique sur l'art et la création ; même au sein d'un laboratoire comme le NT2, dont l'axe majeur de recherche demeure la production de savoirs théoriques sur l'art.

Si ce laboratoire tente de rapprocher la recherche sur l'art et la recherche création, il exerce également une action dans le domaine de l'innovation technologique. Celle-ci porte sur le développement de plates-formes, basées sur une structure hypermédiatique, à destination de la recherche et de la communication scientifique sur le *Web*. Elles sont présentées comme novatrices tant sur le plan des usages que sur le plan technique. Le laboratoire NT2 a acquis cette expertise en développant sa propre plate-forme originale de recherche et de diffusion sur les nouvelles formes de textualité (Gervais, 2003). Cette expertise concerne aussi bien la production technique de la plate-forme, que la gestion, le classement, le catalogage et le traitement de documents hypermédiatiques, les méthodes pour citer et interpréter ces mêmes documents ou encore les moyens pour les diffuser sur le *Web*. Effectivement, la base de données du NT2 a été mise au point par ses membres scientifiques pour résoudre les difficultés engendrées par l'objet de leur recherche, les arts hypermédiatiques. Plus concrètement, elle a contribué à rendre possible cette recherche en permettant que les formes de la

communication scientifique des études littéraires s'éloignent du format papier (Gervais, 2003). Elle a fait en sorte que cette recherche théorique adopte la structure matérielle de l'hypermédia, c'est-à-dire une structure identique à celle des œuvres qu'elle s'emploie à étudier. Ce principe est fondamental, car il est déterminant dans la manière dont l'œuvre est mobilisée au sein d'une analyse. Chaque résultat scientifique produit au laboratoire est directement publié sous la forme d'un article sur le site internet, de sorte que ce dernier peut techniquement comporter des hyperliens permettant par un seul clic de renvoyer le lecteur à un passage précis d'une œuvre hypermédiatique. Ainsi, le lecteur peut, par exemple, aisément faire l'expérience de l'interactivité décrite dans l'analyse théorique. Cette facilité à renvoyer le lecteur d'un article vers l'expérience directe de l'œuvre est importante pour rendre compte de la nature performative de la création hypermédiatique. Bertrand Gervais résume ces enjeux de citation du point de vue spécifique des études littéraires ainsi :

> Une des modalités fondamentales de la recherche et de la description en lettres et en sciences humaines est la citation. Commenter un texte, le comprendre et l'interpréter implique de le segmenter afin de le citer. Or, comment citer un extrait de film, comment donner à voir un hypertexte, une B. D. ou un extrait vidéo ? Le NT2 entend développer sa base de données afin de permettre l'étude et la citation en ligne de ces nouveaux formats (Gervais, 2003).

Les œuvres hypermédiatiques étudiées et les recherches théoriques produites au laboratoire sont intégrées dans la base de données du NT2, afin d'en améliorer leur diffusion pour qu'ils bénéficient d'un auditoire plus large ; notamment grâce à des outils techniques et à des paramètres de classification et de catalogage, eux aussi, mis au point par l'équipe du NT2 (Gervais, 2003). Au point de vue technique, l'expertise se focalise sur les CMS (Content Management Systems), des logiciels qui permettent la conception et la gestion de sites ou d'applications *web*. Ils sont donc capables à la fois de traiter de multiples formats de données recueillies pour la recherche, de les rendre disponibles pour l'analyse et de publier directement sur internet les résultats obtenus. Les deux membres de l'équipe médiatique du NT2 en charge des aspects techniques privilégient le système de gestion de contenu Drupal, qui possède l'avantage d'être libre et en open-source. Pour répondre au mieux aux besoins des chercheurs, ils programment en interne des modules encore inexpérimentés de ce CMS Drupal. De cette manière, ils contribuent à l'enrichir

par des nouvelles fonctionnalités techniques prenant en charge des usages inédits. Sous licence libre, ces modules sont par la suite redéployés par la communauté des développeurs et des usagers Drupal, dispersée dans le monde entier.

Cette expertise développée et accumulée par l'équipe du NT2 est mise au service de la communauté universitaire en lien avec le centre de recherche Figura. Elle aide les membres de celle-ci à mettre au point leurs propres plates-formes numériques d'organisation et de diffusion de la recherche, adaptées à la spécificité de leurs besoins. Des séances de formation sont aussi régulièrement organisées dans cet objectif de faire découvrir aux chercheurs le potentiel de ces outils numériques. Bertrand Gervais relève qu'à l'été 2008, 11 bases de données étaient en ligne et 6 autres étaient en préparation » (Gervais, 2008). Il souligne que ces chercheurs se sont emparés « des possibilités du CMS pour constituer des bases de données uniques en leur genre, associant images, textes et bandes sonores, à des métadonnées permettant des recherches complexes et croisées » (Gervais, 2008). Toutes ces bases de données spécialisées dans la recherche ont finalement intégré l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC), initié en 2008, pour le centre Figura et pour le programme de recherche interdisciplinaire RADICAL (Repère pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires de l'imaginaire contemporain). En faisant la synthèse de toutes ces bases de données, l'objectif de ce projet, dont le développement est assuré par le NT2, est d'être une source incontournable pour les chercheurs travaillant sur l'imaginaire contemporain et ses manifestations culturelles. L'OIC est présenté comme « une plate-forme encyclopédique en ligne consacrée à la compréhension de l'imaginaire contemporain, dans ses aspects artistiques, littéraires et culturels, ainsi que théoriques et épistémologiques »[51]. Il met à disposition des internautes une grande diversité de documents et d'informations scientifiques produites par tous les membres de la communauté universitaire du centre Figura. Bertrand Gervais décrit la plate-forme de l'OIC comme « un environnement de recherches et de connaissances (ERC), c'est-à-dire une ressource complexe mise en ligne, offrant des résultats de recherches et des strates d'analyse permettant d'exploiter un thème

51 Voir : Gervais, B. [s. d.]. *Présentation. L'OIC : un environnement de recherches et de connaissances*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://oic.uqam.ca/fr/loic-un-environnement-de-recherches-et-de-connaissances

et d'animer une communauté de chercheurs »[52]. Si l'OIC constitue en lui-même une plate-forme innovante pour la recherche scientifique québécoise, il est aussi devenu le cadre dans lequel l'équipe médiatique du NT2 poursuit son action dans le développement d'interfaces innovantes pour visualiser et pour valoriser les données et les résultats de recherche, notamment autour du *Web* 3D, afin de continuer à renouveler et à dynamiser les pratiques scientifiques sur la création (Gervais, 2008). Cet élargissement du champ d'action du laboratoire NT2 *via* l'OIC accentue encore davantage son positionnement dans le secteur de l'innovation technologique.

La recherche menée au sein du laboratoire NT2 relève de la recherche en arts numériques dans le sens où elle consiste à étudier les œuvres hypermédiatiques qui sont justement considérées comme une sous-catégorie des arts numériques. Cependant, elle s'inscrit fortement dans la tradition universitaire de la « recherche sur l'art ». Effectivement, elle est majoritairement déployée en post-création, dans une démarche herméneutique, après que l'œuvre ait été réalisée par l'artiste. De même, elle a pour principal objectif de produire des écrits théoriques plutôt que de produire des œuvres d'art. Cependant, au laboratoire NT2, cette « recherche sur l'art » tend également vers la « recherche création », puisque certains des chercheurs du centre Figura sont reconnus à la fois pour leurs productions artistiques et pour leurs productions théoriques. Par exemple, ils peuvent mener une réflexion théorique sur la littérature tout en écrivant, eux-mêmes, en parallèle, des romans. De même, le laboratoire NT2 participe régulièrement à la production d'œuvres hypermédiatiques en collaborant avec ces mêmes artistes chercheurs de Figura ou alors avec des artistes invités dans le cadre de divers partenariats. Ce rapprochement entre « recherche sur l'art » et « recherche création » est symptomatique de la structuration de la recherche en art au Québec, laquelle n'organise pas la distinction entre le travail théorique et la production artistique. L'autre particularité du laboratoire NT2 est de positionner la « recherche sur l'art » comme un élément vecteur de l'innovation technologique, notamment en contribuant au développement de plates-formes numériques en ligne novatrices, à destination des universitaires et de leurs recherches. Cette activité confirme également l'affiliation de la recherche sur l'art conduite au NT2

52 *Ibidem*.

au domaine de la recherche en arts numériques, qui promeut au rapprochement de l'expérimentation artistique et de l'innovation technologique.

2.3 La recherche recréation au laboratoire Hexagram-UQAM

Objet d'étude de cette thèse, l'*Arc_Danse* est un projet de recherche création dirigé par l'artiste Mario Côté au sein du laboratoire Hexagram-UQAM. Celui-ci constitue, avec le laboratoire Hexagram-Concordia, une des deux antennes principales du Réseau international de recherche création en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique, appelé Hexagram. Ces deux laboratoires sont rattachés respectivement à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et à l'Université Concordia. Progressivement, d'autres chercheurs dépendant d'autres universités québécoises, comme l'Université de Montréal (UdeM), l'École de technologie supérieure (ETS), l'Université du Québec à Chicoutimi ou l'Université McGill, se sont associés à Hexagram. Sur certains projets spécifiques, des collaborations avec des acteurs en dehors du réseau sont mises en place, souvent avec des structures culturelles ou des entreprises, qu'elles soient situées au Québec, au Canada ou à l'international. Au total, Hexagram regroupe plus d'une centaine de chercheurs, principalement des artistes et des designers, professeurs dans les universités québécoises citées précédemment ; auxquels se sont joints de nombreux autres chercheurs des mêmes établissements, mais appartenant à des disciplines universitaires aussi différentes, que l'histoire de l'art, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie ou encore les études en communication. Hexagram est financé par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), le Gouvernement du Québec et la Fondation canadienne pour l'innovation. Sa mission principale est de soutenir « le travail collaboratif de ses membres chercheurs afin de promouvoir la recherche-création en tant que champ de recherche en émergence par le développement de concepts, d'outils, de procédés et de pratiques théoriques et méthodologiques »[53]. La recherche création a été abondamment abordée dans la première partie (Chapitre I). Sans en re-exposer tous les détails, le contexte québécois de la

53 Voir : Hexagram. [s. d.]. *À propos*. *Hexagram*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.hexagram.ca/a-propos/

recherche en art, contrairement au contexte français, ne dissocie pas structurellement la recherche en art par la pratique de celle par la théorie. Elle défend un modèle hybride, celui de la recherche création. Celle-ci repose sur un engagement profond dans la pratique artistique, puisqu'elle est forcément conduite par un artiste praticien. Cependant, soumise aux normes universitaires, la pratique artistique aboutit obligatoirement sur la production d'un résultat théorique, c'est-à-dire un écrit théorique universitaire. L'artiste engagé dans la recherche création est alors désireux d'investir le discours sur l'art. En somme, la recherche création est donc assimilée à un mouvement de théorisation en action par l'intermédiaire de la pratique artistique.

La recherche création soutenue par Hexagram se dissocie un peu de cette définition par sa particularité, celle d'œuvrer au rapprochement des arts et des technologies médiatiques[54]. En d'autres termes, les chercheurs associés à Hexagram sont spécialisés dans la création ou l'étude d'œuvres d'art faisant appel à diverses technologies, analogiques ou numériques. Initialement, l'objectif de ce rapprochement visait la promotion de l'innovation technologique, c'est-à-dire que la recherche création devait produire plus seulement des connaissances scientifiques sur l'art et les technologies, mais elle s'orientait aussi vers la nécessité de mettre au point des procédés ou des outils techniques susceptibles de donner lieu par la suite à un transfert industriel économiquement rentable. Aujourd'hui, les exigences en termes de retombées industrielles et économiques sont beaucoup plus souples, pour mieux s'adapter à la réalité concrète des chercheurs en art. Cette évolution a été exposée par le sociologue Jean-Paul Fourmentraux dans son étude du laboratoire Hexagram, présentée dans son ouvrage, intitulé *Artistes de laboratoire, recherche et création à l'ère numérique*. Il rapporte que l'exigence de transferts technologiques a été remplacée par une valorisation des résultats, en direction des chercheurs, des entreprises, des industriels ou plus largement de tous les acteurs socio-économiques, notamment les acteurs culturels. De cette façon, la valorisation peut prendre différentes formes, soit une œuvre exposée dans un musée ou un spectacle diffusé dans un festival, soit un article publié dans une revue scientifique ou soit un développement technologique commercialisé. La valorisation d'un même projet

54 L'expression « technologies médiatiques » regroupe dans une même entité les technologies analogiques et les technologies numériques.

n'a pas forcément lieu sous ces trois formes, même si le projet idéal devrait de concert être publié, s'exposer et rapporter de l'argent (Fourmentraux, 2011 : 58). La recherche création menée à Hexagram se définit donc comme une recherche hybride et interdisciplinaire, partagée entre des préoccupations artistiques et technologiques, productive de résultats fragmentés et valorisés dans plusieurs sphères professionnelles.

La spécificité de cette recherche création a entraîné une refonte de l'organisation du travail artistique en recherche. Les scientifiques n'évoluent plus en solitaire face à leur processus créatif et à leur réflexion théorique. Les projets interdisciplinaires soutenus par Hexagram reposent toujours sur un fonctionnement en équipe. En effet, ils associent des chercheurs aux compétences très différentes, bien qu'ils soient sous l'autorité d'un seul artiste. Souvent, l'aspect technique est pris en charge par des ingénieurs tandis que l'aspect artistique est sous la responsabilité de l'artiste chercheur, parfois épaulé par d'autres artistes collaborateurs. Généralement, la coopération s'organise autour d'une recherche commune, bien qu'elle réponde en réalité à des finalités multiples correspondant aux préoccupations personnelles de chaque collaborateur associé. Par son action, la structure Hexagram tente alors d'encourager un travail scientifique collectif et collaboratif mettant en réseau tous les chercheurs et leurs laboratoires de rattachement. Cette dimension collective se retrouve dans le partage des ressources et des équipements mis à leur disposition. Cette mutualisation des moyens techniques est apparue indispensable, car, sans elle, il serait impossible pour eux d'accéder aux technologies les plus récentes et les plus sophistiquées, afin de pouvoir contribuer à l'expérimentation artistique et à l'innovation technologique. Hexagram-UQAM propose seize laboratoires, dont certains sont spécialisés dans des technologies de pointe, comme le laboratoire 3D, le laboratoire de développement immersif et interactif, le laboratoire de capture de mouvements, le laboratoire de robotique ou encore le laboratoire de recherche en projection pour le spectacle, la télévision et la vidéo. En outre, plusieurs studios média, audio et vidéo, sont disponibles. Pour chaque type de studio, les équipements varient. Par exemple, le studio vidéo #1 est pourvu d'une station de montage vidéo AVID Adrénaline et Final Cut 6, le studio vidéo #2 d'une station de montage vidéo AVID Nitris et Final Cut 7 et le studio #3 d'une station de montage

vidéo Final Cut 7 et Adobe CS5. Pour l'expérimentation ou la diffusion des spectacles, des performances, des installations et des œuvres d'arts médiatiques, il existe plusieurs salles : une salle de présentation multifonctionnelle la « boîte noire », aussi appelée l'*Agora Hydro-Québec,* une salle de diffusion d'une superficie de 200 m2 la *Chaufferie,* et enfin une salle polyvalente de plus de 400 m2 capable d'accueillir 400 personnes. La présentation des équipements et des infrastructures proposés aux chercheurs bien qu'elle soit succincte, atteste tout de même du positionnement du laboratoire Hexagram-UQAM dans le domaine de l'innovation artistique et technologique.

La recherche menée dans le cadre du projet *Arc_Danse* possède la particularité de ne pas être réellement une recherche en création, mais plutôt une recherche en recréation. La différence est minime, dans le sens où les deux reposent sur les mêmes fondements, à savoir : créer de la connaissance par la pratique artistique et être conduite par un artiste à la double compétence de praticien chercheur. La dissemblance entre ces deux recherches s'explique par la spécificité du processus créatif propre à l'artiste Mario Côté, correspondant à la recréation en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques du patrimoine artistique moderne québécois. Ce processus créatif a déjà fait l'objet d'une analyse dans un sous-chapitre précédent de cette deuxième partie (sous-chapitre 1.3). La recherche recréation se distingue donc de la recherche création, car la première nécessite l'existence d'une œuvre déjà créée, comme point de départ réflexif. Dès lors, elle s'accomplit après la création d'une œuvre. Mais, elle se différencie toutefois d'une recherche en post-création, car la recherche recréation induit, dans une sorte de mise en abyme, l'activation d'un second processus créatif qui s'ajoute au premier, initialement conduit par un autre artiste pour la production de l'œuvre originelle, recréée par la suite par Mario Côté. D'ailleurs, ce second processus créatif produit lui-même une autre œuvre. Il est tout à fait possible de qualifier celle-ci de secondaire, dans le sens qu'elle est produite à partir d'une première œuvre déjà existante. Par exemple, la recherche en recréation conduite par Mario Côté autour de l'œuvre primaire *Déformité,* créée initialement en 1946 par la chorégraphe Jeanne Renaud, a donné lieu, en 2012, au tournage et à l'enregistrement d'une œuvre secondaire, la vidéodanse intitulée *A morte in braccio*. Dans le projet *Arc_Danse*, la recréation ne se suffit pas à elle-même. Elle appuie une

problématique de recherche plus large. À l'initiative de Mario Côté, celle-ci a comme point de départ la mémorisation et la patrimonialisation de la danse moderne et contemporaine québécoise. L'idée de recréer des œuvres passées, qui ont marqué l'art québécois, lui est venue de la rencontre avec les deux chorégraphes, Jeanne Renaud et Françoise Sullivan. En discutant avec elles à plusieurs reprises, Mario Côté a réalisé que leurs œuvres chorégraphiques, notamment les plus anciennes, si importantes pour le patrimoine artistique québécois, avaient laissé à l'époque de leur création très peu de traces documentaires, au point qu'il estimait que leurs mémorisations étaient en péril. Conscient de la nécessité de devoir les sauvegarder, Mario Côté a réussi à les convaincre de collaborer à son projet Arc_Danse et à accepter que leurs œuvres les plus emblématiques de l'art moderne québécois fassent l'objet de recréation en vidéodanse de manière à en produire et à en conserver une trace filmée.

Si la recherche en recréation du projet *Arc_Danse* a été menée sous l'autorité de l'artiste-chercheur Mario Côté, il a été aidé par de nombreux artistes collaborateurs. Parmi eux, bien sûr, il y a eu les deux chorégraphes, Jeanne Renaud et Françoise Sullivan. Elles se sont occupées de se remémorer, de réactualiser et d'adapter pour la caméra la chorégraphie d'origine de leurs œuvres recréées. Leurs contributions ne se sont pas limitées uniquement à l'aspect chorégraphique des vidéodanses, puisque Mario Côté a tenu à les impliquer dans chacune des étapes de réalisation des films, qu'il s'agisse, par exemple, du tournage ou du montage. Aussi, chaque choix artistique a fait l'objet d'un assentiment partagé entre la chorégraphe et l'artiste Mario Côté. En outre, le choix de produire des vidéodanses a nécessité de sa part qu'il s'entoure d'une équipe multidisciplinaire importante. Pour la partie spécifique à la danse, en plus des deux chorégraphes, il a dû collaborer avec des danseuses. Pour la partie vidéo, une équipe de tournage a été réunie : les réalisateurs (Mario Côté et la chorégraphe), deux cameramans, trois ingénieurs sons, un directeur de la photographie, un assistant photographe, un machiniste, un régisseur, un costumier et plusieurs stagiaires. Cette équipe de tournage a été complétée par une autre, en charge de la postproduction comprenant les étapes suivantes : montage de l'image, montage sonore, enregistrement de la narration, effets spéciaux, coloration et étalonnage de l'image. Au total, l'équipe comptabilisait plus d'une vingtaine de personnes. Pour

chaque recréation, l'équipe a été modifiée. Les vidéodanses accessibles sur des supports DVD laissent défiler à leurs fins des génériques presque aussi longs que ceux d'un film cinématographique. Par exemple, le générique des *Saisons Sullivan* défile dans cet ordre : réalisation (Mario Côté et Françoise Sullivan), chorégraphie (Françoise Sullivan), danse printemps (Andrée-Maude Côté), danse été (Annick Hamel), danse automne (Louise Bédard), danse dans la neige (Ginette Boutin), costume (Ginette Boutin, Françoise Sullivan, Denise Lavoie), texte (Françoise Faucher), direction photo (Steeve Desrosiers), assistant caméraman (Scott Duncan, Frédéric Lavoie), prise de son (Pierre Castonguay, Jean-Paul Bataille, Martin Hurtubise), régie (Jacques Lanouette), assistance à la production (Louise Déry), machinerie et effets spéciaux (Pierre Côté), photographie (Marion Landry), stage (Marion Curie, Dominique Fontaine, Steve Grason), montage hors-ligne (Mario Côté et Françoise Sullivan), montage en ligne (Richard Boudias), colorisation (Christian Ganca Reitmeier, Jean-Philippe Thibault), composition sonore (Mario Côté) et enfin, montage et mixage audio (Martin Hurtubise). La longueur de ce générique rend bien compte de la dimension multidisciplinaire d'une recherche recréation en vidéodanse et de la nécessité de rassembler des collaborateurs aux compétences très diverses. De même, le soutien financier, les équipements et les infrastructures du laboratoire Hexagram-UQAM, apparaissent indispensables à sa réalisation. Par exemple, tous les équipements pour les tournages ou le studio de montage ont été fournis par celui-ci. Malgré l'utilisation de toutes ces technologies numériques récentes liées à la vidéo considérée comme faisant partie des arts médiatiques, la seule réalisation de films ne suffit pas à répondre aux exigences du laboratoire Hexagram-UQAM en matière d'innovation technologique.

La dimension technologique du projet Arc-Danse se cristallise autour de la production d'une base de données étroitement liée aux enjeux de la documentation artistique dans le domaine de la mémorisation de la danse. Élaborée à partir du processus de recréation propre à Mario Côté, elle est destinée à être utilisée à la fois comme un outil d'archivage des documents qui ont accompagné son travail de recherche et comme un moyen de les remédiatiser en vue de les rendre publics. Si celle-ci est avant tout conçue sous la forme d'un premier prototype à partir de l'expérience artistique spécifique à Mario Côté, l'idée est de pouvoir plus tard en

déployer une version plus générique, capable de s'adapter au processus créatif de chaque artiste ou encore de chaque étudiant, notamment dans le cas d'une application dans l'enseignement artistique universitaire. Pour élaborer cette base de données, Mario Côté a coopéré avec les deux chercheurs en informatique, Brigitte Kerhervé et Olivier Gerbé. La première exerce dans le département d'informatique de l'UQAM tandis que le second est rattaché au laboratoire informatique de HEC Montréal (École des hautes études commerciales de Montréal). Si ces deux chercheurs ont été en charge du développement technique de l'archive, sa conception résulte vraiment d'une collaboration entre ces trois protagonistes. Les deux informaticiens sont partis des besoins de Mario Côté et celui-ci a toujours été impliqué dans les choix techniques déterminants pour la structure de la base de données. Elle a été développée sur la plate-forme WAD (*Web Application Design*), un outil de prototypage initialement produit par la MATI de Montréal (Maison des technologies pour la formation et l'apprentissage Roland-Giguère) pour créer et tester rapidement des environnements pédagogiques variés, tels que des portfolios à destination des étudiants en enseignement supérieur. L'intérêt de cet outil est de pouvoir développer facilement une base de données, qui permet de gérer du contenu et de le diffuser sur le *Web*. Plus exactement, il simplifie la possibilité de la modifier au fur et à mesure que le modèle conceptuel d'organisation de données se met en place, de sorte que les aspects techniques et informatiques demeurent subsidiaires à l'approche conceptuelle du projet. Si l'enjeu commun du projet *Arc_Danse* est de réfléchir à la mémorisation de la danse par l'intermédiaire de la recréation d'œuvres historiques et la remédiatisation de ses archives, les deux chercheurs en informatique coopèrent avec Mario Côté, car ils souhaitent profiter de ce contexte original pour pouvoir développer les potentialités techniques de la plate-forme WAD. En effet, tous les développements informatiques élaborés pour la base de données *Arc_Danse* sont réintégrés à cette plate-forme. Ils peuvent être réutilisés par la suite pour d'autres applications et dans d'autres contextes de recherche. De cette manière, le projet *Arc_Danse* participe à l'innovation technologique. Il favorise la production d'un outil informatique au service d'un usage inédit dans le champ artistique.

Au final, malgré sa spécificité, celle de mettre en œuvre un processus de

recréation plutôt qu'une simple création, le projet *Arc_Danse* témoigne tout de même des enjeux caractéristiques de la recherche création, telle qu'elle est conduite dans le laboratoire Hexagram-UQAM. Tout d'abord, il relève de la recherche en art, car il est orchestré par l'artiste chercheur Mario Côté à partir de sa propre pratique artistique. Ensuite, il mobilise les techniques de la vidéo numérique, qui est considérée au Québec comme faisant partie des arts médiatiques. Enfin, il découle d'un fonctionnement en équipe permettant à plusieurs chercheurs de coopérer ensemble, afin d'exercer une recherche hybride et interdisciplinaire, située au croisement de la danse, de la vidéo et de l'informatique, de sorte à favoriser simultanément l'expérimentation artistique et l'innovation technologique.

3. LA DOCUMENTATION AU SERVICE DE TROIS INTENTIONS COMMUNICATIONNELLES

Dans la première partie de cette thèse (Chapitre IV), il a été démontré que la documentation en tant que dispositif résulte d'une construction humaine émanant d'une intention. Il a été précisé qu'elle semble comporter deux niveaux d'intentionnalité, une « intentionnalité constitutive » et une « intentionnalité communicationnelle », telles que les a énoncées le chercheur Jean Davallon pour l'exposition muséale (Davallon, 2000 : 9). Son « intentionnalité constitutive » réside dans sa capacité à rendre accessible des documents, eux-mêmes porteurs de l'information, alors que son « intentionnalité communicationnelle » fait référence à la manière dont le producteur ou les producteurs produisent et organisent les documents afin de les communiquer. À cette étape de la thèse, le caractère communicationnel de la documentation et sa potentialité à devenir une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques demeurent hypothétiques. Cependant, ce sous-chapitre introduit l'interrogation de cette hypothèse, formulée initialement au niveau théorique, dans le cadre plus opérationnel des trois terrains étudiés. Effectivement, si ces trois terrains appartiennent à des institutions de natures différentes, qui conçoivent et pratiquent la recherche en arts numériques d'une façon très dissemblable, ils ont tous été réunis ici parce qu'ils ont chacun mis en place des dispositifs relevant de la documentation. Ces derniers se situent au centre de l'analyse déployée dans cette thèse. Aussi, le but de ce sous-chapitre est d'exposer les raisons qui ont poussé les acteurs des terrains étudiés à s'emparer de la documentation et de mettre en exergue ses intentions communicationnelles, dont elle serait potentiellement porteuse.

À Kawenga, la documentation est sollicitée pour répondre aux exigences communicationnelles d'un medialab, c'est-à-dire produire des savoirs accessibles à tous en sortant des formes conventionnelles de la communication scientifique. Dans le cadre des résidences artistiques, elle est devenue le moyen pour diminuer les attentes focalisées sur la production d'une œuvre en rendant compte du processus créatif éprouvé en amont et pour renforcer de la sorte le caractère expérimental et innovant de celui-ci. Ses intentions communicationnelles se

résument à constituer une trace matérielle de l'expérimentation artistique menée lors de la résidence, à communiquer les savoirs qui y ont été sollicités et à valoriser le travail des artistes. Au laboratoire NT2, les chercheurs utilisent la documentation à la fois pour rendre compte des arts hypermédiatiques, leur corpus scientifique, et les savoirs théoriques qui y sont affiliés. Elle est organisée et communiquée par l'intermédiaire d'une plate-forme numérique originale matérialisée par le site internet du laboratoire. L'activité documentaire est devenue une priorité du NT2 pour saisir ce corpus artistique très variable et le conserver dans le temps, ainsi que produire des ressources ayant pour objectif de communiquer et de diffuser les résultats intermédiaires ou plus aboutis de la recherche théorique sur les arts hypermédiatiques. Au laboratoire Hexagram-UQAM, le projet de recréation en vidéodanse des œuvres chorégraphiques du patrimoine artistique québécois introduit par deux processus de remédiatisation une porosité entre l'archive et le corps vivant. Il réunit des archives de la danse sur lesquelles se fonde en partie la recréation chorégraphique et produit lui-même de nombreuses traces documentaires. Cette documentation constitutive de la base de données Arc_Danse communique alors une mémoire de la danse québécoise, vivante et créative, dans le sens où, non figée, elle est avant tout destinée aux chercheurs praticiens de cette discipline artistique pour que ceux-ci continuent à s'en emparer pour des reprises, des recréations ou encore des créations inédites.

3.1 Stimuler de nouvelles pratiques artistiques, transmettre des savoirs et valoriser le travail des artistes

Initialement, les activités du centre de documentation de Kawenga étaient principalement dirigées vers l'organisation et l'exploitation d'un fonds documentaire, essentiellement constitué de ressources pédagogiques sur le cinéma, du fait de ses anciennes activités en tant qu'Espace Culture Multimédia (ECM) et en tant que Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel. Lors de la première transformation de Kawenga comme lieu dédié exclusivement aux arts numériques, le centre de documentation a redéfini sa politique d'acquisition vers des documents (livres, revues, cdrom, DVD, dossiers artistiques, ressources techniques et méthodologiques, ressources en ligne…) uniquement consacrés aux champs des arts, des cultures et des

technologies numériques. L'orientation du projet Kawenga en tant que medialab artistique nécessite une fois de plus de refondre les activités du centre de documentation. En effet, si les médialabs cherchent à briser les frontières qui séparent les lieux coutumiers de la recherche et de l'innovation en privilégiant les rencontres et le travail collectif entre toutes les personnes susceptibles de contribuer à l'essor des technologies numériques, ils le font dans une logique de biens communs. Ces derniers se définissent comme une ressource matérielle ou immatérielle autour de laquelle une communauté d'acteurs s'accorde sur les règles de son partage de manière à ce qu'elle circule librement, le plus possible, tout en garantissant sa réutilisation et sa pérennité. Dans cette logique, ils essayent de renouveler les formes de transmission des savoirs de la recherche, en les communiquant non plus par le biais des colloques ou des revues scientifiques, mais directement sur internet, par des textes accompagnés de vidéos ou de photographies, diffusés sur les réseaux sociaux ou les blogues. Leur objectif principal est de sortir des réseaux habituels de la communication scientifique pour que le savoir soit librement accessible à tous. À Kawenga, cette participation à une culture des biens communs s'exprime dans la volonté de transférer et de partager les connaissances et les savoir-faire produits lors des nombreuses activités que son équipe organise. L'idée est que les connaissances et les savoir-faire développés lors d'un atelier, par exemple, soient capitalisés sous la forme de savoirs pour être communiqués librement au plus grand nombre, et pas seulement aux seuls participants. De cette façon, le savoir est réutilisable et circule du curieux à l'amateur, de l'enseignant à l'étudiant, de l'artiste au professionnel et au chercheur, entre tous ceux désireux de découvrir, de s'informer, d'approfondir leurs propres connaissances ou encore de prolonger les acquis assimilés lors de la participation à un atelier. Ce besoin de redéfinir les activités du centre de documentation pour qu'elles puissent être en adéquation avec les missions de medialab artistique a coïncidé avec mon recrutement dans le cadre de la CIFRE. Chargé de la documentation à Kawenga, je me suis occupé d'organiser et de mettre en œuvre ces changements. Mon travail de recherche sur les formes de communication de la recherche en arts numériques s'est parfaitement inscrit dans ce contexte de remaniement des activités du centre de documentation de Kawenga.

En plus d'acquérir des publications en lien avec les arts et les technologies numériques, les activités du centre de documentation se sont orientées vers la production en interne de documents à partir des actions initiées par Kawenga. Dès lors, l'objectif est de créer des objets éditoriaux publiés en ligne ou mis à disposition aux publics en version papier dans le centre de documentation. Par exemple, pour les ateliers Bricolowtechs et les ateliers Samedis numériques, les documents prennent la forme, soit du *Cahier Pratique Bricolowtech*, soit du *Cahier Pratique Samedi numérique*. Ces deux cahiers s'organisent autour d'une même structure composée d'une fiche projet, d'un tutoriel, d'un descriptif du déroulement de l'atelier, éventuellement d'un glossaire et d'une bibliographie accompagnée de sites internet ressources référencés. La fiche projet donne les indications suivantes : intitulé de l'atelier, type de public ciblé, leur pré-requis, les pré-requis pour l'animateur, dates et durée de l'atelier, son descriptif, ses objectifs pédagogiques, son déroulement, les résultats attendus, les ressources nécessaires (humaines, matérielles, logicielles), nom et contacts de l'intervenant. Pour constituer ces cahiers pratiques, un protocole a été établi. Plusieurs semaines avant la date de chaque atelier, le responsable de la documentation contacte l'intervenant en lui transférant en version numérique un *Cahier de bord*. Celui-ci est un outil qui a été pensé pour aider l'intervenant dans l'élaboration des ressources liées à son atelier. Constitué de rubriques à remplir, il est destiné à recueillir des informations sur les ateliers, qui seront réassemblées et mises en pages de façon à constituer le *Cahier pratique* final. L'intervenant doit remplir le *Cahier de bord* quelques jours avant l'intervention de manière à laisser du temps au chargé de la documentation pour mettre en forme le *Cahier pratique*. Une fois validé par l'intervenant, celui-ci est imprimé en plusieurs versions pour les participants à l'atelier. Une d'entre elles est conservée dans le centre de documentation tandis qu'une version numérique sous le format pdf est disponible en téléchargement sur le site internet de Kawenga.

Cette production de documents vient répondre à trois intentions communicationnelles. Premièrement, il s'agit de créer des traces de toutes les actions menées par Kawenga afin de créer une sorte de mémoire vive de l'association. Deuxièmement, les documents sont créés pour constituer un contenu cognitif en lien avec les activités auxquelles ils sont associés dans le but de

proposer des informations utiles pour les publics de Kawenga, notamment pour ceux qui souhaitent approfondir et compléter ce qu'ils ont appris ; par exemple, dans un atelier ou un *workshop* artistique. Les documents deviennent alors des sources informationnelles pour tous les publics qui fréquentent Kawenga. Troisièmement, ces documents sont également destinés aux autres acteurs du champ culturel qui souhaiteraient organiser une même activité sur un autre territoire ou du moins s'en inspirer pour l'adapter à un autre contexte. La documentation sert alors de moyen pour essaimer ailleurs les actions testées par Kawenga, notamment à l'échelle du territoire régional. Plusieurs dimensions du document sont sollicitées pour concrétiser ces intentions communicationnelles. D'une part, le document est un objet matériel support de conservation d'un témoignage de l'activité qui a été organisée. D'autre part, il communique un contenu informationnel pour rendre durable et valable, sous la forme de savoir, les connaissances et les savoir-faire communiqués, par exemple, lors d'un atelier, pour qu'ils soient réutilisables à des moments différents par les participants ou n'importe quelle autre personne qui y trouve des informations dont il a besoin. De plus, il peut éventuellement permettre que l'opération soit reconduite sous une disposition semblable sur un autre territoire. Tous les documents constitués numérotés finissent par établir une collection documentaire qui rend compte dans une logique de valorisation de la densité et de la diversité des actions menées à Kawenga.

Cette question de la documentation s'est également posée pour les résidences. Dans celles-ci, auparavant, l'expérimentation artistique telle qu'elle y était pratiquée était focalisée uniquement sur la production d'une œuvre d'art. Or, l'évolution de Kawenga en medialab artistique incite la structure à se positionner de plus en plus comme un lieu de recherche en art. Dès lors, l'équipe de l'association a relevé la nécessité de modifier les modalités des résidences pour que toutes les attentes ne soient plus uniquement fixées sur l'évaluation de l'œuvre finalisée, ce qui a pour conséquence de limiter le caractère expérimental et innovant des projets créatifs accueillis, alors même que l'expérimentation artistique possède une place centrale dans la conception de la recherche en arts numériques défendue par Kawenga. Ce constat a déjà été établi dans le sous-chapitre précédent. La proposition formulée par moi-même et au cœur de ma

recherche doctorale, celle de penser que la documentation puisse devenir une forme de communication de la recherche en art, est justement apparue à Kawenga comme le moyen d'atténuer l'importance accordée à la production d'une œuvre achevée. L'idée est alors de rendre compte par la documentation du processus créatif considéré comme le moteur de l'expérimentation artistique menée en résidence. Il s'agit de renverser le poids des attentes, non plus sur la seule œuvre créée, mais également sur le processus en cours en amont de celle-ci. Aussi, à Kawenga, deux types de résultats de la recherche en art s'esquissent, celui d'une œuvre et celui d'une documentation qui l'accompagne et qui rend compte de son processus créatif expérimental et innovant. Celui-ci devient l'objet à documenter, car il est porteur de connaissances et de savoir-faire et ouvre des réflexions qui, à Kawenga, jusqu'à présent, n'étaient pas communiqués en savoir. Or, comme cela a déjà été signalé, l'activité de medialab artistique réclame de produire des savoirs accessibles à tous. Cette documentation prend ainsi une place primordiale dans ce lieu, car elle est destinée à accompagner les jeunes artistes, les étudiants et les amateurs, dans leurs démarches créatives numériques. Elle permet de rendre compte des techniques et du mode de pensée artistique adaptés à la création numérique. Plus largement, elle s'adresse à n'importe quelle personne qui cherche à en savoir plus sur les arts numériques. Cette documentation permet aussi de garder une trace de tous les projets artistiques soutenus par Kawenga. Le fonds documentaire produit contribue alors à la circulation et à la promotion du travail conduit par les artistes, au niveau régional et national, en diffusant leurs compétences et leurs savoir-faire auprès des autres institutions culturelles, des milieux industriels et de la communauté scientifique, afin de stimuler l'émergence de projets transdisciplinaires innovants autour de développements technologiques inédits. Cette documentation artistique répond donc à plusieurs intentions communicationnelles à l'image de la documentation attachée aux ateliers. Premièrement, elle contribue, elle aussi, à alimenter la mémoire vive de Kawenga en constituant une trace matérielle de l'expérimentation artistique menée dans le cadre des résidences. Deuxièmement, elle cherche à communiquer les savoirs de la recherche en art telle qu'elle est envisagée à Kawenga, c'est-à-dire toutes les connaissances et les savoir-faire mobilisés pendant le processus créatif expérimenté lors d'une résidence. Troisièmement, elle souhaite valoriser le travail des artistes. La conception et la mise en œuvre de cette documentation capable de

répondre à ces trois intentions communicationnelles ont fondé mon travail au sein de Kawenga.

3.2 Constituer un corpus artistique stable, produire et diffuser des savoirs artistiques théoriques

Dès le départ, telle qu'elle est énoncée dans les demandes de subventions[55], le NT2 a comme intention initiale d'élaborer une plate-forme numérique originale, qui serve à la fois à la recherche sur les arts hypermédiatiques et à sa communication. Cette infrastructure informatique vient répondre à des besoins indispensables à l'activité de recherche, qu'il s'agisse de la constitution, de la conservation et de l'utilisation d'un corpus d'étude, ou de la production, de la diffusion et de la valorisation de connaissances théoriques.

La création hypermédiatique a largement modifié les formes et les enjeux de l'art, autant de conséquences étudiées au laboratoire NT2. Ses membres scientifiques ont dû renouveler leurs cadres conceptuels et méthodologiques, car ceux habituellement utilisés ne suffisaient plus à la compréhension de ces archétypes artistiques inédits (Gervais, 2009). Si cette création hypermédiatique révélatrice de l'imaginaire contemporain est l'objet de recherche du NT2, l'équipe scientifique ne possède pas de recul historique face à celle-ci. Il en résulte une absence d'institutionnalisation de ces œuvres éparpillées sur l'ensemble du net et non reconnues par le monde de l'art officiel. Ce constat est formulé par Bertrand Gervais : « L'institutionnalisation de ces œuvres n'est pas encore assurée, aucune bibliographie, aucun répertoire substantiel ne les regroupe » (Gervais, 2009). L'autre difficulté, à laquelle l'équipe du NT2 est confrontée, est la disparition de plus en plus rapide des œuvres hypermédiatiques, induite par le phénomène d'obsolescence des technologies numériques qui les exclue de fait d'une étude rétrospective. Pour illustrer ce phénomène, deux œuvres ont été choisies à partir du Répertoire des œuvres hypermédiatiques[56], – la première base de données mise en place par le NT2 – qui en référence plus de 4 000 disséminées sur le net.

55 Demande de subvention au Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada et demande de subvention à la Fondation Canadienne pour l'Innovation.
56 Voir : NT2. (2005-2016). *Répertoire des œuvres hypermédiatiques.* Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1

Lorsque l'internaute cherche à y consulter les œuvres les plus anciennes, comme celles datant de 1991, le répertoire en propose six. Parmi ces dernières, deux font déjà l'objet de difficultés d'accès. Par exemple, l'œuvre littéraire intitulée *Mass* de l'écrivain Shumate Michael n'est plus en ligne[57]. Cet hypertexte de fiction proposait au lecteur deux modes de navigation pour lire une nouvelle, soit de manière linéaire comme un livre classique, ou alors en suivant le cours des pensées d'un des personnages principaux de l'histoire. Si cette œuvre a été créée en 1991, la fiche du répertoire qui la référence, elle, a été réalisée en décembre 2006. Aujourd'hui à la date de rédaction de cette thèse en 2016, l'hyperlien, qui devrait renvoyer l'internaute directement vers l'œuvre, n'est plus actif[58]. Une recherche simple avec le moteur de recherche *Google* en tapant son titre accompagné du nom et du prénom de son auteur ne permet pas de la retrouver. Le même phénomène se répète lorsque l'internaute souhaite accéder à l'œuvre de fiction interactive de l'auteur François Coulon, intitulée *L'Egérie, la vie d'Amandine Palmer*, en cliquant sur le lien du répertoire[59]. Celui-ci ne fonctionne plus. L'œuvre date de 1991 et sa fiche d'août 2006. Contrairement à la précédente, celle-ci est encore accessible *via* le site internet de l'auteur François Coulon[60]. Cependant, l'internaute pour la visionner doit résoudre plusieurs obstacles techniques, notamment celui de télécharger un émulateur gratuit, l'œuvre étant visible seulement sur un système d'exploitation MacOS 8-9. Les membres du NT2 sont donc confrontés à un corpus artistique variable, non-institutionnalisé, soumis à des mutations incessantes, dont les modèles d'analyse n'existaient pas encore.

Pour pallier ces difficultés, les chercheurs du NT2 se sont alors donnés comme objectif ; dans un premier temps, de constituer un corpus d'œuvres hypermédiatiques suffisamment large pour que celui-ci devienne représentatif des enjeux créatifs émergeant de l'internet ; à partir duquel, dans un second temps, ils

57 Voir : Simoneau, M. (2006, décembre). *Mass. Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatique du laboratoire NT2.* Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/mass
58 Voir : Shumate, M. (1991). *Mass.* Récupéré le 19 juin 2016 http://people.duke.edu/~mshumate/fiction/mass/simul.html
59 Voir : Ladouceur, M. (2006). *L'Égérie, la vie d'Amandine Palmer. Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire N2.* Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/legerie-la-vie-damandine-palmer
60 Voir : Coulon, F. (1991). *Fictions numériques, vidéos interactives.* Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.francoiscoulon.com/titres/egerie/prise_multiple.html

ont construit un cadre d'analyse productif de connaissances théoriques. La documentation s'est avérée être, pour les chercheurs du NT2, le moyen à expérimenter pour saisir ce corpus variable et le conserver dans le temps. D'une part, Bertrand Gervais précise qu'« en l'absence d'institutions dûment établies [...], il a fallu développer des techniques de veille pour repérer les œuvres et découvrir des réseaux locaux de promotion et de publication » (Gervais, 2009). D'autre part, Joanne Lalonde spécifie que l'étude des arts hypermédiatiques nécessite un travail de documentation et d'archivage important pour pallier à la volatilité des sites internet (Lalonde, 2012 : 65). Pour cela, les chercheurs du NT2 ont mobilisé une des modalités fondamentales de la recherche sur l'art, la description. La compréhension une œuvre implique de la décrire, de la commenter et de l'interpréter. La conception, la production et l'archivage des documents qui décrivent les œuvres constitutives d'un corpus commun au NT2 sont donc devenus les actions prioritaires du laboratoire. Ses membres scientifiques ont développé des protocoles de description prenant en compte la spécificité des œuvres hypermédiatiques, comme les formes d'interactivité ou les technologies utilisées (Gervais, 2009). Joanne Lalonde confirme cette conduite, lorsqu'elle dit que les recherches des membres du NT2 « se sont principalement inspirées du principe de l'échantillonnage et de l'indexation descriptive, à la fois d'œuvres références et de concepts clés » (Lalonde, 2012 : 66). Dans la foulée, elle précise que de l'échantillonnage les chercheurs du NT2 en sont maintenant à constituer une collection documentaire d'œuvres hypermédiatiques (Lalonde, 2012 : 66). Face au développement exponentiel de ce type d'œuvre sur le net et à l'accroissement du travail documentaire que cela engendre, le laboratoire NT2 a restreint ses critères de sélection, qui à l'origine étaient très ouverts, pour répertorier uniquement les œuvres qui exploitent les spécificités du médium numérique ; par exemple, les œuvres aux structures interactives inédites. Bertrand Gervais explique cette décision par les propos suivants ; « ce qui nous intéresse : c'est moins la persistance des manifestations de la culture du livre et les phénomènes de migration vers le Web que l'apparition de nouvelles pratiques culturelles produites à l'aide des dispositifs de production et de transmission liés à la culture de l'écran » (Gervais, 2009). Dès le début, les chercheurs ont souhaité réunir ces documents descriptifs dans une même base de données flexible, le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, accessible à partir d'un site internet et grâce à un moteur de

recherche efficace. Joanne Lalonde la présente de cette façon : « Le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques qui contient environ 3 700 œuvres […] propose une recension […] des œuvres d'art hypermédiatiques, accessible en ligne, libre et ouverte à la communauté de chercheurs dans le domaine » (Lalonde, 2012 : 65-66). Pour Bertrand Gervais, ce travail d'identification et de description par la documentation entreprise par le NT2 constitue « une expertise unique en la matière » (Gervais, 2009).

Cependant, le développement et la conservation de ce corpus de documents ne sont pas une fin en soi, il sert directement à la production et à la diffusion de connaissances théoriques sur les arts hypermédiatiques. Effectivement, Bertrand Gervais précise que le « répertoire se révèle vite insuffisant pour véritablement témoigner de l'apparition d'une culture de l'écran » et ajoute qu'« il faut non seulement proposer un catalogue, mais déployer une activité intellectuelle qui en assurera l'utilité » (Gervais, 2009). La documentation est alors considérée comme le corpus de départ à partir duquel l'équipe scientifique produit par la suite sa réflexion théorique. Si l'action de documenter– la constitution des paramètres de sélection, de classification, de catalogage et de citation des œuvres hypermédiatiques – participe en elle-même à l'activité scientifique des chercheurs, ces derniers poursuivent leur objectif de construire les méta-discours de la pensée de l'hypermédia artistique, dans l'élaboration d'autres résultats de recherche, dont les modèles sont plus proches de ceux utilisés usuellement dans les sciences humaines, à l'image de l'article scientifique. En effet, le Répertoire a été conçu dans la volonté de le faire dialoguer avec d'autres documents, qui comportent, eux, d'autres formes de résultats de recherches plus aboutis, le tout à partir d'un espace *Web* commun, le site internet du NT2. Aussi, celui-ci propose en ligne des ressources documentaires qui, cette fois-ci, ont pour objectif de communiquer et de diffuser des résultats intermédiaires ou plus aboutis de la recherche produite au laboratoire. Le dessein ultime est « de faire du laboratoire NT2 un lieu dynamique et une référence en ce qui a trait à l'étude et à la valorisation des arts et des littératures hypermédiatiques » (Gervais, 2009). Cette mise en commun des travaux scientifiques permise par l'outil numérique favorise le travail collaboratif entre les chercheurs. Dès le début, pour la communication des résultats scientifiques, les chercheurs ont souhaité sortir de la

logique du papier pour favoriser le support numérique, qui possède la possibilité d'incorporer dans la communication d'autres médias que le texte, comme des séquences vidéos ou sonores. Leur intention les a orientés vers le choix du logiciel *Drupal*, un logiciel libre de base de données relationnelle, répondant à ces besoins de développer un système d'indexation complexe et de supporter la diffusion en réseau de sources audio et vidéo lourdes. Le choix de cette infrastructure numérique est justifié par ce désir de renouveler la communication des résultats scientifiques en créant de nouveaux modèles de valorisation des données scientifiques, notamment en travaillant sur leurs modes de visualisation, le but étant d'augmenter l'auditoire des recherches menées au NT2.

En définitive, le site internet du NT2 a pour objectif de devenir ce que le chercheur Bertrand Gervais nomme un environnement de recherche et de connaissances (ERC), tel qu'il a déjà été défini précédemment (Gervais, 2012). Aussi, il s'organise à la fois comme un outil de diffusion et un espace de ressource, ouvert à tous en accès libre et déployé en temps réel, une sorte d'agora de recherche capable de « dynamiser une communauté et d'exploiter un champ de façon soutenue » (Gervais, 2012). La visée encyclopédique de la plate-forme est alors confirmée, le site internet accumulant dans une volonté d'exhaustivité les connaissances théoriques sur les arts hypermédiatiques.

Au final, la réalité de la création hypermédiatique actuelle a induit l'intention chez les scientifiques du laboratoire NT2 de s'orienter vers la documentation, à la fois pour rendre compte de ces formes artistiques, mais aussi de la recherche théorique, qui y est affiliée.

3.3 Établir une mémoire créative et vivante de la danse québécoise

Au laboratoire Hexagram, les responsables d'une recherche création ont l'obligation de valoriser leurs résultats idéalement dans différentes sphères professionnelles (scientifiques, entrepreneuriales, culturelles, éducatives…). Pour son projet Arc_Danse, Mario Côté a répondu à ces exigences communicationnelles. Par exemple, le projet de recréation autour de la pièce *Danse dans la neige* créée initialement en 1947 par Françoise Sullivan, qui a

abouti à la production du film *Les Saisons Sullivan,* a fait l'objet de plusieurs valorisations. Le film a été diffusé pour la première fois en janvier 2007 dans le cadre de la 25e édition du Festival International du Film sur l'Art de Montréal. Toujours en 2007, la recréation *Les Saisons Sullivan* fait l'objet d'une publication, sous la forme d'un album à tirage limité de 91 pages, réalisée par la commissaire Louise Déry de *La Galerie* de l'UQAM. Pour chacune des danses de chaque saison, l'album montre la danseuse en action ; d'abord, par un croquis dessiné par Françoise Sullivan, ensuite par une sélection de photographies en noir et blanc prises pendant le tournage du film, soit par le directeur de la photographie Steeve Desrosiers, soit par son assistante Marion Landry. L'ensemble est accompagné d'un texte rédigé par Louise Déry. La conception graphique, elle, a été composée par Marc-André Roy. Par la suite, le film *Les Saisons de Sullivan* a été diffusé sur la chaîne culturelle et artistique francophone de télévision ICI ARTV du groupe Société Radio-Canada. En janvier 2008, il a été présenté lors de l'exposition *Pluralité et création* dédiée à l'œuvre de Françoise Sullivan et organisée à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. À la même période en février 2008, le film a été programmé à la 26e édition des Rendez-vous du Cinéma Québécois, un festival consacré à la production cinématographique québécoise. À l'occasion du soixantième anniversaire de la publication du *Refus global*, Louise Déry a mis au point lors de l'été 2008, pour le Musée d'art de Joliette, une version expographique de l'album *Les Saisons Sullivan,* qu'elle a publié l'année plus tôt. En octobre 2008, toujours pour fêter le soixantième anniversaire du *Refus global*, un ciné-causerie réunissant Mario Côté et Françoise Sullivan a été organisé à la Maison de la culture Villebon à Belœil, près de Montréal. Dans le cadre universitaire, plusieurs valorisations ont également été menées. Par exemple, Mario Côté a publié en 2010 un article intitulé *Recréer Danse dans la neige* dans le numéro 86 de la revue scientifique *Revue Ciel Variable*. De même, il a participé aux journées d'études intitulées *Documenter, recréer… Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines,* organisées du 2 au 4 mai 2013 à l'UQAM, sous la direction d'Anne Bénichou, avec la collaboration de Marc Boivin, de Ginelle Chagnon et de Theresa Rowat. À la suite de celles-ci, un entretien sur son travail de recréation a été publié en 2015 sous la forme d'un entretien réalisé par la chorégraphe-chercheuse Catherine Lavoie-Marcus dans l'ouvrage collectif dirigé

par Anne Bénichou sous le titre principal de *Recréer/Scripter*. Le film a été projeté dans le cadre du séminaire universitaire *L'œuvre dans l'œuvre : filmer l'art du Québec* organisé le 19 février 2014 au Carrefour des arts et des sciences à l'Université de Montréal (UDeM). La valorisation du projet Arc_Danse s'exerce même à l'échelle internationale, puisqu'en décembre 2013 une rencontre nommée *Hommage aux créatrices de la danse contemporaine au Canada : Françoise Sullivan et Jeanne Renaud,* présentée par Mario Côté et l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour, en présence des deux chorégraphes, a été établie au Fresnoy, le Studio national des arts contemporains de Tourcoing, en France, dans le cadre de l'exposition *À Montréal, quand l'image rôde*, au cours de laquelle des extraits des *Saisons Sullivan* ont été diffusés. Encore très récemment, neuf ans après sa production, *Les Saisons Sullivan* ont été encore valorisées en faisant l'objet d'une exposition organisée du 28 janvier au 10 avril 2016, au MacKenzie Art Gallery de Regina, le plus important musée d'art public du Saskatchewan, une province centrale du Canada. Elle a été mise en place en collaboration avec l'organisme culturel à vocation international, New Danse Horizons, spécialisée dans la diffusion et la promotion de la danse contemporaine. Pour fêter ses 30 ans, l'équipe du New Danse Horizons a voulu montrer le travail de Françoise Sullivan, considérée comme une icône de la danse moderne au Canada. En parallèle de cette exposition, le film de Mario Côté a été diffusé et une rencontre entre Françoise Sullivan et la professeur Allana Lindgreen de l'University of Victoria, spécialisée dans l'histoire de la danse et du théâtre moderne en Amérique du Nord, a été planifiée à l'University of Regina. La sommaire présentation de tous ces événements de promotion et de valorisation du projet de recréation des *Saisons Sullivan* et plus généralement d'*Arc_Danse* témoigne de la capacité des artistes du laboratoire Hexagram-UQAM à établir des liens avec d'autres acteurs culturels et scientifiques, aussi bien à l'échelle régionale, nationale et internationale. De cette manière, ils deviennent des acteurs importants qui, par leurs recherches, dynamisent largement la scène artistique québécoise.

Cette exigence communicationnelle propre à la politique de valorisation du laboratoire Hexagram, orientée vers les transferts du côté des acteurs culturels et socio-économiques, rentre en adéquation avec la volonté de l'artiste Mario Côté ; beaucoup plus personnelle, d'assurer avec son projet de recherche

recréation Arc_Danse une remédiatisation des œuvres chorégraphiques du patrimoine artistique québécois. Le terme de remédiatisation utilisé par Mario Côté fait référence ici à cette capacité à médiatiser de nouveau une œuvre éphémère par l'intermédiaire d'une recréation en vidéodanse. Autrement dit, il s'agit pour lui d'utiliser le processus de recréation comme intermédiaire pour transmettre une œuvre, qui a déjà été communiquée par le passé sous une autre forme. L'objectif est de redonner vie à une œuvre chorégraphique historique éphémère disparue, dont les traces documentaires constituées à l'époque font défaut pour maintenir active sa mémorisation. La pièce la plus exemplaire de l'absence de traces la documentant est le projet chorégraphique *Les Saisons* de Françoise Sullivan. La chercheuse en muséologie Amélie Giguère en énumère les traces documentaires dans sa thèse sur la muséalisation des performances (Giguère, 2012). À l'origine, l'œuvre devait contenir une série de quatre actions improvisées à l'extérieur ayant comme thématique chacune une des saisons de l'année. Le volet *Été* fut créé en juin 1947 sur les berges du fleuve Saint-Laurent aux Escoumins. *Danse dans la neige* fut créée à la fin du mois de février 1948, sur le sol complètement enneigé de la campagne, au pied du Mont-Saint-Hilaire. Avant que François Sullivan les réalise pour le projet vidéodansé de Mario Côté, les derniers volets *Printemps* et *Automne* ne furent jamais accomplis. Que reste-il de ces actions qui marquent les prémices de la danse moderne au Québec ? Il en reste des titres comme *Danse dans la neige*, des dates comme 1948 et des lieux géographiques comme le Mont-Saint-Hilaire. Si l'essai, intitulé *La danse et l'espoir,* écrit en 1948 par Françoise Sullivan, donne quelques clés de lecture pour comprendre cette œuvre, très peu de documents peuvent en témoigner directement. *Danse dans la neige* a tout de même fait l'objet d'un enregistrement au moment de sa création :

> deux seuls spectateurs assistent à la création de la performance. Le 28 février 1948, Jean-Paul Riopelle et Maurice Perron, signataires de Refus Global, amis de la danseuse et chorégraphe, forment son seul auditoire. Les deux artistes ne sont toutefois pas que des spectateurs : ils documentent également la performance. Jean-Paul Riopelle tourne un film, alors que Maurice Perron fait des photographies (Giguère, 2012 : 163).

À l'instar de *Danse avec la neige*, *Été* fut également filmé en juin 1947 par la mère de Françoise Sullivan. Seulement, aujourd'hui, ces deux films sont introuvables, perdus au courant des années cinquante. Seules, les photographies

de Maurice Perron semblent avoir été conservées et se sont imposées comme substitut de la danse. Avec le projet Arc_Danse, Mario Côté a eu l'idée de pallier à cette perte des films en rejouant les chorégraphies de l'époque dans les lieux originels de manière à les refilmer, mais, cette fois-ci, en y intégrant les derniers volets qui n'avaient jamais été réalisés auparavant : *Printemps* et *Automne*. Aussi, le DVD du film *Les Saisons Sullivan* co-signé Mario Côté et Françoise Sullivan, sorti en 2007, a contribué à remédiatiser cette œuvre chorégraphique éphémère créée initialement en 1947 et 1948. Cette remédiatisation a été largement prolongée par tous les événements de valorisation qu'elle a engendrés par la suite.

Pour Mario Côté, cette remédiatisation par le processus de recréation a comme vocation principale de contribuer à la mémorisation des œuvres éphémères du patrimoine chorégraphique québécois. Par l'Arc_Danse, Mario Côté a l'intention de concourir à la constitution d'une mémoire de la danse. Cette problématique est très ancienne. Elle a toujours été une préoccupation majeure des acteurs de la danse dans la mesure où celle-ci est considérée comme un art éphémère. Malgré l'existence de système de notation dès le XVe siècle, la danse échappe, contrairement à la musique ou au théâtre, à un système conventionnel de mémorisation fondé sur la notion de document. Il n'existe pas de support standardisé pour transmettre une danse, comme peut l'être une partition pour la musique. Cette résistance s'explique par l'incapacité de la documentation à conserver et à transmettre la dimension corporelle et kinesthésique de la danse. Le caractère vivant de cette discipline artistique contredit les démarches de notation. L'entreprise de mémorisation de la danse contemporaine n'a pas pour autant disparu. Elle a juste adopté d'autres formes que celle de la notation. Elle a privilégié la transmission directe du maître à ses héritiers par l'oralité associée à la gestuelle du corps. Dans ce cas-là, le corps vivant devient le vecteur le plus important dans la transmission de la danse. Cette forme de transmission s'est organisée structurellement autour du système des compagnies de danse. Pour certains chorégraphes disparus, elles deviennent légalement dépositaires du répertoire, de sorte qu'elles sont les seules à posséder l'autorisation pour réaliser des reprises. Cependant, ce système de mémorisation ne fait pas l'unanimité. Certains artistes contemporains se sont opposés à ces pratiques institutionnelles de préservation de la danse, à l'image de Merce Cunningham qui a organisé le

démantèlement de sa compagnie et de son école au-delà de sa mort. Par cette décision, il a choisi de ne pas figer son répertoire dans le passé. Soucieux de sauvegarder le patrimoine chorégraphique québécois, Mario Côté, lui, a privilégié une approche intermédiaire entre une mémorisation vivante de la danse et une mémorisation par la trace documentaire, dessinant une porosité entre le corps vivant et l'archive. Effectivement, son processus de recréation repose principalement sur l'implication de la chorégraphe qui puise dans ses souvenirs pour se remémorer la danse transmise par la suite aux nouveaux interprètes. Cependant, pour réveiller ses souvenirs, elle s'appuie sur les traces documentaires de l'expérience artistique originelle qui ont été sauvegardées dans le temps. En outre, le processus de recréation aboutit chez Mario Côté à un film, un document audiovisuel destiné à devenir un des supports par lequel la mémorisation de l'œuvre dansée, ainsi recréée, pourra être préservée. Néanmoins, Mario Côté a conscience que sa recréation relève davantage d'une réinterprétation que d'une véritable reconstitution, bien qu'elle soit réalisée avec la complicité de la chorégraphe. Dès lors, il refuse que son film soit érigé comme le seul substitut de l'œuvre chorégraphique originelle. Il rejette le leurre d'une mémorisation figée et milite plutôt pour une mémoire vivante et créatrice de la danse.

L'archive Arc_Danse sous la forme d'une base de données informatique incarne ce souhait de favoriser une mémoire vivante et créatrice de la danse. Si le projet Arc_Danse contient un premier volet de recherche correspondant à la remédiatisation d'œuvres chorégraphiques historiques par leurs recréations, il comprend un second volet qui se confond avec la production de la base de données informatique, destinée cette fois-ci à une seconde remédiatisation, celles des archives de la danse québécoise. Ces deux volets de recherche sont complémentaires. La réalisation de l'archive Arc_Danse est concomitante aux recréations vidéodansées dirigées par Mario Côté, puisqu'elle permet l'indexation et l'archivage des documents rassemblés et produits justement lors du processus de recréation. D'un côté, celui-ci redonne vie à des œuvres éphémères en s'appuyant sur des traces documentaires, et de l'autre, il en produit de nouvelles, qui participent aussi à la remédiatisation de ces mêmes œuvres appartenant au passé. Les traces documentaires historiques témoignant de l'œuvre originelle ont été transmises à Mario Côté par les chorégraphes, Françoise Sullivan ou Jeanne

Renaud, tandis que les autres documents sont ceux qui rendent compte du processus de recréation. Si la base de données Arc_Danse contient finalement toutes les archives du projet de recherche, sa destination n'est pas de conserver un mémoire inerte de la danse. Au contraire, il s'agit de proposer une archive vivante, susceptible d'être sans arrêt réinterrogée dans le but de déboucher sur des reprises, des actes de substitution, des recréations ou encore la création d'œuvres originales. Cette forme de mémoire vivante constituée par cette documentation artistique s'adresse aux chorégraphes et plus largement à tous les acteurs de la danse. En général, les chorégraphes ont recours à la documentation dans le but de construire leur propre culture chorégraphique, dans laquelle ils vont régulièrement puiser pour alimenter leurs inspirations. Celle-ci est encore plus importante lorsque les chorégraphes veulent reprendre un spectacle et qu'ils n'ont pas la possibilité d'accéder à une transmission directe, c'est-à-dire passant par un témoin vivant de la création originelle (chorégraphe, danseurs, assistants…). D'autre part, la documentation joue également un rôle important dans la formation des danseurs et l'assimilation de la gestuelle chorégraphique des répertoires historiques. La vidéo est particulièrement utilisée pour l'observation, l'apprentissage et la mémorisation des anciennes chorégraphies. Au-delà des praticiens de la danse, la documentation constitue aussi un corpus notable pour les différents acteurs des sciences humaines, qui étudient cette discipline artistique (historiens de l'art, sociologues, philosophes, anthropologues, critiques d'art, médecins du sport…). Si la base de données voulue par Mario Côté constitue un outil utile pour l'ensemble de la communauté scientifique qui gravite autour de la danse, notamment par sa capacité à faciliter l'accès à des documents mémorisant les chorégraphies historiques, son intention principale est tout de même de s'adresser en priorité aux praticiens de la danse et particulièrement aux chorégraphes dans leurs activités de recherche documentaire pour la création de nouvelles œuvres. Cette idée se manifeste notamment dans la structure d'organisation de la base de données, qui privilégie une organisation de la documentation autour du processus créatif de Mario Côté, c'est-à-dire la re-création d'une œuvre chorégraphique par la vidéodanse. En somme, la nécessité pour les praticiens de la danse de constituer une mémoire vivante et créatrice, c'est-à-dire au service de la recherche création chorégraphique, a conduit l'artiste chercheur Mario Côté à expérimenter la pratique de la vidéodanse pour la recréation d'œuvres chorégraphiques historiques,

et à utiliser la documentation qui en découle, comme un moyen de communiquer cette mémoire, dans le but qu'elle soit génératrice de nouvelles œuvres.

CHAPITRE II

QUELLE MÉTHODOLOGIE POUR ANALYSER LA DOCUMENTATION COMME ACTE ÉNONCIATIF ?

La première partie s'est terminée sur le constat suivant : l'énonciation documentaire permet d'aborder la documentation comme moyen de communication en dépassant une simple analyse formelle pour privilégier une analyse orientée vers une vision de la documentation comme espace de production de langage. En d'autres termes, la notion d'« énonciation documentaire » permet de concevoir la documentation comme « un objet textuel large » issu d'une « écriture ». En outre, cette notion est déterminante, puisque la démonstration de son existence a déjà été érigée comme le moyen de répondre à la problématique posée par cette recherche (Chapitre IV). Effectivement, il a été établi dans la première partie que la production du savoir nécessite un acte énonciatif (Chapitre II). Dès lors, la documentation sera perçue comme une des formes possibles de la communication scientifique de la recherche en arts numériques ; uniquement, si celle-ci émane d'une énonciation. Aussi, l'énonciation documentaire devient un élément central de la méthodologie déployée dans cette recherche, car cette dernière doit permettre d'en déterminer ou non l'existence. En conséquence, ce chapitre a comme objectif de répondre à cette question : quelle méthodologie faut-il déployer pour analyser la documentation comme acte énonciatif ?[61] Pour y répondre, il mobilise un cadre théorique composé de deux concepts, celui d' « énonciation documentaire » et celui de « dispositif info-communicationnel ».

L'énonciation documentaire sera traitée comme un concept opératoire. Dans un premier temps, il s'agit de voir comment les chercheurs en sciences de l'information et de la communication se sont emparés de la notion d'« énonciation », empruntée à la linguistique, pour étudier la documentation.

61 Cette méthodologie déployée au cœur de cette recherche a fait l'objet d'un tableau récapitulatif présenté dans les annexes. Voir Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 1 : 4.

Appliquée à ses éléments textuels, cette notion a contribué à prouver que celle-ci relève bien d'un acte discursif. Cependant, son efficacité est restreinte, car les marques habituelles de l'énonciation demeurent dissimulées et une grande partie des opérations documentaires ne produit pas de texte constitué d'une suite de mots. Un constat se manifeste alors, celui de devoir s'éloigner du cadre théorique de la linguistique. Aussi, dans un second temps, l'énonciation documentaire est définie comme le prolongement de l'énonciation éditoriale, circonscrite initialement par le chercheur Emmanuël Souchier. L'énonciation documentaire intervient au moment de la collecte et du traitement des documents pour les rendre accessibles au public, à la suite de l'énonciation éditoriale, qui, elle, se manifeste lors de la production et de l'édition des documents. Ces deux énonciations se rapprochent en de nombreux points. Par exemple, toutes les deux résultent de plusieurs énonciateurs et engendrent des marques indicielles « cachées ». Ce recoupement concourt finalement à établir le mode opératoire de l'énonciation documentaire comme cadre d'analyse, c'est-à-dire qu'il découle sur l'impératif d'examiner les objets de la documentation, selon une approche sémiotique et non pas strictement linguistique, afin d'identifier ses marques indicielles.

Néanmoins, l'analyse sémiotique des objets de la documentation, à elle seule, ne suffit pas pour mettre au jour les marques de l'énonciation documentaire, qui émanent d'un nombre très important d'énonciateurs et qui sont souvent dissimulées volontairement. Dès lors, la deuxième partie de ce chapitre introduit le concept de « dispositif info-communicationnel », établi par la chercheuse Viviane Couzinet. Premièrement, ses fondements dans les sciences de l'information et de la communication sont exposés. Ils permettent de mettre en évidence son efficacité pour étudier les liens qui unissent des éléments hétérogènes dans un ensemble commun et sa perspicacité pour s'intéresser conjointement aux dimensions discursives et non-discursives d'une même entité. En outre, sa capacité à se positionner à l'intersection de l'information et de la communication est également utile. Deuxièmement, ce concept est présenté comme mode opératoire pour analyser la documentation. Il permet de l'étudier par ses acteurs, ses contenus, ses formes, ses moyens et ses techniques en lien avec son contexte d'origine. En ce sens, l'étude de la documentation à l'aide de ce concept facilite sa compréhension en tant que situation d'énonciation.

Troisièmement, dans cette seconde partie de ce chapitre, les outils méthodologiques pour analyser la documentation comme dispositif info-communicationnel sont détaillés (recherche action, rédaction d'un journal de bord, analyses de contenu, observations participatives et entretiens qualitatifs semi-directifs). Leurs mises en œuvre varient beaucoup d'un terrain à l'autre, notamment en fonction du statut de celui-ci au sein de cette recherche.

1. INTERROGER LA DOCUMENTATION PAR SON ÉNONCIATION

Ce sous-chapitre ne cherche pas à donner une approche théorique de l'énonciation documentaire. Son objectif consiste davantage à en détailler les ressorts opératoires. Si plusieurs auteurs ont été cités antérieurement pour leurs études qui associent l'énonciation au champ de la documentation ; rares sont ceux qui parlent explicitement d'« énonciation documentaire ». En exemple, il est néanmoins possible de citer Cécile Gardiès qui a littéralement utilisé cette terminologie (Gardiès, 2008 : 78). Ici, il a été décidé d'examiner comment ces chercheurs ont sollicité ce concept opératoire dans leur étude, même s'ils ne parlent pas tous expressément d'énonciation documentaire. Dans un premier temps, certains chercheurs ont emprunté initialement le concept d'« énonciation » directement à la linguistique pour l'appliquer à l'étude de la documentation, tandis que d'autres, dans un second temps, ont situé l'énonciation documentaire dans le prolongement de l'énonciation éditoriale ; qui, elle, a été formulée par le chercheur Emmanuël Souchier. Du point de vue méthodologique, deux orientations en sont déduites : d'une part, la nécessité de s'éloigner du cadre théorique de la linguistique pour se tourner vers une analyse sémiotique des objets de la documentation, et d'autre part, la volonté d'identifier les marques de l'énonciation documentaire comme Emmanuël Souchier a pu le faire pour l'énonciation éditoriale.

1.1 S'éloigner du cadre théorique de la linguistique

Dans la première partie (Chapitre IV), l'hypothèse de l'existence d'une énonciation documentaire a été posée. Cette notion dérive de l'énonciation, telle qu'elle est conçue en linguistique, même si par la suite elle s'en éloigne largement. Effectivement, avant que la terminologie d'« énonciation documentaire » ait fait son apparition, les chercheurs ont strictement appliqué à la documentation ce concept d'« énonciation » emprunté au cadre théorique de la linguistique.

La première chercheuse a l'avoir utilisé ainsi est Suzanne Bertrand-Gastaldy dans son article de 1989 intitulé *La problématique de l'énonciation dans les systèmes documentaires entièrement ou partiellement automatisés*. Elle

propose de l'appliquer à l'étude des systèmes documentaires (Bertrand-Gastaldy, 1989). Elle se base sur la définition de l'énonciation donnée par le linguiste Jean Cervoni, selon lequel l'énonciation « suppose un locuteur et un allocutaire ; qu'elle prend place dans le temps à un moment déterminé ; que les actants de l'énonciation (locuteur et allocutaire) se trouvent dans l'espace à un endroit déterminé au moment où elle a lieu » (Cervoni cité dans Bertrand-Gastaldy, 1989). Elle part du principe que les systèmes documentaires sont productifs d'énoncés. Selon elle, ces derniers émanent des opérations constitutives de la chaîne documentaire, mises en œuvre par les différents intermédiaires intervenant dans son exécution. L'introduction de la théorie linguistique de l'énonciation pour l'étude d'un système documentaire permet à Suzanne Bertrand-Gastaldy de tenter d'en trouver dans ces énoncés les traces habituelles, de sorte à « mettre en lumière les différents locuteurs et allocutaires ainsi que les différents moments et les différentes conditions de production des énoncés » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Elle a ainsi repéré dans les systèmes documentaires l'intervention de plusieurs énonciateurs produisant différents types d'énoncés. Tout d'abord, il y a les énonciateurs primaires (les auteurs), qui sont à l'origine des textes primaires documentés. L'énonciateur primaire est présent dans le système documentaire, soit parce que son texte y est intégralement accessible, soit parce qu'il a lui-même rédigé un substitut à son texte ; par exemple, un résumé. Ensuite, il y a les énonciateurs intermédiaires ou secondaires (les documentalistes). Ils interviennent dans l'analyse documentaire et ils élaborent les énoncés secondaires, tantôt en langage naturel – par exemple, un résumé –, tantôt en langage documentaire (code artificiel) – par exemple, le thésaurus ou les tables de classifications. Enfin, les énonciateurs finaux (les utilisateurs) interviennent par les questions qu'ils posent pour interroger le système documentaire, soit directement aux énonciateurs secondaires (les documentalistes), soit par l'intermédiaire de l'interface informatique.

Dans son développement, Suzanne Bertrand-Gastaldy cherche à savoir si les textes secondaires peuvent véritablement être perçus comme des énoncés (Bertrand-Gastaldy, 1989). Elle affirme que les marques de l'énonciation sont absentes des énoncés secondaires produits à l'aide du langage documentaire :

Nous n'y trouvons pas les formes habituelles de l'énonciation : aucun article,

> aucun déictique, aucun verbe, aucun adjectif ou très peu, pas de formes modales ou temporelles qui permettent de marquer à la fois le locuteur et l'allocutaire, la position du locuteur dans le temps et dans l'espace, et par rapport à son énoncé (Bertrand-Gastaldy, 1989).

Semblablement, le constat est similaire dans les énoncés secondaires produits en langage naturel. Suzanne Bertrand-Gastaldy cite l'exemple des résumés informatifs élaborés par les documentalistes :

> Les marques de l'énonciataire-énonciateur sont prohibées dans les résumés informatifs. […] Le rédacteur du résumé informatif doit se substituer à l'auteur du texte primaire, adopter son point de vue, commenter la recherche et non le texte lu, tout ceci au moyen de verbes impersonnels ou pronominaux, de tournures passives qui donnent une impression d'objectivité (Bertrand-Gastaldy, 1989).

Cette utilisation de la paraphrase dans les résumés répond à une convention, celle d'un système documentaire, qui se doit d'être neutre et objectif. Or, selon Michel Foucault, il n'existe pas d'énoncé avec ces caractéristiques : « Il n'y a pas d'énoncé en général, d'énoncé libre, neutre et indépendant » (Foucault, 1969 : 130). D'ailleurs, malgré les normes internationales, nationales ou celles spécifiques à chaque service de documentation, Suzanne Bertrand-Gastaldy remarque que « deux rédacteurs chargés d'énoncer un résumé informatif d'un même texte produiront des énoncés différents » (Bertrand-Gastaldy, 1989). De même, malgré les règles strictes qui régissent les langages documentaires, elle constate « qu'un même texte indexé par des personnes différentes ou par la même personne à des moments différents peut se voir attribuer des mots-clés différents » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Suzanne Bertrand-Gastaldy donne plusieurs explications à ces différences. Elles proviennent :

> à la fois des énonciateurs secondaires, de leurs connaissances collatérales (de leurs modèles des utilisateurs, de la collection, du système, du langage documentaire, entre autres), du code mobilisé pour l'énonciation secondaire, des conditions d'énonciation fixées par les politiques du service secondaire et rédigées en partie pour satisfaire les besoins des énonciateurs finals (Bertrand-Gastaldy, 1989).

Elle en conclut que même si « les énoncés secondaires […] sont pauvres en éléments indiciels et en marques formelles de l'énonciation », ils résultent pourtant de choix spécifiques à un énonciateur ce qui l'amène à déclarer qu'« il y a bien un sujet individuel pour chaque énoncé intermédiaire » (Bertrand-Gastaldy, 1989).

Michel Foucault a déjà formulé la possibilité d'un tel énoncé, dont les marques d'énonciation seraient cachées, lorsqu'il a affirmé qu'« un énoncé qui ne comporte pas de première personne a tout de même un sujet » (Foucault, 1969 : 121). Les opérations de la chaîne documentaire comportent donc une dimension cognitive rapportée à un sujet énonciateur. Aussi, il est possible d'en déduire qu'il s'agit d'opérations discursives, car le discours dépend toujours d'un énonciateur qui a réalisé un acte énonciatif.

Suzanne Bertrand-Gastaldy estime que l'énonciation constitue un cadre théorique riche pour l'étude des systèmes documentaires. Plus précisément, elle est un moyen pour étudier les conditions de production et d'utilisation des énoncés produits par les systèmes documentaires. Si elle ne mentionne pas directement le concept d'« énonciation documentaire », elle en trace tout de même les fondements. En effet, elle affirme que « l'énonciation peut s'appréhender dans les outils documentaires » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Pour cela, elle s'éloigne de l'énonciation, telle qu'elle est pensée en linguistique. D'ailleurs, elle déclare qu'« il n'est pas nécessaire […] que les énoncés aient la structure linguistique des phrases » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Cette distance avec le cadre théorique de la linguistique lui permet de considérer les langages documentaires comme des énoncés et d'alléguer que « ces énoncés [documentaires] sont conçus par une personne ou un groupe de personnes et ils sont révélateurs d'une idéologie, d'une conception du savoir à un moment donné » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Suzanne Bertrand-Gastaldy recommande de poursuivre l'interrogation des systèmes documentaires par l'intermédiaire du cadre de l'énonciation, tout en conseillant de s'éloigner des théories linguistiques trop restrictives, comme en attestent ses propos :

> En documentation, on s'est, semble-t-il, trop concentré sur le langage documentaire comme code unique et homogène, on s'est arrêté à la linguistique saussurienne (avec quelques incursions dans la sémantique structurale) et l'on a négligé d'envisager la langue comme moyen de communication et d'agir (Bertrand-Gastaldy, 1989).

En effet, cette étude des systèmes documentaires par l'énonciation permet à Suzanne Bertrand-Gastaldy de formuler une approche communicationnelle de la documentation. Premièrement, elle affirme que celle-ci véhicule « une communication différée », dans le sens où « les locuteurs des énoncés primaires et

secondaires ne sont pas présents lorsque l'allocutaire final en prend connaissance » (Bertrand-Gastaldy, 1989). Deuxièmement, elle détaille qu'il s'agit aussi d'« une communication relayée », dans laquelle « une multiplicité d'intermédiaires, de nature hétérogène (êtres humains et ordinateur) modifie, à plusieurs reprises, les énoncés des auteurs et les questions des utilisateurs avant de les mettre en relation » (Bertrand-Gastaldy, 1989).

De son côté, dans son ouvrage intitulé *Les fondements théoriques de l'indexation une approche linguistique* et paru en 2000, Muriel Amar cherche à étudier les fondements théoriques de l'indexation à travers le prisme de la linguistique. Cette approche n'est pas évidente, car si « l'indexation manipule, entre autres, des objets de nature linguistique (textes des documents, mots des langages documentaires, par exemple) », ce n'est pas pour autant qu'elle relève de la linguistique, c'est-à-dire qu'elle constitue un acte de langage (Amar, 2000 : 38). Selon la norme AFNOR (Association française de normalisation), l'indexation est habituellement définie par les praticiens comme l'opération qui consiste à décrire et à caractériser un document à l'aide de représentations des concepts contenus dans ce même document. Généralement, elle se compose de deux étapes : une première étape, l'analyse de contenu, une sorte d'analyse conceptuelle du texte à indexer, et une étape de représentation linguistique *via* une traduction en langage documentaire. En étudiant les discours professionnels sur l'indexation, Muriel Amar a constaté que cette dernière est toujours présentée comme « une opération neutre et transparente de transfert d'information » (Amar, 2000 : 30). Dès lors, l'indexation s'apparente à une simple traduction de l'information d'un texte en langage documentaire. L'indexeur est ainsi apparenté à un traducteur, dont le rôle est comparable à un médiateur. Cependant, Muriel Amar fait le même constat que Suzanne Bertrand-Gastaldy : il arrive souvent que « deux indexeurs d'un organisme documentaire donné choisissent, parmi les termes d'un même langage documentaire, deux descripteurs différents pour indexer un même document » (Amar, 2000 : 115). Dans les discours des praticiens, la variabilité des termes d'indexation est simplement expliquée par l'imperfection humaine. Pour eux, il s'agit d'un problème sans réelle solution. Cependant, Muriel Amar y perçoit les conséquences d'une différence interprétative du texte à indexer opérée par les deux documentalistes. En d'autres termes, cette variabilité dans l'attribution des

descripteurs laisse supposer que celle-ci résulte d'un choix intentionnel, celui opéré par l'indexeur. Dans son approche linguistique, Muriel Amar y voit les signes discursifs d'un acte énonciatif. Elle estime alors que l'indexation crée un niveau de discours particulier, qu'elle nomme le discours documentaire (Amar, 2000 : 142).

Cette dimension discursive de l'indexation est inexistante dans les discours des professionnels de la documentation, ce qui n'a pas empêché Muriel Amar d'aborder l'indexation sous cet angle en mobilisant les outils théoriques de la linguistique. Ce positionnement « peut sembler incongru dans la mesure où l'indexation ne crée pas de textes à proprement parler » (Amar, 2000 : 169). Mais, pour elle, il s'agit d'un moyen de démontrer que « si lexique documentaire il y a en indexation (sous forme de liste de descripteurs), il est à comprendre dans un cadre discursif » (Amar, 2000 : 169). Aussi, si l'indexation s'apparente à un discours documentaire, une question se pose : « en quoi l'indexation réalise-t-elle une « énonciation » ? » (Amar, 2000 : 159). Comme Suzanne Bertrand-Gastaldy, Muriel Amar ne parle pas directement d'« énonciation documentaire » ; même si l'énonciation, dont elle cherche à démontrer les marques, témoigne de ce qu'elle a appelé le « discours documentaire ». Pour elle, l'énonciation demeure un outil conceptuel appartenant à la linguistique. D'ailleurs, elle s'appuie sur la définition de l'énonciation donnée par le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : « l'événement historique constitué par le fait qu'un énoncé a été produit » ; en cela, l'énonciation suppose un énonciateur et une situation d'énonciation (Ducrot et Schaeffer, 1995 cité dans Amar, 2000 : 136). Elle complète cette définition par le principe de « subjectivité » qu'elle emprunte à la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> L'énoncé, en tant que produit de l'énonciation, porte, en lui, sous forme de « traces », les marques de la « subjectivité » de l'énonciation : c'est à ce titre qu'un énoncé peut être interprétable, même coupé de ses instances de production initiales, mais aussi réinterprétable en fonction des nouvelles situations de discours dans lesquelles il apparaît (Amar, 2000 : 136).

Muriel Amar cherche à démontrer l'existence de la dimension énonciative de l'indexation, bien qu'elle constate que celle-ci est rendue opaque par la notion de langage documentaire qui en masque les marques (Amar, 2000 : 174). Dans son étude sur l'énonciation des systèmes documentaires, Suzanne Bertrand-Gastaldy

faisait déjà le constat que les traces habituelles de l'énonciation étaient rares, voire absentes, dans les énoncés documentaires, qu'ils soient formulés en langage documentaire ou en langage naturel. Cependant, en appliquant les outils d'analyse de la linguistique tels que l'analyse de discours et la théorie du lexique, Muriel Amar arrive à en déterminer la présence, ce qui lui permet d'affirmer que « la dimension énonciative de l'indexation est […] inscrite dans l'espace documentaire proposé à l'utilisateur » (Amar, 2000 : 187). Autrement dit, l'indexation apparaît comme le moyen de créer un espace documentaire porteur d'une énonciation dans lequel « le document se laisse voir comme un « énoncé » inséré dans de nouveaux contextes d'énonciation » (Amar, 2000 : 140). Elle a alors pour fonction d'extraire l'énoncé que constitue le document de sa situation d'énonciation initiale, pour le réintroduire dans un autre espace d'interprétation, celui d'une collection documentaire. Muriel Amar énonce ainsi que l'indexation aboutit à la construction d'un espace documentaire qui permet « à un objet de recevoir, tout en restant lui-même, de nouvelles propriétés » (Amar, 2000 : 313). Aussi, elle « apparaît alors comme cette construction susceptible de contraindre le parcours interprétatif des utilisateurs à travers l'espace documentaire qu'elle a constitué » (Amar, 2000 : 313). Dans ce cas, les descripteurs agissent comme les éléments textuels du discours documentaire (Amar, 2000 : 174). Ils le matérialisent et en organisent la lecture comme l'indiquent les propos suivants : « Les descripteurs fonctionnent comme des relais lexicaux entre plusieurs documents : ils contribuent alors à créer un nouveau contexte d'interprétation, un nouveau contexte situationnel : le contexte d'un document est ainsi constitué des autres documents qui partagent les mêmes descripteurs » (Amar, 2000 : 148). C'est ainsi que le cadre théorique de la linguistique a permis à Muriel Amar de proposer « des explications du fonctionnement des mots en indexation » (Amar, 2000 : 94) et d'affirmer que celle-ci met en œuvre des discours documentaires.

En démontrant l'existence du discours documentaire par l'énonciation, Muriel Amar a contribué à redéfinir la finalité de l'indexation, voire plus largement celle de la documentation : « l'indexation n'a plus pour fonction de « transmettre » une information qui lui préexisterait ; elle doit plutôt disposer d'éléments de nature à permettre la construction de l'information » (Amar, 2000 : 311). De même, la fonction du langage documentaire en est modifiée : « L'enjeu du langage n'est

donc plus d'être un outil de représentation du contenu mais plutôt celui d'être un outil de construction du contenu » (Amar, 2000 : 95). Le fait que l'indexation soit présentée comme un acte énonciatif entraîne qu'elle ne se conçoit plus comme « une opération qui doit déterminer, à partir de l'analyse d'un document, l'information dont l'utilisateur pourra avoir besoin » (Amar, 2000 : 102). Au contraire, elle met en œuvre un discours documentaire, qui transforme tout objet en document, comme l'exprime Muriel Amar : « Dès lors, la problématique de l'indexation s'élargit à la construction du document : l'indexation n'est plus seulement une opération qui attribue des mots à des textes mais aussi, et surtout, une opération qui constitue un monde de documents » (Amar, 2000 : 162-163). Le documentaliste ne peut donc plus être présenté comme un simple traducteur, car l'intégration d'un document dans une collection « ne s'effectue ni de façon évidente, ni de façon neutre » (Amar, 2000 : 148). Elle situe ainsi le document dans une autre situation énonciative que celle initialement attribuée par son auteur de manière à ce que celui-ci puisse être interprété et utilisé autrement par le futur lecteur.

Si le discours documentaire détermine la façon dont les documents sont regroupés dans une collection et se matérialise sous une forme lexicale, c'est-à-dire par les descripteurs, Muriel Amar note aussi que celui-ci « ne se joue pas au seul niveau des mots » (Amar, 2000 : 148). En fait, les descripteurs apparaissent comme les marques les plus visibles de l'énonciation porteuse du discours documentaire. Cependant, ces derniers sont le résultat d'opérations effectuées en amont sur les documents, comme la sélection documentaire, qui, elle, ne se matérialise pas par des mots. Muriel Amar résume ce processus de la sorte :

> les deux phases du processus de l'indexation n'offrent […] pas la même visibilité […] seule la seconde phase (dite de recontextualisation [par les descripteurs]) se réalise sous une forme linguistique, mais cette matérialisation ne correspond en fait qu'à l'établissement préalable et non verbalisé de liens posés entre les documents (Amar, 2000 : 149).

Elle en déduit les limites de cette approche de l'indexation par le cadre théorique de la linguistique qui ne lui permet pas de rendre compte de sa première phase non matérialisée par les mots : « Dans l'approche linguistique de l'indexation que nous avons adoptée, nous ne pouvons étudier que des objets documentaires où la matière linguistique se trouve réalisée, c'est-à-dire essentiellement les

descripteurs » (Amar, 2000 : 47). Cependant, l'introduction de la notion de discours lui a permis de s'écarter du seul procédé lexical imposé par la notion de langage documentation, car elle ne conçoit pas le discours comme un texte, ni même une suite de mots. Elle l'entend seulement comme un ensemble d'énoncés possédant une organisation thématique, normative et structurale. Dans sa conclusion, elle déclare toutefois que l'approche linguistique ne suffit pas pour appréhender l'indexation dans toutes ses dimensions. Son approche de l'indexation en termes de discours nécessite d'être traitée dans un cadre plus large et de se tourner vers d'autres domaines de savoir.

