



HAL
open science

Mettre en scène la coopération entre arts et sciences

Fabienne Martin-Juchat

► **To cite this version:**

| Fabienne Martin-Juchat. Mettre en scène la coopération entre arts et sciences. 2018. hal-01137361

HAL Id: hal-01137361

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01137361v1>

Preprint submitted on 21 Jul 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.

Fabienne Martin-Juchat

METTRE EN SCENE LA COOPERATION ENTRE ARTS ET SCIENCES

LE CAS DE LA BIENNALE *RENCONTRES-I*

In revue *Culture et Musées* n°19, juin 2012.

INTRODUCTION

De nombreux projets entre arts et sciences se sont développés depuis une dizaine d'années, que ce soit en France ou à l'international¹. Par le biais de l'analyse d'un de ces projets, l'édition 2009 des *Rencontres-i*, biennale arts-sciences porté par l'Hexagone, scène nationale de Meylan (38) et développée dans toute l'agglomération grenobloise¹, notre propos dans cet article sera le suivant : à partir d'une posture théorique issue des courants pragmatiques de l'interactionnisme symbolique ainsi que d'une méthodologie sémio-pragmatique, nous observerons en quoi ce type de projets – à la fois porteur de discours et donc d'imaginaires (Castoriadis, 1975) et soumis à des contraintes et des enjeux socioéconomiques - génère des interactions locales qui sont signifiantes pour les acteurs et donnent du sens à leurs actions en construisant, à leur échelle locale, une dynamique territoriale.

Sachant que « les interactions sont les lieux de la construction du social » (Mead, 1934), nous avons mis en place une observation de la dynamique de construction de cet événement culturel sans nous en tenir au simple énoncé d'une critique des discours mettant en prise le domaine de l'art et celui de la science. Aussi, une observation continue lors de la biennale de 2009, une série d'entretiens avec le porteur de projet en vue de la rédaction de cet article, une analyse de propositions artistiques croisée avec des entretiens menés avec leurs principaux acteurs nous ont-elles permis de décrire et d'analyser des logiques que nous n'aurions pas pu percevoir par une simple posture surplombante.

En effet, une première lecture sociopolitique et socioéconomique des pratiques dites de rencontre entre les arts et les sciences pourrait rapidement amener à les qualifier comme de simples produits de la justification du nouvel esprit du capitalisme, afin de générer d'une part de l'innovation technologique et donc de la valeur ajoutée, et d'autre part de permettre aux catégories socioprofessionnelles supérieures de participer à de nouvelles formes de production. Il est vrai que les programmes arts et sciences s'inscrivent dans une dynamique ministérielle impulsée par Claude Allègre, qui a donné lieu au rapport *Art – Science – Technologie* remis Jean-Claude Risset en 1998, dans lequel la lettre de mission adressée à son auteur précise que « [l]es arts alimentent des industries culturelles au marché potentiel considérable. Le progrès des sciences et des techniques fournit à l'art de nouveaux outils, de nouveaux matériaux et de nouvelles voies. L'art peut aussi être moteur de l'innovation scientifique et technologique »². Il est également possible d'analyser ces pratiques comme des manifestations d'une part de logiques de légitimité et de visibilité des institutions culturelles (Saez, 2006, 2009) et d'autre part d'organisations marchandes qui intègrent l'émotion esthétique dans leurs stratégies de marketing (Martin-Juchat, 2008). Ces acteurs de la vie

¹ Le projet ArtScience au Québec, le projet sciences et art de l'université de Virginie, le collège of Arts and Sciences de l'Ohio State University, Art & Sciences collaboration à New York ; en France Art Science Factory, initiative de la CAPS soutenue par la région IDF, le projet Méridien Art-science-société du Conseil de la Création Artistique à Paris, etc. ; des associations de chercheurs de type Traces à Paris, l'entreprise Le Laboratoire à Paris, etc.

économique et culturelle s'inscriraient ainsi dans cette mouvance politique de responsabilité sociale et de marketing territorial, que connaissent toutes les organisations, y compris les institutions culturelles. En d'autres termes, notre propos n'est pas de réduire ces pratiques à de simples manifestations de l'effondrement de la critique artistique, totalement absorbée dans la cité marchande (dans la continuité des essais du consultant R. Florida sur les classes et les territoires créatifs) ou à des tentatives de réenchanter une idéologie de l'innovation auprès des professions dites créatives, mais de rendre compte d'une complexité de l'action culturelle qui dépasse, dans le terrain de recherche qui est le nôtre, le seul champ de la culture artistique.

Dans la continuité de la proposition de B. F. Malle (2003) sur la *folk theory of mind* et la cognition sociale, notre postulat est le suivant : les acteurs sociaux ayant une connaissance remarquable des conditions et des conséquences de ce qu'ils font dans leur vie de tous les jours, il importe de mettre en évidence une théorie indigène de leurs activités, afin de rendre compte de la complexité de leur intentionnalité, au-delà de l'analyse de leurs productions discursives.

Pour ce faire, nous procéderons en trois temps. Dans un premier temps, nous expliciterons le projet des *Rencontres-i*, en particulier le mode de gouvernance du projet et des acteurs partenaires. L'objectif est ici de mettre en évidence comment la dynamique sociale des dispositifs artistiques tels qu'ils sont proposés dans ce cadre redéfinit l'œuvre d'art, dans son intentionnalité performative, comme un projet collectif, incluant des paramètres tels que les modes d'implication de partenaires issus de champs professionnels différents. Dans les termes de Boutinet, nous avons tenté l'élaboration d'une « anthropologie du projet » afin de chercher à « comprendre comment fonctionne le projet dans différents ensembles culturels » (Boutinet, 1990 : 263), ici à l'échelle d'un territoire.

Dans un second temps, à partir d'une présentation plus détaillée de notre méthodologie d'analyse, nous nous arrêterons, au regard de l'ampleur de la biennale de 2009, sur trois réalisations artistiques considérées comme centrales dans cette édition. Sur ce point précis, notre hypothèse est la suivante : si ces propositions sont considérées comme représentatives d'un des objectifs de la biennale, proposer au public une expérience différenciée, c'est parce qu'elles interrogent la place de l'artiste et de son projet artistique, ici pensé comme une production débordant le cadre d'une démarche singulière, ancrée historiquement et socioéconomiquement dans un contexte donné.

Dans un troisième temps, nous synthétiserons les enjeux qui sous-tendent cette biennale pour les organisateurs, afin de comprendre en quoi et pourquoi ils en sont à revendiquer d'une part que l'action culturelle doit proposer des expériences esthétiques (au sens de J. Dewey, 1934) et d'autre part que le projet culturel ne doit pas être perçu uniquement comme un résultat reçu sur un mode contemplatif dans un lieu préconstruit et soumis à la critique, mais aussi comme un processus transversal de mise en médiations d'acteurs issus de différents types d'institutions et de cultures d'appartenance : artistes, ingénieurs, chercheurs de différentes disciplines, directeurs de projets et de structures.

