

Une étude Louvre Alliance pour le Forum d'Avignon

CULTURE

LES RAISONS D'ESPERER

création et créateurs

Nous tenons à remercier l'ensemble des personnes que nous avons rencontrées et qui nous ont aimablement accordé leur temps :

Yann Algan, Institut d'Etudes Politiques de Paris; Hortense Archambault, Festival d'Avignon; Jacques Attali, PlaNet Finance; Elie Barnavi; Laurent Bayle, Cité de la Musique; Rodolphe Belmer, Canal+; Françoise Benhamou, Université Paris-XIII; Marc Brétilot; François Brouat, Ville de Paris; Nadim Callabe, Fondation Louis Vuitton; Caroline Champion; Hervé Chandès, Fondation Cartier; Francis Charhon, Fondation de France; Jean-Paul Claverie, LVMH; Gilles Clément, Collège de France; Jérôme Clément, Arte; Julien Clément, Musée du Quai Branly; Jean-Paul Cluzel, Grand Palais; Steve Crossan, Google; Xavier Darcos, Institut Français; Jean de Loisy, Palais de Tokyo; Paul de Sinary, Institut Français; Jérôme Deschamps, Opéra Comique; Didier Deschamps, Théâtre National de Chaillot; David Edwards, Harvard; Emmanuel Ethis, Université d'Avignon; Frédéric Filloux, Groupe Les Echos; Marta Gili, Musée du Jeu de Paume; Christophe Girard, Ville de Paris; Antoine Grumbach; Arthur Guéret; Claudie Haïgneré, Universcience; Fabrice Hergott, Musée d'Art Moderne de Paris; François Hers, Fondation de France; Guillaume Houzé, Groupe Galeries Lafayette; Bruno Julliard, Ville de Paris; Chérif Khaznadar, Maison des Cultures du Monde; Nathanael La Combe, Les Partenaires; Gilles Lipovetsky,

Conseil d'Analyse de la Société; Pierre Lungheretti, Ministère de la Culture; Michel Maffesoli, CNRS; Murielle Mayette, Comédie-Française; Hector Obalk; Stéphane Plassier; Jean-Michel Ribes, Théâtre du Rond-Point; Georges Sanerot, Bayard; Sylviane Tarsot-Gillery, Institut Français; Serge Tisseron, Université Paris X Nanterre; Jean-Didier Vincent, CNRS; Dominique Wolton, CNRS; Patrick Zelnik, Naïve.

Nos remerciements vont aussi aux participants des différents groupes de travail qui nous ont aidés à enrichir cette étude : Aurore Thomas, Caisse des Dépôts et Consignations, et Claudia Ambruosi, Vivendi.

Enfin, Louvre Alliance remercie tout particulièrement les personnes sans qui la rédaction de cette étude n'aurait pu être possible : le Conseil d'Administration et le Conseil d'Orientation du Forum d'Avignon, ainsi que l'équipe du Forum : Laure Kaltenbach, Directeur général du Forum d'Avignon, Olivier Le Guay, responsable éditorial au Forum d'Avignon, Rebecca Amselem, chargée de mission.

Les rédacteurs : Christine Silbermann, Marine Ulrich, Charles-Henri Arnould, Jean-Michel Mathieu, Bertrand Moineau

©2012 Louvre Alliance.
Tous droits réservés.
Création graphique :
les designers anonymes

La création du XXI^e siècle sera planétaire, c'est-à-dire *océanique*

par Jacques Attali,

Président du Conseil de surveillance de Louvre Alliance



La création culturelle, qu'elle soit artistique, scientifique ou philosophique, est comme une mer qui connaît des marées, des courants, de la houle ou de l'écume. La métaphore maritime permet de mieux dire à quel point le destin de la création se joue dans un milieu mobile et vivant, tant vertical (les échanges thermiques entre strates de diverses profondeurs) qu'horizontal (les courants de surface). Les territoires culturels

sont ainsi façonnés par la mer de la création comme la ligne littorale l'est par le courant et la marée. Si l'échange maritime (de sédiments, d'êtres vivants ou de *containers*) est le levain des civilisations, l'échange culturel est celui de la création. Tout y est affaire de rencontres, d'itinéraires, de fronts de contacts, de mélanges et de circulations.

Le XXI^e siècle, qui s'est ouvert par une formidable révolution technologique, offre une chance à ce destin maritime de la création : celle d'une *déterritorialisation accrue*. La création y trouvera toujours plus d'occasions de métissage, de croisements, qui constituent ses premières sources d'inspiration. Elles exigent de construire des ponts, de démanteler les frontières.

Les peurs actuelles, qui s'inquiètent des rencontres, qui voient dans le refus des frontières la fin des modèles économiques de la culture, se trompent d'objet. La mer n'a que faire des douaniers, comme la création des censeurs ; la mer a besoin de ports et de détroits qui lui donnent vie, comme la création a besoin de centres d'échanges et d'écoles qui entretiendront son renouvellement.

La mer, comme la création, est mobile et changeante. Elle est une force qui ne trouve sa vérité que dans les tempêtes et sa raison d'être dans les cargaisons qu'y transportent les frêles esquifs de nos civilisations.



François Boisrond, La nouvelle Biennale (pavillon italien), 2003

«C'est peut-être plus facile de faire de la peinture que de la photo ou du cinéma ou de la vidéo. Parce qu'il n'y a pas que [de] la peinture dont on dit qu'elle est *morte*, que *tout a été fait*, et que, depuis la mort de Cartier-Bresson, il faut arriver à une *image sans qualité*. Mais en peinture, ça fait tellement longtemps qu'on estime que la source est tarie, [...] que, finalement, on emmerde de moins en moins le peintre qui fait sa peinture»

"It might be easier to paint rather than to shoot photos, movies or videos. Because it is not only painting that is said to be *dead*, that it *has all been done before* and that since the death of Cartier-Bresson, one must aim at an *image without quality*. But when it comes to paintings, it's been said for so long that the well's dried up [...] that all in all, the painter at his canvas is left the hell alone."

Note méthodologique

Approcher en quelques pages les *raisons d'espérer de la création* est une tâche ambitieuse, voire déraisonnable. La somme considérable d'écrits, d'idées et de témoignages, dans le monde entier, laisse d'abord perplexe quant à la possibilité même de couvrir le sujet. C'est pourquoi l'objectif s'est restreint à la considération non exhaustive ni péremptoire de *faire face au pessimisme ambiant en soulignant la vivacité de la création*.

Notre propos n'a ainsi ni volonté encyclopédique d'embrasser l'ensemble du sujet, ni volonté philosophique d'apporter un raisonnement définitif ou conclusif. Il s'agit bien, par l'exemple et la conviction, d'évoquer des pistes d'espoir comme autant de manifestes pour faire face au pessimisme. Nul point final ne saurait venir conclure une telle étude, ni synthèse d'un quelconque raisonnement magistral ; mais une approche par *touches*, où certaines connaîtront toujours leurs contempteurs et d'autres mériteront d'être prolongées parce qu'elles auront porté. Aussi avons-nous fait le choix de juxtaposer aux textes ou aux idées des propositions iconographiques issues d'initiatives contemporaines propres – nous l'espérons – à contrer ou à atténuer ce pessimisme.

Nous avons choisi de concentrer notre étude sur l'amont de la culture : la création. À la source de toute culture se trouve un créateur ; dans une chaîne qui se ramifie jusqu'à la diffusion ou la transmission culturelle, la création est la racine sans laquelle rien ne s'élève.

Fournir à la culture des raisons d'espérer *de la création*, c'est lui fournir l'assurance que sa source ne se tarit pas ; l'assurance de son renouvellement et de sa vivacité.

Si un créateur et une création suffisent à l'avènement d'une culture dans un temps donné et dans un endroit du monde, il reste, pour espérer *de la culture*, à leur fournir un lecteur, un spectateur ou un acheteur ; c'est la suite logique d'une chaîne dont il ne sera pas question dans la présente étude. Les raisons d'espérer proposées ci-après seront limitées à la création, sans aborder la diffusion, l'accès, le réglementaire ou la valorisation. Certes, créateur et création sont des conditions *nécessaires* et non *suffisantes* ; mais gageons seulement ici que le geste créatif est premier, essentiel, et qu'il porte à lui seul une grande part de l'espoir culturel.

Étude *démonstrative*, par l'exposé d'un discours qui évoque des raisons d'espérer, philosophiques, historiques, sociologiques ou épistémologiques ; et étude *illustrative* par la mention d'initiatives ou d'expériences concrètes de créateurs d'aujourd'hui : nous avons résolument pris le parti de ne pas respecter la base de toute démarche scientifique. En choisissant *de ne pas définir l'objet de notre étude* (la création), nous nous écartons délibérément de la rationalité. Car définir la création, poser les limites du champ de l'étude, aborder les nuances entre *création* et *créativité*, cerner les différences entre *création artistique* et *création scientifique*, approcher une définition de l'art... aurait ajouté à notre propos une telle complexité que nous eussions débordé le cadre de cette étude. Il a fallu dès lors abandonner l'idée même d'une démarche scientifique en choisissant de ne pas définir l'objet de l'étude, conscients de faire ici une infraction à la méthode. Que le lecteur veuille bien nous pardonner.

