Du salon au cyberespace

La critique d'art face à la technologie

CLAIRE LEROUX-GACONGNE

La critique d'art, fondée des siècles durant sur le jugement de goût, rencontre dans les années cinquante l'art cybernétique, qui la laisse perplexe. Une partie de la critique, rassemblant artistes, commissaires et chercheurs, œuvre alors en circuit clos à la création d'un lexique critique original qui tend à décrire l'hybridation entre homme et machine. Ce nouveau référentiel, mêlant technologie et fascination thaumaturgique, façonne les grandes catégories qui servent en somme une description de la modernité : humanité accueillant la technologie dans son corps même, fugacité et incertitude des phénomènes, complexité des réalités augmentées. Claire Leroux s'interroge sur ces transformations : révolutionnent-elles la critique ? Peut-être pas mais elles la renouvellent néanmoins, en la préparant à accueillir un art en cours, celui d'une société qui côtoie l'immatériel, l'invisible et le nanomonde.

Mots-clés : Critique d'art, art numérique, hybridation, art contemporain, critique d'art numérique, ARNUM, AICA

Bien plus qu'une cage de Faraday, la critique d'art est une caisse de résonance où les préoccupations d'une société trouvent écho. Sensible aux plus infimes variations, elle amplifie ou révèle des tropismes patents ou latents. Un mot, une image, un simple titre, peuvent suffire à mettre au jour des *clinamen* inaperçus. Témoin « L'art à l'état gazeux », titre-sésame qui nous ouvre instantanément un pan de compréhension : on pressent immédiatement le positionnement heuristique d'Yves Michaud. Le choix d'un registre métaphorique insolite y est pour beaucoup ; il se révèle fécond, ne serait-ce que parce qu'il rompt avec la référence technologique d'un monde dont les maîtres mots sont *peer*, *open* ou *global.*

Cet exemple traduit le profond besoin de renouveler les représentations de l'art, le discours sur l'art et jusqu'au vocabulaire de l'art. Peut-être par lassitude, par usure des concepts, mais aussi par désarroi face à des pratiques artistiques qui ont quitté sans retour cadres, cimaises et stèles.

A priori ce renouvellement est du ressort de la critique d'art. Le défi est de taille, mais ce n'est pas une première pour elle. Une fois déjà, des années cinquante à soixante, il lui a fallu remettre radicalement en question ses approches et innover dans l'improvisation totale, lorsqu'il s'est agi pour elle d'explorer une *terra incognita* : l'art cybernétique, puis technologique.

Généralement méconnu, cet épisode représente un bouleversement dont l'influence majeure apparaît clairement aujourd'hui. En réponse à l'émergence de l'art numérique, le développement d'une critique d'art

originale et spécifique a joué un rôle fondamental, non seulement pour l'art technologique proprement dit, c'est-à-dire intrinsèquement lié aux technologies scientifiques ; mais encore pour le renouvellement de la critique en général. En forgeant les outils et les concepts nécessaires, au moment où éclataient des repères traditionnels, ce discours sur l'art numérique a réduit l'inadéquation de la réponse critique à des productions déroutantes.

À l'étude, ce précédent donne d'abord l'impression d'un zapping tous azimuts : les références s'entrecroisent, les champs lexicaux se télescopent, les registres métaphoriques les plus divers se pressent. Explorant un rapport entre art et science promis à un bel avenir, et cherchant le barycentre entre modernité et tradition, la critique de l'art numérique a offert un curieux mélange de lyrisme et d'abstraction qui n'est pas sans rappeler la fantaisie rationnelle d'un Cyrano, ce « fou sensé » dans sa quête de Lune, et sa stimulante métaphysique de poète bercé par l'harmonie des sphères. D'autres fois, c'est avec le surréalisme que la critique verra des liens, puis elle s'interrogera sur les « lisières », et même sur le « chamanisme ».

