Séminaire de recherche bi-annuel Observatoire des Mutations esthétiques du 5 septembre 2022

A l'ère de grands bouleversements sociétaux, qu'ils soient technologique, économique, sociologique, politique, écologique ou sanitaire – et nous pouvons malheureusement rajouter à cette liste les bouleversements plus récents occasionnés par le retour de la guerre aux frontières de l'Europe – la création est certainement un lieu d'où penser la crise et les mutations esthétiques qu'elle suscite ou impose. De nombreux artistes interrogent ces pulsations sociétales, qui ont des conséquences esthétiques en induisant une autre crise, celle de l'ensemble des systèmes de représentations : que peut l'art face à ces bouleversements sociétaux et culturels ? Selon quelles formes ? Pour quels publics ? Pourrait-on repérer ensemble quelques lieux – convergents ou divergents selon les arts concernés – de ces mutations esthétiques ? En d'autres termes, comment repenser le lien fécond entre art et vie à l'ère des grands bouleversements mondiaux ? Et comment comparer les processus artistiques émergents en temps de crise, avec des terrains et des disciplines diversifiées, cinéma, musique, théâtre, mais aussi littérature et arts plastiques ? Comment mettre en commun nos expertises dans ces champs diversifiés des arts pour tenter, selon une analyse comparatiste, de mieux situer les incidences des crises que nous traversons sur les pratiques et les théories des arts ? Il revient peut-être à des Unités de Recherche en art de dialoguer ensemble pour analyser ces phénomènes et se faire les sismographes de ces transformations profondes.

Il s'agira donc ici de proposer un observatoire des mutations esthétiques contemporaines en lien avec leurs ancrages historiques ; de tenter de saisir les formes émergentes en les inscrivant dans un contexte, qu'il soit temporel ou sociétal ; de penser la création comme rupture et devenir, car « la crise indique le devenir du système, et donc son historicité, tout comme elle révèle sa continuité heurtée, non linéaire » (Anne Sauvagnargues, «Devenir et histoire : la lecture de Foucault par Deleuze,in Concepts (8) Edition Sils Maria, mars 2004, p 64.). Mais aussi de comparer les méthodologies des chercheurs dans une perspective interdisciplinaire, quand les œuvres, désormais prises dans le mouvement, ne se laissent pas facilement appréhender et saisir par les voies classiques de l'analyse. C'est donc également à un regard réflexif que mène la notion de mutation, l'hypothèse des changements ayant une incidence active sur le regard du chercheur et donc sur le renouvellement des perspectives épistémologiques dans le domaine de la création.

La mise en place d'un observatoire des mutations esthétiques permettra de mettre en exergue des approches interdisciplinaires dans le domaine des arts (cinéma, musique, théâtre, littérature, arts plastiques) mais aussi d'emprunter des outils d'analyse aux sciences de l'homme (histoire, sociologie, anthropologie, philosophie, etc.) comme aux sciences dures (biologie).

Trois axes seront développés de 2022 à 2024 :

- Observatoire des émergences terminologiques et esthétiques
- Mutations esthétiques / mutations sociétales
- Mutations esthétiques / mutations épistémologiques.

Lancement du séminaire

Par Nadia Dupont, Vice-présidente Offre de formation, Benoit Bideau, Vice-président Valorisation et Marion Denizot, directrice de l'UFR.

Jérôme Lèbre, autour de *Penser la mutation*

Jérôme Lèbre, et Jacob Rogozinski (dir), Jean-Luc Nancy : Penser la mutation, Presses Universitaires de Strasbourg – Cahiers philosophiques de Strasbourg n°42, novembre 2017.

La mutation en question dans les équipes de recherche APP

Études cinématographiques

Transcription

Bien.

Bonjour à toutes et tous, Bienvenue dans ce séminaire, notamment pour les néo chercheuses et néo chercheurs que sont les étudiants de Master un qui inaugurent aujourd'hui un parcours, un cursus en recherche.

Donc, en tant que directeur de l'équipe cinéma du 1er septembre 2018 au 1er septembre 2022, date récente à laquelle j'ai passé le relais ici.

Présente.

Je vais donc en dix petites minutes.

Si j'y arrive, je vais m'employer à tisser des liens entre les plus récents programmes de recherche auxquels s'est livré notre équipe cinéma et donc la thématique du séminaire de l'Unité de recherche Arts pratique et poétique, séminaire qui a donc été élaboré par Sophie Sophie Lucet, séminaire que nous inaugurons aujourd'hui.

Je tâcherai également de tisser quelques liens avec un nouveau programme de recherche au sein de notre équipe cinéma et inauguré en 2022.

Je souhaiterais ensuite la parole à mon collègue Jean-Baptiste Massieu qui a accepté et je l'en remercie, de vous présenter une recherche personnelle on ne peut plus étroitement lié à la question qui nous occupe, celle des mutations esthétiques, puisqu'elle a abouti à la publication imminente d'un ouvrage dont j'avais prévu de vous révéler le titre.

Mais je laisserai Jean Baptiste le faire, d'autant qu'il est très long, ce qui va me faire gagner quelques secondes.

Je vais donc tout d'abord tisser des liens entre les trois plus récents programmes de recherche de l'équipe cinéma et la question des mutations esthétiques considérées.

Et pour reprendre les mots de Sophie dans sa présentation du séminaire.

Comme je cite Crise de l'ensemble des systèmes de représentation pour chacun des programmes que je présenterai à partir de l'auto évaluation produite dans le cadre de la campagne d'évaluation 2022 1021 de l'archivage russe.

Il s'agit du Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur.

Je mettrai donc en exergue à chaque fois dans les trois cas, un travail collectif mettant particulièrement et significativement en évidence des questions de mutation esthétique.

Le premier de ces trois programmes s'intitule.

Il s'intitule Pardon techno.

Le programme Techno pour commencer, est né en 2013 de la conjonction de plusieurs projets de recherche associés à l'université de Rennes deux, l'Université de Lausanne et l'Université de Montréal.

Techno localement dirigée par Gilles Malik, qui m'a demandé de d'excuser son absence cet après 12 h.

Dirigé par Gilles Moëllic, ce programme s'est donné pour objet de comprendre les rapports des arts audiovisuels à la technique.

C'est en passant par les exigences et les contraintes de la technique que le cinéma se constitue comme un art au sens esthétique du terme.

Dégager les présupposés épistémologiques et philosophiques de ces mouvements de constitution.

Décrire et analyser ces mouvements en les enraciner au cœur des processus historiques et culturels qui leur permettent d'émerger et se développer.

Aujourd'hui, comme depuis le XIX^{e} siècle.

Telles ont été les principales finalités des recherches menées au sein de ce programme.

Des recherches nécessairement pluridisciplinaires, comme notre séminaire.

D'un point de vue historique, cette rencontre entre histoire esthétique et sémiologie autour de l'objet technique, audio et visuel a été envisagée dans ce programme au moins de deux manières.

Tout d'abord, il s'est agi de faire l'histoire des essais historiographiques qui ont tenté de prendre en compte la dimension technique du cinéma, donc faire l'historiographie des discours historiens sur les techniques du cinéma deuxième.

Deuxièmement, il s'est agi de repenser la manière dont les liens entre histoire et technique peuvent se tisser au sein du cinéma, nécessitant du coup de revenir sur la nature ontologiquement technique du cinéma.

Alors, l'histoire technologique du cinéma doit organiser conjointement l'histoire des mécanismes, des dispositifs, des machines, des usages.

Et à chacun de ces niveaux ont été engagés à la fois des questions esthétiques, épistémologiques, historiques ou encore méthodologiques.

L'histoire des techniques a la spécificité de s'appuyer tout autant sur les œuvres filmiques, sur des sources textuelles, mais aussi sur des sources non textuelles.

Elle doit donc.

Elle a dû opérer à l'aide de méthodes issues de l'histoire, de l'art, de l'histoire générale ainsi que d'une archéologie visant à déduire les usages à partir des machines considérées elles mêmes comme des archives de gestes et de modes de perception.

C'est donc comme agencement de ses méthodes, problèmes et objets que l'histoire technologique peut se constituer, qu'elle a été constituée dans le cadre de ce programme et que peuvent s'établir des croisements, des interactions non seulement avec l'histoire économique du cinéma, mais aussi avec l'histoire des formes filmiques, avec les mutations esthétiques.

Dès lors, les travaux des chercheurs impliqués dans le programme se sont développés globalement dans deux directions soit travailler sur ce qui caractérise technologiquement le cinéma et interroger ces mutations historiques, soit travailler sur des mouvements précis de transformations technologiques avant d'en saisir toutes les implications, voire de modéliser ce qu'il advient aujourd'hui aux images en mouvement.

Bien évidemment, ce programme a aussi eu comme vocation multiplier les études de cas, c'est à dire de générer des études de films dans une dimension qui soit pleinement esthétique, historique et technique.

Je pense ne pas avoir besoin d'insister davantage sur les liens entre ce programme et l'Observatoire des mutations esthétiques.

Il traverse les trois axes rappelés ce matin par Sophie.

Plus particulièrement le second mutation esthétique, mutation sociétale qui prévoit, même si le programme du séminaire d'aujourd'hui, celui que vous avez entre les mains, ne l'indique pas.

Il prévoit une déclinaison sur les mutations technologiques et la révolution numérique.

Ce programme a débouché sur une quantité importante de manifestations scientifiques, de publications, dont celles, particulièrement novatrices, d'une Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma, qui est une encyclopédie en ligne interactive évolutive qui n'a de cesse de mettre en évidence des mutations techniques et des mutations esthétiques.

Cette encyclopédie a été officiellement lancée et présentée lors de la dernière édition d'un partenaire du programme, le Festival rétro auto de Bologne en Italie, qui s'est tenu le 2 juillet dernier.

Et vous pouvez, vous pouvez en constater le résultat en consultant cette encyclopédie sur le site du programme TechNet.org.

Le second programme est un programme soutenu financièrement par l'ONG entre 2018 et 2021.

C'est un programme baptisé Bo Biotech qui est venu se greffer naturellement au premier programme que je viens d'exposer, dirigé par Gilles Moëllic et Jean-Baptiste Massuet.

Il s'est en effet proposé d'analyser la complexe transition numérique sous des angles à la fois pratiques, sociologiques, économiques et esthétiques, avec la conviction qu'il était devenu essentiel pour l'avancement de la recherche d'accorder une place centrale à cette approche technique dans la réflexion scientifique sur le cinéma.

Il s'est donc agi de problématiser, par l'entremise d'un regard historique, épistémologique, esthétique mais aussi socio-professionnel, la place qu'occupe la technique dans l'histoire et la théorie du cinéma.

Cette transition a été interrogée par le biais de l'étude d'un fonds d'archives inédit que Laurent Mannoni, directeur du Conservatoire des techniques à la Cinémathèque française, nous a permis d'explorer à des fins scientifiques et en vue de contribution à son indexation impliquant.

Vous l'aurez compris, un partenariat avec la Cinémathèque française.

Il s'agit donc du fonds d'archives de l'inventeur et ingénieur Jean-Pierre Beaux.

Viallat, figure majeure de l'histoire des techniques cinématographique et audiovisuelle, fondateur de la société française Aton, qui fabrique, qui a fabriqué du matériel audiovisuel et dont l'existence s'est étendue de 1972 à 2013.

Cette société a été à la fois à l'origine d'innovations techniques liées à l'argentique et un acteur majeur de la transition vers les pratiques numériques.

Le programme ne s'est évidemment pas limité à ce seul exemple, mais il constitua le point nodal d'une réflexion organisée autour de trois axes à étudier la transition argentique numérique, axe de repenser la création cinématographique à partir d'une étude des implications esthétiques, théoriques et historiques de cette approche technique.

Et enfin, avec cet axe trois imaginer de nouvelles perspectives de patrimonialisation du cinéma.

Pour cela, un programme de travail a été établi en cinq points très rapidement exploration, indexation, numérisation du fonds atone que je viens d'évoquer.

Deuxièmement, étude du fonds selon un certain nombre d'approches, chacune d'entre elles étant coordonnée par un chercheur et ou un expert reconnu pour ses compétences dans le domaine.

Troisièmement, examen, numérisation 3D et démonstration d'appareil.

Quatrièmement, réalisation d'entretiens filmés avec des artisans du cinéma et enfin, organisation d'activités de transfert, de mobilisation, de diffusion et de valorisation.

Alors là aussi, les liens avec le présent séminaire me semblent tout à fait évident.

Je n'insiste pas davantage.

Je mets juste en exergue l'un des travaux issus de ce programme.

Donc, parmi les nombreuses publications liées à ce programme biotechs, dont beaucoup sont encore à venir, je mentionnerai la parution du numéro quatorze du Cahiers Louis Lumière intitulé Atone, le cinéma réinventé, dirigé par Giusy Pisano.

Hégémonique.

Un numéro qui comprend de nombreuses analyses de films reposant sur les implications esthétiques d'innovations techniques, tant en matière d'images que de sons.

Cette publication me permet aussi de souligner une collaboration féconde avec les deux prestigieuses écoles de cinéma publiques que sont l'école Louis-Lumière et la Fémis.

Enfin, troisième programme labellisé pour deux ans en 2018 par la Maison des sciences de l'homme en Bretagne.

Le message B, quelque peu prolongé en raison de la crise sanitaire que vous savez.

Le plus modeste programme que j'ai dirigé, qui s'intitule Toponymes Acronymes, pas très recherché, je vous l'accorde, pour art documentaire et politique à l'ère du numérique, où on fait ce qu'on peut quand on cherche des acronymes, on ne sait pas.

Ce programme est reparti lui aussi de l'avènement du numérique au XXIe siècle et du constat que l'art documentaire, désormais omniprésent dans les lieux les plus divers de la création artistique, a subi de profondes modifications, pour ne pas dire de profonde mutation.

Ce programme a cherché à mesurer la portée politique de ces changements en prenant en considération aussi bien les pratiques que les techniques utilisées, les processus de création que les œuvres qui en résultent, leur circulation que leur impact.

Il a questionné les liens entre cette prolifération et une ambition artistique qui renouvelle les rapports entre art et politique.

Trois axes ont été privilégiés.

Un premier relatif aux nouvelles pratiques impliquées par les techniques numériques.

Le second sur les conséquences, pour ne pas dire les mutations.

Ça commence à céder un peu cette histoire de mutation.

Conséquence une mutation esthétique induite par l'utilisation de techniques légères et mobiles.

Et le troisième sur la diffusion et la réception des œuvres concernées et visant à estimer leur impact dans l'éveil des consciences politiques.

En regroupant des chercheurs confirmés mais aussi des doctorants venus du cinéma, de l'audiovisuel, des arts de la scène, des arts visuels, mais aussi des sciences humaines, des sciences politiques ou des cultures étrangères.

