

Sous la direction de
Pascal KRAJEWSKI

Art, médium, média

 L'Harmattan

Un médium, des média ?

Pascal Krajewski

S'il est au sens étymologique « moitié », milieu entre deux extrêmes, et donc position moyenne, le médium est aussi le « moyen » par lequel quelque chose arrive. C'est dans ce second sens, très large, que nous engageons notre étude. Le médium se révèle d'abord en sa dimension matérielle : il est le truchement grâce auquel un message passe, une action se transmet, un individu se projette sur son environnement – quelque chose entre l'outil, le vecteur, la prothèse et le canal. Mais dès lors qu'il commencera à être pensé, il sera considéré dans ses effets structurants, dans ses modalités d'action, dans ses régimes d'usage – et il finira par rayonner comme manière, comme forme, comme abstraction. Et le médium en devient le « milieu » dans lequel les gens baignent.

A l'ampleur de son extension, s'ajoutent des tracasseries langagières qui confinent aux casse-têtes. Faut-il privilégier la francisation régulière du vocable ou le respect de son étymologie latine : utilisera-t-on, ou non, l'accent aigu « é » ? Quel pluriel emploiera-t-on : des médiums, des médias ou des média ? Qui statuera sur l'accord légitime en nombre : le ou les multimédia(s) ? Comment traduire ou transplanter le terme et ses dérivés ?

I. Trois voies vers le médium

Au sens moderne dans lequel nous l'utilisons aujourd'hui, le mot est assez neuf (disons qu'il remonte au début du XX^e siècle). Convenons, en guise de point de départ, que le médium désigne ce qui sert de support à la transmission de quelque chose, et ce faisant, module spécifiquement des inter-relations. Avec une telle formule originelle, le médium pourra être tiré dans de nombreuses directions. Il nous semble que l'on peut identifier trois usages différents du terme, dessinant trois paysages partiellement redondants.

L'usage populaire : les médias et le médiatique

Le substantif « média » est très répandu auprès du grand public. Il s'énonce dans des expressions telles que « médias de masse », « sphère

médiatico-politique », « pouvoir médiatique » – et il s'impose à nous dans des objets concrets comme la télévision et la radio.

Prima facie, cette notion ne semble concerner que le domaine des actualités, sous ses deux aspects : les informations (le poids des nouvelles fraîches) et leurs supports de diffusion (journal papier, télévision, radio). Un personnage est médiatique, s'il est connu du grand public ; et il l'est, parce qu'il est souvent présent dans la presse d'informations ou à scandale.

Mais à y regarder de plus près, la notion s'élargit. Trois couches viennent s'y superposer pour la constituer : un type de contenu (la nouvelle, la *news*, l'information, le *buzz*), un ensemble de vecteurs matériels de transmission (le poste de télévision ou de radio, l'écran d'ordinateur, les journaux, les magazines, les tracts, l'écran de cinéma documentaire) et par suite, des organisations économiques dédiées à la production et la circulation de ces messages (la presse, *Timewarner*, les chaînes de télévision).

Finalement, c'est peut-être sous leurs traits de médias de masse que ces médias se cristallisent et se reconnaissent le mieux. D'aucuns en dressent même l'inventaire. La France a retenu la typologie suivante¹ : presse, cinéma, radio, télévision, internet. Le monde anglo-saxon propose parfois une classification en sept *mass-media* : l'imprimé, l'enregistrement sonore, le cinéma, la radio, la télévision, internet, les téléphones portables. Il n'est pas toujours clair si la publicité ou le jeu vidéo, pour ne citer que les derniers entrants dans cet espace sémiotique, sont des médias ou sont autre chose.

Le projecteur se porte alors autant sur le contenu que sur le moyen de diffusion. Parler des médias, c'est souvent désigner des objets : 1/ matériels, 2/ très visibles, 3/ prégnants dans le quotidien de tout un chacun, et 4/ étudiés parce que susceptibles d'influencer le comportement des récepteurs en fonction du contenu du message qu'ils transmettent. Dès lors une « science des médias » tentera d'étudier les opinions qui se forment dans les sociétés et chez les sujets, ainsi que le comment de cette formation². Témoin, l'école de Francfort qui a eu à cœur de placer sous sa vigilance critique les « industries culturelles »³.

Les médias sont ici en nombre limité ; ce sont des vecteurs de contenus culturels ; ils détiennent un *pouvoir politique*.

La multiplication de ces médias a provoqué un phénomène généralisé et polymorphe de « coalescence médiatique ».

Ainsi la notion de « multimédia » a-t-elle émergé avec l'arrivée des ordinateurs et d'internet. Elle stipule que l'informatique autorise le collage, au sein d'un même objet, de plusieurs médias différents qui avaient

¹ Voir par exemple : Francis Balle, *Les médias*, Paris, PUF, 2014.

² Par exemple : Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.

³ Le syntagme « industrie culturelle » est forgé dès 1947 dans : Theodor W Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 2000.

l'habitude d'exister et de s'afficher séparément : son, image fixe, images animées, texte. Si l'idée n'est peut-être pas tout à fait nouvelle (un livre peut mêler textes et photographies ; un film amalgame souvent une musique à ses images animées), le multimédia insiste sur la présentation simultanée et agrégée de contenus associés à différents médias au sein d'un autre médium sous-jacent. Si l'informatique a accouché de la notion de multimédia, c'est peut-être qu'elle est moins un nouveau médium qu'un « infra-médium », sur lequel les autres peuvent se greffer et apparaître *presque* tels qu'en eux-mêmes.