Dans cet abandon, nous avons au moins restreint le champ de la création à la seule *création artistique*. Là encore sans la définir, mais en s'arrêtant à la nomenclature primordiale de Gilles Deleuze distinguant parmi les créations de l'esprit : la *création philosophique*, la *création scientifique* et la *création artistique*. Cette dernière seule sera abordée, tout en reconnaissant aux deux autres un rôle fréquent et puissant de levier.

La création artistique, donc, sans définition ni autre nomenclature, et sans hiérarchie ni jugement de principe quant à ses figures ou à ses formes. Délibérément encore, nous n'entrons dans aucun débat de primauté relative des arts entre eux, de formes majeures ou mineures, de classement dans une matière par essence rhizomique. Le *design*, la publicité, le jeu vidéo, la mode sont-ils de l'art ? Questions inépuisables dont aucune réponse ne sera à chercher ici. Les franges, les mélanges, les irisations de formes seront mentionnés sans autre jugement de valeur que le goût subjectif et revendiqué des auteurs. *Subjectivité* qui se retrouve encore dans notre choix d'un *parti pris philosophique*, dont l'éclairage nous a semblé apte à s'écarter résolument des lieux communs et à respecter l'exigence attendue par le Forum d'Avignon.



Introduction

La fin de l'Art, la fin de l'Histoire, la fin sans cesse annoncée.

Nombreux sont ceux qui prophétisent *la fin de l'art* ou, du moins, son déclin. Plus nombreux encore furent-ils par le passé, à tous les siècles et sur tous les continents. Des débats de la scolastique aux querelles des Anciens et des Modernes, du *Salon des Refusés* aux injures de 1913 proférées à la première du *Sacre du printemps*, et jusqu'aux peintres « dégénérés » de 1937... la liste est longue des victimes des apôtres du Déclin. L'art, chaque soir annoncé malade et déclinant, était promis à sa fin ; chaque matin, au réveil, le créateur en a ri, sauvagement.

L'histoire des idées ne cesse de nous apporter la preuve de ce phénix. Chaque génération promettant que la prochaine périlitera, et chaque nouvelle œuvre d'art venant réfuter cette promesse. Avant même toute histoire de l'art, force est de reconnaître cette constance et cette *vitalité* de l'artiste.

En ce début du XXI^e siècle, il semble que cette vitalité ne soit plus sérieusement contestée. Le *déclin de l'art* est une formule désormais archaïque que même les plus pessimistes n'osent plus utiliser. Si le pessimisme ne promet plus la *fin de l'art*, il se tourne désormais vers la culture. Ce n'est pas un hasard si les plus pertinents de nos philosophes adressent leurs critiques au *champ culturel* et non à la création ; sans se tromper, s'ils dénoncent des jours difficiles à la culture, ils ne promettent plus, pour autant, la mort de l'artiste. Du *Malaise dans la culture*¹ au *Malaise dans les musées*², de Thomas Mann à Georges

Bataille et de Guy Debord à Jean Baudrillard : la dénonciation ou l'alerte, toujours avec raison, souvent avec acuité, décelant des liens entre art et pornographie³ ou entre culture et déchet⁴, mais qui, dans leurs avertissements à la culture du XXI^e siècle, n'y parlent jamais d'une quelconque fin de la création humaine. Insistons : les plus violents libelles que nous ayons eus à lire ces vingt dernières années ont porté leurs coups sur la culture de masse d'une part, et sur l'art contemporain de l'autre. Si Baudrillard en 1996 soulignait *la duplicité de l'art contemporain*, ce n'était pas de la création artistique de 1996 qu'il parlait, mais de ce mouvement spécifique et daté (« l'art contemporain »), de ce qu'Hector Obalk⁵ ou Nathalie Henrich⁶ définissent comme un *genre*, un geste particulier, une mode presque, qui ne dit, ni n'achève, le *tout* de l'art d'aujourd'hui. Le créateur qui ne faisait pas de *l'art contemporain*, lui, pouvait encore travailler et rire.

Si la philosophie ne s'y trompe pas, c'est qu'elle a cessé depuis le début du XX^e siècle, avec la génération d'Aby Warburg, de Walter Benjamin ou de Carl Einstein, de considérer l'histoire de l'art comme *linéarisée* ou vectorisée. Ni progrès, ni déclin ; l'histoire linéaire de l'art volait en éclat. Une histoire de flux, de fils ou de plis, où Dürer n'est ni au-dessous ni au-dessus de Mantegna, mais à côté, où la musique de Messiaen ne témoigne pas d'un progrès, mais d'un déplacement. L'inventivité humaine se joue dans toutes les dimensions où nul axe n'est privilégié : un *plateau* – celui de Gilles Deleuze et de Félix Guattari –, c'est-à-dire une « multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome⁷ ». Or ce *plateau* ne peut ni mourir ni décliner sans que s'éteigne également



« Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela être contemporains. »



Giorgio Agamben⁸

la vie humaine. L'histoire de l'art, ébranlée par l'art moderne et les deux guerres mondiales, n'a pu qu'abandonner la flèche temporelle de la norme, chère à Vasari ; avec Aby Warburg, l'ouverture au monde extra-européen achève encore la notion de *progrès* où *l'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique*⁹ et où la *Pensée sauvage*¹⁰ apportera son ironie excentrée sur toute tentative de norme occidentale.

Musique, peinture, poésie, sculpture et architecture... puis cinéma, vidéo, arts vivants... aucune flèche du temps ne vient ici *vectoriser* le plateau de la création, où seuls les montages, les déplacements et les mutations assurent un foisonnement, à la fois dans l'espace (la *migration de symboles*, chère à Warburg), et dans le temps (la survivance des symboles). Tout discours sur le déclin de l'art est ainsi un déni de la *modification* de l'art ; sur tout discours de la fin de la création pèse le poids de l'anthropocentrisme ou de l'académisme. Changements, modifications, déplacements, migrations ou survivances... ni pente vers le haut, ni pente menant à la perte. En cela, l'histoire de l'art est un peu la sœur de la psychanalyse freudienne dont les concepts s'inventent à la même époque et pour laquelle les mots de *progrès* ou de *déclin* seront toujours soumis au plus fort scepticisme, comme un déni du symptôme.

Première preuve : l'histoire humaine n'a jamais vu la création s'éteindre, même dans ses plus sombres périodes. Mieux, la création artistique se joue sur le même *plateau* que celui de la vie sur terre, où le déclin n'a aucun sens si ce n'est celui de l'arrêt de la vie. Témoignage d'une permanence humaine, d'une *Kunstwollen*¹¹, d'une nécessité. Preuve historique, si l'on veut, qui ouvre cette étude, à la fois meilleure preuve et preuve insuffisante. Que dire en effet après le « *c'est comme ça* » du philosophe ? Stérile ou *arctique*, la preuve par l'histoire de l'art laisse perplexe ; il lui faut la vertu de l'exemple, du témoignage et de la vérification : c'est tout l'objet de la présente étude.

Du plus intime au plus large, nos raisons d'espérer aborderont successivement : les processus au cœur de l'être humain, les formes et leurs témoignages, enfin, le monde et ses extériorités favorables.

1. Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, PUF, 2004

2. Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Flammarion, 2007

3. Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, 1997

4. Jean Clair, *Op. Cit.*

5. Entretien avec Hector Obalk, historien et critique d'art

6. Nathalie Henrich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, 1998

7. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980

8. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages, 2008

9. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Gallimard 2007

10. Claude Lévi-Strauss

11. Alois Riegl





William Forsythe, *Pas./parts*, 2002

Considéré comme *le plus européen des chorégraphes américains*, William Forsythe voit ses œuvres commandées par les plus prestigieuses compagnies du monde. Son travail déconstruit le *ballet classique*, qu'il maîtrise parfaitement, en accordant une place importante à l'improvisation et en intégrant de plus en plus les médias interactifs et l'art contemporain.

Considered *the most European of American choreographers*, William Forsythe has had his works commissioned by the most prestigious companies in the world. His material deconstructs the *classical ballet* he mastered perfectly, by granting a greater role to improvisation and by making interactive media and contemporary art more apparent in his creative endeavors.

L'ÊTRE HUMAIN

Dans ses notes de cours et de séminaires au Collège de France pour *La préparation du roman*, Roland Barthes débute par l'aveu du malaise qui le saisit à la réalisation de l'œuvre : « J'ai envie d'une Œuvre, mais je ne sais comment la choisir, la programmer. [...] Il y a donc, ici, à ce moment du Cours, un blanc. » Un *blanc*, tant le processus de création est difficile à saisir.

