



LECTURES

-

Presses Universitaires de France | « Communication & langages »

2019/1 N° 199 | pages 163 à 170

ISSN 0336-1500

ISBN 9782130821168

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2019-1-page-163.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LIVRES

*PRESCRIPTION CULTURELLE : AVATARS
ET MÉDIAMORPHOSES*

Brigitte CHAPELAIN ET Sylvie DUCAS (dir.), Villeurbanne, Presses de l'ENSIB, coll. Papiers, 2018, 386 p.

Comment rendre compte des enjeux actuels des prescriptions culturelles dans un contexte de surabondance de choix et de concurrence de l'attention ? Partant du constat de l'actuelle diversité des pratiques de recommandation des objets culturels, l'ouvrage dirigé par Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas propose une réflexion sur la prescription culturelle à travers un panorama pluridisciplinaire de recherches en sciences humaines et sociales (sciences de l'information et de la communication, sociologie, littérature, muséologie, informatique, gestion et métiers du livre). Du simple conseil à l'injonction, de quelle façon les individus partagent-ils leurs opinions à propos d'une œuvre, à l'heure de l'accentuation de l'expertise profane et de la multiplication des médias proposés par les dispositifs numériques ?

Le principal intérêt de l'ouvrage est la vue d'ensemble qu'il permet d'avoir sur les différents domaines où se jouent les logiques prescriptives (littérature, bande dessinée, musée, série, communauté de fans, plateforme numérique...). Il aborde les nombreux enjeux de la prescription (tension entre libre arbitre et injonction) de manière globale, qu'il s'agisse de dispositifs de médiation culturelle, de logiques marchandes ou de communautés d'intérêts. Les auteurs contournent l'approche manichéenne d'un public actif qui s'opposerait à un public autrefois passif pour penser plus finement des typologies de publics prescripteurs et des régimes de participation.

Dans une approche thématique, les contributions abordent les différents secteurs culturels et économiques liés à la prescription. On peut souligner la pertinence de l'articulation de ces contributions, au sein desquelles les logiques prescriptives sont replacées dans une chaîne complexe de médiations et de réappropriations, à travers des figures telles que le libraire spécialisé, le bibliothécaire, le journaliste, le fan, l'amateur, le public néophyte, le programmeur

culturel, le médiateur culturel du musée et enfin les acteurs des sites marchands (Amazon, Netflix) qui décident des logiques de recommandation. Nous effectuerons ci-dessous une traversée (non exhaustive) des principales problématiques qui jalonnent l'ouvrage.

Le premier chapitre, « Penser et dire la prescription » propose notamment un cadrage étymologique et sémantique visant à définir la prescription en fonction du degré de liberté laissé au public. Ce prologomène est utile pour différencier la prescription des concepts connexes (la demande, la recommandation et l'injonction) et pour éclairer cette notion à la lumière du concept de proscription (Michaël Oustinoff).

Le second chapitre, « Prescrire des imprimés » aborde la prescription dans le domaine littéraire (romans et bandes dessinées). C'est également l'occasion d'une mise en perspective historique. On y apprend que la prescription n'est pas un phénomène récent : on observait déjà le travail prescriptif de l'imprimeur-libraire à la fin du Moyen Âge pour légitimer le roman de chevalerie médiéval, par l'insertion de prologues (Gaëlle Burg). Il est également question du glissement du rôle du bibliothécaire qui se voit passer de prescripteur à celui de médiateur à partir du moment où l'institution se tourne vers des approches centrées sur les usagers. Il se confronte à une injonction contradictoire visant à être à l'écoute des demandes éclectiques de son public (parfois tournées vers la culture populaire et le divertissement) tout en ayant comme mission la diffusion de la culture dite légitime (William Jouve). L'enjeu est alors d'aiguiller l'utilisateur sans jamais juger ses pratiques culturelles.

Le troisième chapitre, « Presses et revues, vecteurs de prescription littéraire » traite des recommandations véhiculées par les médias et montre comment les logiques de prescription vont de pair avec les logiques de proscription. C'est le cas des actions visant à encadrer et à délégitimer la diffusion de la presse de cœur (magazines *Nous deux*, *Confidences*) et de crime (revue *Détective*, *Œil de la police*), considérées comme un genre abêtissant et immoral dans la France de l'après-guerre (Isabelle Antonutti). De la même façon, la presse féminine agit à la fois comme prescripteur et proscrip-

culturel. Le magazine *Elle*, à travers des injonctions à lire, valide la lecture et la critique littéraire comme des pratiques légitimes pour les femmes (et faisant partie de leur identité), tout en écartant dans le même temps d'autres pratiques artistiques (Claire Blandin).