Ce programme de point de vue a tissé, à travers un séminaire, des journées d'études et des projections rencontre avec des documentaristes, des liens étroits entre plusieurs disciplines pour évaluer l'impact des technologies numériques sur les représentations documentaires du monde contemporain, qui y incarne un véritable contre pouvoir aux médias traditionnels.

Ainsi, ce programme a pu mettre en évidence un profond renouvellement de pratiques et de formes artistiques diversement et plus ou moins ouvertement engagées, ainsi que de leur mode de diffusion.

l'Axe deux du présent séminaire me semble là aussi très bien correspondre à ce qui a été fait dans ce programme, et notamment sa déclinaison consacrée aux mutations ontologiques et politiques.

Là aussi, je mets en évidence une publication, un ouvrage collectif intitulé L'art documentaire et politique contemporain, qui réunit les anciens, l'essentiel des interventions, des journées d'étude de ce programme, mais aussi des rencontres avec les documentaristes que j'ai évoqués il y a un instant sur cet ouvrage collectif apparu tout récemment au mois de juin.

Juin 2022 dans la collection Esthétique hors cadre des Presses universitaires de Vincennes.

Un tout dernier mot puisque je pense que j'ai déjà outrepassé mon temps.

Deux.

Un mot sur le pour terminer.

Un Pour un mot sur le nouveau programme de recherche de notre équipe cinéma pour la période 2022-26 que je vais piloter avec mes collègues Roxane Hemery et Grégory Wallet, mais qui est évidemment le fruit d'une réflexion et d'une réflexion menée collectivement par les enseignants chercheurs de l'équipe, avant l'implication des doctorants et des membres associés.

Ce programme est encore en cours de consolidation.

Je me garderais bien de vous donner un intitulé définitif.

Cependant, vous révéler les deux derniers intitulés des intitulés de travail des intitulés.

Envisagez vous Ces intitulés vous donneront, je crois, une idée assez claire de ce sur quoi nous souhaitons travailler.

Nous avons envisagé un moment d'intituler ce programme L'envers du cinéma, épistémologie, discours et représentation de la création cinématographique.

Puis on est passé aux discours et représentations des imaginaires du cinéma.

Mais comme nous sommes pas encore complètement satisfaits de tout cela, c'est encore en cours de réflexion.

Encore une fois, ça n'est pas l'intitulé officiel.

Donc, même s'il est encore en gestation, la manière dont on perçoit, dont on envisage, dont on reçoit, dont on pense, dont on représente le cinéma, demeure central dans ce programme.

Il s'agira ainsi d'observer et de questionner les raisons et les manières dont, sous des formes et avec des objectifs très variés.

On a, depuis l'invention du cinéma et dans le monde entier, inviter le spectateur, mais aussi le lecteur à se représenter le cinéma comme art, mais aussi comme industrie ou encore comme culture.

Cette représentation, ces représentations ont ceci de particulier qu'elles sont pluri médiatiques.

Outre le cinéma, objet de notre recherche lui même matière et support de diffusion des imaginaires du cinéma, la presse, l'édition, la radio, la télévision, l'internet ont également contribué à diffuser discours et représentations du cinéma, des imaginaires, du cinéma.

Nos recherches porteront donc à la fois sur le nom film et les films montrant les contextes socio économiques et techniques de la création cinématographique ou bien l'ensemble des phases de la fabrication des films.

Ce programme, on le voit, se situe, se situe donc tout à la fois sur le terrain épistémologique, génétique, historique, historiographique, archivistique, sociologique, économique, esthétique ou encore technique, et devrait permettre assez aisément, je pense, une contribution au séminaire Observatoire des mutations esthétiques.

Pour finir, je précise que si j'ai exclusivement évoqué ici des travaux collectifs au sein de programmes qui sont certes des programmes clos, mais qui vont assurément avoir des prolongations, je signale que de nombreux travaux personnels, émanant tant des enseignants chercheurs que des doctorants, se situent au cœur des préoccupations du séminaire.

Certains sujets de thèse de doctorants portent précisément sur des questions de mutations esthétiques.

Dès lors, la transition est toute trouvée.

Je jette un œil derrière moi et la transition est toute trouvée.

Et je cède la parole à Jean-Baptiste qui va nous faire part justement de l'aboutissement d'une recherche menée à titre personnel et qui est pleinement dans ces questions de mutations esthétiques.

Merci de notre attention.

Transcription

Bonjour à toutes et tous.

Effectivement, comme en tonifiant vous l'a indiqué, je vais vous présenter ici une recherche personnelle.

Je vais essayer d'être assez bref, même si c'est compliqué de résumer en dix minutes une réflexion qui s'est étendue sur plusieurs années de mon côté.

Alors le titre que je vous montre ici un cinéma virtuel,les mutations profondes d'un certain cinéma contemporain, ce n'est pasle titre de l'ouvrage que je publie à la fin de l'année.

C'est le titre de l'intervention d'aujourd'hui que j'ai essayé d'axer par rapport au sujet du séminaire.

Le titre de l'ouvrage, c'est le cinéma virtuel et le sous-titre c'est de la performance capture imaginaire numérique des formes cinématographiques contemporaines.

Ce cinéma virtuel que je présente ici, c'est en fait une forme de cinéma qui repose sur une technologie qui a été appelée très tôt cinématographie virtuelle et qui a connu plusieurs surnoms par la suite,que vous avez peut être déjà entendu.

Par ailleurs, des termes comme motion capture ou performance capture ou même bullet time a des termes comme ça qui se sont un peu agrégés à cette notion de cinématographie virtuelle.

C'est une technologie, notamment la performance capture,qui a été véritablement inaugurée sur le film dont je vous montre l'affiche ici.

Le Pôle Express, film de Robert Zemeckis sorti en 2004 et en fait en fait de mutation.

Il faut rappeler que ce film de 2004 n'a pas seulement été vendu à l'époque comme comme une forme de mutation ou de changement dans le domaine cinématographique, mais bien comme une révolution.

C'est quelque chose qui avait été présenté dans une revue comme Mad Movies, par exemple, à l'époque où on parlait vraiment du film comme une forme de révolution de la chose cinématographique, une transformation absolument radicale du cinéma tel que nous connaissions jusqu'alors.

Du coup, comment est ce que ça pouvait se justifier cette révolution à l'époque ?

Pour comprendre ça, il faut revenir un tout petit peu en arrière,notamment sur le fonctionnement technique du cinéma et notamment de la caméra.

Le principe dont il faut se souvenir, c'est qu'aux origines,le cinéma, les formes cinématographiques étaient gravées sur pellicule.

C'était le principe du film pelliculaire qui était recouvert d'une gélatine dans laquelle il y avait des grandes halogénures d'argent qui étaient sensibles à la lumière et donc la lumière gravait des informations lumineuses sur cette bande pelliculaire.

Le numérique, Quand il arrive au tournant des années 90 2000,le numérique paraissait déjà changer fondamentalement ce fonctionnement avec son mode de

codage qu'on connaît bien, qui se base à partir de zéro et de un.

C'est à dire que le principe du numérique, c'est que ces informations lumineuses ne sont plus gravées sur une pellicule pour être retransmises visuellement.

Mais ça passe par un encodage, donc une traduction de ces informations lumineuses entre zéro et un.

Puis il y a une traduction de ces informations de zéro ayant un et deux un en images.

Alors en réalité, les caméras numériques qui apparaissent à la fin des années90 ne transforme pas si radicalement le cinéma avec leur principe de capteur qui encode les informations lumineuses en données numériques,puisqu'au final, ce qui constitue l'image n'est pas tant le principe technique d'inscription des informations lumineuses, mais bien l'objectif.

C'est l'objectif qui persiste, des caméras sur pellicule jusqu'aux caméras argentiques.

Et cet objectif, bien sûr, fonctionne à une longue histoire archéologique qui remonte à la camera obscura que vous connaissez sans doute.

Et tous ont le principe c'est la lumière qui va entrer,qui va passer dans une lentille, dans une chambre noire et qui va projeter sur le mur opposé l'image inversée.

Et c'est le principe même de la photographie à la base.

Sauf qu'au début, la camera obscura a été utilisée, notamment par les peintres un pour décalquer une image, un portrait, un personnage qui posait et ça permettait un décalque des images.

Et du coup, cette camera obscura, entre autres.

Ce n'est pas le seul facteur à l'époque, va donner naissance à une nouvelle manière de percevoir le monde au travers des arts, notamment via ce qu'on a appelé la perspective artificielle du Quattrocento.

Je vais extrêmement vite.

Désolé pour les spécialistes connaissent très bien ces questions.

Évidemment, je suis très caricatural ici, mais c'est fait un peu vite,alors c'est ce qui fait qu'il y a en fait assez peu de différence entre une caméra argentique et une caméra numérique, puisque quand on compare par exemple la fameuse vue des frères Lumière de 1895,on voit la sortie des usines Lumière très très célèbre.

Mais vu les débuts du cinéma et qu'on la compare à son remake réalisé en 2015 avec une caméra numérique, il n'y a pas vraiment de différence sur l'image.

On a un système de profondeur, de champ ou de perspective,donc l'image n'est pas fondamentalement révolutionnaire.

On le voit avec le numérique.

La révolution, elle est liée au stockage et pas forcément à la composition ou à la conception même de l'image.

Mais les choses sont différentes avec justement les technologies de cinématographie virtuelle que j'évoquais tout à l'heure.

Or, ces techniques reposent, je le disais, sur cette technologie appelée performance, capture ou capture de performance,dont je vous montre ici une image d'un studio à Toronto pour vous expliquer un peu quel est le principe de cette technologie.

Donc le principe est assez simple à priori à comprendre,c'est qu'il y a plus de caméras.

En réalité, on a un studio qu'on appelle donc le volume qu'on voit ici,une sorte de grand espace vide dans le.

Il y a des acteurs ou des comédiens et des mimes, peu importe qui sont habillés avec une sorte de costume en lycra noir recouvert de petits marqueurs que l'on voit ici sur les costumes, les marqueurs verticaux,horizontaux des petites boules, et cetera qui sont en fait des marqueurs infrarouges et qui vont être captés par des récepteurs qui sont situés tout autour du studio pour vous montrer une image de cela.

C'est tiré du making of d'un film de Robert Zemeckis, là encore.

Mais à Wolfe, on voit effectivement le volume et on voit les récepteurs.

Ici, tout en haut, c'est un récepteur infrarouge qui ne capte en réalité que les informations qui sont sur les costumes des acteurs.

Ces marqueurs sont les seuls points enregistrés par le système,ce qui donne naissance à cela, C'est à dire ?

On voit ces formes de nuages de points lumineux en mouvement qui sont en fait les mouvements de corps des acteurs.

C'est dire, ça ne capte que le mouvement des acteurs et non pas leur apparence.

On obtient ainsi une sorte de squelette numérique sur lequel on pourra parla suite poser un avatar de synthèse, un personnage de synthèse.

Ça donne naissance à des films dont vous avez bien sûr entendu parler,comme Avatar, de James Cameron par exemple, dont la suite va sortir en décembre de cette année.

Donc, seuls les marqueurs sont visibles.

Pour l'ordinateur qui réceptionne les données.

On obtient ainsi ce nuage de points lumineux et cet enregistrement,on le comprend.

Bien sûr, il est en trois dimensions puisque le volume, je ne peux pas lancer la vidéo d'ici jeudi après 12 h, ça.

Est ce que je vais y arriver ?

Oui.

On a ici un enregistrement en volume de cette prestation puisque tout,tout le studio est tapissé de ces récepteurs, donc ils enregistrent la prestation en trois dimensions.

Donc on a comme ça cette possibilité de tourner autour de l'objet cinématographique, ce qui n'est évidemment pas le cas,ce qui n'était pas possible avec les caméras traditionnelles.

Vous l'avez compris, l'image est gravée sur pellicule et on ne peut plus bouger dans cette image par la suite.

Ici, on peut bouger à l'intérieur de cette image.

En l'occurrence, la notion de virtuel dans le syntagme cinéma virtuel que j'ai choisi d'utiliser renvoie ainsi à son sens latin,du latin médiéval ou Italie, qui pointe l'idée de quelque chose qui n'existe qu'en puissance.

Ici, l'infinité des cadrages possibles sur une prestation factorielle et contenue dans la base de données de l'ordinateur.

Mais chacun de ces points de vue est virtuel, c'est à dire qu'il est en puissance potentielle jusqu'à ce qu'il soit actualisé par le cinéaste.

Ensuite, ces points lumineux permettent, je le disais, de constituer un squelette sur lequel on va pouvoir poser l'apparence de son choix.

Les acteurs ne sont pas forcément.

On ne joue pas forcément des personnages qui leur ressemblent.

Je vois des personnages extra terrestres, des personnages qui n'ont pas la même morphologie.

Pour prendre deux exemples, on peut penser au film Le Seigneur des anneaux de Peter Jackson, où le personnage de Gollum était interprété par Andy Serkis qui n'a pas la même apparence que Gollum,ou encore l'acteur Ray Winstone dans Bio Wolf, qui joue une sorte de Viking très musculeux alors que Winston est un acteur avec un certain embonpoint.

Donc on est à cette différence morphologique, évidemment,qui est assez amusante quand on voit le tournage et qu'on voit Winston en train d'interpréter.

Wolf est assez amusant dans le décalage, c'était la voire.

C'était Robert Zemeckis qui avait choisi Ray Wilson pour sa voix et pas du tout pour son physique.

Il a la voix de boule, c'est la voix que je veux et c'est l'acteur idéal pour cela.

Donc la performance capture va me permettre de réaliser le film dont je rêve.

Alors néanmoins cette possibilité pour les acteurs de jouer n'importe quel rôle, ce n'est pas ce qu'il y a de plus intéressant,en tout cas pour moi.

À mon sens, ce que cette technologie va changer, surtout, c'est la manière de mettre en scène un film pour un metteur en scène, pour un réalisateur.

Parce qu'une fois que la prestation factorielle a été captée,un peu comme une captation théâtrale en quelque sorte, le metteur en scène a désormais une base de données dans laquelle il peut produire n'importe quel point de vue, en positionnant une caméra virtuelle,donc dans l'espace composée sur ordinateur et qui accueille les figurines tridimensionnelles.

Ici, c'est un plan tiré du making of du pôle, donc, où on voit le petit personnage à la fenêtre.

C'est un personnage qui a été fabriqué à l'aide de la performance capture.

Tout le décor, évidemment, est en synthèse et on a cette caméra numérique que l'on voit ici, cette caméra virtuelle qui est posée dans l'espace virtuel et qui permet donc au réalisateur de filmer exactement ce qu'il veut.

Et cette caméra n'a pas de cordes, donc elle peut traverser les murs,elle peut se déplacer en l'air, traverser le sol, et cetera Donc il n'y a plus aucune limite d'emplacement de caméra.