PRESENTATION de la biennale

Depuis 2002, année de la première édition, les *Rencontres-i* se sont affirmées comme un événement qui occupe en Rhône-Alpes une position visible grâce à des partenariats entre acteurs culturels, enseignement supérieur, recherche et industries. L'événement, dont la durée et la temporalité varient fortement selon les éditions, répond, reprenant les termes d'Antoine Conjard, directeur de l'Hexagone et du festival, à plusieurs objectifs : « fédérer un noyau d'acteurs au-delà du seul champ culturel, à savoir rassembler des acteurs culturels,

scientifiques, économiques et sociaux autour de projets transversaux ; contribuer au débat sciences et société par la médiation induite par des projets artistiques vis-à-vis du grand public (présent également chez tous les projets arts sciences en France et à l'international) ; faire se rencontrer les imaginaires des scientifiques, des artistes et des citoyens ; participer à des réflexions sur l'innovation en générant des interactions entre artistes et chercheurs ; proposer des œuvres qui interrogent les frontières entre arts et sciences ; innover en termes de mode de médiation et de diffusion des savoirs, etc. »³.

Une quarantaine de partenaires ont pu être identifiés. L'activité de ce réseau étant pilotée par l'Hexagone, ce dernier est responsable du projet artistique et culturel de la biennale. Cela se concrétise par des spectacles en salle ou en plein air, des expositions, des ateliers, des parcours, des dispositifs de rencontres entre artistes, scientifiques et entreprises, des commandes d'écriture, des créations. Parallèlement, des résidences dédiées à des projets de recherche communs à des artistes et des scientifiques sont organisées en partenariat entre l'Hexagone et le CEA depuis 2007, année de création de l'Atelier Arts-Sciences. Cet atelier, en parallèle du festival, s'est doté d'un conseil scientifique. Les travaux du groupe EZ3kiel et d'Adrien Mondot proposés lors de la biennale de 2009 et présentés ci-après, sont le fruit du travail coopératif de l'Atelier Arts - Sciences 2008/2009 et 2010/2011 (décrits dans *Les Cahiers de l'atelier*, édités par l'Hexagone). L'atelier a été récemment complété par un prix international A.R.T.S. (Arts, Recherches, Technologies, Sciences) décerné à des équipes d'artistes, de scientifiques ou d'ingénieurs travaillant sur des projets communs.

UNE LOGIQUE DE COOPÉRATION COMME SOURCE D'ENJEUX POUR LA BIENNALE

Les données sur lesquelles s'appuie notre recherche sont des observations réalisées au cours du festival et des entretiens menés principalement avec des acteurs culturels, qui permettent de rendre de compte de l'intentionnalité du côté de l'institution culturelle et des artistes; elles sont également issues d'un rapport de recherche portant sur l'édition 2007 de la biennale et sur l'ensemble des stratégies des partenaires impliqués (Pailliart, 2008), ainsi que d'un séminaire de recherche qui s'est tenu au cours de l'année 2009-2010, avec la participation des artistes concernés, auquel s'ajoute une production scientifique menée en partenariat avec la biennale, faisant l'objet de présentations publiques et se prolongeant lors de la biennale 2011⁴. Notre propos est en effet centré sur l'évolution des pratiques et des représentations dans le domaine de l'action artistique et culturelle.

Notre approche peut être qualifiée de « compréhensive » dans la continuité de l'interactionnisme symbolique et de l'ethnométhodologie (notamment G. H. Mead et H. Garfinkel), à partir d'une posture que nous pourrions qualifier, dans les termes de P. Bourdieu, d'« objectivation participante » à savoir une participation qui permet de construire son objet d'étude⁵. Pour les chercheurs en sciences de l'information et de la communication se situant dans la continuité de cette approche, il importe de comprendre l'intentionnalité des comportements à partir d'une analyse des discours et des interactions en situation, car les interactions structurées par les langages construisent le social. Dans cette perspective, il s'agit de mettre en corrélation trois niveaux d'analyse.

Le premier niveau est celui des logiques intentionnelles de production de dispositifs socioculturels qui génèrent du sens individuel et partagé, donc de la rencontre intersubjective⁶ ou, en d'autres termes, de la médiation au sens où l'entend Jean Caune (1999). Il s'agit à ce niveau de comprendre les enjeux des acteurs situés dans des contextes sociopolitique, économique et culturel, qui conditionnent la forme et le fond des dispositifs.

Ce niveau a fait plus particulièrement l'objet d'une recherche menée sur deux ans au sein du Gresec, qui a donné lieu à plusieurs publications, (notamment Bordeaux, 2008 et 2012) et un rapport de recherche (Gresec, 2008)⁷. Lors de cette première recherche, ont été interrogés les enjeux et les stratégies des acteurs partenaires du réseau, dans un contexte politique local fait de controverses par rapport à la nécessité d'une convergence entre univers culturels et scientifiques.

Le deuxième niveau, cœur de notre article, est celui de l'analyse des caractéristiques et spécificités des dispositifs employés (en intégrant d'une manière imbriquée des dimensions à la fois techniques et sémiotiques). Aussi, la notion de dispositif permet-elle de mettre en évidence le caractère hybride (polysensoriel et plurisémiotique) et processuel (relatif à des déplacements, des parcours dans des espaces) des espaces de représentation, soumis à des logiques de médiatisation, ainsi que la complexité des relations que le dispositif construit entre polyphonie énonciatrice et publics. En effet, il ne s'agit pas d'analyser seulement des supports ou des techniques de communication audiovisuelles, mais aussi des dispositifs multimodaux (Martin-Juchat, 2008).

Le dernier niveau correspond à l'analyse des modes de réception par différents types de publics, socioculturellement ancrés et non pas désincarnés. Toute pratique d'un dispositif s'inscrit dans d'autres qui lui sont antérieures et tout usage d'une technologie ne prend sens qu'en relation avec des finalités et des motivations humaines : l'utilisation/manipulation (pensée en croisant des dimensions sensorielles, émotionnelles et symboliques) n'étant qu'un moyen d'accéder à des motivations individuelles et collectives. Ce niveau ne sera pas traité dans cet article, au regard de notre objectif qui était de nous centrer sur les conditions de production des discours et des niveaux de sens.