Le quatrième chapitre, « Prescription et programmation culturelle » offre une vue d'ensemble sur la prescription dans les institutions culturelles et médiatiques (spectacle vivant, festival littéraire et émissions culturelles à la radio). C'est notamment l'occasion d'aborder la place importante du bouche-à-oreille dans la prescription littéraire et d'analyser de quelle façon les émissions de critiques littéraires à la radio réactivent ce mode de recommandation par l'intimité qu'elles cherchent à créer avec leurs auditeurs (Julie Trenque).

Le cinquième chapitre « Formes de la prescription muséale numérique » propose une analyse des outils actuels de la prescription au musée à travers plusieurs exemples de dispositifs numériques actuellement utilisés dans les institutions françaises : l'application smartphone (Marie-Sylvie Poli), la table multitouche interactive et les plateformes web (Geneviève Vidal) et un dispositif de médiation « transmédia » (Aurore Galarino). Les trois contributions de ce chapitre mettent en avant la fragile frontière entre médiation, recommandation et injonction et présentent des dispositifs permettant au visiteur de personnaliser, voire d'optimiser, son parcours de visite. Le sixième chapitre « Fans et communautés d'amateurs : de nouveaux prescripteurs ? » aborde la question des communautés de fans de séries, de films, de cultures de l'imaginaire et de chaînes Youtube consacrées aux livres (vidéos BookTube). Les quatre contributions de ce chapitre montrent de quelle façon fans et amateurs incarnent une figure de prescription en produisant du sens sur les œuvres, chacun à leur manière. Mélanie Bourdaa propose notamment une typologie de fans prescripteurs (« l'avocat », le « relayeur » et le « promoteur ») visant à définir de façon plus fine leur rôle et leur engagement dans un contexte où les relations entre producteurs et fans semblent plus horizontales que verticales.

Le dernier chapitre « Métamorphose de la prescription culturelle : plateformes numériques et métadonnées » est consacré à l'étude des algorithmes de recommandation et aux réseaux sociaux dédiés à la recommandation culturelle. Dans un contexte où les algorithmes de recommandation font figure de modèles dominants sur les plateformes web visant à inciter l'achat (Netflix, Spotify, Deezer, Amazon...), la contribution de Geoffrey Delcroix analyse les différentes données personnelles récoltées par les dispositifs de recommandation (sociaux, sémantiques et statistiques) et décrit les démarches les

moins intrusives pour l'utilisateur. Enfin, à travers l'étude du réseau social SensCritique, Valérie Croissant donne à voir comment cette plateforme joue sur la dimension sociale de la recommandation pour permettre à l'utilisateur de documenter sa « mémoire culturelle ». Elle nuance la figure du prescripteur en le comparant à celles de l'amateur et de l'éclaireur.

À la fin de l'ouvrage, après cette traversée exhaustive de la chaîne des prescriptions culturelles, on aurait éventuellement apprécié une conclusion qui remette en perspective la richesse des enjeux soulevés et propose d'autres terrains d'étude. Cependant, l'introduction problématisée en début d'ouvrage a préalablement rempli ce rôle et permet de rendre compte de l'aspect éminemment actuel, polysémique et protéiforme du concept de prescription.

ÉVA SANDRI

*LE RÉCIT MÉDIATIQUE ET LE TEMPS.
ACCÉLÉRATIONS, FORMES, RUPTURES*

Jean-François TÉTU, Paris, éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 172 p.

C'est à la question du récit médiatique en tant qu'expérience humaine que Jean-François Tétu s'intéresse tout au long de son ouvrage intitulé *Le récit médiatique et le temps. Accélération, formes, ruptures*. S'appuyant principalement sur les travaux du philosophe Paul Ricœur (notamment sur les trois tomes de *Temps et récit*¹ et la triple mimésis), l'auteur interroge notre perception du temps et notre rapport aux médias. Comment entendons-nous, consommons-nous et lisons-nous le temps qui passe et comment les médias racontent-ils notre temps ? Voici quelques-unes des interrogations présentes au sein de ce travail. Outre ces questionnements, Jean-François Tétu propose de s'interroger en priorité sur le concept d'événement au sein d'un récit médiatique et sur la « forme médiatique de mise en scène de ces événements qu'on appelle l'actualité en examinant le rapport au temps que cette actualité induit ou construit ». (p. 11) L'auteur explore ainsi au cours des cinq chapitres diverses théories issues des sciences de l'information et de la communication et de la philosophie, afin de penser les transformations sociétales et de saisir notre rapport au temps. Il

1. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. Essais : t. 1, *L'intrigue et le récit historique*, 1983, t. 2, *La configuration dans le récit de fiction*, 1984, t. 3, *Le temps raconté*, 1985.

s'agit donc de questionner les notions complexes de récit, de temps, d'événement et de porter une réflexion sur la fabrique de l'Histoire. Paul Ricœur écrit : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle². » C'est à partir de cette conception de l'expérience du temps en tant qu'activité langagière que Jean-François Tétu commence à dresser un paysage philosophique autour des notions de temps et de récit. En mettant en perspective les travaux de Saint-Augustin, Aristote, Kant ou bien encore Heidegger, l'auteur nous invite à penser les différentes représentations du temps et leurs narrations à travers les époques. Le temps calendaire, le temps biblique (par exemple : avant/après Jésus) et les phénomènes cosmiques (jour/nuit) fonctionnent comme autant d'éléments permettant de se représenter et de mesurer le temps. Ces différents concepts qui autorisent une rationalité du temps et qui rythment la vie permettent de prendre en compte la tension entre le temps passé, vécu et le temps à venir. Ils aident également à penser l'invention de l'Histoire, en tant que processus narratif du réel et reconstruction du passé. Ainsi, l'auteur explique – en citant Ricœur – que le temps humain est un temps narré. Le récit serait alors indispensable à l'activité de l'homme car il construit des repères chronologiques et témoigne de changements et/ou de moments clés. Aux considérations philosophiques du récit s'ajoutent celles liées au récit médiatique. En effet, le travail de l'information – précise Jean-François Tétu – consiste en une réorganisation du réel sous forme de récit à épisodes. Les médias racontent ainsi le monde à la manière d'un feuilleton à rebondissements et cherchent à susciter quasi constamment la curiosité des individus. Les interrogations « Que s'est-il passé ? Que va-t-il arriver ? » opèrent chez le destinataire du récit médiatique un sentiment d'attente et contribuent à une construction temporelle. Aussi, la notion de « changement » du récit historique se métamorphose, au sein du récit d'information, en « événement » médiatique et en rhétorique du suspense.

Si le tissu narratif d'un récit est essentiel pour Jean-François Tétu, ses travaux montrent les liens étroits entre récit et Histoire, notamment autour d'une réflexion sur le temps présent. En citant François Hartog et ses observations sur le « présentisme » (p. 36), l'auteur nous amène à penser le présent comme un fait historique. Le présent se performerait au moment même où il

se fait regarder en un fait dépassé. Cette manière d'entendre le présent est essentielle car elle se distingue du travail historique. L'historien produit l'événement par rétroactivité, là où l'actualité produit l'événement en même temps qu'elle le fait. La vitesse du temps (Virilio, p. 41), la simultanéité de l'événement et de sa saisie abolissent la distance entre le temps vécu, le présent et le temps raconté. Le récit médiatique nous fait ainsi sortir du temps historique et interroge une nouvelle conception du présent. L'actualité, moins orientée vers le passé que vers le futur, construit à l'aide de la technologie des événements quotidiens. Ce qui différencie également un récit historique d'un récit médiatique est, selon Jean-François Tétu, notre propre lecture de l'actualité et du présent. En effet, il souligne qu'aujourd'hui nous avons conscience de vivre un événement ou d'assister à un événement. Cette dimension temporelle est en relation avec l'« excès de vitesse » (p. 47) dans lequel sont prises nos sociétés contemporaines. L'information circule vite, de manière globale, par épisodes, et semble opérer une configuration constante de notre réel. Les récits médiatiques proposent un « ordre du temps » (p. 48) accéléré et orienté vers les événements performatifs, c'est-à-dire qui se réalisent au moment où ils sont racontés ou montrés.

La question de la vitesse est approfondie par l'auteur au cours du troisième chapitre. En montrant les liens entre le temps et l'industrialisation du travail, Jean-François Tétu retrace une sociologie des usages du temps et de la consommation des médias. Les notions de travail de Karl Marx, la consommation marchande du temps (p. 70), les théories d'accélération et d'aliénation de l'École de Francfort opèrent une rétrospective historique stimulante et invitent à penser les médias comme des instruments de la gestion du temps. La grille des programmes, l'information en continu, la mise en récit constante de l'actualité introduisent de nouveaux rapports au temps et donnent le sentiment de « consommer de l'Histoire » (p. 69).