Assurément distinct de l'*homo faber*, le créateur est toujours où on ne l'attend pas : *partout où il y a joie* selon Bergson, ou *érotique du mal* avec Bataille ? C'est dans cet immense intervalle qu'il faut déceler, et choisir, comme des témoignages de la *Kunstwollen* de Riegl. Témoignages que l'on voudrait, dans ce premier chapitre, au plus intime du créateur et au plus proche de son geste, au commencement de ce processus désirant. Déceler, alors, dans l'être humain d'aujourd'hui et de demain, les indices d'un inépuisable désir de créer.

IÈRE RAISON D'ESPÉRER

La constance d'une volonté de créer, Éros et Thanatos

Faire de l'ordre à partir du bruit, faire naître le symbole, développer l'imaginaire... autant de sursauts dans la vie et de démonstrations de la plasticité du vivant qui dépassent les programmes génétiques et épigénétiques. Qu'on nomme cette faculté créative *auto-organisation* avec Jean-Didier Vincent ou *sublimation* avec Freud, il y a là quelque chose d'incoercible.

Source de son incoercibilité, la dualité pleine et entière du désir de créer. L'art *naît à la fois* ou *tour à tour* d'un *oui* et d'un *non*, d'une affirmation et d'un rejet, et se reconnaît, *simultanément* ou

séparément, chez Dionysos et chez Apollon, chez Éros et chez Thanatos. Merveilleuse petite perfection de l'auto-organisation cérébrale, ou miracle du langage et de la machine désirante, cette dualité assure la permanence créative qui saura jaillir, toujours, que l'on ait à nier ou à affirmer. Peu de chance ainsi de voir se tarir la source, si affirmation *et* contestation sont toutes deux sollicitées, se combinent ou se relaient.

Des mythes grecs à Goya, de Géricault à Sade et de Joyce à Fluxus, la violence traverse la création et bouleverse les attendus culturels. Musicales, picturales, littéraires, cinématographiques... les *forces thanatiques*, qu'elles revendiquent ou ne fassent que contester, continueront longtemps d'affirmer qu'un « être n'est touché qu'au point où il succombe, une femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice¹² ». Un monde de violences qui ne s'éteindra pas : pour peu que la violence du monde perdure ou pour peu que la pulsion de mort loge définitivement au cœur de l'être humain.

La permanence du mouvement Fluxus, *les traces du sacré* de Yazid Oulab ou de Mounir Fatmi, les œuvres de Lars von Trier ou de David Lynch, les outrances d'Hermann Nitsch ou d'Andres Serrano : autant de *projets d'échapper au projet*, autant de traces d'une part maudite, très loin d'une *esthétique de magazine*, dont la société consumériste n'a pas fini de payer le prix improductif.



Mais ce que donne à voir cette part du mal n'est pas quelque plaisir morbide à consommer, plutôt une lueur dans la nuit traversée ; ainsi ce que décèle Georges Didi-Huberman dans les montages vidéos de Laura Waddington à propos du camp de Sangatte : « *Border* est un film illégal que traversent, de fait, tous les états de la lumière. [...] Images, donc pour organiser notre pessimisme.¹³ »

Les lueurs-lucioles survivent toujours aux massacres.

Transition et glissement-déplacement du Thanatos à l'Éros et aux forces solaires, non moins actives. Face au nihilisme et à sa valorisation des passions tristes, Dionysos élève le multiple et le devenir à la plus haute puissance¹⁴ et en fait l'objet d'une affirmation. *Le seul mot avisé est « oui »*¹⁵. Aussi actives, les forces dionysiaques actuelles sont pourtant fréquemment discrètes dans la société du spectacle. La danse, la légèreté et le rire¹⁶ se trouvent plus aisément aujourd'hui en Asie ou en Amérique du Sud que dans un occident clivé et prompt au ressentiment. Voltaire nous le disait déjà : « Dès que j'eus l'air d'un homme heureux, tous mes confrères les beaux esprits de Paris se déchaînèrent contre moi » et la maxime se retourne où *pour vivre cachés, vivons heureux*¹⁷. Moins cinématographique que la pulsion de mort, et par là plus discrète, l'affirmation vraiment vivante ne cesse pourtant de pousser ses racines loin du nihilisme. La musique, par essence dionysiaque, connaît une explosion de sa diffusion dans le monde sans précédent à l'échelle de l'histoire musicale. Mais le caractère solaire naît avant tout dans des foyers inattendus ou isolés : les redécouvertes ethnomusicologiques de Jordi Savall, la scène déconstruite et jouissive de William Forsythe, les jeux de lumière de James Turrell ; la peinture même sait encore surprendre et se déprendre de la mélancolie, en droite ligne d'un Tiepolo ou d'un Fragonard : citons Carole Benzaken, François Boisrond ou Najia Mehadji. En matière de *Lumières*, nul ne sait mieux nous les révéler en ce début du XXI^e siècle que Philippe Sollers, penseur essentiel de *l'énergie en joie*, qui écrit en 2010 : « Permission de négliger la

propagande nihiliste et sa culpabilisation maniaque, de même que la mauvaise humeur déclenchée par celui qui s'obstine à suivre son bon plaisir [...] Où suis-je ? Qui suis-je ? Un simple passager de l'éternel retour du Salut. Mais oui, du Salut.¹⁸ »

2^e RAISON D'ESPÉRER

La pratique créative, un horizon d'attente

Qu'elle soit solaire ou contestataire, la création humaine se déploie à partir d'une *pratique* qui n'est pas nécessairement celle de la fabrication d'une œuvre. Bernard Stiegler le souligne, la culture de soi s'exerce en retrait, dans un temps vraiment libre, et s'opposait jusqu'au XIX^e siècle au monde de l'action et de la production. L'*otium*, cet exercice solitaire ou communautaire de pratique culturelle, empreint de choses de l'esprit, était séparé du *negotium*, ou monde de l'action et de la production. Le XX^e siècle aura réussi à intégrer l'*otium* au *negotium* ; tour de force historique, le monde de l'esprit et de ses pratiques essentiellement improductives aura été absorbé par le monde de la production. De là, une grande misère ; de là, cette disparition de la *souveraineté* dont parle Georges Bataille.

Mais cette critique, juste et lucide, d'un moment de l'histoire n'est pas une fatalité. L'*otium* de Bernard Stiegler, cet *exercice spirituel*, ce travail du désir singulier, cette souveraineté improductive ne sont pas définitivement morts. La contre-réforme est là ; pour peu qu'on entende ici, non un terme religieux, mais ce moment du XVII^e où des femmes et des hommes ont réinventé pour eux des exercices de l'esprit, en réaction à l'omniprésence de l'Église et de la Cour. Cent ans séparent les exercices de Loyola des Salons parisiens de 1640 : le même désir de travail improductif s'y déploie dans un *otium* renouvelé : celui de l'écriture, de la correspondance, des mathématiques ou de la botanique. Comment ne pas voir se lever, en ce début du XXI^e siècle des signes de ce même désir ?



« L'émerveillement de la vie psychique ne tient-il pas après tout à ces alternances de défenses et de chutes, de sourires et de larmes, de soleils et de mélancolies ? »



Julia Kristeva¹⁹

L'amateur – non celui qui contemple, mais celui qui exerce – connaît son retour en réaction aux forces de production-consommation. À l'instar des nobles français de 1640, le *temps absolument libre* (le *loisir* de Leibniz) est réapproprié par des amateurs qui doivent glisser leur désir entre l'Économique, nouvelle Cour, et le Médiatique, nouvelle Église. Le temps libre, s'il fut, pendant des siècles, organisé par la religion, le fut aussi par la marquise de Rambouillet, par Rousseau, par Jules Ferry ou par Paul Valéry. Or le loisir – pour peu que l'on s'écarte ici de son sens consumériste – renaît déjà dans une pratique artistique qui n'a plus ni honte de son amateurisme, ni volonté de production. L'exercice pur et vierge de Valéry se décèle aujourd'hui dans le jardinage comme dans les chorales ou les musiques numériques. Le « *self* » et l'autoproduction sont des notions qui en dérivent. Non qu'il y ait lieu, ici, d'attendre l'œuvre ou le chef-d'œuvre ; mais être confiant dans ce mouvement de réappropriation culturelle par l'individu, en ce qu'il promet de métissage et