Les deux études menées par Suzanne Bertrand-Gastaldy et Muriel Amar attestent de l'intérêt d'analyser le travail documentaire comme une forme d'énonciation. Ce constat est confirmé par la chercheuse Annette Béguin-Verbrugge, qui déclare, dans son article intitulé *Le traitement documentaire est-il une énonciation ?* que « considérer le travail documentaire comme une forme d'énonciation qui oriente la manière dont l'usager s'approprie le document, conduit […] à de nouvelles directions de recherche » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 335). Cependant, Suzanne Bertrand-Gastaldy et Muriel Amar se rejoignent sur la nécessité de s'éloigner du cadre trop restrictif de l'énonciation, telle qu'elle est pensée en linguistique. Effectivement, une partie du travail documentaire ne repose pas sur la structure linguistique des phrases (l'indexation), ni même sur la structure lexicale de la langue (la sélection des documents). En outre, lorsque le système documentaire produit des énoncés textuels, les deux chercheurs relèvent la difficulté de repérer dans ces derniers les marques habituelles de l'énonciation. Dès lors, pour l'étude de la documentation, il devient nécessaire de reconsidérer le concept d' « énonciation » en s'écartant de ce que propose le cadre théorique de la linguistique. Ce principe est primordial, car la position adoptée par cette thèse est de s'éloigner d'une perception trop restreinte du discours assimilé à un texte écrit, constitué d'une suite de mots. Ici, le discours renvoie à n'importe quel objet, quelque soit sa forme, qui fait acte d'énonciation. En conséquence, la méthodologie déployée dans cette recherche ne peut pas consister à faire l'analyse précise de la structuration linguistique d'un énoncé documentaire. Autrement dit, l'objectif de cette recherche n'est pas de proposer une théorie linguistique de la documentation.

1.2 Repérer les marques indicielles de l'énonciation documentaire, un prolongement de l'énonciation éditoriale

Pour le chercheur Gérard Régimbeau, la documentation se déploie dans l'espace des discours. Il atteste que ce phénomène est particulièrement « repérable dans l'indexation et la classification qui sont elles-mêmes l'expression des discours historique et idéologique, témoins des préoccupations et des priorités de leur époque et d'une société » (Régimbeau, 2014 : 45). Les recherches de Suzanne Bertrand-Gastaldy et Muriel Amar en témoignent. Par contre, il est plus difficile de mettre au jour ce phénomène pour les autres opérations qui ponctuent le travail documentaire. Le défi est alors de prouver l'existence d'une énonciation pour des opérations documentaires qui ne mobilisent pas ou très peu de mots. En outre, cette énonciation possède une dimension globale et collective qui complique la tâche. Ce caractère global sous-tend l'idée qu'elle émane de chacune des opérations de la chaîne documentaire ce qui explique, de fait, son aspect collectif, c'est-à-dire qu'elle implique l'ensemble des acteurs qui les mettent en œuvre. Cet aspect laisse entendre qu'une pluralité d'énonciateurs entre en jeu dans l'énonciation documentaire ce qui la rapproche d'une autre énonciation, elle, qualifiée d'« énonciation éditoriale ». Ce lien entre ces deux types d'énonciation est mis en évidence par la chercheuse Annette Beguin-Verbrugge qui déclare que « l'énonciation documentaire prolonge et complète l'énonciation éditoriale » (Beguin-Verbrugge, 2002 : 333). Selon elle, les deux interagissent et agissent sur la réception des documents.

Le concept d'« énonciation éditoriale » a été établi par le chercheur Emmanuël Souchier. Il en énonce les fondements dans son article intitulé *L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale* paru en 1998 dans la revue *Les cahiers de médiologie*. Au départ, l'énonciation éditoriale est un concept opératoire qui lui a permis d'étudier les pratiques éditoriales, c'est-à-dire plus globalement « les pratiques de métiers constitutives de l'élaboration, de la constitution ou de la circulation des textes » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 6). Ces pratiques émanent des acteurs de l'édition, qu'il s'agisse des éditeurs à proprement parler, des illustrateurs, des typographes ou encore des maquettistes. Plus largement, il faut entendre tous les professionnels qui participent à donner une

forme matérielle à un texte. L'idée d'Emmanuël Souchier est alors de concentrer son analyse, non pas sur le texte lui-même, celui directement écrit par un auteur, mais plutôt sur la forme du texte, ce qu'il nomme « l'image du texte » (Souchier, 1998). En d'autres termes, l'énonciation éditoriale traite « l'ensemble de ce qui contribue à la production matérielle des formes qui donnent au texte sa consistance, son « image de texte » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 6). Il a appliqué ce concept à l'étude des différentes éditions des ouvrages de l'écrivain français Raymond Queneau et plus particulièrement de celui intitulé *Exercices de style*. En analysant l'évolution dans le temps des formes éditoriales d'un même ouvrage, il a démontré que le travail éditorial « consiste à accompagner et transformer le texte de l'auteur, autrement dit, à lui donner une forme différente de celle qu'il avait à l'origine », de sorte qu'il transforme « la réception de l'œuvre de façon radicale » (Souchier, 1998 : 142). Aussi, il déclare qu'« en ce sens, l'édition est un acte de trans-formation » (Souchier, 1998 : 142). Il parle même d'une réécriture pour désigner cette « perpétuelle métamorphose » subit par le texte, « de la production de ses auteurs, à l'appropriation par ses lecteurs » (Souchier, 2007 : 26). Dès lors, l'édition ne relève pas de la médiation, c'est-à-dire d'une simple transmission neutre du texte. Il écrit qu'« elle ne *transmet* pas, au sens technique du terme, mais *trans-forme* : […] elle participe activement de l'élaboration des textes » (Souchier, 1998 : 138). Emmanuël Souchier modère un peu ce constat lorsqu'il précise que si « la forme du texte peut anticiper l'acte interprétatif […], elle ne peut en revanche le formater complètement » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 13).

L'énonciation éditoriale possède l'avantage de prendre en compte « l'image du texte », c'est-à-dire « la dimension graphique, visuelle de l'écriture » (Souchier, 1998 : 138). De manière plus opérationnelle, il s'agit de :

> considérer le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier…), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright)…, bref à travers tous ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister (Souchier, 1998 : 139).

En effet, chaque intervenant dans le travail éditorial laisse « des marques visuelles […] élaborées par des générations de praticiens dont le métier consistait à “donner à lire” » et qui apparaissent ainsi comme « la trace historique de pratiques, règles

et coutumes » (Souchier, 1998 : 139). Emmanuël Souchier les considère comme les marques sémiotiques de l'énonciation éditoriale. Cependant, si celles-ci témoignent de cette énonciation, le chercheur note qu'elles appartiennent à ce qu'il nomme « l'infra-ordinaire » en référence à l'écrivain Georges Perec, c'est-à-dire qu'elles relèvent de l'évidence et restent cachées derrière la banalité quotidienne (Souchier, 1998 : 140-141). Dès lors, analyser un texte sous l'angle de l'énonciation éditoriale consiste en réalité à lever l'évidence sur ces marques visuelles. L'exercice n'est pas si simple. En plus de ces traces qui appartiennent à l'« infra-ordinaire », l'énonciation éditoriale constitue un acte pas forcément conscientisé chez ceux qui l'émettent, notamment, parce qu'elle est partagée entre les différents acteurs qui se divisent le travail éditorial (Souchier, 2007 : 33).

L'autre avantage de l'énonciation éditoriale est justement de prendre en compte « la pluralité des instances d'énonciation intervenant dans la constitution du texte » (Souchier, 1998 : 140). La mise en évidence de ses marques indicielles permet d'identifier tous les intervenants qui opèrent dans l'exécution du travail éditorial. En conséquence, cette énonciation de nature collective inaugure « une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit » (Souchier, 1998 : 141). Il s'agit là d'un point fondamental qui différencie clairement l'énonciation éditoriale de l'énonciation telle qu'elle est pensée en linguistique, puisqu'Emmanuël Souchier remarque que « l'énonciation est originellement définie comme un « acte individuel d'utilisation de la langue », l'énoncé étant « le résultat de cet acte » (Souchier, 1998 : 143). En outre, une mise en page ne relève en rien de la structure linguistique. Aussi, Emmanuël Souchier avoue que « proposer l'expression "énonciation éditoriale" est nécessairement faire œuvre d'hérésie au regard de la linguistique ou des études littéraires » et se pose même cette question : « peut-on donc simplement parler d'énonciation éditoriale ? » (Souchier, 1998 : 143). Dans son article intitulé *L'acte éditorial : vers une théorie du geste*, la chercheuse Brigitte Ouvry-Vial exprime la même hésitation vis-à-vis de cette terminologie, sans pour autant remettre en cause la pertinence théorique de ce concept qu'elle juge fort utile. Elle explique sa réserve à l'encontre de cette formule par la contradiction qu'elle sous-tend comme l'exposent ses propos

suivants : « On peut objecter que le terme lui-même [...] a une connotation fortement linguistique qui pourrait sembler, paradoxalement, écarter la matérialité physique de l'objet livre également prise en charge » (Ouvry-Vial, 2007 : 79). De son côté, Emmanuël Souchier défend avec détermination le choix de sa terminologie, car, pour lui, elle possède l'intérêt « de rétablir un lien idéologiquement déconstruit par l'histoire, les sciences du langage et les études littéraires » entre « un texte à lire » et un « texte à voir » (Souchier, 1998 : 144). Il formule autrement ce même constat dans les termes suivants : « Toute écriture procède de ces deux niveaux d'expression – le linguistique et l'iconique – qui pour être distincts, n'en sont pas moins intimement et inextricablement *tissés* » (Souchier, 2007 : 31). Il estime donc que la confusion de sa terminologie est limitée, car il exprime clairement que son outil conceptuel n'a pas comme but de redéfinir les pratiques éditoriales en termes linguistiques, mais bien de s'orienter vers une analyse sémiotique de celles-ci. En effet, l'énonciation éditoriale nécessite de poser « un autre regard, une attention autre que celle dévolue d'ordinaire au texte » qui « fait du lecteur habituel un sémiologue attentif » (Souchier, 1998 : 138). L'énonciation éditoriale devient alors le moyen pour rendre compte du texte dans toutes ses dimensions (linguistique, visuelle, physique, matérielle…). De fait, elle est particulièrement adaptée pour saisir un acte énonciatif dans sa dimension hétérogène et dynamique (Souchier, 2007 : 34).

En s'éloignant du seul cadre théorique de la linguistique, Emmanuël Souchier s'accorde la liberté de pouvoir définir l'énonciation éditoriale comme un « texte second », qui se différencie du « texte premier », celui de l'auteur. Cependant, si le chercheur les distingue, il estime que les deux sont tout de même interdépendants, comme en attestent ses propos suivants : « “Texte premier” et “texte second” : deux langages distincts et complémentaires qui n'ont d'existence possible qu'à travers l'existence de l'autre » (Souchier, 1998 : 145). Il signale que les deux textes mobilisent deux langages différents, puisque le « texte second » se caractérise par un « signifiant [qui] n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle » (Souchier, 1998 : 144). En conséquence, un énoncé ne correspond pas forcément à une suite de mots, celui-ci « peut n'avoir aucun lien avec la langue » comme l'avait déjà

signalé Michel Foucault dans son ouvrage *L'archéologie du savoir* (Souchier, 2007 : 33). Précédemment, dans la première partie de cette thèse (Chapitre II), il a été démontré que le discours repose sur une énonciation. Avec l'émergence de l'énonciation éditoriale, il est possible de déduire par extrapolation que la notion de « discours », tout comme celle d'énoncé, se libère d'une vision restreinte au seul acte de langage. Dès lors, l'expression d'« énonciation éditoriale » est potentiellement déclinable en « discours éditorial ». D'ailleurs, ce constat a été formulé par la chercheuse Brigitte Ouvry-Vial lorsqu'elle dit que l'énonciation éditoriale renvoie « à une dimension essentiellement discursive de l'acte éditorial comme mode d'expression productif d'une représentation » (Ouvry-Vial, 2007 : 80).

Si Emmanuël Souchier a fait émerger l'énonciation éditoriale dans le domaine du champ littéraire pour l'appliquer à l'étude du livre comme objet, il estime qu'il est pertinent de la mobiliser dans d'autres contextes et pour d'autres sujets de recherche. Le numéro 154 de la revue *Communication & langages,* intitulé *L'énonciation éditoriale en question*, témoigne justement de la diversité avec laquelle cette notion a été mobilisée par d'autres chercheurs pour d'autres objets d'études. Emmanuël Souchier pose lui-même ce constat : « Au-delà de son champ initial, la notion a entraîné un mouvement de déclinaison terminologique afin d'être adaptée à d'autres modes d'expression, d'autres espaces médiatiques ou communicationnels » (Souchier, 2007 : 27). D'ailleurs, il a été le premier en collaboration avec Yves Jeanneret à l'avoir utilisée dans un autre domaine que celui du champ littéraire. En effet, les deux chercheurs ont étudié « les métamorphoses de l'énonciation éditoriale dans les médias informatisés » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 6). En d'autres termes, si l'énonciation éditoriale est pertinente pour l'étude du texte matérialisé sous la forme du livre, elle l'est tout autant pour l'analyse des écrits d'écran, comme en témoigne l'article d'Yves Jeanneret et d'Emmanuël Souchier, paru en 2005, dans le numéro 145 de la revue *Communication & langages,* sous le titre *L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran*. Les deux auteurs y mentionnent que l'énonciation éditoriale s'exprime aussi bien dans les textes sous leurs formes anciennes que sous leurs formes numériques les plus récentes, au point qu'ils déclarent que l'énonciation éditoriale des écrits d'écran « s'inscrit dans la continuité de la culture de l'écrit, où les textes

doivent être institués en tant que formes pour circuler » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 9). Cependant, ils remarquent aussi que « l'informatique influe sur ce processus, attendu que la forme, le travail de la forme et les modalités d'accès à ce travail ne sont pas les mêmes dans le cadre des médias informatisés » (Jeanneret et Souchier, 2005 : 9).

Il est possible d'approfondir le constat énoncé par la chercheuse Annette Béguin-Verbrugge mentionné au début de ce sous-chapitre. Celle-ci a dressé le lien entre « énonciation éditoriale » et « énonciation documentaire » en affirmant que la première est prolongée et complétée par la seconde. Pour en attester, elle s'appuie sur le fait que le travail éditorial exécuté par les acteurs de l'édition et le travail documentaire mis en œuvre par les acteurs de la documentation agissent ensemble sur la réception du texte et plus globalement de n'importe quel document (Beguin-Verbrugge, 2002 : 333). Effectivement, Emmanuël Souchier présente l'acte éditorial comme participant activement à l'élaboration des textes, et semblablement, Muriel Amar considère que l'indexation – par extrapolation l'ensemble des activités relevant de la documentation – ne se limite pas à donner accès à un document, mais contribue justement à sa construction (Amar, 2000). Une fois le lien entre l' « énonciation éditoriale » et « l'énonciation documentaire » admis et plus particulièrement l'idée que la deuxième prolonge la seconde, il est possible d'envisager que ces deux énonciations se rejoignent en de nombreux autres points. Tout d'abord, comme cela a déjà été écrit dans les premières lignes de ce sous-chapitre, elles relèvent toutes les deux d'une dimension polyphonique. L' « énonciation éditoriale » et l'« énonciation documentaire » reposent sur une pluralité d'énonciateurs. Il est vrai que le travail documentaire est tout autant divisé entre différents contributeurs que le travail éditorial. Ensuite, toutes les deux laissent des marques qui relèvent de l'« infra-ordinaire ». Pour la documentation, ce constat est attesté à la fois par Suzanne Bertrand-Gastaldy et Muriel Amar, bien qu'il soit formulé en d'autres termes que par la notion d'« infra-ordinaire » empruntée à l'écrivain Georges Perec. Autrement dit, la documentation est présentée par les professionnels comme des opérations neutres et transparentes qui doivent « rester cachées ». D'après eux, seul le document à communiquer au lecteur doit être mis en avant. Enfin, les deux énonciations ne s'expriment pas uniquement par l'intermédiaire des mots. Au contraire, elles imposent de

s'éloigner du cadre théorique de la linguistique pour s'orienter vers une approche sémiotique.

Tous ces éléments conclusifs permettent d'aboutir sur un éclaircissement de la notion d'« énonciation documentaire » telle qu'elle est comprise dans cette recherche. Emmanuël Souchier présente l'énonciation éditoriale comme un « texte second », celui des acteurs de l'édition, qui complète matériellement le « texte premier », celui de l'auteur, de nature essentiellement linguistique. En se référant à ce schéma, il est possible de considérer l'énonciation documentaire comme « un texte tertiaire », celui des acteurs de la documentation, qui assure l'accès au document. Dans ce sens, l'énonciation éditoriale semble se rapprocher de l'« énonciation curatoriale » établie par Annie Gentès, à partir de son étude des dispositifs de visibilité des œuvres d'art créées en ligne. Pour cette chercheuse, l'énonciation curatoriale renvoie à l'acte qui donne à voir l'œuvre d'art. Effectivement, elle appelle « énonciation curatoriale » « ce moment de la mise en scène de l'objet dans l'espace public » (Gentès, 2003 : 97). L'énonciation documentaire a donc en commun avec l'énonciation curatoriale qu'elles se distinguent de l'énonciation éditoriale ; laquelle intervient dans la production de l'objet alors que les deux autres le rendent accessibles au public, qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou d'un document, sans intervenir directement sur celui-ci. L'énonciation documentaire et l'énonciation curatoriale sont similaires, sauf que la première donne à voir un document par l'intermédiaire des techniques de la documentation tandis que la seconde donne à voir une œuvre d'art par l'intermédiaire des techniques expographiques. En somme, l'énonciation documentaire permet d'étudier les circonstances, au sens large, par lesquelles un lecteur potentiel pourra trouver un document. Elle s'exprime essentiellement par les techniques documentaires, mais ces dernières sont considérées dans cette recherche dans une acceptation très large de manière à prendre également en compte des techniques peu conventionnelles chez les acteurs de la documentation.

Si l'énonciation éditoriale est prolongée par l'énonciation documentaire, il apparaît légitime que les principes méthodologiques énoncés par Emmanuël Souchier pour étudier la première soient repris dans cette thèse pour l'analyse de la seconde. En effet, l'étude de la documentation sous l'angle de l'énonciation

documentaire nécessite de repérer dans les objets qui la matérialisent les marques laissées par les différents praticiens qui agissent lors de cette activité. Pour cela, ces objets documentaires, qui ne reposent pas uniquement sur des phrases ou même des mots, sont analysés d'un point de vue sémiotique, qui s'éloigne d'une approche strictement linguistique. Cependant, les marques de l'énonciation documentaires sont difficiles à mettre au jour uniquement par l'analyse sémiotique. D'une part, elles cherchent à « rester cachées » et d'autre part, elles émanent d'un nombre important d'énonciateurs. Dès lors, il apparaît nécessaire de mener une étude approfondie de la documentation en tant que situation d'énonciation avant de procéder à l'analyse de ses marques indicielles. Il s'agit de mener une étude qui puisse déterminer les énonciateurs qui interviennent dans le processus documentaire, les différents objets qu'il produit, le moment dans le processus où ils sont réalisés, les sujets qu'ils abordent et enfin, les destinataires ciblés. Les informations ainsi récoltées permettent par la suite de faciliter la mise en visibilité des marques de l'énonciation au sein de la documentation. Cette démarche d'analyse se rapproche alors, de celle menée par Bruno Latour, lors de son étude sur la fabrique de la science et, plus spécifiquement, l'écriture d'un article scientifique (Latour, 1989). Pour décrire les enjeux de l'écriture scientifique, Bruno Latour a passé plusieurs mois dans un laboratoire de recherche afin d'en comprendre l'organisation, les tâches de chacun des acteurs et de déterminer le fonctionnement général de l'activité énonciative scientifique. Le chercheur André Berten estime que Bruno Latour en analysant ainsi la genèse des énoncés scientifiques a surtout « mis en évidence ce que l'on pourrait appeler [...] d'extraordinaires dispositifs de production du savoir » (Berten, 1999 : 33). Pour étudier la documentation comme situation d'énonciation, le concept de « dispositif » apparaît alors comme pertinent. Dans cette thèse, le choix a été pris de le positionner à l'intersection de l'information et de la communication.

2. ANALYSER LA DOCUMENTATION COMME DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL

Dans le monde de l'art, le « dispositif artistique » renvoie à des formes de création spécifiques, dont l'exemple le plus représentatif est l'installation. Il est également souvent employé pour désigner les arts numériques. Par exemple, le critique d'art Dominique Moulon, dans son dernier ouvrage intitulé *Art contemporain nouveaux médias*, présente les arts numériques comme étant « un art du dispositif » (Moulon, 2011). Par ailleurs, dans son étude sur les œuvres accessibles sur internet, le sociologue Jean-Paul Fourmentraux parle des « dispositifs du Net Art » (Fourmentraux, 2005). L'utilisation du terme « dispositif » pour qualifier les arts numériques vient ici renforcer leur dimension communicationnelle. Cette terminologie insiste sur l'interactivité proposée par ces formes artistiques transformant les spectateurs en participants actifs. L'adoption de la terminologie « dispositif » pour qualifier les arts est plus largement définie dans l'ouvrage intitulé *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II* dirigé par Philippe Ortel (Ortel, 2008). Ici, dans cette recherche, le concept de « dispositif » ne s'applique pas aux arts numériques, mais il concerne la documentation. D'ailleurs, la terminologie « dispositif documentaire » est privilégiée. Elle est ainsi directement empruntée à l'utilisation, qui en est faite, dans les sciences de l'information et de la communication.

Le terme de « dispositif » est un concept très utilisé par les chercheurs en sciences humaines et sociales (Beuscart, Peerbaye, 2006 : 3). Sans mentionner l'ensemble des études en sciences de l'information et de la communication qui le mobilisent ou l'utilisent, la finalité de cette sous-partie consiste tout de même à le délimiter en revenant sur ses fondements, en citant les usages qui en sont faits par les chercheurs de ces disciplines et en évoquant son positionnement à l'intersection de l'information et de la communication. De ces éléments en sont déduits quelques principes d'utilisation par rapport aux préoccupations de cette recherche. Par la suite, il est plus spécifiquement examiné lorsqu'il est associé à la documentation, l'objet principal étudié ici. Il s'agit de distinguer les notions de « système documentaire » et de « dispositif documentaire » afin d'expliquer en quoi le second est plus éclairant pour analyser la documentation comme situation

d'énonciation. Dans cette recherche, le « dispositif documentaire » est rattaché aux « dispositifs info-communicationnels ». De cette manière, la documentation n'est pas analysée uniquement sous l'angle de l'information, d'autant plus que cette thèse propose d'interroger ses aptitudes communicationnelles, ce qui induit de dépasser sa perception comme « objet de médiation ». Les statuts non équivalents des trois terrains et l'étude des trois dispositifs documentaires à des stades de production différents ont induit l'utilisation d'outils méthodologiques qui ont nécessité différents modes d'implication du chercheur.

2.1 Le concept de dispositif en sciences de l'information et de la communication

Les origines de la notion de « dispositif » remontent aux écrits du philosophe Michel Foucault et à ses échanges avec Alain Grosrichard, dans l'entretien intitulé *Le jeu de Michel Foucault* publié initialement en 1977. En effet, Alain Grosrichard lui pose clairement la question d'expliciter la nature de ce concept : « Quel est pour toi le sens et la fonction méthodologique de ce terme : « dispositif » ? (Grosrichard cité dans Foucault 1977, réédité dans Foucault 1994 : 299). La citation la plus connue extraite de sa réponse est celle-ci :

> Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, […] c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes (Foucault, 1977 cité dans Foucault, 1994 : 299).

Dans cette citation, l'acceptation la plus simple du dispositif apparaît. Il est alors compris comme un agencement d'éléments hétéroclites. Autrement dit, le concept de « dispositif » lui permet de prendre en compte la nature des liens entre des éléments hétérogènes. Il précise également que ces éléments peuvent être discursifs et non discursifs. Par là, il s'éloigne d'un de ses concepts fondamentaux, celui de l'« épistémè », tel qu'il l'a développé dans son ouvrage *Les mots et les choses* paru en 1966. Il exprime cette prise de distance ainsi :

> Dans *Les Mots et les Choses*, en voulant faire une histoire de l'épistémè, je restais dans une impasse. Maintenant, ce que je voudrais faire, c'est essayer

> de montrer que […] l'épistémè, c'est un dispositif spécifiquement discursif, à la différence du dispositif qui est, lui, discursif et non discursif, ses éléments étant beaucoup plus hétérogènes (Foucault, 1977 cité dans Foucault, 1994 : 299).

Cette volonté d'intégrer le non discursif dans ses analyses par l'intermédiaire du concept de « dispositif » est un moyen de renouveler son approche du « pouvoir » en tant qu'objet d'étude et son lien avec le « savoir » ou plutôt « la production du savoir ». En d'autres termes, selon André Berten, le dispositif permet d'« analyser le savoir et le pouvoir en train de se faire » (Berten, 1999 : 35). Si Michel Foucault suggère que le dispositif repose sur des savoirs, André Berten, lui, considère qu'il en produit également. Il l'affirme dans ces propos : « Non seulement chaque dispositif inclut des savoirs multiples, transversaux, ramifiés, mais encore, le dispositif lui-même devient un milieu producteur de savoir » (Berten, 1999 : 35). Michel Foucault ne dissocie pas le concept de « dispositif » de la notion de « pouvoir », ni même à celle de « savoir », comme en témoignent ces propos :

> Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux (Foucault, 1977 cité dans Foucault, 1994 : 299).

Il apparaît alors que le concept de dispositif recoupe et englobe les notions de « pouvoir », de « savoir » et de « discours », chères à la pensée de Michel Foucault. Cet aspect du « dispositif » lié aux enjeux de « pouvoir » a été de nouveau questionné par le philosophe Giorgio Agamben dans son ouvrage intitulé *Qu'est qu'un dispositif ?* paru en 2007, dans lequel il revient sur les fondements historiques de ce concept, notamment chez Hegel ou Heidegger, et qui renvoient le dispositif « à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de *praxis*, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter, en un sens qui se veut utile, les comportements, les gestes et les pensées des hommes » (Agamben, 2007 : 28).

Le numéro 25 de la revue *Hermès*, paru en 1999 et intitulé *Le Dispositif entre usage et concept*, a tenté de formuler une théorie du « dispositif » en sciences de l'information et de la communication. La réflexion qui y est menée

part du constat que depuis la formulation par Michel Foucault de quelques-uns de ses principes conceptuels et sa relecture proposée en 1989, par Gilles Deleuze, dans son article *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* cette notion s'est largement répandue dans les disciplines scientifiques pour son caractère opératoire, sans pour autant qu'elle fasse l'objet d'une pensée théorique développée. L'utilisation de cette notion dans les sciences de l'information et de la communication a largement augmenté avec la multiplication des études sur les dispositifs techniques, qui inondent de plus en plus notre quotidien. En 1999, les deux chercheuses Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer posaient déjà ce constat par ces propos :

> Le « dispositif » est bien au centre de la relation homme-machine et c'est incontestablement avec le développement des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication – qui relèvent, techniquement de la numérisation – qu'on a vu cette notion sortir du champ délimité de ses origines pour proliférer dans d'autres sphères d'activités humaines (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999 : 10).

Le « dispositif » est devenu une notion particulièrement adaptée pour l'étude de ces technologies de plus en plus sophistiquées, car elle permet de dépasser l'examen de la seule dimension technique en la combinant à des approches sociales et cognitives. En d'autres termes, il s'agit de prendre en compte le dispositif technique dans toutes ses dimensions : techniques, sociales, cognitives, *etc*. C'est ainsi que Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer déclarent que :

> La notion de dispositif [...] contribue à la reformulation d'une problématique ancienne et récurrente qui est celle du statut des objets techniques, de l'usage et de l'appropriation des outils – *via* leur mode d'emploi – aux relations hommes-machines, jusqu'aux activités coopératives complexes qu'elles permettent, en prenant en compte les contextes situationnels dont la description exige la prise en compte de l'interaction des dimensions ergonomiques, cognitives et plus largement anthropologiques et sociales (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999 : 11).

Si au départ le concept de « dispositif » implique fortement la technique, le chercheur Jean-Pierre Meunier constate que celle-ci s'estompe pour atteindre « un niveau supérieur d'abstraction » lorsqu'il « devient presque synonyme d'agencement d'éléments quelconques » (Meunier, 1999 : 84). C'est justement cette acception plus abstraite du dispositif qui est retenue dans la majorité des

dictionnaires, même si ceux-ci précisent souvent qu'il s'agit d'agencement d'éléments humain et matériel, comme le rappellent les deux chercheuses Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer dans leur avant-propos (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999 : 10). Cependant, elles notent également que les dictionnaires complètent la dimension d'agencement d'éléments humain et matériel avec une logique de « but à atteindre » (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999 : 10). Ce principe est réaffirmé par Jean-Pierre Meunier, pour qui, « le dispositif procède toujours d'une intention et vise toujours un effet » (Meunier, 1999 : 84). Cette volonté d'articuler intentionnellement des moyens en fonction d'une fin a déjà été mentionnée par Michel Foucault, lorsqu'il dit que le dispositif a « pour fonction majeure de répondre à une urgence » ou qu'il relève d' « une fonction stratégique dominante » (Foucault, 1977 cité dans Foucault, 1994 : 299). La dimension intentionnelle est directement en relation avec la prise en compte de l'action humaine des individus au sein du dispositif, au point qu'Hugues Peeters et Philippe Charlier déclarent que « l'individu autonome, conçu comme porteur d'une intentionnalité propre, apparaît comme la figure centrale du dispositif » (Charlier et Peeters, 1999 : 18). L'intentionnalité ouvre également vers un dispositif envisagé comme le lieu où se déploie l'action humaine afin d'aboutir à l'objectif désiré (Charlier et Peeters, 1999 : 18). Dès lors, le dispositif est un moyen pour étudier les aspects de production. En somme, il se définit comme « toutes sortes d'arrangements technique ou humain – ou les deux en même temps – et d'agents intentionnels spécifiques » (Meunier, 1999 : 84). Cette définition accentue son caractère hybride, qui lui « permet de désigner un champ composé d'éléments hétérogènes et de traiter cette hétérogénéité » (Charlier et Peeters, 1999 : 15). Il s'agit là du principe opératoire fondamental du dispositif, tel que l'a formulé auparavant Michel Foucault. De même, pour les chercheurs Hugues Peeters et Philippe Charlier, le dispositif est l'occasion, comme l'a fait Michel Foucault en voulant examiner à la fois le dit et le non dit, de rapprocher dans une même étude « des entités traditionnellement considérées comme inconciliables » (Charlier et Peeters, 1999 : 16).

Si, en poursuivant les préceptes de Michel Foucault, le concept de « dispositif » a intégré les recherches en sciences de l'information et de la communication, notamment dans la perspective d'étudier les rapports entre

pouvoir et savoir ; aujourd'hui, il est souvent utilisé dans une visée critique. Plus concrètement, il s'agit alors de dévoiler les « enjeux de pouvoir et/ou de domination d'un réseau d'éléments de dit et de non dit, dans un contexte de rapports de force qui fixe donc le sens ou la visée du dispositif » (Appel et Heller, 2010 : 44-45). Cette visée critique correspond actuellement à un de ses usages les plus répandus chez les chercheurs en science de l'information et de la communication. Ces différents usages ont été détaillés dans l'ouvrage nommé *Les Dispositifs d'information et de communication* et dirigé par Violaine Appel, Hélène Boulanger et Luc Massou. En plus de la visée critique, le concept de « dispositif » en mobilise deux autres également applicables à un objet d'étude. Plus simplement, dans un premier niveau de signification, il peut aboutir à la description d'un objet ou d'une démarche. Il aide ainsi à déterminer leurs visées d'agencement : « Par la notion de dispositif, le chercheur exprime un travail de repérage d'éléments qui sont d'ordre méthodologique ou qui relèvent des énoncés pris en compte dans une analyse et manifeste l'idée de lien entre ces énoncés ou entre des méthodes d'approches » (Appel, et Heller, 2010 : 41). Sinon, dans une visée davantage analytique, le dispositif a pour fonction de cerner et comprendre un processus que « le chercheur aura mis en évidence et qui prend deux orientations : co-construction sociale/technique et co-construction de sens » (Appel et Heller, 2010 : 41). Effectivement, les dispositifs exécutés par des acteurs et des systèmes technologiques sont constructeurs de significations, c'est-à-dire qu'ils véhiculent des discours et des représentations, qu'il est ainsi possible d'étudier. Si ces trois visées (agencement, analytique et critique) peuvent être mobilisées séparément, leur complémentarité pousse à ce qu'elles soient exploitées simultanément autour d'un même objet. Elles attestent donc de la richesse et de l'intérêt de l'utilisation du concept de « dispositif » au sein des sciences de l'information et de la communication.

Conventionnellement dans celle-ci, deux types génériques de dispositifs s'opposent : « les dispositifs informationnels » et « les dispositifs communicationnels ». Schématiquement, les premiers concernent la gestion de l'information, c'est-à-dire qu'ils agissent au niveau de la production, du traitement et de l'usage de l'information, tandis que les seconds, eux, interviennent dans la transmission de l'information entre différentes entités. Traditionnellement, la

documentation relève « des dispositifs informationnels », car elle désigne l'ensemble des techniques permettant la gestion des documents porteurs de l'information. Le clivage entre ces deux dispositifs a été remis en cause par la chercheuse Viviane Couzinet, qui les a rapprochés sous l'unique expression « dispositif info-communicationnel » (Couzinet, 2009). En se référant à la définition de l' « information » en tant que « connaissance communiquée ou communicable » formulée par le théoricien Jean Meyriat et déjà citée précédemment dans la première partie (Chapitre II), la chercheuse Viviane Couzinet conçoit le « dispositif informationnel » comme « un dispositif cognitif porteur d'informations dormantes transformables en connaissances, c'est-à-dire capables de contribuer à la modification d'une action » (Couzinet, 2009 : 21). Dès lors, un utilisateur peut potentiellement consulter un dispositif informationnel pour rechercher une information qu'il s'appropriera en connaissance pour agir. Dans ce sens, le « dispositif informationnel » possède une dimension communicationnelle, puisqu'il participe à la rencontre entre une information produite par un émetteur et un potentiel récepteur. Il se dessine ainsi une définition du « dispositif info-communicationnel » considéré comme « le lieu où humains, objets matériels et liens s'organisent pour mettre en œuvre les interactions » autour de l'information (Couzinet, 2011 : 120-121). Aussi, le « dispositif info-communicationnel » permet de se positionner à l'intersection de l'information et de la communication. Sa mobilisation apparaît ici pertinente, car la problématique de cette recherche telle qu'elle a été formulée précédemment – la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ? – se situe justement au croisement de l'information et de la communication. Effectivement, elle propose de rapprocher la documentation, qui appartient au champ de l'information, à la communication scientifique. En outre, dans les sous-chapitres précédents, il a été relevé que la volonté d'étudier la documentation comme énonciation nécessite de s'éloigner du cadre théorique de la linguistique, parce qu'une partie du travail documentaire ne repose pas sur la structure linguistique des phrases, ni même la structure lexicale des mots. Or, chez Michel Foucault, la notion de « dispositif » permet précisément d'étudier conjointement les entités conventionnellement considérées comme opposées, celles du dit et du non dit. Il convient donc de mobiliser la notion de « dispositif » dans cette recherche. Ce constat est d'autant plus évident qu'il a été signalé dans la

première partie (Chapitre II) que la recherche menée ici privilégie une conception très libre du discours, qui ne se matérialise pas forcément par une suite de mots.

En sciences de l'information et de la communication, le dispositif est donc un concept qui permet d'étudier un objet sous ces différents aspects hétéroclites, à partir desquels il prend sens, sa dimension technique, sa dimension sociale et sa dimension politique, cette dernière renvoyant au sens de *politiké*, c'est-à-dire à la pratique du pouvoir. Si quelques éléments justifiant de la pertinence d'utiliser ici la notion de « dispositif » dans cette recherche viennent juste d'être formulés, il convient maintenant d'approfondir comment celle-ci se manifeste dans le champ de la documentation, afin de pouvoir en déduire plus précisément de quelle manière elle contribue au déploiement méthodologique de la recherche déployée dans cette thèse.

2.2 La documentation comme dispositif info-communicationnel

Pendant longtemps, la documentation en tant qu'activité a été définie comme un « système informationnel ». Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, le système d'information est présenté comme un « ensemble des moyens matériels et humains nécessaires à la définition, au traitement, au stockage et au transfert de l'ensemble des informations caractérisant une activité » (Lamizet, Silem, 1997 : 535). Le théoricien Jean Meyriat parle lui aussi d'un « système techno-social » répondant à un objectif, celui de servir de l'information. Or, dans le sous-chapitre précédent, le dispositif a été signalé comme un agencement d'éléments humain et matériel répondant à une intentionnalité donnée. Il convient alors d'exposer ce qui distingue un système informationnel d'un dispositif informationnel. En d'autres termes, la question est la suivante : dans le champ de la documentation, les deux notions sont-elles équivalentes ?

Pour Jean-Paul Metzger, le « dispositif » constitue une des trois grandes composantes interdépendantes qui forment un système d'information, soit un public, un service et un dispositif (Metzger, 2006 : 51). En fait, Jean-Paul Metzger le considère comme « la composante instrumentale du système d'information »,

c'est-à-dire « l'instrument que sollicite et utilise le public pour bénéficier du service » (Metzger, 2006 : 54). Il précise que le dispositif informationnel repose sur différents niveaux d'instruments, constitués d'un ensemble de procédés, d'un ensemble d'outils et d'une organisation humaine et sociale, qui évoluent dans un contexte social, économique et culturel spécifique. Selon Jean-Paul Metzger, il peut donc être analysé de plusieurs points de vue, qu'il regroupe en trois dimensions : la dimension technique, la dimension socio-organisationnelle et socio-économique (Metzger, 2006 : 54-55). En premier, la dimension technique concerne les deux outils documentaires que sont le classement et l'indexation. Ils permettent aux usagers de localiser les documents, dont ils ont besoin. En second, la dimension socio-organisationnelle prend en considération les acteurs qui font exister le dispositif informationnel, qu'il s'agisse de le penser, de le concevoir ou de le gérer. En troisième, la dimension socio-économique fait référence au contexte dans lequel il se situe et auquel correspond une réalité sociale, économique et politique précise. La conception du « dispositif informationnel » proposée par Jean-Paul Metzger est proche de celle du « dispositif info-communicationnel » soumise par Viviane Couzinet. Les mêmes dimensions y sont mentionnées comme en témoigne cette déclaration :

> Les dimensions sociales et techniques de ce dispositif particulier, dédié à la mise en commun d'informations et au partage des savoirs, se composent d'acteurs, de techniques et d'objets matériels en interaction permanente et dans un contexte défini, tous liés entre eux (Couzinet, 2011 :120).

Au regard de ces éléments formulés par les deux chercheurs, Jean-Paul Metzger et Viviane Couzinet, il est donc possible d'affirmer que les concepts de « système informationnel » et de « dispositif informationnel » ne sont pas équivalents.

La chercheuse Brigitte Simonnot propose une articulation différente entre le « système informationnel » et le « dispositif informationnel ». Dans son étude sur les dispositifs d'accès à l'information en ligne, elle repère le passage récent de l'expression « système informationnel » à celle de « dispositif informationnel ». Elle définit le système comme « un tout organisé […] plutôt que comme un assemblage de parties » permettant au niveau opératoire de « reconnaître et/ou définir la structure interne de l'assemblage » et mettre « l'accent sur les relations qui s'établissent en interne » (Simonnot, 2010 : 97). Elle relève que cette notion a

une forte connotation technique. De son côté, le dispositif est le moyen de « rendre compte de l'hétérogénéité des éléments qui y participent – qu'il s'agisse d'éléments techniques, d'artefacts ou d'acteurs humains –, mais surtout de la dynamique des relations et des interactions occasionnées qui recèle des enjeux de pouvoir » (Simonnot, 2010 : 100). D'après elle, dans la documentation, la distinction entre le « système » et le « dispositif » réside dans le fait que le premier met l'accent sur son caractère organisé de la documentation tandis que la seconde souligne davantage son caractère hétérogène. De plus, le dispositif dépasse largement les aspects purement techniques pour prolonger l'analyse vers d'autres dimensions, et notamment celles des acteurs et de leurs rôles. Effectivement, en dehors de cette différence autour de la place de la dimension technique, Brigitte Simonnot remarque que le passage du « système » au « dispositif » marque surtout un changement dans la prise en compte des acteurs intervenant dans la documentation. Les « systèmes documentaires traditionnels » considèrent uniquement deux types d'acteurs ; « d'un côté, les usagers dont les besoins guidaient la constitution du fonds ; de l'autre, les professionnels de l'information et de la documentation, chargés de constituer et d'entretenir la collection de documents et d'en faciliter l'accès, notamment par leur travail d'organisation et d'indexation » (Simonnot, 2010 : 100). Au contraire, les « dispositifs documentaires » font état du rôle d'autres acteurs, en plus de ceux cités précédemment, qui avec l'informatisation croissante et la numérisation des documents sont de plus en plus nombreux à participer à l'activité documentaire ; par exemple, « les spécialistes de l'ingénierie informatique » (Simonnot, 2010 : 100). Au regard de l'énonciation documentaire au centre de cette recherche, dont les caractéristiques polyphoniques ont été posées dans le sous-chapitre précédent, le concept de « dispositif » semble plus pertinent que celui de « système » par son aptitude à prendre en considération un plus grand nombre d'acteurs intervenant au sein de l'activité documentaire. En conséquence, le choix a été décidé de mobiliser le concept de « dispositif documentaire » plutôt que celui de « système documentaire », car il est plus à même de contribuer à l'objectif méthodologique de cette recherche, celui d'analyser la documentation comme situation d'énonciation.

Viviane Couzinet a défini le mode opératoire de l'utilisation du « dispositif »

comme outil méthodologique dédié à l'analyse de la documentation. Elle affirme ainsi que « comprendre un dispositif [...] implique d'en décrire les caractéristiques qui le structurent comme cadre de l'action » (Couzinet, 2009 : 22). Il est mobilisé de cette même façon au sein de la méthodologie déployée ici dans cette recherche. Dans un premier temps, le dispositif est composé d'objets matériels qu'il convient de repérer. Viviane Couzinet précise que dans le champ de la documentation, « s'agissant de diffusion d'information, les objets physiques observés sont des banques de données, des revues et des ensembles de documents ou des organismes propres à un domaine particulier de la connaissance ou propres à une activité » (Couzinet, 2009 : 23). Dans un second temps, il s'agit de prendre en compte la dimension humaine pour répondre à ces différentes questions pointées par la chercheuse Viviane Couzinet : « Qui sont les acteurs ? Comment interviennent-ils au sein du dispositif ? Quels moyens, en termes d'outils et de compétences, ont-ils à leur disposition ? Comment travaillent-ils ensemble ? » (Couzinet, 2009 : 22). Il a été décidé alors d'interroger par des entretiens qualitatifs semi-directifs les acteurs qui conçoivent, activent le dispositif documentaire et en assurent le fonctionnement. Tous ces acteurs interviennent au sein du dispositif selon « une logique organisationnelle propre à la technique des métiers dont il dépend, des normes et des savoirs faire aussi bien que des habitus de ses acteurs » (Couzinet, 2009 : 22). Pour bien saisir cette organisation, les entretiens qualitatifs semi-directifs ont été complétés par un travail d'observation sur le terrain. En plus de la dimension sociale, le dispositif, objet matériel et physique, est dépendant de la technique sur laquelle il repose, employée pour rendre le matériel documentaire plus accessible. Dans un troisième temps, il s'agit d'analyser le dispositif à travers les outils mis en œuvre, les méthodes de production, de traitement, d'analyse et d'accès à l'information. Pour terminer, dans un quatrième temps, il convient de décrire et de circonscrire le contexte auquel il appartient. En d'autres termes, le dispositif est produit pour faire face à une situation donnée, c'est-à-dire qu'ils émanent d'intentions données pour répondre à des objets précis. Chacun des dispositifs examinés ici découle d'une situation de recherche en arts numériques à saisir. Aussi, l'étude de ces contextes de recherche permet de voir en quoi ces dispositifs documentaires produisent et véhiculent les savoirs des institutions auxquels ils appartiennent. Dès lors, l'étude de la documentation en tant que dispositif, selon Viviane Couzinet, c'est aussi :

> S'interroger sur leur nature et leur fonctionnement, sur la manière dont ils atteignent les objectifs qui leur ont été assignés, c'est questionner les raisons de leur efficacité et de leurs échecs. Comment la transmission intervient sur le contenu transmis ? Quels choix président à la sélection de ce qui est transmis ? Quels moyens sont mis en œuvre ? (Couzinet, 2009 : 21).

Au final, le concept de dispositif est mobilisé dans cette recherche, car il permet d'étudier la documentation par ses acteurs, ses contenus, ses formes, ses moyens et ses techniques en lien avec son contexte. En ce sens, l'étude de la documentation comme dispositif facilite sa compréhension en tant que situation d'énonciation documentaire. Elle recueille alors les informations qui permettent de répondre à ces questionnements déterminants pour comprendre la situation d'énonciation : Qui parle ? À qui ? Quels types d'informations ? Quand ? Où ? Avec quelles intentions ?

Dans le sous-chapitre précédent, la nécessité de se positionner à l'intersection des domaines de l'information et de la communication a été mentionnée de manière à pouvoir répondre à la problématique interrogée par cette recherche. C'est ainsi que la documentation est envisagée ici comme un « dispositif info-communicationnel » (Couzinet, 2009). Viviane Couzinet, dans l'ouvrage collectif *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires* qu'elle a dirigé, repère trois typologies différentes de dispositifs info-communicationnels : le dispositif info-communicationnel primaire, le dispositif info-communicationnel secondaire et le dispositif info-communicationnel hybride, qui relève à la fois des deux autres. À chacun des deux premiers dispositifs correspond un type de document. Dans la première partie (Chapitre II), la distinction entre le document primaire et le document secondaire, issu du premier, a déjà été énoncée. Il convient tout de même d'en rappeler ici le substrat. Dans le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly, le premier est « un document présentant une information à caractère original, c'est-à-dire lue ou vue par le lecteur dans le même état où l'auteur l'a écrite ou conçue » (Cacaly, 2008 : 65) tandis que le second est « un document présentant des informations résumées (analytiques) et paratextuelles (synthétiques) de documents primaires » (Cacaly, 2008 : 66). Patrick Fraysse précise que le document primaire, peu importe qu'il s'agisse du document original ou de sa copie, se caractérise surtout par l'information représentant la

connaissance utile pour celui qui la cherche. Il ajoute en ce qui concerne le document secondaire, que celui-ci joue le rôle de « panneau indicateur », c'est-à-dire qu'il « comporte des informations de nature signalétique et/ou analytique sur les documents primaires » pour indiquer « où se trouve l'information recherchée – portée par le document primaire – ou comment y accéder » (Fraysse, 2011 : 39). Cette distinction entre « document primaire » et « document secondaire » se trouve au fondement des notions de dispositifs info-communicationnels primaire et secondaire. Effectivement, le premier donne un accès direct au contenu original d'un document primaire tandis que le second a pour mission de mettre en visibilité certaines de ses informations pour que celui qui le cherche puisse le trouver (Couzinet, 2009). Le dispositif info-communicationnel secondaire désigne alors des « supports servant d'intermédiaire entre l'utilisateur et le document » (Couzinet, 2009 : 24).

Viviane Couzinet pose une autre distinction séparant ces dispositifs. Elle affirme que le dispositif documentaire primaire est « centré sur la production de documents » tandis que le dispositif documentaire secondaire est « centré sur l'information sur les documents disponibles » (Couzinet, 2011 : 121). Plus précisément, le dispositif documentaire primaire participe à matérialiser physiquement une information originale en lui fournissant un support de diffusion. Aussi, Viviane Couzinet constate que « "*le dispositif documentaire primaire*" se rapproche du "*dispositif éditorial*" » (Couzinet, 2011 : 121). Autrement dit, le dispositif documentaire primaire correspond à l'activité de production et d'édition du document. À l'opposé, Viviane Couzinet considère que le dispositif documentaire secondaire se manifeste quand il y a collecte et traitement des documents primaires (Couzinet, 2011 : 122). Les dispositifs documentaires secondaires sont apparus pour répondre à l'explosion de la masse documentaire et à la nécessité pour certains acteurs, notamment économiques, de trouver rapidement des informations utiles à leurs préoccupations. Ils se manifestent à travers les techniques et les outils qui interviennent dans la chaîne documentaire, à l'image de l'analyse documentaire dont l'objectif est de donner à voir une version condensée de l'information appartenant à des documents primaires. Ils peuvent prendre la forme, par exemple, d'une base de données ou d'un catalogue de bibliothèque. Cette distinction entre le dispositif primaire axé sur le travail

éditorial et le dispositif secondaire axé sur le travail documentaire rejoint le constat posé par le théoricien Jean Meyriat, déjà cité dans la première partie de cette thèse (Chapitre II), selon lequel l'action de la documentation se situe « en aval de l'objet-document » tandis qu'« en amont se situe le système de la production et de la distribution de cet objet » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 149). Lui aussi, il oppose l'activité de documentation à celle de production et d'édition du document. Cependant, cette constatation peut être remise en cause, car il existe des dispositifs documentaires qui « peuvent être à la fois primaires et secondaires » (Couzinet, 2011 : 124). Pour illustrer cette hybridation, Viviane Couzinet cite en exemple le cas « des banques de données [qui] peuvent permettre un accès au texte intégral des articles » (Couzinet, 2009 : 26). Dans cette thèse, le point de vue de Paul Otlet est privilégié, celui qui consiste à penser que la documentation n'est pas une activité limitée aux seuls documentalistes, mais qu'elle concerne toutes les personnes qui interviennent dans la vie d'un document. Dans ce cas-là, la séparation du travail éditorial et du travail documentaire n'a plus lieu d'être. Ce positionnement est d'autant plus pertinent pour cette thèse qu'il a été suggéré précédemment que l'énonciation documentaire prolonge l'énonciation éditoriale.

Viviane Couzinet considère que les dispositifs info-communicationnels permettent d'observer les enjeux de la médiation documentaire. Ils sont envisagés « comme processus de médiation vivant à faciliter l'accès au document dans un contexte particulier » (Couzinet, 2009 : 28). En d'autres termes, pour elle, l'interdépendance de l'informationnel et du communicationnel n'est possible que si le dispositif est perçu comme « un objet matériel médiateur » (Couzinet, 2009 : 21). Ce constat a été cité auparavant par André Berten ; pour qui, le dispositif est le lieu d'un « réseau de médiation du savoir à partir de quoi, certes, peuvent émerger des acquisitions et des transmissions » de connaissances (Berten, 1999 : 42). Plus concrètement, le documentaliste mène une action de médiation en créant ce que Jean Meyriat nomme « l'information sur l'information », « il fabrique des instruments que l'on appelle secondaires parce qu'ils fournissent à l'utilisateur non pas l'information dont il a besoin, mais l'information secondaire nécessaire pour accéder à cette dernière » (Couzinet, 2011 : 123). Dans cette thèse, la problématique tente de dépasser cette vision de la documentation présentée

uniquement comme un objet médiateur pour explorer davantage sa dimension communicationnelle. Ce positionnement se base sur les constats de plusieurs chercheurs déjà cités précédemment. D'une part, Emmanuël Souchier remarque que l'édition ne relève pas d'une simple médiation, c'est-à-dire d'une simple transmission neutre de l'information. Au contraire, elle transforme le texte et impacte l'interprétation de l'information (Souchier, 2007). D'autre part, Muriel Amar énonce un constat similaire pour le travail documentaire. Elle affirme que le documentaliste ne peut plus être présenté comme un simple traducteur neutre, car son action transforme également la réception du document (Amar, 2002). De son côté, Viviane Couzinet parle d' « un travail de ré-écriture » pour désigner le travail du documentaliste ce qui laisse à penser que la documentation est porteuse d'un discours émanant d'un acte énonciatif.

En somme, la notion de « dispositif info-communicationnel » convient à l'interrogation de la problématique abordée par cette recherche, puisqu'elle permet de prendre en considération la dimension communicationnelle de la documentation. Elle évite le caractère réducteur d'une approche orientée uniquement du côté de l'information. La documentation est avant tout un dispositif informationnel dans le sens où elle est porteuse d'informations. Cependant, elle comporte aussi une dimension communicationnelle, car l'information y est perçue comme « connaissance communiquée ou communicable » comme le suggère Jean Meyriat (Meyriat, 1986). La documentation relève de la communication lorsqu'elle est considérée comme une activité facilitant la diffusion des documents, eux-mêmes porteurs de l'information. L'acte communicationnel de la documentation s'exerce alors dans le lien qu'elle génère entre ces différents acteurs : « celui qui produit l'information, celui qui permet sa circulation, celui qui intervient pour faciliter la diffusion et enfin celui qui est capable de se l'approprier comme contenu permettant d'agir (Couzinet, 2011 : 118-119). En conséquence, Viviane Couzinet en conclut que « les démarches informationnelles se réalisent dans des actes de communication » et que « l'étude des dispositifs d'information s'inscrit dans une problématique où information et communication se croisent en permanence » (Couzinet, 2009 : 26-27). Les acteurs de la recherche en arts numériques cherchent par le biais de la documentation à diffuser les connaissances qui y sont produites. L'analyse de celle-ci devrait permettre de

mettre en évidence cette finalité communicationnelle. Aussi, la documentation se situe fortement aux croisements de l'information et de la documentation d'autant plus que la recherche en arts numériques ne semble pas distinguer le moment où les informations scientifiques sont produites et communiquées. La documentation dans la recherche en arts numériques est alors envisagée comme le dispositif, qui permet à la fois de produire l'information scientifique et de la communiquer à autrui. Le concept de dispositif info-communicationnel semble donc s'appliquer adéquatement à l'objet de cette recherche.

2.3 Adapter les outils méthodologiques à chacun des terrains étudiés

Si les trois dispositifs documentaires sélectionnés dans cette étude appartiennent au domaine de la recherche en arts numériques, ils sont rattachés à des institutions de natures différentes, aux moyens financiers disparates et répartis sur des territoires éloignés. Cette dissemblance est accentuée par les types d'œuvres numériques qu'ils manipulent et dans les manières dont ils pratiquent la recherche en arts numériques. En outre, les trois dispositifs documentaires ont été étudiés à des stades différents de leurs productions. En effet, le répertoire du NT2, accessible en ligne, est mis en place depuis déjà plusieurs années, alors que la base de données d'Hexagram-Uqam était en cours de prototypage lors de son étude. Un premier prototype a finalement été achevé en 2015. Le dispositif de Kawenga a lui été initié et expérimenté par moi-même dans le cadre de ma CIFRE, pendant un délai de deux ans. Cette différence de traitement a induit l'utilisation d'outils méthodologiques de recherche qui ont nécessité plusieurs modèles d'implication du chercheur. De même, le calendrier et la temporalité de ces phases d'implication n'ont pas été identiques pour chacun des trois terrains[62]. Cette différence s'explique par leurs statuts non équivalents. Effectivement, il convient de rappeler ici que Kawenga, territoires numériques, possède un statut particulier au sein de cette recherche, celui d'être le terrain partenaire de ma convention CIFRE, alors que les deux autres – le laboratoire NT2 et le projet Arc_danse du laboratoire Hexagram-UQAM –, ont été sollicités, dans un second temps, pour éviter le biais d'une étude trop circonscrite au premier terrain et à la situation de recherche action engendrée par la CIFRE. Dès lors, les modalités de

62 Voir Tome II de la thèse. Annexe 2 : 5.

cette dernière qui réclament la présence du chercheur sur son terrain pendant toute la période de son déroulement, m'ont conduit à être immergé, à Kawenga, pendant 24 mois, soit les deux années 2011 et 2012. Au contraire, mon implication sur les deux autres terrains québécois a été limitée à quelques mois, de janvier à juin 2013 pour le projet Arc_Danse et de mars à juin 2013 pour le laboratoire NT2. Ces dates coïncident avec celles de mon séjour québécois pour la validation de deux semestres à l'UQAM exigé par le programme doctoral international auquel je participe. Seule, l'étude du projet Arc_Danse a fait l'objet d'un entretien complémentaire en février 2015 de manière à prendre acte des dernières décisions en termes de développement de la base de données étudiée. En 2013, celle-ci était en cours d'élaboration, alors qu'en février 2015, le prototype était presque terminé.

Ma recherche en CIFRE a induit un positionnement particulier de ma part par rapport à mon objet de recherche dans le sens où je suis devenu acteur de mon terrain. Cette posture m'a rapproché des pratiques de la recherche participative, qui réfutent l'idée générale d'une recherche appartenant à un monde à part et imposant au chercheur de se situer éloigné de son terrain. Les chercheuses en sciences de l'éducation, Marta Anadòn et Christine Couture, dans l'ouvrage intitulé *L a Recherche participative : multiples regards*, mettent en avant de multiples dynamiques de recherche participative rapprochant les chercheurs des praticiens et de la réalité de leurs terrains. Cette posture les oblige à repenser les ancrages épistémiques théorique et méthodologique de la recherche : « Une telle orientation engendre des façons différentes de faire la recherche, une méthodologie alternative, dirait-on, qui va dans le sens de valoriser un processus de production des connaissances réalisé de concert avec les acteurs concernés » (Anadòn, Couture, 2007 : 3). Elles poursuivent leur réflexion en mettant en lumière les liens qui unissent la recherche participative avec l'action : « Ces approches répondent ainsi à l'exigence d'établir un lien entre la recherche et l'action, entre la théorie et la pratique, entre la logique du chercheur et celle des praticiens » (Anadòn, Couture, 2007 : 4). Dans une recherche participative, le chercheur aborde son objet d'étude dans son contexte d'origine en y agissant pour trouver des solutions à la problématique posée au départ. Ce dernier passe un maximum de temps sur le terrain. Dans mon cas, pendant deux ans, j'ai interrogé les potentialités de la documentation à devenir un moyen pour communiquer les

connaissances développées lors de l'exécution d'un processus créatif. Pour répondre à cet objectif, j'ai déployé au sein de ma structure d'accueil Kawenga un dispositif de documentation capable de rendre les activités des artistes en résidence artistique, productrices de savoirs transférables à tous, et non plus seulement de connaissances et de savoir-faire demeurant fortement attachés aux participants et aux intervenants. Dès lors, en plus d'être profondément ancré dans les réalités d'un contexte institutionnel, mon travail de recherche par l'action se situe profondément dans la pratique faisant fusionner la logique d'action à celle de production de savoir.

Si mon positionnement de recherche se rapproche en de nombreux points de la démarche d'une recherche participative, ma posture dépasse cette dernière, dans le sens où dans mon cas ma position de praticien fusionne avec celle de chercheur, alors que dans la recherche participative le chercheur se rapproche étroitement du praticien, celui-ci se voyant même attribuer dans certain cas le statut de co-chercheur, mais sans jamais devenir directement le praticien. En ce qui me concerne, ma posture de recherche a résidé dans ma capacité à dépasser ma pratique de praticien de la documentation pour en dégager du sens et du savoir par la mise en place et le déploiement d'un processus de recherche réflexif. J'ai bien conscience de l'ambiguïté de ce double rôle. Dès lors, je me situe non pas du côté de la critique de la pratique, mais je contribue à son explication et à son développement. La démarche de recherche par l'action induit un engagement du chercheur simultanément dans la pratique et dans l'analyse ; celui-ci agit par la pratique et analyse par la démarche de recherche le but étant d'améliorer la pratique expérimentée. Cette volonté de provoquer un changement dans la réalité étudiée est une des caractéristiques principales de la recherche action : « Elle cherche à corriger, infléchir ou transformer la réalité. (...) Ainsi, la recherche action vise-t-elle avant tout à optimiser l'action » (Resweber, 1995 : 27).

Cette double posture de praticien et de chercheur se répercute dans la nature du corpus documentaire constitué pour analyser le dispositif info-communicationnel de documentation de Kawenga. Effectivement, celui-ci se divise en deux parties : un premier ensemble de documents, qui résulte de mon action de praticien, et un deuxième ensemble de documents, qui correspond

davantage à mon action de chercheur. En d'autres termes, les premiers documents produits par moi-même relèvent du fonctionnement du dispositif documentaire que j'ai expérimenté à Kawenga, alors que les seconds documents servent davantage à l'analyse de celui-ci ; analyse également déployée par moi-même. Cette distinction peut être modérée, dans le sens où tous ces documents ont concrètement été mobilisés dans l'analyse du dispositif documentaire. Les premiers documents adoptent des formes très diverses. Ils font l'objet d'une analyse détaillée dans la troisième partie (Partie III). Les seconds documents, eux, prennent la forme de plusieurs volumes d'un journal de bord composé de prises de notes non-structurées. Cet outil s'est imposé par la posture participative de ma recherche action. Tout au long de la CIFRE, en tenant ce journal de bord, j'ai documenté mon travail de praticien par des réflexions personnelles sur les manières dont j'ai pensé et élaboré le dispositif documentaire expérimenté ou encore sur les difficultés rencontrées. Ces écrits sous la forme de brouillon constituent en quelque sorte un retour sur le travail expérimenté. Leurs écritures m'ont permis de me soustraire de l'action pour engager un vrai travail réflexif sur ma propre pratique. Pour des raisons de lisibilité et pour réduire le volume des annexes, seuls des extraits ont été retranscrits et y sont présentés de manière chronologique[63]. Ils ont été sélectionnés pour leur caractère exemplaire du contenu saisi dans ce journal de bord[64]. Cette recherche par l'action, longue de deux ans, m'a permis d'avoir une connaissance très précise du contexte auquel le dispositif documentaire appartient et de sa mise en fonctionnement dans la mesure où j'ai participé à son élaboration.

Les deux autres terrains ont nécessité une autre forme d'implication du chercheur relevant cette fois-ci de la recherche participative. En effet, les contextes dont émanent les dispositifs documentaires étudiés ont été saisis par des phases d'observation participante s'étalant sur une période de plusieurs mois. Celles-ci ont été complétées par une recherche documentaire sur les laboratoires et leurs activités. J'ai recueilli ainsi des documents produits par les différents

63 Voir Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 3 : 6-13.

64 Ces écrits ont déjà fait l'objet d'une première analyse pour une communication dans le cadre d'une rencontre professionnelle sur les pratiques et les enjeux de la documentation dans le monde de l'art, organisée par moi-même à Kawenga, le jeudi 8 novembre 2012. Cette journée a été l'occasion de présenter une première fois le dispositif documentaire développé pour communiquer la recherche en arts numériques.

protagonistes de ces projets (documents administratifs, articles, éléments de communication, *etc*.), qui ont fait l'objet d'une analyse de contenu. Pour chacun de ces deux terrains, mes activités d'observation ont été rendues publiques, dès le départ, à l'ensemble des acteurs. Les accès aux terrains ont été négociés par courriel et par des entretiens, auprès des personnes responsables des laboratoires investis. L'objectif de cette immersion était d'acquérir une compréhension globale du laboratoire. La grille d'observation s'est structurée autour de ces trois objectifs larges : déterminer les activités, l'organisation et les acteurs du laboratoire. L'usage d'une grille trop structurée a été évité pour ne pas enfermer les observations dans un cadre trop rigide. Ce choix méthodologique a été possible, car ces dernières avaient comme objectif principal de préparer l'organisation de futurs entretiens. D'une part, elles ont permis d'acquérir une connaissance générale du fonctionnement des laboratoires et des dispositifs documentaires étudiés, ainsi que de recueillir plus spécifiquement des informations utiles pour l'élaboration des guides d'entretiens. D'autre part, lors de ces observations participantes, une attention particulière a été accordée aux rôles des acteurs, particulièrement à ceux qui activent les dispositifs documentaires, afin de déterminer précisément les personnes à interroger par rapport à mes préoccupations de recherche et à la compréhension des dispositifs documentaires analysés. En outre, elles ont été l'occasion de faciliter mon entrée sur les terrains et d'entamer amicalement la collaboration, sans que l'ambiance soit trop protocolaire. Plus exactement, il s'agissait d'établir un contrat de confiance bénéfique, dans un second temps, à la conduite des entretiens qualitatifs semi-directifs.

Les phases d'observations participatives se sont organisées différemment selon le terrain. Pour le laboratoire NT2, j'ai obtenu l'autorisation de venir travailler quotidiennement dans l'espace de travail commun, sur un poste informatique proche de ceux utilisés par les assistants de recherche fortement impliqués dans la mise en œuvre du dispositif documentaire analysé. Cette proximité a été favorable à des échanges informels permettant de recueillir des informations utiles à mon analyse. Clairement, ma présence sur le terrain m'a permis d'intégrer l'équipe du laboratoire pour mieux préparer l'exécution des entretiens avec les membres de celle-ci. En outre, j'ai pu assister aux réunions de

travail, qui rassemblaient régulièrement l'ensemble de l'équipe. Sur les trois mois d'observation participante, j'ai été présent à sept réunions. Les discussions engendrées relevaient davantage de l'organisation générale du laboratoire, qui comprend plusieurs entités internes, que précisément du dispositif documentaire à analyser. Dès lors, il a été choisi, non pas d'enregistrer ces réunions, mais de prendre des notes pour sélectionner les informations que je jugeais particulièrement intéressantes et marquantes par rapport à la compréhension du fonctionnement du laboratoire et surtout de son dispositif documentaire. Cependant, deux réunions ont tout de même fait l'objet d'enregistrements, car celles-ci étaient principalement axées sur la mise en place de la nouvelle version du Répertoire des arts hypermédiatiques et plus largement du site internet du NT2 analysés dans cette recherche comme les objets matérialisant le dispositif documentaire étudié. Effectivement, même si ces derniers étaient déjà en ligne depuis plusieurs années, lors de leurs analyses effectuées par moi-même, ils étaient en cours de remaniement. La nouvelle version, désormais en ligne, a apporté quelques modifications, notamment au point de vue graphique et technique. Cette évolution a été questionnée lors des entretiens qualitatifs semi-directifs.

Pour le second terrain, celui du projet Arc_Danse du laboratoire Hexagram-UQAM, les observations participantes se sont organisées autrement. En effet, les différents protagonistes de ce projet, contrairement à ceux du NT2, ne travaillaient pas quotidiennement ensemble au même endroit. En revanche, ils se regroupaient régulièrement lors de réunion pour faire le point sur leurs avancées et leurs difficultés respectives. J'ai été amené à assister à ces réunions d'équipe. Le contenu de celles-ci était directement en lien avec l'élaboration du dispositif documentaire étudié. En effet, ce dernier n'était pas encore mis en place, il était en cours de prototypage. Dès lors, les discussions se sont avérées très riches dans le cadre des préoccupations de cette recherche, dans la mesure où les protagonistes évoquaient clairement leurs intentions et les choix qu'ils prenaient dans la construction de la base de données étudiée. De plus, ils expliquaient comment ils procédaient et détaillaient les difficultés qu'ils rencontraient. Au total, trois réunions ont été enregistrées. Les discussions étant très denses en informations, il a été décidé de les enregistrer et de les retranscrire dans leur totalité afin de les

analyser. Cette phase d'observation participante s'est terminée en juin 2013 alors que le travail de prototypage n'était pas encore fini. Pour déjouer cet obstacle, la décision a été prise de mener un entretien des deux responsables du projet Arc_Danse en février 2015, afin de prendre acte des derniers développements de la base de données analysée. À l'occasion de cet entretien, un accès à la dernière version du prototype a été négocié pour que je puisse procéder à une analyse sémiotique de celui-ci pour identifier les marques indicielles de l'énonciation documentaire. Cette option a été retenue, car le calendrier d'écriture de cette thèse permettait encore d'y intégrer les nouvelles données recueillies.

Ces différentes observations participantes sur ces deux terrains ont permis de déterminer l'ordre et le choix des personnes interrogées et de produire des guides d'entretien construits autour de la mission de l'interviewé dans l'exécution du dispositif documentaire. En effet, ces entretiens qualitatifs semi-directifs ont permis d'interroger les acteurs du dispositif documentaire de manière à saisir comment ils travaillent et surtout de déterminer leurs intentions, c'est-à-dire de comprendre leurs actions et leurs motivations, ce qu'ils font, pourquoi ils le font et le sens qu'ils y accordent. Un tableau récapitule tous ces entretiens et les thèmes abordés[65]. Les questions se sont focalisées sur des documents et des informations précis et concrets du dispositif documentaire, pour bien saisir par la suite ses formes énonciatives. Les entretiens ont aussi été l'occasion d'analyser les dispositifs documentaires sous leurs aspects techniques, car les acteurs ont été interrogés à la fois sur les outils qu'ils utilisent, et leurs méthodes de production, de traitement, d'analyse et d'accès aux documents. Les entretiens conduits et les réunions enregistrées lors des observations participatives ont été retranscrits pour permettre leurs analyses. Pour des raisons de lisibilité et pour diminuer le volume des annexes, ces retranscriptions y sont visibles sous la forme d'analyses condensées. L'avantage de celles-ci est de réduire le volume des retranscriptions en conservant uniquement les verbatims qui contiennent les informations utiles à la compréhension des dispositifs documentaires étudiés et en résumant les autres parties afin d'en conserver tout de même une lecture cohérente et intelligible. Elles forment ainsi un premier degré d'analyse.

65 Voir Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 13 : 110-113. Annexe 19 : 120-125.

Conclusion

L'objectif de cette partie était d'établir le cadre d'action dans lequel se déploie l'analyse opérée par cette recherche. Il s'appuie sur deux composantes : les trois terrains exploratoires dans lesquels émergent les dispositifs documentaires et la solution méthodologique qui en permet leur étude sous l'angle de l'énonciation.

Les trois terrains – Kawenga, le laboratoire NT2 et le projet Arc_Danse du laboratoire Hexagram-UQAM – sont apparus très hétérogènes. Premièrement, ils se distinguent par les œuvres numériques manipulées par leurs acteurs. Le degré d'implication des technologies numériques dans celles-ci n'est pas le même selon les terrains et parfois au sein d'un même terrain. À Kawenga, les cinq projets artistiques accueillis en résidence évoquent des thématiques différentes et mobilisent des dispositifs techniques dissemblables. De même, ils relèvent de disciplines artistiques distinctes (arts visuels, photographie, théâtre, danse) bien qu'ils appartiennent tous aux arts numériques. Si le laboratoire NT2 consacre son travail uniquement aux œuvres hypermédiatiques accessibles sur le net, celles-ci forment également un ensemble hétéroclite. Par contre, le projet Arc_Danse s'organise exclusivement autour des recréations en vidéodanse d'œuvres chorégraphiques québécoises historiques orchestrées par l'artiste et chercheur Mario Côté. Ces œuvres sont considérées comme faisant partie des arts numériques parce qu'elles sollicitent les techniques récentes de la vidéo numérique.

Ces trois terrains éprouvent également des modalités de recherche en arts numériques singulières. À Kawenga, l'expérimentation artistique et le développement de dispositifs techniques innovants s'exercent concomitamment à un processus créatif aboutissant à la production d'une œuvre originale. Au laboratoire NT2, la recherche intervient en post-création, une fois l'œuvre créée par son artiste, pour produire un savoir théorique issu d'une démarche herméneutique. En parallèle, cette recherche sur les arts hypermédiatiques devient aussi l'occasion d'élaborer des plates-formes numériques en ligne qui répondent à ses besoins, notamment en termes communicationnels. De cette manière, elle participe à l'innovation technologique. Pour le projet Arc_Danse, la recherche est aussi conduite en post-création, à partir d'une œuvre déjà créée, sauf qu'elle

devient le point de départ d'un second acte de création organisé par Mario Côté. Il en découle la production d'une seconde œuvre, un film, et une réflexion théorique issue de cette pratique de recherche recréation. Là aussi, en parallèle, cette recherche se poursuit par le développement d'une base de données numérique innovante développée spécifiquement pour ce projet et son volet documentaire. La dimension d'innovation technologique d'Arc_Danse s'exerce par cette dernière production.

Les trois terrains se différencient aussi par les intentions communicationnelles de leurs acteurs auxquelles les dispositifs documentaires mis en place tentent de répondre. À Kawenga, la documentation prend la forme d'un livret, le cahier de résidence. Son intention communicationnelle est de constituer une trace matérielle de l'expérimentation artistique menée lors d'une résidence, de communiquer les savoirs qui y ont été sollicités et produits, et de valoriser ainsi le travail des artistes. Au laboratoire NT2, les chercheurs utilisent la documentation à la fois pour rendre compte des arts hypermédiatiques – leur corpus scientifique –, et les savoirs théoriques qui y sont affiliés. Ils alimentent par celle-ci le Répertoire des œuvres hypermédiatiques et les autres rubriques du site internet du NT2, de sorte que ce dernier se transforme en une plate-forme numérique originale à destination de la recherche et de la communication scientifique. Au laboratoire Hexagram-UQAM, le projet Arc_Danse rassemble des archives et produit de nombreuses traces documentaires des œuvres chorégraphiques historiques recréées. Toute cette documentation est collectée dans la base de données développée afin de constituer une mémoire vivante et créative de la danse moderne québécoise.

Cette deuxième partie a exposé la solution méthodologique déployée par cette recherche. Elle a été présentée en suivant le cheminement intellectuel par lequel elle a été élaborée. Dans un premier temps, elle a été l'occasion d'exprimer la nécessité de s'éloigner de l'énonciation empruntée au cadre théorique de la linguistique, pour s'orienter vers l'énonciation documentaire pensée comme le prolongement de l'énonciation éditoriale et vers l'analyse sémiotique des dispositifs documentaires pour identifier dans ces derniers ses marques indicielles. Dans un deuxième temps, elle a permis de formuler le besoin de compléter cette

analyse par une seconde, qui interroge la documentation comme dispositif info-communicationnel afin de recueillir des informations utiles à sa compréhension comme situation d'énonciation. À ce stade, il est judicieux de résumer cette méthodologie, cette fois-ci, non pas en suivant le cheminement par lequel elle a été pensée, mais en suivant précisément la chronologie avec laquelle elle a été appliquée pour l'étude des trois dispositifs documentaires. Effectivement, concrètement pour chaque terrain, l'examen de la documentation a débuté par son analyse comme dispositif info-communicationnel pour faciliter, par la suite, son interrogation du point de vue de son énonciation. Ce dernier point sur la méthodologie contribue à éclairer définitivement sa compréhension. Il est présenté sous la forme d'un tableau récapitulatif dans l'Annexe 1[66].

Pour chacun des terrains, la première étape méthodologique a été d'étudier la documentation comme dispositif info-communicationnel. Les statuts non équivalents des trois terrains et l'étude des trois dispositifs documentaires à des stades de production différents ont induit l'utilisation d'outils méthodologiques qui ont nécessité différents modes d'implication du chercheur[67]. Le dispositif documentaire de Kawenga a été initié et expérimenté par moi-même dans le cadre de ma CIFRE, pendant un délai de deux ans. Aussi, il a été l'objet d'une recherche action, dont l'analyse repose sur la rédaction d'un journal de bord. Le dispositif documentaire du laboratoire NT2 accessible en ligne fonctionne depuis déjà plusieurs années. Une observation participative a alors été entreprise pendant quatre mois, au cours de laquelle j'ai pu investir un poste informatique sur l'espace de travail commun et assister régulièrement aux réunions de coordination du laboratoire. Lors de son étude, le dispositif documentaire du projet Arc_Danse était en cours de développement. Un premier prototype a finalement été achevé en 2015. Pour ce terrain aussi, une observation participative a été organisée pendant six mois, qui m'a permis d'assister aux réunions collectives réunissant les différents protagonistes pour faire le point sur le travail avancé. Pour les deux derniers terrains, les observations participantes ont été l'occasion de préparer des entretiens qualitatifs semi-directifs menés auprès des différents acteurs intervenant dans la mise en œuvre des dispositifs documentaires. Ces phases d'implication sur les trois terrains et ces séries d'entretien qualitatifs semi-directifs ont été

66 Voir Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 1 : 4.
67 Voir Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 2 : 5.

complétées par une recherche documentaire pour recueillir tous les documents contenants des informations sur ces derniers. Ils ont fait l'objet d'une analyse de contenu. En somme, pour chaque terrain, tous ces outils d'analyse ont contribué à délimiter la documentation comme dispositif info-communicationnel afin d'en déduire les informations permettant de circonscrire sa situation d'énonciation. Par la suite, ces informations ont été utilisées dans la seconde étape méthodologique. Concrètement, les objets qui matérialisent chaque dispositif documentaire – le *Cahier de résidence* pour Kawenga, le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et les autres rubriques du site internet du laboratoire NT2 et l'archive Arc_Danse – ont été soumis à une analyse sémiotique dans le but d'identifier les marques indicielles de l'énonciation documentaire.

Au final, le déploiement de cette méthodologie en deux temps conduit aux résultats communiqués dans la troisième partie. Ils devraient mettre en exergue la dimension communicationnelle de la documentation en attestant de l'existence de l'énonciation documentaire. Dès lors, celle-ci pourra être désormais envisagée comme une forme possible de la communication scientifique de la recherche en arts numériques.

TROISIÈME PARTIE

TROIS ÉTUDES DE CAS : LA DOCUMENTATION SOUS L'ANGLE DE L'ÉNONCIATION DOCUMENTAIRE

Introduction

Cette troisième partie constitue l'aboutissement de la démarche réflexive abordée par cette thèse. Elle consiste à déployer la méthodologie développée dans la seconde partie (Chapitre II) pour analyser les trois dispositifs documentaires sélectionnés comme objets principaux de cette recherche exploratoire (Chapitre I). En d'autres termes, elle en énonce les résultats qui sont, par la suite, mis en perspective dans la conclusion générale. Elle s'organise entièrement autour de la notion d' « énonciation documentaire », qui forme le fil conducteur de cette thèse.

Dès la première partie (Chapitre IV), l'énonciation documentaire se situe au cœur de la problématique questionnée par cette recherche. Son existence y est mentionnée comme la condition *sine qua non* pour pouvoir établir la documentation comme une forme possible de la communication scientifique de la recherche en arts numériques. Effectivement, dans cette même partie (Chapitre II), il a été démontré que le savoir découle forcément d'un acte énonciatif à l'origine du discours scientifique. Or, l'énonciation documentaire permet d'aborder la documentation en dépassant une simple analyse formelle pour privilégier une analyse orientée vers une vision de celle-ci comme espace de production de langage. Autrement dit, d'un point de vue info-communicationnel, la documentation peut être alors étudiée comme un dispositif énonciatif producteur de discours. L'énonciation documentaire possède aussi un rôle central dans la méthodologie développée dans la deuxième partie (Chapitre II). Objet hypothétique, elle y est transformée en concept opératoire. La méthodologie structurée autour de deux étapes principales doit permettre de confirmer son existence au sein de la documentation.

Dans cette troisième partie, la méthodologie pour analyser les trois dispositifs documentaires sélectionnés est appliquée. Dans le premier chapitre, ils sont étudiés comme des dispositifs info-communicationnels. Leurs moteurs, leurs différents documents – primaires, secondaires et tertiaires – et les fonctions de leurs volets secondaires et tertiaires y sont déterminés. Toutes ces informations sont utilisées dans le second chapitre pour circonscrire leurs situations documentaires respectives. En premier, il s'agit de soumettre les documents tertiaires qui matérialisent chaque dispositif documentaire à une analyse sémiotique dans le but d'y repérer les marques indicielles de l'énonciation documentaire. Il en résulte l'identification de certains protagonistes alors que d'autres repérés auparavant dans l'analyse comme dispositif info-communicationnel demeurent « cachés » dans « l'infra-ordinaire » (Souchier, 1998 : 140-141). En deuxième, cette analyse sémiotique ouvre la voie à une analyse plus approfondie de la façon dont les différents protagonistes se répartissent l'énonciation documentaire. Il en découle la caractérisation de trois régimes énonciatifs différents.

CHAPITRE I

TROIS DISPOSITIFS INFO-COMMUNICATIONNELS : DES MOTEURS MANIPULANT DES DOCUMENTS PRIMAIRES, SECONDAIRES ET TERTIAIRES

L'intention de ce chapitre est de communiquer les résultats[68] de l'étude de la documentation comme dispositif info-communicationnel. Cette dernière y est présentée comme une activité, dont le processus est initié par un moteur. Autrement dit, les acteurs de ces dispositifs info-communicationnels procèdent à une première action documentaire, qui agit comme agent incitateur, puisqu'elle occasionne ensuite le déploiement de toute une série d'actions complémentaires. Les trois dispositifs documentaires de cette étude se rejoignent également par leur structure composite en trois volets. Effectivement, ils mobilisent trois types de documents : des documents primaires, des documents secondaires et des documents tertiaires. Pour Kawenga et le projet de recherche Arc_Danse, le dispositif documentaire primaire est déployé dans le cadre de ces deux terrains, tandis qu'il se manifeste pour le laboratoire NT2 en dehors de celui-ci. Dans ce cas précis, l'activité documentaire étudiée intervient une fois que les documents primaires ont été produits. Malgré cette dissonance, les trois terrains se rejoignent par la nature des fonctions assumées par le volet secondaire et tertiaire de leur dispositif documentaire. Pour chacun d'entre eux, le volet secondaire répond à un dessein informationnel. Il est le moyen de rassembler, de produire et de traiter des documents secondaires, afin de saisir et de fixer sous la forme informationnelle la mémorisation et la compréhension d'un ou plusieurs documents primaires. Si le volet secondaire du dispositif documentaire du laboratoire NT2 remplit principalement une fonction informationnelle, il assume également une tâche communicationnelle, puisqu'il est rendu accessible sur le site internet de l'institution à des usagers sous la forme du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Au contraire, pour Kawenga et le projet de recherche

68 Ces résultats sont résumés sous la forme de schémas dans les annexes (Voir Tome II de la thèse. Annexe 26 : 205. Annexe 27 : 206. Annexe 28 : 207).

Arc_Danse, celui-ci n'est pas diffusé auprès d'un public. Le volet tertiaire, lui, satisfait un objectif communicationnel. Il produit, à partir des documents secondaires, un ou plusieurs documents tertiaires pour un achèvement communicationnel. En définitif, les trois dispositifs documentaires étudiés sont composés chacun d'un volet secondaire centré sur un dessein informationnel et d'un volet tertiaire axé sur un objectif communicationnel. Aussi, leur condition info-communicationnelle se confirme.

1. LES TROIS MOTEURS CATALYSEURS DES DISPOSITIFS DOCUMENTAIRES ÉTUDIÉS

Ce sous-chapitre a pour but d'exposer comment les différentes intentions communicationnelles identifiées dans la seconde partie (Chapitre I) se concrétisent dans des actions documentaires initiatrices des dispositifs info-communicationnels étudiés. Elles en deviennent les moteurs, car elles inaugurent le travail documentaire conduit par l'ensemble des protagonistes de ces trois terrains.

À Kawenga, l'intention communicationnelle se focalise sur la documentation d'un processus créatif expérimenté pendant une résidence afin d'en transmettre ses composants, c'est-à-dire les connaissances, les savoir-faire et les techniques issus de cette pratique artistique. Ses derniers sont étroitement liés, sous la forme de savoir-être, à l'artiste et à ses collaborateurs, qui en détiennent les principes cognitifs. Dès lors, il a été décidé de mettre en situation dialogique ces protagonistes pour les inciter à formuler des énoncés, dans lesquels ils livrent clairement tous ces composants à la base de leur processus créatif. L'intérêt est qu'ils les expliquent d'une manière suffisamment détaillée et compréhensible pour que le documentaliste en charge de les recueillir puisse le faire.

Au laboratoire NT2, les acteurs de la recherche sur les arts hypermédiatiques sont confrontés à un corpus artistique dispersé et très variable. Pour le structurer et le fixer, ils alimentent le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* en produisant des fiches qui documentent des œuvres sélectionnées ainsi sur le net. Leur structure numérique est suffisamment sophistiquée pour en pérenniser la compréhension afin que les membres du laboratoire NT2 puissent réaliser par la suite leurs recherches en toute sérénité, sans redouter que leur corpus scientifique change ou disparaisse.

Au laboratoire Hexagram-UQAM, le projet de recherche Arc_Danse initié et dirigé par l'artiste Mario Côté consiste à redonner vie à des œuvres chorégraphiques éphémères du passé. Les films ainsi créés deviennent des substituts documentaires qui participent à maintenir la mémorisation de ces œuvres historiques disparues constitutives du patrimoine de la danse moderne

québécoise. Cependant, Mario Côté refuse la mémorisation inerte et figée de ces œuvres chorégraphies par la seule conservation de ses documents filmiques. Or, il s'est rendu compte que son processus de recréation ; d'une part, mobilise et rassemble une multitude de traces documentaires historiques sur les œuvres chorégraphiques recréées et leurs processus de création respectifs ; et d'autre part, en produit de nouvelles qui témoignent de sa propre démarche de recréation. Il milite alors pour la constitution, à partir de tous ces documents, d'une archive à destination des chercheurs et des artistes pour qu'ils puissent se les réapproprier à leurs tours, pour réaliser des recréations, des reprises ou encore des créations inédites. Dans ce sens, cette archive favorise la préservation d'une mémoire vivante et créatrice de la danse.

1.1 Organiser des mises en situation dialogique des artistes accueillis en résidence

Il a été démontré que l'évolution de Kawenga en medialab artistique incite la structure à se positionner de plus en plus comme un lieu de recherche en art. Elle souhaite accueillir en résidence des projets artistiques de plus en plus expérimentaux et innovants. Cependant, l'expérimentation artistique telle qu'elle y est pratiquée jusqu'à présent est focalisée uniquement sur la production d'une œuvre d'art. Or, le constat a été établi que cette fixation des attentes sur la production d'un objet artistique finalisé limite fortement la dimension expérimentale des projets artistiques accueillis en résidence (Partie II – chapitre I). Dès lors, j'ai moi-même en tant que doctorant en CIFRE avancé la documentation comme la solution pour renverser ce poids des attentes ; non plus sur la seule œuvre créée, mais également sur le processus créatif expérimental. Autrement dit, l'idée formulée par ma recherche en CIFRE a été de rendre compte de ce processus créatif expérimental mené en résidence par la documentation.

Une fois cette décision adoptée, avant même de penser à la méthodologie et aux moyens pour mettre en œuvre cette activité documentaire, j'ai été confronté à la définition de cet objet de nature profondément artistique. En d'autres termes, la nécessité de mener une réflexion sur les propriétés d'un processus créatif s'est manifestée. Aussi, j'ai consacré les premiers mois de ma CIFRE à l'observation des artistes en résidence afin d'en déterminer les caractéristiques. Il s'y conçoit

comme un enchaînement très élaboré de faits, dans un temps donné, qui aboutissent à un résultat, l'œuvre d'art. Aussi, le terme de processus induit deux autres caractéristiques, une logique de mécanisme et une logique de déroulement. Soumis à une temporalité de l'instantanéité et à une mobilité permanente induites par des mécanismes de travail propres à l'artiste et étroitement liés à l'expérimentation, le processus créatif implique une relation particulière au temps. En effet, il se pratique dans l'immédiateté du temps réel. Celle-ci lui confère une grande instabilité et une mobilité permanente, qui contribuent à le situer dans le domaine de l'expérimentation artistique. Cette part d'improvisation dans son élaboration est à préserver, car elle contribue beaucoup à ouvrir les perspectives créatives des projets accueillis en résidence. La logique de déroulement suppose aussi que le processus créatif s'inscrit dans un temps donné, c'est-à-dire qu'il comporte un début et une fin. Il s'assimile alors à un événement artistique, de sorte qu'il est possible de le considérer comme éphémère et immatériel. De son côté, la logique de mécanisme suppose l'existence de plusieurs éléments sollicités par l'artiste et son équipe pour accomplir son exécution. Ces mécanismes résultent d'une étroite combinaison entre des savoirs et des savoir-faire. D'une part, lors d'un processus de création, les artistes mobilisent des connaissances explicites, c'est-à-dire des savoirs théoriques qu'ils ont assimilés ; par exemple, sur l'art ou les technologies. D'autre part, ils engagent des connaissances souvent implicites liées à une pratique artistique et technique. Elles sont constitutives des savoir-faire propres à un artiste et à son équipe. Elles proviennent d'un ensemble complexe de procédés et de méthodes difficilement définissables et communicables que l'artiste a réussi à maitriser par l'expérience. Au final, ces connaissances explicites et implicites engagées pendant le processus créatif sont profondément liées à la personnalité de l'artiste et à son équipe jusqu'à former un véritable savoir-être. Effectivement, les connaissances sont à comprendre ici comme les résultats de l'acte de connaître et sont donc indéfectiblement liées au sujet qui réalise cette action. La dimension savoir-être suppose l'existence d'une forte identité artistique singulière. Elle s'exprime dans la production artistique et en amont au sein du cadre réflexif et pratique formé par ce moment au cours duquel le processus créatif est pensé et expérimenté. Pour résumer, les observations menées dans les résidences artistiques de Kawenga conduisent à considérer qu'un processus créatif se compose à la fois de connaissances explicites et implicites issues de réflexions

conceptuelles et de pratiques artistiques en lien avec des procédés et des outils techniques particuliers. Tous ses composants sont en réalité étroitement impliqués les uns aux autres. En conséquence, à Kawenga, l'activité documentaire focalisée sur le processus créatif a comme objectif de les saisir pour tenter de les restituer à la fois dans leurs caractères autonomes et dans leurs inter-dépendances.