Alors, par le biais de dispositifs qui sont conçus pour l'occasion,les cinéastes peuvent ainsi visualiser le monde virtuel de l'intérieur et par conséquent s'essayer à une multitude de cadrages sans que la performance des acteurs ne soit impactée puisqu'elle est enregistrée au préalable.

Donc elle ne bouge pas.

Mais le cinéaste peut faire tourner ses prestations en boucle et donc choisir le point de vue idéal sur ce qu'il a envie de filmer.

Donc c'est ça l'idée de séparation entre la direction d'acteur et la mise en cadre.

C'est ça en fait la grande idée de la performance capture et c'est le principe même de la cinématographie virtuelle.

Le cinéaste, une fois la prestation achevée, se retrouve tout seul avec sa caméra virtuelle et il met en cadre les prestations selon son bon vouloir.

Alors, on voit James Cameron sur le tournage d'Avatar dans un grand angle, absolument tout seul, avec juste le directeur de la photographie avec lui.

Et il cadre tout seul dans un grand hangar tout le film à partir des prestations captées au départ.

Donc, il y a bien sûr une forme de vision complètement démiurgique ici.

Un La toute puissance donnée au cinéaste, avec toute tous les enjeux idéologiques qui en résultent.

Mais ça, je passe, j'en parle dans mon ouvrage, mais ce n'est pas exactement de ça dont je voulais parler ici.

Ce qui importe, à mon sens, c'est qu'ici, le positionnement de la caméra est une dernière étape de tournage.

Là, au début, dans les cinémas traditionnels, le positionnement de la caméra et la première étape parce qu'il faut poser sa caméra pour constituer un cadre et donc diriger les acteurs par la suite.

Ici, il y a un renversement de la logique de tournage et c'est ça qui a en fait amené les critiques à l'époque à parler de révolution au sens de renversement radical de la méthode de tournage traditionnelle.

C'est pour ça que ça a été présenté comme une révolution.

Sauf que on me dira et à raison, puisque c'est quand même l'une des hypothèses de mon ouvrage, que les images ainsi produites parle cinéaste n'ont finalement pas grand chose de révolutionnaire en soi.

Ce sont des images, des images qui reposent exactement sur les principes prospectiviste que j'ai évoqués tout à l'heure.

On a une profondeur de champ, on a des lignes de fuite.

Finalement, les images que reçoit le spectateur ne sont pas si révolutionnaires que ça et c'est ce qui m'a amené à me dire que cette révolution de la performance capture n'est peut être pas fondamentalement une révolution.

En fait, on a presque l'impression que le cinéma annule la spécificité du dispositif de départ où on avait cette virtualité de tous les points de vue possibles.

Et bien là, le cinéma choisit un point de vue et à partir du moment,il choisit un point de vue sur le film.

Et bien forcément, il casse la logique même de la captation tridimensionnelle.

Donc ce que cette technologie engendre plutôt pour moi, plutôt qu'une vraie révolution au sens technologique du terme, ce serait plutôt une forme de mutation.

On y vient dans l'appréhension des formes cinématographiques.

Sauf qu'elle ne tient pas à la forme médiatique en elle même.

Le cinéma reste du cinéma, mais plutôt à l'imaginaire que paraît solliciter cette nouvelle manière de concevoir la mise en scène.

Et cet imaginaire, il vient.

Je vais pas m'attarder trop un, mais il vient notamment d'un autre média qu'est le jeu vidéo, ce qu'un film de Steven Spielberg a très clairement mis en évidence puisque c'était le sujet même du film.

Des personnages qui se projettent dans un univers vidéoludique grâce à des casques de réalité virtuelle et les personnages en filmant prises de vues réelles Et dès qu'ils sont dans le monde du jeu vidéo,ça passe en performance capture et donc en cinéma virtuel.

Et il n'est du coup pas du tout surprenant que les techniques pour filmer ces acteurs soient héritées du jeu vidéo.

On a des caméras avec des joysticks, et cetera ce qui montre bien que c'est cet imaginaire là qui prime dans la conception même de ces films.

Et donc l'idée, c'est que peut être que les codes à travers lesquels on avait l'habitude d'analyser et de ressentir les images du cinéma traditionnel ne sont plus tout à fait adéquates, en fait,pour percevoir la spécificité de ces nouvelles images.

Et c'est ce qui m'a amené à déplacer le curseur analytique et à plutôt aller chercher les outils d'analyse du côté du jeu vidéo pour essayer de mieux comprendre ces images.

C'est l'une des grandes hypothèses de l'ouvrage, l'une des hypothèses principales, ce qui amène notamment notamment à solliciter la pensée d'un théoricien qui s'appelle Henry Jenkins, qui va parler dans le jeu vidéo de terme anglais plus juste que le terme français qui lui parle de.

Contester Space.

d'Espace de défis, si je puis dire.

Si je puis traduire de la sorte.

L'idée, c'est que l'espace du jeu vidéo est un espace de défis où il y a des obstacles à franchir, un parcours à adopter,et cetera Eh bien, le cinéma virtuel reconduit ça dans plusieurs séquence sassez emblématiques, dont celle que je voulais vous montrer pour conclure qu'est une séquence tirée du Pôle Express.

Je vous montre la séquence et je demande Sophie Lucet Il me reste deux minutes pour en parler, mais sinon, c'est une séquence d'un peu plus de deux minutes.

Bon, je montre la séquence pour voir à quoi ça ressemble et on en discutera si vous le voulez par la suite à la fin.

Voilà donc évidemment, le ticket revient au propriétaire.

Donc évidemment, je conclus très vite en disant on voit bien la dimension ludique d'un tel extrait qui renvoie à une forme de level design de jeux vidéo, très clairement avec cet espace qu'on va parcourir de la sorte.

Ce qui m'amène à dire, pour finir, que le cinéma virtuel est peut être -1 révolution technologique, en réalité,qu'une mutation de notre regard qui est nourri par un imaginaire vidéoludique dont la technologie en question, celle du jeu vidéo,emprunte beaucoup d'ailleurs à cette performance capture puisque plusieurs jeux vidéo sont produits avec cette technologie utilisée aussi dans le domaine du cinéma.

Voilà, j'en termine là, Merci.

Musicologie

Transcription

Bien. Donc Kevin est tout à fait là. Aujourd'hui, il est juste dans une salle informatique en train de réparer les ordinateurs pour que la rentrée se passe bien. Happé par cette rentrée, donc il s'excuse et ma communication va être un peu moins bien parce qu'il n'est pas là. Ça me permet de me défausser, non ?

Donc effectivement, je regarde aussi pour ne pas déborder. Voilà, la mutation, c'était la commande un peu de réagir sur la façon dont ce concept nous interpellait dans l'équipe Musique. Et effectivement, le terme lui-même était dans les titres de programme. Donc je vous en parle un peu. Alors, évidemment, penser la mutation dans le domaine de la musicologie, c'est un thème qui fait un peu peur, qui me fait un peu peur par sa dimension un peu présomptueuse. Mais voilà, on va essayer d'avancer ensemble là-dessus.

Donc je pars très simplement. Enfin, pas si simplement que ça. Mais de l'entretien de **Jean-Luc Nancy**, il a été question ce matin dans les *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, dirigé par **Jérôme Livre**, sur la notion de mutations, ruptures et recomposition structurelle. Sur les multiples sens aussi du concept de mutation. Puis un autre passage qui m'avait intéressé : « La mutation, c'est la conscience de la mutation, c'est-à-dire une conscience inquiète de soi », dit, dit Jean-Luc Nancy. C'est-à-dire que l'histoire occidentale est faite de mutations sur lesquelles on s'interroge et qu'on cherche aussi à masquer pour présenter un processus unique qui forge justement cette histoire.

Ce qui a été rappelé ce matin : il faut que rien ne change pour que cela change. Et ça, ça m'a, ça m'a interpellé parce que c'est bien présent, en fait, dans l'histoire des arts et dans l'histoire de la musique en particulier. En fait, on peut penser tout simplement aux avant-gardes au XXe siècle qui se sont nourries de ce récit qu'il fallait faire *tabula rasa* ou qu'il fallait des mutations parfois violentes, en tout cas radicales, pour perpétuer la tradition, la tradition de la grande musique savante.

Écrire la mutation, c'est quelque chose de... un concept finalement usuel dans la manière qu'on a de penser l'histoire de la musique. Et notamment parce que la musicologie est une chose qui est née au XIXe siècle à partir d'un objet qui était la musique savante écrite occidentale. Et ça a déterminé aussi son épistémologie. Et aujourd'hui, peut-être qu'on en est là. Cette question de la mutation, c'est mutation de la musique, mais mutation aussi de la musicologie.

Donc, si vous voulez, 2001, 2015, 2020, à peu près. Moi, j'ai exactement le titre du programme de l'équipe de recherche Musique. C'était *Mutations 20-21* et peut-être ce sens donné à la notion de mutations des révolutions artistiques, des avant-gardes. Il en est fait référence aussi dans l'entretien de Nancy pour rester dans une, pour appartenir à une même histoire, à une même, pour perpétuer une forme de tradition. Et aujourd'hui, voilà, on a ajouté une mutation de la musique et de la musicologie. Voilà pour se poser aussi la question de savoir si ce n'est pas aussi la manière qu'on a de raconter cette histoire qui est en train d'évoluer, en train de changer.

Oui, et on pourrait dire aussi que la musicologie, aujourd'hui au XXIe siècle, est sortie de beaucoup de certitudes et elle tente de sortir d'une forme de positivisme, d'histoire positive qui chronique justement ce développement continu du matériau de la musique occidentale écrite, cette tradition unique qui aurait été perpétuée par-delà la négation, les définitions des arts tout au long du XXe siècle. Et elle mute pour justement accueillir peut-être un aller vers le pluralisme, justement sur ce qu'est la musique, pour sortir uniquement, justement, du cadre de la musicologie et de la musique savante dans le sens où, dans l'équipe de recherche Musique aujourd'hui, moi, je travaille sur les musiques populaires.

Puis on a une collègue ethnomusicologue, **Marta Amico**, et les ethnomusicologues, traditionnellement, sont très forts pour nous dire que la musique, on ne sait pas ce que c'est. On ne peut pas partir d'une définition idéale de ce que serait la musique et qu'il suffirait d'observer ou d'observer des objets pour les rattacher ou non à une histoire autrement formulée. La musique comme composition sonore autonome offerte à la contemplation esthétique est bien mue pour passer à une pluralité d'objets difficiles à sublimer sous une même catégorie ou sous une seule catégorie.

Alors, cette entrée, on l'a apprise lors d'un colloque organisé avec **Bruno Bossis**. Là-dessus, je voudrais centrer mon intervention. Alors, Bruno Bossis a dirigé l'équipe pendant longtemps, pendant quelques années et est parti à la retraite. À son poste, a été... on a élu **Kevin Gohon** donc il y avait une transition. Mais avec Bruno et Kevin, en 2017, on a organisé un colloque intitulé *L'interaction dans la musique* et qui a posé, je trouve, et peut-être même je ne pensais pas que ça allait autant poser cette question au début. Mais rétrospectivement, je me suis rendu compte que c'était ça qu'on avait posé.

Peut-être cette question de la mutation, par-delà justement la question des mutations, des avant-gardes, mutations de la musique ou mutations de la manière qu'on a d'approcher la musique. Justement, en arrêtant de définir ce qu'est la musique *a priori* et avec une perspective que je vais décrire maintenant, on pourrait dire matérialiste : s'intéresser aux dispositifs qui font exister des sons, aux médiations, donc aux médiations de la musique. Aboutir à une, peut-être, autre vision de ce qu'est ou de ce que n'est pas la musique.

Alors, et justement, pour arriver aussi à l'idée que la musique, ce n'est plus justement la musique de concert ou cette tradition savante occidentale uniquement à laquelle devrait faire face la musicologie, mais une pluralité d'objets qu'on doit essayer de circonscrire. Et cette pluralité d'objets était présente d'une certaine manière au colloque. Et je voudrais ici rendre hommage à l'Association de chercheurs et d'étudiants qui avait lieu... qui avait eu lieu pendant ce colloque, justement en s'associant avec les doctorants au sein de l'association Doc et les étudiants du Master Création numérique et le festival Maintenant, un festival de musique électronique sur Rennes.

Alors, j'espère ne pas aller trop vite et ne pas mettre trop de choses. Mais c'était donc un colloque sur l'électronique dans la musique. À la fois dans le domaine de ce qu'on appelle la musique électroacoustique, c'est-à-dire une forme de tradition savante, et les musiques électroniques incluant des musiques électroniques de danse. Il a été aussi bien question de dispositifs de *computer music*, de livres électroniques, de musique expérimentale que de la musique de David Guetta ou de musique techno de Détroit, par exemple.

Alors, voici le petit film que je voulais montrer. Comme on court après le temps, je vais le laisser défiler et je vais continuer mon intervention simplement pour vous montrer une idée de la diversité d'objets sonores qu'on aurait du mal à qualifier de composition sonore autonome, offerte à la contemplation esthétique au sens traditionnel du terme musique. Chacun jouant à sa manière ce qu'on pense être la musique de concert, par exemple.

Donc la première était... je vais lancer la vidéo et puis décrire cela. Donc ça, c'est un film qui a été réalisé par les étudiants du Master Création numérique : *Chloé Versus Cam*. C'était donc un mix réalisé par la musicienne, DJ, musicienne électronique **Chloé**, qui jouait pendant le festival, mais un mix qu'elle avait fait en temps différé et qui était soumis à un remix par le public. Munis de smartphones, chaque personne dotée d'un smartphone mixeur était propriétaire d'une piste et, en se rapprochant des autres, le mix évoluait.

Cette dimension interactive et ludique dans la présentation de cette chose. Il y avait aussi une scène, un dispositif, une installation sonore d'immersion mais immémoriale, avec un casque de réalité virtuelle dans lequel on fait une simulation d'une réalité neuronale. Et la captation des réactions de celui qui avait le casque influençait le déroulement de l'installation sonore. Si vous avez vu un jeu vidéo ou un *live* musique inventé par **Nicolas Bazoge**, en fait, vous conduisez le personnage sur le système de... le tireur embusqué avec un micro et un clavier, et vous êtes face au choix de survivre ou de faire de la musique. Et vos choix musicaux pouvaient vous être fatals en fonction du déroulement du jeu.

Voilà, c'est l'installation immémoriale des choses. Tout ce qu'on entend en fond, c'est la base du mix avant qu'il soit remixé. Celui de Chloé Versus. Et puis là, nous avons un duo avec **Brian Levin** qui est confronté sur la question de la spatialisation du son. Et puis ensuite, on va voir deux scènes de concert qui avaient lieu au Tambour. Une performance expérimentale sur le logiciel Max/MSP par un musicien hongrois, et ensuite une performance de l'artiste sonore **Myriam Bleau**, canadienne, québécoise, qui travaillait sur la réaction de verres qu'elle détruisait. Vous allez voir un verre qu'elle soumettait à la pression et qui était amplifié, et on ne pouvait jamais savoir quand est-ce que ça allait exploser. On savait que ça allait exploser, mais on ne savait pas quand ça allait exploser et quel bruit ça allait faire. Et c'était une des performances clés du festival Maintenant à cette période.