Autre logique particulièrement visible dans les industries médiatiques, celle de la « remédiation », du passage d'un contenu issu d'un certain média vers un autre présentant d'autres qualités formelles, soit encore « la représentation d'un médium dans un autre »¹. La remédiation opère une légère altération du contenu initial, afin de l'adapter aux régimes spécifiques du nouveau média. Par exemple, il n'est pas rare de voir un roman adapté en bande dessinée, en film ou en série télévisée ; un reportage repris à la radio, à la télévision, dans les journaux, sur Internet, sous des formes cousines ; etc. Dans l'industrie cinématographique, l'idée même d'une « chronologie des médias » acte bien d'une logique générale capable de se moduler selon différents supports.

Dernièrement est aussi apparue l'idée du « transmédia », et plus exactement d'une « narration transmédia ». On veut pointer là la capacité d'une œuvre à se développer en dehors d'un unique média, par l'apport de contenus produits selon d'autres régimes médiatiques. C'est le cas de certaines séries télévisées ou de certains jeux vidéo, qui se ramifient et s'amplifient *via* d'autres médias de transmission (internet, BD, vidéo) : s'élaborent ainsi des histoires riches de contenus issus de médias disjoints.

L'usage scientifique : les médias et le médiologique

C'est sans doute à McLuhan que revient le mérite d'avoir élargi considérablement la notion, bien qu'il se gardât de la définir précisément. En 1964, dans *Understanding media*, il donne au mot « médium » un sens très ample² : *tout prolongement technico-technologique³ de nous-mêmes est un médium*. La souris d'ordinateur, la voiture, la bouteille d'eau, la route, le téléphone, le crayon – mais aussi l'alphabet, l'argent, les jeux, l'électricité, la lumière électrique, etc.

¹ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998. *Vide infra*, p. 165.

² Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Point, 1968.

³ Cette nuance est la nôtre. La technique est la sous-traitance du traitement de la matière (par des machines) ; la technologie est la sous-traitance du traitement de l'information (par des appareils). McLuhan ne parle que de « prolongement technique ».

Il pose avec une force sans précédent, et dans une formule lapidaire, que, vu ses effets sur l'homme et nos sociétés, c'est le médium qui compte, non son usage ! Autrement dit, *le médium est le message*.

En effet, pour McLuhan, il y a le médium et le message (ou le contenu), c'est-à-dire d'un côté le moyen par lequel l'homme se projette dans son monde, et de l'autre les choses qu'il choisit de faire, de traiter ou de transmettre avec cet outil. Et à bien regarder les changements intervenus chez l'Homme au cours de son histoire, on s'aperçoit que c'est moins le message que le médium lui-même qui aura primé (la mécanisation de l'industrie a révolutionné nos modes de vie, de travail, de loisirs, etc que l'on produise des voitures ou des *cornflakes*). Le médium façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes. Comment ?

Point de départ de la thèse de McLuhan : le médium est une prothèse. Toute prothèse est médium. Le médium, en dehors de tout contenu, influe d'une part sur la structure sociale (il lui « donne sa saveur culturelle particulière ») et d'autre part sur le sensible de l'homme (« il façonne l'expérience et la conscience de chacun de nous »)¹. Progressivement le médium va donc façonner tout notre sensible, le monde qui nous entoure et le milieu dans lequel nous baignons. D'où le point d'arrivée : notre milieu est la somme de nos média. Le médium est ce qui prolonge et ampute l'être de l'homme dans une forme technico-technologique nouvelle².

Sous son concept de médium sont donc regroupés des objets et des abstractions susceptibles d'influer sur le comportement des récepteurs simplement par leur forme et leur mode d'action. Dès lors, les sciences médiologiques vont tenter d'analyser les altérations de la sensibilité de l'individu, partant de l'hypothèse que les média détiennent un *pouvoir anthropique*.

Pour Régis Debray, fondateur de la médiologie, « le médium n'existe pas ». Délaissant l'objet-médium, insaisissable, mal fagoté, retors, il place l'accent sur la discipline et sa méthode, la médiologie. On peut malgré tout au travers de ses différents cours réussir à isoler quelques ébauches définitionnelles qu'il ne dénierait pas. Le médium est « *l'ensemble, techniquement et socialement déterminé, des moyens de transmission et de circulation symbolique* ». La médiologie s'intéresse moins aux *mass-media* (et même pas du tout) qu'à ce qu'on pourrait appeler, dans d'autres sociolectes, des idéologies ou des mèmes. Ainsi peuvent passer sous sa coupe, des institutions (école), des objets techniques (tube cathodique), des supports matériels (le papier), des codes sociaux (grammaire), des organes du corps (larynx), des modes généraux de communication (imprimé)³.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 14-24.

Quatre dimensions s'intriquent dans le concept large et à peine énoncé de médium : « 1/ un *procédé général de symbolisation* (parole articulée, signe graphique, image analogique) ; 2/ un *code social de communication* (la langue utilisée par le locuteur ou l'écrivain) ; 3/ un *support physique* d'inscription et de stockage (pierre, papyrus, support magnétique, microfilms, cd-roms), et 4/ un *dispositif de diffusion* avec le mode de circulation correspondant (manuscrit, imprimerie, numérique) »¹.