La posture adoptée par l'activité documentaire de Kawenga est d'essayer de rendre compte d'un processus créatif expérimental sans pour autant produire des commentaires sur les œuvres ou les interpréter. Dès lors, il a été décidé de se focaliser, non pas sur l'œuvre d'art en elle-même, mais plutôt sur la pratique artistique et la démarche de recherche exercées en amont. Cette analyse du « faire artistique » répond au désir d'extraire d'une pratique artistique singulière propre à un artiste des connaissances et des savoir-faire pour les transformer en savoir communicable susceptible d'être utile pour d'autres artistes. Si l'observation des résidences artistiques a permis de déterminer les composants d'un processus créatif, il a également été l'occasion de relever des difficultés pour mettre en œuvre sa documentation. Tout d'abord, les artistes ne sont pas tous familiarisés et disposés à le documenter. Pour la majorité d'entre eux, par manque de temps et de moyens financiers, la documentation artistique ne fait pas partie de leurs habitudes et n'apparaît pas non plus comme une de leurs préoccupations. Ils communiquent très rarement leurs réflexions ou leurs étapes de travail sur des documents, considérant l'œuvre d'art ou le spectacle final comme le seul résultat digne d'intérêt, dans lequel s'exprime déjà tout l'aboutissement de leurs réflexions. Ensuite, la documentation du processus créatif se confronte à sa mobilité permanente et sa grande instabilité dues à l'immédiateté du temps réel dans lequel il s'exécute. La fugacité et la rapidité avec lesquelles il change en permanence empêchent considérablement son appréhension. De même, en situation de création, les artistes sont immergés à l'intérieur même des phénomènes de création. Cette expérience souvent intense nécessite de leur part une réactivité immédiate et ininterrompue ce qui les empêche de se consacrer simultanément à une activité de documentation. En outre, ils considèrent les résidences comme trop courtes pour pouvoir véritablement consacrer du temps à la documentation du processus de création. Certains affirment même qu'il faudrait une résidence uniquement consacrée à cette problématique. Enfin, il a été formulé dans le

paragraphe précédent que le processus créatif en tant que pratique artistique repose sur des savoir-être, c'est-à-dire qu'il est étroitement lié à un artiste ou à un groupe d'artistes. Autrement dit, inséparable de l'ensemble des systèmes de connaissances, de comportements et de techniques auxquels il est attaché, le processus créatif se transmet difficilement de manière autonome, car il est très uni à un savoir-être que l'artiste fait vivre. Les connaissances sur lesquelles il repose sont donc indissociables de l'existence même de l'individu qui les développe. Aussi, pour l'artiste, il est souvent difficile pour lui d'évoquer ces connaissances, car il les a complètement et profondément assimilées.

L'activité documentaire consiste à déployer une méthodologie suffisamment originale pour recueillir à la fois les savoir-faire, les connaissances et les techniques constitutifs du processus créatif. Ces éléments sont en partie énoncés dans les dossiers que les artistes rédigent dans l'optique d'obtenir une aide à la production ou un temps de résidence. Cependant, ils sont souvent formulés de façon fragmentaire. De plus, ce dossier prévisionnel correspond rarement à ce qui est produit au final et à ce qui a été prévu en termes d'étapes de travail. En effet, la création artistique nécessite une part imprévisible, surtout quand elle se veut expérimentale et axée sur une dynamique de recherche. Si le processus créatif est vécu par les artistes de manière implicite, la méthode de l'observation participante au plus près de l'artiste dans l'intimité du temps de la résidence aurait pu constituer le moyen pour relever, par exemple sur un journal de bord, tous les éléments déployés pendant les différentes étapes du travail artistique. Cependant, les modalités pour exercer cette approche ne sont pas réalisables. Je ne suis pas en mesure de passer tout mon temps à suivre les résidences. En plus, les artistes ne souhaitent pas forcément être observés en permanence lorsqu'ils travaillent, et plus concrètement, il arrive très souvent qu'ils s'appropriaient l'espace de création en dehors de mes horaires de travail ; par exemple, pendant la nuit. Si, à Kawenga, dans le cadre de la résidence, les artistes se situent très souvent dans l'action et le faire pour pouvoir recueillir les connaissances, les techniques et les savoir-faire qu'ils développent, il a été décidé de les mettre en situation de réflexion et de communication ; d'une part, pour qu'ils adoptent un recul suffisant sur leurs pratiques afin de pouvoir les analyser ; et d'autre part, pour qu'ils formalisent par l'oral les informations qu'ils n'ont pas l'habitude de transmettre.

Les différentes situations communicationnelles expérimentées par l'équipe de Kawenga et moi-même ont alors comme objectif d'inciter l'artiste et ses collaborateurs à formuler des énoncés, dans lesquels ils expriment clairement tous les composants de leurs processus créatifs. L'intérêt est qu'ils les explicitent de manière suffisamment détaillée et compréhensible pour que le documentaliste en charge de les recueillir – moi-même – puisse le faire. Pour chaque résidence, plusieurs situations communicationnelles sont organisées. Chacune possède des modalités particulières rassemblant différents énonciateurs (artistes, collaborateurs, techniciens, chercheurs, documentaliste et publics). Elles ont en commun d'adopter la forme du dialogue compris comme une forme de conversation mettant en jeu des questions et des réponses entre plusieurs interlocuteurs. Néanmoins, certaines situations communicationnelles relèvent davantage du monologue. Ces mises en situation dialogique permettent de recueillir directement la parole de l'artiste et de ses collaborateurs. Enregistrés et retranscrits, ces énoncés me permettent en tant que documentaliste d'identifier les différents éléments qui composent la spécificité du processus créatif expérimenté afin de les communiquer, par la suite, dans une publication intitulée le *Cahier de Résidence*. Dans ce sens, ces situations dialogiques initient l'activité documentaire de Kawenga. En somme, il est possible de les considérer comme le moteur principal du dispositif documentaire de Kawenga. Il existe plusieurs situations dialogiques au cœur de celui-ci : l'entretien semi-directif, le *workshop*, la présentation publique et la Convergence.

L'entretien semi-directif qualitatif est le moyen de recueillir des informations sur le processus créatif à un moment précis de son déroulement, comme une sorte de captation photographique. Ces entretiens sont menés par moi-même avec l'artiste et chaque membre de son équipe. Ils sont interviewés séparément les uns des autres pour centrer précisément les questions sur leur tâche respective. En outre, ils sont organisés régulièrement tout au long de la résidence de manière à rendre compte du déroulement du processus créatif. Au minimum, deux entretiens sont réalisés, un au début de la résidence et un autre au milieu. L'idée générale est de faire un bilan réflexif après chaque phase de travail intensive. En l'obligeant à formaliser ce qu'il est en train de faire, ces discussions initiées par l'entretien l'aident bien souvent dans son processus d'écriture. Ces

propos tenus par l'artiste Isabelle Massu témoignent de cet intérêt :

> *Si tu as des questions, ça m'aide aussi, effectivement, à un moment donné d'avoir à formuler le projet dans des contextes très différents, à essayer de simplifier les trucs, parce qu'il y a quand même une partie assez conceptuelle, j'ai besoin d'avoir des retours, des questions justement pour avancer, ça me permet de voir à quel endroit ça coince, ça m'aiderait aussi pour les présentations* (Isabelle Massu, annexe 5 : 20[69]).

La préparation du premier entretien repose sur la formulation d'une consigne générale et la préfiguration d'axes thématiques à aborder avec l'artiste (Annexe 4 : 13). Ce travail préparatif est basé sur les informations transmises par celui-ci dans le dossier qui lui a permis d'obtenir un financement pour la résidence. Elles me permettent de constituer un guide d'entretien centré sur l'émergence du projet artistique, sur ses principaux concepts et idées, sur ses principaux médias et médiums utilisés, sur ses outils et ses composantes technologiques, et sur les références qui l'inspirent (Annexe 4 : 12). Dans le cas de la résidence de l'artiste Isabelle Massu étalée sur deux années pour son projet *L'iconopathe*[70], plusieurs entretiens semi-directifs qualitatifs se sont succédé en plus des autres situations dialogiques (annexe 5 : 13-32). L'éloignement de ces entretiens les uns par rapport aux autres a facilité la compréhension et la restitution par le documentaliste – moi-même – du déroulement de son processus créatif.

L'entretien a été l'occasion d'interroger Isabelle Massu sur ses intentions artistiques. Par exemple, lors du premier entretien, celle-ci a exposé ce qui l'intéressait d'aborder par le projet artistique qu'elle entamait en résidence :

> *Ce qui m'intéresse pour l'instant, c'est plutôt le mélange avec le travail photographique, ce que la photographie représente, ce qu'elle est censée représenter […]. Avec ce projet aujourd'hui, il y a le fait que je repars vers quelque chose qui me passionne depuis le début du net, peut-être pas le début du net, mais depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, ce sont les banques de données, d'images en ligne, l'archivage des images en ligne, […] et en même temps la démocratisation de la photographie, c'est-à-dire tous les changements qui s'opèrent dans l'histoire de la photographie, depuis 2000, depuis que le numérique est vraiment populaire, où toutes les familles ont un appareil photo ou deux* (Isabelle Massu, Annexe 5 : 13).

69 Tous les verbatims cités sont extraits du Tome II de la thèse regroupant les annexes et accessible sur le CD disponible à la fin du manuscrit. Dès lors, les pagination des références en lien avec les annexes renvoient systématiquement à ce Tome II de la thèse.

70 Le site internet de cette œuvre est accessible à cette adresse : Massu, I. (2012). *L'iconopathe*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.iconopathe.net/fr/presentation/

Elle a expliqué aussi les raisons qui l'ont poussée à exploiter pour son projet, non pas ses propres clichés, mais les photographies stockées et mises en ligne par des amateurs sur la plate-forme Picasa :

> *Comme plateforme de référence, j'ai voulu explorer une base de données, qui soit justement beaucoup plus d'envergure populaire, du peuple, et j'ai choisi Picasa, pour ça, avec les critères que c'est celle qui est la plus accessible de part Google en première page, si les gens qui ne connaissent pas, s'ils ont un appareil à Noël, ils vont sur le net, ils vont voir les banques d'images, la première qui sort sur Google c'est Picasa* (Isabelle Massu, Annexe 5 : 14).

L'entretien a aussi été l'occasion de questionner concrètement l'artiste sur sa manière de travailler. Par exemple, dans le passage suivant, Isabelle Massu a explicité comment le fait de regarder toutes les photographies disponibles sur la plate-forme Picasa lui a permis de faire le lien avec l'exposition *The Family of Man* organisée en 1955 au MoMA de New York, qui est devenue ainsi un élément important dans la construction de son projet artistique :

> *Je me suis tapé des milliards d'albums de photos. Alors effectivement, je commençais à voir en même temps énormément de diversité, car tout y est, et en même temps quelque chose qui donnait un ton […]. En travaillant ça, je me suis rendu compte que ce qui n'avait pas changé, c'est que les gens prennent en photo toujours la même chose, ces espèces de grandes catégories, qui font partie des grands rituels humains, la famille, les naissances, les mariages, le couple, le voyage, la fête, boire, manger etc. […]. Ces thématiques m'ont fait penser à cette exposition, qui a été faite, qui est devenue le pilier de ma recherche artistique, qui s'appelle The family of man, la première grande exposition qui avait la prétention de vouloir donner à voir le monde et dans laquelle on retrouvait ces mêmes thématiques* (Isabelle Massu, Annexe 5 : 15).

Elle a aussi détaillé des procédés qui sont spécifiques à sa méthode de travail, comme sa volonté d'impliquer par le biais d'ateliers dans son processus créatif des publics mis à la marge de la société :

> *À chaque fois que j'ai fait des ateliers, ça n'a jamais été pour remplir la case il faut faire des ateliers avec les enfants ou les adhérents du lieu. Parce que je travaille comme ça, j'aime bien, et que d'un seul coup, le questionnement des autres m'aide vachement. C'est peut-être parce que je suis une personne qui est peut-être beaucoup plus dans le visuel, dans l'image que dans l'écrit. J'ai besoin d'avoir… d'être témoin de la réaction des gens, face à telle ou telle image, et d'avoir un vrai dialogue avec les gens, parce que c'est mon sujet aussi, qui est vraiment sur l'usage de l'image, mais dans son contexte populaire* (Isabelle Massu, Annexe 5 : 18).

Les entretiens sont menés sur le lieu de la résidence dans l'espace dédié à la création. De cette façon, l'interviewer peut interroger l'artiste sur sa manière d'investir l'espace de création afin de recueillir des informations sur sa méthodologie de travail. Il interpelle l'artiste sur ce qui les entoure, comme dans cet échange avec l'artiste Isabelle Massu :

> *Et sinon, j'ai vu sur le mur que tu collais des petites enveloppes. C'est la base de données qui se matérialise sur le mur ?* (Interviewer, Annexe 5 : 30-31). *C'est aussi parce qu'il y a des moments où j'ai besoin de décoller de l'ordinateur. Parce que tu as une autre lecture de l'image, tu peux plus les manipuler, jouer avec. Tu fais des rapports de couleurs. Des choses qui n'ont rien à voir avec le conceptuel, mais plus avec le visuel. […]. Des fois les liens que tu fais avec les images ont complètement avoir avec ce qu'il y a dedans, d'un point de vue conceptuel, du point de vue du contenu. Des fois, ce sont des rapports de couleurs, des rapports de matières. Et ça, tu peux le faire que quand tu as les photos sous la main, pas sur un ordinateur. Donc moi ça m'aide* (Isabelle Massu, Annexe 5 : 31).

L'entretien semi-directif qualitatif par rapport aux autres situations communicationnelles explorées à Kawenga comporte plusieurs spécificités qui font de celui-ci un élément clef du dispositif info-communicationnel de l'association. Tout d'abord, il se situe au plus près de l'évolution du processus créatif, car il n'intervient pas seulement à la fin de celui-ci ou à un moment précis, mais il est mené à plusieurs reprises au cours de son déroulement. Ensuite, il instaure une sorte de complicité avec l'artiste. Sa réitération à plusieurs moments pendant la résidence l'assoit comme une forme d'accompagnement de celui-ci dans l'accomplissement de son propre processus créatif. De plus, l'entretien se déroule sur le lieu même de la création en tête-à-tête avec le documentaliste. Contrairement aux autres situations dialogiques, il n'y a pas de public. Dès lors, l'artiste est davantage disposé à aborder des hésitations ou des parties de son travail qu'il ne dévoilerait pas forcément ; par exemple, lors d'une présentation publique. Enfin, l'entretien semi-directif qualitatif est la seule mise en situation dialogique entièrement organisée et régie par le documentaliste – moi-même –, c'est-à-dire la personne qui est en charge de documenter la résidence. Il connaît précisément la nature des informations qu'il cherche à recueillir. Aussi, par cet entretien qu'il dirige lui-même, il est en mesure d'être actif et non plus seulement dans une posture d'observateur, ce qui lui permet d'inciter l'artiste à justement formuler les informations qui lui seront utiles, par la suite, pour la rédaction du *Cahier de Résidence*.

Si lors de ces entretiens, j'essaie en tant que documentaliste de cerner toute la complexité d'un processus créatif, je me suis vite rendu compte que j'avais quelques difficultés à en aborder certains aspects, notamment toutes les problématiques liées à la technique. En effet, le processus créatif en arts numériques peut être très complexe ; d'autant plus lorsque les artistes inscrivent leurs pratiques dans un contexte de recherche en art, c'est-à-dire pour lequel ils dépassent les seules préoccupations artistiques pour les croiser à des enjeux d'innovations technologiques. Dès lors, mes connaissances me sont apparues limitées pour en cerner toute la richesse et la complexité. Pour éviter d'en délaisser certains aspects, la nécessité de diversifier les mises en situation dialogique des artistes s'est manifestée. Pour répondre à cet objectif, les *workshop* sont apparus comme des situations communicationnelles intéressantes à enregistrer. À destination de stagiaires, le plus souvent des étudiants ou d'autres artistes, le *workshop* adopte la forme d'un atelier. Pendant celui-ci, l'artiste communique aux participants par la pratique son processus créatif. Artiste et stagiaires se trouvent alors en situation d'échange et de collaboration active autour des connaissances, des techniques ou des savoir-faire mobilisés lors du processus créatif. Ces discussions engendrées sont importantes, car elles permettent de recueillir de nombreuses informations sur son exécution. En effet, elles sont enregistrées par le documentaliste, qui assiste en tant qu'observateur au déroulement du *workshop*. Dans le cadre du projet *Scène(s) numérique(s)* et sa première mise en œuvre autour du spectacle de danse *Macadam Instinct*[71] du chorégraphe Yann Lheureux,[72] un *workshop* a été organisé en juin 2012, au cours duquel les équipes artistique et technique ont transmis leur savoir-faire à des stagiaires. *Macadam Instinct* est un spectacle de danse qui a lieu au même moment dans deux endroits différents. Il repose sur un dispositif scénique numérique composé de caméras de surveillance et d'écrans géants installés sur chacune des deux scènes. Il a déjà été présenté dans la deuxième partie (Chapitre I). Yann Lheureux en a déjà réalisé une représentation simultanée à l'île de la Réunion et à Dakar au Sénégal. Pendant le *workshop*, les stagiaires se sont partagés en deux groupes, un chez *Kawenga* et

71 Il existe un montage vidéo de l'œuvre visible à cette adresse. Voir : Macadam Instinct. (2011). *Macadam Instinct – Scène numérique. Extraits > Simultanée Aix-en-Provence & Johannesburg. Viméo*. Récupéré le 19 juin 2016 de https://vimeo.com/80062897

72 Il est possible d'explorer le répertoire chorégraphique de la compagnie à cette adresse. Voir : Compagnie Yann Lheureux. [s. d.]. *Compagnie Yann Lheureux. Créations*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.cie-yannlheureux.com/créations/

l'autre dans l'atelier du chorégraphe. Ils ont pu comprendre le fonctionnement du dispositif technologique en le manipulant. Ils ont piloté eux-mêmes l'interface de gestion à distance des caméras, et surtout, ils ont pu éprouver les enjeux artistiques liés à ces nouveaux dispositifs techniques. Yann Lheureux leur avait préparé un exercice qu'il a lui-même expérimenté auprès des interprètes de son spectacle lors des premières répétitions, pour que ces derniers appréhendent le fonctionnement du dispositif scénique numérique. Pour le *workshop*, l'idée a été de mettre deux groupes de stagiaires situés dans deux endroits différents en situation de communication. Plus précisément, l'exercice a consisté à se présenter par des écrans interposés en écrivant des signes sur des feuilles A4 blanche :

> *Donc, ce que j'ai envie de vous proposer maintenant. C'est que chacun prenne une feuille et un marqueur et d'y inscrire un message. À travers ce dispositif de caméra, tu vas pouvoir parler, parler de toi et t'adresser à quelqu'un dans un autre espace. Ensuite, on se mettra en situation avec les caméras pour que vous puissiez un peu travailler sur le champ et le hors-champ, et de voir comment on va pouvoir communiquer dès cet après-midi entre deux groupes, un qui restera ici, et un autre qui sera à Kawenga. S'il y a un d'entre vous qui veut se mettre à la place de S. pour se rendre compte du cadre. Donc là, on est sur un plan large. Donc là, vous pouvez vous situer sur la scène et sur l'image projetée. Il faut se situer par rapport à la caméra pour pouvoir jouer par la suite* (Yann Lheureux. Annexe 6 : 40).

À la fin de la journée, les stagiaires ont été en mesure de proposer une performance réalisée en direct et en simultanée dans les locaux de Kawenga et ceux de la compagnie Yann Lheureux situés à deux endroits opposés de la ville de Montpellier.

En assistant à ce *workshop*, le documentaliste est en capacité de comprendre à son tour les enjeux du dispositif technique, et surtout, en enregistrant les discussions, il est en mesure de recueillir une série d'informations sur celui-ci. Par exemple, il capte des échanges dans lesquels les intervenants détaillent le fonctionnement du dispositif scénique numérique :

> *Ce qui va nous intéresser, Yvan vous le montrera, il a travaillé sur une sorte de régie, comme on a une régie son, une régie lumière, c'est une régie flux, qui va être sur l'un des ordinateurs et qui va nous permettre justement de piloter toutes les caméras. D'ici, on rebranche un ordinateur qui va servir, lui, à prendre l'image qui va être projetée avec le vidéo projecteur. La scénographie, c'est un énorme écran géant, un petit peu incliné, qui fait 3,4 m de largeur sur 2,5 m de haut. Sur cette surface de projection, on a deux vignettes, l'une celle de gauche correspond ce qui se passe ici sur le*

> *plateau, à gauche de l'écran, on a le choix de faire apparaître des visions provenant, soit de la caméra au sol, soit de la caméra au zénith, soit de la caméra Android [à partir de téléphone portable]. Et sur l'autre partie de l'écran, on a ce qui se passe à Dakar. Là-bas, ils ont l'inverse. À droite de l'écran ce qu'ils ont chez eux et sur la gauche ce qu'il se passe à La Réunion. Il y a la possibilité avec l'interface qu'a créée Yvan de sélectionner et de choisir ce qu'on a envie d'amener sur l'un et l'autre de ces espaces de projection. Donc, ça créé une sorte de troisième espace, qui n'existe que là, ce n'est pas une vision qu'on peut avoir au Sénégal, ce n'est pas une vision qu'on peut avoir à La Réunion. C'est juste une vision qu'on a pu avoir sur cet écran de projection* (Yann Lheureux, Annexe 6 : 38).

Les conversations recueillies permettent de comprendre les choix techniques adoptés dans la conception même du dispositif technique de *Scène(s) numérique(s)*. Par exemple, l'extrait suivant indique que celui-ci permet de manipuler des images vidéos captées en direct à partir d'un téléphone Android mis dans les mains des danseurs, ce qui permet d'avoir des captations de nature très différente par rapport à celles issues des caméras de surveillance placées à deux endroits fixes sur la scène :

> *Il reste du wifi pour les téléphones Android qui permettent d'intervenir dans le spectacle avec la caméra de l'Android. Il y a la possibilité d'en avoir un de chaque côté. Ça permet d'avoir une caméra plus intrusive que celles-là [les caméras de surveillance], c'est-à-dire qu'on puisse aller voir plus près, de faire des choses plus rigolotes que des plans, même si on arrive à les maîtriser, qui sont des plans de surveillance très typiques. […]. Par moments, il est possible qu'un des danseurs vienne envoyer une image dans le dispositif. […]. Ça fait des images plus proches, plus rapprochées, très mobiles. C'est une caméra embarquée, donc les mouvements sont possibles. C'est plus vivant, moins mécanique* (Yvan Chanaud, Annexe 6 : 37).

L'idée d'utiliser la caméra d'un téléphone portable Android n'est pas apparue tout de suite :

> *Au départ, on cherchait une caméra sans fil mobile pour se déplacer assez facilement, on a trouvé très peu de solutions convaincantes. Du coup, on s'est tourné vers les téléphones Android, où il a y tout dedans. On peut encoder, il y a des pages web. Bref, il a tous les avantages* (Yvan Chanaud, Annexe 6 : 37).

En dehors du choix de la caméra du téléphone Android, cet extrait renseigne aussi sur le processus de conception du dispositif technique de *Scène(s) numérique(s)* en dévoilant les différentes hésitations entre plusieurs types de caméra mobile. Les informations recueillies sur le dispositif technique sont très variées. Elles ne concernent pas uniquement les questions relatives aux différentes caméras. Par

exemple, la problématique de la connexion internet et de la qualité de son flux a été abordée :

> *On a essayé de travailler ensemble sur des connexions relativement standards. On ne savait pas trop où on allait atterrir. Clairement, à Dakar, les connexions c'étaient un peu problématique, à La Réunion, on est sur un territoire français donc qui est relativement bien servi en ADSL. Donc à la base on a développé l'outil pour des connexions ADSL basiques qu'on a avec une Livebox ou une Freebox, des abonnements standards qu'on a à l'heure actuelle. […]. C'est clair qu'avec la fibre on peut se permettre beaucoup plus de choses, car les tuyaux sont beaucoup plus gros. Donc là, on a volontairement tout calibré pour que ça puisse passer dans un minimum. Le minimum, c'est une connexion ADSL* (Yvan Chanaud, Annexe 6 : 35-36).

Ce *workshop* n'a pas été l'occasion de rassembler des informations uniquement sur les caractéristiques ou le fonctionnement du dispositif technique *Scène(s) numérique(s)*. Le chorégraphe Yann Lheureux a communiqué de nombreuses informations sur son propre processus créatif, celui qui a abouti à son spectacle *Macadam Instinct*. Par exemple, sous la forme de retours d'expérience, il a expliqué son rapport aux possibilités créatives offertes par le dispositif technique *Scène(s) numérique(s)* :

> *Finalement mon problème en tant que chorégraphe, en tant que dramaturge, ça n'a pas été un problème de moyens et de possibilités, le gros souci a été au contraire de se restreindre et de contraindre tous ses possibles, parce que les possibles sont tellement gigantesques. Je me souviens de la générale, comme je fais la régie en direct, je me suis amusé comme un petit fou et finalement c'était ridicule, parce que sur l'écran, ce qui était l'enjeu primordial, c'est de mettre en exergue la simultanéité. Je jouais tellement avec les images, projetées, déjà écrites, des vidéos, etc. On aurait passé la vidéo de quoique ce soit, ça aurait été la même chose. Je me suis rendu compte qu'il fallait travailler l'épure, travailler à l'économie, pour que surtout subsiste l'enjeu de ces deux plateaux, de simultanéité entre ces deux plateaux* (Yann Lheureux. Annexe 5 : 40).

Cet autre extrait témoigne aussi de la manière dont le chorégraphe s'empare de l'outil numérique pour alimenter son processus créatif :

> *C'est encore en train de changer. Je suis encore en train de réfléchir à ce dispositif et aux possibilités créatives. Je l'ajuste pour le spectacle. Par exemple, la caméra au zénith au milieu de la scène est intéressante pour son point de vue de surplomb et en même temps je me suis aperçu que les gens, les spectateurs étaient très vite frustrés de ne pas avoir un point de vue simple de l'autre plateau. Du coup, je vais changer l'emplacement des caméras. La caméra au zénith, on va la garder en hauteur, mais on la*

> *mettra soit au-devant du plateau, soit au-dessus des spectateurs, qu'elle puisse à la fois offrir un point de vue du haut et en même temps, quand on le désirera, offrir un point de vue global de la scène, qui nous permettra d'avoir une vision simple de ce qui se passe à Dakar* (Yann Lheureux. Annexe 5 : 40).

En somme, le *workshop* favorise l'émergence d'une forme de communication entre les acteurs d'une expérimentation artistique et un public stagiaire qui, une fois recueillie et retranscrite, permet, dans une seconde étape, au documentaliste – moi-même – de bien comprendre et de saisir le dispositif technique expérimenté, la manière dont il a été conçu et ses enjeux créatifs par rapport aux arts numériques.

La présentation publique est un autre rendez-vous ouvert à tous, pendant lequel tout un chacun est invité à découvrir le projet en cours de réalisation au cœur de la résidence et à échanger autour de la démarche des équipes artistique et technique. Ici encore, l'artiste formalise et communique l'ensemble de l'expérimentation artistique exécutée pendant la durée de la résidence. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une forme communicationnelle relevant du monologue l'artiste s'exprimant devant un public. Celui-ci axe généralement son discours sur le cadre conceptuel qui a régi son projet artistique. Par exemple, pour *Golem*[73], l'artiste Thomas Tudoux[74] a longuement évoqué l'émergence de son projet artistique, ses intentions artistiques et les principaux concepts et idées qui y ont été mobilisés. Il les présente de cette manière :

> *Mon objet d'étude serait l'hyper-activité, c'est-à-dire notre rapport au temps et à l'activité. Le rapport au temps, ça serait sur cette idée que le temps s'accélérait aujourd'hui et l'activité sur notre auto-interdiction à l'oisiveté et la valorisation extrême du travail que l'on peut constater dans notre société. J'essaie d'engager un dialogue structurant entre notre rapport à l'auto-obligation et cette notion d'hyper-activité* (Thomas Tudoux, Annexe 7 : 41).

Il poursuit en exprimant son attitude personnelle envers cette hyper-activité et cette auto-évaluation permanente que la société cherche à imposer à chaque individu. D'une part, il la dénonce, et d'autre part, elle exerce chez lui une

73 Tudoux, T. (2008-2011). *Golem*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.projetgolem.fr/index.html

74 Il est possible de consulter son site internet personnel dans lequel il fait référence à l'ensemble de ses travaux. Voir : Tudoux, T. [s. d.]. Thomas Tudoux. Récupéré le 19 juin 2016 de http://www.thomastudoux.fr/

fascination, comme le montrent les propos suivants :

> *Je vais axer ma présentation sur ma posture artistique basée sur un double jeu face à cette hyper-activité, c'est-à-dire que dans mon travail j'oscille entre une critique ou une contestation et une fascination, une collision avec cette hyper-activité […]. L'optique ultime de Golem est de toujours gagner en performativité. Il répond à un désir de performance, d'efficacité […]. Mais, il conduit à exploiter l'humain comme un matériau à exploiter que comme un individu. […]. Quand j'ai créé Golem, une partie de moi avait vraiment envie d'avoir un Golem, et de pouvoir réellement l'utiliser. Au début, c'est vraiment un réel désir d'optimiser ma vie.[…]. Mais, plus largement, on ne peut pas ignorer le grand désir de l'humanité de tout classer, […] de chercher à tout contrôler et à tout diriger, c'est un désir humain. On critique tous l'évaluation, mais, au final, on cherche tous à être évalués* (Thomas Tudoux, Annexe 7 : 42).

Cette posture personnelle ambiguë face à la thématique de l'injonction sociétale à l'hyper-activité et à l'auto-évaluation se retrouve questionnée par son projet artistique *Golem*. En parallèle de ces considérations sur ses intentions artistiques et la thématique abordée dans son travail, Thomas Tudoux donne également beaucoup de détails précis sur son œuvre. Par exemple, il dévoile le sens de cet immense œil qui constitue l'identité visuelle principale de l'application téléphonique *Golem* :

> *Pour le visuel, j'ai travaillé sur un œil. Vous avez certainement pensé à Loft Story en le voyant. Moi, ce qui m'intéresse ici c'est que Loft Story c'est soi-même inspiré de l'œil du Big Brother. Donc, ici, c'est une reprise des deux, aussi bien, l'œil de la surveillance, qu'un œil glamour. En même temps, ce n'est pas l'œil de droite ou l'œil de gauche, ici c'est un œil central, c'est-à-dire un troisième œil tourné vers soi-même qui renvoie à la culpabilité ou à ce regard culpabilisant* (Thomas Tudoux, Annexe 7 : 42).

Il précise aussi que cette notion de culpabilité explicite le choix du titre de l'œuvre, *Golem* :

> *Golem, je l'ai choisi, car c'est un monstre. Golem, c'est un personnage biblique..[…]. Au XVIIe siècle, dans une espèce de mythologie juive, le Golem c'est une créature créée par un rabbin, c'est une créature de terre à laquelle il influe la vie en lui inscrivant un chiffre sur le front, qui est une créature servile et facilement manipulable. Ce qui renvoie dans mon projet à l'utilisateur de mon logiciel, sauf que cette créature devient folle et détruit tout, comme potentiellement l'utilisateur de Golem. […]. Le caractère du religieux m'intéresse beaucoup, car cette notion de culpabilité n'existait pas apparemment chez les Grecs anciens, par exemple, et que ça s'est vraiment développé avec le judaïsme et le christianisme. Ça m'intéresse, car dans mon travail, la notion de culpabilité est importante* (Thomas Tudoux, Annexe 7 : 42-43).

En somme, toutes ces informations formulées par l'artiste lors de la présentation publique témoignent de sa pensée artistique, celle qu'il a éprouvée par son processus créatif pour produire son œuvre au sein de la résidence à Kawenga.

La Convergence est un autre rendez-vous public organisé par l'équipe de Kawenga. Sa particularité est d'y rassembler un artiste et un scientifique pour qu'ils échangent sur leurs pratiques de recherche respectives. Il s'agit de confronter la démarche créative expérimentale de l'artiste à la démarche de recherche du scientifique. Ce dialogue avec un chercheur permet d'enrichir les réflexions abordées par l'artiste, de les contextualiser et de les ouvrir vers d'autres hypothèses de travail. Les informations recueillies pendant la Convergence permettent de ne pas figer la documentation uniquement sur les connaissances mobilisées et créées par l'artiste lors de son processus créatif, mais bien d'apporter une ouverture, un enrichissement vers d'autres savoirs. Lors de la résidence de l'artiste Thomas Tudoux pour son projet artistique *Golem*, la Convergence a réuni l'artiste et le chercheur en sciences de l'information et de la communication de l'Université de Caen-Basse Normandie, Hervé Le Crosnier. Ce dernier travaille sur l'impact d'internet sur l'organisation sociale et culturelle. À l'université, il enseigne les technologies d'internet et de la culture numérique. En se basant sur l'expérience proposée par *Golem*, cette application pour téléphone portable qui invite son utilisateur à évaluer chaque acte de son existence, Hervé Le Crosnier et Thomas Tudoux ont évoqué les changements et les enjeux provoqués par l'omniprésence des technologies numériques dans la vie quotidienne de leurs utilisateurs. Ils ont structuré leur dialogue autour de quatre points à aborder :

> *Pour structurer la conversation on s'est basé sur quatre questions qui sont : notre changement de manière de vivre lié à notre utilisation des nouvelles technologies, une certaines idées du jeu vidéo inversé, la manière dont on prend contrôle de la machine et la manière dont la machine prend contrôle de nous, la notion de traçage et enfin, en dernier, la notion de plaisir et de fascination* (Thomas Tudoux, Annexe 8 : 44).

Dans ces différentes questions, certains des thèmes abordés par Thomas Tudoux lors de sa présentation publique sont évoqués de nouveaux, mais ils sont mis en perspective par le chercheur invité, Hervé Le Crosnier. Par exemple, celui-ci évoque le cas des applications sur téléphone portable qui permettent l'auto-évaluation des performances des sportifs amateurs. Il les compare avec le *Golem*

inventé par l'artiste Thomas Tudoux. Avec ces applications numériques à destination des sportifs, l'outil fictionnel de *Golem* rejoint la réalité. Le chercheur tente par la suite d'en définir les ressorts :

> *Aujourd'hui, il y a toute une série d'activités où on a la possibilité de s'auto-évaluer. Comme pour ton projet Thomas, s'évaluer non pas pour une communauté quelconque qui pourrait nous valoriser, non, c'est juste pour s'évaluer soi-même, avoir de l'auto-satisfaction en se comparant dans l'immense miroir qu'est Internet* (Hervé Le Crosnier, Annexe 8 : 45).

Il rebondit également sur l'ambiguïté personnelle exprimée par l'artiste Thomas Tudoux envers l'injonction sociétale à l'auto-évaluation. Effectivement, à travers son œuvre *Golem,* celui-ci manifeste à la fois sa contestation critique contre celle-ci et la fascination qu'elle exerce sur sa propre personne. L'artiste a produit l'application numérique *Golem* pour répondre à son envie d'être toujours plus performant, sauf que celle-ci finit par le transposer dans une absurdité totale, celle de prendre plus de temps à évaluer son quotidien qu'à le vivre réellement. Pour le chercheur Hervé Le Crosnier, aujourd'hui, le développement des technologies numériques est tel qu'elles sont en capacité de répondre aux pulsions humaines les plus instinctives ; en l'occurrence, ici, la propension de l'homme à l'auto-évaluation. Il formule ce principe de cette manière : « *ce qui est intéressant, c'est qu'on a souvent un discours moralisateur sur la technologie, qui nous dit c'est la technologie qui nous impose des choses. Moi, j'ai tendance à penser que la technologie rend possible des désirs délirants que nous avons* » (Hervé Le Crosnier, Annexe 8 : 45). Un peu plus loin dans le dialogue permis par la Convergence, Thomas Tudoux évoque sa notion de « jeu vidéo inversé ». *Golem* détourne les codes ludiques du jeu vidéo pour les mettre au service d'une cause moins divertissante, celle de l'auto-évaluation. Le chercheur Hervé Le Crosnier établit un parallèle avec ce qu'il nomme la « dictature douce » imposée par les « industries de l'influence ». Il explique que certaines grandes entreprises ont réussi à inciter les individus, sous la forme de jeux et d'actions procurant du plaisir, à utiliser des outils numériques, qui permettent à celles-ci de collecter des données sur leur vie privée et à les exploiter pour en faire des profits, notamment par le biais de la publicité. Aussi, Hervé Le Crosnier tente de mettre en garde contre cette dérive. Il en arrive à poser ce constat :

> *Jusqu'à présent les dictatures ont toujours été terribles. Ici, avec tous les*

> *outils numériques, on est dans une sorte de dictature douce. Comment résister à une dictature douce qui nous apporte du plaisir ? […]. C'est un monde autour de nous qui est en train de se mettre en place, qu'il faut craindre, mais qu'en même temps, nous appelons de nos vœux. Il faut mettre au jour cette ambiguïté entre notre désir et les conséquences que ça peut avoir, sans nier notre désir et notre plaisir. Quand on aura compris ça, on trouvera des formes de gouvernance adaptées à ce système du tout numérique* (Hervé Le Crosnier, Annexe 8 : 47).

En somme, la Convergence concourt à réunir deux discours porteurs de savoirs et à faire en sorte que les deux s'éclairent mutuellement. Le dialogue qui en découle permet, d'un côté, de contextualiser la démarche de l'artiste et les propos qu'il cherche à véhiculer à travers son œuvre, et de l'autre, d'expliciter la réflexion scientifique énoncée par le chercheur.

En conclusion, les différentes mises en situation dialogique de l'artiste, dont les modalités ont été présentées dans ce sous-chapitre, constituent le moteur principal du dispositif info-communicationnel de Kawenga, car elles initient l'activité documentaire déployée pour saisir les processus créatifs expérimentaux menés au sein des résidences. Tous les énoncés ainsi recueillis sont exploités par la suite par le documentaliste.

1.2 Alimenter le Répertoire des œuvres hypermédiatiques

Le dispositif documentaire mis au point par les membres du laboratoire NT2 se matérialise dans la plate-forme numérique que constitue son site internet. Son analyse comme dispositif info-communicationnel permet de considérer l'alimentation du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* comme étant le moteur qui en initie et en active son processus.

Sur le site internet du laboratoire, la rubrique Présentation indique que le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* « offre un corpus de plus de 3 000 œuvres documentées, commentées et classées en fonction de différents critères, facilitant ainsi la recherche dans le Répertoire »[75]. Aussi, il apparaît comme une immense liste d'œuvres hypermédiatiques. Dans ce sens, il répond à la définition proposée par le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly, selon

75 Voir : NT2. (2005-2016). *Présentation. Laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/chaire-nt2

laquelle un répertoire est « un document d'orientation qui liste, catégorise, décrit et localise des personnes, des organismes, des documents, des lieux, des ressources électroniques ou des objets » (Cacaly, 2008 : 194). Son interface de recherche dénombre 3 589 œuvres à consulter sur 4 127 résultats disponibles[76]. Les autres contenus répertoriés ne sont pas des œuvres, mais ils correspondent tous à des sites internet qui permettent d'accéder à des œuvres hypermédiatiques (vitrine artistique ou littéraire, documentation d'événement artistique/littéraire, répertoire, site d'hébergement, site d'organisme, périodique, carnet/blogue, site d'édition, galerie/musée, exposition en ligne, bibliothèque, dictionnaire/encyclopédie). Cette disparité de contenus s'explique majoritairement par les débuts empiriques du processus documentaire. Effectivement, à la genèse du Répertoire, en 2005 et en 2006, le contenu à référencer n'était pas encore vraiment fixé. Les membres du laboratoire NT2 voulaient répertorier les pratiques artistiques significatives et représentatives du net, mais ils ne savaient pas encore s'il fallait recenser uniquement les œuvres ou également les sites qui en permettaient l'accès. Au début, la sélection des contenus était intuitive et large. Avec l'expérience des années, elle s'est affinée au fur et à mesure que leur connaissance des pratiques artistiques hypermédiatiques s'est perfectionnée et que leurs objectifs de recherche se sont précisés. Autrement dit, la connaissance du corpus artistique hypermédiatique acquise pendant les premières années par l'intermédiaire du processus documentaire a permis par la suite d'affiner les critères de sélection des contenus répertoriés. Aujourd'hui, ces derniers se restreignent uniquement aux œuvres hypermédiatiques hébergées sur le net et porteuses d'une forme d'interactivité. Les contenus répertoriés les plus anciens sont toujours conservés, malgré le fait qu'il ne s'agit pas forcément d'œuvres, car ils témoignent néanmoins de la création hypermédiatique. À ce titre, ils sont susceptibles de comporter des informations intéressantes pour une étude rétrospective.

Plus qu'une simple liste d'œuvres, le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* permet aux chercheurs de les localiser et d'y avoir accès alors qu'elles sont éparpillées sur le net. De cette façon, il participe à les situer dans la sphère publique que constitue l'espace virtuel du *Web*. Effectivement, chaque

76 Voir : NT2. (2005-2016). *Répertoire*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1

fiche documentaire qui le compose recense une œuvre hypermédiatique située sur le net. D'ailleurs, le bandeau vert explicatif en haut de la fenêtre présente le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* comme « une recension des œuvres artistiques et littéraires employant plusieurs pratiques hypermédiatiques »[77]. De plus, chaque fiche contient le lien URL de l'œuvre qu'elle documente. Celui-ci permet à l'internaute, lorsqu'il clique dessus, de localiser l'œuvre et d'y avoir directement accès. L'adresse complète du lien URL apparaît en italique dans le bloc bleu, en haut à droite, contenant les informations qui identifient l'œuvre, en dessous de l'année de création et au-dessus du sous-bloc à fond blanc intitulé *Infos*[78]. Pour les œuvres les plus anciennes, il arrive que le lien URL de la fiche ne fonctionne plus, comme cela a déjà été énoncé dans la deuxième partie (Chapitre I). L'exemple de la fiche de l'œuvre littéraire intitulée *Mass* de l'écrivain Shumate Michael a déjà été cité pour illustrer cette difficulté provoquée par l'obsolescence rapide des technologies numériques[79]. Quand le lien ne fonctionne plus et que l'œuvre répertoriée possède un caractère exceptionnel au regard de l'histoire des arts hypermédiatiques, il arrive occasionnellement que les chercheurs du NT2 proposent à l'artiste que celle-ci soit copiée sur les serveurs du laboratoire. Dans ce cas-là, l'artiste accorde son autorisation par la signature d'un contrat pour que son œuvre soit conservée sur ces serveurs dans l'optique que celle-ci demeure dans la mesure du possible accessible aux internautes. Cette possibilité de conservation des œuvres hypermédiatiques atteste de la volonté des chercheurs de stabiliser et de sauvegarder leur corpus d'étude. Parfois, l'obsolescence des logiciels informatiques, même lorsque l'œuvre est toujours maintenue en ligne par l'artiste, fait que des parties de celle-ci sont endommagées ou disparaissent totalement. Dans tous les cas, la fiche de l'œuvre est attentivement complétée, car elle est amenée à en devenir la seule trace documentaire et potentiellement à la remplacer comme substitut documentaire.

Pour saisir le corpus artistique à la base de leur recherche sur les œuvres

77 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation,* par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0
78 Voir : *Ibidem*.
79 Voir : Simoneau, M. (2006, décembre). « *Mass* par Shumate, Michael ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatique du laboratoire NT2.* Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/mass

hypermédiatiques, les membres du laboratoire NT2 ont élaboré les fiches du Répertoire comme un moyen de les décrire. De la sorte, ils ont mobilisé une des modalités fondamentales de la recherche sur l'art : la description. La compréhension d'une œuvre implique de la décrire, de la commenter et de l'interpréter. Aussi, ils ont produit une structure de fiche documentaire suffisamment sophistiquée pour qu'elle puisse justement pérenniser cette compréhension de l'œuvre répertoriée. Cette structure a évolué dans le temps. L'idée de départ était de s'inspirer d'une fiche de base d'un catalogue de musée ou de bibliothèque, mais de l'adapter aux spécificités des arts hypermédiatiques et du support numérique que constitue le net. Pendant les deux premiers étés, en 2005 et en 2006, des réunions hebdomadaires étaient programmées pour identifier les informations à relever dans ces fiches, en organiser leur structure et déterminer une liste de mots-clés pour les indexer. La conception des outils documentaires, la procédure d'échantillonnage d'œuvres références et l'indexation descriptive par mots-clés, se sont progressivement mises en place à partir de l'observation du corpus artistique et des besoins documentaires indispensables à la recherche sur les arts hypermédiatiques. Dès lors, les premières fiches les plus anciennes sont très courtes. Elles offrent à lire seulement une description très sommaire axée sur le mode d'interaction et les types de narrativité. La fiche de l'œuvre littéraire intitulée *Mass* de l'écrivain Shumate Michael, élaborée en décembre 2006, en constitue un exemple parfait. La description de l'œuvre tient en quatre lignes : « Cet hypertexte de fiction permet à l'internaute de naviguer selon deux types de narration : la narration classique et linéaire ou encore un autre mode de navigation qui propose de suivre le cours des pensées de Kythryn. Il est intéressant de constater que ces deux modes narratifs s'entrelacent au fil de la lecture[80] ». Le caractère sommaire de ces premières descriptions s'explique en grande partie par le fait que la recherche sur les arts hypermédiatiques en était à ses balbutiements. Aucun vocabulaire et aucune technique d'analyse n'étaient encore véritablement établis. De plus, les premiers assistants de recherche en charge de produire le contenu de ces fiches n'avaient encore jamais eu l'occasion d'analyser ou d'interpréter ce type d'œuvres hypermédiatiques. Ils n'avaient même pas l'habitude de naviguer dans leurs méandres. Aussi, il n'était pas possible pour eux de produire des descriptions très sophistiquées. Avec le temps, ils ont acquis de

80 Voir : *Ibidem*.

l'expérience et du vocabulaire ce qui les a amenés à réaliser des descriptions prenant la forme de commentaires d'œuvres plus approfondis et plus critiques. Toute cette méthodologie a été transmise aux nouveaux assistants de sorte que ce savoir-faire perdure au fur et à mesure que les assistants de recherche se succèdent.

Aujourd'hui, il existe deux niveaux de fiches : la fiche simple et la fiche enrichie – anciennement la fiche bonifiée. La fiche simple propose à la lecture une description purement formelle de l'œuvre répertoriée tandis que la fiche enrichie donne à lire une analyse beaucoup plus détaillée. Cette distinction est mentionnée dans le *Guide de l'intégrateur du NT2* – qui décrit la procédure pour ceux qui intègrent les contenus sur le site internet – : « La fiche bonifiée est un autre type d'indexation d'objet hypermédiatique sur le Répertoire qui est plus complète que la fiche simple. Elle contient une description plus longue (environ mille mots), une courte biographie de l'artiste, des ressources bibliographiques et des navigations filmées » (NT2, 2012 : 14). Cette distinction est indiquée à l'internaute. Elle apparaît directement sur la fiche, juste en dessous à droite de l'image, sous la forme d'une inscription, soit « Fiche simple », soit « Fiche enrichie »[81]. Celle-ci est bien visible, car elle est intégrée dans un rectangle au fond noir. La distinction apparaît également dans l'outil de recherche, au niveau des filtres listés à gauche de la fenêtre[82]. Effectivement, lors de sa recherche, l'internaute peut sélectionner dans ses résultats, soit les fiches simples, soit les fiches enrichies. Au début, le Répertoire était composé uniquement de fiches simples. Mais, lorsque celui-ci est devenu important avec plus de deux mille fiches, la nécessité s'est manifestée de vouloir mettre en exergue certaines œuvres considérées par les membres scientifiques du NT2 comme étant importantes et exemplaires de la création hypermédiatique et de son histoire. Plus exactement, il s'agit d'une œuvre significative que les chercheurs souhaitent analyser en profondeur pour différentes raisons : si l'œuvre mobilise une technologie inédite, si elle propose un mode d'interactivité originale, si elle a été créée par un célèbre artiste représentatif d'un courant particulier ou encore si elle explore une réflexion

81 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

82 Voir : NT2. (2005-2016). *Répertoire*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1

et une thématique artistiques captivantes. À l'origine, la fiche bonifiée, comme elle était initialement appelée, a constitué une première forme de mise en valeur du contenu du Répertoire. Concrètement, cent cinquante fiches simples ont été complétées pour devenir des fiches bonifiées.

Les fiches du Répertoire, qu'elles soient simples ou enrichies, se composent toutes de sept principaux blocs[83] : le bloc média, le bloc identité, le bloc texte, le bloc taxonomies, le bloc citation, le bloc discours (notes) et le bloc biographie(s). Les informations qu'elles proposent à la lecture sont ventilées dans ces blocs indépendants graphiquement les uns des autres de manière à éviter un seul bloc textuel trop massif. En d'autres termes, le contenu informationnel est décomposé dans différents blocs visuels pour le rendre plus lisible. Selon les fiches, le nombre de blocs peut être éventuellement différent. Néanmoins, certains d'entre eux sont toujours présents tandis que d'autres disparaissent parfois. Les premiers (le bloc média, le bloc identité, le bloc texte, le bloc taxonomies et le bloc biographie(s)) sont remplis obligatoirement et apparaissent en avant dans la fiche – excepté le bloc biographie qui se situe en dernier à droite et qui n'est pas toujours complété en dehors du nom et du prénom de l'artiste – tandis que les seconds (bloc « citation » et bloc « discours (notes) ») sont plutôt accessoires et se présentent à l'internaute dans un second temps lorsque celui-ci glisse le curseur de sa fenêtre vers le bas. Cette dissemblance du nombre de blocs ne correspond pas forcément à la distinction « fiche simple » *versus* « fiche enrichie », bien que la seconde en comporte généralement davantage que la première conformément à sa mission de donner à lire davantage d'informations sur l'œuvre répertoriée. La différence entre la « fiche simple » et la « fiche enrichie » se manifeste plutôt dans le contenu même de certains blocs. Il est plus complet pour le bloc média, le bloc texte et le bloc biographie. Toutefois, au vu des dernières fiches publiées dans le Répertoire, cette différence tend à s'estomper. Si cette distinction est encore visible actuellement, il avait été question de la faire disparaître dans la nouvelle version du site internet du NT2, parce que les fiches simples se rapprochent de plus en plus du modèle enrichi.

83 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

Les deux blocs qui apparaissent les premiers, le bloc média[84] et le bloc identité[85], sont ceux qui s'affichent directement en haut de la fenêtre sous le bandeau vert intitulé Répertoire. Situé à gauche, le bloc média illustre la fiche par des images et/ou des navigations filmées[86]. Les images correspondent à des captures d'écrans de l'œuvre répertoriée alors que les navigations filmées sont des extraits vidéos permettant d'observer un internaute en train de naviguer dans ses méandres. Les captures d'écrans sont réalisées de manière à ce qu'elles soient les plus représentatives possible de l'expérience proposée par l'œuvre et décrite par le texte de la fiche. Les navigations filmées, sortes de captures vidéo, sont élaborées dans un souci identique de représentativité. Toutefois, contrairement aux captures d'écrans, elles possèdent l'avantage de pouvoir mieux rendre compte de l'interactivité offerte à l'internaute par l'œuvre hypermédiatique. Par exemple, elles sont en capacité de communiquer les effets sonores et le mouvement des images animées lorsque l'œuvre en comporte. Les navigations filmées attestent ainsi de l'intérêt pour la recherche sur les arts hypermédiatiques d'adopter le format numérique de l'hypermédia qui permet de communiquer dynamiquement à l'internaute cette expérience interactive si importante à la compréhension d'une œuvre hypermédiatique. Cet exercice est beaucoup plus difficile par l'intermédiaire du format papier et des illustrations figées que les techniques d'impression autorisent. Sous la forme d'extraits, les navigations filmées permettent également au lecteur des fiches de visualiser rapidement le fonctionnement interactif de l'œuvre sans avoir besoin lui-même d'en faire l'expérience, ce qui peut être, selon les œuvres, une activité très chronophage. Effectivement, la compréhension d'une œuvre hypermédiatique nécessite d'en faire entièrement l'expérience, dans tous ses méandres, ce qui peut prendre éventuellement plusieurs heures de navigation lorsque l'œuvre possède une

84 L'expression « bloc média » n'est pas utilisée par les membres du NT2. Elle l'est par moi pour désigner spécifiquement ce bloc qui illustre la fiche par des images ou des navigations filmées de l'œuvre. Par contre, j'emploie le mot « média » en respectant la terminologie adoptée par les membres du NT2 pour nommer le champ sur l'interface Drupal permettant d'intégrer les images dans la fiche. Ils parlent de « fiche média ». Néanmoins, il ne faut pas le confondre avec l'autre champ « média » qui, lui, fait référence « à la plateforme de diffusion de l'objet répertorié » (NT2, 2012 : 5).

85 L'expression « bloc identité » n'est pas utilisée par les membres du NT2. Elle l'est par moi pour désigner spécifiquement ce bloc qui contient les informations permettant d'identifier l'œuvre ainsi répertoriée.

86 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

interactivité très ouverte. Dès lors, la fiche du Répertoire permet à l'internaute d'en avoir rapidement une vision sommaire, avant d'en faire, s'il le désire, une expérience plus approfondie et surtout plus personnelle. Pour certaines œuvres hypermédiatiques à l'image des œuvres génératives, il n'est même pas possible d'en faire une expérience exhaustive, puisque celle-ci se régénère continuellement. Lors de l'entretien mené avec un assistant de recherche, celui-ci mentionne cette difficulté propre à l'analyse d'une œuvre hypermédiatique :

> *Le seul truc important avant de faire la description de l'œuvre, c'est de la parcourir de la façon la plus complète possible. Ce n'est pas toujours possible, notamment pour les œuvres génératives. Tu la visionnes jusqu'au moment où tu as une bonne idée de quoi il s'agit. Mais si c'est une œuvre finie avec un début et une fin, on va essayer de la voir complètement. Des fois, ça peut être court, des fois, ça peut être très long. Pour faire une fiche, ça peut mettre trente min à quarante heures. Ce qui prend le plus de temps, c'est de parcourir l'œuvre dans son ensemble, lorsque celle-ci est tortueuse* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 136).

Généralement, une fiche enrichie contient davantage de captures d'écrans et de navigations filmées qu'une fiche simple. Ce bloc média est le seul animé de la fiche, c'est-à-dire qu'il est composé de plusieurs illustrations se succédant automatiquement les unes après les autres. Chaque illustration est représentée par un bouton en forme de rond noir présent sous la zone dans laquelle elle apparaît. L'internaute a la possibilité de sélectionner celle qu'il souhaite voir en cliquant directement sur celui représentant l'illustration qui l'intéresse et qui s'assombrit lorsque celle-ci s'affiche. Il peut éventuellement les faire se succéder plus rapidement par les deux flèches directionnelles opposées, situées à droite et à gauche de la zone d'affichage. Il peut également cliquer sur l'illustration de façon à la faire apparaître seule, au milieu de la fenêtre, sur un fond sombre. Cette visualisation permet de l'observer plus en détail et avec plus de confort visuel. Là aussi, il peut les faire se succéder. La navigation filmée se distingue d'une capture d'écrans par un bouton *play* qui invite l'internaute à la visualiser. Plus globalement, les membres du NT2 ont accordé une plus grande place aux images dans la nouvelle version du site internet pour rendre les contenus plus visuels et plus dynamiques, de sorte qu'ils soient davantage attrayants pour les internautes.

Si le bloc média situé à gauche est immédiatement visible par l'internaute qui accède à une fiche, son regard s'oriente aussitôt vers le bloc de couleur bleue

situé à droite, au même niveau, qui lui permet d'identifier l'œuvre répertoriée[87]. Effectivement, ce bloc regroupe une série d'informations liées à son identification. En première position, le titre de l'œuvre est particulièrement visible par la grande taille et le choix de sa police ce qui permet de le distinguer des autres informations. L'emploi des minuscules et des majuscules est identique au titre affiché sur le site *web* de l'œuvre (NT2, 2012 : 5). En deuxième position, la fiche donne dans une taille de police beaucoup plus petite le nom et le prénom de l'artiste ou des artistes – s'ils sont plusieurs – de l'œuvre. En troisième position, deux informations se succèdent, celle du média qu'elle utilise et celle de son année de création. Elles se démarquent du champ nom et prénom de l'artiste situé juste au-dessus par un espace d'interligne plus grand et l'effet graphique de deux bandes noires épaisses. Le média désigne la nature du support qui diffuse l'œuvre. Il s'agit presque toujours d'un site internet, puisque les œuvres hypermédiatiques pour la très grande partie d'entre elles sont créées sur le net. Toutefois, ce champ peut indiquer un autre média, par exemple, CD-ROM ou DVD, notamment pour les œuvres les plus anciennes. C'est le cas de l'hypertexte *20 % d'amour en plus* créé en 1996 par l'artiste François Coulon[88]. Le champ année indique précisément l'année de publication ou de mise en ligne de l'œuvre. En aucun cas, il s'agit de la date de la dernière modification ou révision opérée par l'artiste. À la suite de ce premier groupe d'informations et toujours dans le même bloc bleu, le lien URL de l'œuvre est indiqué. Il se démarque, car il est isolé des autres informations par des espaces d'interlignes importants et sa police en italique. L'internaute peut éventuellement cliquer dessous pour aller consulter l'œuvre pour en faire directement l'expérience. En dessous, toujours dans le même bloc de couleur bleu, d'autres informations sont signalées. Elles appartiennent à un sous-ensemble qui se démarque par un sous-bloc et un titre *Infos*. Selon les fiches, tous les champs disponibles dans ce sous-ensemble ne sont pas forcément renseignés. En effet, il arrive souvent que ces informations ne soient pas disponibles. Les informations le plus souvent visibles sont : le nom et l'URL du site d'hébergement de l'œuvre (quand il est différent de celui de l'œuvre), le courriel de l'auteur (quand il est

87 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation,* par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0

88 Voir : Dubé, S. (2008, février). « *20 % d'amour en plus*, de Coulon, François » . *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/20-damour-en-plus

communiqué), la date de la dernière consultation de l'œuvre et le groupe de recherche à l'origine de la fiche. Habituellement, la date de consultation correspond à la date de création de la fiche. Toutefois, si celle-ci a fait l'objet d'une modification significative, cette date est actualisée. Le groupe de recherche à l'origine de la fiche est toujours le NT2.

Après ces deux blocs, lorsque l'internaute fait glisser le curseur de la fenêtre vers le bas, il s'en suit, à gauche, le bloc texte. Dans une fiche simple, le texte est essentiellement descriptif entre 100 et 200 mots maximum[89]. Il a comme objectif de permettre la compréhension de l'œuvre qu'il dépeint. Il adopte toujours le même plan. Tout d'abord, il débute par une introduction d'une à deux phrases qui annonce directement sa nature. Ensuite, il se poursuit par une description des différentes interactions possibles et d'un résumé de l'expérience de navigation réalisée par l'auteur de la fiche. Ces deux parties ne comprennent pas plus de trois phrases chacune. Enfin, une dernière phrase conclusive vient clore le texte par un commentaire sur le contenu thématique de l'œuvre. Le texte des fiches se concentre principalement sur les modes d'interactivité qui constituent la spécificité des œuvres hypermédiatiques et l'expertise du laboratoire NT2. Le caractère essentiellement descriptif de la fiche simple et la brièveté de son texte en limitent la dimension interprétative. Dans une fiche enrichie, le volume du texte est beaucoup plus long[90]. Il tourne autour de 1 000 mots. La structure du texte s'organise différemment par rapport à celui de la fiche simple (NT2, 2012 : 14). Cette fois-ci, tout d'abord, il débute par un paragraphe qui introduit l'auteur par quelques mots et se poursuit par une brève description de l'œuvre. Ensuite, il engage deux paragraphes : un premier, dédié à son aspect formel et à ses modes interactifs, et un second, consacré à son contenu thématique. Ces deux paragraphes sont amplement déployés pour mettre en exergue l'originalité de son interactivité et d'en expliciter son propos. Enfin, le texte se termine sur un commentaire interprétatif sur son efficacité, son importance dans le champ de l'art hypermédiatique ou sur sa réception. Il s'agit d'insister sur l'intérêt qui a justifié

89 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

90 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation,* par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0

que cette œuvre fasse l'objet d'une fiche enrichie, bien qu'il soit également possible d'y émettre des réserves critiques vis-à-vis de celle-ci. Ici encore, une large place est accordée à la description de l'interactivité, car elle constitue le cœur des compétences propres aux chercheurs du laboratoire NT2. La partie sur les thèmes abordés par l'œuvre relève d'une analyse plus classique en histoire de l'art ou en études littéraires. Lors de l'entretien mené avec l'assistant de recherche, celui-ci relativise la rigidité de cette structure tout en affirmant la nécessité de respecter ce cadre pour répondre aux objectifs de l'analyse déployée dans le texte (Assistant de recherche, Annexe 16 : 133). Par sa longueur plus ample, le texte de la fiche enrichie laisse plus de place à une interprétation personnelle de l'œuvre répertoriée.

La distinction entre la fiche simple et la fiche enrichie se poursuit avec les petits blocs informationnels associés à leurs textes respectifs. Effectivement, à la fin de ces derniers, il apparaît des blocs représentés par des boutons graphiques en forme de + lorsqu'ils sont fermés et en forme de – lorsqu'ils sont déployés. Tous les blocs sont systématiquement fermés et l'internaute doit cliquer sur les boutons pour en lire le contenu, sauf pour le dernier qui, lui, est automatiquement ouvert. Généralement, le texte d'une fiche simple en compte très peu. Au minimum, il en possède un seul, le dernier intitulé *Pour citer*. Il s'agit de la référence sitographique à respecter en cas de citation de la fiche. D'autres blocs peuvent être présents, comme le bloc intitulé *Notes,* qui contient les notes en bas de page du texte. L'avantage du format numérique permet d'y introduire des hyperliens sur lesquels l'internaute peut éventuellement cliquer s'il désire consulter la source citée[91]. Le texte des fiches enrichies en comporte habituellement un nombre plus important[92]. Effectivement, l'assistant de recherche pour la production de cette fiche réalise une recherche documentaire pour trouver des références bibliographiques qui parlent de l'œuvre répertoriée. Dans ce cas-là, le bloc *Bibliographie* liste tous les livres et tous les articles consultés par l'assistant (NT2, 2012 : 15). De son côté, le bloc intitulé *Extraits (articles)* donne à en lire des

91 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

92 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation,* par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0

passages traitant directement de l'œuvre. Il peut arriver qu'une de ces fiches ne comporte aucun extrait et aucune référence bibliographique. Effectivement, les fiches enrichies traitent parfois d'œuvres hypermédiatiques très récentes ou alors produites dans des contextes éloignés des réseaux académiques, des raisons qui expliquent l'absence d'ouvrage et même d'article évoquant l'œuvre répertoriée. Dans ce cas-là, les chercheurs du laboratoire NT2 sont les premiers à en parler et à en faire une analyse. Pour terminer, deux autres blocs existent et permettent à l'internaute de basculer vers d'autres contenus du site internet du NT2. Premièrement, le bloc *œuvres connexes* contient les références d'autres œuvres répertoriées aux thématiques ou aux modes interactifs semblables, ou encore produites par le même artiste. Pour chacune d'entre elles, l'assistant de recherche y explicite le choix de ce rapprochement. Deuxièmement, le bloc *Dossiers et Cahiers reliés* renferme les hyperliens des *Dossiers thématiques* ou des *Cahiers virtuels* dans lesquels l'œuvre répertoriée est citée. Les *Dossiers thématiques* et les *Cahiers virtuels* constituent des contenus complémentaires aux fiches du Répertoire. Ils font l'objet d'une analyse plus loin dans la thèse.

Après le bloc média, le bloc identité, le bloc texte, la fiche en laisse apparaître un nouveau sur la colonne de gauche : le bloc *Taxonomies*[93]. Dans un cadre de couleur verte, il liste les mots-clés qui, à la fois, catégorisent l'œuvre répertoriée et indexent sa fiche. Ils servent alors de filtres pour effectuer une recherche facettée dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* utilisé comme moteur de recherche. Ces mots-clés constitutifs de la taxonomie utilisée pour classer les fiches du Répertoire, et plus largement tous les contenus du site internet du laboratoire, résultent d'un important travail de nomenclature des arts hypermédiatiques réalisé par les chercheurs du NT2. Au départ, ils se sont appuyés sur le vocabulaire disponible dans le *Dictionnaire des arts médiatiques* dirigé par la chercheuse Louise Poissant et dans un lexique plus spécifique aux arts hypermédiatiques constitué par la chercheuse Joanne Lalonde. Aujourd'hui, ce vocabulaire spécialisé a largement été complété au fur et à mesure que la recherche sur les arts hypermédiatiques a progressé. Il est développé par les membres de la communauté scientifique réunie au laboratoire NT2, notamment les assistants de recherche. En dehors du travail de taxonomie, ce langage

93 *Ibidem*.

scientifique est largement utilisé dans le texte principal de la fiche. La taxonomie catégorisant l'objet répertorié et indexant sa fiche s'organise autour de 8 champs : sa nature, ses modes d'interactivité, ses formats, ses thèmes, son média, son année de publication, sa langue et le traitement numérique de ses ressources. Le premier champ renseigne sur la nature de l'objet répertorié. Aujourd'hui, ces derniers sont presque tous des œuvres. Mais, dans le passé, d'autres objets ont été recensés comme des dictionnaires, des expositions en ligne ou d'autres répertoires que celui du NT2. Le champ « interactivité » constitue un des plus importants et liste les mots-clés qui décrivent « les différents modes par lesquels il est possible d'interagir avec l'objet répertorié » (NT2, 2012 : 6). Au total, 45 mots-clés sont possibles dans cette entrée[94]. Le champ « format » rend compte de tous les médias artistiques susceptibles d'être manipulés au sein d'une même œuvre hypermédiatique (image, texte, son, image animée, moteur de recherche, environnement 3D, base de données, *etc*.). Au total, 29 médias différents ont été comptabilisés. Le champ « thème » affiche les sujets traités par l'œuvre (poésie, ludisme, narration, photographie, mémoire, mouvement, mort, identité, corps, ville, *etc*.). Plus de 50 thèmes différents ont été saisis. Le champ « média » n'est pas à confondre avec le champ « format ». Il reprend la même information donnée à lire après le nom et le prénom de l'artiste dans le bloc identité de couleur bleue. Le média désigne ici la nature du support qui diffuse l'œuvre. Le plus souvent, il s'agit d'un site internet. Le champ « année » reprend lui aussi la même information donnée à lire sous le nom et le prénom de l'artiste dans le bloc identité de couleur bleue. Il s'agit de la date de mise en ligne ou de publication de l'œuvre hypermédiatique. L'œuvre répertoriée la plus ancienne date de 1966 tandis que les sept plus récentes ont été publiées en 2016. Le champ « langue(s) de l'œuvre » détermine les différentes langues qui y sont mobilisées. La plupart des œuvres répertoriées utilisent principalement l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol et l'italien. Il s'agit des langues connues par les assistants de recherche. D'autres œuvres utilisant d'autres langues ont tout de même été répertoriées (japonais, néerlandais, portugais, russe, turc, arabe, chinois, coréen, grec, *etc*.). Si un jour, un nouvel assistant comprend une autre langue, il se pourrait qu'il y ait des œuvres répertoriées qui utilisent celle-ci. Des rapprochements sont en cours auprès de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) pour que certains de ses

94 Ils ont déjà été mentionnés dans la deuxième partie (Chapitre I).

bibliothécaires spécialisés dans le domaine artistique et littéraire puissent contribuer à rédiger des fiches du Répertoire. L'équipe du NT2 est intéressée par ce partenariat, car plusieurs de ces bibliothécaires maîtrisent les langues des pays de l'Europe de l'Est. Le dernier champ « traitement numérique des ressources » évoque les formats numériques, les langages programmatiques, les logiciels et les systèmes d'exploitation utilisés pour la création de l'œuvre (NT2, 2012 : 7). Par exemple, le format HTML, le langage PHP, le logiciel *Processing*, le système d'exploitation Mac OS X, y sont cités. Ces informations sont parfois mentionnées par l'artiste, mais le plus souvent l'assistant de recherche les trouve en allant voir directement le code de programmation de l'œuvre. Les assistants à force d'analyser des œuvres hypermédiatiques ont appris à reconnaître les différents langages programmatiques et les logiciels pour les manipuler. Certains d'entre eux ont même fini par savoir les lire.

À la suite du bloc *Taxonomies*, trois derniers blocs se succèdent. Le premier, le bloc citation donne à lire des extraits textuels de l'œuvre répertoriée[95]. Il se distingue graphiquement des autres par deux gros guillemets de couleur bleue. Plusieurs citations peuvent être proposées à la lecture. Dans ce cas-là, des boutons noirs semblables à ceux utilisés sous le bloc image apparaissent dessous la citation pour que l'internaute puisse sélectionner celle qui l'intéresse. Sinon, elles se succèdent automatiquement les unes après les autres. Cette citation est choisie par l'assistant de recherche pour son caractère représentatif de l'œuvre et plus particulièrement de son écriture. Le second bloc *Discours (notes)* de couleur verte présente un commentaire rédigé par l'artiste sur sa propre œuvre[96]. Ce texte est extrait, soit de son site personnel, soit d'une de ses publications. Le troisième bloc *Biographie(s)* de couleur bleue se présente sous la forme d'une courte biographie, soit empruntée au site personnel de l'artiste, soit composée à partir d'informations recueillies de part et d'autre sur des sites internet[97].

Si le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* liste, localise et décrit des

95 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

96 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation,* par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0

97 *Ibidem*.

œuvres, il est avant tout considéré comme un instrument de recherche mis au service des scientifiques pour qu'ils s'orientent avec efficacité dans le corpus artistique ainsi constitué. Effectivement, sur le site internet du NT2, le Répertoire s'affiche dans une fenêtre intitulée *Recherche Répertoire*[98]. Le titre de cette fenêtre met l'accent sur la fonction du Répertoire comme outil de recherche. En face de celui-ci, une note explicative insiste bien sur cette fonction et incite l'internaute à l'utiliser de cette manière : « Cet outil permet de rechercher des œuvres hypermédiatiques issues de notre répertoire. Utiliser les filtres de la colonne de gauche pour affiner vos résultats »[99]. L'internaute peut effectuer une recherche en insérant dans le bloc noir en haut à gauche sa requête sous la forme d'un ou de plusieurs mots. Par la suite, il peut trier les résultats obtenus en cochant de nombreux filtres mis à sa disposition à gauche. Ce type de recherche est qualifié de « recherche à facettes » ou de « recherche facettée ». Il s'agit d'une technique de recherche de contenus informationnels basée sur une classification à facettes de ces mêmes contenus. Elle donne aux internautes le moyen de filtrer les résultats de la recherche en choisissant un ou plusieurs critères. Ici, la classification à facettes des fiches du Répertoire se structure autour d'une taxonomie élaborée par les membres scientifiques du NT2 et organisée autour des sept champs déjà cités précédemment (nature, interactivité, format, thème, année de création, langue de l'œuvre et traitement numérique des ressources), auxquels s'ajoute le type de fiche, fiche simple ou fiche enrichie. Effectivement, tous les mots-clés de ces champs taxonomiques correspondent à un filtre possible. Ce moteur de recherche à facettes a été développé avec la plateforme logicielle de moteur de recherche *Apache Solr* compatible avec le système de gestion de contenu *Drupal,* utilisé pour le développement du Répertoire et du site *web* du NT2. *Drupal* et *Apache Solr* sont tous deux distribués et conçus en licence libre et en *Open source*.

Cette analyse du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et des fiches qui le constituent démontre qu'il initie la mise en fonctionnement du dispositif documentaire du laboratoire NT2. En effet, la mise en œuvre du Répertoire consiste à produire des fiches qui documentent des œuvres hypermédiatiques sélectionnées pour former le corpus artistique sur lequel se base la recherche en

98 Voir : NT2. (2005-2016). *Répertoire*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1
99 Voir : *Ibidem*.

art menée par les membres scientifiques du NT2. Leur structure numérique est suffisamment sophistiquée pour pérenniser leurs compréhensions. Dans ce sens, ces fiches permettent de fixer ce corpus artistique de nature variable pour que les chercheurs du NT2 puissent réaliser leurs études en toute sérénité. En conclusion, si par son fonctionnement le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* initie la mise en marche du dispositif documentaire du NT2, il est possible de le considérer comme son moteur.

1.3 Recréer des œuvres chorégraphiques de la danse moderne et contemporaine québécoise par la vidéodanse

Le processus de recréation de l'artiste chercheur Mario Côté à l'initiative du projet Arc_Danse a fait l'objet d'une analyse détaillée dans la deuxième partie (Chapitre I). Il a également été mentionné que le projet Arc_Danse est divisé en deux volets. Le premier correspond à la remédiatisation d'œuvres chorégraphiques historiques par leurs recréations alors que le second se confond avec la production d'une archive sous la forme d'une base de données informatique destinée, cette fois-ci, à une seconde remédiatisation. L'intérêt qu'il porte à ce phénomène de remédiatisation témoigne de son désir de redonner vie à une œuvre chorégraphique historique, dont les traces documentaires constituées à l'époque font défaut pour maintenir active sa mémorisation (Parie II – chapitre I). Cependant, Mario Côté refuse que ses films soient érigés comme les seuls substituts documentaires des œuvres chorégraphiques originelles qu'il recrée. Il milite plutôt pour une mémoire vivante de la danse. Aussi, le prototype d'archive mise au point dans le cadre du projet Arc_Danse constitue justement un outil destiné à maintenir la mémorisation de ces œuvres dansées par la possibilité offerte aux chercheurs et aux artistes de se réapproprier les traces documentaires constituées et organisées pour réaliser à leur tour des recréations, des reprises, des reconstitutions ou même des œuvres inédites.

Les deux volets du projet de recherche Arc_Danse cités dans le paragraphe précédent sont complémentaires. En effet, la réalisation de l'archive est concomitante aux recréations vidéodansées dirigées par Mario Côté, puisqu'elle permet l'archivage des documents rassemblés et produits justement lors de ce

processus de recréation. Aussi, il est possible de considérer ce dernier comme le moteur du dispositif documentaire d'Arc_Danse. En d'autres termes, le processus de recréation propre à l'artiste Mario Côté rassemble et produit les documents à l'origine du dispositif info-communicationnel du projet Arc_Danse. Au début, l'intention de produire une archive n'existait pas. Ce projet de recherche comprenait uniquement le volet correspondant à la recréation d'œuvres chorégraphiques historiques de la danse moderne et contemporaine québécoise par la vidéodanse. L'idée du deuxième volet est apparue lors de la production des *Saisons Sullivan* avant 2007, comme en atteste cette déclaration de Mario Côté : « *Le déclencheur de ce travail, ça a été les Saisons Sullivan. Ça a tellement produit de documents qu'on s'est dit qu'il fallait faire quelque chose avec tous ces documents. Il fallait conserver tous les documents qui accompagnent le processus de recréation* » (Mario Côté, Annexe 20 : 165). Dans l'archive, il est possible de distinguer deux types de document : d'une part, des documents historiques liés aux œuvres chorégraphiques recréées, et d'autre part, des documents plus récents relatifs aux œuvres de recréation, c'est-à-dire aux films produits par Mario Côté. D'un côté, le processus de recréation redonne vie à des œuvres éphémères historiques en s'appuyant sur des traces documentaires, et de l'autre, il en produit de nouvelles, qui témoignent de sa propre mise en œuvre. Ces deux types de documents se rejoignent dans la constitution d'une mémoire vivante de la danse.

Le travail de recréation implique pour l'artiste Mario Côté et les deux chorégraphes de se replonger dans l'histoire des œuvres dansées recréées. Mario Côté témoigne de cette démarche lorsqu'il dit que le travail de recréation « *ça implique beaucoup de plongées dans l'histoire pour comprendre ce qui motivait ces projets-là, et on se retrouve avec des boîtes de documentation, car les deux chorégraphes nous passent des documents* » (Mario Côté, Annexe 20 : 161). Pour l'instant, la plupart des documents historiques accessibles dans le prototype de l'archive ont été légués par la chorégraphe Jeanne Renaud. En parallèle de cette documentation transmise, sans réaliser un travail de recherche exhaustif tel que pourrait le faire un historien de l'art, Mario Côté aidé des deux chorégraphes cherche souvent à retrouver des documents réalisés à l'époque, qui donnent à voir les mouvements chorégraphiques originaux. Par exemple, pour la recréation du volet hiver des *Saisons Sullivan*, intitulé *Danse dans la neige* initialement réalisé

en février 1948, il a essayé de retrouver le film tourné à l'époque par l'artiste Jean-Paul Riopelle lors de cette première expérimentation artistique : « *le fameux document filmé par Jean-Paul Riopelle, on a fait des tentatives pour le retrouver, mais on sait que c'est complètement perdu, mais les témoins de l'époque savent que ce document a existé* » (Mario Côté, Annexe 20 : 161). Mario Côté et les deux chorégraphes se sont inspirés de ce matériel documentaire accumulé pour réaliser les recréations. Ils ont mobilisé des documents historiques de nature différente. Par exemple, il y a des documents qui renseignent globalement sur le contexte de création. Une des assistantes de recherche les nomme comme étant le corpus d'inspiration des chorégraphes, notamment de Jeanne Renaud :

> *Il y a tout un corpus d'inspiration, c'est vraiment comme ça que je l'ai perçu. Avec des revues, des bouquins, des dépliants de musées. On voit à travers ces documents toutes les influences pour ses œuvres. Il y a aussi des programmes sur ses propres pièces. Il y a aussi des choses plus personnelles. Une invitation à un spectacle avec une lettre écrite à son père. Des informations qui témoignent de son engagement personnel dans l'art* (Assistante de recherche M. Annexe 18 : 148).

Il est possible de citer des exemples plus précis de ce type de documents comme le numéro six de la revue d'arts visuels intitulée *Minotaure* publié en 1934. Celle-ci atteste que les artistes Automatistes, dont faisait partie Jeanne Renaud, étaient très au courant de la scène artistique européenne de l'époque. Mario Côté estime qu'elle éclaire la compréhension de l'œuvre *Déformité* de Jeanne Renaud comme le montrent ces propos :

> *Cette revue-là […] on [l']a retrouvée chez Jeanne dans ses affaires. On feuilletait ces numéros ensemble et là, je tombe sur ce numéro là où il y a un article sur Paul Éluard sur le corps. Et on voit plusieurs reproductions d'artistes qui utilisent le corps, on a les classiques, les romantiques et les modernes : Picasso, Matisse, Klee… Pour moi, je me dis c'était dans les mains de Jeanne à l'époque, elle a vu cette revue-là, d'une manière indirecte, c'est sûr, ce n'est pas quelque chose que l'on peut prouver, mais je suis sûr que cette revue-là, cet article, ces reproductions-là, ont eu un effet sur la création de Déformité, qui porte justement sur le corps, la déformation du corps face aux aléas de la vie* (Mario Côté, Annexe 20 : 164).

Ce document historique a également joué un rôle important pour la recréation de *Déformité*. Effectivement, le film *A Morte in braccio* débute par une scène dans laquelle la danseuse regarde cette revue du *Minotaure* :

> *Dans A Morte in braccio, il a une introduction au film dans laquelle on voit la danseuse qui feuillette une revue phare de l'époque, qui est super importante pour le mouvement surréaliste. […] Je trouvais ça important de mettre la danseuse au début qui feuillette cette revue qui a pu être un élément d'inspiration, peut-être, probablement, pour Jeanne [Renaud]* (Mario Côté, Annexe 20 : 164).

Parmi les documents historiques mobilisés pendant les recréations, il y a aussi des documents qui témoignent plus directement de l'œuvre chorégraphique recréée. Il est possible de les catégoriser en deux sous-typologies : premièrement, les documents qui montrent à voir le spectacle finalisé lors d'une de ses représentations ; et deuxièmement, les documents qui rendent compte plutôt de leurs processus de création, comme les répétitions pendant lesquelles les mouvements chorégraphiques sont inventés. Par exemple, le prototype de l'archive permet la consultation de la numérisation d'une série de photographies réalisées en 1946 par le photographe Alain Renaud, sur lesquelles Jeanne Renaud apparaît en train de danser lors de ses premières études en studio pour l'œuvre *Déformité*. Cette série de photographies renseigne sur son processus créatif. Il n'y a pas que des photographies. Pour cette pièce, il existe aussi des croquis préparatoires. D'autres documents plus anecdotiques se réfèrent à la diffusion du spectacle en lui-même, à l'image du programme d'invitation pour le *Récital de la danse* présenté à la Maison Ross de l'Université Mc Gill de Montréal, le 3 avril 1948, et au cours duquel *Déformité* a été montré. Le prototype de l'archive permet également de consulter une numérisation d'une version originale du manifeste du *Refus Global*. Celui-ci publié en 1948 et cosigné par les membres du mouvement artistique des Automatistes est un document important pour l'histoire de l'art, car il marque l'entrée de la scène artistique québécoise dans la modernité. Cette version dactylographiée à la machine à écrire est unique. Elle a été envoyée par le chef de file des Automatistes, l'artiste Paul-Émile Borduas, à Louise Renaud et à Jeanne Renaud, lorsque les deux sœurs vivaient à New York en 1947. Cette version apparaît en amont de celle qui sera définitivement publiée en 1948. Elle leur a servi de document de travail, puisqu'elle comprend des annotations écrites à la main. Jeanne Renaud ne fait pas partie officiellement des signataires de ce manifeste alors même qu'elle a participé à son élaboration, car elle était encore mineure lors de sa parution définitive. En dehors de son intérêt pour l'histoire de l'art québécois, ce document informe plus spécifiquement sur le contexte créatif de

l'époque, qui a vu naître les œuvres chorégraphiques modernes de Jeanne Renaud et de Françoise Sullivan. Il est particulièrement important pour l'œuvre les *Saisons Sullivan*. En effet, Françoise Sullivan y a écrit un texte intitulé *La Danse et l'espoir*, qui donne quelques clés de lecture pour en comprendre les deux volets *Été* et *Danse dans la neige*. Effectivement, elle a rédigé ce texte à la même époque pendant laquelle elle a exécuté ces deux volets des *Saisons Sullivan*.

En parallèle de tous ces documents historiques, l'archive Arc_Danse contient un ensemble de documents plus récents qui rendent compte des processus de recréation dirigés par l'artiste Mario Côté. Les propos de la chercheuse en informatique Brigitte Kerhervé, adressés à celui-ci lors d'une réunion, attestent de leur présence dans l'archive : « *dans l'archive ce n'est pas que des vieilles choses entre guillemets, mais l'archive te sert aussi à toi pour stocker ce que tu produis, les documents qui témoignent de tes recréations* » (Brigitte Kerhervé. Annexe 18 : 159). Lors d'un entretien, elle déclare aussi : « *Ce sont des documents fournis par plusieurs années de travail de Mario Côté* » (Brigitte Kerhervé. Annexe 21 : 168). Avant de rendre compte de leur diversité, il est déjà possible de mentionner ceux, qui ont été exclus de l'archive Arc_Danse. Chacune des recréations de Mario Côté a abouti à la production d'un film, notamment diffusé sous la forme d'un DVD. Dans l'archive, ces films ne peuvent pas être visionnés. Ils n'y sont pas. De même, aucun extrait vidéo de ces films n'y est présent alors même qu'il est possible d'en voir sur le site internet personnel de Mario Côté[100]. Les rushes[101] issus du tournage réalisé par Mario Côté n'y apparaissent pas non plus. Aussi, l'exclusion de ses documents considérés comme les matériaux constitutifs du film indique que l'archive n'a pas comme vocation de le communiquer sous une forme morcelée. L'archive et l'œuvre filmique ne se confondent pas. Il s'agit bien de deux objets distincts. Dès lors, les documents réunis dans l'archive donnent à voir le processus de recréation par la vidéodanse plutôt que l'objet final, c'est-à-dire le film qui résulte de celui-ci. Pour rendre compte de ce processus de recréation conduit par Mario Côté, une multitude de documents, en plus de ceux historiques décrits au début de ce sous-chapitre, ont été produits et rassemblés dans l'archive. Il convient

100 Voir : Côté, M. [s. d.]. *Mario Côté. Vidéos*. Récupéré le 19 juin 2016 de : http://www.mario-cote.ca/video.php?lang=fr_FR

101 Les rushes désignent les images vidéos produites lors du tournage et issues directement de la caméra. Ces images sont brutes, c'est-à-dire ayant reçu aucune manipulation. Une partie seulement de celles-ci est utilisée au montage pour réaliser le film final.

de préciser encore une fois, même si cela a déjà été fait plus tôt dans ce sous-chapitre, que tous ces documents produits au départ avec l'intention de documenter le processus de recréation. L'idée de les réunir dans une archive est arrivée après leurs productions. Cependant, Mario Côté a toujours pris l'habitude de s'entourer d'une équipe pour prendre des photos ou tourner des images du tournage ou des répétitions. La plupart du temps, il s'agit d'assistants de recherche comme en témoigne ce propos tenu par l'une d'entre eux : « *Mario fait souvent appel à des assistants comme moi ou G. qui est photographe. On est appelé pour filmer et prendre des photos* » (Assistante de recherche, Annexe 22 : 173). D'ailleurs, une grande partie des documents de l'archive n'ont pas été produits par l'artiste Mario Côté. Dans ce cas-là, leurs auteurs sont le plus souvent des collaborateurs appartenant à l'équipe de production ou/et de tournage. Il existe tout de même une série de documents filmés directement par Mario Côté comme l'affirme un des assistants de recherche : « *C'est lui par exemple dans l'atelier en train de filmer les danseuses. Il essaie souvent de capter les directives que va donner la chorégraphe à la danseuse. C'est souvent lui qui filme, mais pas toujours* » (Assistant de recherche, Annexe 22 : 173). Si certains documents sont réalisés dans le but volontaire de créer la trace d'une action liée au processus de recréation, d'autres sont élaborés pour d'autres raisons, comme réaliser l'affiche du film ou monter le *making-of*[102] du tournage.

Si la nature des documents historiques rend déjà compte d'une grande diversité, les documents récents des recréations sont également très différents les uns des autres. Une grande partie est des photographies des tournages prises par plusieurs photographes. Quelques photographies sont prises en amont pour repérer les lieux des tournages. Par exemple, pour le volet *Danse dans la neige* des *Saisons Sullivan*, Mario Côté a procédé à des repérages photographiques sur le lieu même du tournage au Mont-Saint-Hilaire. Les images témoignent de la recherche minutieuse de Mario Côté. Il tente de déterminer précisément les angles de la caméra pour tourner les différentes séquences vidéos de ce volet hivernal. Il y a aussi quelques images qui sont extraites des rushes directement filmés par Mario Côté pour élaborer les éléments communicationnels. Par exemple, l'image utilisée pour l'affiche qui annonce la projection du film *Les Saisons Sullivan* au

102 Le *making-of* est un court film documentaire, dont le sujet est de montrer le tournage et la production d'un film.

Festival International du Film sur l'Art de Montréal (FIFA) provient des rushes des séquences du tournage du volet *Danse dans la neige*. Le nombre de vidéos est également assez conséquent. En plus des vidéos des différents *making-of* ou des tournages, certaines montrent des répétitions avec les danseurs. Par exemple, pour *Les Saisons Sullivan*, une vidéo donne à voir et à entendre une discussion entre Françoise Sullivan, la danseuse Ginette Boutin en costume, l'assistante de production Louise Déry et Mario Côté tenant la caméra. Ces derniers commentent ensemble des dessins crayonnés par Françoise Sullivan et des photographies prises par Manon Landry. En plus des vidéos, les tournages sont aussi documentés par des carnets écrits à la main par Mario Côté. D'autres documents sont de nature plus administrative ou technique (avis de tournage pour les résidents, attestations d'assurance, conventions de production, des contrats de location, des factures, des plans, des cartes géographiques avec le repérage des lieux de tournage, des échanges écrits avec les danseuses, des prévisions météorologiques, *etc*.). En parallèle des images, des textes sont également récoltés dans l'archive (le texte version anglaise et française des synopsis des films, des articles écrits par Mario Côté et publiés dans des revues scientifiques, des articles de presse parlant des films, *etc*.). Toute une documentation fait référence à des événements organisés autour des recréations de Mario Côté ou des événements au cours desquels les films ont été montrés. Par exemple, il y a des images issues de l'album à tirage limité de 91 pages, réalisé par la commissaire Louise Déry de *La Galerie* de l'UQAM. D'autres images évoquent l'exposition *Pluralité et création* dédiée à l'œuvre de Françoise Sullivan et organisée en janvier 2008 par la commissaire Suzanne Pressé à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke.

Si des documents historiques se réfèrent plutôt à l'œuvre chorégraphique originale recréée et que d'autres documents plus récents se rapportent davantage à la recréation par la vidéodanse dirigée par Mario Côté, il y a quelques documents qui échappent à cette dualité. Aussi, ces derniers rendent bien compte de la complexité du processus de recréation qui imbrique étroitement deux actes créatifs, un émis dans le passé par un premier artiste et à l'origine d'une première œuvre, un autre qui réactive le premier dans une sorte de mise en abyme pour aboutir à une nouvelle œuvre. Par exemple, il y a une vidéo tournée dans l'atelier de répétitions dans laquelle la chorégraphe Françoise Sullivan, la danseuse

Ginette Boutin et l'artiste Mario Côté, commentent ensemble des photographies prises en 1948 et qui montrent Françoise Sullivan en train d'exécuter pour la première fois *Danse dans la neige*. Cette vidéo est représentative de ces documents intermédiaires dans lesquels le récit du premier processus créatif exercé dans le passé rejoint la narration du second processus créatif en train de réactiver le premier. Ces paroles énoncées par Mario Côté attestent de ces enjeux :

> *Ce sont des préparations. On regarde avec la chorégraphe et la danseuse l'album de photos de 48, et là, il y a des commentaires. On commente les photos et en même temps Françoise raconte toute cette histoire-là de 48. Ce sont des documents importants, car on a l'histoire racontée par Françoise et l'histoire de ma recréation en train de se faire* (Mario Côté, Annexe 18 : 151).