L'analyse des dispositifs permet de dévoiler une partie du sens des discours et des pratiques - ce que nous allons présenter ci-après - mais il s'agissait pour nous de ne pas nous contenter d'un regard critique porté *a posteriori*, avec un postulat scientifique fondé sur l'idée que l'analyse des discours permet d'accéder pleinement aux stratégies et aux logiques des acteurs. Bien au contraire, ces différentes formes de collaboration nous ont permis de complexifier notre regard sur ce type d'initiative, afin de pouvoir comprendre du point de vue culturel une démarche qui tout en répondant à des impératifs de marketing territorial comme dimension économique n'en fait pas une finalité, mais un paramètre à intégrer.

ANALYSE DES PROJETS ARTISTIQUES

Nous avons fait le choix de trois réalisations artistiques en raison de leur ampleur et de leur caractère structurant pour la biennale, car les deux premières ont été non seulement des projets-phares du festival, mais également des supports de stratégies de communication : elles ont été largement mises en avant dans les supports de communication, y compris dans la conception du visuel de l'événement. Il s'agit de la démarche participative proposée par Olivier Darné, artiste plasticien et apiculteur urbain, et d'une exposition d'objets technologiques réalisée par un artiste du groupe musical EZ3kiel en collaboration avec des ingénieurs du CEA, intitulée *Mécaniques poétiques*, et accueillie par le CCSTI (Centre de culture scientifique, technique et industrielle) de Grenoble. La troisième réalisation est une oeuvre d'Adrien Mondot, jongleur et ingénieur informaticien. Le groupe EZ3kiel était en résidence dans l'atelier arts-sciences en 2008 et 2009, et Adrien Mondot le sera en 2010-2011, puis associé à l'édition 2011 de la biennale.

En revanche, Olivier Darné n'a pas de lien avec cet atelier. Il se définit comme « éleveur d'abeilles urbaines »⁸ et construit des démarches et des objets inscrits dans l'espace public,

afin de favoriser la rencontre entre les abeilles et l'homme. Entre création d'objets artistiques et action politique participative, sa démarche se propose d'interroger autant l'individu que la société dans ses différentes dimensions étroitement imbriquées : écologiques, systémiques, économiques, financières et sociales. Au cours de la biennale 2009, onze ruches en forme d'installations, toutes très différentes dans leur conception et leurs usages (fig. 1), sont installées avec le soutien d'habitants et de différents acteurs des territoires de l'agglomération : apiculteurs et associations d'apiculteurs, acteurs socio-économiques, acteurs culturels et artistes, au total une quarantaine de partenaires différents pour "essaimer" le discours d'Olivier Darné. Selon ses termes, « [à] travers le terme générique de "Pollinisation de la ville", le Parti Poétique met en chantier un projet de recherche transdisciplinaire portant sur la ville [...]. Avec l'abeille pour témoin, ses installations dans l'espace public questionnent nos relations à l'environnement urbain, ses flux, ses tensions, ses densités et son organisation sociale, et favorisent la perception par le public des enjeux associés à une lecture de la ville différente, critique et constructive, au croisement des champs politiques et culturels ».



Fig. 1 Ruche« Banque du miel », permettant d'accueillir des groupes,, installée près du théâtre L'Hexagone à Meylan

Adrien Mondot est jongleur et informaticien. Cette double formation lui a permis de développer le logiciel *e-motion*, nom déterminé par un jeu sémantique entre mouvement électronique et émotion humaine, au service de son projet artistique. Ce logiciel offre la possibilité d'appliquer des représentations de forces physiques sur des pixels et d'interagir en direct pendant un spectacle, créant ainsi des « chorégraphies d'objets virtuels »⁹. Il utilise plusieurs types d'interfaces homme-machine, plus ou moins visibles dans la dramaturgie : tablette graphique, capteur infra-rouge, détournement de la console de jeu Wii, etc. À la recherche d'une « poétique du mouvement numérique », il marie une discipline traditionnelle, le jonglage, avec des recherches en vidéo, traitement de l'image et interface homme-machine. « Permettant de construire et d'explorer une partie des enjeux que proposent les nouvelles technologies au spectacle vivant », ces interfaces, selon l'artiste, préfigurent les enjeux à venir dans le domaine des régies numériques, en particulier les « interfaces tactiles reconfigurables ». Adrien Mondot construit ses projets artistiques sous forme de « laboratoires » successifs, comme autant de chantiers où il présente au public les étapes de sa création, suivis d'échanges et de débats. Présent dans la biennale 2009 par un spectacle, *Retime* et un laboratoire de création, *Labo#4*, Adrien Mondot sera, dans l'aboutissement de sa résidence à l'atelier arts-sciences, l'auteur d'une exposition interactive, *XYZT Paysages*

abstracts, présentée en 2011 au CCSTI, dans laquelle le public est invité à s'immerger dans des univers numériques en mouvement.

Fig. 2 Vue du spectacle *Cinématique*

EZ3kiel est un groupe de musique actuelle qui intègre des instruments acoustiques dans l'univers « électro ». Yann Nguema, bassiste du groupe, également programmeur et graphiste issu d'une formation en école d'arts, Son groupe explore différents types de participation du public par le biais de la technologie, notamment, lors du concert *Naphtaline*, l'utilisation d'un ballon équipé de capteurs générant des sons par le biais d'une interface informatique (fig. 3), issu de la résidence à l'Atelier Arts-Sciences, circulant entre les spectateurs. Dans la continuité de ce travail et de sa résidence à l'atelier arts-sciences, Yann Nguema exposera en 2010 au CCSTI dix installations interactives intitulées *Mécaniques poétiques* (fig. 4), qui utilisent des technologies de communication en phase de recherche dissimulées dans l'univers musical et graphique du groupe et dans des objets bricolés à partir d'instruments ou de mobiliers anciens : avec une esthétique inspirée de Jules Verne, qui combine nostalgie et futurisme, il « confronte télescopes, statues, flacons ou autres bibelots désuets [...] aux nouvelles technologies issues des laboratoires du CEA-LETI ou du centre multimédia du Département du Rhône, ERASME »¹⁰.



Fig. 3 : le ballon interactif utilisé lors du concert *Naphtaline*



Fig. 4 : une installation de l'exposition *Mécaniques poétiques*

Pour analyser ces trois dispositifs, nous nous sommes appuyée sur le parcours génératif greimaissien distinguant trois niveaux de la production de signes : niveau axiologique, narratif et discursif (synthétisé par Jean-Jacques Boutaud, 1998 : 97 et repris par Martin-Juchat, Marynower, 2008). Il s'agit de rendre saillants des éléments de sens, afin de mieux comprendre les projets artistiques. Pour ce faire, nous avons vu les propositions des artistes (durant l'édition de 2009), visité leurs expositions CCSTI (2009 et 2011), échangé sur leurs projets et, tel que précédemment souligné, analysé les *Cahiers de l'atelier arts-sciences* édité par l'Hexagone, et invité ces acteurs culturels et artistes à présenter leurs démarches lors d'un séminaire de recherche.