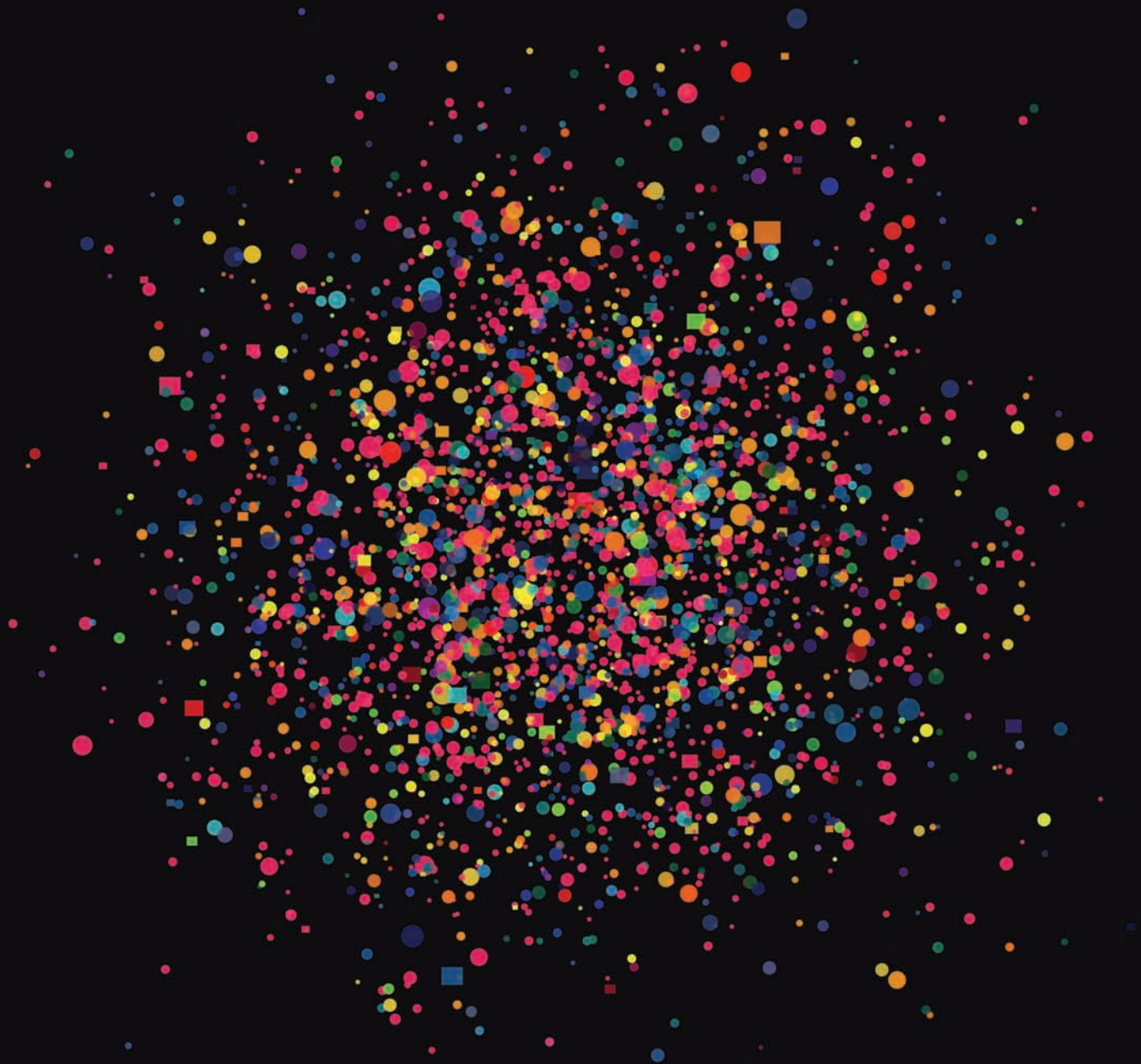
d'attentes. L'amateur improductif et souverain, dont le monde du XXI^e siècle voit ressurgir la figure, est une *chance de fruit mûr* que l'artiste saura saisir : un horizon d'attente.

3^e RAISON D'ESPÉRER

L'expérience et l'implication du regard

Les perspectives scientifiques ne suffiront jamais à *penser ce qui advient à ce siècle du monde*²⁰. Et la transhumanité a heureusement ses vigies et ses dénonciateurs, de Heidegger à Jean-Didier Vincent. Les charmes récurrents du mariage de la science et de l'art ont eu de tout temps leurs côtés fétides. L'inquiétante étrangeté tentée par la science, hier psychiatrique, aujourd'hui neurobiologique et cybernétique, a de quoi troubler, comme elle troublait les spectateurs des grandes crises hystériques de Charcot à la Salpêtrière. Mais la science de ce début





Jonathan Harris, *We feel fine* (extrait), 2009

Jonathan Harris est un artiste américain qui croise *informatique, anthropologie* et *arts visuels* pour ré-imaginer la façon dont êtres humains et technologies interagissent. *We feel fine* est une modélisation interactive de plus de 12 millions de sentiments humains extraits des blogs par un algorithme (*datamining*).

Jonathan Harris is an American artist who combines *I.T., anthropology* and *visual arts* in order to re-imagine how people and technology interact. *We Feel Fine* is an interactive experiment modeling over 12 million human emotions that were extracted from blogs by an algorithm (*datamining*).

du XXI^e siècle connaît une autre révolution, loin de la cybernétique et de ses charmes du dédommagement asilaire, celle que Michel Serres nous présente comme la troisième révolution du savoir humain : le numérique. Après l'invention de l'écriture et de l'imprimerie, la révolution de l'information est en marche.

Non que nous voulions ici aborder les liens entre l'art et la technique, mais redire, après Michel Serres, que le numérique est une révolution cognitive, et qu'elle pousse une évolution humaine. Or, l'épistémologue le dit avec ferveur : *les nouvelles technologies nous ont condamnés à devenir intelligents*²¹ ! En externalisant notre mémoire et une partie de notre savoir dans un ordinateur, l'informatique nous fournit une chance d'être plus inventifs que jamais. Deux conséquences sont déjà en mouvement dans le monde de l'esthétique, témoignages de cette formidable condamnation à l'intelligence : en matière d'iconologie et en matière d'expérience du regard.

L'iconologie contemporaine ne profite-t-elle pas de la science numérique ? Le travail d'historien ou de critique d'art a changé depuis l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Le travail numérique de l'image modifie à la fois la profession de conservateur / archiviste²² et celle d'historien d'art par le détail, l'abondance ou la juxtaposition d'un corpus visuel. Comment ne pas voir avec Michel Serres ce qu'apporte le numérique pour un chercheur en iconologie quand, par exemple, il trace la figure de la *Vanité* dans dix siècles de peinture européenne ? Que dire du travail sur la représentation de la main, de la fleur, ou de la guerre ? Cette intelligence qui s'ouvre avec l'opportunité numérique ne profite pas qu'aux seuls historiens de l'art ; c'est un nouveau regard qui s'autorise, et une nouvelle intériorité. Les travaux récents de François Boisrond autour de Godard ou de Delacroix le montrent. Car l'expérience visuelle n'est pas le fait d'une consommation, ni d'une injonction à jouir, mais s'augmente toujours d'une métapsychologie de l'image, de ce que Walter Benjamin nommait

une *aura*. La révolution technologique actuelle – à sa mesure – incite à cette intelligence de l'œil ; car la société des images n'est pas toujours celle que l'on croit et que l'on dénonce rapidement, elle est aussi ce réservoir de formes qui nous donne à penser le monde. L'image pense, dit Daniel Arasse ; *ce que nous voyons* se mêle à *ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman nous apprend ainsi que le regard de l'œuvre d'art n'est jamais une pure externalité ni une simple question d'avoir : « la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être ; quand voir c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir c'est perdre.²³ » La création renouvelée ne commence-t-elle pas, souvent, à cette *perte-ci* ?

12. Georges Bataille, *Le coupable*, Gallimard, 1973

13. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009

14. Gilles Deleuze, *Nietzsche*, PUF, 1965

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Philippe Sollers

18. Philippe Sollers, *Discours parfait*, Gallimard, 2010

19. Julia Kristeva, *Soleil noir*, Gallimard, 1987

20. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1986

21. Michel Serres, conférence à l'INRIA, décembre 2007

22. Entretien avec Steve Crossan, directeur de l'Institut culturel de Google

23. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992



LES FORMES

Si l'art est un concept et la création un processus, l'œuvre d'art est une manifestation du réel. En cela, l'œuvre naît avec une forme, décisive et déterminée. Dans sa première acception, la forme est historiquement liée à une technique et à une discipline : le mur et sa fresque, le panneau puis la toile, le plain-chant ou la forme sonate, la photographie, la scène théâtrale...

Cette forme dicte la discipline et contraint le créateur en limitant le champ de son possible. Les formes artistiques évoluent et continueront d'évoluer ; il s'agit alors d'illustrer les transformations actuelles, ou les résurgences, pour dire à quel point la *contrainte de la forme* n'est ici qu'une stimulation pour demain. Mais, plus loin, la Forme constitue également un inépuisable réservoir de concepts, où son anthropologie pointe son immanence, et où elle poursuit son *travail de témoignage*.

4^e RAISON D'ESPÉRER

De l'hybridation au montage

On connaît depuis longtemps les liens multiples que tissent l'œuvre d'art avec son contexte historique, son *ici et maintenant*, ou son *autrefois*. Les bouleversements de l'art moderne, puis de Marcel Duchamp, sont bien connus et ont considérablement accru les formes de l'art depuis 1950. Il n'est pas nécessaire – tant ce discours est entendu – de revenir sur les croisements et les hybridations de formes que l'art déploie, si ce n'est – peut-être – pour témoigner de leur accélération depuis dix ou quinze ans. La forme *hybride* n'est pourtant pas récente : le baroque des XVI^e et XVII^e siècles constitue un florilège, que ce soit dans l'alliance du théâtre, de la musique et de

la danse ou, moins connu, dans les coalescences des programmes d'éducation jésuite du XVI^e siècle, où l'éducation par le jeu mêlait idéogrammes, gestes corporels et imageries (à l'instar de ce que fait actuellement l'école Montessori²⁴). Plus proches de nous, John Cage, Picasso ou James Thierrée n'ont-ils pas, eux aussi, mêlé les genres ?