Ce type de documents intermédiaires éclaire sur la nature complexe du moteur du dispositif documentaire du projet Arc_Danse, à savoir le processus de recréation conduit par l'artiste Mario Côté. Cependant, pour en faciliter la perception notamment dans le but de mieux comprendre son fonctionnement, il est possible schématiquement de considérer que le processus de recréation conduit à la réunion de deux processus de création, celui exercé initialement dans les années quarante par une chorégraphe de l'époque, et celui dirigé actuellement par Mario Côté et qui aboutit à la réalisation d'un film en vidéodanse. Chacun des deux processus de création a produit des documents qui sont réunis dans l'archive. Aussi, le processus de récréation en tant que moteur du dispositif documentaire d'Arc_Danse permet, d'une part, le rassemblement de documents historiques sur le processus de création de la chorégraphe et l'œuvre ainsi créée, et d'autre part la réunion de documents plus récents sur le processus de création en vidéodanse de Mario Côté. Si cette distinction du processus de recréation en deux processus de création en facilite son intelligibilité, il est tout de même nécessaire d'affirmer que les deux processus de création qui le composent sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre, comme le prouvent ces documents intermédiaires présentés dans ce paragraphe.

2. LE RASSEMBLEMENT ET LA PRODUCTION DE DOCUMENTS SECONDAIRES À PARTIR DE DOCUMENTS PRIMAIRES DANS UN DESSEIN INFORMATIONNEL

Si le sous-chapitre précédent expose comment les protagonistes des trois terrains étudiés concrétisent leurs différentes intentions communicationnelles dans des actions documentaires initiatrices de dispositifs info-communicationnels, le sous-chapitre introduit ici se concentre plus spécifiquement sur la caractérisation de leurs volets secondaires. Concrètement, pour chacun d'entre eux, il s'agit de déterminer les documents primaires et les documents secondaires afin d'expliquer ensuite comment les seconds sont produits à partir des premiers. Le volet secondaire de chaque dispositif documentaire étudié répond à un dessein informationnel. Il est le moyen de rassembler, de produire et de traiter des documents secondaires pour saisir et fixer sous la forme informationnelle la mémorisation et la compréhension d'un ou de plusieurs documents primaires. À chaque fois, l'objet assimilé à un document primaire le devient, car il est la source d'informations jugées utiles pour les publics ou les futurs publics de la documentation produite et communiquée. Ces documents primaires se distinguent, soit par leur variabilité, soit par leur caractère éphémère, ce qui explique le déploiement d'un dispositif documentaire secondaire. Dès lors, les documents secondaires qui en résultent endossent une fonction mémorielle, car ils permettent d'en conserver une trace matérielle et d'en maintenir dans le temps présent un souvenir. Ils se dotent aussi d'une fonction informationnelle, parce qu'ils renseignent sur les documents primaires. Ils deviennent eux-mêmes des sources informatives auprès des mêmes publics, qui y trouvent des indications sur les documents primaires. Dans le cas des documents primaires éphémères, les documents secondaires deviennent le seul moyen pour obtenir des informations sur ces derniers. D'ailleurs, ce sous-chapitre ouvre alors sur une conception inédite de la notion de document. Dans celui-ci, le statut de document est attribué à un objet artistique éphémère ou disparu. Effectivement, un événement devient un document primaire seulement si des traces de celui-ci ont été saisies au moment de son déroulement dans des documents secondaires. En d'autres termes, un événement de nature artistique est un document uniquement grâce au dispositif documentaire secondaire dans lequel il s'est manifesté. Ce document primaire

n'existe pas matériellement, mais il demeure virtuellement disponible. Sa fonction informationnelle peut être activée par un récepteur par l'intermédiaire d'un document secondaire. Dès lors, le dispositif documentaire secondaire cherche à rendre visible sous une nouvelle forme certaines des informations provenant du document primaire éphémère.

À Kawenga, le processus créatif expérimenté pendant la résidence constitue le document primaire, car il est la source des savoirs susceptibles d'être utiles pour accompagner les jeunes artistes, les étudiants et les amateurs, dans leurs démarches de création numérique ou encore stimuler l'émergence de nouvelles pratiques artistiques chez les artistes les plus confirmés (Annexe 26 : 205). Il est considéré comme un document primaire dans le sens qu'il se manifeste dans le cadre d'un dispositif documentaire secondaire. Celui-ci rassemble et produit des documents secondaires à partir du document primaire lorsqu'il est exécuté pendant la résidence. De cette manière, il en conserve une trace matérielle et des informations sur celui-ci. Il s'agit d'enregistrements des discussions énoncées pendant les différentes situations dialogiques, de captations audiovisuelles, du dossier artistique et des divers documents obtenus par une recherche documentaire (Annexe 26 : 205). L'ensemble des fichiers numériques de ces documents secondaires forme une collection ordonnée dans une arborescence de dossiers.

Au sein du dispositif documentaire du NT2, les œuvres hypermédiatiques instables et variables se conçoivent comme les documents primaires, parce qu'elles sont des sources informatives pour les scientifiques du laboratoire, qui y trouvent les informations dont ils ont besoin pour élaborer leurs recherches théoriques (Annexe 27 : 207). Pour pallier leur variabilité, elles sont répertoriées dans des fiches documentaires. Ces dernières en tant que documents secondaires constituent des traces mémorielles des œuvres hypermédiatiques tout en saisissant leurs compréhensions par les informations qu'elles recueillent sur celles-ci (Annexe 27 : 207). Les assistants de recherche reconstruisent le sens des œuvres sous une forme condensée en procédant à une analyse interprétative dans une perspective herméneutique. Toutes les fiches documentaires sont conservées et communiquées en ligne dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Aussi, si

le volet secondaire du dispositif documentaire du laboratoire NT2 satisfait principalement une fonction informationnelle, il assume également une tâche communicationnelle.

De son côté, l'archive Arc_Danse conserve une multitude de documents qui renseignent sur des œuvres chorégraphiques historiques et leurs processus créatifs respectifs ainsi que sur le processus de recréation conduit par Mario Côté (Annexe 28 : 207). Ils ont justement tous été rassemblés ou produits dans le cadre de ce processus de recréation. Pour la plus grande partie d'entre eux, il s'agit de photographies, de vidéos et de textes. Certains sont historiques lorsqu'ils témoignent des anciennes œuvres chorégraphiques et de leurs processus créatifs. D'autres sont plus récents lorsqu'ils témoignent du processus de recréation conduit par Mario Côté. Dans ce sens, ils endossent tous une fonction mémorielle. Cependant, ils sont également conservés, car Mario Côté estime que ces documents sont porteurs d'informations précieuses pour les chercheurs qui s'intéressent à la danse et à son histoire ou pour les artistes qui les perçoivent comme une source d'inspiration dans le but d'entreprendre des reprises, des actes de substitution, des recréations ou encore la création d'œuvres originales. Ces constats débouchent sur la distinction suivante : les œuvres chorégraphiques historiques disparues, leurs processus créatifs respectifs et le processus de recréation conduit par Mario Côté sont les documents primaires du dispositif documentaire du projet Arc_Danse, tandis que tous les autres documents réunis ou produits, qu'ils soient historiques ou plus récents, en constituent les documents secondaires (Annexe 28 : 207). Avant que l'archive Arc-Danse ait été matérialisée par une base de données en ligne, tous les fichiers numériques de ces documents ont été provisoirement stockés et classés dans une arborescence de dossiers structurés selon le respect des étapes du déroulement du processus de recréation de Mario Côté.

2.1 La documentation d'un processus créatif expérimental

À Kawenga, il a été démontré que le processus créatif spécifique à un artiste pour un de ses projets mobilise et produit des connaissances et des savoir-faire issus de réflexions conceptuelles et de pratiques artistiques en lien avec des

procédés et des outils techniques particuliers. Il a été noté qu'à Kawenga l'ensemble de ces connaissances implicites et explicites étroitement combinées à un savoir-être étaient rarement communiquées sous la forme d'informations en savoir. Or, les intentions communicationnelles de la documentation établies à Kawenga sont basées sur l'idée que tout ce savoir issu d'un processus créatif est susceptible d'être très utile pour accompagner les jeunes artistes, les étudiants et les amateurs, dans leurs démarches créatives numériques, ou encore pour stimuler l'émergence de nouvelles pratiques artistiques chez des artistes plus confirmés. Plus largement, ce savoir s'adresse à n'importe quelle personne qui chercherait à en savoir plus sur les arts numériques. Aussi, le processus créatif est devenu l'objet à documenter de manière à transposer en informations les connaissances et les savoir-faire mobilisés pendant celui-ci. Les mises en situation dialogique de l'artiste présentées dans un sous-chapitre précédent ont été justement pensées pour que celui-ci formalise par l'oral les connaissances et les savoir-faire qu'il n'a pas forcément l'habitude ou le temps de communiquer lorsqu'il est en résidence. De cette manière, le processus créatif devient la source d'informations jugées utiles à transmettre aux publics de l'association. Il satisfait alors une fonction informative.

Si la documentation du processus créatif à Kawenga s'exerce en grande partie par l'enregistrement des propos tenus par l'artiste en résidence lorsqu'il est mis dans différentes situations dialogiques afin qu'il exprime les informations que le documentaliste souhaite recueillir, elle se poursuit aussi dans l'action qui consiste à rassembler et à produire d'autres documents venant compléter cette première source d'informations. L'idée est de diversifier les documents qui renseignent sur l'expérimentation du processus créatif. Premièrement, le documentaliste se procure le dossier artistique prévisionnel déposé par l'artiste dans le but de remporter la résidence et le financement rattaché à celle-ci. Ce dossier est important, car le documentaliste l'utilise pour construire les consignes des entretiens demi-directifs qualitatifs qu'il mène auprès de l'artiste. Il s'agit également pour lui d'une première façon d'appréhender le travail artistique amené à être expérimenté dans le cadre de la résidence. Néanmoins, les informations communiquées par le dossier artistique sont exploitées par celui-ci avec précaution ; car, prévisionnelles, elles correspondent rarement à ce qui a été réellement expérimenté par le processus créatif. Le contenu informationnel des

dossiers artistiques est très variable. Le dossier artistique fourni par la compagnie de théâtre Arcinolether pour la production du volet *Ahlan wa sahalan* du *Projet Liban* était particulièrement complet comme en témoigne son sommaire (Annexe 9 : 48-49). Deuxièmement, le documentaliste réalise une recherche documentaire pour récolter des informations sur l'artiste, sa démarche créative globale, ses projets antérieurs, sur les différents membres de son équipe ou encore sur les techniques et les outils numériques qu'il utilise. Les documents ainsi recueillis sont très variés. Il peut s'agir d'articles, de sites internet, de publications, *etc*. Troisièmement, il soumet l'expérimentation du processus créatif à des captations audiovisuelles tout au long du déroulement de la résidence. À partir des extraits du *Cahier de Résidence* du projet *S.U.N. (Seon Universel Numérique)* de la chorégraphe Young-Ho Nam exposés dans les annexes, il est possible de constater, par exemple, la diversité des photographies prises pendant cette résidence (Annexe 10 : 50-86). Elles donnent à voir l'expérimentation du processus créatif en train de se faire : le travail d'écriture chorégraphique de Young-Ho Nam (Annexe 10 : 60), le travail d'écriture sonore du Tacit Group (Annexe 10 : 61), le travail de vidéo-détection de l'artiste vidéaste Stéphane Cousot (Annexe 10 : 79), le travail scénographique et d'élaboration du costume de l'artiste plasticienne Géraldine Paoli (Annexe 10 : 77). Certaines mettent l'accent sur les moments de discussion entre tous les protagonistes (Annexe 10 : 75) ou sur le travail collectif (Annexe 10 : 75). D'autres sont plus en lien avec les technologies numériques utilisées comme les capteurs EMG (Annexe 10 : 66). Les photographies n'ont pas toutes été prises pendant le déroulement de l'expérimentation du processus créatif. Par exemple, les actions de médiation organisées à Kawenga font aussi l'objet de captations audiovisuelles. Pour le projet *S.U.N.* de Young-Ho Nam, la présentation publique du 18 février 2011 a été filmée et photographiée (Annexe 10 : 82). Ces images sont intéressantes, car elles témoignent de la performance qui a été proposée par Young-Ho Nam et son équipe pour communiquer le travail et les perspectives artistiques expérimentés pendant les deux sessions de résidence à Kawenga. Le documentaliste a également rassemblé des photographies prises pendant d'autres résidences en lien avec ce même projet, comme la résidence réalisée au Laboratoire MODESCO de l'Université de Caen Basse-Normandie en mars 2010 (Annexe 10 : 70) ou la résidence de création au Centre Chorégraphique National de Montpellier en mai 2011 (Annexe10 : 60). Certaines photographies ne

montrent pas le processus créatif, mais le spectacle dans sa forme finalisée, comme lors de sa présentation en septembre 2011 au *Séoul Performing Arts Festival* en Corée du Sud (Annexe : 68). Il est apparu intéressant d'exploiter ces dernières, car le fait de montrer le résultat du processus créatif, l'œuvre finalisée, permet de mieux rendre compte de son évolution.

Tous ces documents sont rassemblés et produits, car ils renseignent sur le processus de création. Ils assurent alors eux aussi une fonction informative. Ce principe confirme leur statut de document, car Jean Meyriat estime qu'un objet est perçu comme un document quand sa fonction informative est privilégiée au détriment des autres fonctions qu'il est susceptible d'assumer (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 116). Si tous ces documents exposés précédemment informent sur le processus créatif dans le sens qu'ils contiennent des informations sur ce dernier, ils sont également conservés pour témoigner ultérieurement de son existence. Ils en constituent ainsi la trace. Cette fonction est primordiale, car elle permet d'en conserver la mémoire alors même que le processus créatif forme une action éphémère. Effectivement, précédemment, il a déjà été démontré que celui-ci s'inscrit dans le temps présent ce qui l'assimile à un événement et lui confère une mobilité permanente. Aussi, tous les documents rassemblés et produits à Kawenga lors de la résidence, qu'il s'agisse des enregistrements des discussions formulées pendant les situations dialogiques, des captations audiovisuelles, du dossier artistique ou des divers documents obtenus par une recherche documentaire, ont comme fonction de matérialiser physiquement le processus créatif éphémère. Ils permettent d'en conserver une trace et de maintenir dans le temps présent un souvenir de cet événement intervenu dans un temps appartenant déjà au passé. En endossant cette fonction mémorielle, ils acquièrent également le statut de documents. Jean-Michel Salaün énonce cette fonction du document en disant que celui-ci « fait le lien entre quelque chose qui s'est déroulé dans le passé dont il est la trace et aujourd'hui » (Salaün, 2012 : 59).

Si le processus de création est considéré comme un document parce qu'il contient des informations utiles et originales pour les publics de Kawenga, sa nature événementielle contredit ce constat, notamment en se référant à la définition du document formulée par Robert Escarpit. Il présente le document

comme un anti-événement, c'est-à-dire :

> Un objet informationnel visible ou touchable et doué d'une double indépendance par rapport au temps : [la] synchronie, [une] indépendance du message qui n'est plus une séquence linéaire d'événements, mais une juxtaposition multidimensionnelle des traces [et la] stabilité, une indépendance globale de l'objet informationnel qui n'est plus un événement inscrit dans l'écoulement du temps, mais sur un support matériel de la trace qui peut être conservé, transporté, reproduit (Escarpit, 1976 : 123).

Cette définition a été récemment requestionnée par Patrick Fraysse pour qui un document n'est pas toujours un anti-événement, comme cela a déjà été formulé dans la première partie (Chapitre III). Il cite l'exemple de cérémonies traditionnelles comme les processions religieuses. Elles sont des documents, car « elles se reproduisent chaque année dans des formes semblables » et qu'elles tissent « un lien ré-actualisé avec le passé » (Fraysse, 2011 : 67). Dès lors, le support du document éphémère est la cérémonie elle-même, qui prend forme à travers le corps social de la communauté. Les producteurs en sont les acteurs et les récepteurs en sont les spectateurs. Si Patrick Fraysse a ouvert la voie pour considérer un événement comme un document, il l'a fait en cherchant à y retrouver les caractéristiques conventionnelles du document, comme la stabilité. À Kawenga, le processus de création expérimenté pendant une résidence devient un document éphémère dans la mesure où sa fonction informationnelle est activée par un récepteur. Mais contrairement aux cérémonies étudiées par Patrick Fraysse, la fonction informationnelle de cet événement appartenant au passé est activée de manière indirecte. Autrement dit, son activation peut se faire uniquement par l'intermédiaire d'un ou plusieurs documents, qui en contiennent des traces, ceux présentés précédemment dans ce sous-chapitre. Un événement peut être considéré comme un document, seulement si des traces de celui-ci ont été saisies au moment de son déroulement dans des documents intermédiaires. Dès lors, un événement artistique, comme un processus de création, est susceptible de devenir un document par le dispositif documentaire dans lequel il s'est manifesté. L'attribution du statut de document à un objet artistique éphémère ou disparu est déterminée par l'existence d'un document secondaire qui en contient une trace.

Ce constat esquisse l'existence de deux types de documents. Effectivement, le processus créatif est un document uniquement parce qu'il a été

saisi dans d'autres documents. Une première distinction s'opère alors entre un document primaire et des documents secondaires, les seconds étant issus du premier. Le processus créatif est le document primaire, car il est la source des informations utiles pour les publics de Kawenga. La spécificité de ce document primaire est sa nature éphémère qui l'inscrit dans un temps circonscrit limité, et qui au-delà, le fait disparaître. Ce document primaire n'existe pas matériellement, mais il demeure un document virtuellement disponible, dont la fonction informationnelle peut être activée par un récepteur par l'intermédiaire d'un document secondaire. La notion de virtualité a déjà été utilisée par Patrick Fraysse pour évoquer le texte des documents numériques. Il affirme que « sur les supports numériques le texte n'est plus un objet qui se conserve, mais un événement qui se réitère, à la demande de l'usager, dans une présence virtuelle et disponible » (Fraysse, 2011 : 67). Il a ajouté aussi que « la notion de virtualité n'est donc pas réservée au numérique », puisque tout document demeure virtuel tant que sa fonction informationnelle n'a pas été activée par un récepteur (Fraysse, 2011 : 68). Cette dimension virtuelle du document primaire étudié ici empêche que son contenu informationnel soit perçu dans le même état que lorsqu'il s'est manifesté par le passé. À cause de la nature éphémère de ce dernier, sa mémorisation est forcément parcellaire et adopte inévitablement une forme différente. Cette première forme de mémorisation assurée par les documents secondaires n'est pas forcément choisie par l'auteur du document primaire, dans le sens qu'elle est souvent opérée par d'autres personnes. Ces documents secondaires sont primordiaux, car ils sont les seuls à pouvoir maintenir active sa mémoire. En effet, ils proposent des traces du document primaire éphémère, et font ainsi en sorte que celui-ci demeure disponible pour une lecture ultérieure libérée de la contrainte temporelle. Ils le rendent accessible et transmissible. Sans eux, il disparaîtrait définitivement. À Kawenga, si le processus créatif est le document primaire, tous les autres sont des documents secondaires. Pour la plus grande partie d'entre eux, il s'agit d'enregistrements sonores, de photographies, de vidéos et de textes. La confirmation de l'existence de ces documents secondaires dérivés d'un document primaire suffit à qualifier l'activité menée par le documentaliste autour des résidences de Kawenga de documentaire, car la pionnière de la documentation, Suzanne Briet, définit l'activité documentaire par sa disposition à produire des documents secondaires : « La fonction propre des organismes de documentation

est de produire des documents seconds, dérivés de documents initiaux » (Briet citée dans Blanquet, 2014 : 73).

L'ensemble des documents secondaires forme une collection, dans le sens où ils font l'objet d'un classement, même si celui-ci est sommaire. Effectivement, chaque fichier de ces documents numériques est classé dans un dossier lui-même ordonné dans une arborescence de dossiers. Les documents rassemblés et produits par le documentaliste sont stockés par projet artistique dans un dossier principal correspondant à chaque résidence organisée à Kawenga. Pour chacun d'entre eux, le dossier en contient deux autres intitulés *Documents secondaires* et *Documents tertiaires*. Cette première distinction s'opère par la nature des documents. Le dossier *Documents secondaires* ouvre sur l'arborescence suivante : *Documents audio*, *Documents vidéo*, *Documents photo*, *Dossier artistique*, *Retranscriptions*, *Autres*. Les trois premiers dossiers renvoient à la nature des formats des documents qu'ils contiennent : documents sonores, vidéographiques ou photographiques. Ils rassemblent des captations du processus créatif expérimenté pendant la résidence, des captations des événements organisés autour de la résidence (présentation publique, *workshop*, Convergence, entretiens semi-directifs qualitatifs, *etc*.) et des captations du même processus création dans d'autres résidences ou de son résultat finalisé lors d'événements de diffusion comme une exposition ou un spectacle. À l'intérieur de ces dossiers, les séries de captations sont rangées par l'événement, dont elles contiennent la trace. Par exemple, toutes les captations photographiques en lien avec l'expérimentation du processus créatif dans le cadre de la résidence à Kawenga sont réunies dans un même sous-dossier nommé *Résidence Kawenga*. Dans ce sous-dossier, les photographies sont classées en fonction de ce qu'elles montrent. Par exemple, le sous-dossier *Costumes* contient une série de photographies illustrant le travail d'expérimentation réalisé par la plasticienne Géraldine Paoli autour des costumes du spectacle. Le dossier nommé *Dossier artistique* contient le dossier artistique fourni par l'artiste pour obtenir la résidence et utilisé par le documentaliste pour préparer la consigne de son premier entretien semi-directif qualitatif. Cette consigne, elle, est conservée dans le dossier *Retranscriptions,* dans lequel se trouvent aussi toutes les retranscriptions des enregistrements audio des différentes mises en situation dialogiques de l'artiste et de son équipe. Pour terminer, le

dossier *Autres* peut éventuellement contenir des documents fournis par l'artiste lui-même et qui renseignent sur sa démarche artistique. Souvent, il s'agit de documents de travail. Le dossier *Documents tertiaires* cité au début de ce paragraphe renvoie à l'élaboration du *Cahier de Résidence* par le documentaliste. Il est produit à partir de tous ces documents secondaires produits, rassemblés et classés dans cette arborescence de dossiers. Il est analysé plus en détail dans la suite de cette thèse.

L'activité documentaire de Kawenga apparaît axée sur le rassemblement, la production et le classement de documents secondaires. Dans ce sens, elle correspond au dispositif documentaire secondaire de Kawenga. Celui-ci ne concorde pas explicitement à une activité d'extraction de l'information d'un document primaire vers un document secondaire. Mais, il cherche tout de même à rendre visible sous une nouvelle forme certaines des informations provenant du document primaire éphémère. Le volet secondaire du dispositif documentaire de Kawenga répond ici à un dessein informationnel. Il est le moyen de recueillir et de produire des documents secondaires pour tenter de saisir et de fixer sous différentes formes la mémorisation de l'expérimentation d'un processus créatif. Son objectif est d'éviter sa disparition. Si les documents secondaires en sauvegardent une mémorisation pour de futurs destinataires, ils ne sont pas pour autant directement rendus accessibles par le biais de cette arborescence de dossiers. En réalité, celle-ci précède la constitution du *Cahier de Résidence* comme dispositif documentaire tertiaire qui, lui, répond à un dessein communicationnel.

2.2 Des œuvres hypermédiatiques documentées par des fiches du Répertoire du NT2

Dans la première partie dans laquelle a été posé l'élargissement de la notion de « document » à un nombre de plus en plus important d'objets (Chapitre III), il a été établi qu'un seul et même objet peut remplir plusieurs fonctions sociales sans que celles-ci soient antinomiques. Ce constat permet de considérer au sein du dispositif documentaire du NT2 l'œuvre hypermédiatique comme un document. Au-delà de sa fonction esthétique qui fait d'elle une œuvre

d'art, elle satisfait aussi une fonction informative qui la transforme alors en document. Effectivement, l'œuvre hypermédiatique apporte des informations aux chercheurs du laboratoire NT2. Précédemment, à plusieurs reprises, les œuvres hypermédiatiques ont été présentées comme constitutives du corpus artistique à partir duquel ces universitaires élaborent leur recherche en art. Dès lors, l'œuvre hypermédiatique se conçoit comme une source informative pour ces derniers, qui y cherchent les informations dont ils ont besoin pour produire leurs résultats scientifiques. De manière générale, cette fonction du document est importante pour les sciences et notamment les sciences humaines. Cet usage renoue avec le sens historique et savant de celui-ci, qui le considère comme une preuve, c'est-à-dire une « source d'information authentique permettant d'étayer une affirmation » (Blanquet, 2014 : 30). Les universitaires du NT2 privilégient la fonction informative de l'œuvre hypermédiatique plutôt que sa fonction esthétique, de sorte qu'ils transforment ainsi l'œuvre en document. Ce principe a été attesté par Jean Meyriat pour qui un objet est perçu comme un document quand sa fonction informative est privilégiée au détriment des autres fonctions qu'il est susceptible d'assumer (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 116). Ce principe introduit le rôle du récepteur, ici, les chercheurs du NT2, dans le processus d'instauration du document. Au sein du dispositif documentaire du NT2, les œuvres hypermédiatiques apparaissent alors comme des « documents par attribution ». Elles acquièrent la fonction de document par les chercheurs du NT2 qui leur attribuent en les considérant comme des sources informatives. La terminologie « documents par attribution » est empruntée à Jean Meyriat qui l'utilise pour désigner ces objets « faits pour tout autre chose » que communiquer de l'information, mais qui deviennent document lorsqu'un usager y trouve une information qui lui est utile (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115).

La nature de leur support – le *Web* – fait des œuvres hypermédiatiques des documents numériques. Dans la première partie (Chapitre III), le constat a été établi que le document numérique est un objet instable et changeable, qui se situe « davantage du côté du flux que la fixité » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 500). Cette transformation le rend dynamique et le transpose dans le temps réel, celui des technologies numériques. La variabilité qui en résulte affaiblit considérablement sa capacité à demeurer un moyen de preuve. Or, il a été énoncé

précédemment que sa fonction de preuve est déterminante pour son autre fonction comme source, puisqu'une preuve est une « source d'information authentique permettant d'étayer une affirmation » (Blanquet, 2014 : 30). Il en résulte que les documents numériques par leur variabilité peuvent devenir une source informative seulement pour un temps donné, jusqu'à ce que ceux-ci soient modifiés. Le document numérique ne répond plus à la définition proposée par Jean Meyriat qui mettait l'accent sur la stabilité et la durabilité du document :

> Un document fixe l'information ; il est stable et durable, aussi longtemps que tout accident matériel, climatique ou autre, ne vient pas compromettre son intégrité ; il se prête donc à des exploitations répétées aussi nombreuses qu'on le veut, et à des vérifications sans limite dans le temps (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 118).

En outre, si les œuvres hypermédiatiques constituent le corpus artistique sur lequel est élaborée la recherche en art produite par les chercheurs du NT2, celui-ci est amené à changer continuellement et même à disparaître à cause de l'obsolescence de plus en plus rapide des technologies numériques, comme cela a déjà été démontré (Chapitre II). Dès lors, ce corpus scientifique échappe à une étude rétrospective. Pour pallier cette variabilité des œuvres hypermédiatiques et pour saisir ce corpus artistique à la base de leur recherche en art, les membres du laboratoire NT2 ont élaboré le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, dont les fiches ont comme objectif de pérenniser leurs compréhensions par leurs descriptions. Autrement dit, une certaine partie des informations constitutives des œuvres hypermédiatiques en est extraite pour être immédiatement saisie dans un autre document, les fiches du Répertoire. Les informations dans le bloc identité de la fiche, les citations extraites de l'œuvre ou encore les captures d'écrans en sont des exemples[103].

Ce constat esquisse une distinction entre l'œuvre hypermédiatique qui s'apparente alors à un document primaire tandis que la fiche du Répertoire correspond à un document secondaire. Dans le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly, le premier est « un document présentant une information à caractère original, c'est-à-dire lue ou vue par le lecteur dans le même état où l'auteur l'a écrite ou conçue » (Cacaly, 2008 : 65) tandis que le second est « un

103 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation*, par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0

document présentant des informations résumées (analytiques) et paratextuelles (synthétiques) de documents primaires » (Cacaly, 2008 : 66). Effectivement, l'œuvre hypermédiatique en tant qu'objet artistique est un document unique et original. Par contre, avec l'obsolescence de plus en rapide des technologies numériques, très vite, ce type d'œuvre numérique ne respecte plus le contrat initial de lecture proposé par l'artiste à l'internaute. Aussi, en perpétuel changement, elle résiste à l'idée même de reproductibilité. L'œuvre hypermédiatique par sa nature interactive et son support numérique s'inscrit dans un présent immédiat. Elle se réitère à la demande de chaque internaute qui souhaite en faire l'expérience, tant que les technologies sur lesquelles elle repose ne sont pas devenues obsolètes. Son inscription dans la temporalité de l'immédiateté l'oppose aux caractéristiques du document conventionnellement établies, selon lesquelles celui-ci est fini, stable et durable dans le temps, au point d'être toujours potentiellement reproductible et transmissible. Toutefois, l'œuvre hypermédiatique devient bien un document primaire lorsqu'elle est répertoriée, parce que la fiche documentaire du Répertoire contient les informations représentantes la connaissance utile pour les chercheurs du laboratoire NT2. De leur côté, les fiches du Répertoire s'assimilent à des documents secondaires, car elles comportent bien des informations analytiques des œuvres répertoriées. Le texte descriptif ou la navigation filmée de la fiche en sont des exemples parfaits[104]. De même, elles contiennent un nombre important de données paratextuelles et synthétiques liées aux œuvres répertoriées. Il s'agit, par exemple, du titre de l'œuvre, de son année de création, du nom et prénom de son auteur, ou encore des mots-clés qui l'indexent[105]. Le chercheur Patrick Fraysse précise que le document secondaire « comporte des informations de nature signalétique et/ou analytique sur les documents primaires » pour indiquer « où se trouve l'information recherchée – portée par le document primaire – ou comment y accéder » (Fraysse, 2011 : 39). Chaque fiche du Répertoire communique dans le bloc bleu identité, en haut à droite, l'URL en italique de l'œuvre répertoriée[106]. Aussi, l'internaute peut cliquer dessus pour la consulter directement, et par extension avoir ainsi accès à ce document primaire.

Les fiches du Répertoire par les informations qui les composent

104 *Ibidem*.
105 *Ibidem*.
106 *Ibidem*.

constituent des traces des œuvres hypermédiatiques considérées comme des documents primaires instables. Leur structure a fait l'objet d'une construction élaborée de la part des chercheurs du laboratoire NT2 pour tenter d'en conserver la mémoire alors qu'elles sont vouées à disparaître. Dans le Répertoire, les fiches mobilisent la fonction mémorielle du document, c'est-à-dire qu'elles se dotent « d'une fonction de mémoire pour une instance réceptrice » (Courbières, 2002 : 114). Celle-ci ne sera assurée dans le temps que si les membres de l'équipe du NT2 veillent à ce que les technologies numériques qu'ils utilisent pour assurer le fonctionnement du Répertoire ne deviennent pas obsolètes à leur tour. Cette raison les pousse régulièrement à migrer son contenu, et plus largement celui de l'ensemble des rubriques du site du laboratoire, vers des versions plus récentes de la plate-forme Drupal utilisées depuis 2005 comme outils de développement et de diffusion informatique. Issues d'un travail d'analyse, les fiches du Répertoire offrent à la lecture une seconde mémorisation des œuvres hypermédiatiques répertoriées, après la première effectuée par leurs artistes respectifs. Effectivement, l'œuvre hypermédiatique constitue une première mémorisation, celle fixée par l'artiste dans son objet artistique. Ce principe attribue une dimension cognitive à l'œuvre qui est alors considérée comme le « résultat, [la] trace, [la] preuve d'un traitement cognitif effectué par son auteur » (Blanquet, 2014 : 32). Le chercheur Jean-Michel Salaün n'évoque pas la distinction entre document primaire et document secondaire, il évoque plutôt une opposition entre le protodocument et le document, le premier « reste unique » tandis que l'autre plus « ordinaire » fixé sur un support maniable peut devenir reproductible (Salaün, 2012 : 60). Cette opposition est à la base de sa définition du document :

> Un protodocument est une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat de lecture. Un document est la représentation d'un protodocument sur un support, pour une manipulation physique facile, un transport dans l'espace et une préservation dans le temps (Salaün, 2012 : 60).

En se référant à ce modèle conceptuel, il est possible de considérer l'œuvre hypermédiatique comme un protodocument, la trace du processus créatif expérimenté par l'artiste, alors que la fiche du Répertoire s'apparente davantage comme un document, c'est-à-dire qu'elle propose une nouvelle représentation de l'œuvre hypermédiatique (descriptive et analytique) plus propice à être préservée dans le temps. La chercheuse Marie-France Blanquet, elle, maintient la distinction

entre le document primaire et le document secondaire fondée sur l'opposition entre une première et une seconde mémorisation. Elle affirme que les documents primaires constituent « une première mémorisation » choisie par les producteurs alors que les documents secondaires sont fondés sur « une seconde mémorisation […] assurée par le professionnel de l'information et de la documentation au sein du fonds documentaire constitué » (Blanchet, 2014 : 94). Dans le cas du Répertoire, la seconde mémorisation n'est pas réalisée par des professionnels de l'information et de la documentation, mais directement par les membres de l'équipe du NT2. Cependant, cette activité demeure un exercice de nature documentaire. Ces derniers se sont emparés de l'activité documentaire pour saisir le corpus artistique instable qu'ils étudient.

L'activité documentaire du Répertoire consiste à extraire des informations authentiques d'un document primaire, l'œuvre hypermédiatique, pour les transférer dans un document secondaire, la fiche. En se référant aux propos du théoricien Jean Meyriat, il est possible de la qualifier ainsi, car « l'activité dite documentaire [...] part le plus souvent de documents, repose en fait sur l'extraction de l'information qu'ils supportent, sa caractérisation, son traitement ; après quoi, elle fait peu de cas des documents eux-mêmes » (Meyriat, 1994, dans Couzinet, 2001 : 396). Certes, les membres du laboratoire NT2 privilégient la fonction informative de l'œuvre – en quoi celle-ci renseigne sur les arts hypermédiatiques – la considérant comme une source d'informations authentiques qu'ils estiment utile de recueillir et de conserver ; mais ils lui accordent tout de même un intérêt important en tant qu'objet artistique original au point qu'ils tentent parfois d'en conserver quelques-unes sur les serveurs du laboratoire, celles susceptibles de disparaître rapidement. La pionnière de la documentation, Suzanne Briet, définit l'activité documentaire par sa disposition à produire des documents secondaires : « La fonction propre des organismes de documentation est de produire des documents seconds, dérivés de documents initiaux que ces organismes ne créent pas ordinairement, mais qu'ils conservent parfois » (Briet citée dans Blanquet, 2014 : 73). Or, il a bien été démontré que les fiches du Répertoire sont des documents secondaires. En conséquence, la nature documentaire de l'activité liée à l'animation du Répertoire peut être confirmée et les fiches peuvent elles-mêmes être qualifiées de « fiches documentaires ». Conventionnellement, l'activité

documentaire est rythmée par les étapes constitutives de la chaîne documentaire, c'est-à-dire la collecte, le traitement documentaire (traitement du support et analyse documentaire) et la diffusion.

L'activité documentaire du Répertoire débute par la sélection des œuvres hypermédiatiques, selon des critères larges, à savoir que l'œuvre soit hébergée sur le net et qu'elle offre à l'internaute une expérience d'interactivité quelque soit son degré d'ouverture. Chacun des membres du NT2 participe à les trouver bien qu'une partie du temps de travail des assistants de recherche soit destinée à cette tâche. De manière générale, ces derniers consultent les magazines spécialisés sur la création hypermédiatique ou les revues scientifiques qui traitent de ce sujet de manière à repérer des œuvres susceptibles d'être répertoriées. Ils se tiennent également au courant des événements artistiques ou scientifiques organisés autour de ce type de création spécifique. Ils effectuent aussi de la veille documentaire *via* des alertes Google ou des agrégateurs de flux RSS. Au fil du temps, ils sont entrés en contact avec un réseau de spécialistes, y compris des artistes, qui très régulièrement leur proposent ou leur désignent des œuvres inédites à sélectionner. Tous ces moyens permettent d'en repérer et d'en sélectionner qui sont par la suite inventoriées dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Aussi, toutes ces œuvres ainsi rassemblées forment une collection de documents primaires. Si elles sont considérées comme des documents parce qu'elles sont des sources d'informations pour les chercheurs du laboratoire NT2, elles le sont aussi parce qu'elles font l'objet d'une activité documentaire qui les intègre dans une collection. En d'autres termes, la documentation suppose toujours l'existence d'un ensemble de documents réunis selon des critères intentionnels. Aussi, la constitution d'une collection est porteuse d'une signification. Dans le cas du Répertoire, elle répond cognitivement au projet du laboratoire du NT2, à savoir créer un corpus artistique dédié à la recherche sur les œuvres hypermédiatiques. Dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, la collection documentaire ne prend pas la forme d'une accumulation d'objets matériels stockés sur les étagères d'un centre de documentation. Au contraire, elle s'apparente plutôt à une collection d'hyperliens. Chacune des fiches du Répertoire comporte l'URL de l'œuvre hypermédiatique documentée. La facilité avec laquelle un document numérique peut être techniquement cité est entièrement exploitée ici par la structure hypermédiatique

du Répertoire. Dès lors, toutes les œuvres sélectionnées constituent un ensemble cohérent uniquement par la nature hypermédiatique du Répertoire, qui permet d'établir des liens entre plusieurs objets de nature identique. La structure du Répertoire exploite les possibilités techniques de l'hyperdocument, qui se définit comme « un document dont les éléments sont reliés séquentiellement les uns aux autres par des liens hypertextes » (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 488). En somme, le Répertoire constitue une collection d'œuvres hypermédiatiques par la structure complexe d'hyperliens qu'il tisse à partir des URL de ces dernières.

Au chapitre III, il a été démontré qu'un ensemble de documents ne suffisait pas à former une collection documentaire, qui induit forcément que celui-ci soit rendu cohérent par la documentation. Celle-ci est alors perçue comme une technologie pour organiser une collection de documents primaires, ici une collection d'œuvres hypermédiatiques matérialisées par leurs URL respectifs. Habituellement, cette technologie correspond à l'étape de traitement documentaire composée du traitement du support et de l'analyse documentaire. Dans le cas du Répertoire, l'exercice du traitement du support est très limité. Le laboratoire NT2 ne fait jamais l'acquisition de ces œuvres en ligne, les assistants ne font que citer leurs URL. Aussi, il suffit pour eux de vérifier que le lien de l'URL fonctionne bien et que l'œuvre soit toujours en ligne. Pour le Répertoire, le traitement documentaire s'opère donc principalement dans l'analyse documentaire. Jacques Chaumier la définit comme « une opération ou un ensemble d'opérations visant à représenter le contenu d'un document sous une forme différente de sa forme originelle afin d'en faciliter la consultation ou le repérage dans un stade ultérieur » (Chaumier, 2010 : 11). Il s'agit d'un travail intellectuel au cours duquel l'assistant de recherche s'adonne à une lecture précise de l'œuvre qu'il documente. Par celle-ci, il appréhende à la fois sa forme et son fond, c'est-à-dire ses modes interactifs et ses thèmes. L'objectif est d'en saisir son sens pour en transmettre sa compréhension dans le dispositif documentaire secondaire que constitue la fiche du Répertoire. L'assistant de recherche en reconstruit le sens sous une forme condensée en procédant à une analyse interprétative dans une perspective herméneutique. Pour cela, l'assistant de recherche extrait une série d'informations authentiques qu'il transfère dans la fiche. Il s'agit le plus souvent de données

paratextuelles – le titre, le nom et le prénom de l'artiste, l'année de publication, l'URL, *etc*. – et des fragments – la citation et les captures d'écran. Néanmoins, pour la plupart des autres contenus de la fiche, il produit lui-même des informations secondaires de natures descriptives, analytiques et signalétiques. Il réalise ainsi une représentation textuelle et visuelle résumée de l'œuvre. Pour cela, il rédige un texte descriptif et interprétatif auquel il associe des captures d'écrans et une navigation filmée. Cette représentation à la fois textuelle et visuelle est grandement facilitée par la nature numérique du Répertoire et des œuvres qu'il documente. Effectivement, les technologies numériques permettent plus aisément de « modifier, rassembler, sélectionner, recomposer de manière permanente les documents » (Pédauque, 2006, mars : 15). Les fiches du Répertoire avec leurs navigations filmées et leurs captures d'écrans en sont des exemples parfaits[107]. Le processus d'analyse documentaire initié par cette opération de résumé textuel et visuel de l'œuvre se poursuit par l'élaboration d'une indexation qui la catégorise. Elle se concrétise par une taxonomie, c'est-à-dire une série de mots-clés organisés en différents champs. Elle a déjà été détaillée dans le sous-chapitre précédent. Chaque mot-clé renvoie à un concept défini par les chercheurs du laboratoire NT2. Ceux-ci utilisent la technique de l'analyse documentaire comme stratégie pour détourner l'instabilité des œuvres hypermédiatiques. Elle leur permet d'en produire des substituts documentaires numériques qui les remplaceront lorsqu'elles ne fonctionneront définitivement plus à cause de l'obsolescence de leurs technologies. Cette stratégie a déjà été repérée par les chercheurs Viviane Couzinet, Gérard Régimbeau et Caroline Courbière, qui ont affirmé en 2001 que nombreux sont les organismes à mettre en place des stratégies « de documentarisation de l'information », qui consistent à produire « des substituts qui serviront de témoin » de l'original disparu (Couzinet, Régimbeau et Courbières, 2001 : 492-493).

L'activité documentaire se termine par la phase de diffusion qui consiste à organiser et à mettre en œuvre les moyens par lesquels l'usager trouve le document qui lui est utile. La documentation est ainsi perçue comme une technologie facilitant l'accès aux documents. Cet aspect du Répertoire a largement été abordé dans le sous-chapitre précédent. Ses fiches contiennent l'URL des

107 *Ibidem*.

œuvres hypermédiatiques qu'elles documentent ce qui permet de les localiser sur le net et d'y accéder. De même, elles servent d'intermédiaire pour les trouver au sein de la collection documentaire que constitue le Répertoire. L'association d'une œuvre à une fiche contribue ainsi à la considérer comme un document, comme le suggère Marie-France Blanquet : « Un objet quelconque devient donc document s'il est associé à une notice qui permet de le situer dans une collection et donc de le retrouver » (Blanquet, 2014 : 36). Si ces constats sont valables pour les œuvres hypermédiatiques, ils le sont pour les fiches, considérées elles aussi comme des documents. Effectivement, elles contiennent également les informations nécessaires à leur repérage dans une collection documentaire. Il s'agit des mots-clés visibles dans leur bloc intitulé *Taxonomies* et qui servent à leur indexation. Si celle-ci classe les fiches, elle est aussi utilisée comme filtre pour effectuer une recherche facettée dans le moteur de recherche constitué par le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Dès lors, deux collections documentaires se dessinent : une collection documentaire primaire, celles des œuvres hypermédiatiques (documents primaires), et une collection documentaire secondaire, celles des fiches du Répertoire (documents secondaires). Si le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* par l'intermédiaire de ses fiches matérialise une collection documentaire secondaire, il peut donc être assimilé à un dispositif documentaire secondaire tel que l'a défini Viviane Couzinet. Le dispositif documentaire secondaire ne donne pas un accès direct au contenu original d'un document primaire ; au contraire, il met en visibilité sous une nouvelle forme condensée certaines de ses informations pour que celui qui le cherche puisse le trouver (Couzinet, 2009). Le Répertoire en tant que dispositif documentaire secondaire constitue alors une interface numérique servant d'intermédiaire entre les œuvres hypermédiatiques réunies au sein d'une collection documentaire primaire et les chercheurs qui les étudient.

Le dispositif documentaire secondaire répond ici à un dessein informationnel. Il est le moyen de produire des documents secondaires dans lesquels les assistants de recherche tentent de saisir et de fixer sous une forme condensée la compréhension des œuvres hypermédiatiques sélectionnées, dont la nature variable empêche qu'elles soient étudiées de manière rétrospective. Si quelques informations authentiques sont extraites des documents primaires – les

œuvres hypermédiatiques – pour être directement transférées dans les documents secondaires – les fiches –, la plupart des autres contenus informationnels de ces derniers sont élaborés par les assistants de recherche. Le dispositif documentaire secondaire est donc producteur d'informations. Celles-ci sont composées à partir d'une analyse documentaire fondée à la fois sur les techniques documentaires conventionnelles et sur les techniques d'analyse descriptive empruntées aux méthodes scientifiques des disciplines universitaires que sont l'histoire de l'art et les études littéraires et qui ont été adaptées aux spécificités des œuvres hypermédiatiques. Porteuses de ces informations précieuses pour les chercheurs du laboratoire NT2, les fiches du Répertoire apparaissent comme une première forme de savoir sur les arts hypermédiatiques. Effectivement, ces informations sont de nature scientifique dans le sens qu'elles sont produites par les assistants de recherche et qu'elles sont à destination des chercheurs du laboratoire NT2. De plus, elles mobilisent un vocabulaire spécialisé développé par la communauté scientifique réunie au NT2. En d'autres termes, ces fiches documentaires sont considérées comme la première forme de résultats scientifiques de la recherche sur les arts hypermédiatiques conduite par les membres du laboratoire NT2.

2.3 La documentation d'œuvres chorégraphiques historiques, de leurs processus créatifs originaux et des processus de recréation propres à l'artiste Mario Côté

Dans le sous-chapitre précédent, il a été démontré que l'archive Arc_Danse contient une multitude de documents qui renseignent sur des œuvres chorégraphiques historiques et leurs processus créatifs respectifs, ainsi que sur le processus de recréation conduit par Mario Côté et qui aboutit à des films. En quelque sorte, cette archive a pour vocation de contrecarrer le caractère éphémère des œuvres chorégraphiques, de leurs processus de création et de leurs processus de recréation. Effectivement, les œuvres chorégraphiques disparaissent aussitôt que leurs représentations en public sont finies. De même, un processus de création ou de recréation est inscrit dans un temps imparti. Il s'agit d'un événement qui s'achève par une œuvre ; ici, soit une œuvre chorégraphique, soit une œuvre filmique. Ces trois objets artistiques éphémères persistent dans la mémoire artistique par les documents réunis dans l'archive Arc_Danse qui en conservent une trace. Aussi, toutes les photographies, toutes les vidéos, tous les textes ou

encore les affiches contenus par celle-ci, acquièrent le statut de documents, car ils endossent une fonction mémorielle. Le chercheur Jean-Michel Salaün énonce cette fonction du document en disant que celui-ci « fait le lien entre quelque chose qui s'est déroulé dans le passé dont il est la trace et aujourd'hui » (Salaün, 2012 : 59). Par exemple, elle explique que les vidéos des tournages d'ateliers conservées dans l'archive Arc_Danse « *apprennent énormément sur le processus de recréation* » (Mario Côté, Annexe 18 : 149). Elles permettent d'en conserver une trace et d'en maintenir un souvenir dans le temps présent. Pour les documents historiques, cette fonction mémorielle contribue à constituer leurs valeurs et leurs intérêts, comme le démontrent les propos suivants tenus par Mario Côté :

> *Ces femmes-là nous arrivent avec des boîtes, quand on parle de réaliser un projet, elles sortent des programmes de l'époque, les photos de l'époque, des documents… lorsqu'on voit ça, on est un peu émerveillé, on voit ça comme des trésors, surtout pour quelqu'un qui vient de la danse, comme l'assistante de recherche, qui connaît la valeur de ces documents-là. Quand on a des dépliants, qu'on voit des danseurs, dont on connaît les noms, mais dont on n'a pas eu la chance de voir danser, car ils ne dansent plus, puis là on les voit sur les photos… C'est magnifique !* (Mario Côté, Annexe 18 : 147).

Ces documents historiques témoignent de ces œuvres chorégraphiques modernes qui font partie du patrimoine artistique québécois. D'une certaine façon, par les traces qu'ils contiennent, ils participent à faire en sorte que ces œuvres éphémères persistent dans la mémoire artistique. Cependant, Mario Côté ne se satisfait pas de cette forme de mémorisation qu'il considère comme figée et pétrifiée. Il pense que pour préserver une œuvre éphémère de l'oubli, il faut la maintenir vivante. En effet, il défend l'idée que « les œuvres sont vivantes » : « *on les produit, on les réalise, on les diffuse, elles sont vues. C'est vivant !* » (Mario Côté, Annexe 20 : 162). Paradoxalement, ce même constat a empêché au départ les deux chorégraphes Jeanne Renaud et François Sullivan d'adhérer pleinement au principe de la recréation. Effectivement, au début du projet Arc_Danse, elles ne comprenaient pas l'intérêt de recréer des œuvres du passé, comme l'énonce ici Mario Côté :

> *Jeanne et Françoise se demandent souvent quel intérêt j'ai à faire ces recréations-là. Elles ne voient pas l'intérêt de reprendre ces pièces-là, parce qu'en bonne chorégraphe, dans la tradition de la danse, on le voit aussi dans la performance, c'est un art du spectacle, c'est un art vivant, il faut être présent quand ça a lieu, parce que c'est là qu'il y a toute l'énergie, la*

> *force de la pièce, c'est au moment où on la voit en direct. En plus, elles ont été créées en 48, depuis il y a eu beaucoup d'autres choses, elles sont marquées par un langage qui appartient à cette époque-là, un langage très proche de la danse moderne. Aujourd'hui, elles trouvent ça désuet, que c'est marqué par l'histoire* (Mario Côté, Annexe 20 : 164).

Mais, pour Mario Côté, leur intérêt historique justifie tout de même d'en sauvegarder une mémoire. Aussi, il déclare : « *peu importe qu'elles soient désuètes, il faut trouver une façon de les réanimer, de leur faire retrouver une vie aujourd'hui* » (Mario Côté, Annexe 20 : 164). Il défend alors la recréation comme un moyen de constituer une mémoire artistique vivante et de justement préserver ce caractère si important pour la danse :

> *La recréation, c'est une façon de réactiver ce qui est l'ordre de l'archive, puisque l'œuvre ancienne tombe dans l'archive. Mais, pour moi, elle redevient quelque chose de vivant, si je la réactualise, si je la recrée* (Mario Côté, Annexe 20 : 163).

Selon Mario Côté, cette approche possède l'avantage de redonner vie à une œuvre du passé sans pour autant en montrer une vision désuète, car il ne s'agit pas de la reproduire à l'identique telle qu'elle avait été créée initialement à l'époque. Ce principe s'est particulièrement manifesté dans la chorégraphie *A Morte in braccio*, la recréation de *Déformité* réalisée initialement en 1946. Jeanne Renaud a repris « *des mouvements de Déformité, mais à partir d'une expérience d'aujourd'hui, une expérience actuelle* » (Mario Côté, Annexe 18 : 146). Aussi, Mario Côté considère la recréation comme le modèle à suivre pour maintenir une mémoire vivante de la danse, même si elle n'offre pas à voir une reconstitution historique de l'œuvre ainsi recréée. Avec ce modèle, le souvenir de l'œuvre demeure vivant tout en préservant celle-ci d'une vision surannée :

> *C'est complètement autre chose que la pièce Déformité telle qu'elle est en 1946, mais les gens qui connaissent la pièce d'origine vont reconnaître des mouvements qui appartiennent au langage de Jeanne et qui appartiennent au langage de Déformité. C'est fantastique ! C'est idéal !* (Mario Côté, Annexe 18 : 147).

En dehors des traces qu'ils contiennent des œuvres chorégraphiques modernes disparues, les documents historiques réunis par l'archive le sont aussi parce qu'ils comportent des informations qui servent à la recréation. Ces propos tenus par la chercheuse Brigitte Kerhervé à Mario Côté lors d'une réunion de coordination du projet Arc_Danse attestent de cette utilisation : « *Toi-même, pour*

tes recréations, tu as utilisé l'archive. Elle n'était pas numérisée à l'époque. Mais, tu t'es inspiré de tout ce matériel auquel tu as eu accès par l'intermédiaire des chorégraphes » (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 149). Certains documents historiques ont apporté des informations globales sur le contexte de création d'origine des chorégraphies recréées tandis que d'autres ont renseigné directement sur leurs processus créatifs ou sur les œuvres finalisées. Par exemple, la version dactylographiée du manifeste de *Refus global* apporté par Jeanne Renaud a été une source importante pour alimenter le processus de recréation. Mario Côté en témoigne lorsqu'il parle de celui-ci :

> *C'est un document qui donne un contexte aux productions de l'époque, mais qui n'est pas directement lié à la production historique en elle-même. Par contre, il a été important pour nous ce document-là, pour comprendre l'époque. Donc, il est intimement lié à la production de recréation* (Mario Côté. Annexe 20 : 162).

D'autres documents ont été sollicités plus activement, comme les photographies prises en 1948 de Françoise Sullivan en train d'exécuter la chorégraphie de *Danse dans la neige* au Mont-Saint-Hilaire. Effectivement, l'archive donne à voir une séquence vidéo dans laquelle Françoise Sullivan tente de se remémorer la chorégraphie de l'époque en classant ces photographies les unes après les autres, essayant d'esquisser l'enchaînement original des mouvements. Si ces documents photographiques ont été très utiles pour la recréation, Mario Côté temporise leur influence lorsqu'il dit qu'« *on est toujours parti des documents quand il y a en avait, mais jamais dans un souci de reproduire exactement l'œuvre* » (Mario Côté, Annexe 20 : 163). Néanmoins, ces deux exemples prouvent que les documents ont été une source d'informations pour Mario Côté. Ils ont alors satisfait une fonction informative, qui prime sur d'autres fonctions. Par exemple, les photographies de 1948 indépendamment des informations qu'elles donnent sur la chorégraphie *Danse dans la neige* sont des images qui se distinguent pour leur qualité esthétique. Toutefois, au sein du processus de recréation, la fonction informative a prévalu sur la fonction esthétique. Toutefois, il est possible de modérer ce constat, car les documents historiques réunis le sont aussi comme une source d'inspiration pour déclencher un acte de recréation. Or, si ces éléments déclics de la recréation sont parfois une information donnée par le document, ils peuvent également relever d'une dimension plus esthétique ou même d'une dimension affective.

Si les documents historiques sont rassemblés dans l'archive parce qu'ils ont constitué une source d'information et d'inspiration pour Mario Côté dans sa démarche de recréation, les autres documents plus récents témoignant de celle-ci y sont présents pour leur disposition éventuelle à devenir eux-mêmes une source d'information pour d'autres chercheurs ou une source d'inspiration pour d'autres artistes. Mario Côté décide de conserver ses propres archives, car il estime qu'elles sont porteuses d'informations précieuses pour les chercheurs et les artistes. Elles renseignent, soit sur le processus de création exercé dans le passé par les chorégraphes et l'œuvre ainsi produite, soit sur son propre processus de recréation qui s'achève par la production d'un film. Par exemple, il estime qu'une vidéo sur les répétitions dans laquelle se trouve une discussion autour du choix des vêtements de la danseuse pour le tournage de la recréation est intéressante, car elle comporte à la fois des informations sur le processus de création de l'époque et le processus de recréation en lui-même. Il l'explique ainsi : « *Ça, c'est le tournage dans l'atelier de Françoise Sullivan. […]. L'information est intéressante sur le choix du costume pour la recréation. Tu as des informations sur le costume de l'époque et les choix qui sont faits pour le costume de la recréation* » (Mario Côté, Annexe 18 : 151-152). Au final, tous ces documents renseignent sur le processus de recréation en train de se faire, des documents historiques qui l'ont initié jusqu'à la diffusion de l'œuvre, bien que celle-ci dans sa version finale n'y apparaisse pas directement. Ils sont archivés dans la base de données Arc_Danse, car ils témoignent de cette activité de recréation entreprise par l'artiste Mario Côté. Dans ce sens, il est possible de les considérer comme une archive. La définition de celle-ci formulée dans le *Dictionnaire de l'information* dirigé par Serge Cacaly confirme ce constat. Elle énonce que le document peut devenir une archive lorsqu'il cesse directement d'être utile pour une activité. Dès lors, il est conservé pour « témoigner ultérieurement de l'existence de cette activité ou constituer la preuve des tâches menées dans le cadre de cette activité » (Cacaly, 2008 : 10). Cette fonction du document comme archive semble être celle privilégiée par les acteurs du projet Arc_Danse, puisqu'ils ont nommé leur base de données, l'archive Arc_Danse. Cependant, ils en défendent une conception qui peut paraître en contradiction avec celle que peuvent en avoir les institutions habituellement en charge de celles-ci. Effectivement, il a déjà été écrit au début de ce sous-chapitre que Mario Côté ne se satisfait pas d'une seule mémorisation de la danse par la

conservation de la documentation qu'il considère comme figée et pétrifiée. Il pense que pour préserver une œuvre éphémère de l'oubli, il faut la maintenir vivante par la recréation. Aussi, l'archive Arc_Danse n'est pas constituée dans un unique but de conservation.

Si la base de données Arc_Danse contient toutes les archives du projet de recherche, sa destination n'est pas de conserver un mémoire inerte de la danse, mais de proposer une archive vivante, c'est-à-dire susceptible d'être sans arrêt réinterrogée dans le but de déboucher sur des reprises, des actes de substitution, des recréations ou encore la création d'œuvres originales. Cette forme de mémoire vivante constituée par cette documentation artistique s'adresse aux chorégraphes, aux acteurs de la danse et plus largement encore à tous les artistes et tous les chercheurs susceptibles d'y trouver un intérêt, soit pour leurs créations, soit pour leurs recherches. Mario Côté pense que ces documents « *peuvent être utiles pour des chercheurs, pour comprendre le processus, mais aussi pour des créateurs qui voudraient poursuivre ou jouer avec ces pièces* » (Mario Côté, Annexe 20 : 162). En d'autres termes, il estime que les documents rassemblés et produits lors de son processus de recréation sont porteurs d'informations intéressantes pour des chercheurs ou pour des créateurs. Il le déclare lui-même dans les propos suivants :

> *Cette base de données où tous les documents pourraient être consultables par des chercheurs, cette archive qui comprend des documents historiques anciens et des documents plus récents, serait accessible pour les chercheurs. À partir de ça, de nouveaux documents pourront être produits, de nouvelles associations pourront être produites entre les documents en archives et les documents qu'on a produits. On sait que quand on fait un tournage, il y a plein de choses qu'on met de côté, qu'on n'utilise pas, mais qui sont extraordinaires. Il s'agit de sources d'informations incroyables ! Et moi, je suis persuadé, et les étudiants qui travaillent dans le groupe de recherche sont vraiment intrigués par ces documents-là, et eux-mêmes, souhaiteraient travailler sur ces documents-là, les associer, etc.* (Mario Côté, Annexe 20 : 161-162).

Pour lui, ces informations sont précieuses, car elles renseignent, soit sur le processus de création exercé dans le passé par les chorégraphes et l'œuvre ainsi produite, soit sur son propre processus de recréation qui s'est achevé par la production d'un film. Les documents rassemblés dans l'archive le sont parce qu'ils informent sur ces objets éphémères, tel que cela a déjà été mentionné au début de ce sous-chapitre. Aussi, ces objets éphémères – le processus de création de la

chorégraphe, l'œuvre dansée et le processus de recréation – peuvent être considérés comme des documents, car ils satisfont une fonction informative pour Mario Côté et pour les futurs usagers de l'archive Arc_Danse. En effet, pour ces derniers, ces objets éphémères sont des sources d'information précieuses. En se référant à la définition de Jean Meyriat et à sa déclaration « c'est l'utilisateur, le récepteur du message, qui fait le document », il est possible de les qualifier comme des « documents par attribution » (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 115). Ils deviennent des documents, car Mario Côté ou les futurs usagers y cherchent des informations qu'ils considèrent importantes et utiles. Par exemple, Mario Côté s'intéresse à ces œuvres chorégraphiques du passé pour les informations qu'elles apportent sur la danse moderne au Québec, comme le démontrent ces propos :

> *Elles ont fait la danse ici, au Québec, et quand on voit ces pièces-là de 46, de 48, on voit toute la filiation de la danse qui se développe après jusqu'à maintenant, . […]. On voit vraiment dans ces pièces-là, les fondements, les premiers pas, les prémices de la danse qui va se réaliser plus tard* (Mario Côté, Annexe 18 : 146).

De même, il considère son propre processus de recréation comme un document, source d'informations pour ceux qui chercheront à apprendre sur cette démarche ou pour ceux qui voudront s'en inspirer pour d'autres recréations. Cette déclaration de Mario Côté atteste de cette préoccupation : « *Quand tu vois les documents anciens, tu te dis que peut-être mes documents à moi seront intéressants pour plus tard. L'histoire des recréations est une histoire intéressante* » (Mario Côté, Annexe 18 : 150).

S i le processus de création de la chorégraphe, l'œuvre dansée et le processus de recréation, sont des documents, parce qu'ils sont porteurs d'informations utiles et originales pour Mario Côté et les futurs usagers de la base de données Arc_Danse, leur nature événementielle contredit ce constat, notamment en se référant à la définition du document formulée par Robert Escarpit. Il présente le document comme un anti-événement, c'est-à-dire :

> Un objet informationnel visible ou touchable et doué d'une double indépendance par rapport au temps : [la] synchronie, [une] indépendance du message qui n'est plus une séquence linéaire d'événements, mais une juxtaposition multidimensionnelle des traces [et la] stabilité, une indépendance globale de l'objet informationnel qui n'est plus un événement

> inscrit dans l'écoulement du temps, mais sur un support matériel de la trace qui peut être conservé, transporté, reproduit (Escarpit, 1976 : 123).

Cette définition a été récemment requestionnée par Patrick Fraysse pour qui un document n'est pas toujours un anti-événement, comme cela a déjà été formulé dans la première partie (Chapitre III). Il cite l'exemple de cérémonies traditionnelles comme les processions religieuses. Elles sont des documents, car « elles se reproduisent chaque année dans des formes semblables » et qu'elles tissent « un lien ré-actualisé avec le passé » (Fraysse, 2011 : 67). Dès lors, le support du document éphémère est la cérémonie elle-même, qui prend forme à travers le corps social de la communauté. Les producteurs en sont les acteurs et les récepteurs en sont les spectateurs. Si Patrick Fraysse a ouvert la voie pour considérer un événement comme un document, il l'a fait en cherchant à y retrouver les caractéristiques conventionnels du document, comme la stabilité. Dans le projet Arc_Danse, le processus de création, l'œuvre dansée ou le processus de recréation, deviennent des documents dans la mesure où leur fonction informationnelle est activée par un récepteur. Mais contrairement aux cérémonies étudiées par Patrick Fraysse, la fonction informationnelle de ces événements artistiques appartenant au passé est activée de manière indirecte. Autrement dit, son activation peut se faire uniquement par l'intermédiaire d'un ou plusieurs documents, qui en contiennent des traces. Un événement artistique peut être considéré comme un document, seulement si des traces de celui-ci ont été saisies au moment de son déroulement dans des documents intermédiaires. Dès lors, un événement artistique, comme un processus de recréation ou une œuvre chorégraphiques, est susceptible de devenir un document par le dispositif documentaire dans lequel il s'est manifesté. L'attribution du statut de document à un objet artistique éphémère ou disparu est déterminée par l'existence d'un document secondaire qui en contient une trace.

Ce constat esquisse l'existence de deux types de documents. Effectivement, le processus de création, l'œuvre dansée ou le processus de recréation, sont des documents uniquement parce qu'ils ont été saisis dans d'autres documents. Une première distinction s'opère alors entre des documents primaires et des documents secondaires, les seconds étant issus des premiers. Le processus de création, l'œuvre dansée ou le processus de recréation, sont des documents

primaires, car ils sont porteurs d'informations authentiques et originales qui représentent les informations utiles, à la fois pour Mario Côté et les futurs usagers de l'archive Arc_Danse. Leur spécificité est leur nature éphémère qui les inscrit dans un temps circonscrit limité, et qui au-delà, les fait disparaître. Ces documents primaires n'existent pas matériellement, mais ils demeurent des documents virtuellement disponibles. La fonction informationnelle peut être activée par un récepteur par l'intermédiaire d'un document secondaire. La notion de virtualité a déjà été utilisée par Patrick Fraysse pour évoquer le texte des documents numériques. Il affirme que « sur les supports numériques le texte n'est plus un objet qui se conserve, mais un événement qui se réitère, à la demande de l'usager, dans une présence virtuelle et disponible » (Fraysse, 2011 : 67). Il a ajouté aussi que « la notion de virtualité n'est donc pas réservée au numérique », puisque tout document demeure virtuel tant que sa fonction informationnelle n'a pas été activée par un récepteur (Fraysse, 2011 : 68). Cette dimension virtuelle des documents primaires étudiés ici empêche que leurs contenus informationnels soient perçus dans le même état que lorsqu'ils se sont manifestés par le passé. Dans le projet Arc_Danse, les documents secondaires issus des documents primaires ont pour fonction de matérialiser sur un support stable une partie des contenus informationnels des documents primaires éphémères et virtuels. Autrement dit, ils constituent une première mémorisation d'un document primaire. À cause de la nature éphémère de ce dernier, sa mémorisation est forcément parcellaire et adopte inévitablement une forme différente. Aussi, les documents secondaires proposent des traces et font ainsi en sorte que celui-ci demeure disponible pour une lecture ou une recréation ultérieure libérée de la contrainte temporelle. Cette première forme de mémorisation n'est pas forcément choisie par l'auteur du document primaire, dans le sens qu'elle est souvent opérée par d'autres personnes. Ces documents secondaires sont primordiaux, car ils sont les seuls à pouvoir maintenir active sa mémoire. Ils le rendent accessible et transmissible. Sans eux, le document primaire disparaîtrait définitivement. Dans le projet Arc_Danse, si le processus de création original de la chorégraphe, son œuvre dansée et le processus de recréation conduit par Mario Côté, sont les documents primaires, tous les autres sont des documents secondaires. Ils ont déjà été présentés dans le sous-chapitre consacré au moteur du dispositif documentaire d'Arc_Danse. Pour la plus grande partie d'entre eux, il s'agit de photographies, de vidéos et de textes. Un seul

type de document secondaire n'a pas encore été cité : les deux chorégraphes Françoise Sullivan et Jeanne Renaud. Effectivement, par leurs souvenirs, elles sont capables d'apporter un témoignage sur les documents primaires historiques. Pour Mario Côté, elles ont constitué un des maillons indispensables pour élaborer une archive vivante. Au sein du dispositif Arc_Danse, elles sont devenues une précieuse source d'informations. Cet échange entre Brigitte Kerhervé et Mario Côté lors d'une réunion de coordination du projet atteste de ce constat :

> *- Mais, j'ai une question pour recréer les Saisons Sullivan, à part les photos de Danse dans la neige, pour les autres saisons que l'hiver, vous vous êtes appuyés sur quels documents ?*
> *- Françoise ! Le témoignage de Françoise. Ses souvenirs. Certaines de ces discussions ont été filmées. Elles sont l'archive dans l'archive* (Brigitte Kerhervé et Mario Côté, Annexe 18 : 154).

Cette possibilité d'envisager un événement artistique ou une personne comme document repose principalement sur la large définition proposée par le théoricien Jean Meyriat, selon laquelle un document supporte et communique de l'information (Meyriat, 1978, dans Couzinet, 2001 : 114).

Suzanne Briet définit l'activité documentaire par sa disposition à produire des documents secondaires : « La fonction propre des organismes de documentation est de produire des documents seconds, dérivés de documents initiaux » (Briet citée dans Blanquet, 2014 : 73). En se référant à cette définition, le projet Arc_Danse mène une activité qui peut être qualifiée de documentaire, car elle mobilise des documents secondaires dérivés de documents primaires. Cependant, elle ne se limite pas seulement à la production de documents secondaires à partir de documents primaires. Elle est beaucoup plus complexe. D'une part, elle débute par le rassemblement de documents secondaires – les documents historiques – qui ont été produits dans le passé à partir de documents primaires – l'œuvre chorégraphique historique et son processus créatif. D'autre part, elle se poursuit par une seconde étape, qui consiste à exploiter l'ensemble de ces documents comme des sources d'informations pour mener à bien un processus de recréation, lui-même considéré comme un document primaire et à partir duquel sont produits d'autres documents secondaires (photographies, vidéos, textes, affiches, documents administratifs, cartes, *etc.*). La première étape, celle de rassembler des documents historiques témoignant des documents primaires, a déjà

fait l'objet d'une présentation dans le sous-chapitre précédent consacré au moteur du dispositif documentaire du projet Arc_Danse. Le travail de recréation implique pour l'artiste Mario Côté et les deux chorégraphes Francois Sullivan et Jeanne Renaud de se replonger dans l'histoire des œuvres dansées à recréer et de leurs processus créatifs respectifs – les documents primaires. Dès lors, les deux chorégraphes ont apporté des boîtes de documents historiques avec des informations sur les documents primaires. En parallèle, ils ont essayé de retrouver d'autres documents historiques en lien avec ces mêmes documents primaires. Cette collecte de documents historiques n'est pas exhaustive comme pourrait l'être celle opérée par un historien de l'art étudiant ces mêmes œuvres. Elle s'effectue selon des critères subjectifs guidés uniquement par l'acte de recréation. Mario Côté a conscience de ce point comme le montre cette déclaration : « *Mais ici, ce sont des archives subjectives ! Parce qu'elles sont liées à un processus de recréation, elles sont liées à la production d'œuvres. Elles ne recouvrent pas la totalité du sujet* » (Mario Côté, Annexe 20 : 162). Effectivement, cette collecte de documents historiques est propre au processus de recréation de Mario Côté. La seconde étape de l'activité documentaire du projet Arc_Danse consiste à associer cet ensemble de documents historiques aux souvenirs des deux chorégraphes de façon à les exploiter dans plusieurs processus de recréation, eux-mêmes considérés comme des documents primaires. Aussi, ces derniers tout au long de leur déroulement sont soumis à la production de documents secondaires, notamment photographiques et vidéographiques. Leur fonction commune est de matérialiser physiquement ces documents primaires éphémères – les processus de recréation – en leur fournissant des supports de conservation, de la même manière que les auteurs des documents historiques l'ont pu le faire dans le passé pour les œuvres chorégraphiques et leurs processus créatifs respectifs.

Une fois utilisé, l'ensemble de ces documents secondaires est archivé. Chaque document fait l'objet d'un traitement numérique. Les documents historiques ou les documents papiers issus du processus de recréation sont tous numérisés par des scanneurs. Ce travail de numérisation est réalisé par des assistants de recherche. Ils ont toujours essayé d'obtenir une copie numérique qui soit la plus proche du document original numérisé. La plupart des autres documents venant du processus de recréation n'a pas été numérisée, puisque ces

derniers ont été produits avec des appareils numériques. À l'origine, ils étaient stockés par Mario Côté dans des disques externes. Ils contenaient un nombre important de documents d'une grande diversité. Il en possédait un par projet de recréation. Ce stockage avait été réalisé sans un modèle de classement cohérent et sans tri. L'arborescence était désordonnée et différente d'un serveur à l'autre. De plus, un même fichier pouvait se retrouver à deux endroits différents. Il y avait plein de redondances. Dès lors, la décision a été prise de trier et de classer les fichiers numériques de ces documents dans une nouvelle arborescence de dossiers, comme l'attestent ces propos de Mario Côté : « *On voit qu'il y a une complexité, car il y a les mêmes photos partout, à plusieurs endroits. Donc si on a une pré-structure de tri, ça va régler ce problème de répétition, de redondance de mêmes documents* » (Mario Côté, Annexe 18 : 150). Cette arborescence a été pensée par Mario Côté en collaboration avec deux stagiaires. D'une part, un dossier « archives » contenait tous les documents historiques répartis dans deux sous-dossiers : « archives Françoise Sullivan » et « archives Jeanne Renaud ». D'autre part, pour tous les documents relatifs à la recréation, l'arborescence s'organisait autour de six dossiers principaux : préproduction, production, postproduction, diffusion, légal et divers. L'idée a été d'élaborer une arborescence qui corresponde aux différentes étapes du déroulement du processus de recréation. Ces propos confirment ce principe : « *On a pensé qu'elle était la plus proche de ce processus de recréation expérimenté. Il y a des archives différentes à chacune de ces étapes-là. […]. Cette arborescence, c'est celle la plus proche du déroulement du processus de recréation* » (Mario Côté, Annexe 20 : 165). La structure et le vocabulaire utilisé – préproduction, production, postproduction – apparaissent très proches des étapes de fabrication d'un film ou d'un document audiovisuel. Mario Côté explique ce rapprochement par son utilisation du médium vidéo pour procéder à ses recréations : « *C'est lié à l'objet final qui est produit, un document filmique. C'est ça qui régit le processus de classement* » (Mario Côté, Annexe 20 : 165). Ce premier travail de classement s'est accompagné d'un travail de tri pour éviter la redondance de certains documents. Par exemple, l'assistante de recherche en charge de cette tâche a parfois trouvé des dossiers avec plus de deux cents photos numériques du tournage, montrant la danseuse en train d'exécuter la chorégraphie. Aussi, il pouvait y avoir très peu de différences entre plusieurs photographies successives exposant le déroulement d'un même mouvement. Dès

lors, elle a été amenée à en sélectionner quelques-unes pour les rentrer définitivement dans l'archive. Le même problème s'est manifesté pour les vidéos. Parfois, elle a été confrontée à des rushes très longs captés par une caméra lors du tournage d'un film. Seules, quelques séquences contenaient des informations intéressantes pour comprendre la démarche de recréation. Dans ce cas-là, Mario Côté a pris la décision d'en réaliser des montages vidéos afin de les raccourcir. De même, un travail de montage a également été accompli pour des séquences vidéos plus courtes dans un souci de lisibilité des informations qu'elles contiennent. Ce témoignage de Mario Côté confirme cette décision : « *Ça serait bien si on faisait un petit montage, pour éviter que la séquence soit brute comme ça. Dès fois, il faudrait enlever la fin ou couper des choses sans intérêt. Il faudrait un montage minimum* » (Mario Côté, Annexe 18 : 152). Ce travail de tri et de classement correspond à une première étape qui a précédé la véritable structuration de l'archive Arc_Danse. En effet, cette étape préliminaire est apparue indispensable pour acquérir une visibilité et une connaissance globale de la diversité des documents disponibles afin de pouvoir par la suite réfléchir à leur classement définitif par l'élaboration de la structure de la base de données. En somme, la présentation détaillée de l'activité documentaire du projet d'Arc_Danse dans les paragraphes précédents démontre que celle-ci contribue à former une documentation comprise comme « un ensemble de documents intentionnellement constitué » (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 148). La présence d'un document dans l'archive est justifiée par les informations qu'il contient soit sur l'œuvre chorégraphique recréée et son processus de création, ou encore sur le processus de recréation lui-même. Cette documentation forme une véritable collection, puisque le fonds documentaire réuni fait l'objet d'un traitement numérique et d'un classement afin de le rendre cohérent.

L'activité documentaire du projet Arc_Danse est axée sur le rassemblement, la production et le traitement de documents secondaires. Dans ce sens, son dispositif documentaire possède un volet secondaire. Celui-ci ne concorde pas explicitement à une activité d'extraction de l'information d'un document primaire vers un document secondaire. Mais il cherche tout de même à rendre visible sous une nouvelle forme certaines des informations provenant du document primaire éphémère. Le dispositif documentaire secondaire d'Arc_Danse

répond ici à un dessein informationnel. Il est le moyen de recueillir et de produire des documents secondaires à travers lesquels une multitude d'acteurs ont tenté de saisir et de fixer sous différentes formes la mémorisation des œuvres chorégraphies recréées, leurs processus de création respectifs et les processus de recréation conduits par l'artiste Mario Côté. Son objectif est d'éviter que ces derniers disparaissent. Si le dispositif secondaire tente d'en conserver une mémoire pour de futures destinataires, l'arborescence des dossiers contenant les fichiers numériques des documents secondaires n'est pas directement rendue accessible sous cette forme. Elle précède la constitution de la base de données Arc_Danse comme dispositif documentaire tertiaire qui lui répond à dessein communicationnel.

3. LA PRODUCTION DE DOCUMENTS TERTIAIRES POUR UN ACHÈVEMENT COMMUNICATIONNEL

Ce sous-chapitre se concentre sur les volets tertiaires des dispositifs documentaires étudiés. Les volets secondaires répondent à un dessein informationnel alors que les tertiaires abordés ici satisfont un objectif communicationnel. Ils produisent un ou plusieurs documents tertiaires à partir des documents secondaires pour un achèvement communicationnel des dispositifs documentaires analysés. Les documents tertiaires sont alors considérés comme leurs résultats. Ils communiquent de manière indirecte le contenu informationnel des documents primaires qui a été fixé auparavant dans les documents secondaires. En effet, ils transmettent des données paratextuelles, synthétiques et analytiques à la fois sur les documents secondaires et sur les documents primaires. De la sorte, ils servent d'intermédiaire entre les documents primaires disparus ou variables et les publics qui cherchent en avoir connaissance. Ils en deviennent même des substituts documentaires tertiaires qui les remplacent.

À Kawenga, le document tertiaire du dispositif documentaire est matérialisé par le *Cahier de Résidence,* qui adopte la forme d'une publication téléchargeable en format pdf sur le site internet de l'association ou consultable en version papier dans son centre de documentation (Annexe 26 : 205). Il a pour objectif de communiquer l'expérimentation du processus créatif conduite lors d'une résidence artistique. Il s'agit d'en formaliser, d'en structurer et d'en capitaliser le retour d'expérience. Autrement dit, le principe retenu pour en guider le travail rédactionnel est de recueillir dans les documents secondaires les informations qui sont significatives pour la compréhension de ce document primaire, c'est-à-dire le processus créatif en train de se faire. Dès lors, le documentaliste – moi-même – cherche dans les documents secondaires les informations intéressantes pour en construire dans le *Cahier de Résidence* une représentation à la fois textuelle et visuelle.

Au sein du laboratoire NT2, les chercheurs utilisent les fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* pour produire des contenus scientifiques plus sophistiqués qui alimentent d'autres rubriques du site internet de l'institution. En d'autres termes, ils s'appuient sur ces documents secondaires pour poursuivre

la recherche sur les arts hypermédiatiques en réalisant des résultats plus complexes communiqués dans des documents tertiaires publiés sur le site internet du laboratoire NT2 (Annexe 27 : 206). Plusieurs types de documents tertiaires sont produits en fonction de la nature des résultats à communiquer. Les *Dossiers thématiques* offrent à la lecture une présentation d'un courant, d'une pratique ou d'une thématique récurrents dans les fiches du Répertoire. Les *Cahiers virtuels* et les expositions en ligne rendent compte des paradigmes esthétiques, théoriques et critiques des arts hypermédiatiques.

Dans le cadre du projet Arc_Danse, le document tertiaire adopte la forme du prototype de l'archive Arc_Danse, une base de données en ligne. Plus exactement, elle se compose de fiches documentaires qui indexent les documents secondaires contenant les traces matérielles des documents primaires – les chorégraphies historiques recréées, leurs processus de création ou les processus de recréation de Mario Côté – et de vues qui communiquent le contenu informationnel de l'archive sous une nouvelle forme (Annexe 28 : 207). Générées par un algorithme informatique, celles-ci s'éloignent des fiches documentaires et se rapprochent du modèle de l'exposition en ligne. Une attention plus importante est accordée aux éléments visuels et leur forme est beaucoup plus esthétisante. Tous ces documents tertiaires – les fiches documentaires et les vues – transmettent le contenu informationnel élaboré à partir des documents secondaires pour renseigner sur les documents primaires disparus et en préserver ainsi une mémoire créative et vivante. En effet, le but est de communiquer à travers ces derniers la singularité d'une œuvre éphémère, d'un processus de création ou de recréation propre à un ou plusieurs artistes afin de permettre à d'autres de s'en inspirer pour créer de nouveau.

3.1 Le Cahier de Résidence

Le dispositif documentaire mis au point à Kawenga ne se limite pas au seul dispositif secondaire. Son analyse comme dispositif info-communicationnel permet de constater que celui-ci est complété par un dispositif documentaire tertiaire. Il en résulte le *Cahier de Résidence,* qui adopte la forme d'une publication téléchargeable en format pdf sur le site internet de Kawenga ou

consultable en version papier dans le centre de documentation de l'association.

Toute la masse d'informations recueillies et enregistrées dans les documents secondaires permet au documentaliste de réaliser une publication sur chaque résidence : le *Cahier de Résidence*. Dans le premier sous-chapitre consacré au moteur du dispositif documentaire de Kawenga, son objectif principal a été présenté, celui de rendre compte d'un processus créatif expérimental en se focalisant sur la pratique artistique et la démarche de recherche qui en découle. Cette analyse du « faire artistique » répond au désir d'extraire d'une pratique artistique singulière propre à un artiste des connaissances et des savoir-faire pour le transformer en savoir communicable susceptible d'être utile pour d'autres artistes. Aussi, le *Cahier de Résidence* cherche à communiquer tous les composants d'un processus créatif, c'est-à-dire les connaissances explicites et implicites issues de réflexions conceptuelles et de pratiques artistiques en lien avec des procédés et des outils techniques particuliers. Sa structure a fait l'objet d'une longue réflexion. L'enjeu a été de trouver une structure informationnelle suffisamment claire pour pouvoir rendre compte d'une manière compréhensible tous ces éléments. Après plusieurs hésitations et essais, j'ai proposé de l'organiser en m'inspirant du modèle documentaire mis au point par l'Alliance de recherche DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques). Dirigée par Alain Depocas, cette alliance s'est donnée, pendant cinq ans, cinq axes de recherche : la conservation, la documentation, le catalogage, l'histoire des technologies et la terminologie des arts médiatiques. Plus précisément, ses contributeurs ont élaboré des outils, des guides et des méthodes ayant comme objectif de contribuer à la préservation de ces formes artistiques en péril à cause de l'obsolescence de plus en plus rapide des technologies qui les composent. Ils ont produit cinq outils accessibles à tous, depuis 2011, sur le site *web* de la DOCAM[108]. Pour élaborer l'ossature du *Cahier de Résidence* de Kawenga, je me suis particulièrement intéressé à leur modèle documentaire. Il consiste à proposer « un cadre permettant de structurer un dossier numérique d'œuvre, qui rassemble, organise et rend accessible la documentation créée par différents contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre d'art médiatique »[109]. Cet outil prend « la

108 DOCAM. (2005-2010). *L'Alliance de recherche DOCAM*. Récupéré le 10 septembre 2016 de : http://www.docam.ca/

109 DOCAM. (2005-2010). *Le Modèle documentaire de DOCAM*. Récupéré le 10 septembre 2016 de : http://www.docam.ca/fr/modele-documentaire.html

forme d'une interface de visualisation permettant d'illustrer les liens entre les documents, leurs producteurs, les différentes étapes du cycle de vie de l'œuvre, ses itérations successives et ses composantes »[110]. Ce modèle documentaire a été élaboré en prenant en compte la spécificité des œuvres médiatiques et leur cycle de vie. Celui-ci est défini en quatre étapes : la création, la diffusion, la recherche et la responsabilité[111]. Il débute par la première phase qui est la création. La définition de cette première étape correspond à l'objet que le dispositif documentaire Kawenga cherche à communiquer, c'est-à-dire le processus créatif. Le modèle documentaire de la DOCAM définit « la création de l'œuvre » comme « la définition des concepts mobilisés et leur mode d'articulation (conception), la définition du mode de manifestation et la production des éléments nécessaires à la manifestation de l'œuvre (matériels, environnementaux, *etc*.) »[112]. Selon la DOCAM, la phase de création d'une œuvre médiatique se divise donc en deux sous-étapes, celle de la conception et celle de la production. Cette définition repose sur des terminologies définies par les chercheurs et regroupées dans un glossaurus[113]. La conception y est présentée comme « la combinaison des principaux concepts et idées de l'œuvre, l'identification des médias à utiliser, des composants, de leur rôle et de leurs relations »[114], alors que la production correspond à « la réalisation de l'œuvre ou à la préparation de la performance, c'est-à-dire la production du média, spécifications sur l'équipement et son calibrage, assemblage, préparation ou production de l'infrastructure »[115]. Ces deux définitions ont été exploitées pour élaborer l'ossature du *Cahier de Résidence* dotée de huit grandes parties, dont les deux principales correspondent à cette phase de conception et à cette phase de production constitutives d'un processus créatif.

La structure du *Cahier de Résidence* s'organise autour de ces huit parties principales : l'identité du projet, les protagonistes, la note d'intention, la

110 *Ibidem*.
111 *Ibidem*.
112 *Ibidem*.
113 DOCAM. (2005-2010). *Le Glossaurus*. Récupéré le 10 septembre 2016 de : http://www.docam.ca/fr/glossaurus.html
114 DOCAM. (2005-2010). « Conception ». *Le Glossaurus*. Récupéré le 10 septembre 2016 de : http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=735&lang=2
115 DOCAM. (2005-2010). « Réalisation ». *Le Glossaurus*. Récupéré le 10 septembre 2016 de : http://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=476&lang=2

conception, la production, la réception, des ressources et les contacts des partenaires. Le sommaire du *Cahier de Résidence* du projet *S.U.N. (Seon Universel Numérique)* de la chorégraphe Young-Ho Nam atteste de l'existence de cette structure (Annexe 10 : 51). La première partie énumère une série d'informations caractérisant le projet et permettant de l'identifier : le titre, le type d'œuvre, les domaines artistiques expérimentés, la date de production, les différents intervenants et les dispositifs contribuant au financement de la production (Annexe 10 : 52). Cette sorte de fiche identitaire du projet se rapproche d'un cartel de musée. Dans le *Cahier de Résidence* du projet *S.U.N.*, cette partie démontre bien que ce spectacle vivant est transdisciplinaire, car il relève à la fois de la danse contemporaine, de l'art musical et sonore numérique, de la vidéo numérique, du *Software Art* et de la scénographie. Pour aborder autant de domaines artistiques, il mobilise une équipe plutôt conséquente composée de 14 intervenants (Annexe 10 : 52). Chaque intervenant est présenté dans la partie suivante intitulée *Les protagonistes*. Ces présentations prennent la forme de courtes biographies qui renseignent sur le parcours professionnel de l'individu et sur son travail artistique global. Pour le projet *S.U.N.,* ces biographies concernent à la fois les membres artistiques de l'équipe comme Young-Ho Nam et les profils plus techniques ou scientifiques comme celui du professeur Francis Lestienne (Annexe 10 : 53-54). Ces deux parties sont suivies par la troisième intitulée « la note d'intention » (Annexe 10 : 55). Il s'agit d'une note écrite par l'artiste dans laquelle il formule les intentions à l'origine de son projet artistique. Dans la plupart des cas, elle est extraite du dossier artistique fourni par l'artiste pour obtenir la résidence à Kawenga et le financement qui y est affilié.

La quatrième partie consacrée à la conception telle qu'elle a été définie dans le glossaurus de la DOCAM identifie les différents concepts et idées créatifs explorés par les artistes ainsi que les médias et les composants techniques utilisés. Elle aboutit à la fin à montrer comment ses trois composants détaillés de manière autonome s'imbriquent les uns aux autres lors du déroulement du processus créatif. Pour *S.U.N.*, celui-ci mobilise quatre concepts : « le corps, porteur de sens », « la respiration : le souffle nécessaire », « la culture coréenne : une recherche d'équilibre », « intérieur / extérieur du corps : une dichotomie à rendre visible » (Annexe 10 : 56-57). Ces concepts ont été établis par la chorégraphe

Young-Ho Nam initiatrice et directrice de ce projet artistique. Tous les collaborateurs associés à cette expérience ont contribué, par la suite, à l'écriture artistique en s'appropriant ces concepts et en les traduisant en idées créatrices pour chacun des médias, dont ils ont eu la responsabilité. Le projet *S.U.N.* est un spectacle vivant transdisciplinaire. Il a ainsi sollicité comme médias, la danse, la musique, la vidéo, la scénographie et la lumière. Pour chacun d'entre eux, un texte présente comment ils ont été manipulés (Annexe 10 : 58). Il est accompagné d'une série de photographies qui montrent le travail exploratoire mené avec ces derniers. Chaque photographie est associée à un titre et à un petit texte qui expliquent le contenu informationnel visible dans celle-ci (Annexe 10 : 59). Le *Cahier de Résidence* du projet *S.U.N.* énumère les composants du dispositif technique expérimenté : trois danseurs équipés d'une série de capteurs EMG et vêtus de costumes de scènes, un boîtier récepteur du signal émis par les capteurs reliés à un ordinateur comportant un logiciel qui traite les signaux perçus en courbe de données numériques, trois ordinateurs reliés à un système de diffusion sonore, un système de vidéo-projection (une Kinect) connecté à un ordinateur lui-même relié à un système de vidéo-projection (trois vidéoprojecteurs), trois éléments scéniques imperméables en toile de spi (deux grands carrés placés au sol et un grand rectangle disposé à la verticale) accompagnés d'un système mécanique de gonflage, et un système de lumière pour scène relié à un ordinateur (Annexe 10 : 65). Le dernier point abordé est dédié à l'explication de l'inter-relation entre tous ces éléments identifiés précédemment dans cette même quatrième partie. En effet, les différents éléments constitutifs de l'œuvre et expérimentés pendant le processus créatif sont présentés au début de cette partie de manière indépendante les uns des autres, alors qu'en réalité, pendant la production, ils ont tous été explorés et conçus ensemble et en même temps. Lors de la représentation du spectacle *S.U.N.,* tous les médias entrent en cohésion. Ce fonctionnement est expliqué dans le *Cahier de Résidence* (Annexe 10 : 67). D'ailleurs, une photographie montre cette interaction entre tous les médias. Les mouvements des danseurs et des costumes, les projections vidéo, la scénographie et les effets lumineux semblent s'y confondre dans un effet surréaliste (Annexe 10 : 68).