Intriguée par ce constat, j'ai choisi de faire de la critique de l'art technologique l'objet de ma thèse[1]. En France, pendant deux siècles (entre 1750 et 1950 environ), la critique d'art s'inscrit dans une tradition humaniste et tourne essentiellement autour du style et de l'expression du jugement de goût, renseigné par une large culture artistique classique – références qui permettent d'ajouter foi aux propos du critique. L'art cybernétique des années cinquante fut une petite révolution car sans parangon apparent. La confrontation fut si violente que la critique accusa un retard, comblé la décennie suivante : temps nécessaire pour trouver ses marques, soit dans l'art moderne, soit dans le registre cybernétique. Jusqu'au mitan des années quatre-vingt, la filiation est évidente. Mais bientôt, entraînée par l'élan postmoderne, une critique spécifique à l'art numérique apparaît, plus indépendante. Un retour aux sources est nécessaire pour bien la comprendre.

La critique d'art, fille aînée des belles-lettres

La critique d'art a toujours présenté des contours flous, même si le rôle du critique est relativement cernable et que l'écrit demeure son apanage. Au sens commun, le critique d'art a pour charge de traduire en mots sa réception d'une œuvre ou d'un événement artistique. Outre le discours sur l'œuvre à proprement parler, cet acte essentiellement littéraire révèle à la fois sa posture vis-à-vis de l'œuvre, sa position au sein d'une ou plusieurs lignées de critiques et ses critères de choix et d'évaluation. Le critique se base sur son expérience personnelle de réception.

1. Analyse tirée de ma thèse « La réponse de la critique à l'art technologique – archéologie d'un discours », sous la direction de Dominique Chateau, doctorat en arts et sciences de l'art, option esthétique à l'université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2007 et basée sur un corpus de textes critiques publiés en France dans la presse entre 1963 et 2006, élargi à la presse généraliste et spécialisée, reposant sur le relevé des occurrences sémantiques et sur leur évolution dans le temps. Sources : Bibliothèque Forney (Paris), Bibliothèque Kandinsky (Paris), Bibliothèque Nationale de France, salle des périodiques (Paris), Médiathèque de la Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris), Archives de *Libération,* Archives en ligne des quotidiens *Le Monde* et *Les échos,* Archives de la Critique d'art (Chateaugiron), Fonds personnels de critiques d'art.

Et les parcours individuels associés aux jugements personnels rendent la figure du critique difficile à cerner, d'autant plus qu'en France, il n'existe à ce jour qu'une seule formation à la pratique critique[2].

En questionnant des praticiens, on s'aperçoit que la plupart ont reçu une formation en histoire de l'art ou en journalisme, mais aussi parfois en esthétique, en arts plastiques, en philosophie, en design, en cinéma, en lettres, en sciences pour ceux qui abordent l'art technologique et parfois (mais de plus en plus rarement), une simple formation sur le tas. Par ailleurs, la critique n'est en règle générale qu'une partie de leur activité. Surtout depuis une vingtaine d'années, on constate un glissement entre la critique et les différentes fonctions des mondes de l'art[3] : le commissariat d'exposition, l'achat d'art, l'enseignement, la conservation ou encore la communication culturelle. Sans compter la création artistique elle-même, car de nombreux artistes, en particulier depuis le milieu des années soixante-dix, rédigent eux-mêmes les interprétations de leurs propres œuvres. De plus lorsque ces praticiens écrivent, leurs textes peuvent prendre différentes formes, monographies, histoires des arts, essais, conférences, notices, écrits journalistiques, romans, nouvelles, pièces de théâtre. . .

Il en résulte que la critique d'art n'est pas un métier ; sauf exception, les critiques n'ont pas de carte de presse et se font rémunérer en droits d'auteur. Il s'agit essentiellement, d'une activité littéraire, annexe et solitaire. Seule l'Association Internationale des Critiques d'Art propose une certaine reconnaissance a posteriori : elle intègre ses membres sur travaux critiques déjà publiés[4]. Le statut du critique n'a pas vraiment évolué depuis le milieu du XVIIIe siècle[5], pas plus que le principe de son activité. La critique d'art contemporaine s'inscrit toujours dans une pratique de critique littéraire classique. Les chercheurs du Centre d'Art, Esthétique et Littérature de la Faculté des Lettres à l'Université de Rouen avancent en 1983 que la critique d'art est un genre littéraire à part entière[6]. On trouvait déjà ce propos chez Albert Dresdner qui présentait la critique d'art comme un « genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner l'art contemporain, d'en apprécier la valeur et d'influencer son cours »[7]. La plupart des critiques d'art, depuis La Font de Saint-Yenne au XVIIIe siècle, abondent dans le sens de l'indépendance de cette pratique par rapport à leurs autres activités

2. Master professionnel Critique-essais à l'université Marc Bloch à Strasbourg. La pérennité de cette formation n'est pas assurée en 2009-2010.