Il est vrai que les deux dernières décennies ont mené l'*interdisciplinarité* jusqu'à l'indisciplinarité. Cette hybridation forcenée se manifeste intensivement et extensivement ; *intensivement* par la convocation par un art d'autres médias existants : la vitalité du spectacle circassien actuel, les scènes théâtrales visant l'art total, les installations de galeristes... témoignent de cette densification des formes ; *extensivement*, ensuite, par la création de formes hybrides et nouvelles, au carrefour de formes anciennes : *sampling* poétique, design culinaire, *street art*, *flash art*...

Mais Paul Ardenne le souligne, cette *indisciplinarité* foisonnante porte en elle un risque déceptif si le processus d'hybridation trahit son système, et s'il tente fictivement de tromper le réel. La saturation de l'hybride guette nombre de spectateurs contemporains. Pourtant, en rappelant que l'hybridation des formes est ancienne, on rappelle également sa fécondité, si le renouvellement des symboles – figures cellulaires de la création – est convoqué sur la *table du montage*.



Le cinéaste et le collectionneur le savent, le *montage* organise les rencontres sur un *plateau*, qui n'est pas sans nous rappeler celui de Deleuze et Guattari. C'est à cet endroit, là où l'hybridation n'est plus système factice, mais travail de montage, que la machine à symboles constitue une formidable raison d'espérer. Sur la table de montage, deux dimensions sont à l'œuvre : la première, temporelle, nous fait glisser d'une image à l'autre comme d'une cause à sa conséquence (le plan-séquence), la seconde, sémiologique, propose un contrepoint entre deux images, comme le minimum polysémique du moindre mot d'une langue. Ce sont ces deux dimensions du montage qui assurent la fécondité symbolique de l'œuvre et comme la fécondation du spectateur. Les plus belles et les plus fécondes œuvres hybrides portent en elles cette hétérotopie du montage : les films de David Lynch, de Sokourov ou de Harun Farocki, les travaux de Pierre Huyghe ou de Doug Aitken, les œuvres de Valère Novarina... Tous travaux qui ont cette postérité devant eux à force de juxtaposer les différences, de faire jouer les petites variations différentielles à vitesse infinie, de connecter les émotions et les gestes en ébranlant les formes ordonnées. Le montage est alors ici une double raison d'espérer : par les œuvres créées d'une part, et par leur postérité symbolique d'autre part. Œuvres de montage et d'espoir « où il ne s'agit plus exactement d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue²⁵ ».

5^E RAISON D'ESPÉRER

Au-delà du numérique, l'immanence des formes

La révolution numérique évoquée plus haut comme modification épistémologique du regard doit également être abordée comme potentialité de formes. Si dès les années 1960, l'art numérique connaît ses prémisses avec le dessin assisté par ordinateur, on assiste depuis quinze ans à une

formidable porosité des technologies informatiques dans la création artistique²⁶. *Porosité* tant le numérique dépasse aujourd'hui le cadre d'un outil technique. Inutile de citer ici les multiples développements, dans toutes les disciplines : cinéma, imagerie de synthèse et 3D, musique, *sampling*, architecture, auto-édition, renouveau éditorial²⁷, nouveaux projets Oulipiens... Il n'est pas jusqu'aux métiers artistiques qui ne connaissent leur évolution : ainsi l'IRCAM propose-t-il désormais la fonction de Réalisateur en Informatique Musicale (RIM), où le métier d'informaticien / acousticien assure l'assistance à la composition et l'interface pour l'interprétation de l'œuvre²⁸. Les plus récentes initiatives numériques dépassent désormais la seule utilisation d'une puissance de calcul, mais abordent les potentialités d'un système d'informations : à partir d'une animation de données avec la *datavizualisation* (*We feel fine* de Jonathan Harris, ou *Flight patterns* d'Aaron Koblin) ou à partir d'artefacts d'images numériques, avec le *datamoshing* (Kanye West, *Chairlift*). Comme le rappelle Serge Tisseron²⁹, ces potentialités ne font que débiter ; les perspectives en robotique, en imagerie de synthèse ou en interactivité sont immenses : l'holographie, par exemple, bientôt maîtrisée, fera franchir un nouveau cap dans l'immersion virtuelle du corps du spectateur, bien plus révolutionnaire que la 3D actuelle. À condition peut-être, encore, que soient repensées la technique et la création sans la main, que soit retrouvée l'individualité dans notre monde post-industriel, ou, comme le dit Bernard Stiegler : « que c'est dans le retrait de la main même qu'il s'agit d'inscrire ce qu'il faut faire advenir, et que cet *il faut* doit être *le défaut qu'il faut de la main* [...] et ce n'est possible qu'en repensant à nouveaux frais ce qu'aura été la place de la main dans le *logos*³⁰ ».

Mais une *forme* est bien plus qu'un outil ou une discipline artistique. Une fois historiquement quittées les distinctions de contenants et de contenus, la phénoménologie de l'expérience esthétique assure à la *forme* une survivance





Alexandre Sokourov, *L'arche russe*, 2002

Alexandre Sokourov est un réalisateur russe, lauréat du prix Robert-Bresson en 2007 et du Lion d'or à la Mostra de Venise en 2011. Maître du montage, Sokourov réalise pourtant *L'arche russe* au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg en un seul plan-séquence de 96 minutes ; prouesse technique devenue possible grâce au développement de la vidéo numérique qui affranchit le créateur des contraintes de durée d'un plan.

Russian director Alexander Sokourov is the winner of the 2007 Robert-Bresson Award and the 2011 Golden Lion award from the Venice Film Festival. Although he is a master of montage, he has directed *The Russian Ark* at the Hermitage Museum in St Petersburg, a film that was shot in an uninterrupted 96 minutes long-take. Such a technical feat has been made possible thanks to the development of digital video which liberates the artist from any limits in the length of a single take.

« Un art, une religion peuvent croire, souvent, avoir su vaincre le rêve. Mais à chaque fois les images ont survécu. Il leur a suffi d’inventer d’autres mondes pour leurs armées en retraite. »



Yves Bonnefoy³¹

et une fécondité en la rapprochant du concept. La forme *baroque*, la forme *fractale*, la forme *monstre*³²... n’en finissent pas de traverser les siècles et de rapprocher l’*autrefois* et le *maintenant* : « il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l’*autrefois* rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation³³ ». Cette constellation des formes parcourt les milles plateaux de l’art, à l’instar de l’intertextualité qui fonde la littérarité d’un texte, traversé de part en part par des *transforms de séquences héritées*³⁴. Déceler, par exemple, dans les siècles, le devenir de l’*arc roman*, de l’*ogive gothique* ou de l’*inflexion baroque* : cette dernière forme, nous dit Gilles Deleuze, assurant la naissance du concept de *Pli*³⁵, en même temps que s’invente le drapé d’un Simon Vouet ou les trompe-l’œil des plafonds de 1630. Toute courbure et toute inflexion payent désormais leur tribut à l’inventivité baroque et à sa *liturgie de l’illusion*. La Forme excède alors à jamais ses usages ; l’immanence des formes, leur survie, leurs mutations constituent à coup sûr les meilleures raisons d’espérer pour la création de demain. À ce titre, la *réinterprétation* est une manifestation qui, trop souvent méprisée, doit au contraire être saluée comme une dialectique entre académisme

et avant-gardisme. Résurgence, réutilisation ou reviviscence assurent une *puissance* à la création : Gustav Leonhardt le savait, Nikolaus Harnoncourt, William Christie ou Jordi Savall le savent ; la réinvention de la musique est une création. Le retour actuel du jardinage³⁶ n’est pas autre chose qu’une réappropriation d’une poétique de l’enclos. Plus loin, la forme *jardin*, la forme *roman*, la forme *Saint-Georges*, la forme *rhizome*... constituent pour l’avenir des puissances en réserve, et comme un exposant aux raisons d’espérer, qui dépassent de loin les disciplines artistiques. Image ou œuvre, formes ou concepts ont ce même devenir dont Didi-Huberman parle en ces termes : « à partir de l’extraordinaire prégnance [d’un] motif, pourrait se penser le “souffle indistinct” en tant que *matière maternelle de l’image*³⁷ ».