Il s'agira moins chaque fois d'analyser séparément chacune de ces quatre facettes, que de prendre en compte toute la richesse du terme, pour décortiquer, en bon médiologue, *ce qui compte*, c'est-à-dire encore et toujours les effets structurels sur l'homme et la société. C'est pourquoi la finalité de l'étude peut se déporter du médium lui-même vers ce qu'il organise, savoir la *transmission*. Le médium n'est ni un *mass-media*, ni un moyen (vecteur ou canal), il est un « dispositif véhiculaire » qui façonne notre histoire, qui sert à forger une « matrice de sens »². Cet organe de transmission est l'invisible support de la circulation des signes, quels que soient leur mode de communication et leur stade chronologique.

Pour les médiologues, de 1960 ou du XXI^e siècle, le médium est un dispositif matériel *véhiculant du sens* et qui n'est intéressant que dans la mesure où il organise une sculpture du sensible par la transmission pénétrante de ce sens.

L'usage esthétique : les médiums et le médiumnique

C'est Greenberg qui a popularisé l'idée de « médium » dans le champ de la critique d'art et plus globalement de l'esthétique. Dès son article « Vers un Laocoon plus neuf », paru en 1940, il analyse la démarche de l'art moderne comme la volonté de mettre à jour les caractéristiques propres et exclusives de chaque discipline artistique. Autrement dit, chaque art qui cherche à découvrir son essence doit s'affronter à ce qu'il est en propre ; c'est ainsi qu'il met à jour les qualités de son médium. Par exemple, la planéité de la surface d'une toile sera le seul élément pur de l'art pictural. Partant, les peintres qui la mettent en avant et qui s'affrontent à cette seule question, accomplissent le programme latent de la peinture à la recherche d'elle-même. Par conséquent, l'école de New York est la plus probe des démarches artistiques. *Ergo*, Jackson Pollock et ses compagnons d'armes sont les plus grands peintres de leur temps (de tous les temps ?).

L'art en son médium ne vise plus seulement à représenter du mieux possible et selon la sensibilité d'une époque, un contenu nouveau ou repris – il est aussi capable d'un « progrès », définissable soit comme l'exploration de

¹ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 35.

² *Ibid.*, p. 31.

toutes les potentialités artistiques de son médium, soit comme la découverte de son destin plastique. Les enjeux médiumniques viennent remplacer les anciennes questions artistiques. Le médium de l'art serait alors à trouver à la croisée de deux chemins : l'approche matériologique et la volonté d'art. Il indexe une certaine classe de matériaux et leurs techniques afférentes, en même temps qu'il se confronte aux exigences particulières d'un artiste en quête de sens.

Et l'art moderne est peut-être en effet ce moment de l'histoire de l'art où l'œuvre se crée dans le désir de laisser transparaître son médium en ses constituants, son régime et son potentiel. Car les médiums détiennent un *pouvoir poïétique*.

Pourtant, au moment même où Greenberg sculptait le concept, le fait artistique multipliait les aventures qui allaient le contredire.

Dans les expérimentations iconoclastes et même arto-clastes d'un mouvement comme Dada, que Fluxus remettra au goût du jour dans les années 1960, de quel médium oserait-on parler ? L'œuvre y est un montage hybride, non fini, mêlant sans hiérarchie tout matériau, entre performance et installation, refusant toute technicité au geste de l'artiste, se désintéressant de la forme pour ne considérer que son impact politique ou anarchique !

Depuis l'art contemporain, les arts ont moins tendance à se structurer derrière les « arts classiques » (les arts à médium ?), qu'à se multiplier tous azimuts pour voir émerger un florilège de nouvelles branches : installation, *body art*, art conceptuel, *land art*, vidéo, etc. Non seulement les anciens médiums n'ont guère plus cours, mais les nouveaux semblent plus enclins à vouloir mêler différentes opérativités médiumniques qu'à se forger un médium propre et pur.

Plus récemment, l'irruption des nouvelles technologies dans l'art a produit l'avènement d'un « art des nouveaux média(s) », à l'appellation aussi discutable qu'étonnante. Sont concernés *a priori* les arts usant de l'électronique (puis de l'informatique), d'internet et des interfaces interactives, pour produire des œuvres d'un nouveau genre. S'il s'agit vraiment de l'art d'un seul nouveau médium – celui du numérique – pourquoi le qualifier d'un pluriel nébuleux (« les nouveaux médias ») ?

D'ailleurs, à ceux qui affirment cet avènement d'un « art technologique », il faudrait demander de vérifier qu'il s'accompagne bien d'un ensemble de règles spécifiques et exclusives de création. L'œuvre ainsi produite, si elle est d'art, est-elle vraiment *sui generis* ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une sculpture, ou d'une installation, ou d'une performance – qui intègre une dimension technologique plus ou moins appuyée ? Nam June Paik, dans sa série des *Robots*, est-il sculpteur, *designer* ou techno-artiste ?

La technologie numérique ne serait-elle pas avant tout un médium d'hybridation, un « méta-médium » ? Les « nouveaux médias » numériques viendraient alors organiser la tendance à « l'effrangement des arts »¹, en se greffant sur certains, en hybridant d'autres. Ce qui bien sûr irait prendre le contre-pied de l'idée greenbergienne de médium, devant assurer l'essentielle pureté d'un art ne frayant avec aucun autre...