3. Ce constat a conduit à un appel à projets de la Délégation aux Arts Plastiques en 2003.

4. L'AICA, créée en 1949, réunit depuis les critiques régulièrement en Assemblée Générale ou en congrès. À l'image d'une chambre syndicale, elle fixe les prix du feuillet et apporte depuis peu un soutien juridique à ses membres.

5. La plupart des théoriciens de l'art s'accordent pour instaurer La Font de Saint-Yenne et Diderot comme pères fondateurs de la critique moderne.

6. Bailbé, Joseph-Marc (dir.), 1983, *La critique, un genre littéraire*, PUF, Paris.

7. 1er et unique volume d'une histoire de la critique d'art *Kunst-kritic* publié en 1915, qui s'étend de l'antiquité classique à Diderot. Traduction : Vaisse, Pierre, 1991, « Avant-propos : Voir et prévoir », *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, 71, « Critique et art », cité *in* Riout, Denys, 1995, *A propos de la critique*, L'Harmattan, Paris, note 2 de la p. 289.

littéraires, même si les voies de diffusion sont souvent identiques, par le seul fait qu'ils se reconnaissent autour de la pratique de la critique d'art.

La critique comme genre littéraire ; l'idée est admise. Elle supporte les multiples styles de ses auteurs. Cette notion – le style – est importante. La critique étant un art éphémère basé sur l'actualité, son appréciation est un facteur essentiel de la pérennisation de l'auteur, mais aussi de l'entreprise de médiation que représente l'exercice. La Font de Saint-Yenne déjà y accordait beaucoup d'attention dans l'avant-propos de son fameux essai critique[8] : « Comment sauver aux lecteurs l'ennui des éloges répétés ? On a espéré que cet essai pourrait engager quelqu'une de nos meilleures plumes également versées dans les grâces du style, et dans la connaissance des Beaux-Arts, à remplir un projet qui leur pourrait être réellement avantageux ». Aujourd'hui encore, et fort heureusement, le style est une préoccupation de la critique. J'en prendrai pour seul exemple les propos de Catherine Millet défendant avec netteté l'art de la rhétorique comme « méthode stylistique pour faire adhérer son lecteur à sa propre opinion. Elle s'explique : condamnerait-on un auteur pour sa rhétorique ? Elle demeure une méthode critique et démontre, par un investissement personnel dans une langue travaillée, qu'il y a une personnalité derrière, quelqu'un qui s'engage »[9].

Les styles diffèrent, tout comme la forme et la cible des critiques : le type de publication (de la revue d'art, ou de la revue scientifique pour les arts technologiques, au quotidien régional ou national, en passant par les magazines de loisirs, les catalogues d'exposition et les essais) est avec la longueur des textes la caractéristique la plus variable. Car une critique s'étend des quelques lignes de la notice aux centaines de pages de l'essai en passant par les deux à trois pages standard de l'article de presse et de la préface.

Cependant, malgré toutes ces données fluctuantes, les critiques obéissent à certaines exigences formelles. En deux siècles et demi d'exercice, ces exigences se sont avérées souples mais il est néanmoins possible de déterminer certains éléments récurrents, constitutifs de la critique d'art. Quatre constantes émergent de l'examen des écrits critiques[10] :

– le texte est publié ou diffusé,
– il traite d'un sujet d'actualité et/ou d'une œuvre ou d'un artiste contemporain du critique,
– le critique fait part de son jugement personnel,

8. La Font de Saint-Yenne, 1970, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, après examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1746*, Slatkine « Reprints », Genève.

9. Table ronde « L'engagement du critique » avec Catherine Millet, Philippe Dagen, Chantal Pontbriand, Stephen Wright et André Rouillé. Animée par Claire Leroux, cette table ronde clôturait le colloque « Juger l'art ? », à l'Université Paris 1, les 25, 26 et 27 novembre. Propos repris dans Genin, Christophe, Leroux, Claire et Lontrade, Agnés, (sous la direction de), 2009, *Juger l'art*, Publications de la Sorbonne, Paris, pp. 183-190.