Dans sa partie sur la *temporalité des récits d'information*, Jean-François Tétu développe la triple mimésis de Paul Ricœur, dont il revendique l'héritage. Au cours de ce chapitre, il réactualise la théorie du récit à l'aide d'exemples contemporains riches et variés. L'auteur nous rappelle en premier lieu que c'est bien la narration qui introduit le temps et que les marqueurs langagiers (tels que les déictiques) définissent une temporalité. Les termes « flash infos », « urgent » ou bien encore « À la Une » proposent une interprétation du temps en même temps qu'ils le configurent. Les éléments et exemples donnés s'appuient également sur la triple mimésis de Ricœur : la préfiguration, la

2. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 17, 1983.

configuration et la refiguration (la dernière mimésis ne constituant pas l'objet principal de la réflexion de Jean-François Tétu). L'auteur s'intéresse à la mise en intrigue et à la transformation des éléments divers en une histoire (p. 114). La narration crée ainsi une unité à partir du chaos du réel et à travers la configuration narrative. Toutefois, il apparaît que les médias ne cherchent plus uniquement à raconter mais à faire croire au réel à l'aide de divers processus narratifs. Le récit médiatique serait ainsi de plus en plus le récit d'un réel en temps réel. Cet effacement de la configuration (et donc de la fiction du récit) modifie notre relation à l'actualité. La remise en question de la configuration telle qu'entendue par Paul Ricœur s'observe également dans ce que Jean-François Tétu appelle « la fragmentation du récit » (p. 134). En passant d'un support à l'autre (notamment numérique), le récit se fragmente : la vitesse de diffusion, la division des écrans, les montages d'articles et la complexification du récit entraînent une perte de l'unité narrative. L'ordre ricœurrien du récit constitué d'un début, d'un milieu et d'une fin est en fuite. Ce phénomène particulièrement observable grâce aux médias numériques modifie la réception d'un récit et la relation avec ses destinataires. La priorité des médias ne semble plus être aujourd'hui de couvrir l'événement mais de mettre en exergue le fait qu'on est « dans l'événement ». L'auteur souligne également la volonté des médias numériques de couvrir un événement avant même que celui-ci ne se produise. Ainsi, le récit n'est plus une construction de l'information mais un objet narratif permettant une mise en relation au présent entre des individus.

Ainsi, l'ouvrage *Le récit médiatique et le temps. Accélération, formes, ruptures*, propose de penser notre temps en prenant compte des contextes économiques, des évolutions de la société et des formes de langages. À travers un cheminement théorique riche, Jean-François Tétu interroge le temps de l'information et de la communication et notre propre statut de récepteur et de co-constructeur de l'actualité. Sans jamais jargonner et en s'appuyant toujours sur une actualité nationale et internationale, il invite ses lecteurs à une réflexion stimulante et dynamique.

BEATRIZ SANCHEZ

ÉVÉNEMENTS

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION « #IRONÈME #IRONÈMES », 3 MAI 2018, LE TANK, PARIS

Le 3 mai 2018, le vernissage de l'exposition « #ironème #ironèmes » (jusqu'au 16 mai) avait

lieu au Tank, 22 bis rue des Taillandiers, à Paris. Espace de *coworking* situé en plein cœur de la capitale, « incubateur » de jeunes entreprises dans le domaine du numérique, mais aussi donc lieu d'exposition temporaire pour les « ironèmes » d'Étienne Candel, sortes d'aphorismes nés sur Twitter d'un jeu sur le langage et les permutations qu'il permet pour produire de nouveaux énoncés.

Au centre de la pièce, trois grands panneaux laissaient voir sur fond rose et vert des centaines d'ironèmes alignés au kilomètre. La « Psychologie des fous » côtoyait « L'immonde comme il va » et le « Lardons à lunettes » le disputait au « Tropinambour ». Un peu plus loin, un accrochage mural de plusieurs tableaux d'ironèmes : une « traversée du désir », mise en page par le typographe Julien Gineste, et neuf lettrages réalisés par le collectif de graphistes toulousains « Pépite ». En face de ces tableaux, un bar permettait de grignoter et de boire un verre, en poursuivant la visite. À gauche du bar, la maison d'édition « Peuple Caché » avait installé un petit appareil en forme de terminal bancaire permettant d'imprimer ses propres ironèmes sur un format carte de visite et vendait des boîtes de conserves contenant un long bandeau (20 mètres !) rempli d'ironèmes. Au fond de la salle, un cadre se faisait plus discret. Il accueillait un T-shirt de l'armée de l'air, à l'esthétique années 1970-1980, soigneusement plié, siglé « &c. ». Dernière déclinaison des multiples jeux sur le langage et l'écriture auxquels se prête Étienne Candel, enseignant-chercheur au laboratoire ELICO (université Lyon III).