La cinquième partie évoque la production assimilée par le glossaurus de la DOCAM comme l'étape de réalisation. Dans le *Cahier de Résidence*, elle se

compose de deux points, la description des différentes étapes d'exploration du processus créatif et l'analyse de l'organisation et des méthodes de travail expérimentées. Pour le projet *S.U.N.*, les différentes étapes d'exploration ont été présentées d'une manière chronologique. Effectivement, la production du spectacle s'est étalée sur les deux années 2010 et 2011 et a été rythmée par huit résidences dans plusieurs lieux associés à l'élaboration du projet. Pour chacune d'entre elles, le *Cahier de Résidence* y détaille le travail expérimenté par les artistes lors de ce temps de création (Annexe 10 : 69-72). Par exemple, pour la résidence en mars 2010 au Laboratoire MODESCO de l'Université de Caen Basse-Normandie, la chorégraphe Young-Ho Nam accompagnée de Marie-Charlotte Lepelly, ingénieure de recherche en neurophysiologie du mouvement, et de Patrick Fenouil, technicien supérieur en informatique, a été initiée aux techniques d'enregistrement des activités musculaires *via* les capteurs EMG. Pour la première fois, elle a été confrontée aux mouvements internes du son corps. Ce premier contact a été très déstabilisant et perturbant pour la chorégraphe dans la mesure où elle a vraiment pris conscience que son corps était rempli de déséquilibres et qu'elle n'était pas en mesure de contrôler l'ensemble de ces mouvements internes. Des détails précis sont donnés : même lorsqu'elle restait debout, immobile, l'activité musculaire lui apparaissait sur l'écran très intense et sa jambe droite était plus active que sa jambe gauche. Ces premiers essais ont vraiment été l'occasion pour elle de tester les capteurs sur son propre corps, d'exercer son travail de souffle et de maîtriser la force de ses mouvements en fonction des informations recueillies sur les écrans informatiques. Ces premiers essais ont été fondamentaux, car ils ont déterminé la manière dont elle a conçu par la suite les mouvements et la gestuelle de sa chorégraphie. Lors d'une seconde expérimentation en septembre 2010, toujours au Laboratoire MODESCO, Young-Ho Nam a exploré toute une série de mouvements qui lui ont permis de se rendre compte que l'intensité de l'activité musculaire était parfois en contradiction avec l'ampleur du geste expérimenté. Elle a ainsi très vite cherché à explorer cette contradiction en privilégiant des gestes à faible ampleur, qui de l'extérieur paraissaient figés, mais qui de l'intérieur reposaient sur une importante force musculaire, les courbes de données numériques recueillies par les capteurs s'activaient alors énormément. Cette présentation du travail exploré pendant les deux résidences au Laboratoire MODESCO a été effectuée de la même manière

pour les six autres résidences (Annexe 10 : 69-72). Pour le projet *S.U.N.*, l'organisation et les méthodes de travail sont présentées en cinq thèmes : « un processus créatif collectif », « un processus créatif collaboratif », « la matière scénographique en expérimentation », « la vidéo-détection expérimentée à partir d'une Kinect », « la recherche artistique et la recherche scientifique sous influences » (Annexe 10 : 73-80). Chacun des thèmes est constitué d'un chapitre de texte et d'une série de photographies l'illustrant (Annexe 10 : 74-75).

La sixième partie intitulée *La Réception* du *Cahier de Résidence* rappelle les différentes actions de médiation organisées autour de la résidence. Il ne s'agit pas d'évoquer la réception d'une œuvre finie par un public. Au contraire, les rencontres aménagées à Kawenga s'instaurent le plus souvent autour du travail artistique en train de se faire en résidence. Dès lors, elles apportent des informations sur l'exploration du processus créatif. Pour le projet *S.U.N.*, l'équipe de Kawenga a organisé deux rencontres publiques, une à la fin de chaque session de la résidence. La première a adopté la forme d'une ouverture d'atelier, le jeudi 16 décembre 2010, au cours de laquelle le public a été invité à rentrer dans l'espace de création et à échanger avec Young-Ho Nam, Stéphane Cousot, Géraldine Paoli et Patrick Fenouil. Dans un premier temps, à tour de rôle, les artistes ont pris la parole pour évoquer les idées créatrices qu'ils ont su développer lors de la résidence alors que, dans un second temps, Young-Ho Nam a exécuté quelques premiers mouvements chorégraphiques, élaborés à partir de la manipulation des capteurs EMG placés sur son propre corps, pendant que Patrick Fenouil expliquait le fonctionnement de ces derniers. La seconde, une présentation publique, a eu lieu dans les locaux de Kawenga le vendredi 18 février 2011 en présence de tous les protagonistes. Elle a débuté par une performance de 20 minutes et s'est poursuivie par un débat entre les artistes et le public. Le travail, qui a été montré sous la forme d'une performance, était une mise en scène des perspectives artistiques expérimentées pendant les deux sessions de résidence organisées à Kawenga. Il ne s'agissait absolument pas d'un travail terminé et abouti, mais bien des premiers résultats engendrés par l'exploration expérimentale d'un processus créatif collectif. Pour chacun des artistes impliqués dans ce projet, les formes créatives, qu'il s'agisse de la chorégraphie, du travail sonore et des images ou encore de la scénographie, étaient encore à définir et à préciser à la fois

dans leur autonomie et leur interconnexion. La performance constituait donc une fenêtre ouverte sur un travail encore en devenir (Annexe 10 : 82). Cette cinquième partie mentionne aussi les récompenses obtenues par la suite par l'œuvre finalisée et son parcours, c'est-à-dire les différents lieux de sa diffusion. La septième partie recense des ressources sur internet en lien avec le processus créatif et l'œuvre créée (Annexe 10 : 83). Pour terminer, la huitième partie évoque tous les partenaires financiers et institutionnels qui ont participé au soutien du projet artistique (Annexe 10 : 84-86). Les contacts des artistes y sont également mentionnés à la fin.

Le *Cahier de Résidence*, document écrit, a pour objectif de communiquer l'expérimentation du processus créatif conduite lors d'une résidence à Kawenga. Il s'agit d'en formaliser, d'en structurer et d'en capitaliser le retour d'expérience. Sa structure présentée dans les paragraphes précédents a été élaborée pour répondre à cet objectif et en déterminer les éléments informationnels à communiquer dans cette publication. Ces derniers sont issus des documents secondaires produits et rassemblés tout au long de la résidence pour mémoriser le document primaire, c'est-à-dire l'expérimentation du processus créatif. Autrement dit, le principe retenu pour guider le travail rédactionnel du *Cahier de Résidence* est de recueillir dans les documents secondaires les informations qui sont significatives pour la compréhension de ce document primaire. Effectivement, les documents secondaires ont été rassemblés dans l'arborescence de dossiers et conservés dans les serveurs de Kawenga parce qu'ils en contiennent des traces. Dès lors, le documentaliste – moi-même – cherche dans ces derniers les informations intéressantes pour construire dans le *Cahier de Résidence* une représentation à la fois textuelle et visuelle du processus créatif en train de se faire. En conséquence, cette publication communique de manière indirecte le contenu informationnel des documents secondaires. Certains d'entre eux sont directement diffusés à l'intérieur de celui-ci. Par exemple, toutes les photographies sélectionnées y sont visibles sans modification notoire. Cependant, elles sont associées à des informations qui les contextualisent et les rendent explicites. Par exemple, la photographie intitulée *Expérimentation et travail d'écriture chorégraphique par Young-Ho Nam pendant la Résidence de février 2011 à Kawenga* est renseignée à la fois par son titre, mais aussi par un texte qui en précise le contenu informationnel. Le lecteur en apprend

ainsi beaucoup plus sur son contenu visuel que s'il n'avait pas eu accès à ces indications. Il découvre que la danseuse Young-Ho Nam est équipée des capteurs EMG, qu'elle exécute des mouvements dans le but d'élaborer l'écriture chorégraphique de son spectacle et d'expérimenter les outils numériques utilisés lors de ce projet. Il comprend aussi qu'elle teste simultanément le premier prototype du costume pour vérifier sa tenue et le premier prototype scénographique placé au sol. Ainsi, la scène visible se dote alors d'une signification plus importante. Par ces procédés, le documentaliste – moi-même – tente de reconstruire le sens de l'expérimentation du processus créatif en procédant, d'une part, à une analyse documentaire des documents secondaires qui en contiennent la trace, et d'autre part, en mobilisant ses propres souvenirs, puisqu'il a en été lui-même témoin en assistant à de très nombreuses reprises au déroulement de la résidence. Dès lors, il produit ainsi des informations sur le processus créatif expérimenté. Même s'il cherche à rendre compte d'un regard objectif, il exprime tout de même un point de vue correspondant à son regard interprétatif posé sur l'expérimentation artistique. Le *Cahier de Résidence* peut être qualifié de tertiaire, car il communique des données paratextuelles, synthétiques et analytiques, à la fois sur les documents secondaires et le document primaire. Il peut être considéré comme le résultat du dispositif documentaire tertiaire. Il sert d'intermédiaire entre le document primaire disparu et les publics qui cherchent en avoir connaissance. Par extension, il est possible de considérer cette publication comme un substitut documentaire tertiaire qui remplace l'événement disparu.

Au final, le *Cahier de Résidence* en tant que document tertiaire remplit une fonction communicationnelle. Autrement dit, il parachève le dispositif documentaire de Kawenga en communiquant des informations sur le processus créatif expérimenté au sein d'une résidence à Kawenga. Le dispositif documentaire de Kawenga composé d'un volet secondaire centré sur un dessein informationnel en prise avec une démarche mémorielle et d'un volet tertiaire axé vers la communication d'informations atteste de sa condition info-communicationnelle.

3.2 Les Dossiers thématiques, les Cahiers virtuels et les Expositions

Le dispositif documentaire mis au point par les membres du laboratoire NT2 ne se limite pas au seul volet secondaire que constitue le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Son analyse comme dispositif info-communicationnel permet de constater qu'il est complété par plusieurs documents tertiaires.

L e *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* en tant que dispositif documentaire secondaire est producteur d'informations. La méthodologie retenue comme analyse documentaire est source de connaissances fixées en informations dans ces documents secondaires que sont les fiches du Répertoire. Celles-ci sont composées par les assistants de recherche à destination des scientifiques experts des arts hypermédiatiques. Elles sont considérées comme la première forme de résultats scientifiques de la recherche sur les arts hypermédiatiques conduite par les membres du laboratoire NT2. Elles apparaissent comme la forme de contenus scientifiques la plus simple produite par ces derniers. Dans ce premier niveau de résultats scientifiques, une première distinction se manifeste, celle qui oppose les fiches simples aux fiches enrichies. Si ces deux catégories de fiches proposent toutes des informations de natures descriptives, analytiques et signalétiques, les fiches enrichies en communiquent davantage. De même, leurs productions nécessitent un travail plus complexe comme réaliser une recherche documentaire pour trouver des références bibliographiques. En somme, les fiches simples proposent à la lecture des descriptions purement formelles tandis que les fiches enrichies donnent à lire des analyses beaucoup plus détaillées et plus interprétatives. Ces deux formes de contenus scientifiques sont utiles pour les chercheurs et les étudiants qui étudient les arts hypermédiatiques. D'ailleurs, le membre scientifique du comité de direction du laboratoire NT2 interrogé lors de l'entretien affirme qu'en tant que chercheur il consulte très régulièrement le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 116). La communauté scientifique qui gravite autour du laboratoire NT2 s'empare des informations communiquées par les fiches comme éléments réflexifs pour d'autres recherches, elles-mêmes à l'origine d'autres résultats scientifiques, comme des articles publiés dans des revues spécialisées. Au sein du laboratoire NT2, les chercheurs les utilisent également pour produire d'autres

contenus scientifiques qui alimentent d'autres rubriques du site internet de l'institution. Dans ce sens, le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* se situe au centre de l'activité de la recherche scientifique déployée au laboratoire NT2.

Sur le site internet du NT2, ces autres résultats apparaissent dans deux rubriques juxtaposées au *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, celles de *Publications* et d'*Expositions*. Leurs contenus sont conçus en se basant sur les fiches du Répertoire et les savoirs qu'elles contiennent. La rubrique *Publications* offre à la lecture des contenus inspirés des formes classiques de la communication scientifique, comme la revue ou l'article. Il s'agit de formes de diffusion des résultats scientifiques correspondant aux modèles de diffusion en vigueur dans les études littéraires, disciplines universitaires desquelles a immergé le laboratoire NT2. Le terme « Publication » n'est pas anodin, car il fait ici référence à l'action de faire éditer des ouvrages et des périodiques. Il suggère alors une continuité avec les modèles conventionnels de la publication scientifique demeurant encore un repère pour les chercheurs, même pour ceux du laboratoire NT2 qui tentent de s'en éloigner. Malgré son nom, cette rubrique propose toutefois des formes de communications scientifiques transformées pour mieux s'adapter au format numérique de la publication en ligne et en exploiter les possibilités techniques. Dans ce même élan de vouloir expérimenter d'autres formes de communication que celles habituellement utilisées par les acteurs de la science, les membres du NT2 ont ouvert dernièrement la rubrique *Expositions*[116]. Il s'agit d'investir le modèle communicationnel de l'exposition en ligne emprunté à l'institution muséale et aux disciplines universitaires de l'histoire de l'art et des études en art. La rubrique *Publications* est composée de sous-catégories – les *Dossiers thématiques*, les *Cahiers virtuels*, les *Ponctuels* et les *Délinéaires* –, alors que la rubrique *Expositions* n'en contient pas. Il a été décidé ici de concentrer l'analyse sur les rubriques *Dossiers thématique*s et *Cahiers virtuels*, car les *Délinéaires* et les *Ponctuels* se situent à la marge du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et plus largement du dispositif documentaire étudié ici. Les *Délinéaires* sont conçus comme des billets de blog[117]. Écrits par les membres du NT2, à teneur d'un billet publié tous les quinze jours, ils participent à rendre dynamique le site internet du

116 Voir : NT2. (2005-2016). *Expositions*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/exp

117 Voir : NT2. (2005-2016). *Délinéaires*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/delineaires

laboratoire. Ils rendent compte de l'actualité liée à l'hypermédia et plus largement au domaine de la culture numérique dans son ensemble. Apparus dernièrement en 2013, les *Ponctuels*, eux, sont de longs articles dans lesquels des auteurs scientifiques exposent des réflexions, des analyses et des critiques en lien avec la culture hypermédiatique[118], mais ils ne s'appuient pas forcément sur les contenus informatifs disponibles dans le Répertoire. Contrairement aux *Délinéaires* et aux *Ponctuels*, les autres contenus de la rubrique *Publications* – les *Dossiers thématiques* et les *Cahiers virtuels* – sont davantage en lien avec le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Effectivement, ils ont été conçus pour exploiter les contenus scientifiques compris dans les fiches du *Répertoire*. L'idée était de répondre à cette question : quels savoirs est-il possible de produire à partir des contenus informationnels saisis dans ce Répertoire ? Trois types de contenus ont été mis au point dans cet ordre chronologique : les *Dossiers thématiques,* les *Cahiers virtuels* et les expositions en ligne.

Les *Dossiers thématiques* sont directement élaborés à partir du contenus scientifiques disponibles dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Effectivement, ils sont l'occasion d'aborder la présentation d'un courant, d'une pratique ou d'une thématique récurrents dans les fiches du Répertoire[119]. Parfois, un *Dossier thématique* traite d'un sujet, dont le Répertoire ne contient pas suffisamment d'œuvres pour en témoigner. Dès lors, inversement, il devient l'occasion de compléter le Répertoire avec des fiches documentant de nouvelles œuvres hypermédiatiques. Les *Dossiers thématiques* respectent toujours la même structure. Elle se compose de six blocs, dont trois principaux[120]. Le premier bloc qui apparaît en haut de la fenêtre est celui du bloc identité du Dossier. Il prend la forme d'un rectangle dans lequel se trouve une image choisie pour son lien avec le sujet abordé et en partie cachée par un fondu vert permettant d'afficher son titre principal, son sous-titre, l'identité de son auteur et sa date de publication. À la suite de ce premier bloc accessoire, il s'en suit les trois blocs principaux du *Dossier thématique*. Le premier est visible en haut de la colonne de droite sous le

118 Voir : NT2. (2005-2016). *Ponctuels*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/ponctuels

119 Voir : NT2. (2005-2016). *Dossiers thématiques*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques

120 Voir : Gauthier, J. (2013, juin). « Enjeux de traduction. Les théories de la traduction à la rencontre de l'hypermédia ». *Dossiers thématiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/enjeux-de-traduction

titre *Définition*. Il spécifie précisément et brièvement le sujet abordé par le Dossier. Le texte ne dépasse pas cinq cents mots et s'accompagne souvent de notes en bas de page. Les deux autres blocs principaux se situent en dessous de l'image qui illustre le Dossier. L'internaute observe que celui intitulé *Article* s'affiche immédiatement tandis que le suivant nommé *œuvre(s) connexe(s)* est accessible lorsqu'il clique sur l'onglet *œuvres* situé directement sous l'image. Le bloc *Article* offre à la lecture un texte dans lequel est déployé l'argumentaire principal du Dossier. D'une longueur de trois mille à sept mille mots, il est suffisamment ample pour proposer un contenu réflexif détaillé et poussé. Il comprend des citations, des notes en bas de page et des références bibliographiques. Celles-ci prouvent que l'auteur du *Dossier thématique* s'est appuyé sur une multitude de travaux publiés antérieurement pour formuler son argumentation. Elles font partie des normes rédactionnelles conventionnelles d'un article scientifique. Le bloc *œuvre(s) connexe(s)* présente les œuvres hypermédiatiques documentées dans les fiches du Répertoire sur lequel l'argumentaire réflexif développé dans l'article s'appuie. Une œuvre en particulier est mise en exergue par une petite présentation qui explique en quelques lignes en quoi celle-ci illustre parfaitement le contenu de l'article. Les autres œuvres sont citées dessous par leur titre. L'internaute a la possibilité de cliquer dessus ce qui le renvoie directement sur les fiches du Répertoire de chacune des œuvres mentionnées dans cette liste. Enfin, deux autres blocs accessoires se trouvent à la fin de la colonne de droite. Il s'agit du bloc *Taxonomie*, le même présent dans les fiches du Répertoire, dont la fonction est d'afficher les mots-clés qui indexent le contenu du *Dossier thématique*. Ces derniers servent de filtres dans l'outil recherche commun à l'ensemble du site internet du NT2, situé en haut à droite de la fenêtre, en face du logo du NT2. Celui-ci fonctionne de la même manière que celui propre au Répertoire, sauf qu'il propose dans les résultats en plus des fiches d'autres contenus du site internet, comme les *Dossiers thématiques* ou les articles des *Cahiers virtuels*. En dessous du bloc *Taxonomie*, le bloc *Autres dossiers* renvoie explicitement à d'autres dossiers.

Le bloc *œuvre(s) connexe(s)* prouve que le contenu informationnel des *Dossiers thématiques* est bien élaboré à partir du contenu scientifique disponible dans les documents secondaires que sont les fiches du Répertoire. Contrairement à ce que laisse suggérer le nom du bloc, il donne à consulter, non pas une liste

d'œuvres hypermédiatiques, mais bien une liste de fiches du Répertoire. Effectivement, lorsque l'internaute clique sur le titre en gras d'une œuvre, il bascule directement sur la fiche du Répertoire – le document secondaire – et non pas vers l'œuvre hypermédiatique – le document primaire. De même, dans le contenu de l'article, lorsqu'une œuvre hypermédiatique est citée, l'internaute a la possibilité de cliquer sur son titre. Ici encore, l'internaute est renvoyé à la fiche du Répertoire, c'est-à-dire au document secondaire. Néanmoins, l'internaute a la possibilité de consulter directement l'œuvre hypermédiatique, le document primaire, en consultant les notes en bas de page. Effectivement, lorsqu'une œuvre est citée dans le texte, une note en bas de page en donne sa référence sitographique comprenant un hyperlien qui renvoie cette fois-ci directement à l'œuvre. Dans le cas des *Dossiers thématiques*, les fiches sont exploitées comme une source d'informations authentiques. Elles permettent d'y étayer l'argumentaire. Elles satisfont alors une fonction informative, celle des auteurs du Dossier, qui y cherchent et y trouvent les informations scientifiques, dont ils ont besoin pour rédiger les contenus informatifs de ce document tertiaire. L'existence de celui-ci atteste de la présence d'un dispositif documentaire tertiaire. La fonction propre de celui-ci est de produire des documents tertiaires dérivés des documents secondaires. Le plus souvent, cette activité documentaire débute par la sélection d'une vingtaine de fiches du Répertoire listées dans le bloc *œuvre(s) connexe(s)*. Elle se poursuit par leur analyse. Contrairement à un dispositif documentaire secondaire, il ne s'agit pas ici de procéder à une analyse documentaire telle que la définit Jacques Chaumier, c'est-à-dire comme « une opération ou un ensemble d'opérations visant à représenter le contenu d'un document sous une forme différente de sa forme originelle afin d'en faciliter la consultation ou le repérage dans un stade ultérieur » (Chaumier, 2010 : 11). L'analyse déployée s'attache davantage à produire une information originale et authentique – une réflexion sur les arts hypermédiatiques – et à la matérialiser physiquement en lui attribuant un support, le document tertiaire – le *Dossier thématique*. Toutefois, les documents secondaires apparaissent dans le document tertiaire par l'intermédiaire des hyperliens qui y donnent accès. L'activité documentaire tertiaire se termine l'attribution de mots-clés, ceux du bloc *Taxonomies*, qui servent à l''indexation du *Dossier thématique*. Si celle-ci classe et organise les Dossiers – qui forment eux-mêmes une collection documentaire tertiaire –, elle est aussi utilisée comme filtre

pour effectuer une recherche facettée dans le moteur de recherche commun à tous les contenus disponibles sur le site internet du laboratoire NT2.

Les *Dossiers thématiques* sont élaborés par les membres du laboratoire NT2. Ils sont à destination de la communauté scientifique. Ainsi, ils participent à l'activité scientifique au cœur de la recherche en art menée dans ce laboratoire. À travers ce document tertiaire, ces acteurs élaborent des connaissances sur les arts hypermédiatiques et les communiquent en informations scientifiques. Aussi, ces derniers communiquent une deuxième forme de savoir sur les arts hypermédiatiques, qui se distingue de celle portée par les fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* par sa complexité. Si le contenu informatif des fiches est essentiellement descriptif et analytique, voire interprétatif pour les fiches enrichies, celui des *Dossiers thématiques* alimente une réflexion conceptuelle dotée d'une dimension théorique plus prononcée. De même, l'objet traité par un *Dossier thématique* est bien plus large que celui abordé dans une fiche du Répertoire. Effectivement, le premier traite d'un courant, d'une pratique ou d'une thématique liés aux arts hypermédiatiques, alors que le second aborde uniquement la compréhension d'une seule œuvre. De plus, avec son bloc *Définition*, le *Dossier thématique* contribue à établir et à fixer précisément la définition du vocabulaire scientifique mis au point et utilisé par les membres du NT2. Le savoir communiqué par les *Dossiers thématiques* est suffisamment complexe, que ces derniers sont souvent préparés en amont de l'organisation d'un événement scientifique, comme des journées d'étude ou un colloque. Ils permettent de tester la pertinence d'une problématique ou d'un objet questionné tout en contribuant à en élaborer le cadre théorique référent. Par exemple, le *Dossier thématique* intitulé *Enjeux de traduction : les théories de la traduction à la rencontre de l'hypermédia* dirigé par Joëlle Gauthier a préparé l'intervention de plusieurs membres du laboratoire NT2 sur cette thématique dans le cadre de la conférence ELO (*Electronic Literature Organization*) qui s'est tenue à Paris en septembre 2013[121]. De même, il a préfiguré le septième numéro de la revue scientifique numérique *bleuOrange* soutenue par le laboratoire NT2, entièrement consacré à la

121 Voir : ELO. (2013, septembre). *Traduire et préserver des œuvres numériques : les projets du laboratoire NT2, la revue bleuOrange et L'Abécédaire du Web par Alice Van Der Klei, Sophie Marcotte, Joëlle Gauthier, Ariane Savoie, Geneviève Has, Robin Varenas et Joanne Lalonde*. Récupéré le 17 août 2016 de https://conference.eliterature.org//critical-writing/traduire-et-préserver-des-œuvres-numériques-les-projets-du-laboratoire-nt2-la-revue

présentation de traductions françaises d'œuvres hypermédiatiques d'artistes anglophones[122].

À l'identique des *Dossiers thématiques*, les *Cahiers virtuels* sont aussi élaborés à partir du contenus scientifiques disponibles dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Ils sont présentés comme un espace numérique « de diffusion d'articles inédits traitant de divers aspects des arts et des littératures hypermédiatiques »[123]. Au départ, les *Cahiers virtuels* ont été conçus pour rendre compte du travail auto-réflexif mené par les membres du NT2, dans le cadre de journée d'étude sur l'élaboration de la méthodologie déployée pour élaborer le *Répertoires des œuvres hypermédiatiques*. Plus largement, il s'agissait de témoigner dans ces articles des méthodologies expérimentées par les membres du NT2 pour l'étude des œuvres hypermédiatiques. À l'époque, celles-ci nécessitaient une refonte des méthodes et des outils d'analyse en études littéraires et en histoire de l'art. Édité en décembre 2008, le premier *Cahier virtuel,* intitulé *Journée d'étude sur les arts et littératures hypermédiatiques 2006* et dirigé par Marianne Cloutier et Amélie Paquet, atteste de cette volonté[124]. Par la suite, les *Cahiers virtuels* se sont ouverts aux étudiants et aux jeunes chercheurs qui s'initiaient à l'analyse d'œuvres hypermédiatiques. Encore une fois, les articles soumettaient une auto-réflexion sur les méthodes analytiques expérimentées à cette occasion. Les auteurs y témoignaient des limites et des changements suscités par celles-ci sur les anciens cadres opératoires et théoriques dédiés à l'étude des œuvres artistiques et littéraires. Publié en septembre 2009, le quatrième *Cahier virtuel,* intitulé *Premières approches* et dirigé par Gabriel Gaudette constitue un exemple de ce type d'exercice[125]. La publication des derniers numéros a été soumise à des appels à communication afin d'ouvrir la participation à des auteurs extérieurs au laboratoire NT2. Les articles ne sont plus rédigés uniquement par ses membres

122 Voir : bleuOrange. (2013). *Numéro 07. bleuOrange, revue de littérature hypermédiatique*. Récupéré le 17 août 2016 de http://revuebleuorange.org/numero/07

123 Voir : NT2. (2005-2016). *Cahiers virtuels. Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels

124 Voir : Cloutier, M., Paquet, A. (2008, décembre). « Journée d'étude sur les arts et littératures hypermédiatiques 2006 ». *Cahiers virtuels n°1 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/journee-detude-sur-les-arts-et-litteratures-hypermediatiques-2006

125 Voir : Gaudette, G. (2009, septembre). « Premières approches » . *Cahiers virtuels n°4 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/premieres-approches

internes. En outre, aujourd'hui, les *Cahiers virtuels* s'éloignent désormais des préoccupations méthodologiques pour aborder des sujets spécifiques aux arts hypermédiatiques, comme les esthétiques numériques vintage[126] ou les poétiques numériques tactiles[127].

La structure des *Cahiers virtuels* est identique à tous les numéros. Elle s'organise autour de deux niveaux de pages. Le premier niveau contient une seule page. Elle introduit le numéro[128] en faisant une présentation. Elle est composée de cinq blocs. Le premier bloc qui apparaît en haut de la fenêtre est celui du bloc identité du Cahier. Il prend la forme d'un rectangle dans lequel se trouve une image choisie pour son lien avec le sujet abordé et en partie cachée par un fondu vert permettant d'afficher plusieurs informations de nature signalétique : son titre, son numéro, sa date de publication, l'identité des membres du NT2 qui l'ont dirigé. En dessous, un second bloc est constitué de plusieurs vignettes. Chacune d'entre elles correspond à un article. Lorsque l'internaute passe la souris dessus, son titre accompagné du nom et du prénom de ses auteurs surgissent sur un fond vert. De cette façon, l'internaute comprend qu'en cliquant il accède directement au contenu de l'article. Sous ces vignettes, un bloc texte donne à lire une présentation du numéro. Il adopte la forme d'un éditorial rédigé par ceux qui l'ont dirigé. Il détaille le sujet traité par le Cahier et annonce les articles qui le composent. Il est souvent complété par des références bibliographiques disposées à la fin du texte. Pour terminer, sur la colonne de droite, deux blocs sont signalés. Le premier est le bloc *Taxonomies,* le même présent dans tous les contenus du site internet du laboratoire NT2, dont la fonction est d'afficher les mots-clés qui indexent le *Cahier virtuel*. Ces derniers servent de filtres dans l'outil recherche commun à l'ensemble du site internet. En dessous, le second bloc *Autres Cahiers* renvoie explicitement à d'autres *Cahiers virtuels*. Le second niveau de pages correspond à chaque article contenu dans le Cahier. Chaque article comprend la même structure composée de

126 Voir : Galand, S. et Gauthier, G. (2012, décembre). « Esthétiques numériques vintage ». *Cahiers virtuels n°6 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/esthetiques-numeriques-vintage

127 Voir : Guilley, A. et Pelard, E. (2016, janvier). « Poétiques et esthétiques numériques tactiles : littérature et arts » . *Cahiers virtuels n°8 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/pœtiques-et-esthetiques-numeriques-tactiles-litterature-et-arts

128 Voir : Gauthier, J. et Van Der Klei, A. (2014, avril). « Traduire l'hypermédia / L'hypermédia et le traduire » . *Cahiers virtuels n°7 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/traduire-lhypermedia-lhypermedia-et-le-traduire

quatre blocs[129]. Le premier bloc identité donne à lire ses informations signalétiques : son titre, l'identité de son auteur, le titre du *Cahier Virtuel* auquel il appartient. En dessous, un bloc média affiche une image l'illustrant. Sous celle-ci, le long texte se déroule. Semblablement à l'article d'un *Dossier thématique*, il comprend des citations, des notes en bas de page et des références bibliographiques. Il adopte la forme et les normes d'un article scientifique conventionnel. Les deux derniers blocs se situent sur la colonne de droite. Le bloc *Autres articles de ce cahier* laisse voir des vignettes par lesquelles l'internaute peut éventuellement avoir accès aux autres articles de ce même Cahier tandis que le bloc *Autres cahiers* propose des entrées pour consulter d'autres numéros de ces derniers.

La production des contenus informationnels des *Cahiers virtuels* s'appuie sur les contenus scientifiques disponibles dans les documents secondaires que sont les fiches du Répertoire. Dans ce sens, les *Cahiers virtuels* se rapprochent des *Dossiers thématiques*. Toutefois, ce principe y est moins visible dans les *Cahiers virtuels*. Ils ne comportent pas de bloc listant les fiches du Répertoire citées dans les articles, qui serait similaire à celui intitulé *œuvre(s) connexe(s)* présents dans les *Dossiers thématiques*. Cependant, pour la très grande majorité des articles des *Cahiers virtuels*, les auteurs constituent tout de même leurs argumentaires en se basant sur des œuvres hypermédiatiques documentées dans le Répertoire. Cette relation avec les fiches du Répertoire se manifeste seulement dans les hyperliens disposés dans le contenu textuel de l'article. Effectivement, lorsqu'une œuvre y est citée, l'internaute a la possibilité de cliquer sur son titre[130]. Il est alors directement renvoyé à la fiche du Répertoire documentant celle-ci. Dans le septième numéro du *Cahier virtuel* intitulé *Traduire l'hypermédia / l'Hypermédia et le traduire*, dès l'éditorial, il est possible de s'apercevoir que chaque article qui le compose renvoie à une fiche du Répertoire (*Afternoon, a story*, *TRANS.MISSION[A.DIALOGUE]*, *Tetris Effect*, *Mouchette*)[131]. Finalement, les *Cahiers virtuels,* à l'image des *Dossiers thématiques,* s'apparentent à des documents tertiaires, car leurs

129 Voir : Gauthier, J. (2012, décembre). « Eastgate : dissonances en mode mineur » . *Cahiers virtuels Esthétiques numériques vintage n°6 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/eastgate-dissonances-en-mode-mineur-0

130 *Ibidem*.

131 Voir : Gauthier, J. et Van Der Klei, A. (2014, avril). « Traduire l'hypermédia / L'hypermédia et le traduire » . *Cahiers virtuels n°7 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/traduire-lhypermedia-lhypermedia-et-le-traduire

productions exploitent des documents secondaires, les fiches du Répertoire, comme source d'informations. De la même façon que pour les *Dossiers thématiques*, ils résultent d'un dispositif documentaire tertiaire, centré sur la production de documents aux contenus informatifs originaux et authentiques. Autrement dit, il contribue à matérialiser physiquement les savoirs produits sur les arts hypermédiatiques en lui attribuant un support. Si le contenu informatif des *Cahiers virtuels* relève d'une réflexion conceptuelle orientée vers une dimension théorique, ils sont surtout l'occasion de confronter les paradigmes théoriques expérimentés en interne par les membres du laboratoire NT2 avec ceux élaborés par des chercheurs appartenant à d'autres institutions. Effectivement, les *Cahiers virtuels* sont ouverts à des contributeurs extérieurs. Ils ont pour fonction de faire connaître des travaux de recherche originaux sur les arts hypermédiatiques et de contribuer au débat scientifique. De plus, ils closent souvent un champ de recherche interne au laboratoire. Le septième numéro des *Cahiers virtuels* déjà mentionné précédemment témoigne de ce principe :

> En juin 2013, Joëlle Gauthier publiait sur le site du NT2 son *Dossier thématique* portant sur les *Enjeux de traduction. Les théories de la traduction à la rencontre de l'hypermédia*. En septembre 2013, une importante délégation du Laboratoire se rendait à Paris pour présenter une table ronde sur la traduction et lancer le numéro sept de la revue *bleuOrange*, dans le cadre du colloque *Chercher le texte*, organisé par l'*Electronic Literature Organization*. Et aujourd'hui, en avril 2014, nous publions ce « mini numéro spécial » des Cahiers virtuels du NT2 pour clore une année de réflexions, de découvertes, de discussions et de partages[132].

Aussi, les *Cahiers virtuels* sont considérés comme des résultats scientifiques finaux, c'est-à-dire la forme de contenus scientifiques la plus aboutie produite en interne par le laboratoire du NT2. D'ailleurs, ils se distinguent par certaines particularités éditoriales. Par exemple, ils sont les seuls contenus informationnels du site internet du NT2 dotés d'un numéro. Cette mention correspond à un code conventionnellement utilisé pour référencer un périodique, notamment les revues scientifiques. De même, la mention « sous la direction de » qui apparaît dans le bloc *Autres cahiers* est une formule très usitée pour qualifier les publications scientifiques. Par leurs aspects formels, les *Cahiers virtuels* sont les contenus scientifiques du site internet du laboratoire NT2 qui se rapprochent le plus des codes de la revue scientifique, la forme de publication réputée comme la plus

132 *Ibidem*.

prestigieuse par le système de la communication scientifique (Chapitre II). Si par leur forme les *Cahiers virtuels* semblent s'apparenter à une revue scientifique en ligne, notamment en lui empruntant ses codes éditoriaux, ils n'en constituent pas une pour autant. Ils n'ont pas de numéro ISSN (*International Standard Serial Number*). De même, ils ne sont pas référencés par la plate-forme *Revues UQAM* qui se veut une vitrine des revues scientifiques affiliées à l'UQAM[133].

Plus haut dans ce chapitre, il a déjà été relevé que les différents types de résultats scientifiques produits en interne dans le laboratoire NT2, en plus de ceux contenus dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques,* sont répartis entre deux rubriques du site internet : les *Publications* et les *Expositions*. Ces dernières sont présentées comme des projets de « commissariats mettant en valeur des œuvres littéraires et artistiques hypermédiatiques »[134]. À ce jour, deux expositions sont en ligne. Il a été décidé ici de se focaliser uniquement sur l'exposition, intitulée l'*Abécédaire du Web*[135], réalisée en 2011, par Joanne Lalonde. Cette exposition a pour objectif à la fois de communiquer les aspects esthétiques, théoriques et critiques des arts hypermédiatiques, et de mettre en valeur quelques-unes des œuvres recensées par le Répertoire (Lalonde, 2012). Son contenu informatif a déjà été exploité pour présenter et définir les œuvres hypermédiatiques (Chapitre I – Partie II). La structure de cette exposition est basée sur le concept de l'abécédaire, c'est-à-dire qu'elle comprend vingt-six entrées correspondant chacune à une lettre de l'alphabet. Pour chacune d'entre elles, un mot-clé commençant par la même lettre concrétise un aspect conceptuel des arts hypermédiatiques, auquel sont associés un texte de présentation et un article plus complet pour en expliciter les ressorts. Concrètement, sur le site internet, l'exposition se déploie en deux niveaux. Le premier est un niveau général de présentation[136]. Il s'organise autour de cinq blocs. Le premier correspond au bloc identité composé du titre de l'exposition, affiché en gros et en gras, suivi en plus petit et en gris du nom et du prénom du commissaire. Le second bloc média apparaît tout de suite en dessous. Il s'agit d'une image illustrant l'exposition. Le troisième correspond à l'interface

133 UQAM. [s.d.]. *Revues UQAM*. Récupéré le 17 août 2016 de http://revues.uqam.ca/a-propos/
134 Voir : NT2. (2005-2016). *Expositions*. *Laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/exp
135 Il est possible de la consulter à cette adresse. Voir : Lalonde, J. (2011). *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 juin 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web
136 *Ibidem*.

principale de navigation par laquelle l'internaute peut explorer les vingt-six entrées proposées par l'exposition. À la suite de deux phrases l'introduisant, vingt-six vignettes se succèdent pour chaque lettre de l'alphabet. Chacune se compose de trois éléments : un dessin graphique mettant en scène la lettre désignée, le nom du concept qui lui est associé et un titre très court qui l'explicite. Le quatrième et cinquième blocs apparaissent dans la colonne de droite encadrée dans un contour vert. Le quatrième affiche les crédits de l'exposition. Toutes les personnes qui sont intervenues dans la production de l'exposition y sont mentionnées. Elles sont réparties en fonction de leur rôle respectif (commissariat et écriture des textes, chargés de projet et conception médiatique, coordination, graphisme, recherche, révision, navigations filmées, révisions des flambeaux et vignettes). Un remerciement aux artistes est aussi formulé. Il se termine par une phrase indiquant les institutions qui ont contribué à son financement (le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire FIGURA, le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture, et le Fonds Canadien pour l'Innovation). Le cinquième bloc *Taxonomies* est le même présent dans tous les contenus du site internet du laboratoire NT2. Il a pour fonction d'afficher les mots-clés qui indexent le contenu de l'exposition.

L'internaute a la possibilité d'accéder au second niveau de l'exposition en cliquant sur le titre de chaque concept associé à chacune des lettres de l'alphabet. La structure rendue visible est alors identique pour les vingt-six entrées proposées par le parcours de l'*Abécédaire du Web*[137]. Tout d'abord, un bloc identité reprend les informations contenues dans la vignette sur laquelle l'internaute a cliqué : le titre du concept défini dans cette page, le visuel graphique correspondant à la lettre de l'alphabet auquel il est associé, le court sous-titre explicitant le concept et le titre de l'exposition. Ensuite, un bloc texte donne à lire une succincte définition du concept théorique abordé. Il se termine par l'énumération des *Pièces d'exposition associées*, c'est-à-dire des autres concepts associés à celui présenté par le texte. Pour chaque concept cité, l'internaute a la possibilité de cliquer dessus pour se rendre directement sur la page qui lui est dédiée. Il est également invité à télécharger un fichier en format pdf, dans lequel il retrouve la définition du concept théorique affichée à l'écran, mais dans une version beaucoup plus

137 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/pieces/interactivite

étoffée[138]. Le texte adopte alors la forme d'un article scientifique. Le format pdf n'est pas anodin. Il est conventionnellement destiné à l'impression. Cette possibilité offerte à l'internaute témoigne d'une hybridité, celle d'une exposition en ligne sur un support numérique qui se prolonge avec des contenus informatifs plus complets destinés à être imprimés sur un support papier. Cette dimension hybride est parachevée avec le livre numérique, intitulé *Abécédaire du Web : 26 concepts pour comprendre la création sur internet,* gratuitement téléchargeable sur le site internet des *Presses de l'Université du Québec*[139]. Cette publication numérique compile tous les textes présents dans l'exposition. Cette hybridité entre l'exposition en ligne et le livre numérique s'explique sans doute par le fait que, paradoxalement, à l'origine, l'abécédaire devait se matérialiser uniquement dans une édition papier. Il s'agissait de trouver une forme pour communiquer et valoriser à la fois les fiches enrichies du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et le savoir développé par les chercheurs membres du laboratoire NT2. Or, pour ces derniers issus majoritairement des études littéraires, l'édition papier était le format qui leur apparaissait comme le plus prestigieux. Cependant, le format papier n'est jamais vraiment approprié pour évoquer des œuvres hypermédiatiques et notamment pour saisir leurs dimensions multimédia et interactive. Aussi, Joanne Lalonde a eu l'idée de s'éloigner du modèle littéraire de la publication papier pour s'orienter vers le format plus immersif de l'exposition en ligne, qu'elle a emprunté au champ muséal et à l'histoire de l'art. L'intérêt de l'exposition en ligne est de pouvoir y intégrer des navigations filmées. Sous la forme d'extraits vidéo, les navigations filmées permettent à un internaute de visualiser dynamiquement et rapidement le fonctionnement interactif d'une œuvre hypermédiatique sans avoir besoin lui-même d'en faire l'expérience, un exercice qui peut être très complexe et chronophage. Dans l'exposition en ligne, les navigations filmées apparaissent à la fin, à la suite du bloc texte définissant le concept abordé dans la page[140]. Elles sont précédées pour chacune d'entre elles par un petit paragraphe. Il en donne une très brève présentation et identifie l'œuvre à laquelle la navigation filmée se réfère en mentionnant son titre, son auteur et sa

138 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/abecedaire_interactivite.pdf

139 Voir : Presses de l'Université du Québec. (2014). *Abécédaire du web. 26 concepts pour comprendre la création sur internet*. Récupéré le 19 août 2016 de http://www.puq.ca/catalogue/livres/abecedaire-web-2329.html

140 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/abecedaire_interactivite.pdf

date de publication.

L'émergence de cette exposition l'*Abécédaire du Web* a été initiée par la volonté de trouver des formes inédites pour valoriser les fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* et le savoir qu'elles contiennent. Son objectif général est de communiquer les paradigmes esthétiques, théoriques et critiques des arts hypermédiatiques, à partir de concepts fondateurs de la recherche menée au laboratoire NT2. De cette manière, elle contribue aussi à stabiliser le vocabulaire spécialisé que l'équipe scientifique développe et en donner des définitions précises. L'exposition en ligne s'apparente ainsi à une des formes de contenus scientifiques les plus abouties produits par les chercheurs du NT2. Les expositions en ligne à l'image des *Cahiers virtuels* sont alors considérées comme des résultats scientifiques finaux. Chaque définition des concepts abordés par cette exposition s'appuie à chaque fois sur deux ou trois œuvres du Répertoire. Pour une partie d'entre elles, Joanne Lalonde les a sélectionnées à partir des fiches du Répertoire. Inversement, pour une autre partie, elle les a trouvées directement sur le net. Dès lors, l'exposition a été l'occasion de compléter le Répertoire en documentant ces œuvres par des fiches, comme l'atteste ce propos d'un assistant de recherche :

> *Dans le cadre de l'Abécédaire, Joanne Lalonde avait choisi plusieurs œuvres connues, mais certaines n'étaient pas dans le Répertoire. Ça a été l'occasion de combler les lacunes, en les répertoriant. Si une œuvre est assez intéressante pour figurer dans une exposition du NT2, la moindre des choses, c'est de s'assurer qu'elle apparaît dans le Répertoire* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 127).

L'exposition en ligne s'apparente alors à un document tertiaire, dans le sens qu'elle exploite les informations fournies par les documents secondaires que sont les fiches du Répertoire. Dans l'*Abécédaire du Web*, ce principe se matérialise dans le bloc intitulé *Vidéos sélectionnées dans le Répertoire*[141]. Pour chaque œuvre hypermédiatique citée dans l'article, l'internaute a la possibilité de visionner sa navigation filmée. Celle-ci est directement empruntée à sa fiche enrichie disponible dans le Répertoire. Par contre, il n'existe pas d'hyperliens permettant à l'internaute de basculer directement de l'exposition en ligne vers la fiche documentaire à laquelle a été empruntée la navigation filmée. Paradoxalement, pour retrouver la fiche documentaire de l'œuvre citée dans l'article, il doit soit

141 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif » . *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/pieces/interactivite

interroger le moteur de recherche du Répertoire, soit consulter l'article dans le fichier en pdf à la fin duquel la rubrique *Fiches bonifiées du NT2* liste les références de toutes les fiches documentaires des œuvres citées dans l'article[142]. Si l'adresse *web* soulignée et en bleu de la fiche documentaire y est bien mise en évidence, il ne s'agit pas d'un hyperlien. Il n'est pas possible de cliquer dessus pour la visionner. L'internaute est obligé de copier l'adresse *web* pour la coller ensuite dans la barre d'adresse de son navigateur. L'absence d'hyperlien s'explique sans doute par le fait que l'article sous le format pdf a été conçu pour être imprimé et non pas être consulté *via* un écran. L'exposition en ligne s'appréhende toutefois comme un document tertiaire conçu à partir de documents secondaires, les fiches du Répertoire. Elle confirme donc l'existence d'un dispositif documentaire tertiaire, dont la mise en œuvre aboutie à sa production.

Au final, si le dispositif documentaire secondaire répond à un dessein informationnel, celui de saisir et de fixer dans les fiches du Répertoire – les documents secondaires – sous une forme condensée la compréhension d'œuvres hypermédiatiques – les documents primaires –, les trois dispositifs documentaires tertiaires remplissent une fonction communicationnelle. Autrement dit, ils produisent des documents tertiaires – *Dossiers thématiques*, *Cahiers virtuels* et *Expositions en ligne* – qui parachèvent le dispositif documentaire du NT2 en communiquant les résultats scientifiques de la recherche menée dans ce laboratoire. Le dispositif documentaire du NT2 composé d'un volet secondaire centré sur un dessein informationnel et de trois volets tertiaires axés sur une fonction communicationnelle atteste de sa condition info-communicationnelle. Plusieurs niveaux de résultats sont diffusés par le dispositif documentaire du NT2. Tout d'abord, les fiches du Répertoire sont porteuses d'informations scientifiques de nature descriptive, analytique, signalétique, voire interprétative pour les fiches enrichies, issues de l'analyse documentaire des œuvres hypermédiatiques. Elles constituent la forme la plus simple des résultats scientifiques communiqués. Ensuite, les *Dossiers thématiques* offrent à la lecture la présentation d'un courant, d'une pratique ou d'une thématique récurrents dans les fiches du Répertoire. Aussi, ils communiquent des contenus scientifiques d'un niveau supérieur. Plus complexes, ils sont souvent l'occasion de préparer en amont un événement

142 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/abecedaire_interactivite.pdf

scientifique de type journée d'étude ou colloque. Enfin, les *Cahiers virtuels* et les expositions en ligne diffusent les contenus scientifiques les plus élaborés permettant de rendre compte des paradigmes théoriques élaborés par la recherche conduite par les membres du laboratoire NT2. Souvent réalisés en aval d'un événement scientifique, les *Cahiers virtuels* closent un grand chantier de recherche et permettent de le confronter à des intervenants extérieurs. En parallèle, les expositions en ligne s'éloignent du modèle communicationnel de la publication et de l'écrit scientifique pour privilégier des formes plus immersives et plus visuelles. Par exemple, les navigations filmées y sont particulièrement mises en avant. Pour conclure, l'originalité du dispositif documentaire du NT2 composé d'un dispositif secondaire moteur – le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* – et des trois dispositifs documentaires qui lui succèdent est de pouvoir communiquer sur la même plate-forme *web* des résultats scientifiques sous diverses formes et notamment des contenus scientifiques intermédiaires. D'une certaine façon, il valorise les étapes intermédiaires dans le processus de recherche sur les arts qui auparavant n'étaient pas productives de résultats scientifiques, c'est-à-dire que les connaissances acquises pendant celles-ci n'étaient pas communiquées. Par exemple, les étapes de sélection du corpus artistique et de son analyse documentaire n'étaient pas rendues publiques. Avec le dispositif documentaire du NT2, elles le sont désormais. Ce principe est présenté par le membre du comité de direction questionné comme étant une des originalités du dispositif info-communicationnel du NT2 : « *Ce qui est un peu nouveau avec le NT2, c'est qu'on met en ligne des résultats intermédiaires, qui ne sont pas des résultats finaux* » (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 118-119). Avec ce dispositif documentaire, l'acte communicationnel au NT2 n'intervient plus uniquement à la fin d'un programme de recherche, il advient à chacune des étapes intermédiaires constitutives d'un processus de recherche.

3.3 Les fiches documentaires et les vues de l'Archive Arc_Danse en ligne

Dans les sous-chapitres précédents, l'analyse du second volet du dispositif documentaire a démontré qu'il répond à un dessein informationnel, celui de saisir et de fixer dans de nombreux documents secondaires la mémoire d'œuvres chorégraphiques historiques, de leurs processus créatifs originaux et des processus

de recréation de Mario Côté. Il pallie leurs disparitions inévitables et instantanées dues à leur nature éphémère. Les acteurs du projet Arc_Danse se sont emparés de la documentation comme outil de mémorisation. Cependant, le dispositif documentaire mis au point par ces derniers ne se limite pas à ce seul volet secondaire. Son analyse comme dispositif info-communicationnel permet de constater que celui-ci est complété par un volet tertiaire. Il est matérialisé dans l'archive Arc_Danse qui adopte la forme d'une base de données en ligne.

Pour assurer le développement informatique de celle-ci, Mario Côté s'est associé à deux autres chercheurs en sciences de l'informatique : Brigitte Kerhervé professeure à l'UQAM et Olivier Gerbé professeur à l'HEC-Montréal. Brigitte Kerhervé a l'habitude de collaborer avec les artistes dans le cadre de projet de recherche commun, tel qu'il en est l'usage au laboratoire Hexagram-UQAM. Pour elle, le travail qui consiste à leur développer des outils informatiques est attrayant, car il lui permet souvent d'aborder des problématiques de recherche en sciences de l'informatique pertinentes et originales, notamment autour des bases de données, de la gestion des données multimédias, de l'élaboration de descripteurs et de terminologies appropriées. Pour mener à bien le développement de l'archive Arc_Danse, elle s'est rapprochée du professeur Olivier Gerbé pour avoir accès à la plate-forme WAD (*Web Application Design*), un logiciel libre de prototypage initialement produit par la MATI de Montréal (Maison des technologies pour la formation et l'apprentissage Roland-Giguère) pour créer et tester rapidement des environnements pédagogiques variés, tels que des portfolios à destination des étudiants en enseignement supérieur. Olivier Gerbé a coopéré avec Brigitte Kerhervé et Mario Côté, car le contexte original du projet Arc_Danse permet de développer les potentialités techniques de cette plate-forme WAD. En effet, tous les développements informatiques élaborés spécifiquement pour la base de données Arc_Danse sont réintégrés par la suite à celle-ci. Ils peuvent être ainsi réutilisés pour d'autres applications et dans d'autres contextes de recherche. Au sein du projet Arc_Danse, ils ont été modélisés par des étudiants, au niveau de la maîtrise, en sciences de l'informatique. Ils ont tous été dirigés par la professeure Brigitte Kerhervé. Plusieurs se sont succédé sur des points techniques précis, comme le stockage et le visionnage de séquences vidéos ou la modélisation des algorithmes permettant de piloter le système des vues comme moyen de regarder

et consulter l'archive. L'outil WAD a déjà fait l'objet d'une présentation (Chapitre I). Son intérêt est de pouvoir développer facilement une base de données, qui permet de gérer du contenu et de le diffuser sur le *Web*. Plus exactement, il simplifie la possibilité de la modifier au fur et à mesure que le modèle conceptuel d'organisation de données se met en place, de sorte que les aspects techniques et informatiques demeurent subsidiaires à l'approche conceptuelle du projet. Aussi, pour la conception de la base de données Arc_Danse, il a favorisé un travail empirique et collectif basé sur l'expérience et adapté à la méthodologie de l'essai-erreur. Cette forme de travail est confirmée par Brigitte Kerhervé lorsqu'elle dit que leur « *fonctionnement, c'est l'essai-erreur, un peu de façon empirique et expérimental pour voir ce qui fonctionne, ce qui peut émerger de tout ça* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 148). Autrement dit, le développement informatique de la base de données a été réalisé au fur et à mesure que le modèle conceptuel et structurel de l'archive a été établi par l'ensemble des membres de ce projet de recherche. Si ce travail ne s'est pas effectué de manière linéaire, il est toutefois possible d'y repérer trois grandes étapes. La première a consisté à intégrer dans la base de données les versions numériques de tous les documents choisis pour être présents dans le prototype[143]. La seconde a permis l'élaboration de la structure des métadonnées permettant de les décrire. La troisième a abouti à la modélisation de l'ossature pour les classer et du système pour les afficher selon des vues spécifiques.

Avant de commencer à étudier la base de données en ligne qui matérialise l'archive Arc_Danse, il convient de préciser encore une fois que la version analysée ici correspond, non pas à une version finalisée, mais à un prototype en cours d'élaboration. Il s'agit de la version existante lors de l'été 2015[144]. La première page de l'archive s'ouvre sur quatre entrées différentes : « *A Morte in Braccio* », « *Les Saisons Sullivan* », « *Le Temps qui reste* » et « *Fonds d'archives* » (Annexe 25 : 185). La classification générale de l'archive est organisée par projet

143 Le prototype de l'archive Arc_Danse auquel j'ai pu avoir accès ne contient pas l'ensemble des documents réunis et produits par le processus de recréation. Les moyens humains, techniques et financiers, n'étaient pas suffisants pour les intégrer tous dans la base de données. Toutefois, les documents visibles dans le prototype ont été choisis pour rendre compte de la diversité de l'ensemble documentaire constitué par le projet de recherche.

144 Si ce prototype est en ligne, son accès n'est pas public. Cependant, une autorisation m'a été accordée pour que je puisse en faire des captures d'écrans de manière à pouvoir en rendre compte dans les annexes.

artistique. Les trois premières entrées portent le nom de trois films réalisés par Mario Côté. Seule, l'entrée « fonds d'archives » ne correspond pas à un projet spécifique à l'artiste. En réalité, celle-ci donne accès aux documents historiques légués par les deux chorégraphes Jeanne Renaud et Françoise Sullivan (Annexe 25 : 186). Ils sont classés dans deux dossiers, un pour chaque chorégraphe. À l'intérieur, ils sont triés dans des sous-dossiers par leurs typologies : photographies, documents et vidéos. La typologie « documents » fait référence à des publications (livres, revues, articles, manuscrits. *etc*.). Chaque entrée par projet artistique repose sur la même structure de sous-ensembles : « Préproduction », « Production », « Postproduction », « Archives » et « Vues générales de l'archive » (Annexe 25 : 187). Le dossier « Préproduction » contient tous les documents qui comportent des informations en relation avec les étapes précédant le tournage de la recréation. Le dossier « Production », lui, réunit justement tous les documents qui témoignent de ce tournage. Le dossier « Postproduction » rassemble tous les documents en lien avec les étapes succédant au tournage, comme le montage ou des événements de diffusion du film. Le dossier « Archives » regroupe les documents historiques utilisés par Mario Côté et la chorégraphe dans le processus de recréation. Ces documents sont les seuls redondants dans l'archive, puisqu'ils se retrouvent également dans le « Fonds d'archives ». Le dossier « Vues générales de l'archive » donne à voir tous ces documents disponibles dans les dossiers précédents, selon une autre modalité plus visuelle et plus esthétisante que l'arborescence décrite à l'instant. Chaque vue ainsi créée met en scène une sélection de documents conformément à une vision précise et thématique de l'archive. Ces vues seront analysées plus en détail dans un des paragraphes suivants.

L'ossature décrite présentement organise le classement de l'archive. Elle est très proche de la première arborescence de dossiers utilisée pour trier et classer la documentation du projet Arc_Danse. Celle-ci a été détaillée dans le sous-chapitre précédent consacré au second volet du dispositif documentaire d'Arc_Danse. Pensée par Mario Côté avec l'aide de deux stagiaires, elle adoptait une structure représentant les différentes étapes du déroulement du processus de recréation. L'ossature de la base de données a repris ce même principe, comme le montre la présence des quatre sous-ensembles : « Préproduction », « Production »,

« Postproduction », « Archives ». Ce travail a été en partie réalisé par une assistante de recherche qui explique qu'elle s'est inspirée fortement de cette structure : « *j'essaie d'avoir des documents représentatifs de tous ces dossiers préproduction, production, postproduction* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178). Cependant, elle s'est rendu compte que les autres dossiers – légal, diffusion, divers – n'étaient pas vraiment pertinents par rapport à cette idée de vouloir retranscrire dans l'ossature de la base de données les différentes étapes du processus de recréation. Elle mentionne qu'elle a remarqué parmi les documents de ces derniers « des doublons » : « *Par exemple, dans le dossier légal, il y a des documents qui illustrent différents moments la pré-production ou la production* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178). Aussi, pour l'ossature finale, la décision a été prise de supprimer ces dossiers subsidiaires et de ventiler les documents dans les autres sections correspondant aux différentes étapes du processus de recréation. L'ossature de la base de données émane donc d'une véritable réflexion menée sur la modélisation du processus de recréation, l'identification de ses différentes étapes et l'affiliation des documents à chacune d'entre elles. Ces propos de la chercheuse Brigitte Kerhervé confirment ce travail réflexif :

> *On va essayer de donner à voir les documents selon les étapes de son processus de recréation. On cherche à représenter dans l'archive le travail de Mario. On va regarder le processus qui guide le travail créatif de Mario, on parle déjà de trois grandes étapes : la préproduction, la production et la postproduction. Mais, on va peut-être voir que ces étapes se découpent en sous-étapes* (Brigitte Kerhervé, Annexe 21 : 169).

L'attribution des mots-clés à chaque document repose également sur ce même principe, comme l'affirme Brigitte Kerhervé : « *ce qui est important, c'est alors d'associer dans le travail de description, dans les mots-clés, la bonne étape dans le processus de recréation* » (Brigitte Kerhervé, Annexe : 154). Les étapes du processus de recréation sont très proches de celles ponctuant la fabrication d'un film ou d'un document audiovisuel. Dans le sous-chapitre précédent consacré au second volet dispositif documentaire d'Arc_Danse, il a été mentionné que ce rapprochement était dû au fait que le processus de recréation de Mario Côté aboutit au final à la production d'un film. Cependant, Mario Côté précise bien que l'ossature de la base de données doit rendre compte de l'originalité de son processus de recréation. Cette phrase atteste de cette volonté : « *pour moi, avant*

tout ce n'est pas une archive sur la danse ou une archive sur un film, c'est une archive sur la recréation » (Mario Côté, Annexe 18 : 167). La présence de la section « Fonds d'archives » et celle « archives » au sein même de l'arborescence de chaque projet artistique démontre bien que l'ossature de l'archive ne repose pas sur les étapes de fabrication d'un film. Ces archives correspondant aux documents historiques légués par les chorégraphes Jeanne Renaud et Françoise Sullivan témoignent effectivement de l'originalité propre au processus de recréation de Mario Côté. Il les a utilisés pour recréer des œuvres chorégraphiques modernes du patrimoine artistique québécois. D'ailleurs, ces documents pour chaque projet artistique sont regroupés dans le sous-ensemble « archives ». Ils réapparaissent aussi dans le « Fonds d'archives », mais celui-ci en comprend d'autres qui n'ont pas été directement utilisés par Mario Côté. Cette entrée distincte « Fonds d'archives » marque justement l'idée que ces documents historiques demeurent détachés des récréations déjà réalisées par Mario Côté. D'une certaine manière, ils restent disponibles pour de futures recréations, qu'elles soient encore conduites par Mario Côté ou alors initiées par d'autres artistes, de sorte à toujours maintenir le caractère vivant de cette archive. L'analyse de son ossature montre que celle-ci semble répondre à une volonté de communiquer à futurs usagers le processus de recréation expérimenté par Mario Côté. Celui-ci formule cette intention de la sorte : « *on pourrait dire que l'archive est une sorte d'immense documentaire sur la recréation en train de se faire* » (Mario Côté, Annexe 20 : 165).

La structure qui organise les métadonnées décrivant les documents répertoriés dans la base de données a été produite par une assistante de recherche. En regardant toute la diversité de ces documents, elle a identifié les champs susceptibles d'être intéressants pour les indexer. Elle décrit ce travail de cette manière :

> *Tu vois un document, c'est quoi les questions que ce document te pose, et qu'est-ce que tu penses qu'il serait intéressant d'archiver par rapport à ça, etc. Moi, à partir de ça, j'ai proposé plusieurs choses. Mais ce qui n'était pas clair au départ pour moi, qu'est-ce qu'on archive ? Qu'est-ce qu'on met dedans ? [...] Finalement, j'ai proposé plusieurs choses et après on a discuté, oui ce champ on le garde, non celui-ci n'est pas pertinent* (Assistante de recherche. Annexe 23 : 176-177).

Elle s'est aussi inspirée des structures d'indexation en ligne des musées et des

bibliothèques. Au final, dans l'archive Arc_Danse, chaque document est associé à une fiche documentaire, dont la structure est toujours identique (Annexe 25 : 188). La fiche débute par le titre du document apparaissant en grand et en gras. Après, elle s'organise autour de quatre champs généraux. Le premier champ se nomme « Objet médiatique ». Il donne le nom du fichier numérique du document indexé, à côté duquel une image de celui-ci apparaît. Il est possible de cliquer dessus pour la visionner en grand écran. S'il s'agit d'une vidéo, un *player* s'ouvre pour la regarder. Le deuxième champ « Données d'archivage » regroupe toutes les informations relatives à l'acte d'archivage en lui-même : sa date, les droits d'auteur du document[145], le nom de l'assistant de recherche qui s'est occupé de remplir la fiche documentaire, une série de quatre mots-clés au service de l'indexation. Le troisième champ « Caractéristiques de l'objet médiatique » réunit des informations sur le document lui-même en tant que support. Il affiche sa date, ses dimensions, son état de conservation et sa source. L'état de conservation est davantage pertinent pour les documents historiques qui existent dans une version non numérique. Cette information renseigne alors sur l'état de conservation de la version non numérisée. De son côté, la source est un moyen de localiser le document, à savoir s'il appartient aux archives de Mario Côté, de Françoise Sullivan ou de Jeanne Renaud. Le quatrième champ « Informations sur l'objet médiatique » se concentre sur le contenu informationnel du document : sa description, les documents connexes à celui-ci, le lieu où il a été produit, son contexte de production, les participants à sa création et les actants. La description permet d'en présenter le contenu sous la forme d'un texte court tandis que la description du contexte renseigne sur sa production. Les participants à la création désignent entre autres les personnes qui ont participé à sa création alors que les actants sont les personnes visibles sur celui-ci.

Par leur structure, ces fiches documentaires diffusent les documents secondaires en apportant des informations authentiques qui les contextualisent et en rendant explicites leurs contenus informationnels. Par exemple, la photographie intitulée *Tournage et images 1* sans les métadonnées apportées par l'archive est pauvre en informations pour une personne qui ne connaît pas le

145 Ce champ n'a pas été rempli, car il nécessite une réflexion sur les droits d'auteurs affiliés à chacun des documents, qui n'a pas été réalisée dans le cadre de ce premier volet du projet de recherche Arc_Danse.

contexte de sa production (Annexe 25 : 190-191). En la regardant simplement, elle y voit le tournage d'une séquence vidéo d'une danseuse en train d'évoluer sur un plateau. La personne en apprend beaucoup plus sur son contenu, si elle lit les métadonnées qui l'accompagnent. Elle saura alors qu'il s'agit d'une photographie du tournage d'une œuvre intitulé *A Morte in Braccio*, co-réalisée par le réalisateur Mario Côté et la chorégraphe Jeanne Renaud, qu'elle date de janvier 2012 et qu'elle appartient aux archives de Mario Côté. La scène se dote alors d'une signification plus importante. Elle donne à voir la danseuse Louise Bédard en train d'interpréter la chorégraphie pendant que le réalisateur Mario Côté et le caméraman contrôlent sur un moniteur l'image capturée à l'instant par la caméra. Il en est de même pour les autres photographies de ce tournage. Parfois, le titre en lui-même donne une information déjà suffisante pour en apprendre plus sur le tournage. Par exemple, la photographie intitulée *Sous le regard de Jeanne* révèle l'implication de la chorégraphe dans le tournage du film (Annexe 25 : 193). Jeanne Renaud n'est jamais loin de la caméra observant avec attention tous les mouvements de la danseuse. Les informations fournies ne concernent pas uniquement le tournage des recréations, car certains documents appartiennent à la préproduction ou à la postproduction, comme cela a déjà été signalé dans cette thèse. Par exemple, pour la recréation des *Saisons Sullivan*, l'entrée « préproduction » contient une série de photographies de paysages enneigés (Annexe 25 : 194). Les métadonnées informent le lecteur que ces photographies ont été réalisées le 26 janvier 2006, par Mario Côté lui-même, au Mont-Saint-Hilaire, sur le lieu précis du tournage de la recréation de la chorégraphie de Françoise Sullivan *Danse dans la neige* (Annexe 25 : 194-195). Ces photographies de paysages enneigés très similaires les unes des autres ne sont pas anodines, car elles montrent en réalité la recherche minutieuse du réalisateur Mario Côté pour déterminer l'angle de la caméra pour chacun des plans de son film. Si les métadonnées informent sur les documents secondaires en lien avec le processus de recréation de Mario Côté, le même principe s'observe pour les documents secondaires historiques. Par exemple, l'entrée « archives » contient une série de photographies prises par le photographe Alain Renaud, en 1946, montrant Jeanne Renaud en train de danser (Annexe 25 : 197). Les métadonnées apprennent au lecteur qu'il s'agit en réalité des premières études en studio réalisées par Jeanne Renaud pour sa future pièce *Déformité* à l'origine de la recréation *A Morte in*

Braccio conduite par Mario Côté.

Ce travail d'indexation des documents secondaires est partiellement réalisé dans la version du prototype étudiée au moment de la rédaction de cette thèse. Il est effectué par la même assistante de recherche qui s'est occupée de construire la structure d'organisation des métadonnées de l'archive. Elle a été choisie pour son profil d'étudiante en danse à l'université. Effectivement, pour Mario Côté, il était important que cette personne en charge de l'indexation pratique la danse, car elle possède une connaissance de cette discipline artistique et en maîtrise le langage spécifique lui permettant de décrire et surtout de comprendre les nombreux documents en lien avec la danse. L'assistante de recherche a conscience qu'elle pose avant tout sur ces documents un regard de danseuse, comme en témoignent ces propos :

> *Mon point de vue de danseuse préside. C'est sûr, il y a des documents où je suis plus à l'aise, car j'ai des choses à dire, car je suis danseuse. Par exemple, quand il s'agit de décrire les répétitions d'une danseuse, je comprends les enjeux, je comprends ce qu'il y a d'intéressant dans le document* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 179).

Par contre, elle se rend aussi compte de ses limites, notamment pour décrire les documents qui contiennent des traces du processus de recréation en vidéodanse de Mario Côté :

> *Après, il y a des documents de tournage, où ils sont en train d'installer des caméras. Moi, je ne suis pas compétente pour les décrire. Je ne suis pas la bonne personne alors qu'il y a plein d'informations pertinentes. Je n'ai pas le vocabulaire et je n'ai jamais tenu une caméra ou organisé un tournage* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 179).

De son côté, Mario Côté s'est également aperçu de cet obstacle :

> *On voulait commencer ce travail d'indexation et on avait principalement ces documents historiques qui proviennent de la danse. Mais, c'est vrai que quand on va avancer dans le projet on pourrait faire intervenir quelqu'un, ou moi-même, pour décrire ce qui est plus spécifique à l'image filmique et lié au langage des images* (Mario Côté, Annexe 20 : 166-167).

En outre, l'autre difficulté à laquelle elle est confrontée concerne le fait qu'elle n'a pas eu la chance de participer aux recréations des œuvres, ce qui lui complique la tâche pour indexer ces documents secondaires. En effet, ses connaissances sur leurs contextes de production étant limitées, elle ne peut pas apporter les

informations qu'elle souhaiterait pour renseigner comme elle le voudrait leurs contenus. Pour pallier cette difficulté, elle a proposé à Mario Côté de revoir avec lui l'indexation de tous les documents secondaires afin qu'il puisse mieux les renseigner. Elle formule ce souhait de cette façon :

> *Tu es toujours mis en face de tes compétences. Il faudrait revoir chaque document avec Mario et que lui me dise ce qui est intéressant par rapport à son processus de recréation. De cette façon, j'aurais des éléments plus pertinents. J'ai besoin de lui pour renseigner certains champs. [...]. Il y a beaucoup de choses que je déduis. Je vois l'auteur, la date. Mais, si c'est une archive en lien avec son processus de recréation, il faut qu'il mette des informations qui viennent de lui* (Assistant de recherche, Annexe 23 : 179).

Mario Côté pense lui aussi qu'il devrait participer à ce travail d'indexation, car il est en mesure d'apporter des informations qu'il juge précieuses :

> *Je pense que c'est extrêmement important que je prenne le temps de participer à l'indexation, car je peux apporter des informations intéressantes.[…]. Par exemple, les photos prises par le frère de Jeanne Renaud de Déformité à New York avec un appareil qui était les premiers appareils Polaroïds. Ce qui fait que toutes ces photos ont toutes cette teinte un peu orangée. C'est absolument important d'avoir cette information-là, et que cette photo ait été prise dans un espace complètement réduit, parce qu'ils n'avaient pas beaucoup d'espace, parce qu'ils habitaient dans des appartements très petits, et ces informations-là, sont pour nous extrêmement intéressantes et importantes* (Mario Côté, Annexe 20 : 163).

Pour lui, ces informations historiques sont importantes, car il estime que « *ça pourrait être un élément, qui pourrait stimuler un autre artiste pour une autre œuvre ou d'autres objets de création* » (Mario Côté, Annexe 20 : 164). L'assistante de recherche et Mario Côté ont également convenu de faire participer les deux chorégraphes au travail d'indexation, car elles aussi seraient en mesure d'apporter des informations originales sur les documents secondaires, particulièrement sur ceux en rapport avec leurs propres processus de création. Par exemple, ils souhaitent impliquer Jeanne Renaud dans ce travail pour qu'elle commente les documents appartenant à ses propres archives :

> *Elle pourrait rajouter des informations sur le contexte de production de ces documents. Par exemple, on voit qu'il y a des photos qui ont été prises dans un studio, mais est-ce que la photo montre une répétition, un moment de création, mais à quel moment dans le processus de création. Et pour beaucoup, on n'a même pas la date* (Assistante de recherche, Annexe 18 : 148).

Dans les réunions de coordination, l'assistante de recherche mentionne à plusieurs reprises l'intérêt de faire collaborer les deux chorégraphes à ce travail d'indexation :

> *J'ai parlé avec Mario et je pense qu'on le fera. Par exemple, pour tous les documents de Jeanne, de rencontrer Jeanne, avec Mario, on se met tous les trois autour de l'archive et on récolte l'information. Elle a peut-être des choses à livrer, à dire. Ça peut rajouter quelque chose. En tout cas, moi, je trouve que ce sont des choses auxquelles je suis attachée, car je trouve ça intéressant de faire vivre Jeanne Renaud dans ces documents* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 177).

Mario Côté estime justement que ce travail d'indexation collaboratif constitue la richesse et l'originalité de l'archive Arc_Danse : « *Au final, on va trouver différentes entrées entre mon point de vue, celui des chorégraphes et celui de l'assistante de recherche. C'est nous quatre qui allons alimenter l'archive en informations. C'est ce qui fait sa singularité et sa richesse* » (Mario Côté, Annexes 20 : 166).

Au final, le principe retenu pour guider ce travail d'indexation est de privilégier uniquement le recueil d'informations qui sont significatives pour la compréhension, non pas des documents secondaires en eux-mêmes, mais des documents primaires que sont les chorégraphies historiques, leurs processus de création ou les processus de recréation de Mario Côté. Effectivement, les documents secondaires ont été rassemblés dans l'archive uniquement parce qu'ils en portent les traces. Autrement dit, l'assistant de recherche en collaboration avec Mario Côté et les deux chorégraphes tentent de reconstruire le sens de ces derniers en procédant, d'une part, à une analyse documentaire des documents secondaires qui en contiennent des traces, et d'autre part, en mobilisant leurs souvenirs. Avec leurs propres connaissances et leurs propres regards, ils produisent ainsi tous ensemble des informations authentiques sur les documents primaires qu'ils communiquent à travers les métadonnées. De la sorte, l'archive en donne des représentations à la fois textuelles et visuelles. D'une certaine manière, elle construit un substitut documentaire qui remplace l'événement ou l'objet artistique disparu. L'archive Arc_Danse est alors assimilée à un dispositif documentaire tertiaire servant d'intermédiaire entre les documents, qu'ils soient primaires ou secondaires, et les chercheurs qui en exploitent les contenus informationnels. Les

fiches documentaires qualifiées de « tertiaires » contiennent des données paratextuelles, synthétiques et analytiques, à la fois sur les documents secondaires et les documents primaires. Si dans la plupart des dispositifs documentaires le travail d'indexation respecte la règle conventionnelle de l'objectivité, dans l'archive Arc_Danse, il n'est pas réalisé d'une façon neutre. Plusieurs axes d'analyse précis sont privilégiés, qui orientent la vision et la compréhension de ces documents. Plusieurs regards peuvent être posés sur chaque document. Dès lors, les informations recueillies ne sont pas les mêmes. Ces propos de l'assistante de recherche témoignent de cet enjeu : « *Finalement, on peut avoir un regard très plastique sur l'objet, on peut avoir un regard plus par rapport à la danse justement [...], il y a plusieurs points de vue possibles à poser sur ces documents* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 177). Mario Côté confirme le caractère subjectif de ce regard porté sur les documents :

> *Je pense que c'est extrêmement important. C'est assez extraordinaire tout le travail d'indexation fourni par cette base de données. On a les objets numérisés qui sont nommés, qui sont décrits, avec leurs critères les plus objectifs. Mais, il intervient aussi des données qui sont beaucoup plus subjectives* (Mario Côté, Annexe 20 : 163).

Pour Mario Côté, le caractère subjectif de l'archive Arc_Danse fonde justement son intérêt comme il affirme lui-même : « *C'est à partir de données subjectives, des données personnelles d'un artiste ou plusieurs artistes. Elles donnent un regard subjectif sur l'œuvre, son processus de création et son processus de recréation* » (Mario Côté, Annexe 18 : 149). Le but de ce dispositif documentaire tertiaire est de communiquer la singularité d'un processus de création ou de recréation propre à un ou plusieurs artistes afin de permettre à d'autres artistes de créer de nouveau, comme le rappelle Brigitte Kerhervé par ces propos : « *L'objectif de cette archive, ce n'est pas archiver comme en science de l'information, j'archive, j'archive, j'archive. C'est créer ! Car l'objectif ultime, c'est de créer autour de tout ça* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 149).

Si la base de données Arc_Danse communique les documents secondaires et les métadonnées qui y sont affiliées, selon une ossature organisée autour des étapes du processus de recréation conduit par Mario Côté, elle possède aussi un outil interne permettant de les sélectionner et de les disposer autrement. Brigitte Kerhervé décrit cet outil de cette manière : « *On a la possibilité de faire des vues*

qui vont ramener ou présenter d'une certaine manière toute une partie du contenu de l'archive » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 181). Pour elle et pour Mario Côté, il s'agit d'une nouvelle façon de montrer l'archive et d'en exploiter le contenu informationnel. L'outil a été développé par une étudiante en sciences de l'informatique. Elle a codé un algorithme qui génère les vues à partir des métadonnées qu'il sélectionne. Les assemblages peuvent être infinis comme le rappelle Brigitte Kerhervé : « *On peut définir toutes les vues possibles et inimaginables* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 181). Accessibles *via* les dossiers « Vues générales de l'archive », les vues sont toujours affiliées à un projet de recréation en particulier (Annexe 25 : 201-202). D'ailleurs, elles sont systématiquement introduites par une page qui en rappelle le lien avec celui-ci (Annexe 25 : 201). Cette page se compose du titre de la recréation, d'une illustration, de son synopsis et de sa fiche technique donnant les noms des membres de l'équipe de production. Les vues peuvent être visionnées lorsque l'internaute clique sur les vignettes placées en bas de cette page introductive. Chacune correspond à un des documents de la vue. Elle est associée à chaque fois à un titre qui informe du thème abordé. Dans la version du prototype étudié, trois vues sont visibles pour chaque projet. Pour *A Morte in Braccio*, elles portent les titres suivants : *Louise Bédard*, *Le tournage* et *Les archives* (Annexe 25 : 201). Pour *Les Saisons Sullivan*, elles s'intitulent : *Ginette Boutin*, *L'album d'Hiver* et *Le tournage d'Hiver* (Annexe 25 : 202). Toutes les vues adoptent la forme d'un damier composé de vignettes (Annexe 25 : 203). Chacune d'entre elles correspond à un document indexé dans la base de données. Son titre apparaît au-dessus de la vignette tandis que le titre général de la vue s'affiche, lui, en haut, au-dessus du damier. L'internaute a la possibilité de cliquer sur chaque vignette pour accéder au document (Annexe 25 : 204). Dans ce cas-là, il le voit en grand accompagné de quatre champs de métadonnées : sa date, sa description, les participants à la création à laquelle il est relié et les actants qui y sont visibles. Aussi, dans les vues, il n'y a pas toutes les métadonnées liées à un document, comme le souligne Brigitte Kerhervé : « *Dans la vue, les indications sont simplifiées alors que si tu vas dans l'archive, tu as beaucoup plus de champs informatifs* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 181). Seules y sont visibles les métadonnées en rapport au contenu informationnel du document. En somme, les vues communiquent ce contenu informationnel élaboré à partir des documents secondaires pour

renseigner sur les documents primaires disparus. Aussi, au sein du dispositif documentaire du projet Arc_Danse, elles correspondent à des documents tertiaires comme le sont les fiches de métadonnées de l'archive. En d'autres termes, les vues communiquent le contenu informationnel de l'archive sous une nouvelle forme qui s'éloigne de la fiche documentaire et qui se rapproche du modèle de l'exposition en ligne. Une attention plus importante est accordée aux éléments visuels et sa forme est beaucoup plus esthétisante. Brigitte Kerhervé en atteste par ces propos : « *la vue, ce n'est pas simplement restituer les éléments, c'est aussi les mettre en page. Il y a une forme de présentation originale proche de l'exposition en ligne* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 181). Pour le prototype, les vues ont été établies par Mario Côté et l'assistante de recherche qui s'est occupée de l'indexation. Ils ont eu beaucoup d'idées : « *Avec l'assistante de recherche, on a vraiment réfléchi à toutes les possibilités de vues, sur le plan historique, sur le plan chronologique, etc. Il y aurait plein d'autres vues possibles. C'est illimité !* » (Mario Côté, Annexe 24 : 182). Pour chaque vue créée, ils ont collaboré avec l'étudiante en informatique. Ils lui soumettaient leurs idées de vue et elle s'occupait de la générer en manipulant le code de son algorithme. Si pour l'instant pour en créer, il faut être informaticien, Brigitte Kerhervé a mentionné la possibilité dans une version ultérieure de mettre dans l'archive un « *outil de création de vues* », « *qui permettrait à n'importe qui, de parcourir l'archive, d'identifier les documents qui l'intéressent et de créer à son tour une vue, sans avoir à maîtriser le code et à toucher à la structure de l'archive* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 182).

Au final, l'archive remplit une fonction communicationnelle. Autrement dit, elle produit des documents tertiaires – les fiches documentaires et les vues – qui parachèvent le dispositif documentaire d'Arc_Danse en communiquant des informations sur des œuvres chorégraphiques historiques, sur leurs processus créatifs originaux et sur les processus de recréation expérimentés par Mario Côté à partir de ces derniers. Le dispositif documentaire d'Arc_Danse composé d'un volet secondaire centré sur un dessein informationnel en prise avec une démarche mémorielle et d'un volet tertiaire axé vers la communication d'informations atteste de sa condition info-communicationnelle.

CHAPITRE II

TROIS ÉNONCIATIONS DOCUMENTAIRES : DES MARQUES INDICIELLES ET DES PROTAGONISTES RÉVÉLATEURS DE RÉGIMES ÉNONCIATIFS

L'objectif de ce chapitre est d'analyser les trois dispositifs documentaires choisis comme objets d'étude de cette recherche sous l'angle de l'énonciation documentaire afin de savoir finalement si la documentation peut être envisagée ou non comme une forme de communication scientifique de la recherche en arts numériques.

Dans le premier chapitre de cette partie, chacun des dispositifs documentaires étudiés l'a été comme dispositif info-communicationnel[146]. Leurs moteurs, leurs différents documents et les fonctions de leurs volets secondaires et tertiaires ont été déterminés. Ces apports cognitifs sont primordiaux, car ils facilitent dans ce chapitre la circonscription de leurs situations d'énonciation documentaire. En outre, cette étude de la documentation comme dispositif info-communicationnel a permis de mettre l'accent sur leur dimension humaine. Les protagonistes qui conçoivent, activent et assurent leur fonctionnement ont été interrogés par des entretiens qualitatifs semi-directifs et ils ont également été observés en train de travailler sur leurs terrains respectifs. Ce principe est sensiblement différent pour le terrain Kawenga partenaire de ma convention CIFRE, pour lequel j'ai été moi-même un des protagonistes du dispositif documentaire expérimenté. Cette forte implication suffit pour me permettre d'identifier précisément l'ensemble des autres protagonistes et leurs actions respectives. Au final, toutes les informations recueillies autour des acteurs sont mobilisées dans ce chapitre pour étudier les trois dispositifs info-communicationnels comme situation d'énonciation documentaire de manière à pouvoir répondre à ces différentes questions pointées par la chercheuse Viviane Couzinet : « Qui sont les acteurs ? Comment interviennent-ils au sein du

146 Voir le Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 26 : 205. Annexe 27 : 206, Annexe 28 : 207).

dispositif ? Quels moyens, en termes d'outils et de compétences, ont-ils à leur disposition ? Comment travaillent-ils ensemble ? » (Couzinet, 2009 : 22).

Le raisonnement déployé dans ce chapitre se structure en deux étapes. La première débute à partir des documents tertiaires décrits dans le chapitre précédent. Il s'agit de les soumettre ici à une analyse sémiotique dans le but de déterminer les marques indicielles de l'énonciation documentaire. Il en résulte l'identification de certains des protagonistes repérés à partir des observations participatives sur les terrains étudiés ou mentionnés dans les entretiens semi-directifs qualitatifs. Cependant, si certains d'entre eux sont rendus visibles par des marques indicielles bien perceptibles, d'autres sont « cachés » ou même sont complètement inapparents. Ces éléments permettent de déterminer l'ensemble des énonciateurs et la nature de l'énonciation documentaire. La seconde étape du raisonnement déployé dans ce chapitre consiste alors à dépasser les marques indicielles des documents tertiaires pour exposer plus concrètement comment les différents protagonistes se répartissent cette énonciation afin de définir précisément les trois régimes énonciatifs des dispositifs documentaires étudiés.

1. LES MARQUES INDICIELLES ET LES PROTAGONISTES DES ÉNONCIATIONS DOCUMENTAIRES ÉTUDIÉES

Dans la deuxième partie (Chapitre II), la nécessité de s'éloigner du cadre théorique de la linguistique et la conception de l'énonciation documentaire dans le prolongement de l'énonciation éditoriale ont conduit à vouloir mener une analyse sémiotique des documents tertiaires pour y repérer les marques indicielles de l'énonciation documentaire, comme le chercheur Emmanuël Souchier a pu le faire pour l'énonciation éditoriale. Cette analyse sémiotique aboutit à mettre en évidence que certains protagonistes des dispositifs documentaires sont affichés dans les documents tertiaires[147] comme énonciateurs alors que d'autres demeurent « cachés ». Cette disparité de traitement permet de faire le point sur l'ensemble des protagonistes de l'énonciation documentaire et de déterminer la nature de celle-ci.

À Kawenga, les énonciateurs primaires et secondaires correspondent aux artistes et aux collaborateurs accueillis en résidence tandis que l'énonciateur tertiaire correspond au documentaliste – moi-même. L'énonciation documentaire y est donc polyphonique. Cependant, l'analyse des marques indicielles de l'énonciation documentaire du *Cahier de Résidence* a démontré que le documentaliste demeure « caché » derrière la mention de sa structure de rattachement, Kawenga, bien qu'il en soit l'énonciateur principal. Il renonce ainsi au statut d'auteur. Cette stratégie de retrait du documentaliste contribue à maintenir l'énonciation documentaire dans ce que le chercheur Emmanuël Souchier nomme l' « infra-ordinaire » en se référant à l'écrivain Georges Perec, c'est-à-dire qu'elle relève de l'évidence et subsiste dissimulée au regard non averti (Souchier, 1998 : 140-141). Ce procédé préserve l'illusion de la neutralité du travail documentaire et met en avant les artistes et leurs collaborateurs, ceux qui ont participé à l'expérimentation du processus créatif, afin de concrétiser une des intentions communicationnelles du *Cahier de Résidence*, valoriser et faire la promotion des compétences et des savoirs des artistes.

147 Pour le dispositif documentaire du laboratoire NT2, les fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* ont été aussi soumises à une analyse sémiologique alors qu'elles sont assimilées à des documents secondaires, car elles assument une fonction communicationnelle en plus de leur mission informationnelle comme cela a été noté dans le chapitre précédent.

L'analyse des marques indicielles de l'énonciation propres au dispositif documentaire du NT2 démontre l'existence d'une pluralité d'énonciateurs. Ici encore, l'énonciation documentaire y est de nature polyphonique. Elle dévoile aussi que celle-ci répond à une stratégie globale, celle d'individualiser les contenus scientifiques par la notion d'auteur, qui permet de mettre en avant certains énonciateurs au détriment d'autres. Cette stratégie s'applique différemment selon les documents et leurs fonctions respectives. Par exemple, les expositions en ligne se distinguent, car tous les énonciateurs, sans exception, qui ont contribué à sa production sont nominativement mentionnés. Dans ce cas précis, la dimension polyphonique de l'énonciation documentaire y est totalement assumée. Cependant, pour les autres documents tertiaires, l'attribution de la mention d'un auteur individuel à chacun de leurs contenus alors même qu'ils sont issus d'une démarche collective semble demeurer très importante pour les chercheurs du NT2. En réalité, ils appliquent une norme fondamentale dans le système conventionnel de la communication scientifique, pour lequel la notion d'auteur individuel et l'affiliation institutionnelle sont encore des critères primordiaux de validation des données scientifiques.

L'énonciation documentaire de l'archive Arc_Danse est elle aussi profondément polyphonique. Elle regroupe une multitude d'énonciateurs primaires et secondaires, c'est-à-dire les artistes et tous les protagonistes qui ont collaboré, soit à la production de la chorégraphie historique, soit à la production de la recréation filmique, soit à leurs documentations respectives. De la même manière, les énonciateurs tertiaires sont nombreux : Mario Côté, les deux chorégraphes, les assistants de recherche, les deux professeurs en sciences de l'informatique et leurs étudiants. Ce caractère polyphonique de l'énonciation documentaire de l'archive Arc_Danse prototypée est partiellement rendu visible à l'utilisateur, puisque certains de ses contributeurs demeurent cachés, notamment l'équipe en lien avec le développement informatique de la base de données ou alors les énonciateurs tertiaires dans le cadre de ses vues. Aussi, une hiérarchie entre eux s'instaure. Elle met en avant les artistes et leurs équipes plutôt que les informaticiens ou les archiveurs. Cette stratégie provient du fait que cette archive est un outil produit par des artistes à destination d'artistes.