10. Analyse effectuée à partir des critiques de plusieurs auteurs choisis pour leur représentativité de la critique à une période donnée : Denis Diderot, Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Tériade (Efstratios Eleftheriades), Robert Desnos, André Fermigier et Louis Aragon.

– les auteurs sont des professionnels de la chose écrite, à un titre ou à un autre, tous domaines confondus.

La contemporanéité et l'actualité sont deux notions différentes. La contemporanéité est relative aux artistes dont parle la critique : outre le fait que l'artiste est la plupart du temps vivant, les œuvres sur lesquelles s'appuie le texte sont récentes. L'actualité artistique dépasse la contemporanéité en prenant plusieurs formes : hommage, anniversaire, exposition thématique, exposition individuelle, collective, de groupe de travail, rétrospective, performance, projection, présentation à l'occasion d'un colloque, d'une rencontre ou d'une fête. Le jugement est un point relativement délicat car il peut s'exprimer à des degrés très variés. Qu'il s'agisse de transmettre l'émotion de la réception, de faire correspondre une réalisation avec une intention, une intention avec des idées ou de porter une appréciation personnelle qui se révèle qualitative, le critique d'art procède à un jugement qui s'exprime à travers le vocabulaire choisi. Il est bien souvent conduit à juger par le biais de ce qui déclenche en lui une émotion, qu'elle soit positive ou négative. La critique est donc subjective par essence, une subjectivité qui s'intensifie quand on accepte de prêter au critique ce que nombre d'entre eux revendiquent : l'intuition[11], plus naturelle que culturelle. Seule cette combinaison de perception naturelle et de perception culturelle permet de dépasser le couple binaire « j'aime/je n'aime pas » et de reconnaître les valeurs au-delà du simple sentiment. L'évaluation fait appel à un vaste champ de connaissances et à une culture spécialisée. Son expression est relativement risquée car sa justesse est mise l'épreuve très rapidement.

Il existe deux autres spécificités importantes de la critique – la description et l'interprétation – qui ne figurent pas avec les constantes, précisément parce que le critique ne s'y consacre pas systématiquement. La description dépend de la présence ou non de reproductions, et de l'envie du critique de faire cet exercice souvent jugé fastidieux. Dans la critique poétique par exemple, la description n'a d'existence que de façon anecdotique, lorsque la référence à certains éléments de l'œuvre sert de base à l'envolée critique. L'interprétation, quant à elle, est estimée trop subjective, trop peu scientifique par toute une catégorie plus raisonnée de critiques, souvent héritiers du structuralisme et de la systémique. La pratique critique est donc avant tout individuelle : chacun, dans ses textes, dose à son gré les ingrédients, versant plus ou moins dans le sentiment, l'intuition, l'inscription dans l'histoire de l'art ou des idées, la description, l'interprétation, la politique, l'économie. . .

11. Lors des entretiens que plusieurs critiques m'ont accordés, l'idée de la justesse du regard, de la conscience immédiate de ce qui était bon, distingué de ce qui ne l'était pas, a émergé de façon récurrente. Ajoutons-y la conception de Restany qui, dans le journal de bord de sa traversée de l'Amazonie, place l'intuition comme passage obligé entre la sympathie et la nature et ajoute « Sans la grâce de l'intuition, tout est volonté, discipline, conscience. Elan d'effusion ou effet de synthèse, la révolution du regard s'opère dans nos laboratoires mentaux à la mesure de notre appétit, à la hauteur de notre désir. » *In* Mollard, Claude, Lismonde, Pascale, 2005, *Frans Krajcberg – la traversée du feu*, Isthme éditions, Paris, p. 218.

La cybernétique, mère coupable : fascination et grande peur des machines

La critique d'art se porte plutôt bien en France pendant les XIXe et XXe siècles. L'exercice intéresse, à des degrés divers, de grands noms de la littérature comme Baudelaire, Huysmans, Laforgue, Hugo, puis au siècle suivant, Apollinaire, Valéry, Desnos, Aragon, Cocteau, Reverdy, Tériade. La Seconde Guerre Mondiale marque un tournant radical : l'ordinateur existe et son usage outrepasse rapidement son origine militaire.