II. Cerner le médium artistique

Considérons l'art du roman. Comment se présente-t-il ? Comment se donne-t-il à l'appréciation de ses récepteurs ? Que pourrait-on appeler le « médium du roman » ?

Le romancier travaille avec les mots d'une langue, qu'il agence pour tramer son texte. Écrira-t-il au stylo rouge, à la plume, à la machine à écrire, à l'ordinateur, avec un logiciel de reconnaissance vocale ou en dictant à son secrétaire : il fera toujours de la littérature, et la même. Bien que ses *outils* aient pu varier, le médium reste inchangé parce que son matériau et son intention, eux, ont résisté. Le romancier d'aujourd'hui et celui du XIX^e siècle sont frères d'art, car ils s'affrontent à la même matière, les « mots raconteurs » ; tandis que le poète et le romancier modernes, chacun derrière son écran d'ordinateur, ne partagent pas tout à fait le même art bien qu'ils usent du même outil numérique : pour l'un, sa matière est faite de « mots raconteurs », pour l'autre de « mots évocateurs ».

Que le résultat de ce travail créateur tienne sur un manuscrit, un tapuscrit, ou un carnet – cela n'importe pas non plus à l'art en écriture et donc ne joue pas sur la définition du médium. Écrit sur du bois, du vélin ou du papyrus, le poème est toujours poème et le *substrat* de son inscription n'est pas même secondaire, il est accessoire.

Quant au médium du peintre, il pourrait s'analyser comme la « matière colorée agencée ». Quelle que soit sa spécificité matériologique, la peinture est toujours la matière primaire, par laquelle l'intention de l'artiste engendre forme et sens. L'outil du peintre peut varier – pinceau, couteau, doigt, corps – l'artiste n'en fait pas moins de la peinture. Le substrat de son travail peut être changeant – toile, carton, fresque – il n'en reste pas moins peintre. Là encore, le médium de l'art semble se distinguer de l'outil de l'artiste et du substrat de l'œuvre.

Revenons au roman. Comment le reçoit celui qui le lit ? Classiquement, il le lit sur un *support* « livre imprimé », dont le format importe peu : en gros caractères, en poche, en pléiade, en album jeunesse, etc, le lecteur lit

¹ Théodor Adorno, « L'art et les arts » [1967], dans *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 43-74.

toujours le même livre tant qu'il lit les mêmes mots, quel que soit leur *vecteur* de présentation. De même, le support « écran » offre différents vecteurs *a priori* indifférents à l'œuvre : ordinateur, tablette, liseuse ou téléphone. Le changement de supports lui-même est censé resté anodin puisque le texte de l'œuvre est scrupuleusement respecté. Dans un livre, sur un écran, voire sur un mur, c'est toujours le même roman qui se donne à lire. De fait, un tel changement reste neutre dans la mesure où il ne transforme pas la modalité de la réception (ici, la réception visuelle de l'œuvre par sa lecture lexicale). Un poème peut apparaître dans son recueil originel, dans une anthologie pour enfants, sur un panneau de métro, gravé sur un mur, dans un *twit*, sur un écran de téléphone – il reste égal à lui-même. Ce sont certes là des supports et des vecteurs différents de présentation de l'œuvre à son public – mais ils ne sont pas censés interférer avec l'appréciation de l'œuvre, donc avec le médium de l'art du littéraire.

La thèse est déjà moins tenable avec les traductions, non seulement parce qu'elles ne sont ni la langue, ni les mots, ni le rythme de l'auteur, mais aussi parce qu'elles varient avec les traducteurs. C'est que l'œuvre traduite est une œuvre seconde, se présentant à de nouveaux récepteurs sous une forme altérée sans pour cela nuire à l'œuvre primaire restée pure. Celle-ci, lorsqu'elle s'élabore, reste indifférente à ses potentielles traductions. Sans doute le médium de la littérature est-il de ceux qui peuvent voir leurs œuvres s'accroître de traductions interprétantes, de *versions*.

Mais pour le théâtre ? On peut recevoir une même pièce de théâtre en la *voyant* jouer sur scène, en la *lisant* dans un livre, ou en *l'écoutant* grâce à un livre audio. Les conditions matérielles de réception sont des plus variables puisqu'elle recourt ici à trois régimes différents du sensible. Nous dirons que la condition matérielle d'accès à l'œuvre est son *support*, ici : le corps de l'acteur, l'écrit papier, la voix invisible. Le *vecteur*, lui, sera le mode communicationnel de diffusion de l'œuvre, le choix industriel de sa circulation : par exemple, le corps de l'acteur se donnera à voir dans des théâtres nationaux, des kermesses, des écoles, en plein air, etc.

Comment l'auditeur entre-t-il en contact avec une symphonie ? Sur un CD, à la radio, dans une salle de concert : ce sont là autant de vecteurs de diffusion pour l'art musical. Et comment pourra-t-il apprécier tel opus de tel compositeur ? Dans une des nombreuses *interprétations* enregistrées au fil du temps, en version concert ou en studio, par tel grand chef d'orchestre ou tel autre. L'œuvre du maître, tant qu'elle est respectée dans sa partition, dans son *texte*, sera jugée telle qu'en elle-même – quelles que soient la qualité et la diversité des vecteurs de sa présentation et des versions interprétatives de son texte.