Le vernissage de cette exposition fut l'occasion de quatre conférences. La première, intitulée « l'écriture et ses environnements », est une balade organisée par Olivier Nineuil, dessinateur de caractères, dans les différentes formes et situations de l'écriture. D'un tag à une page de journal en passant par quelques feuilles mortes dont la disposition hasardeuse rappelle la forme d'une lettre, Olivier Nineuil voit des lettres partout et nous fait part de ses obsessions et de sa sensibilité. Anthony Masure prend ensuite la parole pour parler du code informatique, des logiques industrielles de standardisation de l'écriture et les moyens pour s'en affranchir, du moins pour négocier une marge de manœuvre dans ces environnements contraints. La troisième conférence est plus axée sur l'édition. Sandra Chamaret revient sur l'aventure de la revue *Après/Avant*, éditée par les Rencontres Internationales de Lure, une association qui organise chaque année une semaine de conférences thématique sur la création graphique française et internationale. *Après/Avant*, où furent donnés pour la première fois à lire les ironèmes d'Étienne Candel en version papier, publiait des comptes rendus des conférences

données à Lure. Il s'agissait d'une revue organisée autour d'un appel à caractères typographiques. Ainsi, plus d'une quarantaine de caractères était utilisée pour chaque numéro, ce qui représente un défi éditorial considérable. Sandra Chamaret nous présente ensuite la maison d'édition qu'elle a fondée en 2016 : -zeug, et notamment deux très beaux livres : *Itinéraire typographique*, de Xavier Dupré et *Métamorphoses de l'esperluette*, de Jan Tschichold.

C'est enfin au tour d'Étienne Candel de présenter ses « ironèmes » que tout le monde est venu voir. Parti d'une interrogation sur les formes et contraintes des écritures en ligne, et des jeux que ces contraintes autorisent, il en est arrivé à forger une pratique d'écriture particulière sur Twitter : un jeu sur la langue, la langue comme collectif, comme ensemble de significations que l'on peut travailler, faire jouer, subvertir. Par de petites modifications, créant des effets de collages inattendus inspirés de l'esthétique dada, il nous raconte comment ces « ironèmes » sont avant tout un usage poétique de la langue. Une façon de répondre par le jeu à des contraintes sociales (la rhétorique universitaire auquel il est formé), systémiques (la langue comme système et comme code) et techniques (les cent quarante caractères de Twitter). Plus intéressant encore, et ce vernissage en est la preuve, les « ironèmes » circulent, changent de lieux et de formes, sont réinvestis par des internautes ou amis, selon d'autres modalités.

En fin de compte, quelles questions soulèvent ce vernissage ? Qu'y a-t-on vu et entendu, en plus d'une œuvre plastique et de conférences de qualité ?

On y a vu d'abord un « réseau du cœur », un ensemble de personnes qu'Étienne Candel a croisé au long de sa carrière d'enseignant et de chercheur. Les compagnon-ne-s de Lure, les artistes, les étudiants, les collègues, les connaissances venues de Twitter ou de Mastodon. Les « ironèmes » d'Étienne Candel ne sont pas un jeu sur le langage joué seul, mais à plusieurs, et le fait que l'exposition ait existé sous cette forme a montré cet effet de réseau et de reprises.

Deuxièmement, on y a vu une trajectoire et un renversement. Dans sa conférence, Étienne Candel a rappelé qu'il avait composé ses premiers ironèmes dans la marge de ses cahiers de classes préparatoires, au moment même où il apprenait les codes d'un langage très normé. L'ironème naît donc en réaction à cet ordre du discours. C'est une forme de soupape, littéralement en marge du discours autorisé. Exposer des ironèmes, c'est donc couronner cette trajectoire intellectuelle et esthétique qui l'a mené à s'interroger sur l'écriture et ses formats. Mais c'est aussi un renversement, car ce qui était

marginal devient central. Les ironèmes sont discutés, exposés, consacrés... Sans qu'en disparaisse pour autant la portée ludique, politique ou esthétique. Mais cette exposition donne en tout cas lieu à un curieux basculement du phénomène, une mise en avant d'une pratique d'écriture initialement dans les marges.