Voilà pour les exemples. Pour donner un peu de chair à cette présentation et je vais essayer de formuler mon argument désormais et d'aller petit à petit à la conclusion, mais simplement pour dire, je retourne à mon diaporama. En fait, ce colloque a donné lieu classiquement à des actes. Donc on a été un peu lent sur le coup, puisque ça ne sort qu'au mois de novembre. Mais on est toujours soumis à de multiples aléas, n'est-ce pas ? Dirigé par **Pierre Coupry**, **Kevin Gohon** et moi-même : *La musique et la pensée : l'interaction dans les musiques électroniques*.

Et je voudrais restituer quelques lignes de force de l'introduction à ce livre qui est donc actuellement sous presse. Cette introduction que nous avions intitulée : *Le paradigme de l'interaction dans la musique au XXe et XXIe siècle*. L'idée principale qu'on défend, c'est que la musique est un art fondamentalement interactif. Premier constat au sens physique et au sens social, c'est-à-dire que l'interaction, c'est un concept issu de la physique. Et c'est un peu la fondation de la physique de Newton : les objets physiques interagissent dans l'univers, mais c'est aussi un phénomène social. Et là, on pense à la sociologie américaine, la sociologie interactionniste, l'école de Chicago.

Je trouvais intéressant de réaliser que la musique est à l'interface de ces deux notions d'interaction et donc la musique a toujours été un art fondamentalement interactif. Mais d'une certaine manière, cette dimension interactive a dû être domptée au XIXe siècle et tenue sous le boisseau pour parachever la conquête, la conquête de l'autonomie de la musique. Là, je fais référence à **Lydia Goehr** [Musée imaginaire des œuvres musicales] qui dit voilà que finalement, au XIXe siècle, la musique a dû intégrer des formes stables, substantielles et évacuer d'une certaine manière les dimensions interactives qui caractérisent la musique au profit d'une suite de hiérarchies, du compositeur jusqu'aux interprètes, en passant par le chef d'orchestre évidemment, le premier violon, et cetera. Et que finalement, la tradition qui a donné naissance à la musicologie est une tradition finalement assez peu interactive.

Et finalement, il y a eu cette nécessité pour que la musique devienne un art au sens romantique du terme, qu'elle se fige en substance pour devenir des œuvres canoniques suspendues dans le temps, les fameux *dead white males* compositeurs qui forment 95 % du répertoire de la musique de concert aujourd'hui dans les villes occidentales. Donc, il y a ce premier constat et justement, cet art au XIXe, cette musique qui est devenue le répertoire canonique, a produit une séparation entre le moment de la composition, de l'interprétation et de la lutherie qui aujourd'hui est très fortement — enfin, tout au long du XXe siècle et au XXIe — très fortement remise en cause justement par la présence massive de la technologie, de dispositifs techniques.

C'était l'objet du colloque : l'irruption de cette technologie de manière croissante au XXe siècle. Précisément, c'est le constat qu'on pouvait faire : remettre l'interaction au premier plan des mondes de la musique au pluriel. Donc, dans le jazz, même si on peut avoir l'impression que le jazz n'est pas une musique technologique, en fait, elle l'est très profondément, notamment par rapport au rôle de l'enregistrement. Pour dire que les grands jazzmen sont dans une interaction permanente avec les œuvres enregistrées de leurs prédécesseurs, dans les musiques électroacoustiques, dans les musiques expérimentales et dans les musiques électroniques de danse.

Et là, vous avez une idée du sommaire du livre que nous avons codirigé avec Kevin et Pierre. Et ça, c'est un phénomène assez intéressant parce qu'il attaque notre définition de l'œuvre en tant que telle peut-être plus profondément que les avant-gardes du XXe siècle, en tout cas sur un autre plan. Et je dirais que la technologie, qui a toujours été là, au centre de la musique, de la lyre au piano et jusqu'à la *computer music* d'aujourd'hui, ne fait pas tant muter la musique qu'elle ne révèle, qu'elle n'agit comme un révélateur de la mutation, un révélateur de la multiplicité en fait interactive des différents agents de l'art qui font

exister le son.

Voilà, et c'est ce qu'on essaie de défendre dans cette introduction : c'est de cette idée qu'on a avec la technologie. Il ne s'agit pas de dire « le numérique fait une révolution, l'analogique fait une révolution », mais plutôt que la technologie rend impossible d'être aveugle à la multiplicité des agents impliqués dans une construction sonore. Alors qu'auparavant, évidemment, ni la Neuvième de Beethoven... le seul agent de cette œuvre qui est dans le canon, le musée imaginaire des œuvres musicales de Lydia Goehr.

Alors là, j'espère ne pas aller trop vite dans les références. Mais bon, je vais surtout aller vers ma conclusion. Mais un livre important que les étudiants en master croisent dans leur cursus, c'est **Alfred Gell**, *Les agents de l'art* (ou *Art and Agency*). Je ne sais même pas si j'ai la bonne traduction, j'ai fait ça hier, ça peut-être un peu trop rapidement, mais le titre en anglais, *Art's Agency*, est un merveilleux livre d'anthropologie à mon sens de l'art, qui arrive à un tel niveau d'abstraction et presque de structuralisme qu'il est capable de comparer de manière très pertinente des œuvres très éloignées : l'architecture maorie et l'œuvre de Marcel Duchamp, la peinture de Velázquez avec la sculpture de fétiches en Afrique noire. Et dans ce livre, Alfred Gell, justement, montre qu'il y a de multiples configurations de ce qu'on appelle en Europe l'art, qui est distribué — et dit l'art en fait, c'est une créativité distribuée entre de multiples agents — et la technologie, elle montre ça, elle rend cela d'une certaine manière évident. Donc révélateur au sens photographique du terme.

Et donc voilà, tout simplement, j'espère que vous m'avez suivi dans mon argument. J'espère qu'il n'était pas trop général et peut-être qu'on pourrait l'affiner. Étude de cas. Et c'est là que sûrement Kevin Gohon nous aurait été très précieux. Mais je vais néanmoins conclure là-dessus avec ces deux citations, l'une de **Walter Benjamin** dans *L'origine du drame baroque allemand* : « La réalité suprême de l'art, c'est l'œuvre isolée, fermée », c'est-à-dire que Benjamin défend cette idée puisque, justement, avec le fameux *Essai sur la reproductibilité*, il commence à réfléchir à ce que révèle la technologie ou ce que fait la technologie à l'art.

Mais c'est cette tradition idéaliste qui a été très fortement défendue ou perpétuée par la musicologie en tant que science telle qu'elle apparaît au XIXe siècle, et que je compare à une citation de la musicologue britannique, ethnographe de la musique contemporaine **Georgina Born**, dans un essai de 2004, *On Musical Mediation: Ontology, Technology, Creativity*, où elle dit : « L'électronique et les technologies numériques rendent possible et amplifient une forme de créativité collaborative et dispersée, distribuée dans le temps et l'espace via différentes personnes. La musique peut devenir un objet de décomposition et recomposition permanente par une série d'agents créatifs », ce qui nous emmène finalement assez loin de la définition proposée par Walter Benjamin.

Et c'est donc là cette pluralité d'objets qui est une base de discussions aussi peut-être au sein de l'équipe Musique. Et c'est peut-être cela, cette mutation de la musicologie : c'est justement se trouver, peut-être par le recours à cette question de l'étude matérialiste des dispositifs — qu'on l'appelle sociologie de la médiation ou tournant relationnel ou ontologique dans la musicologie —, qui permet aussi aux chercheurs de musique d'avoir un terrain de discussion au-delà de leur tradition particulière, que ce soit la pop, les musiques traditionnelles d'Afrique du Nord, la musique contemporaine du XXIe siècle ou d'autres formes plus historiques du XXe siècle.

Je vous remercie de votre attention.

Études théâtrales

Transcription

Donc. Bonjour à toutes et à tous. On est en effet pris par le temps, donc on va, on va l'une et l'autre essayer de contracter un peu ce qu'on avait prévu de vous expliquer. Et donc, moi, je vais parler au nom de l'équipe Théâtre et je vais, comme mes collègues, essayer de poser des questions, finalement.

Avec nos programmes de recherche et ces enjeux sur la médiation, sur la mutation — je travaille sur la médiation pour ce faire —, alors, quand Sophie a évoqué l'idée d'un séminaire commun autour de cette notion de mutation, il m'a semblé, en fait, de prime abord, de manière assez instinctive presque, que nous traitions de ces enjeux depuis plusieurs programmes de recherche, depuis plusieurs presque décennies, oserais-je dire maintenant, et que, finalement, toutes nos réflexions, tous nos échanges faisaient référence à cette notion sans qu'elle ne soit à aucun moment clairement explicitée ou même interrogée.

Donc, en fait, c'est plutôt l'usage de cette notion de mutation qui m'a, qui m'a intéressé et que je vais plutôt vous livrer : les questionnements, en fait, que la tenue de ce séminaire, peu à peu, a provoqués chez moi. Comme si, finalement, tout regard porté sur un phénomène artistique, un phénomène esthétique impliquait en fait la prise en compte du changement. Comme si le regard du chercheur s'inscrivait nécessairement dans une perspective dynamique.

Et effectivement, si l'on y regarde de plus près, et avant de donner quelques éléments concernant les programmes de recherche successifs de notre équipe, l'ensemble des approches qui constituent la discipline des études théâtrales — c'est une discipline relativement récente et qui repose sur des apports de multiples disciplines, nous sommes une discipline de fait interdisciplinaire — s'intéresse aux dynamiques qui traversent un phénomène artistique et ou esthétique.

Y aurait-il un ange ? C'est le petit bruit. Voilà.

Pourtant, même si le terme a donc été souvent mobilisé, je ne crois pas que nous ayons exploré sa définition précise qui renvoie, comme on a pu le constater ce matin et à travers les travaux de Nancy, à un changement brusque, radical et profond. Et en préparant cette première journée de séminaire, je me suis même demandé dans quelle mesure l'usage que nous avions fait de ce terme était légitime et était pertinent.

En effet, la notion de mutation pour moi interroge en fait la démarche même du chercheur. Elle relève finalement d'une démarche presque maïeutique qui vise à donner du sens à une observation, à un phénomène, à une pratique, en procédant finalement à des actes successifs : décrire d'abord, expliquer et interpréter. Or, la mutation, à l'image presque des errances génétiques, serait le fruit d'un jeu au sein duquel le sens n'aurait pas sa place.

Par ailleurs — je fais ici référence à l'article d'Andrea Potestà dans le volume dont nous parlions ce matin —, alors que la mutation se ressent, se constate en raison de son absence de point de référence à quelque chose, donc, de connu, de déjà-vu, il n'est pas possible de la nommer. Se pose également la détermination de la mutation même : quels seraient les indices ? Et là, je reprends peut-être un vocabulaire de Carlo Ginzburg qui conduit finalement à caractériser ce qui est observé comme une mutation. Et je pense que Bénédicte y reviendra tout de suite.

Ces questions sont déjà fort complexes et elles me semblent d'autant plus difficiles à appréhender au sein de notre équipe que nous avons travaillé sur des questions de mémoire, de traces, de sédimentation, d'héritage, qui sont des phénomènes de fait qui interrogent, voire qui peuvent entrer en contradiction avec cette idée d'un caractère brusque de la mutation. Dans quelle mesure alors l'émergence d'un nouveau langage formel qui déstabilise les cadres de perception, les cadres d'analyse, s'inscrit-elle dans un continuum historique ou au contraire, comme le suggère Jean-Luc Nancy, comment la mutation se dérobe — je le cite — à l'inscription dans un processus continu ? Dans quelle mesure réussissons-nous, chercheurs, à décrypter des innovations pour lesquelles nos modes d'approche relèvent de schèmes passés ?

Nous avons souvent été confrontés à ces problématiques et je n'ai pas le sentiment que nous ayons pu, dans le cadre encore de nos travaux, y apporter de réponses théoriques. Les questions que soulève l'usage du terme de mutation me semblent donc extrêmement complexes et extrêmement nombreuses. Et évidemment, le séminaire d'aujourd'hui n'a pas pour vocation d'y répondre. Mais je n'arrivais pas finalement à entrer dans cette réflexion sans me poser ces questions et me dire que nous avions encore devant nous en fait un vaste chantier, comme l'explique Sophie, de définition même du terme, et de choisir peut-être le terme qui serait le plus juste par rapport à ce que nous observons ou ce que nous interprétons.

Donc, il me semble vraiment que d'interroger cette notion de mutation avec des outils philosophiques, mais aussi avec des outils de sciences sociales, en partageant aussi, d'un point de vue disciplinaire, nos interrogations, nous gagnerons en précision et en complexité dans l'usage que nous avons de cette, de cette notion. Et on voyait bien la difficulté même à stabiliser en fait, dans nos dans la manière dont dont nous parlons dans notre discours, à stabiliser les termes que

nous utilisons pour décrire quelque chose que nous voyons comme modifié, en changement.

Voilà. Donc, pour l'heure, et en gardant un peu en tête les questionnements auxquels notre équipe a pu être confrontée, je vais tenter de souligner comment les programmes de recherche successifs tissent des fils qui interrogent cette notion de mutation, en me plaçant ici du côté de l'analyse, du côté du chercheur, et pas du côté finalement de ceux qui œuvrent ou de ceux qui vivent ou de ceux qui subissent ces mutations.

Donc, depuis la création de notre équipe, nous avons traversé cinq programmes de recherche quinquennaux. Donc, vous voyez, je ne pense pas les décennies, en effet, on est sur ce temps-là, sur cette chronologie-là. Et avec le recul, en fait, il y a une vraie cohérence thématique qui apparaît, en particulier pour ce qui concerne les quatre derniers programmes dont je vais juste vous vous souligner en fait le titre et l'intitulé :

Entre 2004 et 2006, l'intitulé du programme de recherche intitulé Le corps comme champ de bataille, et nous avons travaillé sur, à partir des dramaturgies, mais aussi à partir des formes sur scène, comment le corps était réinterrogé au regard des mutations anthropologiques, mais aussi des mutations socio-politiques qui pouvaient modifier complètement l'appréhension du corps sur scène.

2007-2011 : La scène comme lieu de mémoire. Ce programme clairement articulait en fait la question de la création et la question de la mémoire d'un point de vue, j'allais dire, dramaturgique et d'un point de vue scénique, comment la scène devient un lieu de mémoire et comment la scène articule finalement une problématique entre histoire et mémoire.