Pour les œuvres autographes comme les peintures et les sculptures, il n'y a théoriquement qu'une seule réception possible : celle en face à face, devant

l'objet peint ou sculpté par l'artiste lui-même. Mais en fait, l'art de la peinture a réussi à se diffuser à la Renaissance grâce à la technique de la gravure, par laquelle un copiste (bien souvent artiste lui-même) reproduisait les œuvres majeures des maîtres, puis les diffusait sous forme de dessins noir et blanc de petit format. On peut alors dire que là encore, l'œuvre était réinterprétée par le graveur puis diffusée sur support papier, *via* le vecteur des gravures. Encore de nos jours, qui ne connaît *La Joconde*, et qui l'a vue de ses yeux ? Les vecteurs de *re-présentation* de l'œuvre, respectueux de ses qualités intrinsèques, permettent de l'apprécier sans la juger sur pièces : les photos, les posters, les imprimés. On doit y adjoindre des vecteurs de *dérivation* de l'œuvre, moins respectueux de ses qualités propres, diversifiant allégrement les supports de présentation, mais tout aussi porteurs du contenu et de l'idée de l'œuvre : tout le *merchandising* des musées est construit là-dessus. Les versions abrégées ou pour enfants des grands classiques de la littérature relèveraient, pour les œuvres littéraires, de cette logique de « dérivation vectorielle ».

Et qu'en est-il de la sculpture ? Sous l'apparente unicité d'un art immémorial, peut-on vraiment dire que l'art du tailleur et celui du modelleur recouvrent les mêmes pratiques, les mêmes techniques et le même apparaître de l'œuvre ? Le premier taille son bloc (de bois, de marbre) pour en extraire une œuvre, le second façonne son travail en amalgamant progressivement son matériau plastique (argile, terre). Et l'œuvre est-elle bien la même si elle est statue en marbre unique confinée dans une église, ou bronze fondu en plusieurs exemplaires, à partir d'un moule, lui-même issu du travail effectif de l'artiste, qui n'était donc que la matrice de la future œuvre offerte au public ? Les multiples bronzes *sont* l'œuvre ; les copies en plâtre exposées par souci de conservation d'originaux fragiles sont des vecteurs de re-présentation ; les moulages réduits vendus dans les boutiques sont des vecteurs de dérivation ; les divers matériaux (bronze, plâtre, argile, plastique) en sont les supports.

Dressons donc un premier bilan de cette analyse. Le médium de l'art est le matériau-à-informer, que l'artiste affronte par son geste singulier répondant à son intention : l'écrire, le peindre, le composer, le sculpter. Il n'est ni l'outil de l'artisan, ni le substrat matériel contingent de l'œuvre en train de se faire. Mais le médium d'un art est aussi le régime de présentation de l'œuvre à son public : le texte écrit, la surface peinte, la mélodie sonore, le volume dans l'espace. Il n'est ni le support concret de cette modalité, ni le vecteur socio-économique de sa diffusion (de présentation, d'interprétation, de représentation ou de dérivation). On distinguera donc d'un côté le médium tel qu'en lui-même, au moment de la création et de la réception d'un art – et de l'autre, les conditions connexes de sa bonne marche : outil, substrat/support, vecteur.

D'où notre thèse paradoxale : *la notion de médium ne parvient à devenir saillante et ne se révèle pertinente qu'à partir de l'instant où les artistes considèrent leur art sous l'angle de ses conditions connexes*. La peinture précise son médium quand elle commence à muter à cause de ses outils (les tubes de couleur des impressionnistes) ou de son substrat (le mouvement Support-Surface). On se demandera ce qu'est le médium de la poésie quand des poètes déclareront que leur œuvre a été spécifiquement créée pour être entendue *en live* et non lue sur du papier (poésie sonore) ; on se demandera si la bande dessinée « numérisée » bascule véritablement dans un nouveau clade d'une « bande dessinée numérique », si des œuvres se voient spécifiquement créées en fonction des nouvelles propriétés des tablettes et des écrans et en deviennent incompatibles avec la sphère du papier ; etc.

C'est au moment de la prise de conscience des réserves créatrices de ses conditions connexes, que le « médium » se baptise et germe tel le talisman chargé de conserver la veine unique et primordiale devant continuer d'irriguer un art foisonnant, explorant de nouvelles pistes de production. Et le médium ne pouvait se révéler tant qu'il n'était pas secoué, tant que les conditions connexes de son bon exercice ne cherchaient pas à prendre leur autonomie.

Tant que les artistes étaient focalisés sur leur art/médium, tant que l'art se résumait à la simple expression de son médium, et que les créateurs étaient jugés pour leur technique et leur intention d'art appliquées à un médium – *il ne pouvait pas être question du médium*. Mais dès que l'effort, l'intérêt, la recherche se déplacèrent sur les conditions connexes du médium, alors il devint urgent de lui accorder une place dans le langage et dans le travail.

Centrer le discours sur la question du médium fait alors peut-être droit à une triple préoccupation. Considérer que la création vise dans son faire à *sublimier un matériau*, en lui donnant ses « lettres de noblesse artistique » ; observer la *réflexivité de ce matériau*, qui non seulement donne à voir, mais qui aussi *se donne à voir* ; placer le travail artistique dans une démarche heuristique, de *recherche formelle*, visant à l'exploration voire l'exploitation des possibilités du médium en lien avec ses conditions connexes. Voilà donc paraître le médium de l'art !