1.1 Une énonciation documentaire polyphonique « infra-ordinaire »

L'analyse du dispositif documentaire de Kawenga déployée dans le chapitre précédent a démontré que sa fonction communicationnelle est assumée par un seul document, la publication du *Cahier de Résidence*. Ce sous-chapitre est consacré à l'analyse des marques indicielles de son énonciation documentaire. Plus exactement, il s'agit d'y repérer les marques visibles – principalement les signatures affichées – ou « cachées » permettant d'en déterminer les protagonistes. Dans ce sous-chapitre, l'étude se concentre uniquement sur l'exemple du *Cahier de Résidence* du projet artistique *S.U.N. (Seon Universel Numerique)* dirigé par la chorégraphe Young-Ho Nam.

Les premières marques d'énonciation documentaire apparaissent dès la première de couverture du *Cahier de Résidence*. Dans son en-tête, le logo de l'association et son intitulé *Kawenga, territoires numériques, lieu régional d'expérimentation des arts et des cultures numériques*, sont bien visibles (Annexe 10 : 50). Ils indiquent que la publication est produite par cette association. Cette indication est confirmée avec la répétition de ce même logo et la mention de ses coordonnées en bas de la quatrième de couverture (Annexe 10 : 86). Ces derniers y sont affichés sous la mention *Licence Creative Commons Paternité*. Celle-ci autorise la reproduction et la diffusion de cette publication dans le cadre d'une utilisation non commerciale. Toutefois, si quelqu'un souhaite la modifier, il doit obtenir l'autorisation de Kawenga. Le choix de cette licence n'est pas anodin. Il correspond aux exigences d'un medialab artistique, celui de contribuer à l'essor des biens communs. Dans cette logique, l'équipe de Kawenga essaye de renouveler les formes de communication du savoir en sortant des réseaux habituels de la communication scientifique afin que celui-ci soit plus librement et plus facilement accessible à un nombre plus important d'acteurs (Partie II – chapitre I). Sur la première de couverture, au centre et en grande taille de police, une signature se remarque, celle de Young-Ho Nam, le prénom et le nom de la chorégraphe qui a dirigé le processus créatif expérimenté dans le cadre de son projet *S.U.N.*, dont le *Cahier de Résidence* constitue le témoin documentaire. Cette signature se réfère à l'énonciateur à l'initiative du document primaire. Aussi, il est possible de le qualifier d'énonciateur primaire. La chorégraphe n'est pas le

seul énonciateur primaire, puisque le processus créatif expérimenté est collectif et collaboratif, comme le soulignent deux paragraphes du *Cahier de Résidence* (Annexe 10 : 73-74). Ce caractère collectif est rendu visible, dès la troisième page de la publication, dans la partie nommée *Identité du projet*. Elle énumère l'ensemble des personnes intervenues dans l'exploration du processus créatif. Leur prénom et leur nom sont mentionnés en face de la mention de leur rôle (Annexe 10 : 52). Pour le projet *S.U.N.*, l'équipe a réuni quatorze personnes. Elles sont toutes des énonciateurs primaires. Elles sont toutes régulièrement citées dans le contenu textuel du cahier. Elles sont également présentes sur les photographies sélectionnées pour l'illustrer. Cependant, huit énonciateurs documentaires primaires sont distingués. Ils font tous l'objet d'une courte biographie dans la partie intitulée *Les protagonistes* (Annexe 10 : 53-54). Cette distinction s'explique par le fait que ces derniers ont joué un rôle plus important que les autres dans l'expérimentation du processus créatif au sein des deux cessions de résidence à Kawenga. Ils y ont contribué en s'appropriant les grands concepts établis par la chorégraphe Young-Ho Nam pour les traduire en idées créatrices pour chacun des médias, dont ils ont eu la responsabilité. Parmi ces huit énonciateurs primaires distingués, Young-Ho Nam en tant qu'investigatrice du projet *S.U.N.* possède des marques indicielles qui la mettent en avant. Son nom et son prénom sont mentionnés en première de couverture. Ils sont également cités en premier dans la liste des intervenants de la partie *Identité du projet*. De même, dans la partie présentant les protagonistes, sa biographie devance celles des autres. Les marques indicielles de l'énonciation documentaire semblent instaurer une hiérarchisation parmi les énonciateurs primaires.

Young-Ho Nam est la seule à avoir ses paroles directement rapportées dans le *Cahier de Résidence*. Effectivement, la *Note d'intention* offre à la lecture un écrit rédigé par l'artiste elle-même, dans lequel elle formule les intentions à l'origine de son projet artistique. Ce constat est confirmé par l'utilisation de la première personne du singulier, comme l'atteste ce passage : « Depuis quelques années, je réfléchis à l'apport des technologies numériques dans mon travail chorégraphique. Avec le projet S.U.N., un travail en équipe, avec des spécialistes de nouvelles technologies, permettra d'ouvrir une voie vers la compréhension du mystère des mouvements invisibles du corps » (Annexe 10 : 55). L'utilisation des

guillemets pour encadrer cette note signale bien le caractère rapporté de cette information. La petite phrase en italique qui suit la note d'intention, « *Young-Ho Nam, extrait de son dossier artistique* » (Annexe 10 : 55), indique également qu'elle est extraite du dossier artistique fourni par l'artiste pour obtenir la résidence à Kawenga et le financement qui y est affilié. Cette dernière phrase, les guillemets et l'utilisation de la première personne du singulier, démontrent que la note d'intention provient d'un document secondaire réuni par le dispositif documentaire de Kawenga et en partie rédigé par la chorégraphe Young-Ho Nam pour sa demande de résidence. De même, cette fois-ci au cœur du texte du *Cahier de Résidence,* la mise entre guillemets de plusieurs expressions comme « le souffle nécessaire » (Annexe 10 : 57) ou « chercheuse du corps » (Annexe 10 : 56) révèle que celles-ci sont des citations de la parole de la chorégraphe provenant d'autres documents secondaires, comme les retranscriptions des enregistrements des dialogues issus des situations dialogiques organisées à Kawenga. À travers ces propos rapportés de documents secondaires, Young-Ho Nam assume aussi le rôle d'énonciateur secondaire, en plus de celui d'énonciateur primaire. Effectivement une partie des documents secondaires sont produits par elle, ou du moins, elle participe en partie à leurs réalisations. Dans le *Cahier de Résidence*, d'autres énonciateurs secondaires y sont figurés. En bas à droite de chacune des photographies qui l'illustrent, des marques d'énonciation documentaire s'affichent en petits caractères. Plusieurs prénoms et noms sont répertoriés : Alain Robert, David Lavaysse, Young-Mo Choi (Annexe 10 : 60). Il s'agit de l'identité des personnes qui ont pris ces clichés. Les photographies sont des documents secondaires provenant de différents contributeurs, ce qui confirme la présence d'une multitude d'énonciateurs secondaires agissant au sein du dispositif documentaire de Kawenga.

Parmi les marques repérées sous les photographies, il est possible de constater que sous les images rattachées aux deux cessions de résidence organisées à Kawenga, la marque d'énonciation documentaire n'identifie jamais un individu, mais mentionne le nom de la structure associative. (Annexe 10 : 63). Elle signifie que l'auteur de ces photographies est l'un des membres de l'équipe de Kawenga, à savoir le documentaliste qui s'est chargé de documenter le déroulement de la résidence. Son statut d'auteur et d'énonciateur secondaire

disparaît au profit de l'institution pour laquelle il travaille. Cette marque indicielle d'énonciation documentaire est à mettre en relation avec celles déjà repérées au début de sous-chapitre et visibles sur la première et la quatrième de couverture, c'est-à-dire le logo et la formule exhaustive d'identification de l'association (Annexe 10 : 51). Effectivement, celles-ci viennent remplacer la nomination de l'énonciateur tertiaire : le documentaliste – moi-même – qui s'est occupé de rédiger et d'éditer le *Cahier de Résidence*. Ici encore, son statut d'auteur disparaît au profit de son institution. Ce constat est confirmé par les textes principaux du document tertiaire qui affichent une énonciation neutre et impersonnelle caractérisée par l'utilisation de la troisième personne du singulier, des verbes impersonnels ou pronominaux et de tournures passives. Deux raisons sont avancées pour expliquer cette stratégie de retrait du documentaliste. D'une part, il s'agit de respecter les pratiques conventionnelles des professionnels de la documentation. Dans le chapitre III de la première partie, il a été mentionné que l'activité documentaire est présentée par ces derniers comme une opération neutre et objective. Dès lors, le rôle du documentaliste est de se substituer aux auteurs des documents primaires et de demeurer transparent. D'autre part, l'énonciateur tertiaire disparaît volontairement en faveur des énonciateurs primaires et secondaires, c'est-à-dire tous les artistes et leurs collaborateurs qui ont participé, soit à l'expérimentation du processus créatif, soit à sa documentation. Cette posture de retrait par rapport aux artistes et à leurs équipes répond à une des intentions communicationnelles du *Cahier de Résidence*, c'est-à-dire valoriser et faire la promotion de leurs compétences et de leurs savoirs.

En conclusion, l'énonciation documentaire du *Cahier de Résidence* est de nature polyphonique. Cette caractéristique est partiellement rendue visible à l'utilisateur, puisque le documentaliste demeure caché bien qu'il représente l'énonciateur principal du dispositif documentaire de Kawenga. Aussi, une hiérarchie entre les différents énonciateurs est instaurée. Les énonciateurs primaires et secondaires correspondant aux artistes et à leurs collaborateurs sont mis en avant tandis que l'énonciateur tertiaire, l'auteur principal du *Cahier de Résidence,* reste transparent. Cette stratégie contribue à maintenir l'énonciation documentaire dans ce qu'Emmanuël Souchier nomme l' « infra-ordinaire » (Souchier, 1998 : 140-141).

1.2 Une énonciation documentaire polyphonique affichée partiellement, hiérarchisée et individualisée

L'étude du dispositif documentaire du NT2 déployée dans le chapitre précédent a démontré que sa fonction communicationnelle est assumée par une multitude de documents numériques – Fiches du Répertoire, *Dossiers thématiques*, *Cahiers virtuels* et Expositions en ligne – appartenant au site internet du laboratoire. Ce sous-chapitre est consacré à l'analyse de leurs marques indicielles d'énonciation documentaire.

Dans le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, la première marque d'énonciation documentaire des fiches immédiatement visible sous la nomination *artiste-s* apparaît directement sous le titre de l'œuvre hypermédiatique documentée, en haut à droite, dans le bloc bleu identité[148]. Elle désigne par son nom et son prénom l'artiste qui a justement créé cette œuvre hypermédiatique décrite et analysée par la fiche. Ce premier énonciateur identifié correspond à l'auteur du document primaire. Dans ce sens, il est possible de le qualifier d'énonciateur primaire. Il est à l'origine de toutes les informations authentiques, qui sont directement extraites du document primaire, l'œuvre répertoriée, pour être transférées dans le document secondaire, la fiche du Répertoire. Ces informations ont été déterminées dans le chapitre précédent. Il s'agit le plus souvent de données paratextuelles – le titre, le nom et le prénom de l'artiste, l'année de publication, l'URL, *etc.* – et des fragments – citations et captures d'écrans. Toutes ces informations sont rapportées d'un document primaire vers un document secondaire. L'utilisation récurrente dans la fiche des guillemets pour signaler les propos de l'énonciateur primaire confirme le caractère rapporté de ces informations. Par exemple, le bloc citation situé dans la colonne de droite, qui donne à lire des extraits textuels de l'œuvre répertoriée, se démarque graphiquement par deux gros guillemets[149]. Ils indiquent bien qu'il s'agit d'un contenu rapporté, c'est-à-dire qu'il est extrait du document primaire, l'œuvre hypermédiatique. De même, toujours dans la colonne de droite, le texte du bloc *Discours (notes)* présentant un commentaire rédigé par l'artiste sur son œuvre est

148 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm
149 *Ibidem*.

encadré par des guillemets[150]. Dans les fiches enrichies, le texte principal comporte souvent des extraits d'articles ou de livres rédigés par l'artiste, qui, eux aussi, sont également mis entre guillemets. Ils sont complétés entre parenthèses par le nom de l'artiste et la date de l'ouvrage, dont l'extrait est issu[151]. La référence de cet ouvrage est alors indiquée dans le bloc *Bibliographie* situé à la fin du texte.

Cette première marque d'énonciation documentaire *artiste-s* est complétée par une deuxième *auteur-e-s* située à chaque fois sous l'image du bloc média. Celle-ci signale à l'internaute l'auteur de la fiche, c'est-à-dire le nom et le prénom de l'assistant de recherche qui a produit et intégré son contenu informationnel. Ce deuxième énonciateur est l'auteur du document secondaire. Il fait figure d'énonciateur secondaire. Par son traitement graphique, la deuxième marque d'énonciation documentaire semble être subsidiaire à la première. Effectivement, la première marque d'énonciation documentaire *artiste-s* est immédiatement visible par sa position en haut à droite de la fiche sous le titre de l'œuvre et par sa typographie en gras, alors que la deuxième *auteur-e-s* se fond dans le contenu général par son emplacement beaucoup plus bas dans la fiche sous l'image et par sa typographie grisée. Cette disparité dans le traitement graphique de ces marques d'énonciation documentaire se justifie par cette volonté que l'internaute ne confonde pas l'auteur de l'œuvre avec l'auteur de la fiche et ce désir de mettre en évidence les informations permettant d'identifier l'œuvre hypermédiatique répertoriée. La fonction informationnelle du dispositif documentaire secondaire matérialisée par le Répertoire, celle de saisir et de fixer dans ses fiches sous une forme condensée la compréhension d'œuvres hypermédiatiques, est ainsi mise en exergue. Cependant, sa fonction communicationnelle n'est pas pour autant négligée. Le bloc *Pour citer* placé à la fin du texte de la fiche indique à l'internaute la référence sitographique à respecter pour en citer le contenu. La seule présence de ce bloc prouve que la fiche est considérée par les membres du NT2 comme un moyen de communiquer un contenu informationnel susceptible de devenir une source pour appuyer une démonstration scientifique. Le bloc *Pour citer* adopte cette forme normée :

150 Voir : Gauthier, J. (2010, mai). « *2Translation*, par Chatonsky, Grégory ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 juillet 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0
151 *Ibidem*.

> Tronca, Lisa. 9 août 2016. « *Fast Forward*, par Bigelow, Alan ». Fiche dans le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2. En ligne sur le site du Laboratoire NT2. <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm>. Consulté le 31 août 2016[152].

Le nom et le prénom de l'auteur de la fiche sont cités de nouveau à cet endroit, en début de la référence sitographique, ce qui confirme qu'il en est l'auteur original.

La présence dans la fiche de ces deux marques révélant le nom et le prénom de l'énonciateur secondaire rompt avec les pratiques conventionnelles des professionnels de la documentation. Dans le chapitre II de la deuxième partie, il a été mentionné que l'activité documentaire secondaire était présentée par ces derniers comme une opération neutre et objective de transfert d'information. Dès lors, le documentaliste qui s'emploie à réaliser ce transfert d'information n'est jamais cité. Il ne possède pas le statut d'auteur. Son rôle est de se substituer à l'auteur du document primaire et de demeurer transparent, sans signature. Aussi, les énoncés documentaires ne comportent presque jamais les traces habituelles de l'énonciation. Au sein du laboratoire NT2, l'assistant de recherche en charge de ce travail documentaire n'est pas caché et acquiert le statut d'auteur original. Il appose sa signature à deux endroits dans la fiche. L'énonciation documentaire y semble alors être assumée et rendue visible aux usagers du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Toutefois, il est possible de noter que les textes principaux constitutifs des fiches conservent une énonciation neutre et impersonnelle, caractérisée par l'utilisation de la troisième personne, de verbes impersonnels ou pronominaux et de tournures passives. Le maintien de ces règles énonciatrices ne correspond pas forcément aux respects des normes appliquées par les professionnels de la documentation. Il s'agit davantage de se conformer aux conventions de l'écriture scientifique, qui se caractérise par une recherche d'objectivité et de neutralité. Effectivement, les contenus des fiches sont considérés par les membres du NT2 comme porteurs d'informations de nature scientifique, ce qui explique que leurs auteurs respectent ces conventions. Cependant, il a été relevé dans le chapitre précédent que les textes des fiches enrichies se terminent toujours par un commentaire interprétatif sur l'efficacité de

152 Voir : Tronca, L. (2016, août). « *Fast Foward* par Bigelow, Alan ». *Fiche du Répertoire des œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2*. Récupéré le 16 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/fast-forwardtm

l'œuvre, son importance dans le champ de l'art hypermédiatique ou sur sa réception. Aussi, ce dernier paragraphe laisse souvent s'esquisser un point de vue plus personnel sur l'œuvre, celui de l'assistant de recherche qu'il la documente, comme en attestent les dernières phrases extraites d'un texte d'une fiche enrichie :

> Bref, *2translation* est une œuvre significative pour comprendre l'esthétique du flux et de la tra(ns)duction qui ordonne la démarche artistique de Chatonsky. Même si la puissance originale du texte de Robbe-Grillet se perd quelque peu dans la difficile lecture mot à mot exigée de l'internaute, la force du concept de Chatonsky permet de donner corps au texte à un tout autre niveau[153].

Les marques d'énonciation documentaire des fiches du Répertoire laissent à penser qu'elles sont produites par un seul auteur, l'assistant de recherche. Néanmoins, une autre marque indicielle, intitulée *Groupe de recherche,* visible dans le bloc *Infos* à droite, signale à l'internaute que l'assistant de recherche n'agit pas seul[154]. Si l'assistant de recherche acquiert le statut d'auteur individuel en produisant la fiche, il demeure tout de même attaché à un collectif, celui constitué par l'équipe de son laboratoire, comme l'indique cette marque d'énonciation. De même, dans la référence sitographique d'une fiche, le nom du laboratoire est toujours cité deux fois :

> Gauthier, Joëlle. 3 mai 2010. « 2translation, par Chatonsky, Grégory ». Fiche dans le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2. En ligne sur le site du Laboratoire NT2. <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/2translation-0>. Consulté le 31 août 2016[155].

Dans les fiches enrichies du Répertoire, il existe d'autres marques indicielles d'énonciation documentaire, qui renvoient à d'autres énonciateurs en dehors de son auteur et de l'artiste de l'œuvre hypermédiatique. Certaines apparaissent directement dans le texte principal de la fiche lorsqu'il contient des citations[156]. Les noms des auteurs des ouvrages, dont la citation est extraite, y sont mentionnés entre parenthèses. En parallèle, leurs noms sont indiqués de nouveau dans les références bibliographiques des ouvrages cités, regroupées au sein du petit module *Bibliographie* situé à la fin du texte. D'autres apparaissent dans le

153 *Ibidem*.
154 *Ibidem*.
155 *Ibidem*.
156 *Ibidem*.

module *Extraits (Articles)*. Celui-ci propose des extraits d'articles ou de livres traitant directement de l'œuvre et dont la référence bibliographique est elle aussi rentrée dans le module *Bibliographie*[157]. Ces marques d'énonciation documentaire se rapportent toutes à des contenus informationnels issus de documents primaires, puisqu'ils sont toujours présentés entre guillemets, qu'il s'agisse des citations dans le texte principal de la fiche ou de l'extrait du module *Extraits (Articles)*. Ces documents sont de nature primaire dans le sens qu'ils ont servi à l'élaboration de la fiche. L'assistant de recherche y a puisé des informations qu'il a transférées par la suite dans la fiche. Aussi, ces différents auteurs apparaissent comme des énonciateurs primaires à l'image de l'artiste de l'œuvre hypermédiatique documentée. Cependant, ces derniers et ces documents primaires possèdent simplement un statut auxiliaire au sein de dispositif documentaire secondaire analysé. En d'autres termes, ces documents primaires sont exploités, car ils contiennent des informations complémentaires qui aident à saisir la compréhension des œuvres hypermédiatiques. Mais, celles-ci demeurent les documents primaires au centre du dispositif documentaire secondaire.

Dans les *Dossiers thématiques*, la première marque d'énonciation documentaire observable correspond à l'auteur ou aux auteurs qui ont rédigé son contenu informationnel. Elle apparaît après le titre et le sous-titre du Dossier, sur l'image qui l'illustre[158]. Elle est visible de nouveau dans ce document, à la fin de l'article dans le module *Pour citer*, le même que celui présent dans les fiches du Répertoire. Il indique à l'internaute la référence sitographique à respecter pour en citer le contenu. Ces deux marques font référence à l'auteur du document tertiaire, c'est-à-dire l'énonciateur tertiaire. Dans le chapitre précédent, il a été démontré que les *Dossiers thématiques* en tant que documents tertiaires reposent sur les documents secondaires que sont les fiches du Répertoire. Or, les auteurs de ces fiches n'apparaissent à aucun endroit dans les *Dossiers thématiques*. Dans le corps de texte de l'article, l'accès aux fiches s'effectue par les hyperliens que forment les titres des œuvres hypermédiatiques citées. Leurs auteurs n'y sont pas mentionnés. Ils ne le sont pas non plus dans les notes en bas de page accolées à ces titres renvoyant aux références sitographiques des œuvres citées. Même dans le bloc

157 *Ibidem*.
158 Gauthier, J. (2011, octobre). « Métaphysique et cyberespace. Se raconter la matière et la pensée sur le Web ». Dossier thématique du Laboratoire NT2. Récupéré le 31 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/metaphysique-et-cyberespace

œuvre(s) connexe(s), dont l'objectif est de présenter sous la forme d'une liste les fiches du Répertoire appuyant l'argumentaire réflexif développé dans l'article, leurs auteurs respectifs ne sont pas visibles[159]. Les fiches du Répertoire y apparaissent uniquement par les titres des œuvres qu'elles documentent, qui font office d'hyperliens par lesquels il est possible de les consulter. Cette disparition de l'auteur secondaire au profit de l'auteur tertiaire s'explique par la fonction communicationnelle du document tertiaire, qui prime sur sa fonction informationnelle. Contrairement à un dispositif documentaire secondaire, dont la fonction principale est de saisir et de fixer un document primaire variable sous une information stable, le dispositif documentaire tertiaire vise plutôt à produire, à partir de documents secondaires, des informations originales et authentiques et à les matérialiser physiquement en leur attribuant un support dans le but de les communiquer. Dès lors, pour mettre en avant l'authenticité et l'originalité du contenu informationnel des documents tertiaires, les marques d'énonciation documentaire consacrent l'auteur tertiaire en le mettant en avant. À l'opposé, les marques indicielles qui pourraient mentionner les auteurs secondaires ne sont pas utilisées. Cette disparition peut être minimisée dans le sens que l'auteur d'un *Dossier thématique* est le plus souvent la même personne qui a réalisé les fiches du Répertoire sélectionnées pour appuyer la réflexion qui y est déployée. Il s'agit généralement des assistants de recherche.

Les *Dossiers thématiques* comportent d'autres marques d'énonciation documentaire en plus de celles affiliées à l'énonciateur tertiaire. Il s'agit des marques – citations, notes en bas de page et ressources bibliographiques – déjà repérées dans les fiches enrichies du Répertoire. Elles se rapportent à des contenus informationnels issus de documents primaires, ceux utilisés par l'assistant de recherche pour réaliser l'écriture du *Dossier thématique*. Ces marques sont celles conventionnellement utilisées dans les articles des publications scientifiques. Elles attestent que l'auteur s'est appuyé sur des travaux scientifiques publiés antérieurement pour construire et formuler sa réflexion et son argumentaire. Le respect des normes universitaires se manifeste également dans les textes des articles proposés à la lecture dans les *Dossiers thématiques* caractérisés par des tournures impersonnelles et neutres typiques de l'écriture scientifique. Une

159 *Ibidem*.

différence existe par rapport aux textes présents dans les fiches enrichies du Répertoire, qui cherchent, eux aussi, à respecter les normes de l'écriture scientifique, celle de l'utilisation de la première personne du pluriel, comme en atteste cet extrait d'un *Dossier thématique* :

> Le but du présent dossier est de brosser un panorama des incarnations du problème corps-esprit en art hypermédiatique et d'analyser des œuvres qui en explorent différents aspects. Sans parvenir à une réponse définitive quant à la nature des phénomènes technologiques qui interpellent le plus notre imaginaire métaphysique, nous espérons du moins mettre en évidence quelques confusions qui nourrissent notre inconfort dès qu'il est question d'intelligence artificielle, de mémoire ou de conscience[160].

Il s'agit d'un « nous de modestie » en usage dans les publications scientifiques. Ici, il renvoie à un collectif réunissant l'auteur tertiaire et tous les autres auteurs des documents primaires et secondaires mobilisés par celui-ci pour produire le *Dossier thématique*. En somme, cet usage de la première personne du pluriel désigne dans un seul ensemble tous les auteurs mentionnés par les différentes marques d'énonciation documentaire : les scientifiques auteurs des travaux sur lesquels il s'est appuyé pour construire son propre argumentaire réflexif et les énonciateurs secondaires auteurs des fiches. De manière plus symbolique, il peut faire également référence à tous les membres scientifiques du laboratoire NT2 et plus largement à la communauté scientifique dans son ensemble.

L'utilisation de la première personne du pluriel se retrouve fréquemment dans la page introductive des *Cahiers virtuels*, comme l'indique cet extrait :

> Dans ce mini numéro spécial, nous retrouvons les textes de sept collaborateurs qui se sont sentis interpellés par les réflexions du Laboratoire – des collaborateurs déjà proches de bleuOrange et du NT2, mais aussi de nouveaux visages rencontrés à Paris et ailleurs. Sept collaborateurs pour cinq articles, attaquant sous autant d'angles différents le fameux problème de la « boîte noire » de la traduction[161].

Plus qu'« un nous de modestie », ce « nous » désigne ici davantage le collectif réunissant à la fois les chercheurs qui ont dirigé le numéro et ceux qui y ont participé en rédigeant les différents articles. La marque d'énonciation

160 *Ibidem*.

161 Voir : Gauthier, J. et Van Der Klei, A. (2014, avril). « Traduire l'hypermédia / L'hypermédia et le traduire » . *Cahiers virtuels n°7 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/traduire-lhypermedia-lhypermedia-et-le-traduire

documentaire « sous la direction de » apparaissant dans la colonne de droite pour désigner les autres *Cahiers virtuels* confirme une hiérarchie entre tous ces auteurs tertiaires. Elle distincte ceux qui ont supervisé les autres en sélectionnant et en corrigeant leurs articles avant la publication en ligne du *Cahier virtuel*. Dans la page introductive, d'autres marques indicielles d'énonciation documentaire signalent ces auteurs tertiaires qui ont dirigé le numéro. Elles sont semblables à celles repérées dans un *Dossier thématique* : leurs noms apparaissent sous le numéro et la date de publication du Cahier sur le fondu vert cachant en partie l'image l'illustrant ou alors dans la référence sitographique contenue dans le module *Pour citer* situé à la fin de la page. Dans celles-ci, l'élément « (éd.) » les qualifie comme éditeurs scientifiques[162]. Dans les articles du *Cahier virtuel,* les marques d'énonciation documentaire sont identiques à celles déjà observées dans une fiche enrichie ou un article de *Dossiers thématiques*. D'une part, le nom et le prénom de l'auteur tertiaire principal apparaissent à deux endroits, en face de la désignation *auteur-e-s* sous le titre et le sous-titre en haut de la page et à l'intérieur de la référence sitographique de l'article située à la fin de la page dans le bloc *Pour citer.* D'autre part, les auteurs primaires auxiliaires sont signalés dans les citations, les notes en bas de page et les références bibliographiques réunies dans le bloc *Bibliographie* à la suite du texte[163]. Par contre, de son côté, l'analyse textuelle des articles montre une spécificité récurrente, celle de l'utilisation de la première personne du singulier par leurs auteurs respectifs. Ce premier extrait d'article en atteste : « Le portrait que j'ai dressé des variations possibles du style *Eastgate*, je l'ai constitué en vintage décalé, en mode mineur, pour le plaisir de réécrire l'histoire d'*Eastgate* autrement »[164]. Ce deuxième extrait d'article confirme cette utilisation de la première personne du singulier : « Pour le numéro d'automne 2013 de la revue de littérature hypermédiatique en ligne *bleuOrange*, j'ai eu l'occasion de traduire l'œuvre *TRANS. MISSION* »[165]. L'utilisation de la première personne du singulier dans ces articles n'est pas anodine, puisqu'elle est absente de

162 *Ibidem*.

163 Voir : Savoie, S. (2014, avril). « La littérarité du code informatique ». Cahiers virtuels Traduite l'hypermédia / L'hypermédia et le traduire n°7 du laboratoire NT2. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/la-litterarite-du-code-informatique

164 Voir : Gauthier, J. (2012, décembre). « Eastgate : dissonances en mode mineur » . *Cahiers virtuels Esthétiques numériques vintage n°6 du laboratoire NT2*. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/eastgate-dissonances-en-mode-mineur-0

165 Voir : Savoie, S. (2014, avril). « La littérarité du code informatique ». Cahiers virtuels Traduite l'hypermédia / L'hypermédia et le traduire n°7 du laboratoire NT2. Récupéré le 17 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/la-litterarite-du-code-informatique

tous les autres contenus scientifiques, qu'il s'agisse des fiches du Répertoire ou de l'article du *Dossier thématique*. Elle est d'autant significative qu'il arrive très fréquemment que les auteurs de ces différents documents soient les mêmes personnes, c'est-à-dire les assistants de recherche. Paradoxalement, ils utilisent la première personne du singulier dans l'écriture des articles des *Cahiers virtuels* alors qu'ils ne se l'autorisent pas pour les autres contenus scientifiques. Cette utilisation du « je » dans ces articles insiste sur le caractère personnel de cette contribution. Elle marque une intention d'individualiser ce résultat scientifique. Cette position est renforcée par l'absence de marques d'énonciation documentaire relatives aux énonciateurs secondaires, ceux des fiches du Répertoire, alors même que la plupart des auteurs des articles des *Cahiers Virtuels* construisent leurs argumentaires en se basant sur des œuvres hypermédiatiques documentées dans le Répertoire. Ce principe est rendu visible uniquement par les titres des œuvres citées dans l'article qui font office d'hyperliens renvoyant vers les fiches du Répertoire. Paradoxalement, aucune note en bas de page indique une référence sitographique d'une de ces fiches. La présence de l'hyperlien au sein du texte semble se suffire à lui-même pour rendre compte du rapport qu'entretient le contenu d'un article avec les fiches du Répertoire documentant les différentes œuvres hypermédiatiques qui y sont citées. Ce procédé d'individualisation et de singularisation par les marques d'énonciation documentaire contribue à en faire le résultat scientifique le plus prestigieux, parmi ceux produits par le dispositif documentaire du NT2. Cette caractéristique des *Cahiers virtuels* a déjà été formulée dans le chapitre précédent. En outre, il démontre aussi que le système documentaire tertiaire qui les produit répond à une fonction communicationnelle, celle de communiquer des informations scientifiques authentiques et originales propres à un auteur singulier. Ce procédé d'individualisation est toutefois contrebalancé par certaines marques d'énonciation documentaire – déjà mentionnées précédemment au début de ce même paragraphe – d'une part, au sein même de l'article, sous la forme des citations, des notes en bas de page et des références bibliographiques, et d'autre part, dans la page introductive du *Cahier virtuel*, sous la forme de l'expression « sous la direction de » et l'élément « (éd.) » qualifiant les directeurs du numéro comme éditeurs scientifiques. Effectivement, toutes ces marques participent à rattacher le contenu scientifique des articles à un collectif, qu'il s'agisse des auteurs primaires qui y sont cités, des deux directeurs

du numéro du Cahier ou plus symboliquement à toute la communauté scientifique dans son ensemble.

Pour l'exposition en ligne l'*Abécédaire du Web*, un grand nombre de marques d'énonciation documentaire sont affichées dans le bloc intitulé *Crédits*[166]. Il est immédiatement visible, dès la première page qui introduit l'exposition, en haut en droite, dans un cadre vert. L'internaute est ainsi en capacité d'identifier tout de suite les différents contributeurs intervenus dans sa production. Ils sont présentés groupés, selon leur rôle respectif – *Commissariat et textes*, *Chargés de projet et conception médiatique*, *Coordination*, *Graphisme*, *Recherche, révision, navigations filmées*, *Révisions des flambeaux et vignettes*. Un remerciement aux artistes y est aussi formulé. Il se termine par une phrase indiquant les institutions qui ont contribué à son financement. Ce bloc *Crédits,* qui identifie au même endroit, les uns après les autres, tous les énonciateurs de l'exposition, met en exergue sa dimension collective. En d'autres termes, le caractère collectif de la production d'une exposition est ici pleinement assumé. Cette volonté est également revendiquée dans la version éditée de *L'Abécédaire du Web*, comme l'attestent les remerciements formulés par la commissaire Joanne Lalonde :

> Je ne remercierai donc jamais assez la merveilleuse équipe de recherche du Laboratoire NT2 qui m'a accompagnée et a travaillé sans ménagement à la réalisation de ce projet, plus particulièrement Mathieu Mundviller, Julie-Anne Côté, Joëlle Gauthier et Sandrine Galand, dont la contribution à la recherche est importante (Lalonde, 2012 : 2).

Par ces derniers, Joanne Lalonde reconnaît le travail de recherche fourni par les assistants du laboratoire NT2. Ils se sont occupés de concevoir toutes les navigations filmées et de rédiger toutes les fiches du Répertorie des œuvres hypermédiatiques choisies pour constituer le corpus artistique, à partir duquel elle a écrit les paradigmes théoriques propres à ces formes de création. Contrairement aux autres documents tertiaires – *Dossiers thématiques* et *Cahiers virtuels* – pour lesquels les énonciateurs secondaires sont perceptibles uniquement de manière indirecte *via* des hyperliens, ils sont ici nominativement mentionnés, soit au niveau des crédits ou soit au niveau des remerciements. Cette constatation est également valable dans les versions complétées des articles téléchargeables en

166 Voir : Lalonde, J. (2011). *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web

format pdf[167]. Effectivement, à chaque fois qu'une œuvre hypermédiatique y est citée, à la fin de celui-ci, deux types de références sitographiques apparaissent, celle renvoyant directement au site hébergeant cette même œuvre, et celle renvoyant à la fiche du Répertoire qui la documente. Par exemple, dans l'article consacré au concept d'interactivité, Joanne Lalonde appuie son argumentaire sur l'œuvre intitulée *Every Day the Same Dream* de l'artiste Paolo Pedercini. Dans ce cas-là, les deux références sitographiques suivantes sont utilisées :

> Pedercini, Paolo (2009) *Every Day the Same Dream*. En ligne : http://www.molleindustria.org/everydaythesamedream/everydaythesamedream.html (page consultée le 17 avril 2012)[168].
>
> Brousseau, Simon (2010) « Every Day the Same Dream » dans Le répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2, UQAM, Montréal. En ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/every-day-same-dream-0 (page consultée le 17 avril 2012)[169].

La première fait référence au document primaire tandis que la seconde évoque le document secondaire. Elles désignent clairement toutes les deux les énonciateurs des documents respectifs, l'énonciation primaire – l'artiste – et l'énonciateur secondaire – l'assistant de recherche. Au contraire, dans les *Dossiers thématiques* ou les *Cahiers virtuels*, les énonciateurs secondaires disparaissent au profil des seuls énonciateurs tertiaires. La présence ici de la référence sitographique de l'œuvre hypermédiatique participe à reconnaître l'importance du rôle de l'artiste – l'énonciateur primaire – alors même que son discours est souvent indirect et rapporté par l'énonciateur secondaire et l'énonciateur tertiaire. Cette phrase de remerciement dans les *Crédits* de l'exposition atteste de cette posture : « Merci à tous les artistes de leur adhésion au projet, sans eux rien n'aurait été possible »[170]. Cette formule laisse transparaître que chaque artiste, dont l'œuvre a fait l'objet d'une navigation, a été contacté par une assistante de recherche de manière à signaler éventuellement son désaccord à participer à cette exposition en ligne. Dans tous ceux contactés, un seul artiste a refusé que son œuvre fasse l'objet d'une navigation filmée. En conséquence, simplement par son adhésion ou son refus

167 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/abecedaire_interactivite.pdf
168 *Ibidem*.
169 *Ibidem*.
170 Voir : Lalonde, J. (2011). *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web

d'être exposé, il est possible d'affirmer que l'artiste participe également à l'énonciation documentaire collective de l'exposition.

Les C*rédits* de l'exposition l'*Abécédaire du Web* en insistant sur la dimension collective de sa production révèlent également l'existence d'autres énonciateurs, qui jusqu'à présent dans les autres documents tertiaires n'apparaissent jamais[171]. Par exemple, les personnes qui ont travaillé à sa structure graphique ou celles qui ont réfléchi à sa structure informatique sont ici mentionnées. Pour le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, les *Dossiers thématiques* ou les *Cahiers virtuels*, ces dernières ne sont jamais explicitement signalées. Cette omission s'explique par le fait qu'elles interviennent de manière indirecte et globale sur l'ensemble du site internet du NT2. Par exemple, la graphiste qui s'est employée à leur donner une forme visuelle n'a pas agi spécifiquement sur un seul de ces documents ou sur un seul type de ces documents, mais elle a travaillé en réalité sur l'ensemble du site internet du laboratoire NT2. Dès lors, son nom n'est pas cité à l'intérieur de chacun d'entre eux, mais il apparaît à une échelle plus globale dans les crédits relatifs au site internet[172]. En plus de la graphiste, ces derniers mentionnent l'ensemble des concepteurs techniques du site internet – chargés de projets médiatiques, développeurs, programmeurs et intégrateurs –, ainsi que tous les autres collaborateurs du NT2 ayant participé à sa conception. Cette posture de mettre en avant la dimension collective de l'exposition par les marques d'énonciation documentaire se démarque de celle adoptée pour les autres documents tertiaires du dispositif documentaire du NT2.

Si, dans l'exposition en ligne, les marques d'énonciation documentaire semblent mettre en avant le collectif qui a participé à sa conception, cette posture peut être relativisée, car une hiérarchisation persiste entre tous les énonciateurs cités. Tout d'abord, les *Crédits* sont affichés dans un ordre précis qui semble répondre à une logique hiérarchique : en premier, la personne qui dirige, en deuxième, celles qui coordonnent, et en troisième celles qui exécutent[173]. Ensuite,

171 *Ibidem*.
172 Voir : NT2. (2005-2016). *Crédits*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/pages/credits
173 Voir : Lalonde, J. (2011). *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web

la marque d'énonciation documentaire qui désigne la commissaire réapparaît à un second endroit dans l'exposition. Son nom et son prénom sont affichés en gris sous le titre de l'exposition[174]. Cette répétition insiste sur le rôle de directrice de la commissaire et affirme sa prépondérance sur les autres énonciateurs. Dans les *Crédits*, l'intitulé « *Commissariat et textes* » spécifie qu'elle a rédigé l'ensemble des textes. Cette précision s'explique s'en doute dans le fait que l'exposition est construite sur un modèle hybride et qu'elle permet le téléchargement de ces textes dans des versions plus complètes en format pdf destinées à être imprimées. Dès lors, il est sans doute apparu nécessaire d'indiquer que la même personne est commissaire de l'exposition et auteur de ces textes potentiellement imprimables. Dans ces derniers, son nom et son prénom sont cités dans cette formule située en pied de page : « Le projet ABÉCÉDAIRE est une initiative de Joanne Lalonde, Professeur au Département d'Histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et Directrice du Laboratoire NT2 - UQAM »[175]. Cette formule met l'accent sur la personnalisation du contenu informationnel. Toutefois, cet aspect est modéré, d'une part par le logo du NT2 qui la précède et cette phrase qui la suit : « Le projet ABÉCÉDAIRE est soutenu par le Laboratoire NT2 - UQAM »[176]. Tous les deux renvoient à un collectif, celui des membres scientifiques du laboratoire NT2. Enfin, la présence de la première personne du singulier dans les articles personnifie leurs contenus informatifs. Par exemple, dans l'article consacré au concept de l'interactivité, il est utilisé à plusieurs reprises :

> J'ajouterai enfin qu'une terminologie propre au Web se développe depuis les dernières années pour désigner et décrire les diverses opérations liées au principe de l'interactivité. […]. Il est relativement difficile de présenter un seul exemple pour illustrer le principe de l'interactivité. Toutes les œuvres sélectionnées pour cet abécédaire pourraient servir d'illustration. J'ai choisi *Le cimetière des données disparues* (2002) de BluScreen[177].

Cependant, une hésitation semble se manifester, car l'auteur alterne entre l'utilisation de la première personne du singulier et la première personne du pluriel qui correspond au « nous de modestie », comme en atteste l'extrait suivant :

> Les exemples d'œuvres intégrant des stratégies de jeu ou se présentant

174 *Ibidem*.
175 Voir : Lalonde, J. (2011). « Interactivité. Jouer avec le dispositif ». *Abécédaire du Web*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/sites/nt2.uqam.ca/files/abecedaire_interactivite.pdf
176 *Ibidem*.
177 *Ibidem*.

> comme jeux sont nombreux. Nous retiendrons ici le site *Every Day the Same Dream* (2009) de Paolo Percini pour son aspect critique et sa vie ironique[178].

En somme, si les marques d'énonciation documentaire de l'exposition maintiennent le respect d'une hiérarchisation dans ses différents contributeurs, elles mettent toutefois en exergue sa dimension collective. Contrairement aux autres documents tertiaires, tous les énonciateurs documentaires sont nominativement mentionnés.

Au final, l'analyse des marques d'énonciation propres au dispositif documentaire du NT2 démontre l'existence d'une pluralité d'énonciateurs. Dès lors, il est possible d'affirmer que l'énonciation documentaire est de nature polyphonique. Elle est partagée entre une multitude de protagonistes, qui forment un collectif. Le dispositif documentaire du NT2 décomposé en trois volets – dispositif primaire, dispositif secondaire et dispositif tertiaire – comporte trois types d'énonciateurs – énonciateurs primaires, énonciateurs secondaires et énonciateurs tertiaires. Il arrive qu'une même personne intervienne pour un document à un moment donné du dispositif en tant qu'énonciateur secondaire, puis qu'elle devienne à un autre moment énonciateur tertiaire pour un autre document. Si pour tous les documents produits par le dispositif du NT2 l'énonciation documentaire émane toujours d'un collectif, ses marques indicielles font l'objet de manipulations qui répondent à des stratégies pour mettre en avant certains énonciateurs, dont l'action est considérée comme primordiale, au détriment d'autres énonciateurs, dont l'action est jugée auxiliaire. L'énonciation documentaire polyphonique répond à des stratégies de hiérarchisation. Celles-ci sont différentes selon les documents et leurs fonctions respectives. Les marques d'énonciation du document secondaire – la fiche du Répertoire –, dont la fonction primordiale est d'être informationnelle, dans le sens qu'il saisit et fixe sous une forme condensée la compréhension d'un document primaire – l'œuvre hypermédiatique –, mettent en évidence l'énonciateur primaire – l'artiste de l'œuvre hypermédiatique documentée –. Celui-ci est un énonciateur rapporté, c'est-à-dire qu'il est cité par l'énonciateur secondaire – l'assistant de recherche –, qui lui est considéré comme l'énonciateur original du document secondaire.

178 *Ibidem*.

Conventionnellement, pour les professionnels de la documentation, l'énonciateur secondaire doit demeurer transparent et rester caché derrière l'énonciateur primaire. Ici, les marques d'énonciation documentaire font en sorte de le rendre visible bien qu'il soit maintenu à une place subsidiaire par rapport à l'énonciateur primaire. Dès lors, la fonction communicationnelle du document secondaire est assumée. D'autres énonciateurs auxiliaires sont rendus perceptibles comme énonciateurs primaires – les différents auteurs apparaissant à travers les citations, les notes en bas de page ou les références bibliographiques – tandis que d'autres énonciateurs continuent à être transparents comme la graphiste, les chargés de projets médiatiques ou d'autres membres du laboratoire NT2. La stratégie adoptée pour les documents tertiaires – *Dossiers thématiques*, *Cahiers virtuels*, Expositions en ligne – est différente. Cette fois-ci, la fonction communicationnelle prime sur celle informationnelle. En effet, les documents tertiaires parachèvent la dimension communicationnelle du dispositif documentaire du NT2. Leur objectif commun est de communiquer des contenus scientifiques originaux et authentiques. Dès lors, les marques d'énonciation documentaire consacrent l'énonciateur tertiaire en auteur principal au détriment des énonciateurs secondaires qui disparaissent, alors même que les documents secondaires sont tout de même utilisés pour produire les contenus scientifiques des documents tertiaires. Seuls, les énonciateurs primaires sont cités, qu'il s'agisse des artistes des œuvres hypermédiatiques ou des auteurs auxiliaires. Par contre, d'autres énonciateurs y sont toujours invisibles – la graphiste, les chargés de projets médiatiques ou d'autres membres du laboratoire NT2. Dans les documents tertiaires du dispositif documentaire du NT2, les expositions en ligne se distinguent, car tous les énonciateurs sans exception qui ont contribué à sa production sont nominativement mentionnés. La dimension polyphonique de l'énonciation documentaire y est totalement assumée. Cependant, une hiérarchie entre les différents énonciateurs persiste pour mettre en exergue le rôle de direction de la commissaire. L'analyse des marques d'énonciation documentaire dans les documents tertiaires a démontré que la stratégie principale est d'individualiser les contenus scientifiques de manière à reconnaître leurs singularités justifiant de leurs intérêts. Effectivement, dans le système conventionnel qui régit la communication scientifique, la fonction d'auteur est une des conditions importantes pour reconnaître la valeur d'une publication scientifique (Partie I –

chapitre II). Au laboratoire NT2, cette stratégie est d'autant plus importante que les contenus scientifiques communiqués sont considérés comme des résultats aboutis et authentiques. Autrement dit, elle est plus prononcée dans les *Cahiers virtuels* ou les expositions en ligne que dans les *Dossiers thématiques* ou les fiches du Répertoire. Parmi tous les énonciateurs du dispositif documentaire du NT2, une figure semble émerger, celle de l'assistant de recherche. Il possède une position centrale, puisqu'il est présenté comme l'auteur principal de la plus grande partie des documents produits par le dispositif étudié.

Si l'analyse des marques d'énonciation documentaire propres au dispositif info-communicationnel du NT2 démontre l'existence d'une pluralité d'énonciateurs, paradoxalement, elle dévoile aussi que celles-ci répondent à une stratégie globale, celle d'individualiser les contenus scientifiques par la notion d'auteur, qui permet de mettre en avant certains énonciateurs au détriment d'autres. Cette stratégie a fait l'objet de nombreux débats lors des réunions autour de la nouvelle version du site internet rassemblant tous les membres de l'équipe du laboratoire NT2. Plus clairement, il s'est posé la question de savoir s'il fallait attribuer des signatures à toutes les personnes qui interviennent dans l'élaboration des contenus scientifiques publiés en ligne. L'ensemble des membres du NT2 ont hésité entre deux postures. Une première posture consiste à les mentionner toutes sans exception. Un des membres du comité de direction a évoqué cette démarche comme en témoignent ces propos :

> *Je suis assez d'accord. J'aime bien ça. Et de pouvoir rendre visible ceux qui ont travaillé, c'est intéressant de pouvoir leur demander des informations, de récupérer des informations qui nous échappent, surtout sur le long terme. Ça peut être intéressant. Et puis même pour les intégrateurs de contenu [les assistants de recherche], c'est bien de voir leurs noms apparaître* (Membre du comité de direction, Annexe 12 : 109).

Toutefois, il précise qu'il faut maintenir une hiérarchie entre ces personnes, selon leurs implications plus ou moins fortes dans l'élaboration du document :

> *Dans ce cas-là, il faut s'entendre sur des termes précis, qui correspondent à des usages précis. Mais, on respecte une logique que la personne qui a intégré en ligne le contenu ne va pas avoir nécessairement son nom en haut de la page, et la personne qui passe 5 heures à revoir un article de 30 pages, je n'ai aucun problème pour qu'elle ait son nom en haut. Je trouve même qu'il faut mentionner que ça a été lu, relu et dégraissé par un tel* (Membre du comité de direction, Annexe 12 : 106).

Les assistants de recherche qui rédigent, intègrent et corrigent les contenus de la plus grande partie des documents du dispositif info-communicationnel du NT2, sont très attachés à ce que leurs noms soient cités. Pour eux, il s'agit d'une forme de reconnaissance de leur travail, comme l'affirme un des membres de l'équipe médiatique : « *Je sais juste que la mention intégrateur, c'est quelque chose auquel les assistants de recherche tiennent beaucoup, car ils passent beaucoup de temps à intégrer du contenu et ils veulent que leurs noms apparaissent à un endroit ou à un autre* » (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 12 : 103).

La deuxième posture consiste à estimer que la mention de tous les protagonistes participant à l'énonciation documentaire apporte de la confusion et que seuls les auteurs doivent être mis en évidence. Le responsable de la coordination et de la communication mentionne à plusieurs reprises le risque d'une confusion et la difficulté à véritablement déterminer le rôle de chacun dans le mesure où les documents émanent d'un travail collectif :

> *Si on mentionne l'intégrateur ça apporterait de la confusion avec la notion d'auteur. Ça ne marche pas* (Responsable de la coordination et de la communication, Annexe 12 : 101).
>
> *Et des fois, on peut même faire une autre distinction. Là, moi et l'assistant de recherche X on est intégrateur, mais un autre assistant de recherche Y a été correcteur. Il a juste vérifié qu'il n'y ait pas de fautes. On était trois à travailler dessus au final. Mais ce qui me dérange un peu, c'est que c'est très difficile de savoir qui fait quoi. La collectivité efface le rôle de chacun* (Responsable de la coordination et de la communication, Annexe 12 : 106).

Il émet même un doute concernant la pertinence de les mentionner : « *Finalement, est-ce que les gens veulent savoir qu'un tel a rentré tel article ? Ce n'est pas plus important qu'un correcteur* » (Responsable de la coordination et de la communication, Annexe 12 : 101). Un des membres du comité de direction confirme cette hésitation lorsqu'il tient ces propos : « *Franchement, qu'est-ce qu'on s'en fout de savoir qui a intégré le contenu. Et puis, dans la réalité, c'est toujours les mêmes personnes qui intègrent [les assistants de recherche]. Donc, ce type d'infos on peut les reléguer* » (Membre du comité de direction, Annexe 12 : 102). Pour certains membres de l'équipe, seule la mention auteur est importante : « *Il faut mettre systématiquement l'auteur en valeur, qu'il soit systématiquement visible avant même qu'on rentre dans le contenu* » (Membre de

l'équipe médiatique, Annexe 12 : 99). Cette mise en avant de l'auteur s'explique par la nature universitaire et scientifique des contenus communiqués : « *Il faut qu'il soit bien visible. C'est un site universitaire, c'est quand même les auteurs qu'il faut mettre en valeur. Il faut donc qu'ils soient apparents, systématiquement en avant* » (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 12 : 99).

Pour conclure, l'analyse des signatures de la nouvelle version en ligne du site internet du NT2 montre que la deuxième posture a pris le dessus sur la première. Toutefois, il est possible d'observer une certaine souplesse dans celle-ci. D'une part, certaines marques d'énonciation documentaire laissent apparaître d'autres énonciateurs ou se rapportent à un collectif. D'autre part, pour les expositions en ligne, la dimension collective de sa production semble être clairement et volontairement affichée. Cependant, l'attribution de la mention d'auteur aux contenus scientifiques du dispositif documentaire du NT2 alors même que ces derniers sont issus d'une démarche collective semble demeurer très importante pour les chercheurs du NT2. En réalité, ils appliquent une norme fondamentale dans le système conventionnel de la communication scientifique. Effectivement, la notion d'auteur et l'affiliation institutionnelle sont encore des critères primordiaux de validation de la science.

1.3 Une énonciation documentaire polyphonique visible partiellement et hiérarchisée

L'analyse du dispositif documentaire du projet Arc_Danse déployée dans le chapitre précédent a démontré que sa fonction communicationnelle est assumée par l'archive en ligne composée par deux types de documents numériques – ses fiches documentaires et ses différentes vues. Ce sous-chapitre est consacré à l'analyse de leurs marques d'énonciation documentaire. Plus exactement, pour chacun des documents produits par le dispositif documentaire d'Arc_Danse, il s'agit de repérer les marques visibles – principalement les signatures affichées – ou « cachées » qui permettent de déterminer les protagonistes qui interviennent dans leurs productions. Avant de commencer à étudier les marques d'énonciation documentaire de l'archive Arc_Danse, il convient de préciser encore une fois que la version analysée ici correspond, non pas à une version finalisée, mais à un

prototype en cours d'élaboration. Il s'agit de la version datant de l'été 2015. Dès lors, ces marques ont pu éventuellement évoluer lors de la finalisation du prototype. Les conclusions avancées à la fin de ce sous-chapitre sont donc conjecturales.

Dans les fiches de l'archive en ligne, la première marque d'énonciation documentaire visible correspond à la signature de l'archiveur, c'est-à-dire l'assistante de recherche qui s'est chargée de produire et d'intégrer toutes les métadonnées liées aux documents secondaires. Effectivement, son nom et son prénom sont cités dans le champ « Données d'archivage » regroupant toutes les informations relatives à l'acte d'archivage (Annexe 25 : 188). Elle est ainsi présentée comme l'énonciateur tertiaire principal. Toutefois, dans le chapitre précédent, plus exactement dans son sous-chapitre consacré aux documents tertiaires du dispositif documentaire Arc_Danse, il a été mentionné que le travail d'indexation résulte d'une collaboration entre l'assistante de recherche, l'artiste Mario Côté, et les deux chorégraphes, François Sullivan et Jeanne Renaud. Or, ces derniers ne sont jamais cités comme archiveurs. Autrement dit, ils ne sont pas reconnus comme des énonciateurs tertiaires alors même qu'ils participent à la rédaction des métadonnées des fiches. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce constat. En premier, Mario Côté, François Sullivan et Jeanne Renaud sont cités par la suite en tant que créateurs. Dès lors, il est possible de supposer que leur signature en tant qu'artiste et chorégraphes prime sur celle d'archiveur. En deuxième, si l'assistante de recherche a collaboré avec les créateurs pour la rédaction des métadonnées, elle a conduit elle-même toute la réflexion sur leurs structures et plus largement sur l'ossature de l'archive dans son ensemble, bien qu'elle ait été largement aidée par tous les membres de l'équipe du projet Arc_Danse. Les propos suivants tenus par Brigitte Kerhervé attestent de la primauté de l'action de l'assistante de recherche dans ce domaine, ce qui expliquerait qu'elle seule soit citée comme archiveur :

> *En fait, au fur et à mesure, l'assistante de recherche apprend, nous apprenons tout autant. On va voir en faisant. Et à un moment donné, on va prendre des décisions et on aura des recommandations dans la manière de faire pour l'archivage. L'assistante de recherche sera en mesure de faire un petit document sur, voilà comment vous devez procéder pour archiver dans Arc_Danse* (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 152).

En troisième, l'assistante de recherche est peut-être provisoirement la seule à être désignée comme archiveuse ; car, pour l'instant, le travail de collaboration autour de la rédaction des métadonnées n'a pas encore été réalisé au moment de l'étude du prototype de l'archive. En dehors de sa signature comme archiveur, l'assistante de recherche se manifeste également dans le contenu informationnel des descriptions des documents secondaires, qui est très axé sur la posture des danseuses. Effectivement, dans le chapitre précédent, il a déjà été précisé que l'assistante de recherche a été choisie pour sa pratique de danseuse et sa connaissance de cet art. Aussi, les descriptions des documents secondaires laissent transparaître un point de vue correspondant à la sensibilité d'une personne qui connaît la danse. Par exemple, elle décrit l'affiche du film *A Morte in Braccio* de cette manière : « Affiche imprimée en couleur représentant l'interprète Louise Bédard debout, de profil, tête renversée en arrière et bras à demi ouverts » (Annexe 25 : 198). Parfois, les descriptions contiennent un vocabulaire plus spécifique à la danse, comme demi-pointe ou arabesque. Excepté cet aspect lié aux contenus informationnels se rapportant à la danse, les textes principaux constitutifs des fiches possèdent plutôt une énonciation neutre et impersonnelle, caractérisée par l'utilisation de la troisième personne, de verbes impersonnels ou pronominaux et de tournures passives.

D'autres marques d'énonciation documentaire sont visibles dans les fiches de l'archive. Il s'agit des noms et des prénoms des personnes mentionnées dans les champs de métadonnées intitulés « Participants à la création » et « Actants ». Les participants à la création désignent entre autres les personnes qui ont participé à la création du document indexé, alors que les actants sont les personnes visibles sur celui-ci. Il peut s'agir des mêmes personnes. Ici, il est intéressant d'appuyer l'étude de ces marques sur un exemple concret de manière à être plus compréhensible. L'exemple choisi est celui de la fiche d'un document intitulé *L'équipe autour d'une vue*, c'est-à-dire une photographie du tournage d'*A Morte in Braccio* (Annexe 25 : 189). La fiche mentionne trois participants à la création de ce document : le photographe Christian Bujold, le réalisateur Mario Côté et la chorégraphe Jeanne Renaud (Annexe 25 : 188). Le premier fait référence au photographe qui a pris lui-même ce cliché. Celui-ci correspond à l'auteur du document indexé. En d'autres termes, il s'agit de l'énonciateur secondaire, puisque la photographie est

considérée comme un document secondaire au sein du dispositif info-communicationnel d'Arc_Danse. Les deux autres sont les auteurs de l'œuvre *A Morte in Braccio*, dont la photographie témoigne du tournage, une étape essentielle dans le processus de recréation qui conduit à ce film. Or, dans le dispositif documentaire d'Arc_Danse, le processus de recréation est compris lui-même comme un document primaire. Dès lors, il s'agit des deux énonciateurs primaires, ceux qui ont dirigé le processus de recréation d'*A Morte in Braccio*. Pour chaque document, le champ « Participants à la création » signale donc à la fois les énonciateurs secondaires et primaires. Les énonciateurs secondaires sont toujours mentionnés avant les énonciateurs primaires. Ces marques d'énonciation documentaire et le fait qu'elles soient confondues dans le même champ montrent que l'objectif de l'archive est bien de communiquer des informations sur les documents primaires et d'en préserver ainsi leur mémoire. Étonnamment, le champ « Participants à la création » d'un document secondaire historique n'est pas complété de la même manière. Pour ces derniers, seuls les auteurs secondaires sont mentionnés tandis que les énonciateurs primaires disparaissent. L'exemple de la photographie prise en 1946 par Alain Renaud montrant sa sœur en train de composer les mouvements pour l'œuvre *Déformité* illustre ce constat. Le champ « Participants à la création » indique seulement le photographe Alain Renaud. Pourtant, ce document secondaire témoigne bien d'un document primaire, le processus de création de *Déformité*. En se référant à la méthode utilisée pour les documents secondaires en lien avec le processus de recréation, il y aurait dû avoir, en plus du photographe Alain Renaud, la chorégraphe Jeanne Renaud. Cette différence s'explique sans doute par le fait que la méthode utilisée pour désigner les participants à la création d'un document et pour entrer leur nom respectif n'était pas encore bien fixée au moment de l'étude du prototype de l'archive Arc_Danse. Le champ « Actant » est moins complexe à déterminer, puisqu'il identifie les personnes visibles à travers les documents, principalement les photographies et les vidéos. Néanmoins, ce champ est rarement rempli de manière exhaustive. Par exemple, la photographie du tournage intitulée *L'équipe autour d'une vue* donne à voir sept personnes différentes (Annexe 25 : 189). Or, la fiche désigne seulement comme actants, l'interprète Louise Bédard et le réalisateur Mario Côté (Annexe 25 : 188). La raison de ce manquement est sans doute due au fait que l'assistante qui a renseigné ce champ de métadonnées et qui n'a pas assisté

aux tournages n'était pas en mesure d'identifier toutes les personnes visibles sur l'image. Les actants sont à considérer comme des énonciateurs primaires, car ils sont tous en lien avec la production des documents primaires. Par exemple, les personnes visibles sur la photographie du tournage intitulée *L'équipe autour d'une vue* sont tous des membres de l'équipe de production de la recréation *Morte in Braccio* (Annexe 25 : 189). Les énonciateurs primaires sont très nombreux, car les documents primaires sont tous mis en œuvre par des collectifs, qu'il s'agisse du processus de recréation ou des processus de création des chorégraphies historiques.

Les marques d'énonciation documentaire des vues proposées dans l'archive ne sont pas exactement identiques à celles observées dans les fiches et exposées dans le paragraphe précédent. Pourtant, les vues sont composées à partir des documents secondaires et des métadonnées rentrés dans ces mêmes fiches. Il est nécessaire de préciser que les vues présentées actuellement dans le prototype sont toutes en lien avec les recréations. D'une certaine façon, elles montrent et exploitent le contenu informationnel de l'archive d'une autre façon, plus proche du modèle de l'exposition en ligne que de celui des fiches documentaires. Chaque vue débute par une page introductive (Annexe 25 : 201). Celle-ci donne les noms des membres de l'équipe de production de la recréation. Par exemple, pour *A Morte in Braccio*, sont cités : le réalisateur Mario Côté, la chorégraphe Jeanne Renaud, l'interprète Louise Bédard, le directeur de la photographie Steeve Desrosiers, l'assistant technique Guilhem Molinier et le preneur de son Martin Hurtubise. Il s'agit uniquement des énonciateurs primaires liés au processus de recréation qui a abouti au film *A Morte in Braccio*. Il est possible de noter que ces derniers sont cités, selon un ordre hiérarchique précis, correspondant à la responsabilité de ces derniers dans la mise en œuvre du processus de recréation. Par exemple, le réalisateur est le premier cité, car il a dirigé tout le projet. Cet ordre d'apparition des protagonistes de la recréation est identique à celui observé dans le générique d'un film. Les autres marques de l'énonciation documentaire dans les vues apparaissent au niveau de chaque document lorsque l'internaute clique sur la vignette de celui-ci pour l'observer en détail. Dans ce cas, les métadonnées indiquant les participants à la création de ce document et les actants qui y sont visibles apparaissent. Il s'agit des mêmes que ceux énoncés dans la fiche

documentaire affiliée à ce même document. Cependant, il est possible de remarquer que l'énonciateur tertiaire disparaît complètement des vues. L'identité de l'assistante de recherche qui s'est occupée d'intégrer et de renseigner les métadonnées en lien avec ce document n'y est pas indiquée. De même, l'identité de la personne à l'origine de cette vue, qui a pensé à la mettre en œuvre, n'est pas révélée. Cette personne correspond également à un énonciateur documentaire tertiaire, puisque les vues sont considérées comme des documents tertiaires au sein du dispositif info-communicationnel d'Arc_Danse. Suite à cette observation, un constat s'impose dans les vues, les énonciateurs tertiaires s'effacent pour mettre en avant les énonciateurs primaires et secondaires, c'est-à-dire les artistes et tous les protagonistes qui ont collaboré, soit à la production de la chorégraphie historique, soit à la production de la recréation filmique, soit à leurs documentations respectives.

Il est possible d'observer dans l'archive Arc_Danse que plusieurs énonciateurs documentaires ne sont pas indiqués par des marques visibles alors même que son analyse en tant que dispositif info-communicationnel déployée dans le chapitre précédent a révélé leurs existences. Deux énonciateurs secondaires y ont été mentionnés : les assistants de recherche qui se sont occupés de trier, de sélectionner et de numériser les différents documents secondaires de l'archive. La plupart du temps, ils ne sont jamais cités. Seule, l'assistante de recherche qui a réalisé les montages des vidéos jugées trop longues est parfois nommée dans le texte de la description par la parenthèse suivante : « (Montage effectué par X, assistante de recherche) » (Annexe 25 : 200). D'autres énonciateurs tertiaires ne sont également jamais signalés par des marques indicielles. Il s'agit des personnes qui ont participé aux développements techniques de la base de données en ligne matérialisant l'archive Arc_Danse. La chercheuse Brigitte Kerhervé n'est jamais citée, ni ses étudiants. La raison de cette absence est sans doute due au positionnement de cette chercheuse en sciences de l'informatique. Elle estime que les technologies numériques doivent être au service des artistes et de leurs projets comme en attestent ces propos :

> *On intervient en support au niveau scientifique et technologique sur leurs besoins justement en termes d'informatique. Moi, j'ai été amenée à collaborer avec des artistes et ce qui m'intéressait, c'est justement de travailler avec des gens qui utilisent les technologies, qui utilisent*

> *l'informatique dans le cadre de la création artistique et de voir comment ils utilisent ces matériaux-là et nous informaticiens comment peut-on développer des choses qui vont les aider dans leurs pratiques artistiques* (Brigitte Kerhervé, Annexe 21 : 170).

Sa collaboration avec Mario Côté est justement fondée sur ce positionnement. Elle semble éclairer cette posture de retrait par rapport aux artistes. En effet, il est possible d'estimer que la stratégie des marques d'énonciation documentaire au sein de l'archive est de mettre en avant les artistes et leurs équipes, plutôt que les informaticiens ou les archiveurs. Elle provient sans doute du fait que l'archive Arc_Danse est un outil produit par des artistes à destination d'artistes. Mario Côte et son équipe l'ont constituée pour maintenir vivante la mémorisation d'œuvres dansées du passé, par la possibilité offerte à des chercheurs et à des artistes de se réapproprier ces traces documentaires qui y sont organisées et conservées, dans le but qu'ils réalisent à leur tour, en exploitant celles-ci, des recréations ou même des œuvres inédites. Le traitement des marques d'énonciation documentaire dans les vues, considérées comme la forme communicationnelle la plus valorisante du travail documentaire du projet Arc_Danse, confirme ce principe de vouloir mettre en avant seulement les artistes.

Au final, l'énonciation documentaire de l'archive en ligne Arc_Danse est de nature polyphonique. Cette caractéristique est partiellement rendue visible à l'utilisateur, puisque certains de ses contributeurs demeurent cachés, notamment l'équipe en lien avec le développement informatique de la base de données ou alors les énonciateurs tertiaires dans le cadre de ses vues. Aussi, une hiérarchie entre les différents énonciateurs s'instaure. Les énonciateurs primaires et secondaires correspondant aux artistes et à leurs collaborateurs sont mis en avant tandis que les énonciateurs tertiaires – archiveurs et informaticiens – restent en arrière. Cette hiérarchie est en accord avec la nature de cette archive profondément artistique.

2. LES DIFFÉRENTS RÉGIMES ÉNONCIATIFS DE LA DOCUMENTATION ANALYSÉE

En se basant sur les éléments conclusifs émis dans le sous-chapitre précédent, l'objectif ici est de dépasser l'analyse sémiotique des marques indicielles des documents tertiaires pour exposer plus concrètement comment les différents protagonistes se répartissent l'énonciation documentaire afin de définir précisément les trois régimes énonciatifs des dispositifs info-communicationnels étudiés.

Si son énonciation est éminemment plurielle, le dispositif documentaire de Kawenga relève d'un régime énonciatif rapporté et administré par le seul documentaliste. Même si en apparence les marques d'énonciation documentaire mettent en avant les artistes et leurs collaborateurs comme les auteurs principaux de la plupart des documents qui le constituent, son activité documentaire est uniquement dirigée et administrée par le documentaliste. Le régime énonciatif du dispositif documentaire du laboratoire NT2 est concerté et partagé collectivement entre les différents membres de son équipe. Effectivement, chaque décision ou chaque choix intentionnel qui ponctue l'activité documentaire est soumis à une approbation collective dans un esprit de collégialité. Ce régime énonciatif est en contradiction avec les marques d'énonciation documentaire des documents secondaires et tertiaires – excepté pour les expositions en ligne – qui cherchent à en individualiser nominativement chaque contenu informationnel. L'énonciation documentaire polyphonique du dispositif info-communicationnel d'Arc_Danse découle, lui, d'un régime énonciatif partagé entre les différents membres de l'équipe de recherche. Elle est collective, car l'ensemble des membres de l'équipe, à chacun des niveaux du dispositif documentaire, y participe ; y compris les assistants de recherche et les personnes en charge du développement informatique alors même qu'ils n'ont pas forcément de marques énonciatives qui les mentionnent. Pourtant, si l'énonciation documentaire est très souvent soumise à une discussion collective, les choix définitifs sont tous approuvés par l'artiste Mario Côté.

2.1 Un régime énonciatif rapporté et administré par le seul documentaliste

Dans le sous-chapitre précédent, l'étude des marques d'énonciation documentaire du *Cahier de Résidence* de Kawenga a relevé l'existence de plusieurs énonciateurs. Il a également été démontré que le documentaliste demeure « caché » alors même qu'il en est l'énonciateur documentaire principal. La comparaison de ces constats avec les données recueillies lors de l'analyse du dispositif documentaire de Kawenga comme dispositif info-communicationnel permet d'en établir le régime énonciatif.

L'énonciation documentaire du volet primaire du dispositif info-communicationnel de Kawenga est plurielle et collective. Effectivement, la plupart des artistes accueillis en résidence travaillent avec de nombreux collaborateurs. Autrement dit, l'expérimentation du processus créatif est menée en équipe. Le projet *S.U.N.* dirigé par la chorégraphe Young-Ho Nam est exemplaire de cette dimension. Il a réuni plus de quatorze collaborateurs. Il suffit de constater la pluralité des personnes visibles sur les photographiques communiquées dans le *Cahier de Résidence* pour s'en rendre compte. Cette dimension collective a été un enjeu important pour Young-Ho Nam, qui a bouleversé pour ce projet ses manières de travailler. Auparavant, elle avait l'habitude de réaliser elle-même l'ensemble du processus de création, dont elle avait une maîtrise absolue. Au cours d'une première étape, elle créait sa chorégraphie avec les danseurs tandis que le travail de musique et de lumière s'effectuait lors d'une seconde étape lorsque l'écriture chorégraphique était terminée. Les échanges entre le musicien, l'éclairagiste et la chorégraphe étaient alors réduits. Dans le cadre du projet *S.U.N.*, pour expérimenter les capteurs et les outils numériques, elle s'est entourée d'une équipe avant même d'avoir finalisé sa conception. Ce travail artistique en équipe a engendré une collaboration qui a abouti à un processus créatif fractionné et partagé, réclamant des différents protagonistes de nombreux temps d'échanges, de discussions et de rencontres, au point que la chorégraphe Young-Ho Nam finisse par affirmer que les préoccupations humaines au sein du projet *S.U.N.* ont largement prévalu par rapport aux sollicitudes techniques. Dans le dispositif documentaire de Kawenga, le documentaliste assiste à la résidence, de sorte qu'il se situe au plus près du processus créatif expérimental qu'il cherche à documenter.

Il en prend lui-même des photographies. Il devient même un des témoins privilégiés de cet événement éphémère, même s'il n'est pas tout le temps présent auprès des artistes. Cependant, il n'intervient jamais dans son déroulement. Dans certains cas, il peut pourtant avoir une certaine influence par l'intermédiaire des entretiens semi-directifs qualitatifs qu'il mène auprès des différents protagonistes et qui peuvent éventuellement les aider dans la formulation ou l'émergence d'une idée. Toutefois, cette influence est très minime et indirecte. Aussi, il est possible de constater que le documentaliste demeure à la marge du processus créatif, le document primaire qu'il documente, même s'il est en est un témoin privilégié par la proximité qu'il entretient avec celui-ci. Il circonscrit son action à un rôle d'observateur.

L'énonciation documentaire au niveau du volet secondaire du dispositif info-communicationnel de Kawenga comporte aussi une dimension plurielle. Le travail de production des documents secondaires est assuré, soit par les artistes ou leurs collaborateurs, soit par le documentaliste ou d'autres membres de l'équipe de Kawenga. Par exemple, pour le projet *S.U.N.*, les collaborateurs de Young-Ho Nam ont participé à la production d'une partie des photographies et à quelques-unes des vidéos. L'autre partie l'a été par le documentaliste tandis que les captations vidéographiques ont été filmées par d'autres membres de l'équipe de Kawenga. Si plusieurs protagonistes différents produisent les documents secondaires, très peu résultent véritablement d'un acte collaboratif. Seules, les mises en situation dialogique contredisent ce constat. Par exemple, les artistes et leurs collaborateurs coopèrent aux entretiens semi-directifs qualitatifs menés par le documentaliste tout au long de la résidence. Pour les autres situations dialogiques, la dimension collective est encore plus soutenue. Au sein des *workshop,* le dialogue s'exerce entre l'artiste, ses collaborateurs et un public stagiaire, et pour les Convergences, il a lieu entre l'artiste et un scientifique. De son côté, si la présentation publique prend souvent la forme d'un monologue formulé par l'artiste, il est toujours suivi d'un échange avec le public. Pour le projet *S.U.N.*, la présentation publique a pris la forme d'une performance de vingt minutes et d'un débat entre les différents protagonistes animé par un commissaire indépendant Philippe Baudelot. Si la production des documents secondaires est partagée entre les artistes, ses collaborateurs, le documentaliste et les autres

membres de l'équipe de Kawenga, le travail de rassemblement et de classements de ces derniers est pris en charge uniquement par le documentaliste – moi-même. La collecte, la sélection des documents secondaires et l'élaboration de l'arborescence des dossiers qui en conservent les fichiers numériques résultent de ses propres choix. Dans ce sens, la plus grande partie de l'activité du volet secondaire du dispositif documentaire de Kawenga dépend de la seule initiative du documentaliste. Si l'énonciation documentaire au niveau du volet secondaire du dispositif info-communicationnel de Kawenga est plurielle, elle est surtout dirigée par le documentaliste.

Le volet tertiaire du dispositif info-communicationnel de Kawenga est maîtrisé et administré dans sa totalité par le documentaliste. Il en est le seul énonciateur tertiaire. Il est chargé de rédiger et de concevoir la publication du *Cahier de Résidence* à partir des informations sur le documents primaires recueillies par l'intermédiaire des documents secondaires. Je tente de reconstruire le sens de l'expérimentation du processus créatif en procédant, d'une part, à une analyse documentaire des documents secondaires qui en contiennent la trace, et d'autre part, en mobilisant mes propres souvenirs, puisque j'en ai été témoin en assistant à de très nombreuses reprises à son déroulement lors de la résidence. L'activité documentaire telle qu'elle est organisée à Kawenga requiert que j'énonce un point de vue personnel, bien que je me sois efforcé de demeurer le plus possible objectif. Malgré ce constat du caractère personnel du travail de rédaction du *Cahier de Résidence*, mon nom n'y apparaît pas. Le statut d'auteur est assumé par ma structure de rattachement Kawenga, comme il en est la règle pour les publications produites dans le cadre de l'activité de cette association. En outre, ce procédé s'est trouvé être en accord avec la norme conventionnelle des praticiens de la documentation qui recommande au documentaliste de se substituer aux auteurs des documents primaires et de demeurer transparent sans signature. Si le *Cahier de Résidence* met en avant les énonciateurs primaires, paradoxalement, ils sont exclus de l'activité documentaire tertiaire qui aboutit à cette publication. Effectivement, l'artiste et ses collaborateurs n'interviennent pas dans sa conception. Ils sont sollicités uniquement en aval pour en valider le contenu avant sa diffusion. Leur rôle se limite à cette validation. Pourtant, ils sont les locuteurs principaux des contenus informationnels qui y sont communiqués. En réalité, ces

derniers sont rapportés par le documentaliste par l'intermédiaire des documents secondaires.

En définitive, l'énonciation documentaire polyphonique du dispositif info-communicationnel étudié ici relève d'un régime énonciatif rapporté et administré par le seul documentaliste. Néanmoins, elle est éminemment plurielle, car plusieurs protagonistes y participent : l'artiste, ses collaborateurs, le documentaliste et les autres membres de l'équipe de Kawenga. Même si en apparence les marques d'énonciation documentaire mettent en avant les artistes et leurs collaborateurs comme les auteurs principaux de la plupart des documents qui constituent le dispositif info-communicationnel étudié, l'activité documentaire de celui-ci est dirigée et administrée uniquement par le documentaliste. Il en a la responsabilité. Elle dépend fortement de ses choix, bien que l'artiste finisse par valider la publication du *Cahier de Résidence* avant sa diffusion.

2.2 Un régime énonciatif concerté et partagé collectivement entre les différents membres de l'équipe du laboratoire NT2

L'analyse des marques d'énonciation du dispositif documentaire du NT2 a démontré dans le sous-chapitre précédent que l'assistant de recherche en est le protagoniste principal. Il intervient dans chaque document produit par celui-ci. Au sein de son volet secondaire, il s'occupe de rédiger les contenus des fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Conventionnellement, les professionnels de la documentation considèrent que l'énonciateur secondaire doit s'effacer derrière l'énonciateur primaire. Les normes internationales qui régissent l'activité documentaire contribuent à la présenter comme une simple opération neutre et objective de transfert d'information. Cependant, plusieurs chercheurs, déjà cités dans la deuxième partie (Chapitre II), ont démontré que deux documentalistes qui s'occupent d'indexer un même document le font avec des mots-clés différents (Bertrand-Gastaldy, 1989 et Amar, 2000). Selon eux, cette différence résulte de choix intentionnels qui confirment l'existence d'un énonciateur secondaire. Au sein du laboratoire NT2, il a été décidé de reconnaître la singularité de ce travail documentaire en attribuant à l'assistant de recherche qui l'effectue des marques indicielles d'énonciation documentaire visibles. De cette façon, celui-ci se voit

octroyer le statut d'auteur original. L'énonciation documentaire secondaire est ainsi assumée. Elle n'est plus dissimulée. Désormais, elle s'affiche aux utilisateurs du volet secondaire du dispositif documentaire. Si les textes principaux constitutifs des fiches du Répertoire conservent une énonciation neutre et impersonnelle, il est néanmoins possible d'affirmer qu'à travers le travail documentaire secondaire qu'il exerce, l'assistant de recherche exprime un point de vue personnel. Dans le sous-chapitre précédent, il a déjà été relevé que le dernier paragraphe de ces textes constitue bien souvent un commentaire interprétatif sur l'efficacité de l'œuvre, son importance dans le champ de l'art hypermédiatique ou sur sa réception. Lors de l'entretien mené avec un assistant de recherche, celui-ci a reconnu à plusieurs reprises le caractère personnel du travail documentaire secondaire. Sa singularité s'exprime dès la sélection des œuvres hypermédiatiques à répertorier. Effectivement, bien souvent, elle se fait en fonction de ses affinités, de sa formation et de ses propres axes de recherche, puisque tous les assistants sont des étudiants en recherche, soit au niveau de la maîtrise, soit au niveau du doctorat. Cette phrase prononcée par l'assistant de recherche interrogé atteste de ce point :

> *Bien c'est sûr, il y a des artistes qu'on préfère, qu'on va avoir tendance à vouloir faire. Les étudiants qui viennent des études littéraires vont faire des œuvres littéraires tandis que ceux qui viennent des arts visuels vont naturellement se diriger vers des œuvres visuelles* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 129-130).

Pour la rédaction de la fiche, l'assistant de recherche suit un protocole très précis, le *Guide de l'intégrateur du NT2,* qui a été élaboré par les assistants de recherche les plus confirmés. Ce protocole explique la nature et la structure des contenus attendus dans chaque champ constitutif d'une fiche. Par exemple, la structure et le contenu de son texte principal y sont détaillés. Si l'assistant de recherche confirme l'efficacité de ce modèle pour rédiger celui-ci, il confirme néanmoins qu'il existe une marge de liberté pour l'assistant de recherche qui le réalise :

> *Il y a une bonne part de liberté quand même. C'est juste par l'expérience, c'est la manière la plus efficace si on veut la remplir d'autant plus pour la mission du NT2 qui met beaucoup l'accent sur les modes d'interactivité. Il faut donc s'assurer que les modes d'interactivité sont toujours traités dans chaque fiche. Après ça, ça tombe plus dans un commentaire classique qu'on a appris à faire en études littéraires, de quoi ça parle, nos amis les thèmes.*

> *Et puis, la conclusion ça te laisse la place pour un commentaire plus personnel* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 128).

L'assistant de recherche affirme aussi que l'élaboration d'une fiche dépasse la simple analyse descriptive pour s'engager plutôt vers une analyse interprétative de l'œuvre documentée. Pour lui, cette part d'interprétation constitue même l'intérêt des informations qui y sont proposées à la lecture :

> *Il y a toujours une part d'interprétation. C'est sûr, parce qu'on ne veut pas être juste un catalogue. On veut avoir un contenu plus riche que ça, qui permet déjà d'avoir une certaine étude, une certaine interprétation des œuvres, car des catalogues, il en existe déjà d'autres en ligne. Mais souvent, ça ne dit pas grand-chose sur les œuvres* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 128).

Si la structure de la fiche simple limite fortement la dimension interprétative de son contenu, celle de la fiche enrichie laisse davantage de place à une interprétation plus poussée. La personnalité de l'assistant de recherche se manifeste également dans le style d'écriture de son texte principal :

> *Oui. Il y a des styles personnels. On reconnaît le style de chacun. D'ailleurs, chaque fiche est identifiée. Il y a toujours le nom de la personne qui le fait donc […]. Quelqu'un s'il le veut pourrait s'amuser à cliquer sur toutes les fiches réalisées par X parce qu'il aime son style d'écriture. C'est possible !* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 131).

L'assistant de recherche révèle que cette part de liberté dans le protocole documentaire ne se manifeste pas uniquement dans le texte principal de la fiche, mais aussi dans d'autres contenus informatifs qu'elle propose. Par exemple, le choix du texte extrait de l'œuvre hypermédiatique apparaissant comme citation en gros entre des guillemets dans sa colonne droite est effectué seulement par l'assistant de recherche, bien qu'il réponde à un critère de représentativité :

> *La citation, il n'y a pas vraiment de façon de la choisir. C'est juste après avoir faire le tour de l'œuvre, c'est l'assistant qui va lui-même décider d'une partie qu'il trouve lui-même représentative du style de l'œuvre. Elle doit tout de même être représentative de l'œuvre. Il n'y a pas de règle du type on prend les quatre premières lignes. On peut aller la chercher n'importe où. Parfois, dans certains cas, on va mettre plusieurs citations à la suite, parce que justement ça va être difficile d'en retrouver une représentative. On va préférer multiplier les citations et donner plusieurs choix, mais là encore, on est libre de le faire. C'est à la discrétion de celui qui fait la fiche* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 131).

Les captures d'écran illustrant la fiche résultent également d'un acte intentionnel propre à l'assistant de recherche qui en est l'auteur. Si elles sont réalisées en respectant un désir de représentativité, elles émanent des choix personnels de l'assistant de recherche :

> *Captures d'écran, encore là, c'est après avoir fait le tour de l'œuvre qu'on la réalise. Le critère, c'est la représentativité, tout simplement. Pas forcément la première image ou la dernière, c'est celle dont l'assistant va la juger la plus représentative de l'esthétique générale de l'œuvre ou du feeling général. Et encore là, ça change indépendamment de qui fait la fiche. Ce n'est pas tout le monde qui va mettre en valeur la même chose, ça dépend de la sensibilité* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 133).

Cette liberté accordée à l'assistant pour élaborer le contenu informationnel des fiches est également invoquée par un des membres du comité de direction du laboratoire NT2 : « *Les assistants de recherche ont beaucoup d'autonomie pour élaborer le contenu des fiches* » (Membre du comité de direction, Annexe 14 : 115).

Si les assistants de recherche sont considérés comme les auteurs des fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*, ils le sont aussi pour les documents tertiaires, comme l'a démontrée l'analyse de leurs marques d'énonciation documentaire. Leur vocation communicationnelle renforce cette mise en avant des assistants de recherche comme leurs énonciateurs documentaires principaux. Ils profitent de la même autonomie pour produire ces documents que celle dont ils bénéficient pour réaliser les fiches du Répertoire. Par exemple, ils sont souvent à l'initiative des *Dossiers thématiques*, comme en témoigne ce propos de la responsable de la communication et de la coordination :

> *La plupart du temps, ce sont des étudiants qui vont vouloir développer une thématique. C'est selon leurs intérêts de recherche. Ils présentent un courant, une pratique ou une thématique, dont on a plusieurs œuvres dans le Répertoire ou alors c'est l'occasion de faire une recherche pour y intégrer des nouvelles* (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 124).

Leurs intérêts de recherche personnels les guident ici aussi, comme pour le choix des œuvres hypermédiatiques à répertorier. Il en est de même pour les *Cahiers virtuels* :

> *Par exemple, pour celui-ci, sur le Cahier virtuel xxx. X et moi-même, on*

> *travaillait tous les deux sur des pratiques xxx et donc on s'est dit pourquoi ne pas travailler ensemble et on a trouvé cette thématique commune et puis, on a fait un appel de texte* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 133).

Pour les *Cahiers virtuels*, si les assistants de recherche y écrivent des articles, ils ont surtout un rôle de directeur de publication tel que l'a démontrée l'analyse de leurs signatures comme marques d'énonciation documentaire. L'exposition en ligne l'*Abécédaire du Web* est la première publiée sur le site internet du laboratoire NT2. Si elle a été initiée et dirigée par la chercheuse Joanne Lalonde membre du comité scientifique, les assistants de recherche sont amenés à avoir un rôle plus conséquent dans la production des suivantes. Ils ne seraient pas uniquement restreints à l'écriture des fiches enrichies des œuvres hypermédiatiques qui y sont montrées. Au contraire, ils pourraient initier eux-mêmes des projets de commissariats en ligne, comme l'annonce l'assistant de recherche au nouveau en formation :

> *On a rajouté récemment nos expositions. Jusqu'à maintenant c'est plus des étudiants en histoire de l'art, qui s'essayent au commissariat en ligne. Mais encore là, on est ouvert au suggestion. Si tu as une idée d'exposition, si tu as envie de t'amuser là-dessus, il y a moyen aussi de parler avec Joanne Lalonde, par exemple* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 127).

Au laboratoire NT2, les membres scientifiques du laboratoire reconnaissent le travail accompli par les assistants de recherche et la connaissance qu'ils possèdent du Répertoire, c'est-à-dire du corpus créatif à la base de la recherche sur les arts hypermédiatiques. Un des membres du comité de direction du laboratoire n'hésite pas à admettre la qualité de leurs compétences :

> *C'est vraiment leurs expertises du terrain qui est vraiment à la base de la compétence pour arriver à comprendre comment fonctionne une œuvre hypermédiatique. C'est autant de cas de figure que d'œuvres, et souvent, quand je fais mes lettres de recommandation pour mes étudiants, je dis qu'ils sont plus compétents que moi ! C'est vrai ! Les professeurs comme moi, on a une visée du paradigme théorique et épistémologique que l'on veut mettre en place, mais les gens qui ont une connaissance du terrain et du contenu, ce sont les assistants de recherche. Ils connaissent beaucoup d'œuvres* (Membre du comité de direction, Annexe 14 : 115).

Dans le dispositif documentaire du NT2, la reconnaissance de leurs expertises se traduit par leurs attributions respectives de la mention d'auteur alors même que dans la plupart des autres laboratoires de l'UQAM la part du travail effectué par les assistants de recherche pour les professeurs universitaires demeure cachée et

anonyme, même lorsqu'ils effectuent un travail documentaire et rédactionnel. Un assistant de recherche énonce cette particularité propre au laboratoire NT2 : « *Tu as beaucoup de professeurs ou de centres de recherche, qui fonctionnent de façon à ce que ce soit le professeur qui signe tout. Mais pas ici. Ici, on reconnaît le travail de l'étudiant. Il le signe. Donc, on est auteur* » (Assistant de recherche, Annexe 16 : 131). Pour lui, cette confiance et cette liberté qui lui sont accordées sont des éléments de motivation importants, le poussant à s'investir totalement dans la vie du laboratoire, tel qu'il en témoigne ci-dessous :

> *Ici, on a l'initiative de faire ce qu'on veut, on a le contrôle de nos recherches et on en reste le propriétaire intellectuel. Au final, l'investissement personnel est plus grand. D'ailleurs, c'est rare qu'un assistant reste assistant. Il est souvent sollicité pour d'autres projets, comme des expositions ou des traductions, des enseignements. On va multiplier les expériences et développer son propre réseau* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 135).

Le rôle principal de producteur des contenus scientifiques du dispositif documentaire du NT2 volontairement et publiquement octroyé aux assistants de recherche contribue à faire d'eux des auteurs scientifiques. De cette façon, ils sont reconnus comme chercheurs. En d'autres termes, lorsqu'ils travaillent à la mise en œuvre du dispositif documentaire du NT2, les assistants se forment à la recherche et acquièrent simultanément le statut d'auteur scientifique. Les propos d'un des membres du comité de recherche du laboratoire nT2 confirment ce procédé :

> *C'est assumé ! Ils sont co-chercheurs avec nous. Il s'agit de chercheurs, ils sont au niveau du doctorat, de la maîtrise. Ils sont qualifiés. Au final, c'est comme un doctorant qui travaille avec son directeur de recherche et qui signe lui-même ses portions d'article. C'est exactement ce modèle. C'est assez inédit en arts et lettres. Mais, ce modèle existe en sciences* (Membre du comité de direction, Annexe 14 : 116).