2012-2021 : là, on est sur des problèmes plus récents, Le geste créateur, réflexion sur les acteurs de la scène contemporaine. Le programme était subdivisé en deux grands... deux grands [volets]. Le premier, L'archivage du geste créateur, et dans un second temps — j'y reviendrai puisque c'est le même intitulé de notre programme actuellement —, Historicité et mutation du geste créateur.

Notre programme actuel s'intitule donc Historicité et mutation du geste créateur et prolonge quelque part un des aspects que nous avions évoqués dans le précédent programme quinquennal.

Comme vous le constatez, la place de la mémoire, la place des traces mémorielles est en fait au cœur de ces programmes de recherche. À partir d'un questionnement sur la manière dont la mémoire agit sur la création, sur le geste créateur, sur la manière dont la mémoire structure nos représentations collectives, l'équipe Théâtre a également travaillé sur les archives, sur les traces du spectacle vivant, que ce soit d'ailleurs celles de l'œuvre achevée ou celles du processus de création, dépositaires finalement tout à la fois de l'histoire, bien sûr, mais aussi de la mémoire du théâtre, mais également ferments de création d'un processus nouveau de création et, bien sûr, espace de dialogue avec le contemporain.

Et c'est souvent dans cette perspective que nous avons considéré que la création, qui, on pourrait dire, dans une perspective d'histoire de l'art, est en perpétuelle quête de changement — on parlait évidemment de cette notion fondamentale d'avant-garde —, s'appuie sur les traces du passé. Et c'est vrai qu'on en a parlé tout à l'heure, je n'arrive plus à voir où l'UFR de musique en a parlé à l'instant, et nous avons donc à l'intérieur de ce programme publié deux ouvrages qui sont là devant : Mémoire et archives en création dans les arts de la scène et Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant, deux ouvrages qui sont parus aux Presses universitaires de Rennes et qui font la cohérence de nos de nos réflexions.

Maintenant, pour pour venir au programme actuel, Historicité et mutation du geste créateur, nous avons donc fait le choix d'interroger les mutations contemporaines, mais en inscrivant, me semble-t-il, le passé dans le présent. J'avais envie, mais je n'ai sans doute pas le temps, de vous lire une très belle citation de Marguerite Yourcenar qui insiste sur cette articulation permanente entre des formes contemporaines et l'émergence de traces du passé. Je n'ai pas le temps.

En s'intéressant en fait au processus de création dans le cadre du projet Europe créative ARGOS que dirigeait Sophie et qui a abouti à un congrès en avril 2021, nous avons mis finalement en tension l'analyse des processus des œuvres et le contexte au sein duquel ces processus et ces œuvres prennent forme. J'ai pu pour ma part travailler également sur un programme concernant les dispositifs numériques de médiation, où la question est également de voir comment un contexte de changement anthropologique avec la diffusion du numérique, comment ce contexte, en fait, modifie les pratiques de médiation qui sont des pratiques qui ont une histoire ancrée et des formes assez assez définies. Donc on est sensible en fait à cette articulation entre ce qui se passe, des formes qu'on analyse, qu'on interprète, et le contexte au sein duquel ces formes peuvent émerger.

Donc, les pôles définis pour ce quinquennat, qui prennent acte sur des travaux achevés ou en cours, en fait, reprennent des grandes problématiques au sein des études théâtrales, à travers ce filtre finalement de l'articulation entre les formes et les contextes. Je n'ai pas le temps de parler des quatre des quatre axes actuels de notre programme, je vous cite juste les intitulés pour que vous voyiez finalement que ça touche l'ensemble des facettes de la scène contemporaine :

Un premier s'intéresse au processus de création.

Un second, en fait, analyse la scène à travers ses approches, à travers les questions d'hybridation culturelle, d'hybridations artistiques et de toutes ces formes dont Bénédicte va nous parler, qui sont des formes artistiques ou interdisciplinaires.

Un troisième axe s'intéresse plus spécifiquement aux pratiques spectatrices, au réel, et donc aux évolutions et changements de ces pratiques spectatrices. Et il est vrai que depuis aussi les différentes crises, et notamment la crise sanitaire, il y a énormément de changements par rapport à ces habitudes et à ces pratiques des spectateurs.

Et un dernier interroge justement l'écriture de l'histoire du temps présent dans le domaine des arts du spectacle en mettant au centre de la réflexion, justement, l'interrogation sur la question de la mutation. Comment penser la mutation à travers l'histoire du temps présent, donc la force...

Et je conclus : la force des travaux, me semble-t-il, de notre équipe est dans cette articulation entre ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la société, qui vit finalement tout à la fois des changements de modèles, mais aussi des reconfigurations liées en fait aux héritages et au passé, et surtout à la relecture que nous faisons en fait de cet héritage, de ce passé, et aux nouvelles significations que l'on donne à ce passé. Et en cela, il me semble que notre équipe s'inscrit aussi dans un des topos disciplinaires des études théâtrales, puisque notre discipline est notamment née dans le cadre du CNRS avec une forte influence de l'anthropologie historique et donc de cette discipline qui sonde les éléments historiques pour comprendre en fait des pratiques contemporaines.

Et donc pour illustrer cette démarche et pour, voilà, en tout cas donner forme à ces questions que je posais, je cède la parole à Bénédicte Boisson, qui va donc présenter une de ces...

Transcription

Donc, j'enchaîne sans plus attendre puisqu'on est très, très, très en retard et que je n'ai pas prévu quelque chose de spécialement court. Donc, on y va, chez moi. Je vais essayer d'abréger quand je peux.

J'ai oublié de prévoir un petit PowerPoint. J'ai vu qu'il y avait des images, donc j'ai bricolé quelque chose, je vous passerai un peu les images. En fait, c'est simplement une illustration de chacun des spectacles dont on traite dans ce livre, qui va être un peu l'objet de mon intervention maintenant.

Donc, changement brusque, radical et profond, peut-on lire dans le Trésor de la langue française au sujet de la mutation : transformation qui ne se laisse pas qualifier en bien ou en mal, qui se dérobe à l'inscription dans un processus continu. Et que Jean-Luc Nancy — qui tentait de qualifier, en particulier, la mutation que traverse actuellement notre civilisation sous le nom de mondialisation, pour reprendre encore une fois les propos de Jérôme Lèbre, toujours ici présent, explicitant la mutation —, selon Jean-Luc Nancy, nous serions dans un stade inouï où le monde n'a plus de signification ou d'esprit assimilable, où ne reste que le fait qu'il y a encore un monde qui pourrait se nommer fin de l'histoire ou fin du monde. De cette rupture ultime qui nous ferait sortir de l'Occident judéo-chrétien et de l'époque précédente, nous verrions des signes dans notre présent, partie prenante de cette mutation.

À partir de ces quelques éléments qui ne concernent pas d'abord spécifiquement les arts, nous pouvons essayer de réfléchir aux mutations — j'emploie souvent au pluriel le terme « les mutations » — repérables en théâtre, et pour le cas qui nous occupera dans ma vraie prise de parole, sur les scènes contemporaines. Je fais en effet le choix, pour contribuer à la réflexion de cette journée, de me saisir du thème de la mutation en études théâtrales ou au théâtre, ce qui implique deux temporalités différentes.

Autour de quoi Marion est intervenue en évoquant le changement constaté par de multiples chercheurs et critiques dans les années 1990, qui a amené à requalifier les formes par essence sur les scènes : de performance, de formes interartistiques ou postdramatiques, d'écriture de plateau, dans une grande effervescence théorique indiquant l'impression d'une rupture, d'événements s'opposant au théâtre tel qu'on l'entendait, notamment en minorant la place du texte, en se dégageant de la nécessité de la signification au sens entendu ce matin, et en partant de matériaux scéniques, des formes qui suspendent momentanément le discours... le discours des spectateurs, des critiques ou des chercheurs. Et on peut alors penser qu'il était de l'ordre d'une mutation au sujet de ces formes.

Nous avons récemment écrit, avec Éric Vautrin et Laure Fernandez, un ouvrage : Le Cinquième Mur : Formes scéniques contemporaines et nouvelle théâtralité — je vais oublier de passer les images en même temps, mais je le ferai à la fin —, qui est paru en 2021, suite à un séminaire qu'on a tenu entre 2014 et 2017 au Théâtre Nanterre-Amandiers. Tous les trois, Éric, Laure et moi-même, nous avions entre 2006 et 2010 fait nos thèses précisément sur ces formes en émergence. Je vous donne ces détails, pas spécialement par goût de l'autobiographie, mais parce qu'il me semble que la chronologie et la temporalité ont leur importance quand il est question de mutations, et parce que nous avons affronté cette question au moment d'écrire l'introduction de notre ouvrage. La mutation dont il était question alors est-elle toujours d'actualité ? Était-ce un ensemble de signes précurseurs d'une tendance, d'une mouvance, d'une nouvelle orientation ? Est-ce un phénomène désormais assimilé, entré dans une continuité ?

Dans le temps imparti aujourd'hui et à l'orée de ce séminaire — donc, le temps que je suis en train d'essayer de réduire sans y parvenir —, donc, à l'orée de ce séminaire qui va se déployer sur quelques années, l'enjeu pour moi sera moins de résoudre précisément ces questions qui sont en fait aussi propres aux études théâtrales et à l'histoire du théâtre contemporain, mais plutôt de me saisir de cette mutation particulière pour soulever quelques problèmes et questionnements que nous aurons, je pense, à affronter dans les années qui viennent.

Donc, je vais procéder en trois points en proposant simplement quelques pistes à chaque fois.

Et le premier point traite de la question des signes de reconnaissance de la mutation, de cette transformation radicale qui organise une saillie hors de la continuité du sens, une forme de rupture. Alors, dans son texte, donc, paru toujours dans le numéro de revue qui nourri notre journée, je fais allusion au texte d'Andrea Potestà, Seul le permanent change. Donc ce chercheur note la difficulté à reconnaître la mutation comme telle : nous n'avons jamais prise sur l'avènement du nouveau, du différent, je le cite, et nous n'avons pas cette prise parce que ce qui se passe ne fait pas corps unique, ne s'inscrit pas dans une consistance adéquate au savoir historique. Ce qui arrive n'est pas de l'ordre d'un savoir, ajoute encore le chercheur, même si on peut reconnaître dans l'actualité des signes d'événements décisifs, au risque, souligne-t-il, de la surinterprétation. Il vaut mieux, note-t-il encore, s'interroger sur la notabilité d'un fait présent comme révélateur du futur, sur la possibilité qu'un fait singulier devienne légitimement à nos yeux indice d'une tendance, d'une mouvance ou d'une orientation qui aurait déjà commencé à transformer notre présent dans quelque chose.

C'est ainsi, en effet, que l'on procède souvent en tant que contemporain. Et des gestes artistiques singuliers peuvent-ils être rassemblés comme signe d'une tendance, d'une mouvance, d'une transformation de fond ? Peut-on l'repérer ? Peut-on la nommer ?

Au cours des années 1990, face aux œuvres de Romeo Castellucci, Rodrigo García, François Tanguy, Yann Loupert, Claude Régy, Gisèle Vienne, Pippo Delbono, etc., il y a eu choc, il y a eu énervement, il y a eu sidération de la part de spectateurs qui quittaient les salles. Il y a eu des critiques désemparées, oscillant entre rejet et reconnaissance d'un renouveau artistique important et légitime. Et progressivement, il y a eu prise en compte de ces formes en études théâtrales, dans le cadre de travaux de recherche et d'ouvrages qui tentaient de les comprendre, de comprendre ce qu'elles proposaient, d'expliquer leurs effets esthétiques, de cerner leur poétique et, pour y parvenir, en renouvelant... et qui tentaient de renouveler les outils nécessaires pour y parvenir.

On a vu ainsi fleurir les nouvelles dénominations et tentatives de cerner et qualifier ces formes, soit par ce qu'elles proposaient, soit par leur processus de création : par exemple, le fameux théâtre postdramatique dans le style de Lehmann en 1999, qui a fait polémique quand il a été traduit en France en 2002 ; ou la série Écrivains de plateau de Bruno Tackels en 2005 ; ou l'insistance sur le tournant performatif par Erika Fischer-Lichte en 2004 ; ou Marie-Christine Lesage, qui a commencé ses travaux sur l'interdisciplinarité et l'interartistique aux Théâtrales Publications en 2008.

Ainsi, après le questionnement, l'interrogation, le sentiment de rupture, il y eut la volonté de rassembler des gestes semblant épars — hormis le sentiment de déplacement qu'ils procurent —, et de nommer ce qu'ils transforment : en rupture avec une époque de théâtre (le théâtre postdramatique après le théâtre dramatique), rupture avec une modalité de création (Écrivains de plateau, contrairement aux écrivains qui écrivaient avant le plateau, avec une poétique), rupture avec la tradition moderne des arts, un peu ceux dont parlait aussi Manuel tout à l'heure (ici, on a des formes artistiques, on est dans un tournant performatif, on assimile la performance au théâtre, on la fait entrer, etc.).

Certaines de ces formes furent créées avant les années 1990 — les premiers spectacles de Castellucci datent des années 1980, Tanguy aussi, Régy a commencé à travailler des années avant —, mais la fin des années 1990 et le tournant des années 2000 semblent correspondre à leur émergence progressive dans des programmations et lieux plus officiels, et alors prises en compte dans le monde universitaire. Cela correspond, semble-t-il, à la reconnaissance d'une tendance, d'une mouvance, d'une orientation qui aurait commencé à transformer l'art présent, pour reprendre et paraphraser les termes d'Andrea Potestà.

Ce qui m'amène à mon deuxième point sur la temporalité et la durabilité de la mutation. Les artistes qui ont mis en mouvement la recherche et la critique continuent pour la plupart aujourd'hui à produire. Vous avez entendu les noms de Castellucci, de Vienne — où ils sont programmés au TNB —, ils sont régulièrement programmés dans les institutions les plus importantes, auxquelles ils sont parfois artistes associés, comme Romeo Castellucci ou Gisèle Vienne tout dernièrement pour le Festival d'Automne. De ce point de vue, ils ne sont plus dans la rupture ni dans l'émergence, ils sont dans les lieux les plus institutionnalisés, reconnus de la création contemporaine. Et c'est-à-dire que la mutation qu'ils ont initiée ou révélée est finie ? Est-elle refermée ?

Pour exemple, je viens de découvrir encore — de l'autobiographie, excusez-moi ! —, mais un de mes textes écrits en 2005 sur Giulio Cesare de Castellucci est devenu une source pour un article en ligne dans la revue, dans la rubrique « Histoire d'un site web » généraliste dédié aux arts et à la culture, essai intitulé Histoire de "Giulio Cesare" : Quand la France découvrait Romeo Castellucci. Et donc tout mon texte est devenu une source historique !