24. Entretien avec Frédéric Filloux, directeur des opérations digitales du groupe Les Echos

25. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Op. Cit.*

26. Cf. les travaux d’Edmond Couchot

27. Cf. l’initiative *France Culture Papier* avec Bayard

28. Entretien avec Laurent Bayle, directeur de la Cité de la Musique

29. Entretien avec Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste

30. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit*, Galilée, 2004

31. Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, Flammarion, 1994

32. Jean Clair, *Hubris : la fabrique du monstre dans l’art moderne*, Gallimard, 2012

33. Walter Benjamin, *Le livre des passages*, Le Cerf, 1989

34. Julia Kristeva, *Théorie d’ensemble*, Gallimard, 1968

35. Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988

36. Entretien avec Gilles Clément, paysagiste et jardinier

37. Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre*, Minuit, 2005



Un regard, une œuvre

Le choix résolu d'un fil directeur

L'œuvre de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, s'attache depuis plus de trente ans à une anthropologie des *formes* et des *images* avec des outils disciplinaires aussi variés que la psychanalyse, la philosophie, l'esthétique ou l'ethnologie.

En 2009 il publiait aux éditions de Minuit un court texte : *Survivance des lucioles*, offrant, à travers une lecture d'œuvres de Dante, de Pasolini ou de Laura Waddington, une incroyable leçon d'optimisme qui tranchait avec la doxa du déclin. Un *parti pris*, alors, pour cette étude : faire le choix de suivre cette œuvre philosophique exigeante et heureuse comme un fil directeur.

« Notre actuel *Malaise dans la culture* tourne dans ce sens, paraît-il, et c'est le plus souvent ainsi que nous en faisons l'expérience. Mais une chose est de désigner la machine totalitaire, une autre de lui accorder si vite une victoire définitive et sans partage. [...] Le postuler, c'est justement donner créance à ce que leur machine veut nous faire croire. C'est ne voir que la nuit noire ou l'aveuglante lumière des projecteurs. [...] C'est donc ne pas voir l'espace – interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé – des ouvertures possibles, des lueurs, des *malgré tout*.³⁸ »

Ce *malgré tout* là, cette assurance que les lucioles de l'art et de la culture ne meurent pas, mais qu'il ne s'agit peut-être que d'un problème dans le *désir de voir*, fera date – n'en doutons pas – dans la production philosophique de ce début du XXI^e siècle.

Mais ce livre est aussi loin du pamphlet que du manifeste. Il vient d'un travail exigeant et profond, commencé dans les années 1980 auprès de matériaux aussi ténébreux – et inédits – que l'hystérie, la peste, le démoniaque ou la dermatographie. Œuvre

exigeante, donc, jugée parfois comme anti-lumineuse à force de détails et de soulèvement de voiles, de décèlement et de tétatologie, comment arrive-t-elle, trente ans plus tard à prononcer ce grand « *Oui dans la nuit traversée de lueurs* » ?

C'est qu'il y a peut-être, justement, une traversée et un parcours qui n'hésitent pas à prendre origine dans la plus exigeante *conscience de soi*, celle dont Georges Bataille disait être le *dernier acte* du passage de l'animal à l'homme, celle qui sait crier avec Rimbaud : « Remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités.³⁹ » L'anthropologie de l'*Informe* n'est-elle pas ici, non un secours ou un artifice, mais une essentielle *leçon*, un point de passage, si ce n'est d'origine, à toute conscience ultérieure de la *forme* et de l'affirmation ? C'est ce que Georges Didi-Huberman semble nous dire après Bataille et Nietzsche. Le *oui* de l'art ou de la poésie du monde, le *oui* de Dionysos ne sauraient se prononcer qu'après que le *héros a abandonné l'âme* ; sans conscience de la difformité du monde, le *oui* est un faux *oui*, celui de l'âne de Zarathoustra qui ne fait qu'assumer le monde avec ressentiment ou celui du Bouffon qui imite la légèreté.

Les figures de l'Hystérique de la Salpêtrière et ses dédommagements si elle accepte le *charme* de l'art photographique ; la *Vénus des médecins* de Clemente Susini et la fouille des organes dont le montage-démontage suscite l'*admiration topologique devant le vivant* ; les corps-surfaces des expériences de dermatographie comme fiction médicale et projection du regard de l'autre ; la revue *Documents* de Georges Bataille, son catalogue tétatologique, et son affirmation que *l'univers n'est qu'informe* et quelque chose *comme un crachat*⁴⁰... Rien ici ne se prête à la contemplation perverse, rien qui ne soit ce que le thriller actuel donne à voir de morbide, mais *leçons de choses*, que l'écolier traverse, regarde et dont il prend conscience. Des symptômes.



Mais le symptôme, ici, est très loin de la psychologie de magazine, il dépasse « l'inférence triviale, tautologique, d'une formule du type :

Vous avez un symptôme, donc vous avez une maladie, elle tente de faire du symptôme une question d'être et non d'avoir⁴¹. Car ce que donnent à voir ces symptômes, ce ne sont pas quelques doctrines cachées, ni ressentiments honteux, mais le formidable *jeu* de tout début créatif. Ces figures informes sont au commencement d'un Savoir, plus précisément d'un *gai savoir*.

« *La vie n'est pas un éclat de rire*, affirment, en effet, non sans la plus comique gravité, les éducateurs et les mères de famille aux enfants qui s'en étonnent. Ainsi, d'une main légère leur donnent-ils des pieds nickelés en pâture, mais ils les leur reprennent brutalement de l'autre. J'imagine toutefois que dans la malheureuse cervelle obscurcie par ce mystérieux dressage, un paradis encore rutilant commence avec un formidable bruit de vaisselle cassée.⁴² »

La dimension prométhéenne du jeu bataillien est d'aller chercher le *gai savoir* jusque dans l'événement du jouet : « au point de regarder curieusement, mais avec un grand couteau, ce qu'il y a dans le ventre du jouet criant⁴³ ». Le jeu est donc aussi « au-delà du *joué* et du *non joué* » cet accident de la forme, « celui qui se tend entre cruauté et simulacre : ici, l'enfant regarde *avec un grand couteau*, mais c'est un couteau à lame factice. Le jouet *crie*, mais – quoique réellement ouvert – ce n'est qu'un jouet. [...] Le simulacre n'empêche en rien que ce dont il est le simulacre soit réellement ouvert. Telle est la grande force, tel est aussi l'enjeu du *jeu* bataillien.⁴⁴ »

Le *gai savoir* se paye d'une conscience de soi. *Symptôme* et *Informe*, au-delà de la dénonciation, sont regardés, car *ils nous regardent* ; les photographies du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau ne visent qu'à cette dialectique des images qui ont *malgré tout* quelque chose à nous dire de notre *crachat* ; comme les *pans étoilés* sous la *Madone des Ombres* de Fra Angelico, tout comme la cruauté de l'humanisme florentin.

Où est l'espoir de ce *Savoir-là* ? Ici, précisément dans le *faire œuvre du symptôme* que Didi-Huberman ne cesse de déceler. Car une fois débarrassé de son actuelle psychologie moralisante, une fois le symptôme tenu pour phénoménologique, le symptôme fait œuvre. Non comme avènement messianique, mais comme un simple jeu d'enfant, précisément, qui joue pour mieux déjouer.

À ce terme, le *faire œuvre du symptôme* entre dans la poétique et l'esthétique ; dans une poétique de la création, « dernier acte » de l'être humain, et dans une esthétique du regard qui dépasse la perte et son ressentiment. « Faire œuvre du symptôme » devrait être de tous les manuels, de toutes les disciplines et de tous les exercices. Il est ce qui permet, sans doute, à Georges Didi-Huberman de clore la *Survivance des lucioles* par : « Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire oui dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le non de la lumière qui nous aveugle. »

Nietzsche, Bataille, Deleuze, Sollers ; ou comment *organiser notre pessimisme* dans un grand oui. De l'extase de Sainte-Thérèse du Bernin aux films d'Andrei Tarkovski, et d'Homère à tous les créateurs-lucioles de demain qui feront œuvre du symptôme, il y a toute *l'énergie en joie d'autrefois*⁴⁵.

38. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009

39. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Gallimard, 1999

40. Georges Bataille, *Informe*, Documents, n° 7, Gallimard, 1970

41. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille*, Macula, 1995

42. Georges Bataille, *Les Pieds Nickelés*, Documents, n° 4, Gallimard, 1970

43. *Ibid.*

44. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille*, Macula, 1995

45. Philippe Sollers, *Paradis II*, Gallimard, 1986





Carl Jägnefält & Konrad Milton, *Rolling masterplan*, 2010

Réalisé dans le cadre d'une compétition internationale pour la ville de Åndalsnes en Norvège, *Rolling Masterplan* détourne le réseau des chemins de fer pour *mobiliser* les bâtiments et proposer l'opportunité d'une hétérotopie urbaine continuellement redéfinie avec poésie.

Created as part of an international competition for the Norwegian city of Åndalsnes, *Rolling Masterplan* has shifted the railway network to *mobilize* the buildings and to offer an opportunity for an urban heterotopia to be continually redefined poetically.

LE MONDE

Le monde croît, comment la création ne croîtrait-elle pas ? Dans ce pari un peu rapide, il y a la volonté de prendre un peu de recul par rapport à la société culturelle occidentale et à ses questions conjoncturelles. L'économie, l'histoire, l'anthropologie ont des objets plus vastes que le champ de l'industrie culturelle, et chacune de ces disciplines décèle de profonds mouvements à la surface du globe qui ne peuvent laisser de côté la culture et les arts.

