Maud PÉLISSIER, Nicolas PÉLISSIER, dirs, *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 2017,
286 pages

Jean-François Clément

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16374>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.16374

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 341-343

ISBN : 978-2-8143-0543-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-François Clément, « Maud PÉLISSIER, Nicolas PÉLISSIER, dirs, *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication* », *Questions de communication* [En ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16374> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.16374>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0 The Creative Commons license icons for BY (attribution), NC (non-commercial), and ND (no derivatives).

Maud PÉLISSIER, Nicolas PÉLISSIER, dirs, *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 2017,
286 pages

Jean-François Clément

RÉFÉRENCE

Maud PÉLISSIER, Nicolas PÉLISSIER, dirs, *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 2017, 286 pages

- 1 *Métamorphoses numériques. Art, culture et communication* regroupe des textes très divers de chercheurs du réseau Création en Méditerranée (Crémad), réseau d'une vingtaine de chercheurs devenu en 2017 réseau régional de chercheurs de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur qui aspire désormais à une visibilité plus étendue. Pour regrouper les textes sélectionnés par le comité de lecture, quatre thèmes principaux ont été choisis : comment prévoir les conséquences de l'arrivée d'outils numériques nouveaux dans la conception du patrimoine et des identités artistiques individuelles ou collectives ? En quoi les nouveaux médias vont-ils induire de nouvelles pratiques ? Ces technologies changeront-elles les concepts de création ou d'arts vivants ? Quels types de questionnements sont prévisibles dans le futur ?
- 2 Le premier thème vise à estimer l'importance du rôle des technologies numériques afin de donner une identité à un territoire et de le rendre visible. Paul Rasse (pp. 23-34) commence par observer que les musées, apparus au XVIII^e siècle, sont moins destinés désormais à montrer des objets qu'à en diffuser des images par l'internet, autrement donc que par la photographie ou la gravure sur papier. Ceci transforme un peu plus l'institution en média de masse. Les directeurs sont donc obligés de réinventer cette

institution, en particulier en créant, pour ceux qui peuvent le faire, des expositions-chocs qui vont assurer des revenus et dont les publics seront analysés de très près. Pour sa part, Linda Idjeraoui-Ravez (pp. 35-47) s'interroge sur les formes nouvelles de médiation extensive puis inclusive avec l'apparition d'une webmuséologie tournant autour d'un webmaster dialoguant avec les « amis » du musée. Le pouvoir du curateur, l'auctorialité muséale, se partage ensuite dans des médiations contributives avec des publics parfois plus compétents que les employés du musée. C'est ce que l'auteure appelle le musée 3.0, alors qu'apparaît, avec la possibilité de la 3D, une autre forme de relations avec des visiteurs de plus en plus identifiés et cocréateurs de l'institution et de ses discours. Le risque, ajoute Iva Zunjic (pp. 49-66), est de voir apparaître un regard critique sur les objets montrés ou signalés comme importants. Qu'est-ce qui fonde l'idée de patrimoine, qu'il soit local ou à valeur universelle exceptionnelle ? Ce sont là des notions juridiques récentes, diffusées par l'Unesco dans plusieurs conventions successives, mais qui reposent sur une subjectivité relative à ce qu'on souhaite conserver et que l'on croit pouvoir intéresser l'humanité entière. L'auteure rappelle comment Aloïs Riegl a tenté d'apporter un peu d'objectivité aux critères de patrimonialisation. Mais les critères caractérisant ce qui pourrait être le « meilleur du meilleur » (leur ancienneté, leur fonction dans la construction de la mémoire, leur valeur actuelle d'usage, leur valeur esthétique, leur valeur de nouveauté, etc.), si l'on souhaite se livrer en matière de patrimoine à un « culte moderne des monuments », restent à la fois très variables et donc très incertains.

- 3 Christian Gérini (pp. 67-80) montre ensuite les efforts de marchands pour faire entrer le street art dans le domaine marchand de l'art par une artification et ainsi, en quelque sorte, le patrimonialiser en le « dévandalisant ». Il pense, sans le montrer véritablement, que l'internet joue un rôle dans ce processus. Le texte suivant de Véronique Pillet-Anderlini (pp. 81-92) est sans véritable rapport avec les précédents. Il porte sur les carnets de création d'une styliste qui lui servent tant à recueillir des tendances, à créer des formes, qu'à les diffuser en devenant récit ou *storytelling* et normes pour les industriels. C'est l'occasion de retracer l'histoire de la naissance et des transformations de ce métier au xx^e siècle et de la fonction du book, d'abord outil intime puis de communication sans cesse utilisé.
- 4 La deuxième partie du livre décrit des développements de nouvelles formes de médiations dans les industries culturelles. Nicolas Péliissier (pp. 97-122) interroge le nouveau paradigme de journalisme de création comme réponse à la crise que connaît la presse où n'existait que le journalisme de narration. Certains sont attirés par la rédaction de revues-livres ou *mooks* (*magazines-books*) qui abordent le temps long, des études de fond, mais pour des prix élevés. D'autres, plus nombreux, écrivent des « livres de journalistes ». D'autres se risquent à la BD-reportage. Certains se lancent sur le web en multipliant le recours aux images en particulier mobiles ou tentent de mêler la fiction aux faits. Les expérimentations sont multiples reprenant parfois des propositions du xix^e siècle. On abandonne ainsi les journalisms d'opinion puis d'information pour un journalisme encore indéterminé qui serait journalisme de communication, voire de création.
- 5 De son côté, Maud Péliissier (pp. 123-143) s'interroge ensuite sur les « communs culturels ». Les œuvres culturelles, artistiques ou littéraires, obéissent à deux logiques : marchande et sociale. Depuis quelques siècles, elles sont devenues des marchandises avec une rétribution des droits d'auteur au moins temporaires. Or l'internet bouscule