Donc on pourrait en réalité plutôt — et c'est le sens de l'introduction de notre ouvrage — dire que cette mutation a été assimilée par les artistes de la génération suivante. Et en dehors du champ théâtral lui-même, Gisèle Vienne est aujourd'hui une référence pour de nombreux créateurs en dehors du champ théâtral. Elle a été assimilée aussi par les spectateurs qui s'habituent ou se sont habitués à être déstabilisés. Elle a été assimilée par les lieux culturels qui en ont considérablement ouvert leur programmation et dépassé leurs frontières disciplinaires strictes. Et cette mutation a été assimilée par les études théâtrales qui enseignent des formes qu'ailleurs, en dehors de la France, on nomme live art ou performance, donc ils ne sont plus dans le champ, domaine des études théâtrales. Et en France, il y a plutôt eu un élargissement : les études théâtrales ont dépassé leurs frontières disciplinaires historiques, ce qui n'était pas du tout ou pas si évident, en fait, en 2002 lorsque moi j'ai commencé ma thèse sur ces artistes.

Donc ces formes ont fait, continuent d'interroger, elles continuent de paraître en rupture avec le théâtre habituel, mais elles ont aussi été intégrées, on s'y est habitué. On pourrait alors dire, en revenant sur l'articulation de l'événement et du processus continu que propose Andrea Potestà en relisant Jean-Luc Nancy, que la mutation, la permutation, l'altération supposée par la mutation suppose aussi l'immobilité étirée d'un temps ou la diversité raccordée de plusieurs instants du temps qui se laissent lier par... ou seul, assumées dans une contiguïté et une continuité. La mutation d'alors serait aujourd'hui intégrée, assimilée à notre monde théâtral, mais qu'elle a durablement altéré, transformé, déplacé, changeant les repères de ce qu'est le théâtre, changeant la définition même du théâtre.

Je pense — pour revenir, alors je ne sais pas s'il y a une nouvelle forme de stabilité, mais à l'impression d'être, pas forcément maintenant tout de suite, dans un moment de ruptures, de nouvelles ruptures. Ces nouvelles formes n'ont pas remplacé les anciennes, et leur coexistent en proposant un autre régime de l'art qui paraît plus contemporain. J'avais prévu un petit développement, mais je le passe parce qu'on n'a pas le temps. Et ces formes, elles ont été aussi replacées — ou

alors le travail est encore en cours en termes de recherche — dans des généalogies différentes, parce qu'elles impliquent en fait de revoir les histoires du théâtre et des arts pour les relier différemment à un passé artistique.

Enfin, et ce sera mon dernier point, on peut s'interroger sur la contextualisation de cette mutation, et à partir de là, je tenterai une ouverture qui est vraiment un essai.

La mutation suppose, pour exister, un processus continu, une forme de stabilité préalable. Cela ne va pas de soi quand on pense à l'histoire des arts et à la coexistence de divers régimes de l'art ou à la succession de ruptures ou d'étapes qui jalonnent cette histoire. Sur fond de quoi s'inscrit la mutation ? Sur quelle permanence, sur quelle stabilité ? Il faut la repérer, la rendre repérable. Ne partons-nous pas trop souvent des lissages a posteriori ? Il me semble que c'est vraiment autour de ces questions-là qu'aujourd'hui se renouvelle l'historiographie théâtrale : elle remet en cause les effets de lissage qu'on a opéré pour pouvoir mieux placer les ruptures.

Deuxièmement, la mutation est la question du point de vue. Quand Castellucci fut découvert par le grand public en France, certains critiques y ont vu du vieux théâtre d'il y a trente ans, ou plutôt en ont affadi le retour de l'art corporel des années 60-70. La nouveauté n'était alors peut-être pas tant dans la dimension de performance de ses propositions que dans la cohabitation de cette dimension avec une rigueur plastique importante. Vous avez encore la photo d'un spectacle de Castellucci, une convocation de l'histoire de l'art évidente, la construction d'images scéniques impeccables et le maniement polysémique de symboles culturels reconnaissables par tous. Et puis aussi l'élaboration dramaturgique d'une relation spécifique entre scène et salle. Cette œuvre-là, celle de Castellucci qui devient mon exemple, est impossible à inscrire simplement dans l'histoire du théâtre — les références de Castellucci lui-même sont parfois plus du côté de l'histoire de l'art —, ni à inscrire simplement dans l'histoire de la performance, mais elles se déplacent plutôt en un espace inédit. Et encore une fois, je vais reprendre les termes d'Andrea Potestà : ni héritage, ni déshérence, ni transmission, ni interruption, mais passages survenus, échappés.

Donc pour finir, il me semble qu'il faut... qu'on peut inscrire ces mutations artistiques dans le contexte global de la mutation décrite notamment par Jean-Luc Nancy. Les mutations en art sont-elles un symptôme, un signe de la mutation de civilisation ? Que repérer pour aujourd'hui en sont-elles parties prenantes ? Nancy évoque un monde, un monde en train de finir, une mutation qui se prépare. L'Occident, fruit d'une mutation historique, a évolué et a évolué par étapes, et se trouverait aujourd'hui au seuil d'une nouvelle mutation radicale.

Les mutations artistiques récentes peuvent être vues aussi — parce que j'ai parlé de cette forme d'assimilation — comme une étape encore dans, comme une étape en fait de cet avant, cette grande mutation, potentiellement avec aujourd'hui un repositionnement de plus en plus fort des artistes par rapport à leur monde actuel. Les artistes ont assimilé, me semble-t-il, dans leurs acquis, dans leurs pratiques, les acquis de l'étape que je viens de décrire, et proposent des formes poreuses à notre monde — de plus en plus poreuses —, qui instaurent un rapport différent au réel dont parlait Sophie ce matin, ou à la réalité plutôt. Il invite ces réalités sur les plateaux directement, ou il s'y adosse : il s'adosse à cette réalité ou à ce réel, ou il propose des formes qui s'adossent à cette réalité ou à ce réel différemment.

Il me semble enfin — c'est certain — qu'on a quitté le régime de la mimésis qui a guidé et nourrit la plupart des formes théâtrales pour chercher à inventer d'autres rapports à la réalité, d'autres survenues de la réalité sur les scènes. On peut dire aussi, et ce sera mon mot de la fin, que les artistes intègrent aussi, me semble-t-il, ou se positionnent de plus en plus aussi comme citoyens du monde, de leur monde, et intègrent dans leurs propres pratiques artistiques les transformations à venir.

Merci.

La mutation en question dans les équipes de recherche PTAC et CELLAM

Arts plastiques

Transciption

Voilà. Désolé pour le retard, je vais essayer, montre en main, de tenir les dix minutes. Et pour ce faire, contrairement à ce que je fais d'habitude, je vais lire, je vais lire ce que j'ai écrit, parce que je pense que ce sera plus efficace. C'est une chose que je n'aime pas trop, mais je serai plus sûr d'arriver au terme à temps.

Voilà : si l'art est un mode d'expression, une façon d'être au monde, un vecteur de communication, un faiseur de troubles, un facteur d'interrogation ; si l'artiste est un observateur et un inventeur, un consolateur ou un perturbateur, c'est qu'il se meut en regard du mouvement du monde, de ses perturbations et de ses bouleversements, que ceux-ci soient politiques, philosophiques, sociétaux, économiques, écologiques, etc. Le propos est d'évidence, mais il est bon de le rappeler : le flux de l'art se mêle à celui du monde dont il est à l'écoute et en réaction, en interaction.

« L'art, c'est la vie, le mouvement, une mutation sans finalité », dit Jean-Luc Nancy. D'où l'instabilité de ses de ses manifestations qui mutent au fil de l'évolution du monde. D'où la diversité infinie de ses modes d'expression, sa mobilité et son instabilité, caractéristiques qui font par ailleurs toute sa richesse.

Je me permettrais de citer notre collègue Jérôme Lèbre, qui écrivait : « L'existence est devenue exigence de sens, d'un sens qui ne se saisit qu'en se faisant. » Il y a dans ce propos, lorsqu'il est rapporté à l'art, me semble-t-il, un impératif d'action, ou plutôt d'invention. La pensée de Jean-Luc Nancy... dites-vous ? Jérôme Lèbre nous invite à être attentifs à tout ce qui advient et à exprimer, d'une manière à chaque fois singulière, ce qu'est pour nous cette mutation du sens, ce dont s'occupe l'art.

En cette fin d'été 2022 où le monde a chèrement payé les excès de l'homme, nous nous trouvons dans une phase d'instabilité abyssale où tout peut basculer, où l'homme paraît dépassé par sa propre arrogance et en passe de perdre le contrôle de sa maison. Qu'il s'agisse d'une menace nucléaire, guerrière, climatique, sociale, écologique, etc., tout peut advenir. Et c'est sans doute ce qui peut contribuer aujourd'hui à la création artistique : l'imminence d'un événement.

Pour poursuivre cette réflexion, chose que nous ferons vraisemblablement plus tard, je m'appuie sur la pensée d'Henri Maldiney, pour qui l'art fait voir le réel comme ce qu'on n'attendait pas et consiste en une transformation de l'ouverture au monde en une ouverture à l'être. L'œuvre n'est pas un objet, ne représente pas un « quoi », mais un commencement, c'est-à-dire le moment de son apparition lui-même : c'est l'avènement d'un événement. C'est pourquoi l'art ne requiert pas le confort, mais la surprise, l'inconnu. L'artiste évolue plus volontiers dans un entre-deux qu'en pays conquis, sur une chaise bancale que dans un fauteuil. Et son inventivité se manifeste davantage en période de crise, devant des situations inattendues et inconfortables. En témoignent les épisodes de confinement Covid récents durant lesquels ont germé de nouveaux modes d'expression artistique.

Je pense aux spectacles et aux concerts donnés sur les réseaux par des gens qui n'étaient pas physiquement dans le même espace : ainsi des danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris qui se sont filmés dans leurs appartements respectifs, de l'Orchestre de Radio France qui avait donné le *Boléro* de Ravel en autant de vignettes qu'il y avait de musiciens, ou de la mise en scène par Arthur Nauzyciel de *Splendid's* de Jean Genet. Les comédiens jouaient depuis Rennes, Paris, New York, Boston, Los Angeles, et, filmés par webcam, ils apparaissaient à l'écran dans la mosaïque de petites fenêtres du site Zoom, de sites de communication en ligne. Je songe aussi aux inventions des étudiants en arts plastiques qui ont trouvé à cette occasion des espaces singuliers et innové pour pallier l'enfermement, la distanciation et la solitude.

Les diverses catastrophes que nous subissons — qu'il s'agisse des flux migratoires, de la guerre, des périls écologiques, etc., etc. — font ainsi le terreau de nombreux projets d'études, inspirent nombre d'œuvres d'art contemporain et d'études critiques. Quelques exemples : notre séminaire d'équipe PTAC (Pratiques et théories de l'art contemporain) qui s'intitule *Créer en des temps incertains* ; un projet de recherche et de création sur l'effondrement des Alpes à l'École supérieure d'art d'Annecy créé en 2018 — appellation plus que prémonitoire puisqu'en juillet s'est effondrée et a tué la Punta Rocca, le plus haut sommet de la Marmolada dans les Alpes italiennes — ; des ouvrages, *Un art écologique : Création plasticienne et Anthropocène* de Paul Ardenne, ou *La scène mondiale en période de confinement* sous la direction de Françoise Quillet ; des articles comme *De la catastrophe considérée comme un des beaux-arts* de Michaël Ferrier, ou

encore *Habiter le crassier : Un art anthropocène* comme chronique de la catastrophe de Mathieu Duperrex, etc.

Des œuvres, bien sûr : Thomas Hirschhorn — elles ne sont pas forcément de 2022, bien entendu —, *Breakage* (2013) de Thomas Hirschhorn, donc l'accumulation de canettes qui noie le confort des habitants ; Kawamata qui récupère des cagettes et les fait vomir du toit d'un immeuble dans un quartier huppé de Houston.

Si ces œuvres et travaux de recherche témoignent d'une inquiétude générale, ils manifestent surtout un besoin de résistance. L'art se loge souvent dans des poches de résistance. « L'art de l'Anthropocène est un art de combat », dit Paul Ardenne. La Biennale de Lyon qui ouvre ses portes dans quelques jours a pour titre *Manifesto of Fragility* — excusez-moi pour mon accent anglais —, formule paradoxale que ses curateurs justifient en disant que l'art se réalise dans l'adversité. La fragilité est perçue intrinsèquement liée à une forme de résistance initiée dans le passé, en prise avec le présent et capable d'affronter l'avenir. Beau programme qui ouvre une brèche dans le désespoir ambiant, un rai de lumière.

Dans le cadre de ce séminaire, il ne s'agira pas, me semble-t-il, de dresser un panorama des mutations esthétiques qui rendrait compte de celles du monde : la tâche serait aussi absurde qu'impossible. Il s'agira d'observer quelques-unes des manières dont l'art exprime, accompagne et pointe les mutations du monde en se réinventant.

J'ai ouvert le dernier numéro d'*Art Press* que je croyais bon... je l'ai laissé par là... et j'observe... Je suis tombé sur deux œuvres sur lesquelles le numéro s'attarde et qui m'ont sauté aux yeux par leur écart de sens. J'ai décidé de les prendre comme deux figures qui pouvaient rendre compte de la complexité de cette tâche, du fait même qu'elles étaient aux antipodes l'une de l'autre. Il s'agit... excusez-moi, je les ai mises ensemble comme ça. Il s'agit d'une œuvre d'Angélique de Chabot — là c'était une photo d'une performance qui s'appelle *La Meute* — et d'une œuvre d'Eduardo Kac qui fait du Satellite Art, c'est-à-dire un art résolument spatial.

Angélique de Chabot, qui est exposée dans le cadre de la Biennale de Lyon, est une artiste dont l'art, dit l'article, est résolument insulaire. Il est lié à la mer : elle séjourne régulièrement dans l'île de Bréhat. Si c'est un peu loin de Rennes, je me suis dit que ça avait une petite connotation locale, je l'ai choisie. Et l'œuvre d'Eduardo Kac qui résonne, me semble-t-il, avec des préoccupations en tout cas qui m'ont traversé l'esprit cet été.

Vous verrez *La Meute*. De prime abord, voilà, le travail d'Angélique de Chabot prendrait ses racines dans des rituels lointains de cultures primitives dont elle réutilise l'arsenal de gestes, masques, costumes, formes et matériaux pour créer un spectacle moins sacré que carnavalesque, jubilatoire. Des sculptures sensuelles et organiques qu'elle délocalise en les transformant, les déjouant et les rejouant pour son propre compte. Par exemple, les masques qu'elle réalise avec généralement des matériaux complètement naturels : des coquillages, du bois, toutes sortes de choses ramassées dans la nature. Et voici sur son site une page qui sert de référence : qui sont peut-être ces emprunts qu'elle fait pour réaliser son travail ? On voit un petit clin d'œil, il me semble, avec le programme, l'affiche, le flyer du programme de la journée : c'est l'art contemporain, pour en être, de l'art se développe dans un flux mouvant, dans un processus de mutation permanent, sans finalité, comme on l'a répété.