6^e RAISON D'ESPÉRER

Les contraintes mondiales et le glissement des symboles

Le romantisme l'a presque théorisé, de Baudelaire à André Gide : *l'art naît de contraintes, vit de lutte et meurt de liberté*⁴⁶. Le potentiel infini qui s'ouvre à la création doit trouver ses brides : versification, forme sonate, règle des trois unités, nombre d'or... jusqu'aux jeux littéraires de Queneau ou Perec, le créateur fixe lui-même les contraintes à son exercice. Signe de luxe, sans doute.

Le monde, souvent, se chargeant d'en imposer de suffisantes. Morale, indigence, famine, épidémie : Sade, Giorgione, Poe, les exemples connus ne manquent pas. Là encore, la dialectique doit dépasser la banale opposition de la contrainte et de la liberté, de l'indigence et des moyens ou de la lutte et de la suffisance. Rome en 1630 : Borromini, Pierre de Cortone, Le Bernin, Poussin, Vouet, Vélasquez, L'Algarde... la poussée artistique qui fonde le nouveau rayonnement de la Péninsule et la transformation architecturale de la ville éternelle *s'inscrivent sur le fond des malheurs et même de la décadence assez générale*⁴⁷.

L'invention baroque romaine se produit sur fond d'épidémie de peste, de misère économique et de dégradation du statut de l'artiste, paradoxe

*où il y a d'ailleurs comme le reflet sinon la cause de la méditation baroque sur l'existence*⁴⁸.

Inutile de rappeler les crises et les contraintes du monde de 2012, ni celles, probables, des décennies à venir. Dire seulement, alors, sans naïveté ni pessimisme, que les difficultés socio-économiques ont aussi la potentialité d'un levain pour la création de demain. Des signes sont là : la contrainte démographique (neuf milliards de personnes dans le monde en 2050) engage déjà des voies nouvelles où la densité urbaine, par exemple, impose ses lois à l'architecture ou à un art des rues ; un urbanisme repensé imposera la créativité sous toutes ses formes (depuis les emprises maritimes jusqu'aux villes souterraines) ; la mobilité accrue et les moyens technologiques nomades favorisent déjà des formes inédites (réalité augmentée, *mobile art* ou *Rolling Masterplan* des Suédois Carl Jägnefält et Konrad Milton...) L'enjeu environnemental ne pourra qu'induire également de nouvelles pratiques, de nouvelles disciplines et de nouvelles hybridations entre urbanisme et land art, entre pratiques artistiques et écologiques (jardins de la ville de Détroit), fidèles à l'esprit de ce que Gilles Clément appelle le *jardin planétaire*. Mais c'est à une chaîne causale plus large qu'il faut faire appel, où les modifications économiques et sociales des cinquante prochaines années (réduction de l'espace, accélération du temps, inégalités accrues...) induiront d'importants *glissements symboliques*. Les modifications et les



déplacements de symboles engendreront – comme ils l’ont toujours fait – des mutations de formes et des créations de concepts ; la science et la philosophie appuieront ou favoriseront ces glissements. L’artiste ne sera ni nouveau ni mort, mais déplacé comme il le fut toujours ; l’art de 2030 ou de 2050 aura connu son *devenir* avec sa succession de variations infinitésimales et aura poussé ses rhizomes sur le plateau du monde.

7^E RAISON D’ESPÉRER

L’empathie des réseaux et la politique de l’esprit

Paul Valéry le réclamait déjà en 1939 : il faut bâtir une économie politique de l’esprit. Cette ambition, encore timide, commence pourtant à se faire sentir en Europe. Une politique de l’esprit, non plus seulement une politique culturelle ; voilà ce que revendique une association comme *Ars Industrialis*. Les pouvoirs publics mondiaux, depuis la Seconde Guerre mondiale, ont entamé cette politique par son versant le plus urgent : la conservation des œuvres de l’esprit. Sauvegarde, défense, promotion ou maintien... autant d’actions politiques, indispensables mais minimales⁴⁹, à l’égard des musées, des bibliothèques, des patrimoines urbains ou paysagers, ou du patrimoine immatériel de l’humanité.

Un autre rôle, pourtant, est aux portes du politique : l’encouragement à la création. Encouragement et non aide ou soutien, tant nous voudrions ici élargir ce rôle à une promotion intellectuelle dépassant le soutien financier. En matière d’encouragement politique à la création artistique, force est de constater que l’action contemporaine est faible. Pourtant, des signes sont présents : plus une politique de la ville qui n’inclut désormais en Europe un volet culturel, plus une étude économique qui ne s’affranchisse du secteur culturel... Si l’hégémonie consumériste et court-termiste peut encore être dénoncée, le devenir du politique est bien dans un horizon transgénérationnel de très long terme, où les œuvres de l’esprit auront

trouvé leur souveraineté. De même que l’espace politique s’étendra géographiquement (la fédération, le continent, le monde) et temporellement (la prospective à dix, trente, cinquante, puis cent ans), de même la politique de l’esprit saura – à long terme, lequel ? – dépasser la conservation pour se préoccuper de la création. Quelques premières initiatives existent, en Europe⁵⁰ ou à l’UNESCO⁵¹. Chérif Khaznadar⁵² le rappelle : les continents africains, océaniens, l’Amérique du Sud, les peuples asiatiques constituent un formidable bassin de créativité qui manque encore d’encouragement transnational. Un *gouvernement mondial d’avenir* a devant lui un gisement considérable de politiques et de lois qui viseront à encourager la création d’œuvres de l’esprit. L’Europe, à plus court terme, a cette potentialité devant elle, en saisissant sa chance fédérale et en affirmant non son identité culturelle, mais la cohérence de sa diversité. La naissance de la politique de l’esprit se fera, précisément, à cet endroit : en trouvant une place à la souveraineté du créateur. Gageons ici simplement que les leviers politiques mondiaux, non encore activés, sont gigantesques. Reconnaissons que lorsqu’une fédération européenne demain, ou mondiale après-demain, se donnera les moyens d’encourager la création et les pratiques de l’esprit, les forces qui seront à l’œuvre pourront catalyser – en les décuplant – les processus désirants des quelques dix milliards d’êtres humains.

Mais la *politique de l’esprit* ne naîtra plus seulement sous l’impulsion de la politique d’un *chef*. La transnationalité, les phénomènes de réseaux et les aspirations sociales lèvent déjà dans le monde de nouvelles forces collectives, labiles et sans hiérarchie. La topologie quelconque du réseau – phénomène naissant en ce début du XXI^e siècle –, son caractère diachronique et immanent, son absence de centre comme de focale favorisent de nouvelles tendances sociales qui se passent de l’autorité publique. Le réseau (pour peu qu’on élargisse un peu ce mot au-delà de son seul outil technologique) invente une nouvelle gouvernance en deçà de tout gouvernement : l’idéal communautaire, cher à Michel Maffesoli⁵³,



« Prendre des décisions ne peut pas être autre chose que créer des fictions »



Bernard Stiegler⁵⁴

la priorité des usages et la déterritorialisation soulignées par Pierre Musso, la civilisation de l'empathie, qu'appelle de ses vœux Jeremy Rifkin⁵⁵... autant de forces nouvelles qui modifient déjà la création artistique. De profondes tendances voient le jour, même si elles ne sont aujourd'hui visibles qu'au sein de la seule communauté technologique. Internet a d'ores et déjà suscité de nouveaux processus créateurs : *Flickr*, *Dribbble*, *Vimeo* ou *Fablab* deviennent des coopératives de la création, où les notions de recombinaire et de *creative commons* sont opérantes. L'Atelier et le processus collectif de création – vécu par le cinéma et le spectacle vivant – retournent désormais dans les arts plastiques que le romantisme avait érigés en lieu de création individuel et solitaire. *Être en réseau* est une figure qui dépasse peu à peu la seule technologie et tend à une modification des forces politiques : l'heure est au « passage d'un idéal démocratique où la raison jouait un rôle majeur, à un autre, le communautaire où l'émotionnel sera la vertu cardinale⁵⁶ ». Le tribalisme peut alors ne pas être un repli sur soi à condition qu'il s'inscrive et se *civilise par la véritable école du soir*, par « les Humanités qui ressortent des cahiers de l'enfant, se mêlant aux dieux lares⁵⁷ ».

Réseaux et transnationalité écartent la création artistique de la volonté du chef en la fragmentant dans le monde. Même l'économie de la création – à la limite de notre étude – en sera bouleversée. La notion de *commande* artistique est ainsi en train

de profondément changer : autrefois réservée à la Cour et à l'Église, puis, en se privatisant, au mécène, la commande n'est déjà plus tout à fait l'apanage du chef (qu'il soit étatique ou privé). La commande collective d'un groupe spontané et labile connaît ses premiers organes : l'initiative des *Nouveaux commanditaires*, hébergée par la Fondation de France⁵⁸, en est une illustration, où la médiation est faite entre artistes et personnes physiques, réunis le temps d'une commande, aussi collective que privée.