Enfin, l'exposition « #ironème #ironèmes » a montré la porosité (peur usitée ?) des sphères universitaires et artistiques. Il y avait quelque chose de curieux à voir quelqu'un que j'ai connu comme professeur et désormais comme collègue et ami reconnu pas tant comme chercheur que comme artiste ou plutôt comme travailleur de la langue. Et c'est peut-être là le point de porosité que cette exposition a mis en lumière : le chercheur en communication, tout comme l'artiste dada, travaille la langue, le code. Et il le fait à travers – et parfois malgré lui – la catégorie de l'auteur. Tout comme les travaux universitaires sont signés (et c'est même l'un des critères fondamentaux de l'évaluation des enseignants aujourd'hui), mais sont censés participer au savoir commun, les ironèmes d'Étienne Candel sont siglés, même si, en tant que jeu sur la langue, ils n'appartiennent à personne et sont fondamentalement collectifs.

Voilà la force de l'exposition « #ironème ironèmes ». Outre la beauté des pièces, la drôlerie des mots, c'est l'articulation entre le chercheur et l'artiste, entre le singulier et le collectif, qui fut tenue jusqu'au bout, et de fort belle manière.

SAMUEL GOYET

EXPOSITION « ARTISTES & ROBOTS », 5 AVRIL-9 JUILLET 2018, GRAND PALAIS, PARIS

L'exposition *Artistes & Robots* s'est tenue du 5 avril au 9 juillet 2018 au Grand Palais à Paris. Elle a réuni des œuvres d'une quarantaine d'artistes réalisées entre 1957 et 2018, issues de différentes disciplines artistiques (arts appliqués inclus) comme la photographie, la peinture, la vidéo, la sculpture, l'installation, l'architecture ou le design. L'exposition était organisée autour de trois espaces thématiques : (i) *la machine à créer*, exposant des œuvres en train de se fabriquer *in situ*, (ii) *l'œuvre programmée*, qui réunit des œuvres avec lesquelles le visiteur est invité à agir et (iii) *le robot s'émancipe*, questionnant le robot en tant qu'artiste. Ces trois espaces interrogent la relation étroite entre robots et artistes par la redéfinition du geste artistique et la mise en scène du faire artistique. Toute l'exposition joue sur la confusion qui s'opère entre geste et faire artistiques ; elle met en lumière des glissements et des superpositions entre processus de création et processus de

réalisation de l'œuvre. Les discours de présentation (édito, bande-annonce, dossiers pédagogiques, entretiens filmés... réunis sur <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/artistes-robots>) insistent sur le questionnement général de l'exposition : la part de l'informatique dans l'imaginaire, le couple que forment artistes et robots, les processus de création assistée par la programmation.

Nous avons visité l'exposition le 4 juillet 2018, à quelques jours de la clôture, et nous prolongeons ici la réflexion à laquelle l'exposition invite. À partir des thèmes *ad hoc*, proposés par l'exposition-même, nous porterons un regard sur : (i) l'énonciation éditoriale de l'exposition ; (ii) le discours tenu sur l'œuvre en train de se créer et (iii) le(s) corps présent(s), absent(s) et potentialisé(s).

L'omniprésence du code

Comme toute exposition, *Artistes & Robots* est accompagnée d'éléments paratextuels (Genette, 1987) qui contribuent à la création du dispositif médiatique de l'exposition (Davallon, 1992). Ces éléments spectaculaires, qu'ils soient discrets ou affichés, jouent avec les formes symboliques du code, en lui faisant référence conventionnellement. Textes de présentation des espaces (image 1), cartels (image 2), signalétiques fournissent un arsenal d'informations sur les choix de conception et les œuvres. À ces éléments, s'ajoutent des inscriptions (image 3) sur les murs de l'espace de l'exposition dont le contenu ne porte pas directement sur les œuvres exposées mais se présente comme un commentaire ouvrant vers une réflexion d'ordre sensible sur l'imaginaire de l'art travaillé par le code. Il s'agit de citations accordées soit aux artistes exposés soit à d'autres personnalités, et notamment des écrivains. L'ensemble de ces informations et citations présente une matérialité typographique qui relève d'un processus intertextuel dans le cadre duquel le texte source est celui du métalangage informatique. Les cartels sont composés comme des fiches qui empruntent les formes de cartes informatiques, sur le principe de la carte perforée dont la fonction première est le stockage et l'archivage d'informations. Aussi bien ces cartels que les inscriptions visibles dans le dispositif de l'exposition mobilisent des signes typographiques qui font référence au langage de programmation. Les symboles du code, *a priori* invisibles, voués à rester dans le *back-office* de la machine, occupent ici, par un procédé symbolique, le devant de la scène, ce dernier étant métaphoriquement saisi comme un *front office*. Cela inscrit la référence au code, mais cela ne code rien. L'énonciation éditoriale de l'exposition convoque un double imaginaire : le sensible,