Et comme le dit Jean-Luc Nancy, il est à l'opposé de ces formes d'art ancrées dans une tradition culturelle ancestrale dont l'on hérite et qui se transmettent par l'apprentissage de savoir-faire. Il est à l'opposé, mais il s'en empare sans complexe, parce que l'art est affranchi de toute lignée. C'est ce que fait en tout cas Angélique de Chabot, elle n'est pas la seule à travailler dans cet esprit. L'art est le champ des possibles.

Voici une autre de ses œuvres : *Il surgit du nadir* (2018), une énorme sculpture qui occupe tout l'espace de l'exposition. Le travail d'Angélique de Chabot ne renvoie donc pas tant à des coutumes ancestrales obsolètes et désormais rangées dans les musées d'anthropologie qu'à notre fragilité devant une nature dévorante et dominante qui semble reprendre ses droits. Par-delà son côté Arcimboldo ou rococo, voire sa ressemblance à certaines productions d'art brut, ce que cette œuvre montre, me semble-t-il, c'est la menace d'une nature puissante et inventive.

Je songe alors à d'autres pièces qui jouent de façon plus ou moins joyeuse ou inquiétante sur cette menace de prolifération envahissante par un désordre railleur : ainsi Joana Vasconcelos, qui implante dans l'espace un débordement de travaux colorés qui font penser aux travaux d'aiguilles des femmes ; ou encore Henrique Oliveira, où là il s'agit du débordement de la nature, des bois qui envahissent l'architecture et qui se font un peu menaçants ou exagérément présents ; ou encore — je suis toujours dans cette idée d'expansion — certaines œuvres de Michel Blazy, comme ici *Bouquet final*, des débordements de mousse envahissants dans la chapelle du Collège des Bernardins à Paris.

Je ne m'étends pas là-dessus parce que je voudrais vous préciser donc mon attente. Quelques pages plus loin dans le même numéro d'*Art Press*, je suis tombé sur un court article de Jacques Donguy, donc sur Eduardo Kac. Personnellement, je ne connaissais pas. L'artiste, pionnier du bio-art depuis 1986, s'est lancé dans l'artefact satellite, un mot qu'il emprunte à un camion de PTT. Son œuvre ici présente, *Inner Telescope* — tu veux dire « je suis présent » —, est une œuvre d'art spatiale minuscule, un centimètre sur un centimètre, déclinée en trois versions : un verre optique gravé au laser dont l'une de ces versions est actuellement en orbite autour de la Terre à l'heure où l'on parle, à bord d'une station internationale, et programmée pour un atterrisseur lunaire en 2023. Si vous voulez des détails, c'est dans le numéro.

Son premier projet d'art spatial réalisé était *Holopoetry*, un DVD avec la signature de l'artiste envoyé sur Saturne. Il a fait également en 2009 un travail où il y avait cinq messages lagomorphiques, en référence à un travail qu'il a fait sur une lapine à qui il a fait injecter des gènes de méduse pour qu'elle devienne fluorescente — donc ça, c'est le bio-art — : cinq messages lagomorphiques sous forme d'ondes électromagnétiques, cinq disques avec gravées au dos les coordonnées de la transmission, envoyés par une entreprise de Cap Canaveral vers une étoile à 29 années-lumière, un message qui arrivera en 2038. En 2017, plus récemment, *Inner Telescope*, première œuvre d'art en apesanteur dans l'espace qu'il a demandé de confectionner à un astronaute, Thomas Pesquet, lorsqu'il était à bord de la Station spatiale avec les matériaux du bord.

Je suis désolé, je n'ai pas le temps de vous décrire davantage. Voilà mon premier réflexe : j'ai été gêné par la mégalomanie de ce travail, par le contraste entre l'investissement technologique et financier et la petite taille de la chose, par l'arrogance de ces actions dont finalement, dans un second temps, je commence à apprécier la désuétude, des miettes de création lancées dans l'infiniment grand qui nous renvoient à notre finitude autant qu'à l'absurdité du monde dans lequel nous vivons.

Alors ce travail m'a ramené à ce soir d'août dernier où, alors que je guettais les étoiles filantes dans le noir de la nuit, une ligne de pointillés lumineux espacés à intervalles réguliers a traversé la voûte céleste et rayé l'espace de mon imaginaire. Août, c'est le mois des étoiles filantes : on fait des vœux, on poétise, on se couche dans l'herbe et on rêve. Tiens, la voilà, la Grande Ourse ! Mais ce soir-là, un multimilliardaire insolent, autocratique et totalitaire s'était payé notre ciel : Elon Musk. J'ai appris qu'il s'agissait de lui. Il réalise en ce moment le projet insensé de lancer 20 000 satellites dans notre ciel pour créer un réseau Internet non câblé. Il redessine la carte céleste et impose son schéma à toute la planète. Je vous montre une deuxième photo que j'ai prise sur Internet. Voilà. Il ne s'agit pas d'une œuvre d'art. Et si d'aucuns ont pu être séduits par cette nouvelle attraction, pour ma part j'ai été profondément choqué et la chose me paraît très grave.

Dans le ciel, disait ce matin encore Jérôme — excusez-moi de vous citer plusieurs fois — : « désastre ». Vous avez parlé que les astres étaient plus dignes que l'homme dans la tradition de la philosophie. Alors tout à coup, au souvenir de ce geste iconoclaste et terroriste, l'œuvre d'Eduardo Kac me paraît celle d'un visionnaire, d'un artiste effectivement qui joue avec le ciel mais ne se l'approprie pas. À travers la collision de ces deux interventions spatiales se lit la fonction de l'art, qui n'est pas de transformer pour s'approprier le monde, mais bien de l'interroger en suivant ses mutations, en l'occurrence technologiques.

Laissons malheureusement à ceux qui en ont le pouvoir le soin de gérer les folies d'Elon Musk — espérons qu'ils le feront —, ou à quelques accidents celui d'éteindre ces satellites pour nous redonner le ciel, ainsi qu'avait fait le premier confinement Covid qui avait nettoyé des rayures et des traînées blanches des avions pour un temps.

Et revenons à nos deux exemples : Eduardo Kac versus Angélique de Chabot. Pour dépasser leur opposition et pour conclure que, malgré les apparences, il n'est pas certain que l'un, Eduardo Kac, soit tourné vers le futur et l'autre, Angélique de Chabot, vers le passé. Car aujourd'hui, la Terre nous rattrape : ce que nous lui avons pris, elle le reprend. Nous ne sommes à l'abri ni d'une panne mondiale d'Internet, ni de la montée des eaux et du surgissement d'autres cyclones et séismes. Pauvre art, pauvres artistes qui ne sont que les témoins impuissants mais nécessaires, existentiels, de ce qui se trame.

La mise en regard des travaux d'Angélique de Chabot et d'Eduardo Kac illustre notre situation actuelle, prise entre croissance et décroissance, entre technologie et nature. L'art suit le flux du monde : il n'est pas militant, pas didactique, il ne parle pas, il n'a pas de message, il est de l'ordre du chaos, si l'on entend par là que le chaos est le champ des possibles où tout peut advenir. En mutation.

Oui, j'ai fini. Je suis désolé d'être un peu lyrique, mais bon, c'est comme ça. Et j'ai voulu montrer éventuellement une manière de pouvoir réagir à cette thématique qui nous avait été donnée, les mutations esthétiques.

Merci beaucoup.

Transcription

Alors, parler de Spike, ça va être moins subtil et un peu plus bourrin que ma collègue qui vient de passer. Je te remercie. Nettement moins subtil.

Et puis, tout d'abord, je voulais remercier Sophie, évidemment, et les gens d'AP pour cette aimable invitation et pour cette volonté d'interdisciplinarité. Au fond, je pense que c'est une très bonne chose. Je ne vais pas parler au sens propre au nom de l'équipe. Je pense que, en plus, je ne suis vraiment pas le spécialiste des arts plastiques dans le département d'arts plastiques, puisque, moi, le regard que j'ai sur les arts plastiques et sur d'autres formes d'art, d'ailleurs, si on regarde à partir de la sociologie et de l'anthropologie — et je me situe dans une optique assez proche, on pourrait dire, de celle de Jack Goody —, pas seulement lorsqu'il écrit sur le passage... Vous savez, enfin, les sociétés qui sont transformées par l'acquisition de l'écrit, de l'écriture. C'est grosso modo dans ce type de perspective que je me situe.

Je ne vais pas parler au nom de l'équipe CERAP, mais néanmoins je voudrais souligner la richesse et la grande diversité des thèmes et des objets qui sont abordés dans cette équipe et qui soulèvent des enjeux esthétiques très actuels, que ce soit à propos des livres d'artistes en passant par la photographie documentaire — je vois qu'il y a une figure qui est au fond là-bas et qui représente tout à fait ce courant de recherche —, en passant par une lecture des œuvres inspirées par les théories féministes ou décoloniales, en passant aussi par le design graphique jusqu'à l'art sonore ou l'art dans l'espace public. Vous voyez que ça recouvre une très grande diversité... J'ai oublié du champ d'exploration de cette équipe autour de leur poste.

Pour ce qui me concerne, il y a deux domaines qui m'intéressent, mais il y en a un dont je vais vous parler. Le deuxième, je vais faire silence là-dessus. Le premier domaine qui m'intéresse, c'est l'usage de l'intelligence artificielle dans le champ des arts, de la création artistique. Et puis le deuxième champ qui m'intéresse, ce sont les expressions esthétiques propres aux artistes contemporains dans des contextes d'indigénéité.

Et sur la question des mutations, je ne vais pas reprendre cette notion — cela fait quinze ou vingt ans que j'écris là-dessus, en particulier dans le champ de la musique. Je pense avoir beaucoup écrit sur la question du passage du régime analogique au régime numérique, mais je peux en dire un mot quand même. Il me semble que la mutation de l'analogique au numérique, ça pose... On had sorti un bouquin collectif qui s'appelait — il s'appelait toujours — Où va la musique ?, et qui essayait d'envisager ces questions à partir de différentes portes d'entrée sociologique, économique, esthétique, etc., etc. Et il me semble que l'on voit bien aujourd'hui, enfin la mutation, le passage, disons la transition de l'analogique au numérique, ça a été amplement décrit, soit pour la musique, la photographie, le cinéma. Je ne vais pas y revenir, mais on peut dire que fondamentalement, il me semble que c'est la question de ce que ça a impacté fondamentalement.

C'est la question d'origine de l'œuvre et de la, en quelque sorte, des identifications de l'origine de l'œuvre, puisque c'est la question de l'arrivée des archontes, pour parler comme Derrida. Et puisque au fond, on a une sorte de régime de reproductibilité à l'infini des œuvres sans dégradation du référent initial — tous les gens de la génération qui ont utilisé des vinyles ou des cassettes, des cassettes, ou qui utilisent encore des cassettes, vous savez parfaitement bien ce que je veux dire par rapport à des fichiers numériques. Or, cette chose qui a l'air d'une grande trivialité, en réalité, je pense qu'elle a eu des conséquences. Elle a des conséquences anthropologiquement absolument fondamentales qui ont pesé sur toute une série de dimensions : le coût d'accès aux œuvres, la question de ce qu'on appelait les nouveaux amateurs, c'est la possibilité pour toute une série de nouveaux acteurs de pouvoir, au fond, entrer dans ces mondes de l'art et devenir des producteurs là où ça coûte extrêmement cher. Les technologies étaient non seulement coûteuses, mais difficiles d'accès et demandaient une formation très complète et très complexe. On voit qu'il y a un certain nombre d'obstacles comme ça qui ont été levés. Donc j'ai parlé des coûts. Évidemment, on est dans un régime d'abondance et relativement de gratuité dans l'accès aux œuvres, sans impacter l'économie de l'attention, puisque dans un monde d'abondance, on sait bien que c'est une des dimensions les plus fondamentalement bousculées, etc. Ça va impacter aussi la question du référent et donc de la vérité indicielle du référent. C'est beaucoup à propos de la photographie en particulier.

Ce dont je voudrais vous parler, c'est de l'intelligence artificielle et de son impact aujourd'hui sur la création artistique. Et je pense que c'est ce à quoi je suis en train de réfléchir avec un de mes doctorants, et on est en train de monter... On va sans doute déposer un programme ANR à ce sujet. Ce qu'on pense, c'est que, en passant, enfin la transition de l'analogique au numérique n'a pas les mêmes propriétés que ce qui se passe aujourd'hui avec l'intelligence artificielle, et qu'on est dans un type de basculement, une forme de transition qui pose des enjeux et des questions sensiblement différentes.

Puisqu'au fond, évidemment, on peut dire de l'intelligence artificielle : ce n'est jamais que ce que l'humain — la main de l'homme, si j'ose dire, ou le cerveau de l'homme — veut bien y mettre. Les algorithmes sont toujours des conceptions purement humaines. Je n'en suis pas absolument sûr. Et enfin, je n'en suis pas absolument sûr que ce sera toujours exactement ça. Et on voit que si on regarde vraiment extrêmement attentivement, qu'il y a des progrès qui sont considérables et qui n'arrêtent pas de se développer en matière d'intelligence artificielle, et qui font que ça pose quand même la question d'une sorte d'autonomisation progressive des algorithmes et de l'intelligence artificielle en matière de créativité.

Donc c'est la question d'une sorte de devenir... Je ne sais pas quel est le bon terme pour décrire ça, mais faute de mieux, je vais dire post-humain, si vous voulez, dans la création des œuvres. Alors, ce qu'on appelait jadis — c'est ce qu'on appelait jadis — l'art computationnel, ça ne date pas d'aujourd'hui. On sait très bien que, pour les historiens de l'art, ça remonte aux années 60, lorsque des artistes commençaient à élaborer des programmes informatiques avec l'intention explicite de produire des œuvres. Le travail d'artistes tels que Manfred Mohr, Roman Verostko, Paul Brown, Ernest Edmonds est représentatif de cette période initiale.

Et à partir des années 80, on a au fond deux grandes catégories d'acteurs qui sont impliqués dans cet art computationnel : des artistes qui se tournent vers la science informatique — donc des artistes, mais qui se tournent vers la science informatique, tel Harold Cohen avec le programme Aaron que je vous montre tout à l'heure. Aaron, il est peut-être là, vous avez une image de ce que ça peut produire, le programme Aaron. Donc, à la fin des années 80, ou des programmes, le programme d'Harold Cohen, le travail d'Harold Cohen avec un programme qui s'appelle Roddie ou le travail plus récent de Steve DiPaola. Et puis, d'un autre côté, on a des informaticiens qui vont — symétriquement, on a des informaticiens qui vont dédier leur recherche à la création artistique, tel que Simon Colton avec Painting Fool ou Libretto, et Thomas Mayer sur un programme qui s'appelle David.