Cette *école du soir*, chère à Alain, fondera peut-être la véritable politique de l'esprit du XXI^e siècle, où nul dirigisme ne viendra plus d'en haut. Aucun optimisme béat, ni croyance dans une future amitié des peuples, mais l'opération d'une anti-structure labile et clignotante, d'une machine-désirante où le réseau crée des agencements.

46. André Gide, *Journal*, Gallimard, 1980

47. Yves Bonnefoy, *Op. Cit.*

48. *Ibid.*

49. Entretien avec François Hers, artiste, conseiller culturel de la Fondation de France et directeur de la Fondation Hartung-Bergman

50. Cf. le récent programme « Europe créative » de l'Union Européenne pour 2014-2020

51. Bourses UNESCO-Aschberg, *Artist Mobility...*

52. Entretien avec Chérif Khaznadar, président de la Maison des Cultures du Monde

53. Entretien avec Michel Maffesoli, sociologue

54. Bernard Stiegler, *Op. Cit.*

55. Jeremy Rifkin, *Une nouvelle conscience pour un monde en crise, vers une civilisation de l'empathie*, Les liens qui libèrent, avril 2012

56. Michel Maffesoli, *Homo Eroticus, Des communions émotionnelles*, CNRS éditions, 2012

57. Alain, *Les passions et la sagesse*, Gallimard 2001

58. Entretien avec Francis Charhon, directeur général de la Fondation de France





Jean-Michel Alberola,

The little utopian house VII (Aérer l'Âge d'or), 2003

Jean-Michel Alberola est un artiste né en Algérie qui interroge l'idée de *la fin de la peinture* au travers de toiles parfois peintes à-même le mur. Volontairement imprévisible, et perpétuellement à la recherche d'un lien entre *peinture, écriture et parole*, il utilise de multiples *médias*.

Algerian born artist Jean-Michel Alberola questions the idea of *the end of paintings* through the composition of images, sometimes using the wall itself as a canvas. Purposefully unpredictable, he uses several *media* on his never-ending search for a link between *painting, writing and speech*.

En guise d'envoi

« Le mot de Louis XIV pour les jardins de Versailles : “Vous y mettrez un peu d'enfance” »⁵⁹

Parler de déclin c'est s'inscrire dans l'illusion d'une histoire vectorisée ; la création ne peut qu'en rire, ayant pour elle son immanence. Par essence de l'être humain, par montages successifs des formes et des symboles, par les incitations du monde, l'art n'en finit pas de renaître. Le malaise est bien celui de la culture, notion floue et hésitante, entre ressentiment des peuples et affirmation des hommes, entre exigence sociale et attente individuelle, entre marketing et poésie. La force créative poussera toujours ses racines à nos côtés ; que deviendra-t-elle ? Pour espérer de la création, il faut que la chaîne aval (le *secteur culturel*) la relaie avec faveur et bienveillance. Relai qui ne doit pas méconnaître sa botanique pour que les racines de la création développent toujours leur flore. Buffon et Deleuze se rejoignent : la bienveillance du botaniste est franchement philosophique. C'est dans le *pli* deleuzien que s'opèrent les fécondations ; le pli, cette opération infinie et différentielle qui convertit les formes et les matières en formes d'expression, qui relie l'étage de la matière et l'étage de l'esprit. Pour qu'il y ait pli, pour qu'une fleur survienne, il faut une lueur, non un projecteur. L'industrie culturelle doit retenir cette *leçon de choses*, infantine et gaie : qu'en matière végétale, la stase résulte tant d'une nuit éternelle que d'une lumière étale ; que la fécondité a besoin de plis et de replis, de clignotements et de scintillements. Ni assignation à regarder, ni assignation à dire, mais promotion d'une expérience ; expérience du *dépli* qui, en dépliant, laisse la ligne du pli comme un vide

signifiant. Le monde culturel doit être précisément ici : dans un gynécée de fragilités en devenir.

La création a besoin d'interstices, de cette *fente de timidité* dont nous parle la botanique : espace d'air et de lumière entre deux frondaisons. Fente ou Pli, le lieu de création est encore le lieu d'une enfance. « Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux. » Le jeu de la création a cette dimension prométhéenne dont l'expérience doit être apprise au plus jeune âge. À la fois première et dernière leçon, la création a besoin d'*écoles*, au sens le plus large de ce mot. L'expérience du regard, celle de l'écoute, de la lecture, de l'écriture, de la pratique nécessitent les structures de transmission, académiques ou autonomes, entre éclosion d'un désir de faire et apprentissage d'un savoir. De par le monde, des initiatives y concourent : la *Khan Academy*, l'orchestre DEMOS, l'initiative de Claude Lévêque en école élémentaire... Politiques de l'esprit, sans aucun doute, qui donnent résolument de l'espoir aux générations futures. Tant reste à faire à cet endroit. L'école, dans le monde, est le lieu de naissance des *lucioles* de demain ; cette brèche ouverte entre le passé et le futur. Car l'enfance est à la fois le moment de l'acmé du processus désirant, et la figure rémanente de toute création. Absolue nécessité pour le monde de l'esprit : transmettre le désir, la vie symbolique et le goût de la pensée. Le *gai savoir* est là : dans l'expérience d'un désir, tour à tour joyeux et cruel, froncé et ardent, infantin. Un jeu, alors, celui de la création ; un jeu infantin où l'étude et l'exercice fondent les racines de l'imagination. Le jeu de la création, alors, par-delà le *joué* et le *non-joué*, continuera de déployer la conscience de soi, qui n'est autre que la pointe de l'humanité vraiment vivante.

59. Philippe Sollers, *Carnet de nuit*, Gallimard, 2006



À propos de Louvre Alliance

Louvre Alliance est née en janvier 2004 de la réunion de deux anciens associés du cabinet Arthur Andersen, dont ils gardent une culture économique des affaires et une rigueur de travail.

Cabinet de conseil en stratégie et en ingénierie, Louvre Alliance intervient, en France et à l'étranger, tant auprès du monde économique (secteur public ou privé) que du monde culturel.

Louvre Alliance revendique un travail *sur mesure*, héritant des meilleures pratiques et attaché à une surveillance de *l'écrit*, du *discours* et des *acquis des sciences humaines*.

Dès sa création Louvre Alliance s'est rapproché du cabinet Attali & Associés de Monsieur Jacques Attali qui a témoigné de sa confiance en en présidant le Conseil de surveillance. Les deux cabinets partagent depuis un même esprit de service et d'exigence.

Auprès de ses clients, Louvre Alliance propose une rive d'actions libérée de toute arrogance, plus proche du service ou de l'accompagnement que de la délivrance présomptueuse de certitudes. Il en découle toute une approche qui prend la complexité en compte, qui connaît la rigueur des affaires et le rationalisme économique, mais qui a la conscience que l'essentiel est ailleurs. La gestion d'une organisation, son objet social, ses spécificités, ses droits et ses devoirs peuvent être augmentés d'une saveur nouvelle, tant les réussites humaines s'appuient d'abord sur la *culture*, le *calme* et la *mesure*.

CONTACTS

Christine Silbermann, associée
csilbermann@louvrealliance.com

Jean-Michel Mathieu, associé
jmmathieu@louvrealliance.com

Bertrand Moineau, associé
bmoineau@louvrealliance.com

Louvre Alliance
www.louvrealliance.com
20, rue des Pyramides / 75 001 Paris
Tel. +33 (0)1 42 86 44 70

À propos du Forum d'Avignon

Investir la culture autrement. Le Forum d'Avignon, créé en 2008, a pour objectif d'approfondir et de valoriser les liens entre la culture et l'économie, mais aussi son rôle de cohésion sociale et d'attractivité des territoires.

Un laboratoire d'idées au service de la culture. S'appuyant sur un réseau mondial d'artistes, d'experts, de cabinets de conseil internationaux et de partenaires publics et privés, le Forum d'Avignon produit un important travail éditorial autour de thèmes proposés par son conseil d'orientation. Son patrimoine d'études internationales (téléchargement gratuit sur le site) ainsi que son blog, Culture is future, nourrissent trois pistes de réflexions : le financement et les modèles économiques de la culture ; le numérique et l'innovation, enfin l'attractivité des territoires.

Les rencontres internationales de la culture, de l'économie et des médias. Chaque année, le Forum organise et soutient des rencontres internationales à Avignon et à Essen - avec le Forum d'Avignon-Ruhr. Les propositions issues de ces échanges entre les acteurs de la culture, des industries de la création, de l'économie et des médias sont relayées dans les instances nationales et internationales.

Suivez les actualités du Forum d'Avignon,
www.forum-avignon.org

CONTACTS

Laure Kaltenbach
Directrice générale du Forum d'Avignon
Olivier Le Guay
Responsable éditorial du Forum d'Avignon

Forum d'Avignon
www.forum-avignon.org
Grand Palais, Cours La Reine, Porte C
75 008 Paris
forum-avignon@forum-avignon.org