issu du domaine artistique programmé, est enrichi par l'imaginaire informatique porté, figurativement, par les marques du paradigme de l'informatique.

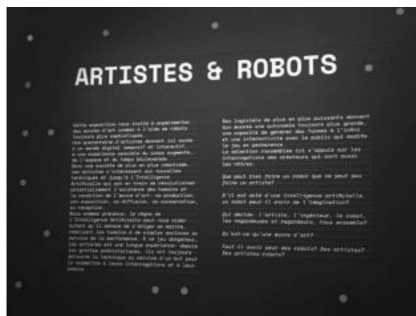


Image 1. Texte de présentation générale de l'exposition (photographie prise par les auteures).



Image 2. Cartel d'une œuvre (photographie prise par les auteures).

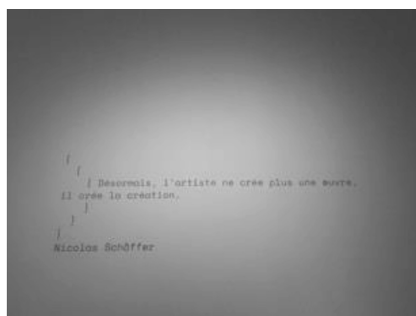


Image 3. Citation inscrite dans la première partie de l'exposition (photographie prise par les auteures).

L'œuvre en train de se créer

Qu'il s'agisse de robots en train de créer ou d'algorithmes fonctionnant à partir des mouvements et gestes des visiteurs, la quasi-totalité des œuvres que l'exposition propose repose sur la dimension du *work in progress*. Dimension que l'on peut aborder à travers la notion d'énonciation énoncée soit « le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif » (Greimas & Courtès, 1979, p. 128). L'exposition met en scène la création artistique robotisée : elle donne à voir une focalisation sur un certain faire artistique, réalisé par la machine ou le robot. Le public assiste à ce faire et est invité à s'interroger sur la place de l'artiste et le rôle dévolu au dispositif informatisé. En effet, c'est le simulacre de l'artiste qui est projeté dans ce théâtre du *work in progress*. Le paratexte de l'œuvre l'actualise typographiquement et déictiquement dans un rapport espace-temps qui conduit à s'interroger sur le faiseur. L'exposition insiste sur ce faire artistique dont la mise en scène enferme le processus dans un imaginaire qui serait lié à la matérialisation, à la concrétisation de cet acte et qui s'opposerait au geste artistique.



Image 4. Patrick Tresset, *Human Study #2*, « La grande vanité au corbeau et au renard », 2004-2017, trois robots, un renard et un corbeau empaillés, dessins sur papier (photographie prise par les auteures).

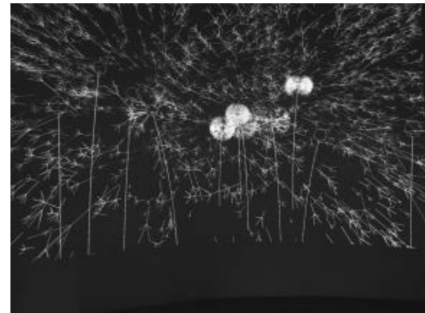
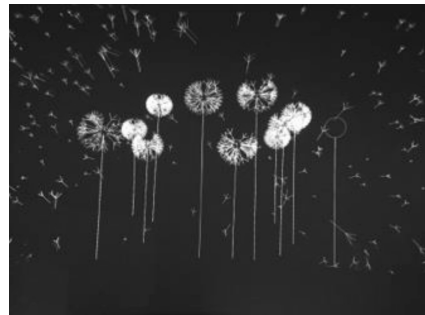
Ainsi, l'œuvre « La grande vanité au corbeau et au renard » (image 4) produit dans un processus d'écriture semi-industrialisé des dessins à partir de la nature morte exposée. Ce dispositif artistique élabore ainsi des œuvres singulières qui sont ensuite vendues à la boutique. Trois angles, trois couleurs de crayon et un logiciel : l'inscription sur la feuille se réalise de manière aléatoire, s'enclenche ponctuellement et conduit à la production d'un dessin jamais similaire. Le robot, agent visible du faire, tout comme le programme informatique, agent invisible du même faire, constituent les producteurs délégués : ils matérialisent l'énonciation artistique. Cependant,