Les artistes vont essayer ce nouvel instrument dans les industries mêmes, à commencer par les musiciens : Stockhausen, Schaeffer, Varèse, Xenakis, Henry et Boulez. Les arts visuels suivent avec un léger décalage. Nicolas Schöffer inaugure l'art cybernétique puis viennent Piotr Kowalski, Manfred Mohr et François et Vera Molnar, qui multiplient les expérimentations bi- et tridimensionnelles. Ces artistes, plasticiens ou scientifiques de formation, créent des objets surprenants qui se situent à cheval entre plusieurs disciplines. Kowalski et Schöffer sont régulièrement considérés par la critique (notamment par Pierre Restany, Frank Popper, Michel Ragon, François Pluchart et Raoul-Jean Moulin). Ils réalisent des environnements où l'ordinateur, lorsqu'il est présent, reste au second plan : leurs œuvres sont avant tout des sculptures, des architectures, des installations, des spectacles vivants. Le spectateur ou le danseur vit autour, dans, à côté, voire à travers leurs œuvres (comme dans la Tour Cybernétique de Schöffer). Ici encore, et de façon rassurante, l'homme a une place centrale.

Mais lorsque Manfred Mohr ou Vera Molnar rentrent un programme dans l'ordinateur et lui laissent le soin non pas seulement de tracer les formes mais aussi de les concevoir en partie, c'est la machine qui se substitue à l'homme au cœur même du processus poïétique. Aucun critique n'a jamais vu cela, ni même ne l'a seulement envisagé. L'art avait toujours été issu « de ce qu'il y avait de meilleur dans l'homme ». Il est alors légitime que le critique se demande devant quel type d'objets il se trouve.

La première réaction fut d'ignorer ces objets, car ces monstres ne pouvaient être de l'art. En outre, la critique des années soixante était trop occupée par la querelle entre les abstraits chauds et froids, par la perte inexorable de l'hégémonie de l'École de Paris au profit de celle de New York et par le retour en force de la figuration pour accorder de l'intérêt à une pratique si marginale qu'on ne savait même pas la nommer.

Les critiques, humanistes toujours, rejettent par essence une pratique qui destitue l'homme de sa place prépondérante. La critique accuse alors un léger retard par rapport aux créations technologiques. En 1974 par exemple, Liliane Touraine explique la mise à l'écart des « artistes-informaticiens » du monde de l'art par « l'apparente banalité des résultats et la gêne éprouvée quant à l'intrusion de la puissance technologique dans l'œuvre d'art »[12]. Encore aujourd'hui mais sous des formes différentes, ce sont certainement les griefs fondamentaux retenus contre les arts virtuels, malgré l'évolution vers le tout technologique de la société.

12. Touraine, Liliane, 1974, « L'œuvre d'art et l'ordinateur », *Opus,* 50, mai. La critique d'art spécialisée dans le multimédia avant qu'il n'existe a notamment organisé l'exposition « Musi-graphie » à l'ARC en 1977.

Jusqu'aux années 1980, cette pratique technologique n'est presque rien (elle ne concerne qu'un nombre limité d'artistes), sauf pour quelques critiques d'avant-garde qui, éthiquement pourrait-on dire, ressentent un devoir envers la nouveauté. Ainsi, dès 1963, l'AICA organise un congrès à Tel Aviv avec un deuxième thème d'étude sur « La création artistique dans la technologie moderne, intégrations et conflits ». La question est posée de front à neuf des critiques les plus réputés de par le monde[13]. Le débat, apparemment animé, au vu de la transcription des discussions, est marqué par d'importantes divergences de positions : les premiers voient une contradiction dialectique et morale entre art et technologie. Pour les seconds, cette rencontre entre art et technologie est un mouvement naturel de notre société. Aux yeux des troisièmes, c'est une chance à saisir pour qu'il y ait « Art », à nouveau. Plus qu'un état des lieux, il s'avère que les membres du 8e congrès international des critiques d'art ont dressé là un panorama assez précis des débats à venir sur l'art numérique.