Si les fiches du *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* semblent issues d'un seul énonciateur, l'assistant de recherche, l'analyse détaillée de leurs marques d'énonciation documentaire dans le sous-chapitre précédent a révélé que plusieurs d'entre elles se réfèrent plutôt à un collectif, celui constitué par les membres de l'équipe du laboratoire NT2. En d'autres termes, la grande majorité des marques d'énonciation documentaire présentes dans une fiche érige l'assistant de recherche comme son auteur original, mais une minorité désigne plutôt ce collectif. Effectivement, l'étude de la mise en œuvre des étapes qui composent le volet

secondaire du dispositif documentaire du NT2 montre qu'en réalité le caractère individuel de l'acte énonciatif exercé par l'assistant de recherche lors de la rédaction de la fiche est profondément modéré par un contrôle exercé collectivement par plusieurs autres membres de l'équipe du NT2. Concrètement, une fois que la fiche est entièrement rédigée et intégrée dans la plate-forme *Drupal* par l'assistant de recherche, elle est soumise à deux corrections effectuées par deux autres assistants de recherche. Elle est publiée en ligne uniquement quand ces deux correcteurs l'ont validée. Chaque correction consiste à vérifier un à un la pertinence de tous les champs constitutifs de la fiche. Elle nécessite auparavant que chacun des correcteurs fasse lui-même l'expérience de l'œuvre hypermédiatique répertoriée. Si jamais le correcteur n'est pas d'accord avec les propos tenus par l'assistant de recherche auteur de la fiche, ou s'il remet en cause, par exemple, des mots-clés désignés pour la taxonomie de l'œuvre, il émet une réserve quant à sa publication. Si une réserve est formulée par un des deux correcteurs, les trois assistants de recherche se réunissent pour en discuter et pour trouver un compromis quant à la meilleure façon de la lever. Aussi, les corrections s'effectuent toujours d'une manière collégiale, comme en attestent ces propos tenus par un assistant de recherche :

> *Parfois ça donne lieu à des petites discussions du genre pourquoi tu as pris cette capture-là, moi, j'aurais pris une autre capture, des fois on débat pour choisir la meilleure […] Sur le contenu de la fiche, clairement, on a vraiment plus de débats que sur une image. Au niveau des corrections, on court d'un bureau à l'autre pour savoir ce que l'autre en pense. On discute beaucoup, mais il n'y a jamais de conflit. Puis, on respecte celui qui est spécialiste de son domaine* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 133).

Cette collégialité s'exerce également en amont de la correction au cours de l'écriture de la fiche. Par exemple, si jamais un assistant de recherche a des doutes dans l'interprétation de l'œuvre hypermédiatique qu'il propose, il peut lui-même formuler une réserve dans laquelle il demande aux autres assistants leurs avis. Ce principe est formulé à un nouvel assistant de recherche lors de sa formation :

> *Si vraiment il y a un aspect de l'œuvre qui te frappe et que tu veux prendre le temps de plus l'interpréter, fais-le, le pire qu'il puisse arriver c'est qu'un des deux correcteurs qui arrivent après vienne discuter pour dire moi je ne suis pas tout à fait d'accord et là, ça s'en va à la discussion. Dans le doute, tu décris, au pire quitte à laisser une note dans la fiche, là je ne suis pas sûr de mon interprétation. Pour la fiche bonifiée, de toute façon, tu as la place pour ça, plus que pour une fiche simple et encore plus dans les Dossiers*

thématiques (Assistant de recherche, Annexe 16 : 129).

En outre, il est possible aussi pour lui d'en parler lors des réunions d'équipe hebdomadaires. Les observations participatives que j'ai pu mener sur le terrain m'ont permis de remarquer que les assistants de recherche y évoquent souvent les difficultés à répertorier certaines fiches (Annexe 11 : 88-89). Si la correction s'attache en priorité à réviser le fond du contenu proposé à la lecture par les fiches documentaires, elle s'attache également à rectifier leurs formes, comme les fautes d'orthographe, les expressions maladroites ou encore la fonctionnalité de chaque hyperlien. D'une certaine manière, ce système de correction par collégialité contribue à uniformiser les styles d'écriture de chacun des assistants de recherche comme en témoigne ce propos :

> *En effet, on s'assure qu'il n'y ait pas de fautes de syntaxes, d'orthographes, ou de quoi que ce soit, mais on a tendance à respecter le style de chacun. Moi le style de X ou de Y ça fait longtemps qu'on travaille ensemble, du coup, on est rendu à un style très uniforme à nous trois. […]. On voit des expressions qu'on aime bien, qu'on emprunte à l'autre. On se construit du vocabulaire, des expressions et des structures communes* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 131).

Ce travail de correction par les assistants de recherche est supervisé par la personne en charge de la communication et de la coordination. Elle s'implique elle-même dans la correction des fiches documentaires lorsque les autres missions dont elle a la responsabilité le lui permettent. Mais, en règle générale, elle mentionne que les assistants de recherche rédigent et corrigent entre eux les fiches documentaires d'une manière très autonome : « *En ce moment, ce sont des étudiants formés, donc ça roule tout seul. En plus, ce sont des étudiants en doctorat* » (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 120). Elle s'investit davantage dans les corrections lorsqu'un nouvel assistant intègre l'équipe pour participer à sa formation, même si celle-ci est en grande partie assumée par les assistants de recherche les plus confirmés : « *Quand la nouvelle va arriver la semaine prochaine. Elle, elle est au niveau du bac, donc, c'est sûr, elle va avoir besoin d'un plus grand suivi. Donc, là, je vais m'impliquer plus. D'habitude, je ne participe pas systématiquement à la lecture des fiches simples* » (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 120). Les fiches enrichies se distinguent encore une fois des fiches simples par une étape de validation spécifique qui intervient avant même que le travail de

rédaction soit entamé, c'est-à-dire lors de la prise de décision de la réaliser. Effectivement, si une partie du travail des assistants de recherche est de trouver de nouvelles œuvres à répertorier, la décision de documenter certaines d'entre elles sous la forme d'une fiche enrichie est soumise à la validation du comité scientifique du *Répertoire* réunissant l'ensemble des assistants de recherche et l'ensemble des professeurs universitaires impliqués dans le fonctionnement du laboratoire NT2. La responsable de la communication et de la coordination, qui est chargée de le réunir, en détaille les ressorts de la sorte :

> *Quand il y a un certain nombre d'œuvres qui sont repérées, on fait un comité scientifique du Répertoire. On discute des œuvres dont on voudrait avoir des fiches bonifiées. Les fiches simples, s'il s'agit d'une œuvre hypermédiatique, oui, tu peux la faire tout de suite sans validation. Ce n'est pas trop compliqué. Mais la fiche bonifiée, ça demande plus de discussions* (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 121).

Les discussions se focalisent alors sur les critères qui justifient qu'une œuvre hypermédiatique fasse l'objet d'une documentation approfondie dans une fiche enrichie. Ils se demandent si cette œuvre est importante pour l'histoire des arts hypermédiatiques, si elle propose une forme d'interactivité originale, ou plus largement si elle illustre des enjeux emblématiques de ce type de création. La décision de la répertorier sous une forme enrichie est prise collectivement de façon collégiale lors de la réunion de ce comité.

Ce fonctionnement selon une logique collégiale est au cœur du système de validation des données scientifiques produites au laboratoire NT2. Le travail de correction en équipe est justement apparu comme la réponse pour prendre en compte la nature performative des œuvres hypermédiatiques. Une seule œuvre peut proposer une large variabilité d'expériences au point que chaque lecture et chaque interprétation deviennent très personnelles. Pour contredire ce biais de la recherche sur les arts hypermédiatiques, les membres scientifiques du laboratoire NT2 ont mis au point ce système de validation des données scientifiques basé sur la répétition et la réitération. Le processus analytique aboutissant à la production d'une information scientifique est toujours répété par plusieurs assistants de recherche de manière à en confirmer la validité. Ce dernier nécessite donc un travail en équipe. Le membre du comité scientifique interrogé lors d'un entretien explicite ce système de validation de cette manière :

> *Or, comment on valide nos données ? Puisqu'elles sont extrêmement subjectives, d'une personne à l'autre qui fait l'expérience d'une œuvre, chacune avec une grande autonomie ! C'est le modèle de la répétition et de la réitération, c'est-à-dire si on est plusieurs à pouvoir répéter l'expérience et à arriver aux mêmes conclusions, même si chaque fois on fait un parcours personnel. C'est ça qui valide la donnée, le modèle de réitération et puis de répétition, va valider la lecture qu'on fait de l'œuvre.[…]. On reste bien dans un modèle scientifique* (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 116).

Pour prendre en compte la variabilité d'expérience induite par la nature performative des œuvres hypermédiatiques, les chercheurs du NT2 se sont dirigés vers un système de validation collégiale aboutissant à « un travail d'équipe où chacun confronte son expérience, son point de vue et ses déductions avec ceux des autres », de manière à « atteindre un consensus malgré la variabilité des parcours » (Lalonde, 2012 : 65). Ce système de validation ne concerne pas uniquement les fiches du Répertoire, mais il s'exerce pour chaque contenu scientifique publié sur le site internet du laboratoire NT2 – fiches, *Dossiers thématiques*, *Cahiers virtuels* et Expositions en ligne. Or, il a été démontré dans le chapitre précédent que ces différents documents communiquent des résultats intermédiaires produits lors des différentes étapes qui ponctuent le processus de recherche conduit au NT2. Aussi, le système de validation en équipe intervient donc à chacune de ses étapes. Il s'agit là d'une rupture avec le système de validation scientifique conventionnel, qui s'effectue en aval du processus de recherche et uniquement sur les résultats finaux, une fois, qu'ils sont prêts à être publiés sous la forme d'un article dans une revue scientifique. Le membre du comité de direction du NT2 insiste sur cet aspect du système de validation de l'information scientifique :

> *C'est l'idée de présenter des résultats, mais pas nécessairement dans une forme terminée, comme un livre qu'on va publier à la fin d'un grand projet de recherche. Mais de mettre à la disposition de la communauté, tout de suite, des phases intermédiaires de la recherche. Comme les fiches simples, les fiches bonifiées, le Dossier thématique, le Cahier virtuel. Attention, ça ne veut pas dire que ces résultats-là ne sont pas validés. Il y a une validation des résultats ! Ils sont validés en cours d'élaboration et en équipe* (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 116).

Si les principes généraux du système de validation décrit dans ce paragraphe s'appliquent à tous les contenus scientifiques publiés sur le site *web* du NT2, les modalités diffèrent toutefois un peu selon le document produit. Si, pour les *Dossiers thématiques*, chacun d'entre eux est également vérifié par deux autres

correcteurs, la différence réside dans les personnes qui s'en occupent. Si l'un est assistant de recherche, l'autre correcteur correspond à la personne responsable de la coordination. Dans ce cas-là, elle assume le rôle de contrôle et de validation des données scientifiques produites. Son parcours universitaire confirme ses compétences pour le faire, puisqu'elle est diplômée d'un doctorat issu d'une des disciplines composantes du laboratoire NT2. Elle s'occupe également de corriger le contenu des *Cahiers virtuels,* en plus des assistants de recherche qui en dirigent le numéro. L'organisation qui régit la production des *Cahiers virtuels* peut sembler dans un premier abord proche de celles d'une revue scientifique conventionnelle, sauf qu'en réalité elle est beaucoup plus souple, comme en atteste ce propos de l'assistant de recherche tenu auprès d'un autre en formation :

> *Sinon aussi, on a des Cahiers virtuels, si jamais tu as une idée d'une thématique, qui t'intéresse et tu as envie de faire un appel à textes, en externe. Tu peux le faire. [...] Généralement, on fait un appel de textes, mais on peut aussi viser plus les personnes qui nous intéressent. Du coup, ça va être une collection d'articles en interne et en externe autour d'une thématique qu'on va choisir pour le Cahier* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 126).

Contrairement à une revue scientifique conventionnelle, elle n'est pas dirigée par un comité scientifique composé de professeurs universitaires : « *Il n'y a pas forcément, un comité scientifique stable. À moins qu'on ait vraiment un spécialiste en tête sur la question abordée. On peut lui faire relire quelques articles* » (Assistant de recherche, Annexe 16 : 127). Le travail de sélection, de correction et de validation des articles proposés est assuré par les assistants de recherche eux-mêmes appuyés par la responsable de la coordination : « *Les textes qui vont être soumis pour un Cahier, ils vont être lus et relus et renvoyés aux auteurs, avec des demandes de modification [...]. Ce sont les assistants de recherche qui relisent les articles. Ce sont des étudiants en doctorat qui travaillent ici depuis longtemps et X* [la responsable de la coordination] » (Assistant de recherche, Annexe 16 : 127). Les expositions en ligne sont soumises au même processus de correction collective. Pour l'exposition l'*Abécédaire en ligne*, la totalité des articles a été rédigée par la professeure Joanne Lalonde tandis que les assistants de recherche se sont occupés de réaliser les fiches du Répertoire et les navigations filmées des œuvres hypermédiatiques citées. La correction de ses contenus a été assurée de manière collégiale sur le même principe. Les *Crédits* de l'exposition mentionnent

les noms de ceux qui ont participé à la révision de son contenu. Si les documents tertiaires sont soumis en aval à un système de validation collégial, leur production est conditionnée en amont par l'approbation des professeurs universitaires qui valident la pertinence scientifique des sujets traités. Cette validation est formulée lors des réunions hebdomadaires réunissant l'équipe du laboratoire, comme cela a été repéré par les observations participatives menées sur le terrain (Annexe 11 : 89). Pour le comité de direction scientifique du laboratoire NT2, ce système collégial de validation en interne des documents produits par le dispositif info-communicationnel du NT2 assure la validité scientifique de leurs contenus, comme le démontrent ces propos tenus par un de ses membres : « *Moi, je pense que tout, y compris les fiches, les Dossiers thématiques, les Cahiers virtuels, les expos, c'est de la donnée intéressante et validée* » (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 119). Si l'analyse des marques d'énonciation documentaire dans le chapitre précédent a démontré que celles-ci répondent à une stratégie d'individualisation des contenus scientifiques des documents tertiaires, particulièrement pour les *Dossiers thématiques* ou les *Cahiers virtuels*, pour mettre en exergue les seuls énonciateurs tertiaires, l'organisation du système de validation basé, lui, sur un fonctionnement collégial et en équipe nuance largement ce constat.

En dehors du système de validation des contenus scientifiques publiés par l'intermédiaire du dispositif documentaire du NT2, ce fonctionnement collégial et en équipe se manifeste à d'autres stades de celui-ci. Par exemple, la conception et la définition du vocabulaire utilisé comme mots-clés pour indexer les œuvres hypermédiatiques répertoriées et l'ensemble des contenus disponibles sur le site internet du NT2 émane d'un travail collectif. Au départ, la plupart de ces mots-clés ont été établis par le comité scientifique du laboratoire NT2. Par la suite, ils ont été complétés au fur et à mesure par des propositions formulées par les assistants de recherche à partir de leurs connaissances du corpus artistique accumulées lors de leur travail documentaire pour alimenter le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques*. Le membre du comité de direction interviewé atteste de ce principe : « *Plus on regardait, plus les assistants regardaient, plus ils développaient des compétences, et ils pouvaient déterminer des types, des genres, et c'est du terrain d'observation, qu'ont émergé les mots-clés, qui ont servi à*

indexer le Répertoire » (Membre du Comité de direction, Annexe 14 : 114). Lorsque les assistants de recherche repèrent la nécessité d'incorporer un nouveau terme dans la taxonomie, ils le soumettent à discussion et à validation lors d'une réunion du comité scientifique. Souvent, avant la réunion, ils s'entendent entre eux de manière collégiale sur le choix du mot-clé et de sa définition, comme le montre ce témoignage d'un assistant de recherche : « *Souvent, entre les assistants, on discute ensemble pour trouver le bon mot et la bonne définition, la suggestion proposée en réunion est toujours commune à nous tous* » (Assistant de recherche, Annexe 16 : 134). La discussion porte sur sa définition et sa pertinence par rapport à la recherche sur les arts hypermédiatiques. Le mot-clé est définitivement adopté une fois que tous les membres scientifiques et les assistants de recherche se mettent d'accord sur sa définition et sa pertinence. Inversement, si jamais les assistants de recherche se rendent compte de l'incohérence ou de l'obsolescence d'un mot-clé, ils le soumettent de nouveau à un débat collectif lors d'une réunion du comité scientifique pour déterminer si celui-ci doit être ou non mis de côté. Ce principe est mentionné lors de ce conseil formulé par un assistant de recherche à un nouveau lors de sa formation : « *Si jamais il y a des incohérences, tu les notes et tu en parles en réunion, car c'est nous qui sommes en premières lignes lorsqu'il y a du vocabulaire ou des champs qui ne fonctionnent plus* » (Assistant de recherche, Annexe 16 : 129). Cette collégialité dans les prises de décisions propres au laboratoire NT2 a été particulièrement observée lors des nombreuses réunions d'équipes qui ont ponctué la refonte de son site internet dans une nouvelle version. Les marques d'énonciation documentaire affichées dans les *Crédits* affiliés au site internet en attestent. Tous les membres de l'équipe du NT2 se sont impliqués dans la réflexion de ce remaniement, en plus de l'équipe médiatique qui en a eu la responsabilité[179]. Plus en détail, le choix du graphiste en charge de travailler sur la nouvelle version du site internet résulte d'une telle approbation collective. En effet, à la suite d'un concours ouvert entre plusieurs graphistes organisé par l'équipe médiatique, deux ont été pré-sélectionnés pour produire des maquettes dans lesquelles ils devaient exposer leurs pistes graphistes à développer pour la nouvelle version du site internet. Ces deux maquettes ont été évaluées et comparées lors d'une réunion rassemblant toute l'équipe du laboratoire (Annexe

179 Voir : NT2. (2005-2016). *Crédits*. Récupéré le 19 août 2016 de http://nt2.uqam.ca/fr/pages/credits

11 : 89-90). L'analyse condensée de cette réunion proposée en annexes montre que chacun a été invité à formuler un jugement (Annexe 11 : 88-89). Au fur et à mesure des prises de paroles, les arguments se sont constitués pour aboutir à la fin de cette réunion à un choix collectivement partagé (Annexe 11 : 88-89). D'autres réunions témoignent de cette volonté de prendre des décisions d'une manière collective. Par exemple, tout le travail fournit par le graphiste pour cette nouvelle version du site internet a lui aussi été validé lors d'une réunion par l'ensemble des membres du laboratoire NT2. Ils l'ont visionnée et ont validé collectivement la forme et l'ergonomie de chacun des documents numériques qui la composent (Annexe 12 : 107-109). En somme, cet esprit collégial et collectif se manifeste à la fois dans l'organisation du laboratoire NT2 et dans la mise en œuvre de son dispositif documentaire, notamment dans les prises de décision qui en ponctuent le fonctionnement. Pour la personne responsable de la communication et de la coordination ce principe de fonctionnement n'est pas spécifique au laboratoire NT2, mais il est commun à l'Université du Québec à Montréal et à son histoire fondée sur la démocratisation du savoir, de la culture et des études universitaires : « *Ici, il y a un esprit de collégialité qui d'ailleurs est propre à l'UQAM. Il n'y a pas de carcan traditionnel très fort que l'on retrouve ailleurs. Donc, ça se reflète ici. L'avis des étudiants compte beaucoup. Donc, les choix directifs sont éclatés et partagés* » (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 122).

Dans le sous-chapitre précédent, l'analyse des signatures dans le bloc *Crédits* de l'exposition en ligne l'*Abécédaire du Web* a démontré l'existence de plusieurs énonciateurs documentaires qui, dans la plupart des autres documents produits par le dispositif info-communicationnel du laboratoire NT2, demeure cachée. Parmi ces énonciateurs documentaires dissimulés, il y a le graphiste et l'équipe médiatique. Le graphiste est un intervenant extérieur à l'équipe du laboratoire tandis que l'équipe médiatique en fait partie. Elle en est une sous-entité. Si le graphiste est rarement mentionné comme énonciateur, il possède tout de même un rôle important dans l'énonciation documentaire ; puisque, par son travail, il organise, matérialise et donne à voir les documents. Sa capacité à exercer un impact sur leurs formes se manifeste à plusieurs reprises lorsqu'il discute avec l'ensemble des membres de l'équipe du NT2 lors d'une réunion, dont

l'objet est justement de lui communiquer toutes les informations utiles à la production de sa première maquette (Annexe 12 : 95-98). Plusieurs prises de paroles exemplaires de ce principe ont été relevées ci-dessous :

> *La citation pourrait être seule mise en avant, plus grosse. Ça serait intéressant pour avoir un équilibre du point de vue graphique* (Graphiste, Annexe 12 : 96).
>
> *Pour les liens internet, à la fin, il serait intéressant de les mettre en valeur sur l'ensemble de la largeur, pour inciter les gens à aller voir d'autres contenus. Symboliser le lien par un élément graphique bien visible. Pas forcément tout le temps visible, peut-être cliquer dessus pour qu'il apparaisse* (Graphiste, Annexe 12 : 96).
>
> *Le problème de cette disposition, c'est que la colonne n'est vraiment pas large. À un moment donné, le texte ne serait peut-être pas si long, si on utilisait différemment la largeur. Il faudrait… comment dire… J'essaie de voir si la bannière qui illustre le Dossier pourrait peut-être apparaître sur le côté. Ça serait plus léger ou alors mettre toutes les informations qui concernent l'article, les mettre là, sur ce côté. Je ne sais pas ce que vous en pensez ?* (Graphiste, Annexe 12 : 97).

Ces prises de paroles du graphiste lors de cette réunion prouvent que celui-ci n'est pas un simple exécutant d'une commande. Au contraire, il est à l'origine de nombreux choix qui conditionnent la perception visuelle des documents et de leurs contenus scientifiques. De cette façon, il participe activement à l'énonciation documentaire. D'ailleurs, il a justement été choisi par sa capacité à faire des propositions innovantes, comme en atteste ce propos tenu par un des membres de l'équipe médiatique :

> *Moi, j'ai l'impression que ce que Y propose fait plus penser à des formats papiers. L'avantage de X, c'est qu'en termes de graphismes web, il est ultra compétent et il a toujours su anticiper en termes d'ergonomie également. Même quand on lui propose des maquettes déjà constituées, X se permet de proposer des régions, c'est-à-dire qu'il se fait force de propositions pour réorganiser le contenu et c'est toujours pertinent, et ça va toujours dans le sens d'une fluidité de la circulation, et etc. etc. On se dit qu'au-delà de l'intérêt qu'il y a graphiquement, même en termes d'ergonomie et de penser la structure, travailler avec X ça sera véritablement un apport !* (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 12 : 93-94).

Le graphiste n'est pas le seul à travailler à la visualisation des documents. Il échange en permanence avec les membres de l'équipe médiatique qui l'accompagnent et supervisent son travail. Ces derniers font aussi le lien avec le reste de l'équipe du NT2 lors de nombreuses réunions pour que l'ensemble des

choix graphiques et ergonomiques soit adopté en commun par tous (Annexe 12 : 91-109). Encore une fois, cette organisation est marquée par la collégialité.

Pour le site internet du laboratoire, si auparavant les deux membres de l'équipe médiatique s'occupaient seulement de sa maintenance technique, avec cette nouvelle version, ils ont pu prendre véritablement part à l'évolution de son ergonomie, de son fonctionnement et de son utilisation. Cette évolution n'a pas été suscitée uniquement par la volonté de modifier un graphisme trop daté. Elle constitue surtout une réponse technique à la nécessité de migrer le site *web* du NT2 vers la dernière version du système de gestion de contenu *Drupal,* utilisé pour son développement numérique. Ce transfert vers la dernière version de *Drupal* est effectué tous les trois ou quatre ans. Sinon, le risque encouru est d'être confronté à des difficultés de compatibilité avec les autres technologies numériques au point de rendre très vite le site internet obsolète. Cette migration a été l'occasion d'exploiter les nouvelles possibilités techniques disponibles dans cette nouvelle version de *Drupal*. Si en étroite collaboration avec la graphiste et les autres membres du NT2 l'équipe médiatique a particulièrement réfléchi à la manière d'améliorer la visibilité et la structure des contenus scientifiques du dispositif documentaire du NT2, ils ont surtout fait en sorte que sa structure numérique intègre ces nouvelles fonctionnalités de manière à répondre aux exigences du *Web* sémantique. La structure de chaque document numérique a été ainsi repensée pour que leurs contenus respectifs soient éclatés en une multitude de données indépendantes les unes des autres, auxquelles ont été attachées des métadonnées issues de la taxonomie mise au point par le laboratoire. Le but est de faciliter la diffusion de ces contenus sur le *Web*. Ainsi, les choix techniques réalisés par les membres de l'équipe médiatique ont un impact considérable sur le dispositif documentaire du NT2. De cette façon, ils participent largement à son énonciation documentaire. Ils défendent au sein du laboratoire NT2 l'utilisation de technologies distribuées et conçues en licence libre et en *Open source*, comme le système de gestion de contenu *Drupal* ou la plateforme logicielle de moteur de recherche *Apache Solr.* Si ces technologies possèdent l'avantage d'être gratuites et à la pointe des récentes avancées informatiques, elles ont été choisies avant tout parce qu'elles sont issues d'une gestion collective et d'une gouvernance communautaire, selon le respect de la logique des biens communs. En effet, ces

outils numériques sont entièrement modélisés par une communauté de développeurs informatiques éparpillée dans le monde entier. Cette communauté s'est organisée de manière à ce que chacun d'entre eux puisse contribuer à sa guise, selon ses besoins, à l'invention de modules codés, qui enrichissent sans arrêt l'outil développé, qui demeure ainsi toujours à la pointe des avancées techniques. Si le laboratoire NT2 bénéfice gratuitement de ces innovations produites par cette communauté, en retour, son équipe médiatique participe activement aux développements des outils qu'elle utilise. Par exemple, le module de gestion bibliographique programmé en interne pour le site internet du NT2 a été redistribué à la communauté *Drupal* pour que celle-ci puisse en profiter gratuitement et qu'à son tour elle en développe le fonctionnement. L'équipe médiatique se positionne le plus possible dans cette optique de développement de technologies innovantes pour répondre aux besoins des chercheurs du NT2 et plus largement à ceux du centre FIGURA. Ce positionnement vers l'innovation technologique garantie de réduire au maximum les contraintes de la technique sur les modalités de la recherche scientifique. Ce propos rend compte de celui-ci :

> *Bien évidemment la technologie est souvent contraignante. Des fois, elle va imposer de repenser un certain nombre d'éléments, mais l'objectif n'est pas de partir de la technologie pour arriver à un résultat. Il faut que la technologie s'adapte dans la mesure du possible à ton projet de recherche. C'est pour ça qu'on est dans une logique de développement. Sinon, la majorité des projets, on dirait, ben non, ce n'est pas possible. Tout est possible, mais il faut des moyens et du temps* (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 17 : 142).

Le choix de travailler avec des outils informatiques en licence libre et en *Open source* n'est donc pas anodin. En outre, il est en totale cohérence avec la volonté du laboratoire NT2 de produire un savoir universitaire gratuit mis au service de la communauté scientifique dans son ensemble et plus largement universellement accessible à tous, comme le rappelle ce verbatim :

> *Au laboratoire NT2, on est dans cette logique de diffuser l'information au plus grand nombre et de manière gratuite. Il serait complètement fou d'utiliser des technologies propriétaires, dans un but au contraire très ouvert, très altruiste. Les technologies utilisées sont en adéquations avec l'objectif de produire des connaissances accessibles au plus grand nombre* (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 17 : 140).

Si l'équipe médiatique défend l'usage de technologies en licence libre et en *Open*

source pour l'esprit collectif et communautaire qu'elles véhiculent, ils tiennent aussi à ce que celui-ci s'exerce au sein même du fonctionnement du laboratoire NT2. Aussi, ils sont toujours dans une logique de discussion avec le reste de l'équipe du laboratoire NT2. Ils ne prennent jamais de décision par eux-mêmes et n'imposent jamais une option technique :

> *On est systématiquement dans la discussion permanente avec l'ensemble de l'équipe. Pour la nouvelle version du site internet, c'est vraiment un travail de coordination. On a créé les maquettes en fonction de ce qui existait déjà et des besoins de l'équipe. Elles ont été plusieurs fois soumises à leurs lectures pour validation par l'ensemble du groupe* (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 17 : 144).

Les deux membres de l'équipe médiatique appliquent ce principe de collégialité à leur propre fonctionnement. Par exemple, ils ont travaillé en binôme pour mettre au point la nouvelle version du site internet du NT2. Ils ont toujours recours à un travail en équipe pour tous les projets *web* qu'ils développent, comme en atteste ce propos : « *Travaillant conjointement de front sur tous les projets, on ne se sépare pas les projets et on ne travaille pas de manière individuelle sur chacun des projets. Au contraire, on travaille tous ensemble et en même temps sur l'ensemble des projets* » (Membre de l'équipe médiatique, Annexe 17 : 137).

Dans le sous-chapitre précédent, l'analyse des marques d'énonciation documentaire de l'exposition en ligne l'*Abécédaire du Web* a démontré que les artistes hypermédiatiques, simplement par leur adhésion ou leur refus d'y être exposé, participent indirectement à l'énonciation collective de ce document tertiaire. Par contre, les artistes ne sont pas contactés lorsque leurs œuvres intègrent le *Répertoire des œuvres hypermédiatiques* ou lorsqu'elles sont citées dans les autres documents tertiaires. Ce positionnement a fait l'objet de beaucoup de questionnements au sein de l'équipe, comme l'affirme la personne chargée de la coordination et de la communication :

> *On s'est posé beaucoup de questions. On a pris une position, celle de ne pas les contacter en amont. Mais jusqu'à présent ça n'a pas posé de problème. Aucune personne n'est venue nous demander d'être retirée du Répertoire. Au contraire, ils sont plutôt ravis. En même temps, on ne fait que répertorier l'œuvre. On ne la modifie pas. Voilà, ce qu'on en dit. C'est plutôt les artistes qui nous écrivent pour avoir leurs œuvres dans le Répertoire. Ça participe à la diffusion de leurs travaux* (Responsable de la communication et de la coordination, Annexe 15 : 122).

Aussi, si les artistes sont considérés comme des énonciateurs du dispositif documentaire du NT2, ils demeurent seulement des énonciateurs primaires, c'est-à-dire qu'ils participent à l'énonciation documentaire de manière passive uniquement parce que leurs œuvres ou leurs propos sont rapportés sous la forme de citations dans les différents documents produits par les membres du laboratoire. Il est possible d'en déduire qu'ils sont tout de même mis à l'écart de l'énonciation documentaire. Ce positionnement est expliqué par un des assistants par la volonté de préserver l'objectivité de la recherche sur l'art par une posture de retrait et d'éloignement vis-à-vis de l'artiste :

> *On essaie de s'éloigner de ce type de contact pour éviter les interférences du genre « je veux que tu évites que tu présentes mon œuvre sous cet aspect-là », ça serait une trop grosse contrainte par rapport à la visée scientifique qu'on a. Pour l'intégrité de la recherche intellectuelle au NT2, c'est mieux de garder la distance* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 130).

Toutefois, il modère ses propos lorsqu'il affirme que :

> *Ça arrive quand même assez régulièrement d'avoir des artistes qui vont nous écrire pour nous remercier d'avoir fait une fiche bonifiée sur leur œuvre, ou pour nous signaler, ça peut nous arriver des fois de faire une petite erreur, il nous dira est-ce que vous pouvez corriger ce petit détail* (Assistant de recherche, Annexe 16 : 130).

De même, les observations participantes ont permis de voir que les membres du NT2 sont régulièrement en contact avec les artistes. Dès lors, ce positionnement qui consiste à éloigner les artistes de l'énonciation documentaire du dispositif info-communicationnel du NT2 est paradoxal ; d'autant plus les membres scientifiques du laboratoire militent pour un rapprochement entre la recherche théorique et la création (Partie II – chapitre I). Dans la version précédente du site internet du NT2 qui aujourd'hui n'est plus en ligne, il existait une rubrique qui donnait la parole aux artistes. Nommée *Derrière l'écran*, elle prenait la forme d'entrevues, dans lesquelles ils pouvaient expliquer leurs démarches et les aspects techniques de la réalisation de leurs œuvres. Cette rubrique a été supprimée dans la nouvelle version du site. Plusieurs raisons ont été avancées : une absence de financements alloués à cette rubrique, un manque d'intérêts de la part des membres du NT2 et une difficulté à mobiliser les artistes pour participer à ces entrevues filmées.

En conclusion, l'énonciation documentaire polyphonique du dispositif info-communicationnel étudié ici relève d'un régime énonciatif concerté et partagé entre les différents membres de l'équipe du laboratoire NT2. Elle est éminemment collective, car ces derniers y participent tous. Si en apparence ses marques indicielles mettent en avant les assistants de recherche comme les seuls auteurs de la plupart des documents secondaires et tertiaires produits, elle est tout de même concertée dans le sens qu'elle résulte toujours d'un accord collégial. Chaque décision ou chaque choix intentionnel est soumise à une approbation collective. La structure, l'organisation et le système de validation du dispositif documentaire du NT2 sont à l'origine de ce régime énonciatif.

2.3 Un régime énonciatif partagé et approuvé par l'artiste Mario Côté

Dans le sous-chapitre précédent, l'étude des marques d'énonciation documentaire de l'archive Arc_Danse a relevé l'existence de plusieurs énonciateurs. Cependant, il a également été démontré que certains d'entre eux y demeurent « cachés ». La comparaison de ces constats avec les données recueillies par la conduite d'entretiens semi-directifs qualitatifs avec l'ensemble de ses protagonistes, permet d'en établir son régime énonciatif.

Dans l'archive Arc_Danse, les marques de l'énonciation documentaire affichent l'archiveur comme étant l'énonciateur tertiaire principal. Il s'agit de l'assistante de recherche qui s'est chargée de produire et d'intégrer toutes les métadonnées liées aux documents secondaires. Dans le sous-chapitre précédent, il a été indiqué qu'elle a aussi joué un rôle fondamental dans sa structuration, qu'il s'agisse des métadonnées ou plus largement de son ossature générale. Les propos suivants tenus par Brigitte Kerhervé attestent de la primauté de l'action de cette assistante de recherche dans ce domaine :

> *En fait, au fur et à mesure, l'assistante de recherche apprend, nous apprenons tout autant. On va voir en faisant. Et à un moment donné, on va prendre des décisions et on aura des recommandations dans la manière de faire pour l'archivage. L'assistante de recherche sera en mesure de faire un petit document sur, voilà comment vous devez procéder pour archiver dans Arc_Danse* (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 152).

La signature « archiveur » manifeste une volonté de s'éloigner des normes de la

documentation qui présentent l'activité documentaire comme une opération neutre et objective de transfert d'informations. Au sein du projet Arc_Danse, sa singularité et son caractère énonciatif sont assumés. Cette signature indique bien aux utilisateurs de l'archive que l'indexation émane d'un auteur. À travers ce travail documentaire, l'assistante de recherche exprime un point de vue personnel, celui d'une praticienne de la danse. Elle a justement été choisie par Mario Côté pour ses connaissances de ce domaine artistique. Elle a conscience qu'elle pose avant tout sur ces documents un regard de danseuse, comme cela a déjà été indiqué précédemment (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178). Elle a reconnu à plusieurs reprises le caractère personnel du travail documentaire constitutif de l'archive, notamment au niveau de l'étape d'indexation : « *Ça sera très différent d'une personne à l'autre. Il y a évidemment une interprétation personnelle* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178). Plus exactement, elle assimile le travail d'indexation à un regard interprétatif qu'elle pose sur le document à renseigner :

> *À partir du moment que tu regardes quelque chose, tu le transformes et tu l'interprètes forcément. Du moment que tu fais des choix par rapport à des regards ou un regard, [...]. Quand tu choisis un mot-clé, tu favorises déjà une interprétation. C'est ça qui moi me pose beaucoup de questions dans ce travail-là* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178).

Pour Mario Côté, ce caractère subjectif de l'activité documentaire réalisée pour constituer l'archive Arc_Danse fonde justement l'intérêt de celle-ci. De cette façon, au sein de l'archive, la singularité de l'acte créatif rencontre celle de l'acte documentaire. La désignation « archiveur » qui indique toujours la même assistante de recherche laisse supposer que celle-ci s'est occupée toute seule de rédiger et rentrer les métadonnées. Or, ce travail résulte en réalité d'une collaboration. Par exemple, elle a beaucoup échangé avec deux autres assistants de recherche en possession de connaissances sur les documents auxquelles, sans eux, elle n'aurait pas eu accès. D'une part, ces derniers ont participé à la réalisation de certaines recréations, l'un pour prendre des photographies, l'autre pour réaliser les *making-of*, ce qui explique qu'ils avaient des connaissances précises sur les contextes de production des documents secondaires. D'autre part, ils ont accumulé d'autres connaissances sur ces mêmes documents en les numérisant, en les triant et en les classant, des serveurs de Mario Côté vers une première arborescence de dossiers. Un des assistants de recherche en charge de ce travail témoigne de cette

nécessité de transmettre ces connaissances à l'assistante qui s'occupe de l'indexation :

> *Moi, j'ai vu l'arborescence d'origine, donc, j'ai plus d'informations qu'elle. […] j'ai eu connaissance de pleins d'indices comme ça. On s'est rendu compte que toute cette information se perd, car moi je ne mets pas un fichier texte avec une note dans laquelle je mets dans quel dossier j'ai pris la photo. Donc, ce sont des informations intéressantes que je dois lui transmettre, car sinon pour cette assistante de recherche c'est abstrait. Par exemple, je vais prendre une photo dans un dossier où il y a toutes les photos du tournage de X. Moi, je prends les photos intéressantes et je mets dans le dossier production. À ce moment-là, on sait plus que c'est X qui a pris la photo* (Assistante de recherche, Annexe 22 : 174).

En plus de collaborer avec les autres assistants de recherche – les énonciateurs secondaires –, l'assistante de recherche désire aussi impliquer dans le travail d'indexation, l'artiste Mario Côté et les deux chorégraphes, Françoise Sullivan et Jeanne Renaud. Effectivement, conscients que les métadonnées recueillies ne sont pas les mêmes en fonction de la personne qui réalise l'indexation, Mario Côté et l'assistante de recherche souhaitent multiplier les intervenants dans la réalisation de celle-ci pour privilégier une multiplicité de regards portés sur les documents de l'archive. Selon eux, cette diversité de regards interprétatifs fonde alors toute la richesse de son contenu informationnel.

Si l'assistante de recherche s'est chargée de l'indexation, elle s'est également occupée d'établir la structure d'organisation des métadonnées et plus largement de toute l'ossature de la base de données, c'est-à-dire l'arborescence qui permet d'accéder aux différents documents de l'archive. Encore une fois, pour réaliser ce travail, elle a collaboré avec l'ensemble des membres de l'équipe du projet de recherche Arc_Danse. La collaboration la plus étroite a été sans doute celle avec les différents étudiants en charge de modéliser la base de données par l'écriture du code. Effectivement, l'assistante de recherche ne maîtrise pas le langage informatique. Elle a eu besoin des étudiants informaticiens pour qu'ils matérialisent ses idées et ses réflexions dans la base de données. Elle était dépendante d'eux, comme en atteste le propos suivant : « *Il y a un frein dans ma manière de travailler, c'est que la structure WAD, je ne suis pas capable de la transformer simultanément en fonction de mes idées. Je ne suis pas informaticienne* » (Assistante de recherche. Annexe 23 : 178). Le rôle des

étudiants en informatique ne s'est pas limité à un travail d'exécutant technique. Les échanges avec l'assistante de recherche ont toujours été bilatéraux, car celle-ci a cherché à être épaulée dans les recommandations qu'elle proposait. Ce témoignage le confirme :

> *J'ai travaillé avec deux autres stagiaires de Saint-Cyr pour développer l'archive, car je n'ai pas les compétences en informatique. Eux, ils faisaient le lien ente ce que moi je proposais et la plate-forme informatique. Je leur demandais quand même beaucoup leurs avis, sur des trucs structurels, on part de telle chose ou non. On a vraiment travaillé ensemble. On échangeait beaucoup. Moi, je n'ai jamais fait ce genre de chose, donc je me sentais, d'ailleurs, je me sens toujours pas mal incompétente par rapport à tout ça. Mais du coup d'avoir un regard autre complètement éloigné d'une pratique artistique, dès fois, c'était très intéressant* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 176).

Plus généralement, l'assistante de recherche a constamment privilégié l'échange avec tous les membres de l'équipe. Aussi, pour elle, les réunions de coordinations ont toujours été très importantes : « *Moi, je note toutes les questions que je me pose quand je travaille et je les pose aux réunions* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 178). Brigitte Kerhervé confirme aussi ce mode de fonctionnement par l'échange : « *Tout son travail émane des discussions qu'elle a eues avec nous, Mario et moi* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 24 : 183). Si elle a formulé de nombreuses propositions, elle n'a jamais pris de décision de manière unilatérale. Elle s'est toujours référée à Mario Côte et à Brigitte Kerhervé. Elle le souligne ici :

> *Je me réfère à Mario et à Brigitte. Moi, je prends des décisions dans mon travail, avec les propositions que je leur fais, mais j'essaye toujours de leur proposer un éventail large pour être sûr de ne pas me planter, de partir sur un chemin, qui en fait n'est pas pertinent, vu que c'est vraiment lié au travail de Mario, et que moi je n'ai pas eu accès à tout son travail de recréation* (Assistante de recherche, Annexe 23 : 177).

Elle affirme que la modélisation structurelle de l'archive émane vraiment d'un travail collaboratif : « *Pendant les réunions, c'était l'ensemble de l'équipe. Chacun propose des choses et puis on essaye, et on voit ce qui marche de ce qui ne marche pas* » (Assistante de recherche, Annexe 23 : 182). Cette organisation du travail a été encouragée par la plate-forme WAD adaptée à la modélisation les bases de données par la méthode de l'essai-erreur. Brigitte Kerhervé formule ainsi l'aptitude de cet outil informatique :

> *L'idée, c'était de mettre les documents numérisés sur WAD pour pouvoir*

> *faire par la suite ce travail collaboratif sur la description et la structuration de la base de données. Et l'outil WAD permet ça. Et donc d'enrichir aussi le modèle de métadonnées, au fur et à mesure du travail collaboratif qui est fait* (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 148).

Par exemple, à un moment donné, l'assistante de recherche, une étudiante en informatique et la chercheuse Brigitte Kerhervé n'étaient pas encore satisfaites de la place accordée aux documents historiques, alors même que l'indexation était terminée et qu'une première structuration de l'archive était établie. Elles n'ont pas hésité à en modifier encore une fois le modèle d'organisation, car l'outil de prototypage WAD permet de le faire assez simplement et rapidement. Elles ont ainsi créé l'entrée « Fonds d'archives » qui rassemble à un même endroit dans l'archive tous les documents historiques légués par les deux chorégraphes. L'idée de les maintenir ainsi à l'écart des autres documents en lien avec les processus de recréation est de montrer que ces derniers demeurent disponibles pour d'autres utilisations par d'autres artistes que celles proposées et réalisées par Mario Côté. Si la structuration de l'archive Arc_Danse est issue d'une collaboration entre plusieurs membres de l'équipe de recherche, la production de ses vues mobilise aussi une organisation collective. Elles résultent toutes de discussions entre Mario Côté et l'assistante de recherche, comme le souligne Brigitte Kerhervé : « *Ça va être des discussions, à la fois, il y a Mario, mais il y a aussi l'assistante de recherche qui a un regard, un peu plus externe que Mario, dans le sens qu'elle vient de la danse* » (Assistante de recherche, Annexe 21 : 169). Cependant, même s'ils ont tous les deux travaillés ensemble sur l'élaboration des vues, Mario Côté décide des axes privilégiés, puisqu'elles proposent avant tout un regard sur sa propre démarche de recréation : « *C'est vrai qu'il y a le regard de Mario bien évidemment, qui est une contribution essentielle au projet. Donc lui, il peut avoir le souhait d'organiser ou de structurer les vues d'une certaine manière* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 21 : 169). Ici encore, la production des vues nécessite une étroite collaboration avec l'étudiante en informatique qui a codé l'algorithme permettant de les générer. Pour l'instant, l'auteur d'une vue, s'il ne maîtrise pas le langage informatique, ne peut pas la créer de manière autonome.

La démarche collective ne se limite pas au volet tertiaire du dispositif documentaire d'Arc_Danse. Elle s'est également exprimée au sein du volet secondaire. Le travail de rassemblement, de production, de tri et de classement des

documents secondaires résulte d'une collaboration entre les assistants de recherche et les artistes, ou parfois entre les artistes eux-mêmes. Par exemple, les documents historiques rassemblés et numérisés dans l'archive proviennent d'un legs fait à Mario Côté par les deux chorégraphes Françoise Sullivan et Jeanne Renaud. Sans leur aide respective, Mario Côté n'aurait pas eu accès à ce matériel documentaire historique pour réaliser ses recréations. Encore plus largement, sans leurs collaborations, il n'aurait pas pu mener à terme son projet de recherche Arc_Danse basé sur la recréation d'œuvres historiques du patrimoine de la danse moderne québécoise. Pour la production des documents secondaires axés sur son propre processus de recréation, Mario Côté a collaboré avec une de ses assistants de recherche. Par exemple, il a confié le tournage et le montage du *making-of* de la production de la recréation des *Saisons Sullivan* à une des assistantes de recherche. Celle-ci en produisant ce document secondaire exerce un regard extérieur sur la démarche de recréation de Mario Côté. Elle en est reconnue comme étant la seule auteure, car elle a son nom et son prénom cités dans les métadonnées affectées à ce *making-of*. Cependant, Mario Côté a participé à son montage en l'aidant, comme le montrent les propos suivants :

> *L'assistante de recherche m'a montré son montage. Je lui disais cette première partie est peut-être un peu trop longue. De toute façon, elle le savait elle-même. Elle disait qu'elle ne savait pas où couper ! Elle voulait tout conserver. Elle avait déjà réduit énormément ses matériaux. Mais, elle était à une étape où elle savait plus ce qu'elle pouvait faire. Moi, je l'ai vue, j'avais une distance, donc je l'ai aidée* (Mario Côté, Annexe 20 : 165).

Cet échange entre l'artiste Mario Côté et son assistante de recherche ne s'effectue pas dans un sens unique, elle-même a aidé Mario Côté dans sa propre démarche artistique : « *Inversement, elle a suivi mon travail. Elle le commente. Elle m'aide dans mon propre travail de création. C'est un échange permanent* » (Mario Côté, Annexe 20 : 165). La production des documents secondaires historiques résulte également de différentes collaborations entre plusieurs artistes. Par exemple, pour documenter son expérimentation artistique intitulée *Danse dans la neige* réalisée en février 1948 au Mont-Saint-Hilaire, la chorégraphe Françoise Sullivan s'était entourée de deux collaborateurs artistiques Jean-Paul Riopelle en charge de tourner un film et Maurice Perron en charge de réaliser des prises de vues photographiques. La tâche de numériser, de trier et de classer tous les documents secondaires rassemblés dans une première arborescence de dossiers a été attribuée

à deux assistants de recherche. Ce travail suppose d'effectuer des choix comme en témoigne l'un des assistants de recherche :

> *Des fois, on trouve des dossiers avec 200 images dedans, [...]. Avec au final très peu de différence entre deux photos d'un mouvement de danse. Du coup, on se retrouve à devoir choisir. Là, c'est super arbitraire, car Mario ne reste pas à côté de nous. Tu as ton jugement et puis tu choisis [...] S'il y a plusieurs photos réussies du même sujet, je prends celle qui est la plus intéressante, la meilleure, qui risque de susciter l'intérêt des gens, qui donne une information que j'estime intéressante. Quand elles sont trop semblables, je choisis celle que j'aime le plus, honnêtement. Si j'ai un doute pour la supprimer, je laisse* (Assistante de recherche, Annexe 22 : 173).

De cette façon, tous les deux participent aussi à l'énonciation documentaire. S'ils réalisent ces tâches de manière autonome, ils se réfèrent tout de même régulièrement à Mario Côté :

> *La dernière fois qu'on s'était vu, j'avais listé des questions pour Mario, justement sur des choix que je devais faire. Je me demande toujours si j'ai fait le bon choix. Et puis sur des numérisations de films, j'ai enlevé certains bouts. J'avais besoin de savoir avec lui si je pouvais* (Assistante de recherche, Annexe 22 : 173).

Mario Côté encourage ce fonctionnement collaboratif :

> *Il faut qu'il y ait une part de liberté personnelle qui puisse s'exprimer dans leur travail. Pour moi, c'est important qu'ils soient libres, autonomes. Je ne tiens pas à vérifier tout, à contrôler tout. De toute façon, je le vois, je regarde, je suis ce qu'ils font, on discute beaucoup ensemble* (Mario Côté, Annexe 20 : 165).

Cette manière de travailler a été encore plus manifeste lors de la sélection des documents secondaires à montrer dans l'archive. À plusieurs reprises dans les réunions de coordination, l'équipe se posait la question pour de nombreux documents s'ils devaient vraiment se retrouver ou non dans l'archive et à quel endroit dans celle-ci. Très souvent, ce questionnement était à l'initiative de la chercheuse Brigitte Kerhervé comme le montre ce propos :

> *Mais je propose ça, mais je ne veux pas imposer. Ce sont des réflexions qu'on doit avoir, des questions qu'on doit se poser. Après, on choisit la direction que l'on veut prendre. Mais oui, il faut établir des règles, des stratégies, de qu'est-ce qu'on met dans l'archive et comment on fait ? Pourquoi on met des choses et pourquoi pas ?* (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 152).

Si la discussion est menée collectivement, la décision finale revient souvent à

Mario Côté comme le montre cette phrase formulée par la chercheuse Brigitte Kerhervé : « *À mon avis, c'est à l'artiste de déterminer ce qu'il dépose dans l'archive. [...]. C'est à toi et à l'équipe de tournage de savoir ce que vous voulez mettre à disposition dans l'archive* » (Brigitte Kerhervé, Annexe 18 : 151).

Si le caractère collectif et partagé de l'énonciation documentaire se manifeste à la fois au niveau du volet secondaire et tertiaire du dispositif documentaire d'Arc_Danse, il se décèle aussi au niveau de son volet primaire. Effectivement, les documents primaires, qu'il s'agisse du processus de création des œuvres chorégraphiques historiques ou du processus de recréation propre à Mario Côté, ont impliqué de très nombreux collaborateurs. Ce principe a déjà été exposé à de nombreuses reprises. Il suffit de constater la pluralité des personnes visibles dans les documents et citées dans les métadonnées de l'archive Arc_Danse pour s'en rendre compte.

Au final, l'énonciation documentaire polyphonique du dispositif info-communicationnel étudié ici relève d'un régime énonciatif partagé entre les différents membres de l'équipe du projet Arc_Danse. Elle est éminemment collective, car l'ensemble de ces membres y participent. Si en apparence les marques d'énonciation documentaire mettent en avant les artistes comme les seuls auteurs de la plupart des documents qui constituent le dispositif info-communicationnel étudié, les assistants de recherche et les informaticiens (la chercheuse Brigitte Kerhervé et ses étudiants) y contribuent également énormément. L'énonciation documentaire est très souvent soumise à une discussion collective, mais les choix définitifs sont approuvés par l'artiste Mario Côté. L'archive Arc_Danse et son contenu découlent de sa propre démarche de chercheur et d'artiste ce qui explique que l'ensemble des protagonistes de l'énonciation documentaire se réfère à celui-ci lors des prises de décision les plus capitales.

Conclusion

Dans cette troisième partie, la documentation a été examinée par le biais de l'énonciation documentaire, selon la méthodologie en deux étapes mise au point dans la seconde partie (Chapitre II). D'abord, elle l'a été comme dispositif info-communicationnel afin d'en déterminer les informations permettant de circonscrire sa situation d'énonciation documentaire. Le but étant d'avoir les moyens de repérer, ensuite, dans les documents qui la constituent les marques indicielles de cette même énonciation documentaire pour enfin attester de son existence.

Dans la seconde partie de la thèse (Chapitre I), l'intention communicationnelle des trois dispositifs documentaires étudiés ici a été mise en évidence. Concrètement, la démarche a consisté à repérer dans les discours de leurs acteurs les raisons qui les ont poussés à s'emparer de la documentation comme moyen communicationnel. Dans le premier chapitre de cette troisième partie, leurs analyses comme dispositif info-communicationnel a permis d'aller plus loin en déterminant les caractéristiques qui structurent le cadre de l'action documentaire, c'est-à-dire en détaillant les manières dont ces mêmes acteurs produisent et organisent la documentation. Pour chacun des dispositifs documentaires, il en résulte trois schémas qui résument les apports cognitifs apportés par cette analyse[180]. Aussi, ils fournissent toutes les informations utiles pour circonscrire la documentation comme situation d'énonciation.

Dans ces premiers résultats, il est déjà possible de déduire quelques répercussions sur plusieurs concepts fondateurs des sciences de l'information et de la communication. Le concept de document a été défini comme un support matériel manipulable, sur lequel sont inscrites des informations cognitives. Cette matérialité fonde sa stabilité qui le situe hors du temps. Aussi, il est en capacité d'assumer une fonction mémorielle, c'est-à-dire qu'il contient des traces du passé. Dans ce sens, le document stable, fini et durable, est un anti-événement (Cacaly, 2008 : 77). Ici, cette définition du document est reconsidérée. Elle poursuit l'ouverture initiée par le chercheur Patrick Fraysse. D'une part, il considère que les documents numériques ne conservent plus un texte matériel, mais ils réitèrent un

180 Voir le Tome II de la thèse sur le CD. Annexe 26 : 205. Annexe 27 : 206. Annexe 28 : 207.

événement à la demande de l'internaute dans une présence virtuelle et disponible (Fraysse, 2011 : 67). D'autre part, il estime qu'un événement comme une procession religieuse est en mesure d'endosser les caractéristiques d'un document (Fraysse, 2011 : 67). Dans les dispositifs documentaires étudiés, le statut de document est attribué à des « objets » artistiques éphémères, variables ou même disparus : des œuvres hypermédiatiques, des œuvres chorégraphiques historiques, des processus de création ou de recréation. Ces derniers peuvent être assimilés à des événements, car ils se manifestent pendant un temps limité, en dehors duquel ils finissent par disparaître. Malgré cette forte instabilité, ils sont tout de même considérés ici comme des documents. Effectivement, ils le deviennent seulement si des traces de ces derniers ont été saisies au moment de leur déroulement dans des documents secondaires. En d'autres termes, un événement de nature artistique est un document, uniquement grâce au dispositif documentaire secondaire dans lequel il s'est manifesté. Plus précisément, il acquiert le statut de document primaire, car il n'existe pas matériellement, mais il demeure virtuellement disponible par l'intermédiaire de documents secondaires. Cette dimension virtuelle empêche que son contenu informationnel soit perçu dans le même état que lorsqu'il s'est manifesté dans le passé. Sa fonction informative peut être activée par un récepteur seulement à travers des documents secondaires. Dès lors, le volet secondaire des dispositifs documentaires étudiés cherche à rendre visible sous une nouvelle forme certaines des informations provenant du ou des documents primaires éphémères ou variables. Il est le moyen de rassembler, de produire et de traiter des documents secondaires pour saisir et fixer sous la forme informationnelle la mémoire et la compréhension d'un ou de plusieurs documents primaires. Ce volet secondaire répond ainsi à un dessein informationnel. À chaque fois, l'objet assimilé à un document primaire le devient, car il est la source informative jugée utile pour les publics ou les futurs publics de la documentation produite et communiquée.

Cette conception de la notion de document primaire revisitée modifie à son tour le concept de dispositif info-communicationnel, tel qu'il a été défini par Viviane Couzinet (Chapitre II). Elle affirme que le dispositif documentaire primaire est « centré sur la production de documents » (Couzinet, 2011 : 121). Plus précisément, il participe à matérialiser physiquement une information

originale en lui fournissant un support de diffusion. Dans les dispositifs documentaires étudiés, les documents primaires de nature artistique demeurent éphémères ou fortement variables. Si le volet primaire correspond toujours à une activité de production de documents originaux, il ne cherche pas à leur fournir une matérialité. Cette fonction informationnelle est assumée par le volet secondaire des dispositifs documentaires comme cela a déjà été énoncé, à l'instant, dans le paragraphe précédent. Ce volet secondaire dépasse donc l'opposition récurrente établie entre le dispositif documentaire primaire « centré sur la production de documents » et le dispositif documentaire secondaire « centré sur l'information » des documents primaires (Couzinet, 2011 : 121). L'autre apport en lien avec le concept de dispositif info-communicationnel est la détection inédite d'un volet tertiaire dans la documentation analysée. Si la mention d'un dispositif documentaire tertiaire n'a jamais été vraiment formulée, l'existence de documents tertiaires est approuvée. Ils sont définis comme des « ouvrages de synthèse » issus d'une compilation d'informations de sources primaires (Cacaly, 2008 : 66). Ici, les documents tertiaires sont considérés comme les résultats des dispositifs documentaires étudiés. Ils communiquent de manière indirecte le contenu informationnel des documents primaires qui a été fixé auparavant dans les documents secondaires. En effet, ils transmettent des données paratextuelles, synthétiques et analytiques à la fois sur les documents secondaires et sur les documents primaires. De la sorte, ils servent d'intermédiaire entre les documents primaires disparus ou variables et les publics qui cherchent en avoir connaissance. Ils proviennent du volet tertiaire des dispositifs documentaires analysés. Celui-ci remplit alors un dessein communicationnel. Son rôle est bien de produire un ou plusieurs documents tertiaires, à partir des documents secondaires, pour un achèvement communicationnel du dispositif documentaire.

Pour chacun des trois terrains de cette recherche exploratoire, toutes les connaissances issues de l'étude de la documentation comme dispositif info-communicationnel ont été exploitées pour mener une analyse sémiotique des documents tertiaires. L'objectif a été d'y repérer des marques indicielles de l'énonciation documentaire. Pour chacun d'entre eux, plusieurs ont été identifiées. Elles constituent les signes discursifs d'un acte énonciatif documentaire. Elles sont très diverses. Leurs présences dans les documents tertiaires attestent donc de

l'existence de l'énonciation documentaire. Celle-ci se manifeste à chaque étape de l'action documentaire et déploie ainsi le discours documentaire. Si la documentation est désormais porteuse d'un discours, il devient possible de l'utiliser comme un moyen communicationnel. Dans ce cas, elle ne s'apparente plus à un transfert neutre et objectif du contenu informationnel de documents vers des usagers. Dans les cas étudiés, le discours documentaire a pour objectif de transformer tout « objet artistique », comme le travail artistique, en document. Autrement dit, la documentation est un outil de construction de l'information artistique. L'activité documentaire ne s'oppose plus à celle de production et d'édition du document. Elle produit l'information artistique en la matérialisant et en organisant la lecture pour des usagers. De la sorte, dans les cas étudiés, le contenu informationnel d'un document primaire est extrait de sa situation d'énonciation initiale éphémère ou variable pour être communiqué dans un espace discursif documentaire interprétatif et analytique. Celui-ci conditionne sa réception et sa compréhension par le futur utilisateur de la documentation.

L'énonciation documentaire est dépendante d'une dimension collective. À chaque fois, plusieurs énonciateurs y interviennent. Autrement dit, la documentation est conçue collectivement par un groupe important d'intervenants. Son énonciation est donc de nature polyphonique. Trois types d'énonciateurs ont été repérés. D'abord, les énonciateurs primaires sont à l'origine des documents primaires. Dans le domaine de la recherche en arts numériques, il s'agit toujours des artistes et de leurs collaborateurs. Ensuite, les énonciateurs secondaires élaborent les documents secondaires. Ils possèdent un rôle important dans l'activité documentaire, car ils matérialisent sous la forme d'informations la mémorisation et la compréhension des documents primaires éphémères ou variables, pour que celles-ci soient communiquées par la suite dans un ou plusieurs documents tertiaires. Pour les trois exemples étudiés, il y a trois situations différentes. Au laboratoire NT2, les artistes sont exclus de ce travail documentaire secondaire. À Kawenga, il est dirigé par le documentaliste, mais celui-ci fait en sorte que les artistes et les collaborateurs y participent. Dans le cadre du projet de recherche Arc_Danse, il est entièrement conduit par les artistes et leurs collaborateurs. Enfin, les énonciateurs tertiaires agissent pour produire les documents tertiaires qui organisent, compilent et reformulent les informations des

documents primaires enregistrées dans les documents secondaires.

En définitive, l'énonciation documentaire polyphonique n'émane pas seulement des documentalistes, mais elle découle de toutes les personnes qui interviennent dans la vie d'un document ; y compris, par exemple, un graphiste ou un informaticien. Cette pluralité d'intervenants ouvre la voie à plusieurs régimes énonciatifs. Si son énonciation est éminemment plurielle, le dispositif documentaire de Kawenga relève d'un régime énonciatif rapporté et administré par le seul documentaliste. Le régime énonciatif du dispositif documentaire du laboratoire NT2 est concerté et partagé collectivement entre les différents membres de son équipe. Effectivement, chaque décision ou chaque choix intentionnel qui ponctue l'activité documentaire est soumis à une approbation collective dans un esprit de collégialité. L'énonciation polyphonique du dispositif documentaire d'Arc_Danse découle, lui aussi, d'un régime énonciatif partagé entre les différents membres de l'équipe de recherche. Elle est collective, car l'ensemble des membres de l'équipe, à chacun des niveaux du dispositif documentaire, y participe. Pourtant, si elle est très souvent soumise à une discussion collective, les choix définitifs sont tous approuvés par l'artiste Mario Côté. La documentation est en capacité de répondre sans doute à d'autres régimes énonciatifs. L'étude d'autres dispositifs documentaires sur le modèle méthodologique mis au point dans cette thèse permettrait probablement de le confirmer.

Dans cette thèse, l'acceptation de la documentation comme acte énonciatif empêche de considérer les documentalistes comme des simples traducteurs, puisqu'elle n'est plus assimilée à une activité neutre et objective de transfert d'informations. Chacun de ses acteurs intervient dans la formulation de son énonciation documentaire. Chacun à leur façon, ils participent à façonner, par leurs actions, l'originalité du discours documentaire qu'elle véhicule. Dès lors, ils sont en mesure d'être considérés comme des auteurs. Cette reconnaissance intervient par des marques indicielles, comme des signatures, bien visibles. Cependant, leurs analyses dans les dispositifs documentaires étudiés ont démontré que si certains énonciateurs sont mis en exergue, d'autres demeurent « cachés » et transparents. Cette disparité de traitement laisse entrevoir différentes stratégies. Celles-ci répondent à des intentions et à des enjeux communicationnels propres à

chaque terrain étudié. Elles traduisent également les rapports de force qui déterminent le partage d'une énonciation documentaire collective. À Kawenga, le documentaliste demeure « caché » derrière la mention de sa structure de rattachement, Kawenga, bien qu'il soit l'énonciateur principal du *Cahier de Résidence*. Le statut d'auteur lui est ainsi refusé. Ce procédé est un moyen de préserver l'illusion de la neutralité du travail documentaire et de mettre en avant seulement les artistes et leurs collaborateurs, ceux qui ont participé à l'expérimentation du processus créatif. De la même manière, dans le dispositif documentaire du projet Arc_Danse, les artistes et leurs équipes sont mis en exergue par rapport aux archiveurs ou aux informaticiens. Cette stratégie provient du fait que cette archive est un outil produit par des artistes à destination d'artistes. Au laboratoire NT2, l'énonciation documentaire répond à une stratégie globale, celle d'individualiser les contenus informationnels par la notion d'auteur, alors même qu'ils sont issus d'une démarche collective. Les chercheurs du NT2 appliquent ainsi une norme fondamentale dans le système conventionnel de la communication scientifique, pour lequel la notion d'auteur individuel et l'affiliation institutionnelle sont encore des critères primordiaux de validation des données scientifiques. Seules, les expositions en ligne du NT2 se distinguent, car tous les énonciateurs, sans exception, qui ont contribué à leurs productions sont nominativement mentionnés. Dans ce cas précis, la dimension polyphonique de l'énonciation documentaire y est totalement assumée.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cette conclusion générale retrace brièvement le parcours réflexif de cette recherche et en réaffirme les différents résultats. De plus, plusieurs indications concernant la mise en pratique de ces derniers y sont formulées conformément aux attentes d'une thèse en CIFRE. Elles sont destinées à être appliquées dans la réalité professionnelle de divers contextes institutionnels, qu'il s'agisse des écoles supérieures d'art françaises, des établissements culturels comme les lieux de résidence ou plus globalement les laboratoires universitaires en lien avec la création. De cette façon, la pertinence de ces contributions théoriques et leur disposition à se répercuter dans la pratique des professionnels sont démontrées en dépit du caractère exploratoire et prospectif de la recherche proposée. Dès lors, les résultats de cette thèse satisfont le respect d'un double engagement conjoint envers les champs de la pratique et de la recherche.

Cette thèse répond à la problématique de départ, à savoir : la documentation devient-elle une forme de communication scientifique pour la recherche en arts numériques ? En d'autres termes, sa démarche a résidé à mettre en évidence les paradigmes qui élèvent la documentation comme moyen pour communiquer la recherche en arts numériques. Il en ressort une approche info-communicationnelle de la documentation. Le cheminement réflexif déployé a été restitué autour des trois grandes parties qui structurent cette thèse. La première rend compte de la construction de son objet : la communication scientifique de la recherche en arts numériques par la documentation. La deuxième pose les jalons – soit circonscrire les trois dispositifs documentaires sélectionnés et déterminer la méthodologie – qui ont préparé les trois études à vocation exploratoire au cœur de cette recherche. Ces dernières ont été rapportées dans la troisième partie.

La double origine et l'enjeu principal de la recherche

Avant de poursuivre cette conclusion en énonçant les apports de cette thèse, il convient d'en rappeler précisément sa double origine. D'une part, elle s'est

effectuée dans le cadre d'une convention CIFRE avec Kawenga, territoires numériques. Lors de son déroulement, cette association a progressivement entamé une transformation comme medialab artistique et culturel. De la sorte, elle s'est positionnée dans le secteur de la recherche en arts numériques accueillant en résidence des artistes pour des projets tournés de plus en plus vers l'exploration d'un processus créatif innovant autour des technologies numériques. Or, pour en renforcer le caractère expérimental, l'équipe de Kawenga s'est rendu compte qu'il fallait libérer le travail artistique de l'impératif d'aboutir à la création d'une œuvre d'art finalisée. Aussi, les attentes de la résidence ont plutôt été orientées vers la production d'une documentation pour communiquer le travail artistique en train de se faire – l'expérimentation d'un processus créatif – et les savoirs qui y sont sollicités et développés. D'autre part, en parallèle, les modalités de la recherche en art dans les écoles supérieures d'art françaises ont été profondément bousculées par les réformes imposées par l'accord de Bologne sur l'harmonisation de l'enseignement supérieur européen. Il s'en est suivi un débat sur les formes communicationnelles de la recherche en art et la volonté, notamment de la part de l'AERES, de leur imposer l'écrit universitaire, sous la forme du mémoire ou de la thèse, comme modèle de sa communication et de son évaluation scientifique. Si les acteurs des écoles supérieures d'art françaises ont fini par introduire l'exercice du mémoire dans la scolarité des diplômes niveau MASTER, ils défendent une conception très libre de ce qui est considéré habituellement comme un exercice d'écriture, notamment à l'université. Cette liberté leur permet de questionner les formes de la communication scientifique de la recherche en art et, par la même occasion, l'articulation entre pratique et théorie. Leur objectif est de parvenir à inventer de nouveaux formats communicationnels, dans lesquels discours, savoirs et pratiques, parviennent à s'articuler, tout en préservant la spécificité d'une recherche en art par la pratique propre à ces institutions.

L'enjeu de cette thèse a été de supposer que la documentation pouvait devenir une de ces formes inédites de la communication scientifique de la recherche en art. Cet enjeu a largement contribué à façonner le caractère original de cette recherche, c'est-à-dire à problématiser au sein d'une thèse universitaire conduite dans les sciences de l'information et de la communication, un objet d'étude issu de deux contextes professionnels liés à la culture et à l'enseignement

artistique français.

La communication scientifique de la recherche en arts numériques comme objet d'étude

Cette thèse fournit une présentation détaillée à la fois des arts numériques, de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques. Cette dernière y est caractérisée comme une activité profondément hybride. Elle associe dans une perspective d'innovation la recherche artistique et la recherche technologique. Elle questionne ainsi à travers la pratique artistique une problématique artistico-technologique. Autrement dit, en assumant la dimension technique de l'art, elle s'ouvre vers d'autres préoccupations qu'uniquement celles de nature artistique. En outre, profondément interdisciplinaire, elle favorise une organisation du travail artistique collective et coopérative. La conséquence de ces spécificités fait que ses résultats sont pluriels et fragmentés (Fourmentraux, 2011). Ils se partagent entre des œuvres ou des parties d'œuvres, des développements technologiques ou des prototypes techniques et aboutissent à des contributions théoriques. Cette fragmentation des résultats s'est avérée particulièrement intéressante par rapport à la problématique abordée par cette recherche. En effet, l'analyse des différentes conceptions de la recherche en art dans plusieurs contextes institutionnels – les universités françaises et québécoises, les écoles supérieures d'art françaises et le Ministère de la culture et de la communication – a abouti au constat que la recherche en art, peu importe l'institution ou la discipline dans laquelle elle est conduite, se cristallise autour de la dichotomie entre la pratique et la théorie artistiques. Dans les universités, l'acte théorique prend le dessus sur l'acte pratique alors que dans les écoles d'art l'acte pratique domine l'acte théorique. Pour outrepasser cette opposition, il a été conclu qu'il fallait transférer le paradigme de la recherche en art vers la question de ses modalités, notamment celles des formes de sa communication scientifique. La nature et la conception de la recherche en art change si l'objectif est de produire comme résultat une œuvre ou une théorie. De fait, la production du savoir ne peut pas être analysée sans la forme de sa diffusion, car le premier dépend du second. Or, la recherche en arts numériques possède l'avantage par la richesse et la diversité de ses résultats de sortir de cette dichotomie pratique *versus* théorie, car elle peut

engendrer à la fois un écrit théorique, un objet artistique et un prototype technique. De plus, elle a été pertinente pour la problématique de cette thèse, car les formes de sa communication scientifique ne sont pas encore stabilisées, aussi bien en France qu'au Québec, et font l'objet de débats et d'expérimentation à l'image de la recherche en art dans les écoles supérieures d'art françaises. Pour ces acteurs, l'enjeu est donc de pouvoir assembler une multitude de résultats aujourd'hui fragmentés et valorisés dans des sphères sociales plurielles (Fourmentraux, 2012), au sein d'une même entité communicationnelle, adaptée au travail partagé, collectif et coopératif, et qui en redistribue l'autorité nominative de manière plus partagée entre tous les collaborateurs.

L'énonciation documentaire comme concept opératoire

La documentation est souvent présentée comme un ensemble de documents et une activité reposant sur un système d'informations. Toutefois, il a été relevé dans le monde de l'art que celle-ci est dotée d'une fonction éditoriale, c'est-à-dire qu'elle participe en tant que source d'informations à la production des discours artistiques, qu'il s'agisse de ceux produits par les instances muséales ou de ceux élaborés par les professionnels de l'art (théoriciens, historiens de l'art, critiques, commissaires, etc.) (Bénichou, 2012, 2015). Aussi, les artistes se sont mis à vouloir la contrôler pour avoir une mainmise sur ces derniers (Bénichou, 2012, 2015). Son action sur la production des discours artistiques semble indiquer que la fonction de la documentation tend de plus en plus vers celle de la communication scientifique. Effectivement, dans cette thèse, la place décisive du discours dans le processus communicationnel à l'origine de la production du savoir a été mise en exergue. Peu importe la pratique discursive utilisée, le savoir se concrétise toujours par un discours. Celui-ci est compris comme le résultat d'un acte énonciatif. Dès lors, la notion de « discours » assoit la communication scientifique en tant que situation d'énonciation, c'est-à-dire délimitée par un contexte, une intention et un énoncé. Si la communication scientifique résulte d'une énonciation, il a été déduit que la documentation ne pourrait être considérée comme telle dans le domaine de la recherche en arts numériques, uniquement si celle-ci est elle-même porteuse d'une énonciation qualifiée, cette fois-ci, d'« énonciation documentaire ».

La méthodologie s'appuie sur un cadre théorique composé de l'articulation des deux concepts suivants : celui du « dispositif info-communicationnel » formulé par Viviane Couzinet (Couzinet, 2009) et celui d'« énonciation éditoriale » pensé par Emmanuël Souchier (Souchier, 1995). Ils ont été utilisés ici pour étudier la documentation sous l'angle de l'énonciation. Dans ce sens, ils ont permis de s'éloigner du cadre théorique de la linguistique et d'ériger à leur tour l'énonciation documentaire comme un concept opératoire efficient. La solution méthodologique inventée s'est articulée en deux étapes. La première a consisté à analyser la documentation comme dispositif info-communicationnel en utilisant, selon les terrains, différents outils et modes d'implication du chercheur. Elle possède l'avantage de pouvoir recueillir des informations qui sont utiles à la mise en œuvre de la seconde étape. Celle-ci est basée sur l'énonciation documentaire pensée comme le prolongement de l'énonciation éditoriale. Elle s'est concrétisée dans l'analyse des objets documentaires qui matérialisent la documentation par une approche sémiotique, afin d'y relever ses marques indicielles et attester de son existence. Aussi, cette méthodologie aboutit à la compréhension de la documentation comme situation d'énonciation documentaire. Plus exactement, elle a permis de déterminer, pour chaque dispositif documentaire analysé, les énonciateurs qui interviennent, leurs intentions, les énoncés qu'ils produisent, le moment dans le processus documentaire où ces derniers sont réalisés, les sujets qu'ils abordent et enfin les destinataires ciblés. En outre, l'analyse sémiotique des marques indicielles de l'énonciation documentaire a indiqué que certains des énonciateurs sont signalés à l'utilisateur alors que d'autres sont dissimulés. Ces disparités de traitement dans la visibilité de ces derniers ont été le moyen de caractériser les régimes énonciatifs qui régissent les dispositifs documentaires étudiés. Au final, cette méthodologie a contribué par les résultats ainsi obtenus à conforter la dimension info-communicationnelle de la documentation. Celle-ci est effectivement porteuse d'une énonciation documentaire capable de véhiculer un discours. Aussi, il devient possible de l'utiliser comme un moyen communicationnel et non plus seulement comme un outil de transfert de contenus informationnels déjà existants vers des usagers.

La documentation en art, une communication scientifique

Une fois sa disposition intrinsèque à devenir un moyen de communication confirmée, il est possible de préciser ici concrètement comment la documentation peut répondre aux enjeux info-communicationnels de la recherche en art et plus spécifiquement de la recherche en arts numériques. Ces instructions sont basées sur l'étude prospective des trois dispositifs documentaires sélectionnés pour cette recherche. Cinq points fondamentaux sont ici mis en exergue. Ils aboutissent aux résultats suivants, la documentation en art, une communication scientifique :

a- pour mémoriser et communiquer la compréhension d'un processus créatif,

b- à forte composante plastique,

c- adaptée à la recherche collaborative,

d- au-delà des clivages disciplinaires,

e- complémentaire à l'exposition et au catalogue.

Ces cinq points fondamentaux sont développés ci-dessous.

a- pour mémoriser et communiquer la compréhension d'un processus créatif

Au sein des universités françaises, la « recherche avec art » appelée aussi « la recherche en arts plastiques » est apparue pour s'opposer à « la recherche sur l'art » réalisée *a posteriori* du travail artistique, une fois que l'œuvre est achevée, dans une approche herméneutique, par des chercheurs exclus du travail artistique. Cette opposition s'est traduite par un rejet d'un savoir artistique fondé sur l'appréciation de l'œuvre, c'est-à-dire sur sa réception et l'interprétation de ce qu'elle exprime. Au contraire, la posture adoptée par la « recherche avec l'art » a été de s'intéresser aux phénomènes de création qui s'exécutent en amont pour aboutir à l'œuvre elle-même. Le savoir qui en découle, éclaire étroitement sur la démarche artistique véhiculant les connaissances développées par l'artiste au travail. La fonction de cette « recherche avec l'art » produite par les artistes vient alors accompagner conceptuellement et théoriquement un processus créatif. Si celle-ci propose de rendre compte du travail artistique et de s'affranchir de l'œuvre d'art en tant qu' « objet finalisé », elle a choisi l'écrit théorique comme la forme de sa communication scientifique. Le but est alors de produire des écrits d'artistes,

qui respectent les normes universitaires du mémoire et de la thèse et alimentent le débat théorique dans le champ de l'art. Par ses formes communicationnelles, elle privilégie la production d'un discours théorique par rapport à la pratique artistique. Cette posture est sensiblement identique à celle de la recherche création telle qu'elle est pratiquée à l'université québécoise. Au sein des écoles supérieures d'art françaises, la recherche en art partagée entre « la recherche dans l'art » et « la recherche par l'art » se détache aussi de la seule production d'une œuvre, pour rejoindre l'évolution des formes artistiques qui, depuis trente ans, se libèrent de l'objet artistique pour faire de l'art le lieu d'expériences performatives proposées aux spectateurs. Aujourd'hui, dans ces institutions, la recherche en art se positionne du côté de l'expérimentation. Un transfert s'opère, le cœur de l'analyse ne se focalise plus sur l'objet d'art en lui-même, mais sur le processus créatif dont la démarche expérimentale vaut désormais comme recherche. Ce constat est également valable pour la recherche en arts numériques pour laquelle l'expérimentation d'un processus créatif en lien avec des technologies innovantes prime sur la production d'une œuvre d'art. L'idée retenue par les acteurs de la recherche en art et de la recherche en arts numériques est donc d'élaborer des savoirs à partir de l'action expérimentée par un processus créatif. Le point de vue qu'ils défendent est alors, de concevoir l'expérimentation de la pratique artistique pour elle-même, comme exploration de la recherche en art, et de repenser le modèle « théorico-plastique » universitaire de manière à en inventer un nouveau échappant à cette opposition entre théorie et pratique.

Si la recherche en art et la recherche en arts numériques s'éloignent à la fois de la production d'un objet artistique finalisée et l'élaboration d'un écrit théorique, pour se manifester dans le seul travail artistique compris comme la mise en pratique d'un processus créatif expérimental, il se pose la question de savoir comment rendre compte tangiblement de celui-ci alors même que sa temporalité l'assoit comme un événement éphémère. Effectivement, s'il se dote des dimensions cognitives de la pensée scientifique, il devient porteur de connaissances et de savoir-faire que les acteurs de la recherche en art jugent désormais nécessaire de mémoriser sous la forme du savoir. Or, cette recherche a démontré que la documentation est capable d'assumer cette fonction. Le processus créatif expérimental éphémère devient un document primaire lorsqu'il se

manifeste au sein d'un dispositif documentaire secondaire. Sa fonction informative demeure virtuellement disponible par l'intermédiaire de documents secondaires. Aussi, le savoir, dont il est dépositaire, peut être sollicité à tout moment par un usager de cette documentation. Le volet secondaire documentaire répond donc à un dessein informationnel dans le sens qu'il saisit et fixe sous la forme informationnelle la mémorisation et la compréhension d'un processus créatif expérimental. La fonction mémorielle du document continue à être largement exploitée ici, comme elle l'a été, depuis très longtemps, par le monde de la science et de l'art. Toutefois, il devient nécessaire d'accepter que le contenu informationnel de l'expérimentation d'un processus créatif soit transposé partiellement sous une nouvelle forme afin que son accessibilité soit prolongée dans le temps. Effectivement, la documentation échoue ontologiquement à transmettre de façon absolue son expérience. Elle réussit à le faire seulement d'une manière fragmentaire sous une forme modifiée et réinterprétée. À la suite d'un volet secondaire, un volet tertiaire prolonge et achève le dispositif documentaire en remplissant une fonction communicationnelle. Il transmet à des utilisateurs des informations paratextuelles, synthétiques et analytiques, à la fois sur les documents secondaires et sur les documents primaires disparus ou variables. Cette fonction communicationnelle est assumée par le discours documentaire. La constitution d'une documentation participe alors à la construction de savoirs. Plus exactement, les manières dont les acteurs qui la conçoivent produisent des documents nouveaux, se réapproprient des documents déjà existants, les sélectionnent, les résument, les organisent, les confrontent et les analyses, contribuent à former un ensemble sémiotique porteur de savoirs, dans lequel les utilisateurs sont amenés à réaliser leur propre parcours interprétatif et cognitif. Dans le cadre de la recherche en art, ce travail documentaire ne se situe plus en amont de la démarche de recherche et n'est plus restitué sous la forme d'une bibliographie à la fin d'un mémoire ou d'une thèse. Il est désormais en capacité d'accompagner l'expérimentation d'un processus créatif innovant, et même éventuellement la production d'une œuvre d'art, pour se subsister au travail conventionnel d'écriture universitaire. Il communique des savoirs sans pour autant remettre en question la pratique artistique au cœur de la pédagogie des écoles supérieures d'art françaises. En somme, dans cette discipline scientifique, le travail documentaire est amené à la fois à prendre une place centrale dans le processus de

construction du savoir et à assumer une fonction complémentaire à la démarche créative. De la sorte, l'équilibre entre la pratique et la théorie semble préservé.

b- à forte composante plastique

La confirmation de la documentation comme forme possible de la communication scientifique conforte l'idée d'une écriture théorique éloignée du seul système de signification basé sur la langue. Elle ouvre la voie d'une communication scientifique plus polysémique. Les systèmes documentaires étudiés dans cette recherche ont démontré que la documentation pouvait réunir des documents de natures très différentes dans un même ensemble cognitif, qu'il s'agisse de photographies, de vidéo, de documents numériques ou encore de textes écrits. Elle les croise et les regroupe outrepassant la pluralité de leurs typologies. Le caractère composite de la documentation est alors en capacité de réunir tous les matériaux entrant dans la pensée réflexive plastique, y compris le texte écrit. Elle possède elle-même une forte dimension plastique. D'ailleurs, nombreux sont les artistes à s'en être emparé pour prolonger une œuvre éphémère sous une forme matérielle ou même pour en créer une authentique sous la forme d'une archive ou d'une collection documentaire. Cette tendance forte de l'art, depuis plusieurs décennies déjà, porte sérieusement atteinte à la séparation normative entre l'œuvre et le document (Bénichou, 2012, 2015). Les caractères composite et plastique de la documentation lui permettent, par exemple, de laisser une place beaucoup plus importante aux visuels que peut le faire les normes de l'écriture universitaire. Ils ne sont pas restreints à une fonction illustrative. Ce constat est primordial, car les artistes manipulent avec aisance les images pour répondre à leurs objectifs mémoriels et communicationnels. En effet, le langage de l'art, dont les étudiants et les professeurs sont experts, est loin de s'astreindre seulement aux formes textuelles. En réalité, l'expérience artistique mobilise de plus en plus un langage multimédia. Or, la dimension composite de la documentation comme un ensemble de documents de diverses typologies permet aux artistes de manipuler une multiplicité de média pour communiquer le savoir, dont ils sont à l'origine par la recherche en art. De cette façon, ils ont la possibilité d'utiliser les langages qu'ils maîtrisent. Ce constat est important pour les étudiants des écoles supérieures d'art françaises, qui sont sélectionnés par un concours d'entrée évaluant, non pas leurs

aptitudes à écrire, mais plutôt leurs aptitudes à créer une œuvre originale. Il est encore plus essentiel que la plupart de ces étudiants ont largement manifesté leur inquiétude vis-à-vis de l'introduction du mémoire écrit dans l'enseignement des écoles supérieures d'art alors même qu'ils ont choisi ces établissements pour ne pas suivre un enseignement de type universitaire. Finalement, la documentation, composite et multimédia, semble plus adaptée que le seul langage textuel pour rendre compte du travail artistique et de sa nature plastique. Elle instaure plus facilement une relation tangible entre la matière et la pensée. La documentation apparaît alors comme un moyen efficace pour manipuler autant le visible et le lisible dans le but de concevoir un savoir situé à la croisée du sensible et du cognitif.

c- adaptée à une recherche collaborative

Les dimensions multimédia et composite de la documentation engendrent d'autres répercussions sur la façon d'envisager la communication scientifique de la recherche en art. Elles en facilitent la communication lorsque l' « objet artistique » étudié est lui-même de nature multimédia. L'exemple des chercheurs du laboratoire NT2 a montré comment l'éloignement du format papier est devenu une nécessité pour pouvoir rendre compte du savoir issu de l'étude des arts hypermédiatiques. Ils ont fait en sorte que la recherche théorique qu'ils développent adopte des formes communicationnelles reposant sur la structure matérielle de l'hypermédia, c'est-à-dire une structure identique à celle des œuvres étudiées, afin d'en faciliter les modalités de citation. Sinon, il aurait été beaucoup plus difficile de rendre compte de leurs dimensions performative et multimédia par le seul texte écrit illustré par l'image fixe. Le caractère composite de la documentation lorsqu'elle adopte un support numérique comme la base de données en ligne est grandement renforcé. Effectivement, l'étude de la documentation au laboratoire NT2 et au projet Arc_Danse démontre qu'elle est le moyen de manipuler un discours documentaire hypermédiatique. Dès lors, la documentation permet de se libérer d'une forme communicationnelle scientifique axée sur le récit linéaire imposant souvent avec ascendance l'unique point de vue d'un seul auteur. Cette faculté est plausible uniquement parce que l'énonciation documentaire est profondément polyphonique. Dans chaque cas étudié dans cette

recherche, elle émane d'un collectif d'énonciateurs. Aussi, le discours documentaire par son caractère composite peut facilement rassembler, croiser et multiplier les argumentaires et les points de vue, de façon à proposer une lecture plurielle et diversifiée de l'action artistique documentée. L'apport polyphonique de l'énonciation documentaire est essentiel pour la communication scientifique de la recherche en art, car cette dernière contribue largement à rendre l'acte créatif, coopératif, collectif et collaboratif. Tous les protagonistes qui y prennent part peuvent alors participer à sa communication scientifique en produisant un document, à partir du langage qu'il maîtrise le mieux et par lequel il exprime un point précis, original et spécifique sur le processus créatif expérimenté. La dimension polyphonique de l'énonciation documentaire convient également parfaitement à la logique transdisciplinaire intrinsèque au travail artistique en recherche et qui réclame la collaboration de plusieurs contributeurs aux compétences diverses.

Si la documentation fait émerger une communication scientifique collective, elle encourage aussi un système plus horizontal de validation des documents scientifiques produits. Par exemple, pour le laboratoire NT2, chacun d'entre eux avant d'être mis en ligne fait l'objet d'une concertation et d'une vérification collégiale entre tous les membres d'une même communauté de chercheurs, afin de vérifier et d'attester la qualité de leurs contenus scientifiques. Toutefois, la documentation réussira à assumer réellement ce passage d'une science individualisée à une science plus collective en respectant deux conditions. Premièrement, son régime énonciatif nécessitera d'être entièrement concerté et partagé collectivement. Deuxièmement, la dimension polyphonique de l'énonciation documentaire exigera d'être totalement assumée par des traces indicielles bien lisibles par les utilisateurs. Si ces conditions sont remplies, le savoir validé pourra être sollicité par d'autres chercheurs pour continuer à alimenter les connaissances sur l'art. Par exemple, l'archive Arc_Danse est pensée pour que la documentation produite puisse rester disponible pour d'autres chercheurs et d'autres artistes. De cette façon, ils pourront se la réapproprier à leur tour afin d'en proposer d'autres réinterprétations pour en reconstruire le sens et la réalimenter avec des nouveaux documents porteurs d'informations scientifiques inédites. Mais, ils pourront aussi l'utiliser pour réaliser des recréations, des

reprises, des créations inédites ou encore de nouvelles expérimentations artistiques innovantes. Les nouveaux documents créés pourront intégrer eux-mêmes l'archive Arc_Danse, car celle-ci, par son infrastructure numérique, n'est pas figée. Aussi, la documentation lorsqu'elle investit l'infrastructure technique de la base de données en ligne est en mesure d'être dynamique et d'être ainsi indéfiniment réalimentée et réinterrogée par une communauté d'artistes et de chercheurs. La documentation devient alors une forme de communication qui se dote d'une fonction performative au service à la fois de la création et de la science.