Nous analyserons les propositions artistiques en croisant deux entrées issues de l'analyse de la construction de la biennale en tant que dispositif. La première donnée est de type stratégique : elle correspond à l'objectif de positionnement global du festival. La deuxième entrée est celle des oeuvres produites à l'intérieur de ce dispositif, qui seront analysées sur trois niveaux interdépendants et imbriqués. Il nous importe à cet égard de souligner que cette lecture de la construction de niveaux de sens n'a qu'une valeur heuristique quant à l'intention discursive des artistes et ne prétend pas être un modèle d'interprétation des œuvres pour le public.

Le premier niveau correspond au positionnement du dispositif, représenté sous la forme d'un système de valeurs ajoutées, tel qu'il est stratégiquement défini par les acteurs culturels, et plus particulièrement les artistes. A ce niveau dit axiologique, il convient de rendre compte du projet politique et artistique, de l'idéologie à partager et à débattre. D'un point de vue sémiotique, cela correspond à un niveau où s'articule un système de valeurs porté par des discours. Le deuxième niveau, de type narratif, permet de mettre en évidence le scénario d'expériences tel qu'il est proposé par l'artiste. Le troisième niveau, celui de la production artistique, est de type discursif. Il permet de en évidence les types de langages et d'expériences sensorielle, émotionnelle et relationnelle proposés.

L'objectif méthodologique est de révéler, par ce modèle d'analyse, en quoi ces propositions artistiques sont considérées comme incarnant les objectifs de la biennale, elles-mêmes résonnant avec un projet culturel articulant dimensions politico-sociales et expériences de vivre ensemble.

RESULTATS

Au niveau axiologique, se dessine une première structuration des objectifs globaux de la biennale, qui correspondent à ceux du programme art – science – technologie, tel que Jean-Claude Brisset les présentait en 1998. L'imaginaire social dans sa dimension instituante joue ici son rôle (Castoriadis, 1975) : faire se rencontrer l'art et la science s'appuie sur un système de représentations fondé sur des couples d'oppositions. Le scientifique s'opposerait au non-scientifique (l'artistique), l'économique (valeurs marchandes) s'opposerait au non économique (le culturel : valeurs non marchandes). Les *Rencontres-i* se situent explicitement à la croisée de ces deux axes de tension, et y positionnent leur objectif stratégique : faire se rencontrer, par le partage d'expériences, différents champs sociaux : scientifiques, artistiques, économiques et culturels. En d'autres termes, ce positionnement explicite consiste à proposer des expériences de rencontres avec des projets artistiques, afin de souligner l'invalidité des oppositions entre valeurs économiques et valeurs culturelles, entre valeurs scientifiques et valeurs artistiques, voire d'affirmer qu'un projet ne peut être porteur d'une innovation qu'à condition qu'il décloisonne ces univers pensés comme opposés dans la vulgate collective.

Dans les trois projets, on trouve des dispositions communes, au niveau de la conception du projet (mode de travail et de coopération entre artistes et scientifiques), dans le choix du profil de l'artiste (également chercheur), dans les types de langage artistique (capable d'intégrer des techniques à un stade amont du transfert technologique, à savoir encore à l'état de recherche), dans le rendu public des phases de conception des projets artistiques, insistant sur la gradation des stades de la recherche.

Au niveau narratif, ce qui réunit les différentes propositions et justifie leur programmation, c'est l'ambition d'une participation des parties prenantes à l'élaboration du projet artistique (financeurs, partenaires, producteurs, intellectuels, publics) au service de la construction et du partage d'un récit collectif porteur de valeurs ajoutées, en termes de compétences (pouvoir et savoir être) et de performance (pouvoir et savoir-faire). Le projet artistique est ici appréhendé comme processus : la « performativité » de l'œuvre est entendue comme capacité à mettre en mouvement le social. Le récit urbain porté par l'œuvre d'Olivier Darné est structuré en deux étapes durant l'année 2009, baptisées « actes » : « essaimer » pour l'acte 1, de mars à septembre, (pose des objets - ruches dans l'espace public, butinage, récolte du miel) ; « partager » pour l'acte 2, qui a permis au public de partager le miel des abeilles. L'installation et le suivi des ruches s'inscrivent ainsi dans un des objectifs principaux des *Rencontres-i* : « faire se rencontrer des champs de la société qui s'ignorent voire s'opposent. Aussi, toute la phase de préparation avec les partenaires est devenue publique, étalant ainsi l'événement sur six mois, de l'éveil printanier des abeilles à leur retraite hivernale, temporalité pour le moins inadaptée au marketing culturel » (entretien avec Antoine Conjard). Le récit porté par l'œuvre d'Adrien Mondot interroge ce que l'informatique pose, impose ou propose comme manière d'être ou de faire dans la relation à soi et aux autres. Il aborde ainsi les questions du rapport entre l'informatique et l'anthropologique. « Entre mirages de la réalité augmentée, horizons et limites des prothèses technologiques, sa proposition semble signifier la fascination et l'attirance de type fusionnel de l'homme pour la technologie (particulièrement présente dans

la cyberculture et le transhumanisme). Les personnages d'Adrien Mondot restent cependant des humains, ne revendiquant aucune augmentation technologique de leurs capacités, aucune prothèse, aucun robot apparent » (entretien avec Antoine Conjard).

Au niveau discursif, Olivier Darné joue avec le langage de l'engagement politique. « La nature de la ville est aujourd'hui d'être mellifère c'est le constat que nous faisons quand au même instant, là où l'homme exploite et tire profit en zones de grandes cultures, les abeilles meurent. Comment les épargner ? Comment s'épargner ? Peut-être en essaimant. Essayons-le. Essayons-nous. Des fleurs du printemps jusqu'aux récoltes d'automne, accompagnés d'abeilles et de curiosité, traversant les espaces et les temps de la ville peut-être ferons-nous de la ville un miel, des miels, des mieux. Le temps n'est pas que de l'argent, parfois c'est du miel. Essayons-nous »¹¹. Le langage artistique d'Ez3kiel, est le produit « d'un *collage* de morceaux d'objets de nature et d'origine diverses » qui « résonne fortement avec la problématique actuelle de l'innovation. L'exposition véhicule un imaginaire de la technique, une sorte de patrimoine culturel, de mémoire collective au travers d'objets comme la machine à coudre, le piano. Ce faisant, elle amène à penser l'innovation non dans la collection d'objets nouveaux, mais dans la capacité à redécouvrir l'existant, dans la remise au jour de l'enfoui » (Angé, 2010 : 35). Adrien Mondot, quant à lui, démontre au public que ses sensations et émotions sont le produit d'une activité cognitive qu'il est facile d'illusionner. En effet, il propose une version poétique du langage informatique qui lui permet (par le biais d'une identification à l'acteur pendant les spectacles de 2009 ou à l'utilisateur par le biais de son exposition interactive de 2011) de pouvoir agir sur un espace numérique, de transformer l'interface numérique et de jouer avec le langage codifié qu'est l'informatique. Il réalise ainsi le rêve de détournement de tout utilisateur qui a appris l'informatique en se conformant à sa logique et son code et doit s'accommoder tous les jours des contraintes de la technique. Il signifie aussi la subjectivité de la perception visuelle du spectateur en la perturbant grâce à la création d'une illusion 3D dans ses spectacles.