Comme le créateur se focalise sur son médium, le récepteur devra, pour comprendre l'intention et le geste de l'artiste, être sensible aux mêmes problématiques – et le médium est bien ce qui transparait quand le public se concentre sur les enjeux matériels et formels d'une œuvre d'art, afin de saisir comment elle vient à lui. C'est alors le *matériau, en son agencement et en ses qualités et dans son articulation avec ses conditions connexes d'existence*, qui, aux moments de la création *et* de la réception, est le point nodal de l'attention et de la relation. C'est donc en retranchant au faire

artistique les conditions connexes d'apparition de l'œuvre, que l'on réussira à découvrir le médium de l'art.

D'abord matière, le médium est la transcendance d'un matériau d'origine et son exploitation artistique. L'artisanat a ses matériaux ; l'art, des mêmes, sécrète son médium. L'industrie de la poterie produit des objets à partir de la glaise ; l'art de la poterie crée des œuvres, en exploitant ce matériau dans un conflit entre l'artiste en son faire et son vouloir et la matière en ses réserves et ses résistances. Le médium est le mode d'être artistique d'un matériau. Plus exactement, il est l'ensemble des matériaux dans leur usage et destination artistiques, dans leur régime artistique (qui définit ainsi l'art du médium en question). Médium, *alias* matériau transcendé, ou matériau qui échappe à sa condition mondaine et prosaïque par le geste technique et intentionnel de l'artiste.

La résistance du médium et ses conditions d'existence sont les limites et les problèmes autant que les ressources et l'avenir de l'art. Le médium dit aussi bien le matériau que le mouvement de la « poïèse » qui s'en empare ou l'attention de « l'esthèse » qui le perçoit. Il a, non une logique, mais une *opérativité* interne que l'artiste doit affronter, pour que le public puisse s'y confronter. Le langage peut s'exploiter : techniquement (le langage de communication quotidien), poétiquement (le médium de la poésie, ce sont « les mots extraits de leur mondanité »), théâtralement (le médium du théâtre, c'est le « discours incarné par des agents »), romanesquement (le médium du roman, c'est le « récit déployé prosaïquement »). Et le médium « littérature » n'existe peut-être pas en soi, forcé de se préciser dans une multitude d'usages plus contraints.

Deux leçons sont données dès lors que l'on s'attache à cette idée de médium artistique : primo, c'est la matière même qui porte les enjeux de chaque art, et secundo, l'autonomie de chaque art est revendiquée, non seulement par rapport à la société, mais aussi par rapport aux autres arts.

Il y a alors deux façons d'approcher un médium : tenter d'en définir le propre, mettre en lumière son ossature, exalter sa « pureté » ; ou observer ses moyens d'extension non-catastrophique (de sorte qu'il se survive malgré tout), mettre sa gestique au premier plan, célébrer son « exubérance ». La première approche pourrait être qualifiée d'essentialiste, elle qui tente de donner une définition a-historique de la nature d'un art ; la seconde s'intéresse plutôt au devenir d'un art, dans le respect de critères qui en maintiennent le fil trans-historique. D'un côté, la position du puriste (légaliste et dogmatique) et de l'autre, la tournure du formaliste (anarchiste et expérimentale).

III. L'art, son médium et les média

Première partie : le médium de l'art

S'il apparaît au début du XX^e siècle, le médium est peut-être une résurgence du problème plus ancien des disciplines artistiques, autrement dit de l'idée même d'un pluriel, les arts, qui viendrait compartimenter la grande idée de l'Art, au singulier. Les muses furent sans doute la première allégorie d'une divisibilité de l'Art. Les arts poétiques, les rhétoriques, les poétiques émaillent l'histoire des théories littéraires et artistiques : elles nous fournissent des traités censés éclairer les qualités et les différences de tel ou tel art, oscillant entre l'exercice normatif proposant des règles de bonne création et l'analyse esthétique observant les usages et les effets d'une œuvre ou d'un genre. Les académies, les ateliers, les concours ont été autant de façons d'organiser des pratiques artistiques communes répondant à autant de goûts du public. La philosophie apportera son tour personnel à l'entreprise en préconisant différents systèmes des Beaux-arts, fondés en principe et non plus en pratique (Schopenhauer, Hegel, Alain). Nous avons décidé de remonter ce fil archéologique jusqu'au XVIII^e siècle, pour y relever les premiers germes du futur médium avec Diderot puis Kant.

La notion de médium naît véritablement avec l'Art Moderne, dont l'histoire est une exploration sans précédent des possibilités techniques de chaque discipline. L'Art Moderne voit en effet fleurir les expérimentations et les aventures artistiques qui délaissent le contenu (le sujet traité ou l'objet représenté) au profit d'un questionnement sur les moyens de sa *présentation* (l'œuvre d'art en sa matérialité). Et ce moyen, matériel et technique, ce sera justement le médium. Et c'est sans doute au critique d'art américain Clement Greenberg que l'on doit attribuer sa conceptualisation précise¹.

En 1940, dans « Towards a newer Laocoon », le critique américain dresse une « apologie historique de l'art abstrait » (peinture, sculpture, poésie, musique). Historien de l'art, il relève les rapports tendus entre les disciplines artistiques cherchant à conquérir leur souveraineté en se libérant de l'influence des arts dominants. Depuis le XVII^e siècle, c'est la littérature qui domine le chœur des arts, leur imposant le recours à la fiction et à la narration. Mais les arts ont toujours tenté, avec plus ou moins de succès, de s'autonomiser, de rompre avec la nécessité de la *storia*. Ainsi il fut un temps où la musique domina, insufflant ses valeurs d'immédiateté et de pureté aux autres arts. En creux se définit donc le médium d'un art comme l'ensemble de ses qualités propres et exclusives.