Un peu plus tard, en 1967, Frank Popper organise l'exposition d'art cinétique « Lumière et Mouvement » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Pierre Restany est commissaire du Pavillon français de l'exposition universelle de Montréal en 1967, avec un projet architectural de Schöffer et Xenakis, puis en 1969, de la section Art et Technologie de la Biennale de São Paulo. André Berne-Joffroy, le critique de la *Nouvelle Revue Française*, organise en 1971 une exposition monographique de Manfred Mohr à l'ARC où il est conservateur. L'année suivante, le critique de l'Humanité et des Lettres Françaises, Raoul-Jean Moulin, organise à Vitry-sur-Seine la première exposition collective d'art et technologie : « Technologie industrielle et art ». L'art à l'ordinateur est officiellement reconnu[14].

À partir des années 1980, l'ordinateur se démocratise et évolue au rythme que l'on connaît aujourd'hui. L'exposition Electra en 1983 consacre « un nouvel art » en faisant découvrir au public des expérimentations technologiques sensibles. La curiosité du critique doit, par la force des choses, devenir apprentissage, sans cesse à actualiser selon le rythme des techniques informatiques utilisées[15]. Mais la nouveauté de l'ordinateur fascine et stimule. Au point que, pour avoir un discours qui se tienne, et peut-être pour être crédible vis-à-vis d'eux-mêmes et de leurs lecteurs, certains critiques se sont spécialisés dans un art qui devient numérique.

Si, en fin de compte, les critiques qui se sont intéressés à l'art technologique ne sont qu'une poignée, leur importance dans la genèse de cet art, mais aussi dans sa permanence et dans son évolution exponentielle, apparaît maintenant de façon flagrante. L'influence de ces critiques dépasse même le cadre de l'art numérique pour s'étendre au monde de l'art en général, parce qu'ils ont préparé le public au champ sémantique de la cybernétique.

13. Le brésilien Mario Pedrosa, L'italien Giulio C. Argan, le directeur du Musée des Beaux-Arts de Buenos Aires Jorge Romero Brest, l'espagnol Alexandre Cirici-Pellicier, le grec Dimitri Fatouros, les turcs Cevad Memduh Altar et Adnan Turani, et les français Robert L. Delevoy et Pierre Restany.

14. Reconnaissance institutionnelle à laquelle le célèbre critique Michel Ragon a contribué lorsqu'il nomme pour la première fois « l'art technologique » (entre guillemets au début du texte) *in* Ragon, Michel, 1971, « Le beau et l'utile », *Cimaise*,100-101, janv.-avril.

15. Selon les estimations de Moore basées sur l'expérimentation et révisée en 1975, les performances de l'ordinateur doublent tous les 18 mois. La prévision s'est jusqu'alors vérifiée et devrait durer jusqu'en 2017.

L'art numérique, fils naturel du « Machin »

Depuis son poste d'observation, le critique constate ces bouleversements latents du monde de l'art, qui deviennent patents à mesure que l'art technologique émerge de l'environnement omniprésent des machines. Ces créations mettent en avant un produit présenté comme étant d'abord issu de la technologie, que n'accompagne parfois aucun propos sur le processus de création exprimé dans les termes de l'art. Si elles sont admises comme objets d'art, elles demandent au critique beaucoup d'ouverture d'esprit et de curiosité pour être comprises car le vocabulaire, les techniques présentées et les préoccupations et problématiques mises en œuvre ressortissent plus souvent au registre scientifique qu'artistique.

Les critiques des avant-gardes montent au créneau, mais de façon irrégulière et non systématique : leur incursion dans l'art technologique dépend avant tout de l'intérêt qu'ils portent à une œuvre ou à un artiste particuliers. Ils transposent l'expérimentation technique ou scientifique en expérience sensible. Là, l'objectivité se confronte à la subjectivité, la raison à l'irrationnel, l'homme à la machine.

En effet, après recoupement de 40 années d'écrits français, dans des publications qui vont de la revue spécialisée en art à la revue scientifique, en passant par les quotidiens et hebdomadaires nationaux et régionaux, on s'aperçoit que la problématique de la machine et de son rapport naturellement conflictuel à l'homme est au centre des préoccupations de la quasi-totalité des critiques. Le vocabulaire employé en témoigne ; il appartient essentiellement à deux registres, humaniste et machiniste. Qu'ils soient pour ou contre l'introduction de la technologie dans l'art, certains critiques recourent à un champ lexical relatif à la condition humaine (comme le mouvement, le rêve, le sentiment, le souvenir, la volonté de domination, le jeu, la reproduction, la participation et le réel), à nos valeurs spirituelles (l'art, la religion, le culte, le mythe, le symbole) et à nos fantasmes (le fantastique, la magie, le hasard, l'illusion, l'unicité).