AU-DELA DE L'ANALYSE DES DISPOSITIFS, DES LOGIQUES AUX ENJEUX

Selon son concepteur, la dénomination *Rencontres-i* manifeste l'identité (valeurs, missions, image) et le positionnement de la biennale. Il exprime, de la part de l'Hexagone, une stratégie de communication institutionnelle et de marketing territorial, mais aussi d'action culturelle. Le choix du terme « rencontres » a pour but de signifier que la biennale s'inscrit dans un projet de médiation culturelle entre artistes choisis et grand public, mais aussi d'expérimentation trans-disciplinaire dans la conception de dispositifs dits « participatifs »¹², ou encore d'implication du secteur marchand dans la biennale. Il s'agit de sortir « d'une logique de confrontation binaire et territoriale entre acteurs ; d'une vision réductionniste d'un agir stratégique qui ne serait dominé que par des intentions d'instrumentalisation d'une partie par une autre. Au-delà des contraintes institutionnelles, le parti pris de ce projet est de signifier qu'il existe une dynamique grenobloise qui affiche cette ambition sociopolitique » (entretien avec Antoine Conjard).

En définissant ainsi le projet, l'Hexagone s'inscrit et répond à la fois aux nouveaux enjeux de visibilité et de lisibilité que connaissent toutes les organisations, dans un contexte sociétal dominé par la quête de visibilité dans un contexte de concurrence entre structures de la médiation culturelle, scientifique et technique (Pailliant, 2008). La dimension « multipartenaires » permet ainsi de répondre à une injonction à la fois politique et économique : déplacer les lieux et multiplier les temps de la médiation culturelle (le temps du spectacle dans un espace dit « culturel » étant limité) ; confronter les démarches artistiques à

des contextes autres et à des publics plus larges en dehors du rapport classique entre scène et spectateurs.

LE ROLE STRUCTURANT DE L'IMAGINAIRE

Selon Antoine Conjard, le choix du "i", concentre les deux grands objectifs du projet, « "i" comme imagination, "i" comme innovation ». Une ambivalence sémantique permanente de la signification du « i » est entretenue dans les supports de communication, à l'image de ce qui est recherché à travers le festival. Placer cette question de l'imaginaire comme élément structurant peut être analysé comme une traduction de la diffusion de la pensée de Cornélius Castoriadis dans la société. Le postulat est ici que le social est le produit d'une imagination collective structurée par des représentations cristallisées dans des discours et des objets. Le projet culturel est alors présumé innovant s'il devient un processus de mise en débat de ces représentations par le biais d'une expérience esthétique pensée comme une expérience relationnelle. L'expérience artistique cherche à provoquer un espace de tension entre habitudes sensibles, mémoires et déplacements cognitifs. Les représentations et les récits préalablement construits et cristallisés par la culture dans des formes (des techniques, des outils, des objets) constituent un langage commun. La réaction affective (rire, énervement, surprise, etc.) et l'engagement affectif (projection, identification, fusion, empathie, etc.) ne sont pas pensés en termes de finalité, mais comme faisant partie de tout processus de transmission de savoir. S'il y a une évolution possible, par le biais d'expériences esthétiques (sur les questions relatives à l'art et à la science, à l'économie marchande ou non marchande) c'est qu'elles mettent en tension par la narration, la rationalité et l'affectivité (Jauss, 1978 : 147).

LA QUESTION DES RELATIONS ENTRE LES ARTS ET LES SCIENCES

Comme le soulignait en 2002 l'artiste Catherine Richard, s'appuyant sur les travaux de McLuhan qui décrit les technologies des médias comme responsables de changements dévastateurs dans la société et vise aussi directement le rôle de l'artiste: « Il n'y a pas d'exemple dans l'histoire culturelle humaine d'une adaptation consciente... aux nouvelles extensions (les technologies) sauf dans les piteux efforts périphériques des artistes ». Nous pouvons ainsi décrire ce projet arts sciences comme une logique d'instrumentalisation des artistes à des fins d'acceptabilité sociale des technologies. Concernant le projet grenoblois, avec comme partenaire le CEA, la critique ne peut être que présente. Mais il est également possible, dans la continuité de la pensée de Pierre Francastel de considérer l'art comme une technique « opératoire et figurative » (Francastel, 1956 : 12). Aussi notre propos par une analyse sémio-pragmatique a-t-il bien été d'essayer de mettre en évidence les dimensions figuratives et opératoires des travaux artistiques choisis. Parce que la thématique de la rencontre entre les arts et les sciences convoque un imaginaire, elle est génératrice de pratiques au service d'une recherche d'innovation sociale, mais également d'innovations techniques au service de pratiques artistiques. Car au-delà de la pertinence épistémologique d'une dissociation fondamentale entre arts et sciences (Lévy-Leblond, 2010) ou de l'intérêt artistique de l'utilisation de techniques ou de technologies¹³, cette construction sociale permet de mettre en regard des pratiques et surtout des acteurs (artistes et ingénieurs par exemple) œuvrant dans des univers de sens et des lieux différenciés.