¹ Les deux articles de Greenberg traduits sont lisibles dans Pascal Krajewski (sld), *Appareil*. N°17 : *Art et médium 1 : Le médium de l'art*, MSH-Paris Nord, Juillet 2016, en ligne. Les extraits qu'on va lire en sont issus.

C'est par la vertu de son médium que chaque art est unique et strictement lui-même. Pour restaurer l'identité d'un art, l'opacité de son médium doit être accentuée.

A son époque, Greenberg note comme les arts ont finalement réussi à s'autonomiser, chacun ayant trouvé sa veine propre, en devenant « abstraits », c'est-à-dire en refusant le recours à la narration pour se concentrer sur les problèmes formels de leur médium. Ainsi en va-t-il de la peinture abstraite d'avant-garde qui découvre son médium en s'affrontant à ce qui lui résiste en propre :

L'histoire de la peinture d'avant-garde est celle d'une soumission progressive à la résistance de son médium ; résistance qui est avant tout celle de la surface plane du tableau, luttant contre les efforts visant à en faire un « trou au travers duquel » paraît l'espace perspectiviste réaliste.

Vingt ans plus tard, dans « Modernist painting », Greenberg revient sur son intuition pour la confirmer en étudiant l'histoire de la peinture jusqu'à son modernisme actuel. La leçon historique se double d'une découverte philosophique : c'est dans sa capacité à l'auto-critique, issue des Lumières et de Kant, qu'il faut comprendre l'idée de Modernisme. En art, une telle auto-critique passe par une interrogation sur la nature du médium de chaque discipline. Ainsi peut s'élaborer une auto-définition de chaque art, ramené à sa pureté, c'est-à-dire à ce qu'il ne partage avec aucun autre. En peinture, cet élément, ce propre, consiste en la planéité de la surface de la toile ; la peinture moderniste, formelle, y trouvera donc son axe exclusif d'exploration.

Et l'insistance sur l'inéluctable planéité de la surface (*flatness of the surface*) fut le point le plus fondamental dans les processus critiques par lesquels l'art de la peinture chercha à se définir au cours du Modernisme. Car la planéité était le seul élément exclusif de l'art pictural.

Qu'il s'agisse de trouver les caractéristiques essentielles d'un art, de l'établir en sa « pureté » en déterminant les propres de son faire artistique – ou bien d'inventorier les forces et les potentiels du dit art, de fixer un cap pour son progrès exploratoire – la question du médium va permettre de dire le destin d'un art. Nous proposerons donc de tester le concept en réfléchissant sur trois disciplines artistiques qui se sont autonomisées à force d'explorer ce qui était d'abord une unique veine médiumnique : le dessin, la bande dessinée et le dessin animé.

Seconde partie : les média dans l'art

La notion de « média » est, s'il était possible, encore plus fuyante que celle de « médium ». Selon sa langue d'ancrage, il n'est pas même dit qu'elle soit le pluriel du médium (et duquel ?).

Même si l'on réduit le champ de l'interrogation au seul domaine artistique (afin de cerner les média dans l'art), l'entreprise n'est pas moins périlleuse. On pourra proposer quatre zonages successifs pour préciser notre questionnement et les usages possibles de la graphie « média ». 1) Préférer « média » à « médiums » (et donc le tenir pour le pluriel du « médium » artistique), c'est simplement reconnaître au sein de la sphère de l'art l'existence d'œuvres pluri-médiatiques, qui usent simultanément de plusieurs médiums/a, c'est-à-dire qui mêlent diverses disciplines artistiques jusque-là cloisonnées. 2) Entendre « média » comme le pluriel de « médium » pris en son sens large (médiologique), c'est ouvrir la porte à l'ensemble de nos prothèses quotidiennes qui forment notre sensible collectif et notre sensibilité individuelle ; car de nos jours, tout, rigoureusement tout, peut faire office de matériau artistique. 3) Évoquer les « médias en art », c'est tenir compte de l'irruption des médias culturels de masse dans notre société, leur ménager une place dans la sphère de l'art – même s'ils importent avec eux une économie, une réception et des dispositifs sans aucun rapport avec les médiums traditionnels de l'art. 4) Enfin, les « nouveaux média en art » feront référence à l'arrivée massive des technologies numériques et de l'informatique dans la sphère de l'art.

À une interrogation sur le fond, s'ajoutera un casse-tête lexicographique sans doute indémêlable. Quels mots en effet permettraient de théoriser l'irruption de ces « média(s) » dans l'art ?

Premier écueil, l'histoire très accélérée du développement des technologies depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les nouveaux média(s) déferlent dans nos quotidiens à un rythme effréné. Un terme forgé dans les années 1960, pour faire face à telle apparition ou à tel développement récents, sera déjà obsolète la décennie suivante, et devra faire place à une nouvelle notion permettant une approche plus englobante ou différemment troussée. L'idée du « poly-média » est une hydre mutante.