Au contraire, d'autres critiques préfèrent utiliser un vocabulaire plus technique (électronique, automatique, combinatoire, interface, robot) qui s'étend jusqu'à la pensée scientifique (fractal, information, cybernétique, cinétique, structuralisme, vitesse), voire à l'idéologie (progrès, déterminisme, artifice, multiple, production). Il faut dire qu'à la victoire du tout technologique lors de l'alunissage d'Apollo 11 en juillet 1969 ont succédé les crises pétrolières attribuées en partie à la surconsommation. Les deux tendances – pro et anti technologiques – s'en trouvent exacerbées pendant cette période.

Progressivement, l'esprit de postmodernité aidant, le critique, dans les années 1990[16], façonne le passage qui va de la confrontation, chargée de heurts et de violence, à l'acceptation, tendant vers l'alliance et l'hybridation entre homme et machine. À ce moment-là, son discours porte la marque de l'hybride, que ce soit en tant que créature (le cyborg, le clone, la métamorphose, la mutation), en tant que circulation (flux, fugitif, transitoire, cyberespace, réseau, interactivité) ou en tant que concept (simulation, virtuel, immatériel, transparence, artificiel). Il y a une expérimentation, une aventure dans l'hybride, totalement inexplorée et au péril

16. En particulier en France Frank Popper, Anne-Marie Morice et Annick Bureaud.

de soi-même, avec de nouveaux hommes et de nouvelles machines, ce qui conduit non pas seulement à un nouvel objet – l'hybride – mais à un tout nouveau dialogue ternaire homme/machine/hybride.

Frank Popper arrive largement en tête des critiques spécialisés en art numérique (précédant Annick Bureaud ou Anne Cauquelin) parce qu'il est engagé depuis le début des années 1960 dans les pratiques artistiques qui exploitent la lumière et le mouvement réels ainsi que la participation du spectateur, les trois ingrédients fondamentaux et fondateurs de l'art numérique.

C'est à ce moment-là qu'on peut réellement parler d'une critique spécifique à l'art numérique, car elle ne se retrouve nulle part ailleurs et puise ses sources, références et valeurs dans la communauté elle-même.

Cette spécialisation se développe particulièrement, et presque exclusivement en France dans les universités, les industries étant naturellement moins enclines à accueillir les artistes depuis la création, à partir de 1968, de laboratoires de recherche publics qui leur sont dédiés[17].

Depuis plus de 40 ans maintenant, la spécialisation dans ce domaine relativement restreint de l'art se construit donc en majeure partie dans les universités. Si certains parlent de club[18], le terme de laboratoire peut lui être préféré car il est plus adapté à tous les rôles assumés : conception, sélection, production, exposition, interprétation, diffusion et évaluation. Tout l'art technologique fonctionne en France comme un laboratoire thématique. Certains laboratoires spécifiques à chaque université se sont même réunis en 2004 dans une superstructure, le CITU (Création Interactive Transdisciplinaire Universitaire), association de laboratoires d'universités ouverte aux organismes publics et privés, afin de déjouer « les possibles querelles de chapelles »[19]. Même les associations (Art3000, Synesthésie, [ars]numerica. . .) et les studios technologiques (Maison des arts et de la culture de Créteil, le Manège à Maubeuge, la Friche de la Belle de mai à Marseille. . .) en grande partie financés par des fonds publics, participent au même mouvement.

L'activité des laboratoires d'art technologique ne faiblit pas. Au contraire, elle se développe, se perfectionne et se professionnalise. La permanence d'une telle pratique n'est pas due au marché de l'art technologique qui, sauf quelques rares exceptions, n'existe pas encore à proprement parler[20]. Elle trouve son énergie dans le principe même du laboratoire, presque autarcique, dans les recherches et

17. Respectivement le groupe Art et Informatique de l'Institut d'esthétique des sciences de l'art à l'université Paris 1 en 1968 et le Groupe Art et Informatique de Vincennes, à l'université Paris 8 Vincennes en 1969.