ENJEUX LOCAUX ET DYNAMIQUES DE CONTRAINTES

les *Rencontres-i* sont emblématiques des logiques socioéconomiques et socioculturelles qui tout à la fois traversent, contraignent et nourrissent les établissements culturels dans leur mission de développement et de diffusion d'un projet culturel. Les institutions culturelles dépendent en effet des orientations politiques des organismes de tutelle, et par conséquent de leurs subventions. De nombreux projets associant art et science se développeraient du fait de soutiens institutionnels spécifiant ce secteur depuis quelques années. L'espace public est en mutation et des acteurs tels que l'Hexagone, historiquement porteurs d'une mission de mise en débat des interrogations sociales par le biais de l'art, de conception d'espaces de dialogue avec les citoyens en intégrant les parties prenantes (les entreprises et les établissements scientifiques, scolaires, éducatifs, les associations, les collectivités, etc.) doivent s'y adapter. Ces mutations se manifestent aussi par le biais d'un effacement des frontières du côté des pratiques des publics devenus aussi consommateurs, acteurs, citoyens, usagers, électeurs et donc de la nécessité de produire des plateformes qui intègrent cette évolution des pratiques. Les citoyens, et surtout leurs pratiques, s'ancrent dans une modernité marquée par la culture marchande, attendent de la valeur ajoutée dans leurs usages de dispositifs, qu'ils soient à la fois source de divertissement, d'enchantement, mais aussi d'éducation, de réflexion et d'expérience d'appropriation par détournement, voire par inversion du modèle producteur - récepteur, ce qui demande aux acteurs de la culture de mettre en place des dispositifs qui sortent des cadres préconstruits des salles de spectacles (G. Saez, 2006).

L'évolution rapide et massive des technologies et des techniques grâce, en particulier, au développement de l'informatique et du numérique, incite à la fois les artistes et les directeurs de salle d'intégrer ces potentialités. A cet égard, une des questions générées par les projets de la biennale (en particulier EZ3kiel et A. Mondot) réside dans la capacité de l'informatique et du technologique à poser des questions à la fois scientifiques et esthétiques. En effet, utiliser l'informatique, le numérique ou des technologies avancées dans un projet artistique ne fait pas de l'artiste un acteur nourrissant le débat scientifique et ne donne pas intrinsèquement au projet artistique un dessein scientifique. C'est ici que se situe un des enjeux affichés par les porteurs de la biennale : faire en sorte que l'usage de la technologie nourrisse une réflexion à la frontière du scientifique et de l'esthétique, même si le glissement entre sciences et technologies est toujours possible. En d'autres termes, avoir recours à une technologie ne fait pas d'un discours artistique un discours à la frontière de l'art et de la science.

Afin d'interroger à la fois la médiation en tant que processus et résultat, les institutions culturelles sont actuellement à la recherche de nouveaux dispositifs. En ce qui concerne les *Rencontres-i*, dans les termes d'Antoine Conjard, « la médiation n'est plus un dérivé de l'acte pédagogique descendant, mais une expérimentation, concrète et collective, d'imagination d'un futur possible, à la frontière des enjeux institutionnels. Le médiateur fait alors partie du jeu, au même titre que les autres participants. L'objectif étant que ce nouveau rapport aux œuvres construise d'une part, des savoir-être et des savoir-faire transposables dans d'autres circonstances de la vie personnelle ou citoyenne et fasse émerger, d'autre part, une interrogation sur les dispositifs de la vie quotidienne, conçus dans un contexte sociopolitique dominé par la mondialisation et la marchandisation ». Ce type de positionnement permet de poser comme hypothèse que les discours sur la participation permettent aujourd'hui de promouvoir les valeurs portées il y a encore peu par la médiation (Bordeaux, 2011).

Le processus du projet, qui contient en lui-même des limites, est de maintenir la tension entre une logique de reproduction et d'extension territoriale (devenir une des biennales clairement identifiées de la région Rhône-Alpes) et une logique artisanale, seule garante d'une authenticité de construction d'une histoire collective et territorialisée. En d'autres termes, les acteurs de la culture sont eux aussi soumis au « glocal » (injonction du « penser global agir local » selon les termes de R. Robertson, 1995). À leur égard, il s'agit de maintenir une

dynamique entre gestion industrielle (taylorisation de l'espace-temps) et principes d'éco-auto-organisation (issus d'une pensée organisationnelle systémique développée dans les années 90 par J. L. Lemoigne) ; il convient de préserver l'autonomie des parties prenantes, afin de fédérer et non pas imposer un modèle préconstruit, mais aussi de définir le projet comme toujours unique et temporaire (cf. définition du projet chez J. P. Boutinet, 1990).

CONCLUSION

Le principal rôle des rencontres-*i* comme projet de territoire a été de construire des espaces d'interactions, rendus possibles grâce aux imaginaires générés par les langages artistiques entre différents types d'acteurs. Dans les termes de Laurence Kauffman, nous dirions qu'« au terme du processus d'ajustements mutuels qui la caractérise, l'interaction engendre des phénomènes collectifs plus complexes que les agents qui les ont engendrés » (2008 : 90). Selon Cornelius Castoriadis, selon reviendrait à « dire des significations imaginaires sociales qu'elles sont instituées, ou dire que l'institution de la société est institution d'un monde de significations sociales, veut dire aussi que ces significations sont présentifiées et figurées dans et par l'effectivité des individus, des actes et des objets qu'elles informent » (Castoriadis, 1975 : 533).

D'un point de vue économique, les objectifs des porteurs de la biennale traduisent bien cette volonté des acteurs culturels (précédemment observée par G. Saez 2006, 2009) de maintenir une tension entre exigences politique et économique : toucher le plus de public possible et préserver des lieux de rencontre qui impliquent un modèle de production de type artisanal. Aussi la démultiplication des temps et des lieux (120 rendez-vous pour la première partie des *Rencontres-i* 2009) est une faiblesse pour les acteurs, même si au regard des enjeux de mise en visibilité du projet à des fins de marketing politique et territorial, cela semble plutôt un succès. A cet égard, la dimension « entreprises » du positionnement ne se manifeste pas pour l'instant concrètement par la participation effective du secteur marchand. Ceci est révélateur d'une difficulté des acteurs culturels de rendre visible et attractif un projet qui fait pourtant écho avec une hypothèse actuellement en vogue : la capacité des métropoles à générer de la valeur ajoutée dépendrait justement de croisements entre univers artistiques et économiques (cf. les travaux du consultant Richard Florida, 2003).

Outre les questions posées dans cet article par la plus ou moins grande capacité d'absorption d'un projet global par le projet d'artistes et inversement, se posent toutes les questions liées à la mise en construction avec les partenaires, la mise en œuvre sur des territoires souvent, sinon toujours nouveaux et la mise en public, questions que nous n'avons pas traitées car nous avons mis l'accent sur l'intentionnalité du projet de ces principaux acteurs : les institutions culturelles et les artistes. En effet, un des enjeux de l'innovation pour l'Hexagone réside bien dans la capacité du projet à être démultiplié sur le territoire et donc à permettre à un nombre plus important de médiateurs (qu'ils soient culturels, éducatifs, sociaux, voire sanitaires et sociaux) de construire ce type de dispositifs entre artistes, scientifiques et secteurs socio-économiques tout en excluant de produire un modèle reproductible et industrialisable.