Une difficulté supplémentaire tient à l'importance et à la spécificité de la terminologie anglo-saxonne. Car l'anglais ne connaît que le couple *medium/media* (singulier/pluriel), pour évoquer tout ce qui touche à la transmission d'un contenu – de sorte que la télévision est un *medium* pour le locuteur anglais, tandis qu'elle est un média pour le locuteur français. L'emprise de l'anglo-saxon étant particulièrement prégnante dans les industries culturelles comme dans le numérique, l'incompatibilité terminologique entre notre approche et la leur sera particulièrement épineuse et retorse à résoudre. Parlera-t-on d'un « art multimédia », pour rester au plus

proche de l'anglais et rappeler le pluriel latin du médium artistique – ou d'un « art multimédias », lorsque celui-ci utilise clairement des techniques polymédiatiques importées des grands médias de masse ? Une « œuvre multimédia » se pluralise-t-elle en des « œuvres multimédias » ?

Le problème que nous tenterons de construire dans la seconde partie sera donc double : ontologique et lexicologique. Quel est le médium d'un art composé de plusieurs média, et comment peut-on le catégoriser ? L'art peut-il survivre à l'intégration toujours plus échevelée des médias et de leur économie ? Peut-il si aisément assimiler leur logique à ses modalités (créatrices, réceptives, conservatrices...) ? Nous partirons du terme forgé par l'artiste-théoricien Dick Higgins dans les années 1960 pour analyser les œuvres hybrides de son temps : l'intermédia¹.

En 1966, dans « Intermedia », l'artiste américain note l'émergence d'œuvres inclassables, « venant se loger entre les médiums reconnus », qu'il appellera des intermédia, et qu'il considère comme l'art le plus intéressant de son époque. Les collages, les *ready mades*, Fluxus, les *happenings*, les *combine paintings* – loin de la pureté des arts abstraits – sont la force vive d'un art socialement engagé qui ne s'embarrasse pas de problèmes techniques mais revendique un usage politique de l'art.

Quinze ans plus tard, dans « Synesthesia et intersenses », l'artiste revient sur le contexte de la création de ce terme : il nous semble qu'il décrit moins une mode ou un mouvement datés, qu'une tendance constamment présente dans l'histoire de l'art : celle visant à faire fusionner, à l'intérieur d'une même œuvre, plusieurs médiums artistiques.

Notre problème lexicologique est donc posé d'emblée, puisque « the intermedia » s'entendra d'abord comme « les [œuvres] intermédia », puis très vite comme la classe ainsi constituée de « l'intermédia ».

Nous pourrions tester la résistance de la notion du médium à ces nouvelles logiques, en nous intéressant à deux domaines bien différents : d'une part, l'esthétique des choses banales (avec Danto et Duchamp/Warhol) ; et, d'autre part, la genèse d'un art peu connu en France, l'art radiophonique.

Higgins montrait la voie ; l'avenir allait la confirmer. Des logiques médiologiques exogènes s'introduisirent dans la sphère de l'art et les dénominations se multiplièrent : le *mixed media*, le post-média, le numérique, le trans-média, le multi-média. Ce sont là autant de façons de reposer la question chaque fois qu'une nouvelle forme d'hybridation entre dans la danse. Et c'est peut-être chaque fois une façon de dépasser, en la niant ou en la minimisant, l'emprise et l'opérativité du médium, pourtant conçu comme condition d'un art « pur », donc de tout art majeur.

¹ Les articles traduits de Higgins sont lisibles dans Pascal Krajewski (sld), *Appareil. N°18 : Art et médium 2 : Les médias dans l'art*, MSH-Paris Nord, Septembre 2017, en ligne.

Enfin, on pourra poser la question de la présentation des œuvres, de leur médiation, c'est-à-dire interroger le rôle de l'institution muséale comme médium dans la sphère de l'art, qui, pour s'adapter aux nouvelles logiques du XX^e siècle, doit elle aussi muter.

Bibliographie

- ADORNO Théodor, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- ADORNO Théodor et HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison [1944]*, Paris, Gallimard, 2000
- ALAIN, *Système des beaux arts [1920]*, Paris, Gallimard, 1953
- BALLE Francis, *Les médias*, Paris, PUF, 2014
- BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1999
- DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000
- DE KERCKHOVE Derrick, *L'intelligence des réseaux*, Paris, Odile Jacob, 2000
- FLUSSER Vilém, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006
- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art [2 Tomes]*, Paris, Seuil, 1994 et 1997
- GREENBERG Clement, « La peinture moderniste » et « Vers un *Laocoon* plus neuf », dans KRAJEWSKI Pascal (sld), *Appareil. N°17 : Art et médium 1 : Le médium de l'art*, MSH-Paris Nord, Juillet 2016, en ligne
- GUILLORY John, « Genesis of the media concept », dans *Critical Inquiry. Vol 36, N°2*, Hiver 2010, en ligne
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. Tome 1 [cir. 1820]*, Paris, Librairie Générale Française, 1997
- HIGGINS Dick, « Sur les intermédia », dans KRAJEWSKI Pascal (sld), *Appareil. N°18 : Art et médium 2 : Les média dans l'art*, MSH-Paris Nord, Septembre 2017, en ligne
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon [1766]*, Paris, Hermann, 1990
- MCLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie [1962]*, Paris, Mame, 1967
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme [1964]*, Paris, Points, 1968
- QUARESMA José (sld), *Art and Remediation*, Lisbonne, Université de Grenade, 2013
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000