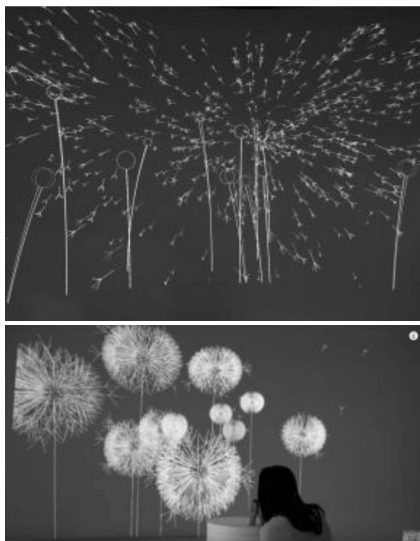
dans ce processus de délégation, l'artiste lui-même, par son approche sensible, devient un chef d'orchestre qui guide, dans une temporalité différée, le geste artistique.

Modelages techno-sensibles :

le(s) corps

Se pose alors la question du corps. Les œuvres en mouvement sollicitent tout autant le corps de l'artiste virtualisé, que la corporéité du robot ou de l'algorithme ou encore le corps statique ou dynamique du visiteur. Ce dernier effectue un double parcours de visite : celui balisé par la scénographie de l'exposition et celui suggéré par les œuvres monumentales. Ces dispositifs invitent le visiteur soit à des stratégies d'interaction corporelle – c'est le cas lorsque les gestes et les mouvements de visiteurs modifient la forme de l'œuvre numérique –, soit à un parcours tracé par les mouvements effectués par les robots (que les visiteurs doivent suivre dans leurs gestes et réalisations). Le visiteur semble immergé dans un espace qui stimule une relation horizontale de regardant et regardé. L'œuvre appelle le regard du visiteur mais ce dernier se projette dans une situation où il est également regardé par l'œuvre en attente d'interaction pour qu'elle puisse déployer toutes ses formes possibles (images 5-8). Les vidéos de présentation de l'exposition donnent à voir des visiteurs en mouvement, dont le corps travaille et modifie l'œuvre ou en devient le support, l'espace d'expression.





Images 5-8. Edmond Couchot & Michel Bret, « Les Pissenlits », 1990-2017, œuvre générative et interactive projetée. L'œuvre se modifie selon la force du souffle du visiteur, envoyé dans un tube communiquant avec le dispositif visuel (photographies prises par les auteures et copie d'écran du film proposé par le Grand Palais).

Nous pourrions lire l'intitulé de l'exposition *Artistes & Robots* selon deux modalités syntaxiques. La première est celle de la parataxe qui consiste à combiner la présence des artistes et des robots au sein du même environnement, linguistique certes, mais aussi référentiel : celui physique de l'exposition. La seconde est celle de la juxtaposition qui permet d'ajouter la qualité du nom *robot* à celui d'*artiste*, et ainsi de considérer l'artiste comme un robot (et vice-versa). Ainsi, le dispositif de l'exposition joue parfois sur la co-présence et parfois sur la fusion des robots et des artistes par la convocation des imaginaires artistique et informatique. Ceci est particulièrement renforcé par la mobilisation et l'immersion du corps du visiteur, générateur de certaines œuvres exposées et soulignant son rôle indispensable dans le déploiement du processus créatif. Tout en proposant une thématique inédite d'un point de vue esthétique et technique, l'exposition *Artistes & Robots* projette les visiteurs dans une relation sensible avec les œuvres exposées. L'expérience place le visiteur au cœur de la relation intime entre geste artistique et faire artistique, dans une posture autant contemplative qu'active.

SARAH LABELLE ET ELENI MOURATIDOU



Image 9. Les auteures à travers l'œuvre « Portrait on the fly » de Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, 2015, écran plat de 101 cm, ordinateur, caméra (photographie prise par les auteures).