Le projet culturel est donc ici pensé dans sa capacité à construire un autre regard sur le monde en proposant de penser l'économique et l'artistique d'une manière imbriquée, pour comprendre la dynamique socioéconomique et socioculturelle en cours. Ce positionnement fait écho aux récents travaux de Bruno Latour reprenant les travaux de Gabriel Tarde¹⁴ qui nous rappellent que pour penser l'évolution de nos sociétés à dominante capitaliste, il

importe de définir l'économique comme un espace socioculturel et donc sensible, dont les flux et les échanges sont à la fois structurés par des logiques marchandes et non marchandes¹⁵.

Enfin, la biennale de Grenoble, en retenant des artistes qui se donnent pour ambition de construire des temps de rencontre avec les publics, des lieux de partage d'idées, comme structure argumentative d'appui à leur création, se positionne clairement comme un nouvel entrant dans l'espace public. Cependant, la grande limite de ces dispositifs est qu'ils sont subordonnés à la présence et à l'engagement des participants qu'il faudrait à présent étudier. À cet égard, un aspect encore flou de cette biennale est de favoriser le glissement d'une participation, pensée au sens d'un engagement sociopolitique de l'individu au débat public (en réponse à une injonction sociopolitique, initiée rappelons-le dans les années 1970), vers une participation qui se résume soit à de la manipulation d'un outil informatique ou numérique, soit à la mise en exposition d'outils multimédias interactifs (Vidal, 2006).

BIBLIOGRAPHIE

Bordeaux (Marie-Christine). 2008. « Les médiations croisées de l'artiste et du scientifique ». *Actes du XVI^e Congrès de la SFSIC.*, mis en ligne [http://www.sfsic.org/congres_2008/]

Bordeaux (Marie-Christine). 2011. « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? Pistes de réflexions pour les arts de la scène », 2011, in *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne : Éd. La Manufacture, pp. 23-36

Bordeaux (Marie-Christine). 2012 « Art, science et technologie : figures de la convergence », in Miège Bernard, Vinck Dominique (dir.), *Les masques de la convergence. Enquêtes sur sciences, industries et aménagements*, Paris : Éd. des Archives contemporaines.

Bourdieu. (Pierre). 2003. « L'objectivation participante ». *Actes de la recherche en sciences sociales n°150* : pp. 43-58.

Boutaud (Jean-Jacques). 1998. *Sémiotique et Communication. Du signe au sens*. Paris : L'Harmattan.

Boutinet (Jean-Pierre). 1990. *Anthropologie du projet*. Paris : PUF.

Castoriadis (Cornelius). 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.

Caune (Jean). 1999. *Le sens des pratiques culturelles : pour une éthique de la médiation*. PUG

Chareaudeau (Pierre). 1997. *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan / Institut national de l'audiovisuel (coll. « Médias-Recherches »).

Davallon. (Jean). 1999. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.

Dewey (John). 2010. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard (1^{ère} ed. 1934).

Florida (Richard). 2003. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. NY : Basic Books.

Francastel (Pierre). 1956. *Pierre Francastel. Art et Technique au XIX^e et XX^e siècles*. Paris : Gallimard.

- Jauss (Hans Robert). 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard (1^{ère} éd.1970).
- Kauffman (Laurence). 2008. « La société de déférence. Médias, médiations et communication ». *Réseaux*. 148/149, p. 79-116.
- Latour (Bruno), Lépinay (Vincent Antonin). 2005. *L'économie. science des intérêts passionnés : introduction à l'anthropologie économique de Gabriel Tarde*. Paris : La découverte.
- Le Marec (Joëlle). 2007. *Publics et musées. La confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Letonturier (Eric). 2005. « Sociologie des réseaux sociaux et psychologie sociale : Tarde. Simmel et Elias ». *Hermès. CNRS. vol. 41*, p. 41-50.
- Lévy-Leblond (Jean-Marc). 2010. *La science [n'] est [pas] l'art*. Paris : Hermann.
- Malle (Bertram F.). 2003. « *Folk Theory of Mind: Conceptual Foundations of Social Cognition* » in Hassan. Uleman. & Bargh (Eds.). *The new unconscious*. Oxford University Press. En ligne.
- Martin-Juchat (Fabienne). 2008. *Le corps et les médias : la chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*. Bruxelles : De Boeck.
- Martin-Juchat (Fabienne), Marynowier (Marc). 2008. "The Lyon Parc Auto Case Study : A Polysensorial Approach" In : Pieter M.A. Desmet. Jeroen van Erp. Marie Anne Karlsson. *Design & Emotion Moves*. Cambridge. Cambridge Scholars Press, p. 255-269.
- Numéro thématique n°3 20/21^e siècles. Art et science* édité en 2006 par le Centre Pierre Francastel en hommage à Piotr Kowalski.
- Pailliant (Isabelle) (coord.), Bordeaux (Marie-Christine), Miège (Bernard), Quinton (Philippe), Romeyer (Hélène), *Médiations et médiatisations des sciences et des techniques : l'exemple du secteur des NST à Grenoble*, rapport de recherche du Gresec, Région Rhône-Alpes (cluster 14), 116 p., novembre 2008
- Richards (Catherine). 2002. « Tissus excitables et mondes virtuels : art. science et technologie » in J. Downey et Lois Claxton (dir.). *Inno'va-tion*. Toronto : Key Porter Books. En ligne : http://www.innovation.ca/innovation2/francais/bio_richards.html.
- Risset (Jean-Claude), 1998, Rapport Art-Science-Technologie, en ligne : <http://www.education.gouv.fr/cid1905/art-science-technologie-a.s.t.html>
- Saez (Guy). 2006. « Villes et collectivités locales : nouveaux pôles de l'initiative culturelle ». *Regards sur l'actualité. n° 322*, p. 23-32.
- Saez (Guy). 2009. « La dynamique de la coopération culturelle : de la décentralisation à la territorialisation de l'action publique ». In P. Poirrier. R. Rizzardo (dir.) *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales*. Paris. La Documentation française. 2009, p. 23-46.
- Schnapp (Alain), Lemonnier (Pierre). 2006. « André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel ». *Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly* : <http://actesbranly.revues.org/80>.
- Vidal (Geneviève). 2006. *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*. Bordeaux : PUB.

Autres sources :

Sites de l'Hexagone et des artistes :

L'Hexagone <http://www.theatre-hexagone.eu/>

Adrien Mondot : www.adrienm.net/

EZ3kiel: www.ez3kiel.com/

Olivier Darné : <http://www.parti-poetique.org/>

Angé (Caroline). 2010. « Un regard sur les Mécaniques poétiques d'EZ3kiel », in les Cahiers de l'Atelier arts sciences n°2 édités par l'Hexagone, p. 35.