Si toutes les caractéristiques de la documentation énoncées dans les paragraphes précédents attestent de sa faculté à pouvoir répondre aux enjeux info-communicationnels de la recherche en art, elles le sont davantage pour la recherche en arts numériques. Dans cette conclusion, il a été déjà rapporté que celle-ci profondément interdisciplinaire et reposant sur une organisation collective et coopérative engendre des résultats fragmentés et très divers. Ce constat est commun à toutes les institutions qui ont investi ce domaine, qu'elles soient françaises ou québécoises. L'évaluation de tous ces résultats est complexe, dans la mesure où ils ne sont pas réunis dans un seul objet communicationnel et qu'ils sont éparpillés par domaines de compétence. Chaque collaborateur produit un résultat correspondant à son domaine d'expertise et qu'il diffuse, par la suite, par l'intermédiaire des réseaux communicationnels spécifiques à ce même domaine d'expertise. L'autre difficulté réside dans l'attribution nominative éclatée de ces résultats. Chaque collaborateur attribue son seul nom au résultat qu'il produit, sans véritablement rendre compte du caractère collectif et interdisciplinaire de la situation de recherche en arts numériques, à partir duquel ce même résultat a émergé. Si cette division et cette fragmentation de la communication scientifique et de la valorisation des résultats de la recherche en arts numériques permettent aux différents collaborateurs de les faire circuler dans des sphères hétérogènes, selon leurs intérêts respectifs, elles apparaissent toutefois clairement en contradiction avec le travail artistique d'une telle recherche menée dans un mouvement inverse, celui de faire converger des collaborateurs aux buts et aux intérêts divergents, porteurs de connaissances et savoir-faire hybrides, vers un projet homogène. Or, la documentation par ses caractéristiques composite et polysémique est en capacité de réunir ces résultats fragmentés dans une même

entité communicationnelle. De plus, son énonciation polyphonique lorsqu'elle est assumée peut largement redistribuer l'autorité nominative attribuée aux résultats de manière beaucoup plus partagée entre tous les collaborateurs.

d- au-delà des clivages disciplinaires

Dans cette thèse, l'hétérogénéité des pratiques de la recherche en art a été établie. Aussi, ces pratiques investissent différentes temporalités. Par exemple, certaines s'exercent *a posteriori* du travail artistique, une fois que l'œuvre est achevée, dans une approche herméneutique, tandis que d'autres déploient une réflexion prospective menée en amont de la production de l'œuvre de manière à la préparer. Dans les écoles supérieures d'art françaises, les pratiques de la recherche en art dans leur majorité se manifestent simultanément et tout au long de l'expérimentation du processus créatif. En dehors de leurs temporalités, les pratiques de la recherche en art s'opposent aussi par le statut des acteurs qui les exercent. Certains estiment que la recherche en art devrait être exclusivement mise en œuvre par les artistes tandis que d'autres pensent que ces derniers par leurs partis pris dans l'action créative ne peuvent pas faire preuve d'objectivité et de rationalité. Les pratiques de la recherche en art s'affrontent aussi par la place qu'elles accordent à la pratique et à la théorie artistiques. En France, cette querelle est profondément ancrée dans la rivalité qui oppose les universités aux écoles supérieures d'art. Au Québec, la dichotomie entre pratique et théorie est encore d'actualité alors même que les écoles d'art ont presque toutes disparu et que le modèle universitaire s'est imposé. Au sein des universités québécoises, elle est toujours régulièrement abordée lorsque les acteurs de la recherche création interrogent les modalités méthodologiques de celles-ci. Dans cette thèse, les trois dispositifs documentaires étudiés sont différents dans leurs conceptions et leurs pratiques de la recherche en arts numériques. À Kawenga, elle s'exécute concomitamment à un processus créatif qui aboutit, bien souvent, à la création d'une œuvre. Au laboratoire NT2, il s'agit d'une recherche en post-création, c'est-à-dire qui s'exerce une fois l'œuvre créée. Sa démarche herméneutique conduit à l'élaboration de savoirs théoriques sur les arts hypermédiatiques, dont les artistes sont exclus. Dans le cadre du projet de recherche Arc_Danse, la recherche en art est aussi menée en post-création, à partir d'une œuvre déjà créée, sauf qu'elle

devient le point de départ d'un second acte de création organisé par Mario Côté. Il en découle la production d'une seconde œuvre, un film, et une réflexion théorique issue de cette pratique de recherche. Pour ces trois terrains, la documentation s'est avérée être un modèle communicationnel efficient, malgré les différences des recherches en art pratiquées. Il est donc possible de penser que la documentation comme la forme de la communication scientifique pourrait dépasser les oppositions qui séparent profondément les pratiques et les mentalités des acteurs agissant dans le domaine de la recherche en art. Par exemple, le caractère polyphonique de l'énonciation documentaire associé à un régime énonciatif concerté et partagé permet de rassembler, sans hiérarchie, dans une même unité communicationnelle, des discours portés par des artistes praticiens et des discours formulés par des théoriciens. De la sorte, discours de praticiens et discours de théoriciens peuvent y cohabiter de façon égalitaire afin d'alimenter un même projet de recherche en art. Autrement dit, les mêmes résultats d'un projet de recherche en art commun peuvent être restitués, commentés et analysés sous différents angles par plusieurs acteurs, qu'il s'agisse des artistes eux-mêmes, de critiques ou théoriciens ou même de n'importe quel autre acteur appartenant à un autre domaine scientifique que celui des sciences de l'art. En outre, la documentation par son caractère composite et modulaire peut rendre compte des différentes étapes intermédiaires de la recherche en art qu'elle s'exerce en amont, pendant ou en aval du processus créatif.

e- complémentaire à l'exposition et de son catalogue

Dans la sphère de la recherche en art, la communication scientifique des disciplines artistiques investit à la fois les normes habituelles des communications scientifiques, lorsqu'elles empruntent les voies de diffusion de la science, et les conventions des communications artistiques, lorsqu'elles utilisent les voies de diffusion du monde artistique. Dans celui-ci, la communication artistique adopte les formes de communication que sont l'exposition et son catalogue. Les écoles supérieures d'art françaises ont privilégié, comme communication scientifique principale et comme système d'évaluation qui l'accompagne, la forme de l'accrochage en tant qu'exposition associée à un débat oral mené entre un artiste et un jury de professionnels du monde de l'art. Les discussions se focalisent souvent

autour de l'œuvre ainsi présentée. Depuis les dernières réformes induites par l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur, elles ont introduit le mémoire écrit. La documentation et l'exposition en tant que dispositif communicationnel se rejoignent par des caractéristiques communes. L'exposition a elle aussi été reconnue comme une forme discursive porteuse de sens. Elle a déjà été analysée comme un système de mise en situation d'énonciation plurielle associant des éléments très hétéroclites, multimédia et composites (Le Marec, Topalian, 2003). De même, son aspect hypermédia a également été relevé (Chaumier, 2011). L'avantage de l'exposition est de confronter dans une même entité communicationnelle l'expérience des œuvres et les différents discours élaborés autour de celles-ci. Elle se déploie simultanément dans le registre de l'expérience sensible et celui du savoir. Cependant, l'exposition possède un inconvénient majeur ; elle est éphémère, unique et localisée dans un lieu précis (Cordonnier, 2007). Sa visibilité est limitée, même si elle peut tourner dans plusieurs lieux d'exposition. Ce système de communication convenait tant que la communauté de l'art était restreinte à quelques lieux et à quelques experts (Cordonnier, 2007). Au fur et à mesure que cette communauté s'est élargie le besoin d'informations sur les expositions et leurs artistes s'est fait ressentir au point que la question de leurs archivages et de leurs documentations s'est posée. Aussi, les catalogues d'exposition se sont multipliés pour les mémoriser et ont acquis une fonction structurante pour les discours artistiques par les informations qu'ils communiquent (Cordonnier, 2007). Encore une fois, l'écrit s'est imposé comme le seul moyen pour transmettre et préserver dans le temps le savoir artistique. Si la documentation ne propose pas l'expérience directe d'une œuvre comme peut le faire une exposition, elle rejoint néanmoins celle-ci par sa capacité à communiquer un savoir situé à la croisée du sensible et du cognitif. Par contre, par sa matérialité, elle demeure pérenne et facilite la transmission dans le temps du savoir qu'elle contient. Elle répond alors à une exigence de la validation scientifique, celle de communiquer des résultats pérennes dans le temps de manière à ce que d'autres chercheurs ou d'autres artistes puissent reproduire l'expérimentation qui a abouti à ces derniers. De la sorte, ils pourront en valider ou en contredire la pertinence ou la méthodologie utilisée. Aussi, la documentation est en capacité de se positionner de manière complémentaire à l'exposition. Cette perspective est primordiale pour deux raisons. D'une part, l'affirmation

institutionnelle de la recherche en art « déplace l'activité d'exposition et de monstration de l'art vers le domaine plus vaste de la diffusion de connaissances et de son économie élargie » (Athanassopoulos et Boutan, 2016 : 4). D'autre part, les commissaires en s'emparant des technologies numériques contribuent à effacer les limites entre l'exposition et les bases de données ou les plates-formes *Web* (Fournier, Gourlet, Sennewald, 2016 : 41-42).

Des perspectives institutionnelles à développer

Dans les écoles supérieures d'art françaises, l'introduction de la documentation à la place de l'écrit sous la forme du mémoire ou de la thèse serait un moyen à la fois de préserver l'équilibre entre pratique et théorie si spécifique à leur enseignement artistique et de répondre aux exigences de production et d'accumulation de savoir si important pour la science. Cette documentation artistique lorsqu'elle est numérique pourrait être conservée en ligne et accessible gratuitement *via* des interfaces innovantes de manière à participer à l'essor des biens communs et à la démocratisation conjointe de la science et de l'art. Cette documentation serait aussi un moyen d'accroître la visibilité de la communauté scientifique et artistique qui en est à l'origine ainsi que l'institution culturelle qui supporte financièrement le développement de l'infrastructure et du projet. Cette visibilité à distance, sur le *Web*, des travaux des étudiants, des artistes et des chercheurs, pourrait, par exemple, répondre à des enjeux territoriaux pour les écoles supérieures d'art éloignées des foyers artistiques les plus dynamiques. Néanmoins, ce modèle info-communicationnel ne pourra exister uniquement si les instances qui régissent le système général de la communication scientifique engagent un assouplissement du cadre normatif qui en régit les règles, auxquelles chaque forme communicationnelle cherche à se conformer pour assurer sa reconnaissance. Le but ultime serait d'encourager des expérimentations originales éloignées des modèles établis afin d'accélérer la transition nécessaire du système de la communication scientifique pour qu'il s'adapte rapidement à la culture numérique dominante. Les écoles supérieures d'art françaises semblent s'être accordées avec leurs instances de cotutelle pour délimiter un cadre favorable à de telles expérimentations, puisque la liberté et la diversité des formes de la communication scientifique de la recherche en art semblent, pour l'instant, être

acquises, notamment auprès du Ministère de la culture et de la communication. La documentation comme forme de la communication scientifique de la recherche en art demeure à un stade de développement initial. Il est nécessaire d'en expérimenter encore les ressorts sur d'autres terrains que ceux étudiés dans cette thèse pour en perfectionner les modalités opérationnelles, notamment en termes d'évaluation des contenus scientifiques diffusés par ces dispositifs documentaires.

Limites et suites à donner à cette recherche

Pour être véritablement acceptée comme une forme de la communication scientifique de la recherche en art, la documentation doit démontrer son efficacité à assurer les fonctions essentielles constitutives de la science, qu'il s'agisse de la production, de l'évaluation, de la diffusion, de l'appropriation et de la préservation des savoirs artistiques. Cette thèse en a privilégié principalement l'étude sous l'angle de la production. Autrement dit, la démarche a consisté à analyser les manières dont les acteurs de la recherche en arts numériques s'emparent de la documentation afin de répondre aux enjeux info-communicationnels de ce domaine scientifique, encore en train de fixer les conditions de son existence. Aussi, cette recherche s'est située du côté de la production de la documentation considérée comme une activité documentaire issue d'un terrain et d'une intention communicationnelle. Si ontologiquement du point de vue des sciences de l'information et de la communication, la documentation est maintenant en capacité d'assumer la fonction de communication scientifique, il faudrait conduire d'autres études mettant l'accent, notamment sur ses modalités d'évaluation ou d'appropriation des savoirs artistiques ainsi communiqués. La question de son appropriation et de ses usages est fondamentale, notamment au regard de la définition du document proposée par Jean Meyriat, selon lequel « la volonté de l'émetteur ne suffit pas » à produire un document ; seule la volonté du récepteur de s'informer est indispensable pour faire d'un objet un document (Meyriat, 1981, dans Couzinet, 2001 : 147). Sur ce point, la difficulté réside dans la recherche de dispositifs documentaires susceptibles d'être soumis à une analyse sous cet angle alors même que la mobilisation de la documentation comme communication scientifique en est à ses prémices et que les usages n'en sont pas encore véritablement établis. Par exemple, pour les trois dispositifs documentaires

étudiés dans ce manuscrit, seul celui du laboratoire NT2 aurait pu être analysé du point de vue des usages et de la réception, car la documentation de Kawenga ou l'archive Arc_Danse existent actuellement uniquement sous la forme de prototypes. D'ailleurs, cette difficulté est à l'origine de la posture exploratoire adoptée dans cette thèse. Elle s'est imposée du fait de la marginalité du phénomène étudié. Effectivement, il y a encore très peu d'acteurs dans la recherche en arts numériques ou la recherche en art qui utilisent la documentation comme communication scientifique. Si la recherche restituée ici a consisté à mener une exploration dans le champ des possibles, il serait sans doute intéressant de tester cette problématique de la documentation comme forme communicationnelle dans d'autres domaines que celui de la recherche en art ou même de la science en général. La possibilité d'étudier davantage de dispositifs documentaires par la même méthodologie, mais cette fois-ci avec des critères de similitude ou de divergence, pourrait permettre d'affiner les typologies des régimes énonciatifs circonscrits dans cette recherche. Plus globalement, l'existence de l'énonciation documentaire confirmée dans cette thèse est un concept qui mériterait d'être approfondi par d'autres études. Cette thèse et les recherches précédentes sur lesquelles elle s'appuie ne sont qu'un point de départ pour poursuivre la réflexion sur la documentation en tant qu'acte énonciatif producteur de discours documentaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abenavoli, L. (2015, mars). Méthodologie et partage du savoir : six entrevues-vidéo. *Archée*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=476.

Abenavoli, L. (2015, octobre). Méthodologie et partage du savoir : six entrevues-vidéo. *Archée*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=491.

Académie des sciences. (2014). *Les nouveaux enjeux de l'édition scientifique*. [Rapport]. Paris, France : Institut de France et Académie des sciences.

Adophe, J.-M. (2011). L'heure des mutations. Dans *Art, culture et Université : je t'aime, moi non plus ?* Actes du forum, TU-Nantes, Nantes, 10-11 octobre 2011. Paris, France : TU-Nantes et Université de Nantes. Récupéré de http://www.mouvement.net/pdf/tap/tap_tu_nantes.pdf.

Adophe, J.-M. (2011). L'Université est-elle assez cultivée ? Dans *Art, culture et Université : je t'aime, moi non plus ?* Actes du forum, TU-Nantes, Nantes, 10-11 octobre 2011. Paris, France : TU-Nantes et Université de Nantes. Récupéré de http://www.mouvement.net/pdf/tap/tap_tu_nantes.pdf.

Adolphe, J.-M. (2012, janvier-mars). Analogies et interférences. *Mouvement*, (62), 86-89.

Adolphe, J.-M. (2012, septembre-octobre). Les écoles d'art à la sauce de Bologne. *Mouvement*, (65), 35-41.

Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur. (2009, 4 mars). *Reconnaissance du grade de master pour les titulaires du Diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) : l'AERES donne un avis positif sous conditions*. [Communiqué de presse]. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.aeres-evaluation.fr/Actualites/Communiques-dossiers-de-presse/Rapport-d-evaluation-prescriptive-de-l-AERES-relatif-au-DNSEP.

Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur. (2009, 30 janvier). *Évaluation prescriptive portant sur la possibilité d'attribution du grade de Master aux titutlaires du DNSEP délivré par les écoles d'art*. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.aeres-evaluation.fr/Actualites/Communiques-dossiers-de-presse/Rapport-d-evaluation-prescriptive-de-l-AERES-relatif-au-DNSEP.

Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur. (2011, juillet). *Rapport de synthèse de l'évaluation par l'AERES des cursus menant au Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP) des écoles supérieures d'art pour l'attribution du grade de master*. Paris, France : l'auteur. Récupéré de

http://www.aeres-evaluation.fr/index.php/Publications/Methodologie-de-l-evaluation/Evaluation-DNSEP.

Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon. (2014, 9-10 juillet). *Rencontres recherche et création*. Communications non publiées données à l'Espace Jeanne Laurent et à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, en Avignon.

Albaladejo, C. et Geslin, P. (2009). *La mise à l'épreuve : le transfert des connaissances scientifiques en questions*. Paris, France : Editions Quae.

Amar. M. (2000). *Les Fondements théoriques de l'indexation : une approche linguistique*. Paris, France : ADBS.

Andrieu, B. et Bernard, A. (dir.). (2014). *Manifeste des arts immersifs*. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy.

Arrault, V. (2006). La barbarie enchantée. Dans Jimenez, M. (dir.). *La création artistique face aux nouvelles technologies*. Paris, France : Klincksiek, 23-33.

Art Press, Hors-série. (1991). *Nouvelles technologies : un art sans modèle ?*, (12).

Art Press, Hors-série. (1999). *Internet All Over*, (2).

Art Press 2. (2013, mai, juin, juillet). *L'Art dans le tout numérique*, (29).

Assche, Van, C. (dir.). (2006). *Collection nouveaux médias : installations, la collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*. Paris, France : Centre Pompidou.

Association des écoles supérieures d'art de Bretagne (2004). *Des écoles d'art en Europe : Amsterdam / Brera / Brest / Bruxelles / Lorient / Porto / Quimper / Rennes / Sheffield*. Actes du séminaire sur l'enseignement de l'art en Europe, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 6-7 mars 2002. Rennes, France : École nationale des beaux-arts.

Association francophone pour le savoir. (2012, 8 mai). *La recherche-création dans l'université du 21e siècle*. Communications non publiées données dans le cadre du 80e Congrès de l'Acfas, Palais des congrès, Montréal.

Association internationale des critiques d'art. (1997). *Quelles mémoires pour l'art contemporain ?* Actes du XXXe Congrès de l'Association internationale des critiques d'art, Rennes, 25 août – 2 septembre 1996. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. (2006). *Assises nationales des écoles supérieures d'art*.

Rennes, 6-7 avril 2006. [Dossier de presse]. Rennes, France : l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/fr/evenements/020913-evenements-de-l-andea?news=20.

Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. (2006). *Assises nationales des écoles supérieures d'art. Rennes, 6-7 avril 2006*. [Bilan]. Rennes, France : l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bd042e7a8_bilan%20assises%202006.pdf.

Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. (2008). *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. (2008). *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (2). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5c1dfe4ca2_Assises_2006_tome2.pdf.

Association nationale des écoles supérieures d'art. (2013, novembre). *Charte nationale de la recherche en école d'art. Une proposition de l'ANdÉA*. [Charte]. Paris, France: l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/andea/commissions/530dda267366c_charte-de-la-recherche-v3-nov-13.pdf.

Association nationale des écoles supérieures d'art. (2014, février). *Charte nationale des études en école d'art. Une proposition de l'ANdÉA*. [Charte]. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/andea/commissions/530f05586f459_charte-des-etudes.pdf.

Association nationale des écoles supérieures d'art. (2015, janvier). *Communiqué de l'ANdEA en réaction à l'avant-projet de la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine*. [Communiqué de presse]. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/ressources/communiques-andea/54c0d93594aac_communiqun-andea-22-janv-2015-loi-crn-ation.pdf.

Association nationale des écoles supérieures d'art. (2015, 2 avril) *Communiqué de l'ANdEA, Paris, le 2 avril 2015*. [Communiqué de presse]. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/ressources/communiques-andea/551d19e9b2050_communiqun-andea-2-avril-15.pdf.

Association nationale des écoles supérieures d'art. (2015, 6-7-8 juillet). *L'école d'art de demain. Séminaire d'été de l'ANdEA*. Communication non publiées, École supérieure des beaux-arts de Montpellier Agglomération, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, Nîmes et Montpellier.

Arndt, L. et Bouteloup, M. (2014-2015, hiver). Le temps long des rencontres. *Culture et Recherche, 130, 55*-56. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Art Press 2, (2009, novembre, décembre, janvier). *Art Press. Le Fresnoy – 10 ans de création*, (11).

Art Press 2, (2011, août, septembre, octobre). *Art Press. Écoles d'art, nouveaux enjeux*, (22).

Athanassopoulos, V. et Boutan, N. (2016, juillet). Quand les multiples deviennent normes. Présentation du dossier. *Proteus, 10*, 4-6.

Aupetitallot, Y. (1992). Paradoxes de l'enseignement artistique: l'École, la cité, l'État. *Art Press*, (172), p. 17-22.

Azimi, R. (2010, 19 février). Une réforme dans la douleur. *Le Journal des l'arts, 319*. Récupéré de http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/72692/une-reforme-dans-la-douleur.php.

Azimi, R. (2013, 6 février). Les écoles d'art s'inquiètent d'un changement de tutelle. *Le Quotidien de l'Art, 312*. Récupéré de http://www.lequotidiendelart.com/quotidiens/2013-02-06-Quotidien-du-mercredi-6-février-2013.html.

Azimuts, (2009). Design et recherche dans les écoles d'art. *Azimuts, (*33).

Aziosmanoff, F. (2012). *Living Art : l'art numérique*. Paris, France : CNRS Editions.

Aziosmanoff, F. (2015). *Living Art, fondations : au cœur de la nouvelle économie*. Paris, France : CNRS Éditions.

Balpe, J.-P. (dir.). (2000). *L'art et le numérique*. Paris, France : Hermès.

Balpe, J.-P. (2000). *Contextes de l'art numérique*. Paris, France : Hermès Sciences publications.

Balpe, J.-P. et Barros, De, M. (dir.). (2006). *L'art a-t-il besoin du numérique ?* Actes du colloque, Centre Culturel International de Cerisy, Pontigny-Cerisy, 20-30 juillet 2004. Paris, France : Hermes Science Lavoisier.

Barbant, C. (2014). La documentation, un rôle primordial au sein du musée. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 32-34.

Bardiot, C. (2015). Une autre mémoire : la chorégraphie des données. À propos des objets numériques développés par William Forsythe (Improvisation Technologies, Synchronous Objects et Motion Bank). Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 235-252.

Beaudoin, P. (2007, janvier). *Les Arts numériques à Montréal. Le capital de l'avenir.* Montréal, Québec : Conseil des arts de Montréal.

Beaudry, G. et Boismenu, G. (2002). *Le nouveau monde numérique : le cas des revues universitaires*. Paris, France : La Découverte.

Beaudry, G. (2010). La communication scientifique directe : un nouveau champ éditorial. *Hermès, La Revue, 57*(2), 51-57.

Beaudry, G. (2011). *La communication scientifique et le numérique*. Paris, France : Hermès science publications-Lavoisier.

Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. (2010). *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Béguin, A., Chaudiron, S. et Delamotte, E. (dir.). (2007). Entre information et communication, les nouveaux espaces du document. *Études de communication, 30*. Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle Lille3.

Béguin-Verbrugge, A. (2010). Image et évaluation des publications scientifiques : nouveaux enjeux éditoriaux. Dans Jeanneret, Y. (ed.). *Édition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux*. Actes du colloque international, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17 au 19 mars 2010. Avignon, France : l'auteur.

Bellin, S. (2014). Documenter et communiquer la recherche en arts numériques par la mise en situation dialogale de l'artiste d'art contemporain. *Les cahiers d'études supérieures en muséologies, 7*(1), 209-224.

Bénichou, A. (dir.). (2010). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel.

Bénichou, A. et Tiampo, M. (2010). Les documents Gutaï : « L'oeuvre d'art à l'ère de sa diffusion transnationale. ». Un entretien avec Ming Tiampo. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 193-220.

Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris, France : L'Harmattan.

Bénichou, A. (dir.). (2015). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondaion Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel.

Benzaken, C., Blocher, S. et De Lagasnerie, G. (2014-2015, hiver). La recherche en art, un lieu du déplacement ? *Culture et Recherche, 130,* 16-18. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Berger, P. et Lioret, A. (2012). *L'art génératif. Jouer à Dieu... un droit ? Un devoir ?* Paris, France : L'Harmattan.

Berger, R. (1972). *La mutation des signes*. Paris, France : Denoël.

Berger, R. (1995). Les arts technologies à l'aube du XXIe siècle. Dans Poissant, L. (1995). *Esthétique des arts médiatiques*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec, 77-87.

Bergeron, Y. (2015). L'invisible objet du Musée. Repenser l'objet immatériel. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondaion Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 379-396.

Berthet, D. (1997). Le défi de la critique et l'engagement du critique. Dans Bonnafoux, P. et Danétis, D. (dir.). *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*. Paris, France : L'Harmattan, 139-144.

Bertrand-Gastaldy, S. (1989). La problématique de l'énonciation dans les systèmes documentaires entièrement ou partiellement automatisés. Dans La Traverse, F. Problèmes de l'énonciation. Montréal, Canada : Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.ling.uqam.ca/sato/publications/bibliographie/Tatravmo.htm

Besacier, H. (2013). Performance, quelques éléments pour une définition problématique. Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualié*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 43-56.

Bianchini, S. (2009). R&C. Recherche et création. Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 18-43.

Bianchini, S., Fourmentraux J.-P. et Mahé E. (2009). Création et Recherche &

Développement. Dans Jeune, R. *Valeurs croisées, Les Ateliers de Rennes -Biennale d'art contemporain*. Dijon, France : Les Presses du Réel.

Bianchini, S., Delprat, N. et Jacquemin, C. (2011). *Simulation technologique et matérialisation artistique : une exploration transdisciplinaire arts-sciences*. Paris, France : L'Harmattan.

Bianchini. S. (2011). Les ateliers de recherche et création comme formation à la recherche et par la recherche. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 33-35.

Blain, F.-A. et Lequeux, E. (2009, mars). Toute l'actualité des écoles d'art. *Beaux-arts magazine*, (298), 20-26.

Blain, F.-A. et Lequeux, E. (2010, mars). Écoles d'art : la révolution imposée. *Beaux-arts magazine*, (309), 108-121.

Blais, J.-J. et Ippolito J. (2006). *At the edge of art*. Londres, Angleterre : Thames & Hudson.

Blanquet, M.-F. (2014). *Documentalistes : leur histoire de 1900 à 2000*. Paris, France : Canopé éditions.

Bloess, G. (2007). Évaluation, expérimentation, construction de soi. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 139-143.

Boisclair, L. (2015, mars). Recherche(-)Création : des gribouillis, de la pictomancie à l'odyssée de l'oeuvre. *Archée*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=477.

Boismenu, G. et Beaudry, G. (2002). *Le nouveau monde numérique : le cas des revues universitaires*. Paris, France : La Découverte.

Boissier, J.-L. (2008). *La Relation comme forme : l'interactivité en art*. Dijon, France : Les Presses du réel.

Bonin, V. (2010). Les Time Capsules d'Andy Warhol : entre déchets et traces mémorielles. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 259-284.

Bonnafoux, P. et Danétis, D. (dir.). (1997). *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*. Paris, France : L'Harmattan.

Boukacem-Zeghmouri, C. (dir.). (2010). *L'information scientifique et technique dans l'univers numérique : mesure et usages*. Actes du colloque *Ressources électroniques académiques : mesure & usages*, Université Lille 3 – Laboratoire Geriico, Lille, 26 et 27 novembre 2009. Paris, France : ADBS.

Boulanger, S. (2014-2015, hiver). La recherche en art, avec accusé de réception. *Culture et Recherche, 130*, 67-68. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Boulogne, A. (2004). *Vocabulaire de la documentation*. Paris France : ADBS.

Boulouch, N. et Zabunyan, E. (2010). Introduction. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 13-24.

Boulouch, N. (2010). Documents à l'oeuvre. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 105-127.

Bourdieu, P. (1984). *Homo academicus*. Paris, France : Les Editions de Minuit.

Bourdot, E. et Giguère, A. (2015). Les reprises de performances comme entreprises de mémoire. Regard sur des pratiques de musées et d'artistes. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 417-440.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris, France : Les Presses du réel.

Bourriaud, N., Brochen, J., Gallot, G., Gross, E., Mesguich, D., Nicolas, M. et Tibloux, E. (2013, 21 janvier). Les écoles d'art doivent garder leur singularité. *Libération*. Récupéré de http://www.liberation.fr/culture/2013/01/24/les-ecoles-d-art-doivent-garder-leur-singularite_876522.

Brams, K. (2011). L'art et les points. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 175-181.

Breuil, M.-H. (2010). Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration, perspectives pour la recherche. *CeROArt*. Récupéré de https://ceroart.revues.org/2003.

Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation ?* Paris, France : Edit.

Brit, M. (2013). Interviewer la performance. Dans Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualié*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 103-111.

Broudoux, E. et Chartron. G. (2006). *Document numérique et société : actes de la conférence*. Paris, France : ADBS.

Broudoux E.et Chartron G. (2009). La Communication scientifique face au Web 2.0. Premiers constats et analyse. Dans *20 ans d'H2PTM (Hypertexte et hypermédia – Produits, Outils et Méthodes) : Rétrospective et Perspective, H2PTM'09*. Paris, France : Hermès/Lavoisier, 323-336

Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir.). (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.

Buckland, M. (1997). What is a document ? *Journal of the American Society for Information Science, 48*(9), 804-809.

Bureaud, A. (1998, Janvier). Pour une typologie de la création sur Internet. *OLATS*. Récupéré de :http://www.olats.org/livres/etudes/index.shtml#b-hypermdiasurinternet.

Bureaud, A., Lucas, J.-M. et Pouts-Lajus, S. (2000). *Etude sur les structures soutenant le développement des arts électroniques en France*. Paris, France : Ministère de la Culture et de la Communication.

Bureaud, A. et Magnan, N. (2002) *Connexions : art, réseau, média*. Paris, France : Ècole nationale des Beaux-Arts.

Bureaud, A. (2008). Art numérique. Les chapitres manquants. Dans Worms, A.-C. (dir.) *Arts numériques : tendances, artistes, lieux & festivals*. Paris, France : M21 éditions, 18-19.

Burgin, V. (2013). Quelques réflexions sur les diplômes de « recherche » dans les départements d'arts visuels. Dans Kihm, C. et Mavrikorakis, V. (dir.). *Transmettre l'art : figures et méthodes : quelle histoire ? Colloques Teaching the world II : l'enseignement par l'expérience et Figures et méthodes de la transmission artistique : quelle histoire ?* Actes des colloques, Écoles supérieure des beaux-arts de Nantes-Métropole, Nantes, 26-27 octobre 2010, Haute école d'art et de design, Genève, 31 mars et 1 avril 2011. Dijon, France : Les Presses du Réel, 303-315.

Burns L., S. (2006). La parole de l'artiste chercheur. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec, 65-76.

Cacaly, S. (dir.). (2008). *Dictionnaire de l'information*. Paris, France : Armand Colin.

Caillaud, B. (2001). *La création numérique visuelle, aspects du computer art depuis ses origines*. Paris, France : Europia.

Camart, C. (2016, juillet). À la recherche de l'archive. Le futur antérieur de l'espace (ré)exposé. *Proteus, 10*, 19-30.

Cascaro, D. (2011, août, spetembre, octobre). L'école des beaux-arts à l'ère de sa normalisation. *Art Press 2. Écoles d'art, nouveaux enjeux*, (22), 20-25.

Castellain, J.-C. (2013, 22 janvier). Les écoles d'art sont inquiètes pour leur avenir. *Le Journal des Arts*. Récupéré de http://www.lejournaldesarts.fr/site/archives/docs_article/108493/les-ecoles-d-art-sont-inquietes-pour-leur-avenir.php.

Castellain, J.-C. (2013, 5 juillet). Vote-face : les écoles d'art sous cotutelle. *Le Journal des Arts, 395*. Récupéré de http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/111899/volte-face—les-ecoles-d-art-sous-cotutelle.php.

Cata, L. (2013, janvier, février, mars). Le Diapason des arts et des sciences. *Digitalarti Mag*, (12), 20-21.

Cata, L. (2013, avril, mai, juin). La Science de l'art. *Digitalarti Mag*, (13), 10-11.

Cauquelin, A. (1998). *Les Théories de l'art*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Centre national des arts plastiques. (2013). *Dispositif Recherche Artistique 2001-2013*. Paris, France: l'auteur. Récupéré de http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/132344_cnap-recherche-artisitique_web.pdf.

Chabin. M.-A. (2004). Document trace et document source : la technologie numérique change-t-elle la notion de document ?. *Revue I3, 1*(4), 141-158.

Chagnon, G. (2015). Joe, parcours d'une œuvre chorégraphique. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 93-100.

Chanier, T. (2004). *Archives ouvertes et publication scientifique : comment mettre en place l'accès libre aux résultats de la recherche ?* Paris, France : L'Harmattan.

Chapuis, Y. (2014-2015, hivers). Recherche en art(s) vs recherche artistique : une

différence d'origine. *Culture et Recherche, 130,* 14-15. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Chartron G. (éd.). (2002). *Les chercheurs et la documentation numérique : nouveaux services et usages*. Paris, France : Éd. Du Cercle de la librairie.

Chartron G. et Rebillard F. (2004), Quels modèles pour la publication sur le web ? Le cas des contenus informationnels et culturels. Dans *Actes du XIVe Congrès SFIC, 2-4 Juin 2004, Béziers-Montpellier*, 303-310

Chassey, J.-F. et Gervais, B. (dir.). (2008). *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*. Montréal, Canada : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Chateau, D. et Le Gouic, J.-C. (1997). *Les arts plastiques à l'Université*. Actes d'université d'été, Université de Provence, Aix-en-Provence, 3-8 septembre 1992. Aix-en-Provence : Université de Provence.

Chateigné, Y. (2014-2015, hivers). À la recherche d'un non-savoir. *Culture et Recherche, 130*, 9-11. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Chaudiron, S., Martinez, R. et Vajou, M. (2009). Les enjeux économiques de l'édition scientifique, technique et médicale. Analyses et questions clés. *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 143-172.

Chaumier. J. (2010). Les techniques documentaires. Paris, France : Presses universitaires de France.

Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès, La Revue, 61*(3), 45-51.

Chirollet, C. (1998). *Les Mémoires de l'art*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Chirollet, J.-C. (2001, octobre). Art et théorie de l'information dans l'oeuvre d'Abraham Moles (1920-1992). *Archée*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte2&note=ok&no=167&surligne=oui&mot=#2.

Chirollet, J.-C. (2001, octobre). Quelle esthétique pour les arts numériques ? Réflexions sur les origines scientifiques et le sens esthétique des arts numériques, *Archée*, Récupéré http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=168&PHPSESSID=3b27a7662a77b5ca52d11eb73113c8b8.

Chiron, E. et Lancri, J. (dir.). (1995). *Colloque Arts plastiques recherches et formations supérieures*. Actes du colloque, Centre d'études et de recherches en arts plastiques, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 3-4 avril 1992. Paris, France : Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Clavez, B. (2010) ; Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 221-257.

Coëllier, S. (2016, juillet). Artiste, chercheur, curateur : des rôles en négociations. *Proteus, 10*, 7-18.

Corbo, C. (2006). *Art, éducation et société postindustrielle : le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec, 1966-1968*. Sillery, Canada : Septentrion.

Cole, A. L. et Knowles, J. G. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research : methodologies, examples, and issues*. Los Angeles, États-Unis : Sage Publications.

Comberousse, M. (1999). *Histoire de l'information scientifique et technique*. Paris, France : Nathan.

Cometti, J.-P., Morizot, J. et Pouivet, R. (2000). *Questions d'esthétique*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Commision d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec. (1968). L'Université nouvelle et l'intégration des disciplines artistiques. Dans Corbo, C. (2001). *L'idée d'université. Une anthologie des débats sur l'enseignement supérieur au Québec de 1770 à 1970 (p. 318-326)*. Montréal, Canada : Les Presses de l'Université de Montréal.

Cordonnier, S. (2007). L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale. *Communication et langages, 154*, 99-110.

Coordination Nationale des Enseignants d'Écoles d'art. (2010, mars). Bulletin *d'information / Mars 2010*. [Bulletin d'information]. Orsay, France : l'auteur. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/Bulletin_d_infos_25mars2010.pdf.

Coordination Nationale des Enseignants d'Écoles d'art. (2012, juin). Bulletin *d'information / Juin 2012*. [Bulletin d'information]. Orsay, France : l'auteur. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/bulletin_juin_2012.pdf.

Cornu, M. (2010). Création scientifique et statut d'auteur. *Hermès, La Revue, 57*(2), 85-93.

Côté, M. (2010). Recréer Dans dans la neige / Re-creating Dans dans la neige. *Ciel variable : art, photo, médias, culture, 86*, 32-39.

Couchot, E. (2007). *Des Images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Nîmes, France : Jacqueline Chambon.

Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, France : Jacqueline Chambon.

Couchot, E. et Hillaire, N. (2003). *L'art numérique*. Paris, France : Flammarion.

Couchot, E. (2008). Qu'est-ce que le numérique change dans les rapports de l'art, de l'entreprise et de la technique ? Dans Hillaire, N. (dir.). *L'artiste et l'entrepreneur. Colloque Arts, entreprises, technologies : quels modèles de développement culturel pour l'Europe ?* Actes du colloque, Nice, Université de Nice-Sophia-Antipolis, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice. Saint-Etienne, France : Cité du design Éditions, 67-77.

Coutinho, L. (2013). L'objet : ni un fétiche, ni une preuve, mais un don de la performance. Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualié*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 83-92.

Couture, F. et Lemerise, S. (1992). Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques. Dans *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, (p. 77-94). Montréal, Canada : Les Éditions Albert Saint-Martin.

Couture, F. et Gagnier, R. (2010). Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'oeuvre d'art. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 323-348.

Courbières, C. (2002). Une approche communicationnelle de l'analyse documentaire. Dans Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales. *Recherches récentes en sciences de l'information. Convergences et dynamiques*. Actes du colloque international, Université Toulouse 3, Toulouse, 21-22 mars 2002. Paris, France : ADBS Ed.

Couzinet, V. (2000). *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris, France : A.S Editions.

Couzinet, V., Régimbeau, G. et Courbières, C. (2001). Sur le document : notion, travaux et propositions. Dans Couzinet, V. (éd.). *Jean Meyrat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 467-506.

Couzinet, V. (2004). Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode. *Communication et Langages, 140*, 19-29.

Couzinet, V. (2006). Les connaissances au regard des sciences de l'information et de la communication : sens et sujets dans l'inter-discipline. *Semaine de la connaissance*. Actes du colloque, Université de Nantes, Nantes, 26-30 juin, (1), 1-6. Récupéré de : http://medsci.free.fr/docsderef/Couzinet2006_Connaissances…%20sciences%20de%20l'information%20et%20de%20la%20comm.pdf

Couzinet, V. (2008). Histoire des techniques de documentation. Dans Cacaly, S. (dir.). *Dictionnaire de l'information*. Paris, France : Armand Colin.

Couzinet, V. (dir.). (2009). *Dispositifs info-communicationnels, questions de médiations documentaires*. Paris, France : Lavoisier.

Couzinet, V. (dir.). (2013). Bibliothèque et musée : notions et concepts communs. *Culture & Musée, 21*. Arles, France : Actes Sud.

Cristofol, J. (2006). Les formes de la recherche dans les écoles supérieures d'art. Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Dans Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 145-147. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Cuir, R. (2013). La Performance : vie de l'archive et actualité. Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualité*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 9-21.

Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). (2013). *La performance : vie de l'archive et actualité*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel.

Cumin, D. (2009). Le contrat de relation des dispositifs interactifs art et technique ? Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 190-203.

Dallet, J.-M. (2011). Sliders, une expérience de cinema interactif collectif. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 95-1101.

Dallet, J.-M. (2012). Une brève histoire des rencontres entre artistes, ingénieurs et scientifiques. Dans Roland, D. (dir.). *Art & culture(s) numérique(s) : panorama international*. Enghien-les-Bains, France : Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 34-35.

Danétis, D. (dir.). (2007). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan.

Danétis, D. et Toulouse, I. (dir.). (2008). *Eurêka : le moment de l'invention : un dialogue entre art et science*. Actes de colloque, Université Paris 8, École supérieure de physique et chimie industrielle, Paris, 1 juin 2007. Paris, France : L'Harmattan.

Danétis, D. (2012). *Parler-créer ? Pensée critique & création artistique*. Paris, France : L'Harmattan.

Dautrey, J. (2009). La recherche en art(s), un séminaire. *Culture et Recherche*, 120, 9-11. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/La-recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Enseignement-superieur-et-recherche.

Dautrey, J. (dir.). (2010). *La Recherche en art(s)*. Paris, France : Éditions mf.

Dazord, C. (2013). L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique. Dans Serexhe, B. (dir.). *Digital Art Conservation : conservation de l'art numérique : théorie et pratique*. Karlsruhe, Allemagne : AMBRA, Center for Art and Media, 197-205.

De Duve, T. (2008). *Faire école (ou la refaire) ?* Dijon, France : Les Presses du Réel.

Defert, J. (2011). Dynamiques de la création et mondialisation. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 169-173.

Délégation aux arts plastiques. Ministère de la culture et de la communication, (2009, mars). *État de la recherche 2001-2008*. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Etat-de-la-recherche-2001-2008-Delegation-aux-arts-plastiques.

Delmas, V. (2013). La photographie de performance Fluxus au musée : de l'outil scientifique à l'image fantasmée. Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualité*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 69-81.

Delmotte, S. (2009). Publications scientifiques en sciences humaines. L'argumentation dans l'accès aux savoirs dans l'édition numérique. *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 53-84.

Deloche, B. Desvallées, A. et Mairesse, F. (2011). Patrimoine. Dans Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : Armand Colin, 421-447.

Delpeux, S. (2010). Deuil de l'événement / avènement de l'image. Photographie et arts action. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 27-23.

Depocas, A. (2002). *Préservation numérique : la stratégie documentaire*. Montréal, Québec : Fondation Daniel Langlois.

Depocas, A. (2002). *Préservation numérique : la stratégie documentaire*. Récupéré de http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=152.

Depocas, A., Ippolito, J. et Jones, C. (dir.). (2003). *L'approche des médias variables. La permanence par le changement*. Montréal, Québéc : Fondation Daniel Langlois et The Solomon R. Guggenheim Foundation. Récupéré de http://www.-variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf.

Depocas, A. et Gagnon J. (2009, février, mars, avril). DOCAM et les enjeux de la conservation et de la documentation des arts technologiques. *Art Press 2 : Les enjeux de la conservation des arts technologiques*, (12), 6-9.

Depocas, A. (2010). Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie : des modèles à développer. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 349-371.

Depocas, A. (2013). Documentation et conservation des arts technologiques : évolution des approches et des méthodes. Dans Serexhe, B. (dir.). *Digital Art Conservation : conservation de l'art numérique : théorie et pratique*. Karlsruhe, Allemagne : AMBRA, Center for Art and Media, 145-153.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris, France :Galilée.

Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne, France : INA.

De Saint Guilhem, J. (2012, juin). *L'Enseignement supérieur « Culture » et ses liens avec l'Enseignement supérieur : état des lieux et perspectives de structuration*. Paris, France : Ministère de la culture et de la communication et Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/L-enseignement-superieur-Culture/L-enseignement-superieur-Culture-et-ses-liens-avec-l-Enseignement-superieur.

Desprès-Lonnet, M. (2000). *Contribution à la conception d'interfaces de consultation de bases de données iconographiques*. (Thèse de doctorat non publiée). Université de Lille 3.

Desprès-Lonnet, M. (2013). Le patrimoine culturel numérique : entre compilation et computation. Dans Régimbeau, G. (dir.). Documenter les collections, cataloguer l'exposition. *Culture et Musées*, (22). Arles, France : Actes Sud, 25-45.

Desprès-Lonnet, M. (2014). L'écriture du patrimoine, de la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 71-88.

Desseaux, C. (2009, mars). Recherche en arts-plastiques rencontre de deux univers. Dans Délégation aux arts plastiques. Ministère de la culture et de la communication, *État de la recherche 2001-2008*. Paris, France : l'auteur, 6.

Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Etat-de-la-recherche-2001-2008-Delegation-aux-arts-plastiques.

Desvallées, A. et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, France : A. Colin.

Diamanti, E. (2015, octobre). La recherche-création : transdisciplinarité, écologie du savoir et méthode papillon. *Archée*. Récupéré de : http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=493.

Diouf, L., Vincent, A. et Worms, A.-C. (2013). *Les arts numériques*. Bruxelles, Belgique : Centre e recherche et d'information socio-politiques.

Direction générale de la création artistique. Ministère de la culture et de la communication. École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (2012, 9-10 février). *Colloque international Art et Recherche. La recherche en art dans l'enseignement supérieur artistique*. Communications non publiées, École nationale d'architecture de Paris-Belleville, Paris, 9-10 février 2012. [Dossier de presse]. Paris, France: l'auteur. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Ecoles-superieures-d-art/Colloque-Art-et-Recherche.

Direction générale de la création artistique. Ministère de la culture et de la communication, (2012, février). *Art et recherche. Lignes de recherche / Post-diplômes. Écoles supérieures d'art*. Paris, France : l'auteur. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Lignes-de-recherche-Post-diplomes-Ecoles-superieures-d-art.

Domench, T. et Kerenidis, I. (2014-2015, hivers). L'artiste, chercheur ? Une science de l'art. *Culture et Recherche, 130*, 57-58. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Duguet, A.-M. (2002). *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*. Nîmes, France : J. Chambon.

Dupin, J. (2014-2015, hiver). Une recherche en structuration. *Culture et Recherche, 130,* 77-82. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Durand-Barthez, M. (2009). L'évaluation des publications scientifiques. Nouvelles approches, nouveaux enjeux. *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 123-141.

During, E. (2008, juillet-août). Expérimentateurs, encore un effort ! *Art press*, (347), 45-48.

During, E., Jeanpierre, L. et Kihm, C. (2009). *In actu : de l'expérimental dans l'art*.

Annecy, France : Publications des Marquisats, École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy et Les Presses du réel.

During, E. et Jeanpierre, L. (2010). En pensant par l'art. *Critique, 8* (759-760), 643-646.

Düttman, A.-G. (2012, avril). Rester fixé, ou que sait l'art ? *La Lettre des écoles supérieures d'art,* (7), 2-3.

École nationale supérieure d'art de Nancy, (2011). *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy.

École nationale supérieure de création industrielle, (2015, 9 juin). *Séminaire Écritures de création – Pratiques de recherche. Dialogues croisés entre chercheurs, praticiens & enseignants*. Communication non publiées, École nationale supérieure de création industrielle, Paris.

Edwards, D. (2010). *Le manifeste du Laboratoire*. Paris, France : O. Jacob.

Ertzscheid, O. (2009). L'homme, un document comme les autres. *Hermès, La Revue, 53*(1), 33-40.

Escarpit, R. (1976). *Théorie générale de l'information et de la communication*. Paris, France : Hachette Université.

Farchy, J., Froissart, P. et Méadel, C. (2010). Introduction. *Hermès, La Revue, 57*(2), 9-12.

Farcy, G.-D. (2008). La captation en appel. Dans Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre, 107-104.

Fargier-Demergès, S. (2014). Le document numérique fait sa révolution au musée. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 40-41.

Faucon, T. et Sausset, D. (2009). La conservation des singularité. *Art Press 2 : Les enjeux de la conservation des arts technologiques*, (12), 38-43.

Fayet-Scribe, S. (2000). *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information : 1895-1937*. Paris, Fance : CNRS éditions.

Figarella, D. et Perret, C. (2014-2015, hiver). Valeur de la recherche. *Culture et Recherche, 130*, 12-13. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Filippetti, A. et Fioraso, G. (2013, 31 janvier). Pas de cotutelle sur les écoles de la culture. *Libération*. Récupéré de http://www.liberation.fr/culture/2013/01/31/pas-de-cotutelle-sur-les-ecoles-de-la-culture_878335.

Féral, J. et Perrot, E. (2013). *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Fondin, H. (1995). L'Information documentaire : théorie et pratique dans Benoit, D. (dir.). *Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris, France : Les Editions d'organisation, 281-326.

Fondin, H. (2002). L'activité documentaire. *Bulletin des bibliothèques de France*, *4*. Récupéré de http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-04-0084-002.

Forest, F. (1995). L'art à l'ère du multimédia et l'esthétique des réseaux. *Communication et langages*, (106), 89-103.

Forest, F. (1996). L'art à l'ère du multimédia et l'esthétique des réseaux. *Communication et langages*, (106), 89-103.

Forest, F. (dir.). (2004). *Fred Forest : un pionnier de l'art vidéo à l'art sur internet : art sociologique, esthétique de la communication et art de la communication*. Paris, France : L'Harmattan.

Forest, F. (2008). *Art et Internet*. Paris, France : Éditions du Cercle d'Art.

Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec, 97-109.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, France : Gallimard, 1966.

Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris, France : Gallimard.

Fourmentraux, J.-P. (2003). L'oeuvre, l'artiste et l'informaticien : compétence et personnalité distribuées dans le processus de conception en art numérique. *Sociologie de l'art, 1*, 69-96.

Fourmentraux, J.-P. (2006). Le Net art. *Médium, 1*(6), 48-56.

Fourmentraux, J.-P. (2006). Favoriser l'innovation artistique à l'heure des technologies de l'information et de la communication. *Regards sur l'actualité,* (322), 41-52.

Fourmentraux, J.-P. (2007). Les dispositifs du Net art. Entre configuration technique et cadrage social de l'interaction. Techniques & Culture, (48-49). Récupéré de http://tc.revues.org/2872

Fourmentraux, J.-P. (2007). Fréquenter l'art numérique : configurations techniques et rituels sociaux. *Quaderni*, (64), 89-96.

Fourmentraux, J.-P. (2007). Gouverner l'innovation : le consortium interuniversitaire Hexagram (Montréal, Canada) entre sciences dures et arts plastiques. *Revue Canadienne de Sociologie*, (44), 397-414.

Fourmentraux, J.-P. (2008). Auteur fragmenté. La création collective à l'heure d'Internet. *Recherches en Esthétique*, (14), 205-213.

Fourmentraux, J.-P. (2008). Oeuvrer en commun. Dilemmes de la création interdisciplinaire négociée. *Négociations*, (10), 25-39.

Fourmentraux, J.-P. (2008). Oeuvres en partage. La création collective à l'ère d'Internet. *Connexions*, (90), 179-191.

Fourmentraux, J.-P. (2010). Artiste, chercheur, innovateur : Le consortium Hexagram. *Culture et musées*, (19), 25-42.

Fourmentraux, J.-P. (2010). *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*. Paris, France : CNRS éditions.

Fourmentraux, J.-P. (2011). *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*. Paris, France : Hermann.

Fourmentraux, J.-P. (2012). Être artiste à l'ère numérique, création et techno-logie. Dans Roland, D. (dir.). *Art & culture(s) numérique(s) : panorama international*. Enghien-les-Bains, France : Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 26-28.

Fourmentraux, J.-P. (2012). Net art – Créer à l'ère des médias numériques. *Revues française des sciences de l'information et de la communication*. Récupéré de https://rfsic.revues.org/179.

Fourmentraux, J.-P. (dir.). (2012). *Art et science*. Paris, France : CNRS Éditions.

Fourmentraux, J.-P. (2013). *L'oeuvre virale : net art et culture hacker*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée.

Fourmentraux, J.-P. (2014). Le musée à l'épreuve du numérique : Net Art et médias variables. *Critique, 6*(805-806), 544-551.

Fourmentraux, J.-P. (dir.). (2014). Art, science, technologie, *Volume !*, (10), 113-129.

Fournier, T. (2009). Une recherche en pratique. Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 88-109.

Fournier, T., Sennewald J.-E. et Gourlet, P. (2016, juillet). Recherche par l'exposition et condition post-numérique. *Proteus, 10*, 40-47.

Francastel, P. (1956). *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris, France : Gallimard.

Fraysse, P. (2011). Document dans Gardiès, C. (dir.). *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Paris, France : Cépaduès Editions, 36-73.

Fraysse, P. (2013). Document et monument au musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse. Dans Couzinet, V. (dir.). Bibliothèque et musée : notions et concepts communs. *Culture et Musées*, (21). Arles, France : Actes Sud, 67-87.

Fredriksson, E.-H. (2008). Une brève histoire de l'édition scientifique. Dans Schöpfel, J. (dir.). *La publication scientifique : analyses et perspectives*. Paris, France : Lavoisier, 24-50.

Gaillot, B.-A. (1998). Pratique *et* Enseignement : la question du « et ». Dans J. Sato, (dir.). *Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement*. Actes de l'université d'été, Université de Haute Bretagne, Rennes, 27-30 août 1997. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes. Récupéré de http://gaillot.baartsplast.monsite-orange.fr/ensembledesreferences/rennes.pdf.

Gallezot, G. et Le Deuff, O. (2009). Chercheurs 2.0 ? *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 15-31.

Gardiès, C. (2008). *L'éducation à l'information : Guide d'accompagnement pour les professeurs documentalistes*. Paris, France : Educagri.

Gardiès, C. (dir.). (2011). *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Paris, France : Cépaduès Editions.

Gervais, B. (2003). *Description du projet d'infrastructure et évaluation en fonction des critères de la FCI. NT2 : nouvelles technologies ; nouvelles textualités. Laboratoire de recherches littéraires sur les nouvelles formes de textes et de fictions*. [document administratif non publié]. Montréal, NT2 UQAM.

Gervais, B. (2004). Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité. Dans Salaün, J.-M. Et Vandendorpe, C. (dir.). *Les défis de la publication sur le web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Villeurbanne, France : Presse de l'enssib.

Gervais, B. (2008). *Description du projet. Fonds de l'avant-garde. NT2 : Valorisation, interfaces et visualisation*. [document administratif non publié]. Montréal, NT2, UQAM.

Gervais, B. (2009). Arts et littératures hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran. *Digital Studies / Le champ numérique, 1*(2).

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance*. (thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Giguère, A. (2012). Documentation et muséalisation de la performance. Dans Régimbeau, G. (dir.). Documenter les collections, cataloguer l'exposition. *Culture et Musées*, (22). Arles, France : Actes Sud, 113-136.

Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*. Nîmes, France : Editions Jacqueline Chambon.

Goodman, N. (2009). *L'art en théorie et en action*. Paris, France : Gallimard.

Gosselin, P. et Laurier, D. (dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal, Canada : Guérin universitaire.

Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Guernier, P. (2012, décembre). *Compte rendu des débats sur le mémoire de second cylcle*. [Compte rendu]. Paris, France : Direction générale de la création artistique, Département des écoles supérieures d'art et de la rechecrhe, Ministère de la Culture et de la Communication.

Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). (2008). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre.

Guillo, A. (2010). *Écrits d'artistes au XXe siècle*. Paris, France : Klinchsieck.

Guzmán, A. (2009). Le contexte d'un moment donné. Note de préface. Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 9-17.

Guzmán, A. (2011). Préface. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 1-4.

Haroun, T. (2011, 8 janvier). 42 ans plus tard. Le rapport Rioux suscite toujours le débat. « On le considère un peu comme un Refus global à l'échelle de l'école ». *Le Devoir*. Récupéré de http://www.ledevoir.com/societe/education/314243/42-ans-plus-tard-le-rapport-rioux-suscite-toujours-le-debat.

Haxhillari, B et Preka, F. (2015). Les Deux gullivers et Marina Abramović. Récit d'une transmission vivante en performance. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 109-121.

Hazelkorn, E. (2004). Les écoles d'art de demain : enjeux et possibilités. *Politiques et gestion de l'enseignement supérieur,* (16), 153-173.

Hegel, G.W.F. (1963). *Principes de la Philosophie du droit*. Paris, France : Gallimard.

Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, France : les Éditions de Minuit.

Hillaire, N. (2001). Préface. Dans Caillaud, B. (2001). *La création numérique visuelle, aspects du computer art depuis ses origines*. Paris, France : Europia, 7-9.

Hillaire, N. (2015). *L'art dans le tout numérique : une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*. Paris, France : Éditions Manucius.

Holmes, B. (2007). L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle. *Multitudes, 1*(28), 11-17.

Huyghe, P.-D. (2005). *L'art au temps des appareils*. Paris, France : L'Harmattan.

International Council of Museums. (2006). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*. Récupéré de : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/code2006_fr.pdf

Jaccard-Beugnet, A. (2003). *L'artiste et l'ordinateur : socioanalyse d'une rencontre singulière et de ses conséquences*. Paris, France : L'Harmattan.

Jacobi, D. (2010). La construction des connaissances scientifiques visuelles dans l'édition scientifique : le cas d'un manuel universitaire (textbook) d'immunologie. Dans Jeanneret, Y. (ed.). *Édition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux*. Actes du colloque international, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17 au 19 mars 2010. Avignon, France : l'auteur.

Jacquesson, A. et Schmitt, J.-P. (2008). Les grands éditeurs face au mouvement open access. Dans Schöpfel, J. (dir.). *La publication scientifique : analyses et perspectives*. Paris, France : Lavoisier, 107-127.

Jakobiak, F. (1995). *L'information scientifique et technique*. Paris, France : Presses universitaries de France.

Jauffret, M. (2014, 22 septembre). La rébellion des écoles d'art pour rester des exceptions culturelles. *L'Humanité*. Récupéré de http://www.humanite.fr/la-rebellion-des-ecoles-dart-pour-rester-des-exceptions-culturelles-552296.

Jeanneret, Y. (1994). *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris, France : Presses universitaires de France.

Jeanneret, Y., Le Marec, J. et Souchier, E. (dir.). (2003). *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris, France : Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou.

Jeanneret, Y. (2004). Le partage des savoirs entre métamorphose des médias et poétique des discours. Dans Metzger, J.-P. (dir.). *Médiation et représentation des savoirs*. Actes de colloque, Université Jean-Moulin Lyon 3, Lyon, 28 février et 1er mars 2003. Paris, France : L'Harmattan.

Jeanneret, Y. (2007). *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq, France : Presses Universitaires du Septentrion.

Jeanneret, Y. et Tardy, C. (dir.). (2007). *L'écriture des médias informatisés, espaces de pratiques*. Paris, France : Lavoisier.

Jeanneret, Y. (ed.). (2010). *Édition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux*. Actes du colloque international, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17 au 19 mars 2010. Avignon, France : l'auteur.

Jeanpierre, L. (2008, juillet-août). Chercher l'erreur. *Art press,* (347), 42-44.

Jimenez, M. (dir.). (2006). *La création artistique face aux nouvelles technologies*. Paris, France : Klincksiek.

Jones, A. (2015). Angoisse temporelle / « Présence » *in absentia*. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation. ans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 263-293.

Jones, C. (2008). *Tendances actuelles de l'art (de la documentation)*. Récupéré de http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2126.

Jones, C. et Muller, L. (2008). *The Giver of Names : Collection documentaire*. Récupéré de http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2121.

Juhasz, P. (1997). Qu'en est-il de la pratique critique aujourd'hui dans l'enseignement des arts plastiques ? Dans Bonnafoux, P. et Danétis, D. (dir.). *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*. Paris, France : L'Harmattan, 341-349.

Kaeppelin, O. (2009, mars). Avant-propos d'Olivier Kaeppelin, délégué aux arts plastiques. Dans Délégation aux arts plastiques. Ministère de la culture et de la communication, *État de la recherche 2001-2008*. Paris, France : l'auteur, 3-5. Récupéré de .http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Etat-de-la-recherche-2001-2008-Delegation-aux-arts-plastiques

Kaeppelin, O. (2011). Histoire(s), contexte, objet(s) et périmètres. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 7-19.

Kihm, C. (2008, juillet-août). L'art comme expérimentation. *Art press, (*347), 41.

Kihm, C. (2009, mars). Quels modèles pour l'enseignement de l'art ? *Art press,* (359), 54-58.

Kihm, C. (2010). Ce que l'art fait à l'archive. *Critique, 8*(759-760), 707-718.

Kihm, C. et Mavrikorakis, V. (dir.). (2013). *Transmettre l'art : figures et méthodes : quelle histoire ? Colloques Teaching the world II : l'enseignement par l'expérience et Figures et méthodes de la transmission artistique : quelle histoire ?* Actes des colloques, Écoles supérieure des beaux-arts de Nantes-Métropole, Nantes, 26-27 octobre 2010, Haute école d'art et de design, Genève, 31 mars et 1 avril 2011. Dijon, France : Les Presses du Réel.

Kircheberg, I. et Robert, A. (dir.). (2014). *Faire l'art. Analyser les processus de création artistique*. Paris, France : L'Harmattan.

Krajewski, P. (2015, juin). Qu'appelle-t-on un médium ? *Appareil*. Récupéré de : https://appareil.revues.org/2152.

Labaume, V. (2014-2015, hiver). La ferme pédagogie. Inventer un cours. *Culture et Recherche, 130*, 33-34. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales. (2002). *Recherches récentes en sciences de l'information. Convergences et dynamiques*. Actes du colloque international, Université Toulouse 3, Toulouse, 21-22 mars 2002. Paris, France : ADBS Ed.

Lacasse, S. et Stévance, S. (2013). *Les Enjeux de la recherche-création en musique :*

institution, définition, formation. Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.

Lachaud, J.-M. et Lussac, O. (2007). *Arts et Nouvelles technologies*. Actes de colloque, Université Paul Verlaine, Matz, 24 et 25 novembre 2004. Paris, France : L'Harmattan.

Laforet, A. (2009). *La Conservation du Net Art : les stratégies à l'œuvre*. (thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Lalonde, J. (2011). Les agents du développement de l'art hypermédiatique au Québec dans Haberer, M. et Vatter, C. (dir.). *Le Cyberespace francophone. Perspectives culturelles et médiatique*s. Tübingen, Allemagne : Editions lendemains.

Lalonde, J. (2010). *Le performatif du Web*. Québec, Québec : La Chambre Blanche.

Lalonde, J. (2012). *Abécédaire du Web : 26 concepts pour comprendre la création sur Internet*. [Livre électronique]. Montréal, Québec : PUQ Numérique .

Lalonde, J. (2013). Histoire, théorie et critique de la création hypermédiatique. *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM*. Récupéré de : http://www.histoiredelart.uqam.ca/pages/docs/Pratiques_de_l-histoire_de_l-art_a_l-uqam_automne-2012.pdf.

Lambert-Cabrejo, J. (2006). Les bibliothèques et la recherche. Quelle place pour la documentation dans la recherche ? Dans Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 202-205. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Lamizet, B. et Silem, A. (1997). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris, France : Ellipses.

Lancri, J. (2007). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 25-36.

Lartigaud, D.-O. (2009) ; Recherche en art ? L'expérience œuvres partagées. Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 172-189.

Larrue, J.-M. et Pisano, G. (dir.). (2014). *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*. Actes du colloque, Cerisy-la-Salle, 19-23 juin 2013. Villeneuve d'Ascq, France : Presses Universitaires du Spetentrion.

Lartigaud, D.-O. (2011). A*rt* ++. Orléans, France : Hyx.

Latour, B. Woolgar, S. (1988). *La vie du laboratoire : la production des faits scientifiques*. Paris, France : La Découverte.

Laurier, D. (2006). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec, 77-93.

Lavoie-Marcus, C. (2015). De la documentation comme partition : le *paragon* chorégraphique. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondaion Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 71-91.

Lazzarato, M. (2006). Art et travail. Dans Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 442-2448. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Le Bot, M. Technique et art. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré de : http://www.universalis.fr/encyclopedie/technique-et-art/.

Le Coadic. Y.-F. (1994). *La science de l'information*. Paris, France : Presses universitaires de France.

Le Deuff, O. (2014). *La documentation dans le numérique : état de l'art*. Villeurbanne, France : Presses de l'ENSSIB.

Lefebvre, M. (2008). L'évaluation des savoirs scientifiques : modalités et enjeux. Dans Schöpfel, J. (dir.). *La publication scientifique : analyses et perspectives*. Paris, France : Lavoisier, 299-316.

Lefebvre, M. (2009). « Atmospheric chemistry and physics », une revue scientifique idéale ? Étude d'une revue électronique du web 2.0. *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 33-52.

Le Gouic, J.-C. (2007). Distinguer recherche par la pratique plastique et recherche sur la création d'objets plastiques. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 61-74.

Leleu, N. (2010). Le Musée 2.0 : le dossier d'oeuvre électronique. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 373-389.

Leleu-Merviel, S. (2001). Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème... *Document numérique, 1*(5), 33-82.

Le Marec, J. et Topalian. R. (2003). Énonciation plurielle et publication de la parole du public en contexte muséal : le cas de la tribune des visiteurs. *Communication et langages, 137,* 77-87.

Le Marec, J. et Sauret, N. (2016). Archivage de répétitions et médiations du spectacle vivant. Le cas du projet spectacle en ligne(s). *Les Cahiers du numérique, 3* (12), 139-164.

Le Néün, C. (2006). La singularité des écoles d'art françaises. Dans Association nationale des directeurs d'écoles d'art. Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 51-53. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Lepage, M. et Loire, C. (2014-2015, hiver). Une coopérative de recherche. *Culture et Recherche, 130*, 61-62. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Lepecki, A. (2015). Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 33-70.

Le Plateau, FRAC Île-de-France. (2009, septembre-octobre-novembre). *Le Journal de l'exposition. Érudition concrète 1. La planète des signes*. Paris, France : l'auteur.

Lequeux. E. (2010, 9 avril). Révolution dans les écoles d'art : les étudiants devront écrire plus qu'avant. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/04/09/revolution-dans-les-ecoles-d-art-les-etudiants-devront-ecrire-plus-qu-avant_1331309_3246.html.

Lequeux. E. (2013, 2 août). Les écoles d'art s'inquiètent de passer sous la cotutelle du ministère de l'enseignement. *Le Monde*, p. 12.

Les Enseignants et la Directrice de l'École d'arts de Rueil-Malmaison. (2009, 23

mars). *A Madame Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication*. [Lettre]. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/lettre_Rueil.pdf.

Les Étudiants de l'École Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême. (2009, 18 mars). *Madame la Ministre*. [Lettre]. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/Lettre_des_etudiants_de_l_EESI_Angouleme.pdf.

Lévi-Strauss, C. (1985). *La Pensée sauvage*. Paris, France : Presses Pocket.

Lévy-Leblond, J.-M. (2010). De la science à l'art et retour. Dans Dautrey, J. (dir.). *La Recherche en art(s)*. Paris, France : Éditions mf, 41-47.

Mabe, M. (2008). L'édition des revues scientifiques. Dans Schöpfel, J. (dir.). *La publication scientifique : analyses et perspectives*. Paris, France : Lavoisier, 51-68.

Maeda, J. (2004). *Code de création*. Paris, France : Thames & Hudson.

Mahé, E. (2004). *Pour une esthétique in-formationnelle : la création artistique comme anticipation des usages sociaux des technologies de l'information*. [thèse de doctorat non publiée], Université Rennes 2.

Mahé, E. (2009). H.A.R.D Practices. Pour une tribologie des coopérations entre l'art et la R&D. Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 218-229.

Malgor, D. (2011). Je ne cherche pas, je trouve. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 105-1.

Mangolte, B. (2015). Concevoir le temps dans l'art de la performance. Le point de vue d'une cinéaste. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 167-183.

Maniglier, P. (2010). Dessine-moi un éléphant. Pédagogie et recherche en art. *Critique, 8* (759-760), 758-771.

Manovich, L. (2010). *Le Langage des nouveaux médias*. Dijon, France : Les Presses du réel.

MCD, (2011, mars, avril, mai). *L'Europe des médias labs. Cartographie des lieux et réseaux, 62*.

MCD, (2014, juin, juillet, août 2014). *Art/Industrie,* (74).

Mc Luhan, M. (1968). *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Paris, France : Le Seuil.

Melot, M. (2005). L'image n'est plus ce qu'elle était. *Documentaliste-Sciences de l'information, 6*(42), 361-365.

Menger, P.-M. (1989). *Les Laboratoires de la création musicale : acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*. Paris, France : La Documentation française.

Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris, France : Les Éditions du Seuil.

Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris, France : Les Édition du Seuil.

Méredieu, De, F. (2005). *Arts et nouvelles technologies, Art vidéo et art numérique*. Paris, France : Larousse.

Méredieu, De, F. (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris, France : Larousse.

Métayer, M. (2001, mars). L'art pense. *La lettre des écoles supérieures d'art,* (5), 8-11

Métayer, M. (2006). La Praxis comme recherche. Dans Coordination nationale des enseignants des écoles d'art. Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture et de la communication. *Assises nationales des écoles supérieures d'art*. Actes des Assises, Les Champs libres, Rennes, 7-8 avril 2006, (1). Rennes, France : École des beaux-arts de Rennes et Association des écoles supérieures d'art de Bretagne, 139-140. Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/evenements/evenements-andea/51b5bfd8ab7ab_Assises_2006_tome1.pdf.

Meunier, J.-P. (1999). Dispositif et théorie de la communication : deux concepts en rapport de codétermination. *Hermès*, 25, 33-47.

Meyriat, J. (1975). De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document. Dans Couzinet, V. (éd.). (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 113-124.

Meyriat, J. (1981). Document, documentation, documentologie. Dans Couzinet, V. (éd.). (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 143-159.

Meyriat, J. (1981). L'informatologie, science sœur de la bibliologie. Dans Couzinet, V. (éd.). (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 161-171.

Meyriat, J. (1993). Un siècle de documentation : la chose et le mot. Dans Couzinet, V. (éd.). (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 329-345.

Meyriat, J. (1994). Y-a-t-il place pour une théorie de la documentation ? V. (éd.). (2001). *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris, France : ADBS Editions, 393-402.

Michaud, Y. (1999). *Enseigner l'art : analyses et réflexions sur les écoles d'art*. Nîmes, France : Éditions Jacqueline Chambon.

Michaud, Y. (2012). Art numérique – arts numériques. Dans Roland, D. (dir.). *Art & culture(s) numérique(s) : panorama international*. Enghien-les-Bains, France : Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 12-13.

Mierop, C. (2011). La recherche en art en Belgique. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 115-118.

Ministère de la culture et de la communication. (2009, été). Enseignement supérieur et recherche, *Culture et Recherche*, 120. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-Enseignement-superieur-Technologies/La-recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Enseignement-superieur-et-recherche.

Ministère de la culture et de la communication. (2010, printemps-été). 50+1 : 1959-2010. La recherche au ministère de la culture. *Culture et Recherche, 122, 123*. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/lettre-recherche/cr122-123.pdf.

Ministère de la culture et de la communication. (2014-2015, hiver). La recherche dans les écoles supérieures d'art. *Culture et Recherche, 130*. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Mœglin-Delcroix, A. (2010). L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 25-46.

Mokhtari, S. (2010). Une contre-mémoire pour la performance. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 49-61.

Moles, A. (1990), *Art et ordinateur*. Paris, France : Blusson.

Moris Kelly, C. (2013). Quelle base de données pour une pratique artistique éphémère et hétérogène ? Méthodologie du programme de recherche et développements. Dans Cuir, R. et Mangion, E. (dir.). *La performance : vie de l'archive et actualité*. Actes du colloque international, Villa Arson, Nice, 25-27 octobre 2012. Dijon, France : Les Presses du Réel, 59-67.

Moulène, C. (2010, 21 mars). La réforme de l'enseignement fait débat dans les écoles d'art. *Les InRocks*. Récupéré de http://www.lesinrocks.com/2010/03/21/actualite/societe/la-reforme-de-lenseignement-fait-debat-dans-les-ecoles-dart-1132595/.

Moulène, C. (2013, 27 juin). Les écoles d'art en danger ? *Les InRocks*. Récupéré de http://www.lesinrocks.com/2013/06/27/arts-scenes/arts/les-ecoles-dart-en-danger-11405602/.

Moulon, D. (2011). *Art contemporain nouveaux médias*. Paris, France : Nouvelles Editions Scala.

Moulon, D. (2013, mai, juin, juillet). Les pratiques numériques d'un art contemporain. *Art Press 2,* (29), 16-22.

NT2. (2012, août). *Guide de l'intégrateur du NT2*. [document administratif non publié]. Montréal, NT2, UQAM.

Obermann, A. (2013). L'art médiatique numérique requiert de l'engagement ! Dans Serexhe, B. (dir.). *Digital Art Conservation : conservation de l'art numérique : théorie et pratique*. Karlsruhe, Allemagne : AMBRA, Center for Art and Media, 315-322.

Olevisi, S. (2006). *Science de l'information et de la communication, Objets, savoirs, discipline*. Grenoble, France : Presse universitaire de Grenoble.

Orier, M. (2014-2015, hiver). La recherche en création. *Culture et Recherche, 130,* 2-4 Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Otlet, P. (1931). *Traité de documentation : le livre sur le livre*. Bruxelles, Belgique : Editions Mundaneum.

Oudart, P. (2013, 03 juin). *Recommandations relatives au mémoire de second cycle des études supérieures d'arts plastiques*. [Circulaire]. Paris, France : Direction générale de la création artistique, Ministère de la Culture et de la Communication.

Padilla, Y. (2009, été). Recherche et enseignement supérieur en arts plastiques. *Culture et Recherche*, 120, 21. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Recherche-

Enseignement-superieur-Technologies/La-recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Enseignement-superieur-et-recherche.

Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. Montréal, Québec : Isabelle Quentin Editeur. Récupéré de http://lcpaquin.com/livre/tdm.html.

Paquin, L.-C. (2014). *Méthodologie de la recherche-création*. [En cours de publication]. Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRC/.

Passera, J.-J. (1989, décembre). *Études sur les enseignements artistiques supérieures en Europe*. Paris, France : Délégation aux arts-plastiques, Ministère de la culture et de la communication.

Paul, C. (2004). *L'Art numérique*. Paris, France : Edition Thames & Hudson.

Pédauque, R. T. (2003). *Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numériques*. Récupéré de : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000511.

Pédauque, R.T. (2006, mars). *Document et modernités*. Récupéré de : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001741.

Pédauque, R. T. (2006). *Le Document à la lumière du numérique : forme, texte, médium : comprendre le rôle du document numérique dans l'émergence d'une nouvelle modernité*. Paris, France : C&F éditions.

Pédauque, R. T. (2007). *La redocumentarisation du monde*. Toulouse, France : Cépaduès ed.

Perret, C. (2012, décembre). L'art dans la recherche. *La Lettre des écoles supérieures d'art,* (8), p. 24-27.

Perron, J. (2015). Le document à l'oeuvre ou l'écriture de soi. Enquête sur les documents relatifs à One Year Performance 1980-1981 de Tehching Hsieh. ans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 151-166.

Personnels de l'École d'art de Valence. (2009, 2 avril). *À Madame Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication*. [Lettre]. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/Ecole_d_art_de_Valence.pdf.

Personnels de l'École supérieure d'art et céramique de Tarbes. (2009, 11 mars). *Madame la Ministre*. [Lettre]. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/lettre_de_l_ecole_de_Tarbes_a_la_Ministre.pdf.

Personnels de l'École supérieure des Beaux-Arts de Nîmes. (2009, 13 mars). *Madame la Ministre*. [Lettre]. Récupéré de

http://blog.cneea.fr/public/Lettre_de_Nimes.pdf.

Personnels et les étudiants de l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne. (2009, 17 mars). *Madame la Ministre*. [Lettre]. Récupéré de http://blog.cneea.fr/public/saint-etienne.pdf.

Piponnier A. (2006). Dispositifs éditoriaux émergents dans les communautés scientifiques internationales de réseau. dans Broudoux E. et Chartron G. (dir.). *Document numérique et société*. Actes de la Conférence, Fribourg, 20-21 Septembre 2006, 342.

Pitz, H. (2011). Munich : de la modularisation et le fantôme « BA/MA » dans une académie du XIXe siècle. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 153-163.

Poinsot, J.-M. (dir.). (2004). *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du colloque, Saint-Jacques de la Lande, 7-8 décembre 2001. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Poirier, I. (2015). Transmettre le répertoire de Marie Chouinard. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 101-108.

Poirson, M. (2008a). Mémoire vive : archiver, conserver, inventorier, actualiser. Dans Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre, 5-25.

Poirson, M. (2008b). Le plateau à l'oeuvre : du manuscrit de souffleur au relevé de mise en scène (XVIIe-XXIe siècles). Dans Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre, 51-66.

Poissant, L. (dir.). (1995). *Esthétique des arts médiatiques*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Poissant, L. (dir.). (1996). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Poissant, L. (dir.). (2003). *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*. Sainte-Foy, Canada : Presses de l'Université.

Poissant, L. (2006). Préface. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La*

recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec, 7-10.

Poissant, L. (2008). *Prolifération des écrans*. Montréal, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Poissant, L. et Tremblay, P. (dir.) (2010). *Esthétique des arts médiatiques : Ensemble Ailleurs*. Québec, Canada : Université de Québec.

Poissant, L. (2015, mars). Méthodologies de la recherche-création. *Archée*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=475.

Popper, F. (1967). *Naissance de l'art cinétique : l'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*. Paris, France : Gauthier-Villars.

Popper, F. (1975). *Le Déclin de l'objet : art-action-participation*. Paris, France : Chêne.

Popper, F. (1980). *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, France : Klincksieck.

Popper, F. (1993). *L'art à l'âge électronique*. Paris, France : Hazan.

Popper, F. (2006). L'art virtuel et ses différentes articulations. Dans Jimenez, M. (dir.). *La création artistique face aux nouvelles technologies*. Paris, France : Klincksiek. 157-163.

Popper, F. (2007). *Écrire sur l'art : de l'art optique à l'art virtuel*. Paris, France : L'Harmattan.

Popper, F. (2007). *From technological to virtual art*. Londres, Royaume-Uni : MIT Press.

Rambert, H. (2009). Transfert de technologie. Outils et structures à explorer et à construire pour « une recherche artistique ». Dans Bianchini, S. (dir.). *Recherche et Création, Art, Technologie, pédagogie, innovation*. Montrouge, Nancy, France : Burozoïque, Les Éditions du Parc et L'École nationale supérieure d'art de Nancy, 230-247.

Réal, G. (1992). Le rapport Rioux vingt-cinq ans plus tard. *Vie des Arts, 32* (148), 12-17.

Reddeker, L. (2004). « Making of » - Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire. Dans Poinsot, J.-M. (dir.). *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du colloque, Saint-Jacques de la Lande, 7-8 décembre 2001. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 23-30.

Régimbeau, G. (2013). Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs. *Hermès, La Revue, 2*(66), 58-65.

Régimbeau, G. (Dir.). (2013). Documenter les collections, cataloguer l'exposition. *Culture & musées, 22*. Arles, France : Actes Sud.

Régimbeau, G. (2014). Documents partagés. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 44-45.

Reymond, F. (2011, août, septembre, octobre). Ut pictoria poesis. *Art Press 2. Écoles d'art, nouveaux enjeux*, (22), 31-38.

Richon, O. (2011). La recherche et la photographie, au Royal College of Art. Préface. Dans École nationale supérieure d'art de Nancy, *Colloque international Chercher sa recherche : les pratiques & perspectives de la recherche en école supérieure d'art*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts, Nancy, 12-13 décembre 2005. Nancy, France : Presses universitaires de Nancy, 133-137.

Risset, J.-C. (dir.). (1998). *Art-Science-Technologie*. [Rapport]. Paris, France : Ministère de l'éducation, de la recherche et de la technologie.

Rizza, M. (2013). La numérisation du dossier d'œuvre : enjeux organisationnels pour les musées. Dans Régimbeau, G. (dir.). Documenter les collections, cataloguer l'exposition. *Culture et Musées*, (22). Arles, France : Actes Sud, 25-45.

Rizza, M. (2014a). Document et musée : du discours sur l'oeuvre à la médiation culturelle. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 28-32.

Rizza, M. (2014b). Le dossier d'oeuvre, vous connaissez ? *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 35-37.

Rizza, M. (2014c). Normes et techniques documentaires dans les collections muséales. *Documentaliste-Sciences de l'information, 2*(51), 37-39.

Rodenbeck, J. (2010). Presque-peinture, quasi-rituel, placage Allan Kaprow et la photographie. Dans Bénichou, A. (dir.). *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les Presses du Réel, 77-101.

Roland, D. (dir.). (2012). *Art & culture(s) numérique(s) : panorama international*. Enghien-les-Bains, France : Centre des arts d'Enghien-les-Bains.

Rollinat-Levasseur, E.-M. (2008). Du théâtre à la scène littéraire : la permanence du livre ou l'effacement de l'éphémère. Dans Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre, 43-50.

Roux, C. (2010). Entre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s). La question de la trace dans le champ chorégraphique performatif français. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 93-102.

Roux, C. (2015). Pratiques performatives / Corps critiques n°10. Le Musée de la danse : l'archive comme principe(s) actif(s) et critique(s) de création. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 215-234.

Rüdiger, B. (2014-2015, hiver). La recherche du temps présent. *Culture et Recherche, 130*, 18-19. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Rudy, C. (2011). Arts et Sciences / Sciences et Arts. Sur une médiagraphie en cours de réalisation. *Le Philosophoire*, (35), 129-143.

Rush, M. (2000). *Les Nouveaux Médias dans l'art*. Paris, France : Edition Thames & Hudson.

Russell, J. M. (2001). La communication scientifique à l'aube du XXIe siècle. *Revue internationale des sciences sociales, 168*(2), 297-309.

Saläun, J.-M. (2007). La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information. Dans Béguin, A., Chaudiron, S. et Delamotte, E. (dir.). Entre information et communication, les nouveaux espaces du document. *Études de communication, 30*. Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle Lille3, 13-23.

Saläun, J.-M. (2012). *Vu, lu, su : les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*. Paris, France : La Découverte.

Sallantin, M. (2007). Pratiques artistiques et pratiques de recherche. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 55-59.

Sans, J. (1997, décembre). *Études sur l'enseignement artistique supérieur dans la communauté européenne et sur les relations entretenues par les écoles françaises avec leurs homologues de l'Union Européennes*. Paris, France : Délégation aux arts-plastiques, Ministère de la culture et de la communication.

Santone, J. (2015). Le spectateur illuminé. La documentation de la performance comme boucle de rétroaction. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 131-149.

Saurisse, P. (2010). La performance des années 1960 et ses mythes. Dans Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 35-47.

Sauvageot, J. (dir.). (2001, mars). *La lettre des écoles supérieures d'art,* (5).

Sauzedde, S. (2012). L'Artiste, le chercheur et la prochaine école. *Critique d'art, 40*. Récupéré de http://critiquedart.revues.org/5669.

Sauzedde, S. (2014-2015, hiver). L'écosystème pris au mot. *Culture et Recherche, 130,* 75-76. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Schafer, V. (dir.). (2014). *Information et communication scientifiques à l'heure du numérique*. Paris, France : CNRS.

Schamber, L. (1997). What is a Document ? Rethinking the Concept in Uneasy Times. *Journal of the American Society for Information Science, 47*(9), 669-671.

Scherer, C. (2008). Notes sur les archives de théâtre en France en 2007. Dans Guillot, C. et Poirson, M. (dir.). Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? *Revues d'histoire du théâtre, 1*(237). Paris, France : Société d'Histoire du Théâtre, 37-42.

Schöpfel, J. (dir.). (2008). *La publication scientifique : analyses et perspectives*. Paris, France : Lavoisier.

Schöpfel, J. (2009). Introduction. Enjeux actuels de la communication scientifique. *Les Cahiers du numérique, 2*(5), 9-14.

Schiele, B. (2001). *Le musée de sciences : montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris, France : L'Harmattan.

Segré, M. (1993). *L'art comme institution : l'Ecole des Beaux-Arts, XIXème-XXème siècle*. Cachan, France : Les Éditions de l'ENS-Cachan.

Senié-Demeurisse, J. et Couzinet, V. (2011). Information. Dans Gardiès, C. (dir.). *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Paris, France : Cépaduès Editions, 20-35.

Serexhe, B. (2013). Changement systémique de la mémoire culturelle et conservation de l'art numérique. Dans Serexhe, B. (dir.). *Digital Art Conservation : conservation de l'art numérique : théorie et pratique*. Karlsruhe, Allemagne : AMBRA, Center for Art and Media, 75-84.

Siard, F. (2007). L'artistique, une théorie de la médiation pour analyser les processus fabricants de la pratique plastique. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques*

artistiques et pratiques de recherche. Paris, France : L'Harmattan, 223-231.

Solomon, N. (2015). *Still Life*. Le dispositif chorégraphique de Merce Cunningham comme réarticulation de l'histoire en danse. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 351-369.

Souchier, E. (1995). L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Cahiers de Médiologie, 6*, 137-145.

Souchier, E. (1996). L'écrit d'écran, pratiques d'écritures & informatique. *Communication et langages*, *107*(1), 105-119.

Soulages, F. (2001). *Dialogues sur l'art et la technologie : autour d'Edmond Couchot*. Paris, France : L'Harmattan.

Stévance, S. (2012). À la recherche de la recherche-création : la création d'une interdiscipline universitaire. *Intersections : revue canadienne de musique, 33*(1), 3-9.

Tackels, B. (2012, septembre-octobre). Métamorphoses en cours. *Mouvement,* (65), 42-46.

Tackels, B. (2012, septembre-octobre). Quelles équivalences ? *Mouvement,* (65), 45.

Tackels, B. (2014-2015, hivers). Une recherche en train de s'inventer, à vue. *Culture et Recherche, 130*, 91-93. Récupéré de http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Publications/Culture-et-Recherche-n-130-La-recherche-dans-les-ecoles-superieures-d-art.

Talbot, P. (1996). Les écoles d'art : du libre usage du propre. *Agora débats/jeunesses*, (6), 31-40.

Tardy, C. (2010). L'exposition photographiée sur le web : une unité sérielle d'information entre sciences, témoignage et spectacle ? Dans Jeanneret, Y. (ed.). *Édition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux*. Actes du colloque international, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Avignon, 17 au 19 mars 2010. Avignon, France : l'auteur.

Tardy, C. (2010). *Représentations documentaires de l'exposition*. Paris, France : Hermann.

Tarlé, S. (2009, 24 mars). Les directeurs des écoles d'art se mobilisent contre le rapport de l'Aeres. *EducPros.fr*. Récupéré de http://www.letudiant.fr/educpros/actualite/les-directeurs-des-ecoles-dart-se-mobilisent-contre-le-rapport-de-laeres.html.

Theofilakis, E. (1985). *Moderne et après ? : les immatériaux*. Paris, France : Autrement.

Thulard, A. (2013, 6 novembre). Arts et Recherche : Quels repères se donner ? / Pierre-Damien Huygue.[billet de blog]. Récupéré de http://repex.hypotheses.org/251.

Tiampo, M. (2015). Recréer la lumière d'une étoile. Exposer Gutaï au Solomon R. Guggenheim Museum. Dans Bénichou, A. (dir.). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Actes des journées d'étude, Fondation Jean-Pierre Perreault, Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 2-4 mai 2013. Dijon, France : Les Presses du Réel, 203-213.

Tibloux, E. (2009). Des écoles d'art en général et de l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne en particulier. *Azimuts, (*33), 34-38.

Tibloux, E. (2011, août, septembre, octobre). Sur la ligne : situation des écoles d'art. *Art Press 2. Écoles d'art, nouveaux enjeux*, (22), 10-15.

Tibloux, E. (2012, septembre-octobre). De l'hospitalité (des écoles d'art). *Mouvement, (*65), 39.

Tibloux, E. (2014, 3 octobre). « Nous ne pourrons faire l'économie d'une reconfiguration du réseau des écoles d'art » . *News Tank Education,(*19439). Récupéré de http://www.andea.fr/doc_root/ressources/revue-de-presse/5432547c46c7b_article-n-25686-newstank-oct-14.pdf.

Toma, Y. (2010). Les arts plastiques à l'université. Dans Dautrey, J. (dir.). *La Recherche en art(s)*. Paris, France : Éditions mf, 49-67.

Toulouse, I. (2007). La recherche entre instauration et réception. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 37-42.

Trémeau, T. (2011, août, septembre, octobre). L'enseignement artistique au risque de la réification. *Art Press 2. Écoles d'art, nouveaux enjeux*, (22), 70-74.

Tribe, M. (2006). *L'Art des nouveaux médias*. Paris, France : Taschen.

Université du Québec à Montréal. Université Concordia. (2015, 5-8 novembre). *Colloque Re-Create 20015 : théories, méthodes et pratiques de recherche-création dans l'histoire des arts, des sciences et des technologies médiatiques*. Communications non publiées. Université du Québec à Montréal et Université Concordia, Montréal.

Université Paris 8. (2011). *UFR Arts, Philosophie, Esthétique. Arts plastiques. Présentation*. Récupéré le 27 avril 2015 de http://www-artweb.univ-paris8.fr/spip.php?article1069.

Université Pierre-Mengès-France et Université Stendhal. (2012, 11-13 octobre). *Colloque international et interdisciplinaire Université : espace de création(s)*. Communications non publiées, Université Pierre-Mengès-France et Université Stendhal, Grenoble.

Urfalino, P. (2011). *L'invention de la politique culturelle*. Paris, France : Pluriel.

Vallée, P. (2012, janvier-mars). Têtes chercheuses. *Mouvement,* (62), *94*-97.

Vallée, P. et Vernis, D. (2012, septembre-octobre). Une recherche en archipel. *Mouvement,* (65), 47-49.

Vandenbunder. J. (2012, avril). Peut-on noter l'art ? Une analyse de l'évaluation dans les écoles des beaux-arts. *La Lettre des écoles supérieures d'art*, (7), 10-15.

Vandenbunder. J. (2014). Apprendre et enseigner le processus créatif en arts plastiques. La place des techniques dans les écoles d'art. Dans Kircheberg, I. et Robert, A. (dir.). *Faire l'art. Analyser les processus de création artistique*. Paris, France : L'Harmattan, 21-38.

Vega (de la), J. (2000). *La communication scientifique à l'épreuve de l'Internet : l'émergence d'un nouveau modèle*. Villeurbanne, France : Presses de l'Enssib.

Vendeville, S. (2007). Les premiers pas d'une université pionnière dans le domaine de la recherche artistique. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 129-134.

Verdeguer, V. (2007). Quand la redondance du discours sur l'oeuvre efface efficacité du geste artistique. Dans Danétis, D. (dir.). *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*. Paris, France : L'Harmattan, 51-53.

Verger, A. Enseignement de l'art. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré de http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/enseignement-de-l-art/.

Verger, E. (2011). *Les Beaux-Arts, une fabrique d'artistes ? Histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1960 à 2000*. (thèse de doctorat non publiée). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Veyrat, M. (dir.). (2015). *100 notions pour l'art numérique*. Paris, Éditions de l'Immatériel.

Vinck, D. (2010). Les transformations des sciences en régime numérique. *Hermès, La Revue, 57*(2), 35-41.

Wands, B. (2007). *L'Art à l'ère du numérique*. Paris, France : Thames & Hudson.

Welger-Barboza, C. (2001). *Du musée virtuel au musée médiathèque : le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris, France : L'Harmattan.

Worms, A.-C. (dir.). (2008). *Arts numériques : tendances, artistes, lieux & festivals*. Paris, France : M21 éditions.