ce système, les Gafa s'emparant sans rien payer des productions intellectuelles, ce qui conduit les sociétés qui gèrent les droits des « auteurs » à demander une prolongation de ces droits, donc une privatisation croissante de la culture à leur profit. Une autre réponse serait celle des « communs culturels » qui donne à l'auteur la possibilité de décider lui-même, par un système de licence, du degré de liberté accordé aux utilisateurs de ses œuvres, ce qui créerait des écologies non marchandes. Dans son étude, Bruno Girard (pp. 143-154) se demande, sans vraiment répondre à la question posée, si n'apparaîtrait pas avec le passage des images analogiques aux images numériques un nouveau régime esthétique des images après la vision perspective apparue à la Renaissance. Enfin, Valentina Tirloni (pp. 155-168) s'interroge, mais superficiellement, sur les pédagogies numériques remplaçant les cours magistraux.

- 6 La troisième partie aborde les questions proprement esthétiques en se demandant ce que les artistes peuvent faire des techniques nouvelles en train d'apparaître. Emmanuelle Grangier (pp. 173-190) présente son expérience d'usage de robots performeurs. Son projet est d'attendre des *bugs* dans le fonctionnement de robots anthropomorphiques et de les inclure dans ses créations afin de produire une esthétique de l'accident. Elle pense qu'apparaîtrait alors une altérité robotique puisque le robot peut avoir, comme l'homme, des accidents. Encore conviendrait-il de se demander qui, dans sa perception du robot défaillant, pourrait construire cette illusion et en raison de quels préjugés. Puis Ian Simms (pp. 191-202) se demande ce que veut l'art, en particulier contemporain, qui se livre à la désactivation, totale ou partielle, ce qui crée des œuvres avec seulement un « coefficient d'art », de la fonction esthétique de l'art. Là encore, il s'agit de savoir si on peut essentialiser ou ontologiser l'art en trouvant un signifié clair à ce signifiant. Il pense trouver une réponse dans des réflexions anciennes de Georges Canguilhem ou de Pierre Macherey. On dira dans ce cas que l'œuvre est certes unique, mais on peut l'aborder de multiples façons, dans son contenu, sa matérialité ou ses techniques, mais aussi par l'analyse des problématiques de l'artiste. On voit alors l'œuvre à la fois du dedans ou du dehors. Mais est-il possible de créer une tierce connaissance différente des savoirs académiques ? La question est au moins posée.
- 7 On arrive alors à la contribution de Fabienne Auffray (pp. 203-212) qui examine la question de savoir si les pratiques créatives actuelles sont influencées par les évolutions techniques en cours. Effectivement, plusieurs artistes attirés par les esthétiques relationnelles s'emparent des procédés nouveaux pour créer des espaces nouveaux où règnent des téléprésences ou des installations interactives. Resterait à se demander pourquoi ces expérimentations ne produisent que rarement des émotions. Franck Renucci (pp. 213-230) examine l'hypothèse de l'introduction d'une recherche intellectuelle dans les écoles d'art permettant la soutenance de doctorats en partenariat, ou non, avec l'Université. Peut-il y avoir une recherche en art comme il existe ailleurs une recherche sur l'art ? Des décisions assez confuses ont été prises à ce propos, car il n'est pas sûr que ce l'on appelle recherche ou doctorat aient les sens usuellement admis, car l'art invente des formes sans nécessairement les penser ou les théoriser. Il peut y avoir, dans la création artistique, une recherche indépendante de tout discours. On devrait d'abord s'interroger sur la volonté de copier le fonctionnement universitaire et sur ce qu'elle signifie. Enfin, Hervé Zénouda (pp. 231-250) propose de créer une éventuelle science de l'information et de la communication musicale. Il part de la constatation de carences des recherches actuelles en musicologie en décrivant son évolution. Celle-ci a pourtant sans cesse pris

en considération de nouveaux champs dont les apports des techniques afin d'analyser les éléments non notables, les organologies nouvelles ou différentes. Mais la médiologie musicale demeure assez peu explorée et si les musicologues travaillent tantôt sur l'objet musical, tantôt sur son contexte avec tous les phénomènes de sémantisation du musical, il n'y a pas d'étude unitaire de nature interdisciplinaire d'une musique qui cesserait d'être objet pour devenir relation multimodale. Là aussi, on peut se demander pourquoi ne pas introduire cette vision dans le cadre de la musicologie qui continuerait ainsi son ouverture.

- 8 La quatrième partie est très courte. Elle n'est composée que de deux articles, l'un d'Alexandre Carbonneau (pp. 253-262) sur l'homme augmenté qui est une simple évocation d'une ancienne idée de science-fiction, l'auteur ajoutant l'idée d'autopoïèse, l'homme n'étant plus façonné par son milieu ou ses gènes, mais par sa volonté, ce qu'il faudrait justifier. Le dernier chapitre de Marcin Sobieszanski (pp. 263-275) porte sur des découvertes récentes des sciences cognitives dans le domaine du langage soulignant les relations étroites entre le corps, défini par sa génétique, son épigénétique et ses mimétismes et les préférences apparues dans les apprentissages culturels. Mais il est difficile de savoir ce qui résultera à terme de telles idées.
- 9 Le livre aurait mérité d'être relu avant publication pour éliminer les trop nombreuses coquilles et rappeler à un auteur que Tulli Ciceronis, cité en note, n'a jamais existé. Il s'agit simplement de Cicéron ou, si l'on est pédant, de Cicero.

AUTEURS

JEAN-FRANÇOIS CLÉMENT

clementjf[at]gmail.com