Interview d'Antoine Conjard et de Michel Ida. *revue Qualitique n°212*. décembre 2009 : pp. 6-10.

Les cahiers de l'Atelier Arts - Sciences édités par l'Hexagone :

http://www.theatre-hexagone.eu/theatre/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=49&Itemid=157

RESUME

Numerous projects named " arts sciences " developed since around ten years, in France or on the international stage. By means of the analysis of one of these projects, the rencontres-i, biennial event arts-sciences of the town (conglomeration) from Grenoble, our comment in this article will be the following one. From a theoretical posture stemming from pragmatic currents of the symbolic interactionism and from a semio-pragmatic methodology, we shall observe in what this type of projects - at the same time carrier of speech and thus imagination (Castoriadis, on 1975) and subjected to constraints and socioeconomic stakes - generates local interactions which make sense for the actors and give meaning to their actions by building, at a micro level, a territorial dynamics.

Los numerosos proyectos nombrados " artes ciencias " se desarrollaron desde una decena de años, esté en Francia o al internacional. Por el rodeo del análisis del uno de estos proyectos, los Rencontres-i, bienal artes-ciencias del poblado (aglomeración) grenoblés, nuestra intención en este artículo será el siguiente. A partir de una postura teórica nacida corrientes pragmáticas del interactionisme simbólico y de la metodología sémio-pragmática, observaremos en qué este tipo de proyectos - a la vez portador de discurso y pues de imaginario (Castoriadis, 1975) y sometido a limitaciones y puestas socioeconómicas - genera interacciones locales que hacen sentido para los actores y dan sentido a sus acciones construyendo, a un nivel micro, una dinámica territorial.

De nombreux projets nommés « arts sciences » se sont développés depuis une dizaine d'années, que ce soit en France ou à l'international. Par le biais de l'analyse d'un de ces projets, les *Rencontres-i*, biennale arts-sciences de l'agglomération grenobloise, notre propos dans cet article sera le suivant. A partir d'une posture théorique issue des courants pragmatiques de l'interactionisme symbolique et d'une méthodologie sémio-pragmatique, nous observerons en quoi ce type de projets – à la fois porteur de discours et donc d'imaginaires (Castoriadis, 1975) et soumis à des contraintes et des enjeux socioéconomiques - génère des interactions locales qui font sens pour les acteurs et donnent du sens à leurs actions en construisant, à un niveau micro, une dynamique territoriale.

Fabienne Martin-Juchat est Professeure des Universités en Sciences de l'Information et de la Communication (Université Stendhal, Grenoble) et chercheuse au GRESEC, certains de ses travaux portent sur l'articulation entre corps, émotions, communication et société.

¹ Rendue possible par une implication dans plusieurs éditions des *Rencontres-i* et le partage de la réflexion avec Antoine Conjard, Directeur de l'Hexagone Scène nationale de Meylan, Initiateur des *Rencontres-i* et de l'Atelier Arts Sciences. Antoine Conjard a ainsi participé au projet d'article : accès pour des entretiens, transmission de ressources, aide à la rédaction, etc.

² Extrait en ligne : <http://www.education.gouv.fr/cid1905/art-science-technologie-a.s.t.html>

³ Entretien avec Antoine Conjard et Michel Id, revue *Qualitique* n°212, décembre 2009 : pp. 6-10.

⁴ Conférence autour du travail d'Adrien Mondot : Martin-Juchat, Fabienne, décembre 2010, *Le corps vecteur d'émotion, Séminaire de la Société Alpine de Philosophie*, L'Hexagone, Meylan; Conférence dans le cadre du colloque Arts et Sciences : Martin-Juchat, Fabienne, 2011, « *Quelle place aux SHS dans les relations arts – sciences au sein des territoires?* », Minatéc ; Conférence dans le cadre de séminaires de recherche Martin-Juchat, Fabienne, 2010, « Les propositions artistiques d'Adrien Mondot. Que peuvent dire les SIC ? » et Angé, Caroline, 2009, « Hybridation de l'art et des médias numériques : le cas des *Mécaniques poétiques* séminaire GRESEC - Cluster 14 Art-Sciences.

⁵ Lire à ce sujet, Bourdieu (Pierre) 2003. « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°150 : p. 43-58.

⁶ En effet, même si les médias et les techniques d'information et de communication sont les objets les plus emblématiques d'un point de vue historique des SIC, ce sont aujourd'hui les pratiques des acteurs qui définissent ce qu'est un média et/ou un produit de communication. A cet égard, les projets de médiation culturelle sont aujourd'hui des dispositifs de communication soumis à des logiques de médiatisation (Davallon, 1999, Le Marec, 2007).

⁷ Aussi, cet article s'inscrit dans la continuité de ce travail effectué pour le compte du cluster 14 et financé par la région Rhône-Alpes. Ce chantier, intitulé « Enjeux et représentations de la science, de la technique et de leurs usages », réunit une équipe de recherche composée de Marie-Christine Bordeaux, Philippe Quinton, Caroline Angé, Fabienne Martin-Juchat (Grenoble 3 / GRESEC) et a donné lieu à un premier rapport en 2008.

⁸ Cette citation et les suivantes sont extraites du site Internet de l'artiste (<http://www.parti-poetique.org/>) et des supports de communication des *Rencontres-i*

⁹ Cette citation et les suivantes sont extraites du site Internet de l'artiste (<http://www.adrienm.net/>)

¹⁰ Source : Programme des *Rencontres-i* 2009

¹¹ Extrait du programme 2009 des *Rencontres-i* (<http://www.theatre-hexagone.eu/theatre>)

¹² En effet pour chacune des cinq éditions de la biennale, ont été imaginés des dispositifs intégrant différents degrés de participation et d'engagement, tentant de croiser les mondes de l'art, de la science et de l'entreprise. Il s'agit de lectures de paysage, d'exploration des limites, d'expérimentation sur l'équilibre, d'ateliers sonores, d'ateliers de parole, d'ateliers d'écriture, d'ateliers slam, de "sound painting", de brainstorming, de sieste collective, etc.

¹³ Nous n'avons pas en effet développé les relations entre art et technique, dont traite par exemple le numéro thématique *Art et science* édité en 2006 par le Centre Pierre Francastel en hommage à Piotr Kowalski.

¹⁴ Latour (Bruno), Lépinay, (Vincent Antonin). 2005. *L'économie, science des intérêts passionnés : introduction à l'anthropologie économique de Gabriel Tarde*, Paris La découverte.

¹⁵ Lire à ce sujet : Letonturier (Eric). 2005. « Sociologie des réseaux sociaux et psychologie sociale : Tarde, Simmel et Elias », *Hermès, CNRS, vol. 41*, p. 41-50.