18. Je pense en particulier à Xavier Perrot, commissaire général du colloque ICHIM (International Cultural Heritage Informatics Meeting). *Cf.* mon interview dans le compte-rendu du colloque in *Archée*, octobre 2003 : http://www.archee.qc.ca.

19. http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=26935&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

20. 2004 fait date aussi par la création de la société de production Numeris causa, entreprise privée qui mise sur un marché : la location d'œuvres aux entreprises et la conception d'expositions clé en main. Depuis deux ans, la société a ouvert une galerie, entreprise qui augure positivement du développement d'un marché de l'art numérique.

expérimentations des artistes, dans la théorisation et la diffusion par les critiques, esthéticiens et historiens (dont la plupart forment les artistes), dans la participation des mêmes personnes aux colloques, congrès, festivals et symposiums et dans la reconnaissance institutionnelle (qui s'appuie sur la reconnaissance universitaire). Le doute sur telle ou telle expérimentation technologique est présent et partagé, mais les membres du laboratoire ont tous à cœur d'aller jusqu'au bout des choses[21].

Il aurait été dommage d'ignorer cet espace dynamique et de ne pas prendre part à l'effervescence de l'art numérique. En 2007, le laboratoire ARNUM (Art et Recherche Numérique) est né à l'ESIEA[22]. Sa principale spécificité est d'être le seul laboratoire de recherche français en art numérique créé dans une structure d'enseignement supérieur en sciences exactes. Son approche est d'abord technique avant d'être artistique. Mais les sensibilisations à l'art, au public et aux techniques de l'exposition[23] sont des composantes importantes du laboratoire ARNUM. Ainsi, les étudiants peuvent aisément collaborer (essentiellement en informatique, en électronique et en automatique) à des projets d'artistes et d'institutions culturelles. De part et d'autre, l'intérêt d'une telle collaboration est vite devenu évident, permettant au Laboratoire ARNUM d'assurer, dans toutes ses dimensions, sa vocation d'interface entre Art et Science.

Comme les autres laboratoires de recherches qui fonctionnent autour de projets de création, ARNUM est essentiellement acteur. Mais il se veut aussi spectateur, par le fait qu'il encourage le regard et le discours critiques sur l'art contemporain en général et sur l'art numérique en particulier. Paradoxalement, même si l'évaluation ne se porte pas en interne, le laboratoire est un excellent terreau pour la critique de l'art numérique : c'est un lieu d'expression critique (Anne-Marie Duguet [LAM], Frank Popper et Edmond Couchot [ATI], Norbert Hillaire[I3M]) fondé par des critiques et qui fournit en même temps les objets à étudier. Ce huis clos pourrait surprendre. Comment ne pas faire écho au surréalisme et à la « critique poétique », ainsi que la qualifiait Jean Cocteau, lorsqu'Apollinaire, Desnos, Eluard ou Aragon encensaient leurs camarades. Ils étaient certainement les seuls à l'époque à comprendre la portée du surréalisme et à maîtriser le vocabulaire et les concepts pour en témoigner justement. Il est donc aisé de voir dans le laboratoire, l'hébergeur de la critique technologique.

Si la critique d'art dans son ensemble ne sort pas révolutionnée de ses noces avec l'art numérique, du moins dans ses réflexes sémantiques, elle a cependant pris l'habitude de côtoyer et de convoyer l'immatériel, ce qui l'arme pour apprécier et rendre compte des productions d'un monde de plus en plus technologique. L'idée même d'art numérique n'aura à ce moment-là plus de sens. La critique technologique se présentera donc comme position de transition. Véhiculant une tradition esthétique entre-temps datée, et qui aurait pu être oubliée, elle aura

21. Comme en témoigne notamment cette phrase des Pixels Transversaux dans le texte décrivant l'état d'esprit de leur laboratoire : « Les décisions sont prises très vite mais sans précipitation puisque l'accord est une pré-condition à toute discussion ». http://www.lespixelstransversaux.net/

22. http://www.esiea-recherche.eu/arnum.html

23. http://blogs.univ-paris5.fr/pene/weblog/4007.html

préparé un appareil critique opérationnel pour le nouvel art à venir. Dans l'intervalle, l'ampleur du défi relevé par la critique et son importance pour l'esthétique apparaîtront dans leur pleine mesure.

CLAIRE LEROUX-GACONGNE