C'est très malheureux, parce qu'on devait inviter, en fait — il était prévu qu'Olivier de Sardan, qui est de très, très grandes figures de cet art graphique à partir d'intelligence artificielle —, il devait venir il y a trois ans. Et puis quand le Covid nous est tombé sur la tête, eh bien c'est tombé à l'eau, c'est bien loupé.

Alors par exemple, Ai-Da, dont je... c'est un robot qui peint, je vous le montre. Ai-Da, c'est un robot qui est équipé d'un logiciel utilisant un algorithme de calcul et d'une caméra. Et après chaque trait appliqué sur la toile, Ai-Da la photographie et réajuste son travail, notamment du point de vue du contraste, en calculant quelles zones de la toile nécessitent des couleurs plus claires ou plus foncées. Et donc les chercheurs ont baptisé cette faculté d'Ai-Da d'optimisation visuelle.

Alors j'ai parlé de ce programme, tu me diras, il ne restera vraiment plus de temps. J'ai parlé de l'autre programme robotique, Aaron. On voit là un exemple : l'idée générale de l'art algorithmique comme art de produire des images, l'art de produire des images par le calcul.

Exemple, ce qu'on a appelé le mouvement des algorithmes qui créent des œuvres à partir de leurs propres algorithmes :

L'idée, c'est que c'est le facteur humain dans le programme informatique, ici en l'occurrence, est valorisé.

Autre exemple, génératif : les algorithmes génèrent l'œuvre de manière autonome, c'est ce qui est visé.

Vous voyez qu'il y a une sorte d'opposition d'intention entre les algorithmes non narratifs — exemple, le programme AI Artist Apprentice. Donc c'est très intéressant, parce que c'est une sorte d'apprentissage, en tout cas c'est l'ambition par le robot de l'histoire de l'art, ni plus ni moins. Et l'idée, c'est qu'au fond, le robot, l'intelligence artificielle finit par développer une sorte de capacité à identifier les styles à partir d'un ensemble d'œuvres appartenant précisément à des configurations esthétiques déterminées. Donc, on lui indique un ensemble d'œuvres appartenant au style désiré, exemple le cubisme ou l'impressionnisme, et cet ensemble peut être recherché automatiquement via tout ce qu'on veut : Google Images, Flickr ou dans un répertoire particulier stocké par l'utilisateur en entrée de programme. On fournit un sujet, une image et un style dans lequel on veut transformer cette image. Et puis l'artiste récupère par exemple sur le Web un ensemble d'images correspondant au style donné et s'en sert pour retrouver les principales caractéristiques du style : couleur, évaluation du flou ou au contraire netteté, les contours, homogénéité des surfaces, reconnaissance de formes, etc., etc.

Un exemple que je voulais vous montrer là, par exemple, c'est une intelligence artificielle — c'est facile aujourd'hui de faire ça, vous voyez — qui reprend le portrait de La Joconde et qui va en animer les traits, lui donne une sorte d'épaisseur donnée. C'est plus que du réalisme, c'est donner en quelque sorte vie au portrait de La Joconde.

Ça, c'est rien du tout, ce portrait, sans doute vous le connaissez ? Je ne sais pas. C'est le portrait... c'est un exemple assez récent. C'est le portrait d'Edmond de Belamy qui, évidemment, n'a jamais existé. Ce n'est pas du tout un personnage de La Recherche du temps perdu, mais celui d'un personnage représenté dans une peinture et créé par une intelligence artificielle.

Alors, c'est intéressant, parce qu'on pourrait se dire : vous voyez, les questions d'esthétique, c'est aussi des questions d'économie sur le marché de l'art. Pour moi, ce n'est pas, ce n'est pas indissociable tout ça. Et c'est un tableau qui avait été estimé à 7 000 $. Il a été mis aux enchères chez Christie's, il s'est vendu 432 500 $ en 2018. Plus-value !

Et donc il a été peint par une intelligence artificielle élaborée par le collectif Obvious. Alors la technique, je ne vais pas vous la décrire parce que c'est hyper compliqué, mais c'est ce qu'on appelle les GAN (Generative Adversarial Networks), c'est-à-dire un réseau antagoniste génératif. En gros, l'idée, c'est qu'on a deux réseaux — pour essayer de simplifier et exprimer très simplement l'affaire —, on a deux réseaux qui vont collaborer mais en même temps qui sont en conflit permanent, c'est-à-dire un réseau générateur et un réseau discriminatoire.

Le générateur, c'est une sorte de réseau neuronal convolutif, son rôle c'est de créer de nouvelles instances à partir d'un objet. On part de quelque chose et on crée du neuf.

Et le discriminatoire, c'est aussi un réseau neuronal, mais dès qu'on l'utilise, lui, il va déterminer l'authenticité de l'objet et si ça fait ou non partie d'un ensemble de données.

Et donc ces deux entités seront en quelque sorte dans le même programme en compétition, ce qui leur permet néanmoins d'améliorer leurs comportements respectifs. Vous voyez, on a un dispositif assez alambiqué, assez sophistiqué. J'accélère.

Alors ça fait que l'illusion est de plus en plus convaincante, en tout cas au fil du temps. Pour réaliser le portrait d'Edmond de Belamy tout à l'heure, je disais qu'aujourd'hui on a des algorithmes qui ingurgitent complètement l'histoire de l'art — et je passe là-dessus —, mais vous voyez les questions que ça pose en fait. Pour réaliser le portrait d'Edmond de Belamy, on a nourri le logiciel avec 15 000 portraits du XIVe au XXe siècle. Et donc, le logiciel a ni plus ni moins appris à comprendre les règles du portrait. Et si vous regardez en bas, c'est signé de cette formule mathématique.

Il y a un autre exemple — c'est pareil, je vais devoir passer extrêmement vite —, mais c'est ça que vous connaissez peut-être, qui s'appelle The Next Rembrandt. Et vous le savez sans doute, c'est le tableau de Rembrandt que Rembrandt n'a jamais peint, mais qui pourrait absolument être de Rembrandt, avec des technologies très, très sophistiquées. Il y a une université, un FabLab des Pays-Bas de mémoire, Google... Et en fait, ils ont analysé absolument toutes les dimensions, toutes les composantes du tableau pour identifier, par exemple — c'est juste un exemple —, le coup de pinceau de Rembrandt, c'est-à-dire on arrive à déterminer l'épaisseur du trait dans la manière d'apposer des couches sur la toile telles que Rembrandt les exécutait.

Et alors, ça a abouti à cette espèce de prodige qui est une sorte de tableau syncrétique de tous les éléments positionnels et de toutes les techniques utilisées par Rembrandt. Mais en même temps, c'est quelque chose d'inédit, donc c'est très, très, très fascinant.

J'aurais pu vous présenter un autre programme qui me fascine totalement, moi, c'est de Mario Klingemann. Ça consiste à générer des images à partir de mots, c'est-à-dire... C'est fascinant ! C'est-à-dire que vous... Le programme va utiliser du vocabulaire qui peut être très banal, « un chat », et à partir de l'identification lexicale, l'algorithme est capable de produire des images qui sont totalement originales. Et donc, vous voyez là, ça crée une sorte de passerelle très, très intéressante entre, par exemple, la littérature et puis les arts graphiques, les arts plastiques.

Si on quitte le terrain des arts plastiques — parce que, pour moi, ce sont des domaines différents, mais c'est les mêmes questions qui vont se poser — et qu'on regarde un peu du côté des arts sonores, eh bien par exemple, il y a ça, je trouve... Et puis tout ça, voilà pour... Mais n'empêche que les amateurs de Beatles le disent plein les séances.

Alors ça, c'est immense... pas fâché... et tu l'as... Je passe et je paye, sinon, car oui Star, j'en aurai plein d'autres comme ça à vous montrer, mais je vais même m'arrêter. On voit comment... je vous avais amené des vidéos, on voit comment, par exemple, il y a des programmes qui composent des morceaux. Là, c'est une tentative de composition. Ce n'est pas seulement mimétique, ce n'est pas que faire à la manière des Beatles, il y a quelque chose de plus qui joue là-dedans. Mais il y a un programme qui s'appelle AIVA et il y en a d'autres qui produisent des œuvres musicales tout à fait originales. Et c'est très, très étrange. Là, les musicologues, je pense que ce sont des passionnés... On a vraiment, en tant qu'auditeur, une sorte de sensation d'étrangeté liée au fait que ça marche et en même temps, ce n'est jamais résolu harmoniquement. Ce n'est quand même pas tout à fait banal dans l'art de la pop occidentale, et je me tourne vers toi, tu le sais très bien.

Alors, il y a aussi des intelligences artificielles qui créent des vidéos. Je n'ai pas le temps de vous les montrer, mais par contre, j'ai regardé les commentaires que ces vidéos produisaient et je vais vous dire en conclusion à quoi ça mène... ton programme. Exemple de commentaire sur cette intelligence artificielle qui crée des vidéos : « C'est en anglais, mais ça dit : "Ça ressemble à des choses que l'on verrait dans un... qu'on rencontrerait dans un rêve." » Et c'est vrai que, quand on voit la vidéo, c'est très, très onirique, tout semble ne pas avoir de sens, mais en même temps, tous les éléments collent bien ensemble, ça marche bien, mais ça ne fait pas sens. Et ils disent : « The fluidity of the images is making me extremely trippy. » Ça fait... qui fait quoi, si je puis dire.

Et je continue. Il y en a un autre à propos d'une chanson créée par une intelligence artificielle : « Je pensais que les lyrics avaient été créés par une intelligence artificielle, et j'ai commencé à être un peu effrayé, parce que c'est une chanson qui est très profonde, et je l'aime vraiment. » À dire qu'tout d'un coup, il y a une sorte de trouble dans le genre — pour faire comme Judith Butler —, mais il y a un trouble dans la réception esthétique.

Ça m'amène à trois questions. Vous allez voir ce que c'est, pas trois pattes à un canard.

La première, c'est : comment considérer qu'une œuvre plastique ou musicale créée à l'aide de processus computationnels automatisés et éventuellement auto-apprenants ? En quoi la notion de créativité est-elle appelée à être redéfinie à l'aune de ces nouvelles manières de composer ? Qu'est-ce que la créativité assistée par l'intelligence artificielle révèle de la relation entre humains et machines ? C'est la première série de questions.

Deuxièmement : comment évaluer les capacités des intelligences artificielles à produire des formes qu'on pourrait qualifier d'inattendues ? C'est, au fond, est-ce que la technique peut produire du véritablement disruptif, puisqu'il ne s'agit plus simplement pour les machines de faire à la manière de ou d'emprunter des œuvres et/ou d'emprunter à des œuvres et à des figures de style connues pour élaborer du nouveau, mais bien de produire des formes inédites ?

Et la troisième question, c'est : en quoi l'œuvre créée par l'intelligence artificielle est-elle susceptible de produire de nouvelles expériences esthétiques chez les publics ? En quoi également suscite-t-elle de nouvelles controverses ? Je pense par exemple à une controverse sur laquelle j'ai commencé à travailler dans tout le réseau — cela s'était ému, tout le réseau des musicologues à la Sorbonne s'était énormément ému du fait qu'un algorithme termine une symphonie inachevée. Et

donc là, on voit bien comment une sorte de jugement heuristique, éthique, une sorte d'appréciation éthique — faute de le qualifier mieux — s'entremêle avec une considération esthétique.

Je m'arrête là. Merci.

Littérature

Transcription

Donc, je commencerais par vraiment remercier Sophie Lucet et AP [Anne Page] de cette invitation du Celam dans cette journée de séminaire.

Alors, contrairement aux autres présentations, je ne vais pas présenter la question de la mutation au Celam. Ça aura été une question beaucoup trop vaste pour moi et pour mes frêles épaules. Et je vais tenir un propos un peu plus limité sur ce sur quoi je travaille en ce moment. Donc ce n'est pas non plus l'aboutissement d'une recherche, mais plutôt le début. Ce pourquoi je vais peut-être essayer de ne pas faire mes 20 minutes pleines, comme j'avais la chance de pouvoir le faire parce qu'on n'était pas deux sur le créneau, et donc essayer de me plier un peu à l'exercice difficile de mes camarades ? Je ne pense pas, je ferais dix minutes, sans ça, je n'y arriverai pas.

C'est déjà un peu trop vaste et je suis vraiment très content de participer aujourd'hui à ce séminaire, parce que je travaille en littérature comparée. Mais là, je ne parlerai que d'œuvres écrites en français, et le regard interdisciplinaire, transdisciplinaire que vous pourrez avoir sur ce que je vais vous présenter m'intéresse beaucoup, d'autant qu'on a peut-être des différences d'approche ou peut-être ce qui, moi, m'apparaît — une mutation en littérature — apparaît peut-être plus banale quand j'y reviendrai, c'est un petit point du côté des autres arts, vous me direz éventuellement.

Donc effectivement, pour parler de la question de la mutation dans la littérature et les écritures contemporaines qui m'intéressent, et notamment, comme cela avait été précisé dans l'appel, la question des systèmes de représentation, la mise en crise des systèmes de représentation, je me suis intéressé à un point précis — ma communication est vraiment un peu restreinte à cet objet-là, qui n'est pas une forme esthétique à proprement parler, mais plutôt une modalité particulière de travail, en tout cas en littérature, et de diffusion des œuvres littéraires, qui va se concentrer particulièrement autour de la question de la signature, la signature vectorielle.

Et alors ? Pour le dire ainsi : est-ce que c'est une mutation ou pas ? C'est une question qui sera tranchée, mais j'ai été très intéressé ce matin d'entendre que notre époque nous demandait à être attentifs au monde qui nous entoure. Et donc, moi, j'y vois — enfin, j'ai l'intention d'y voir — quelque chose qui pourrait donner lieu à une mutation dans la question de la signature vectorielle. Ce n'est pas une pratique qui est très développée, elle reste assez rare, assez marginale. Mais ce que m'intéresse dans les trois exemples que je voudrais évoquer assez brièvement, c'est qu'au moins pour deux d'entre eux, ce sont des publications par des éditeurs de large diffusion et facilement accessibles dans des lieux de vente bien connus, des librairies ou sur des plateformes Internet. Et donc, ce ne sont pas des publications confidentielles.

La première est là un petit peu plus [ancienne], et je pense que là, il y a quelque chose d'assez marquant. Alors donc, cette modalité d'écriture particulière, de publication, c'est de l'écriture d'œuvres littéraires et plus spécifiquement de fiction littéraire — c'est un point sur lequel je viendrai tout à la fin —, qui sont signées avec un nom d'auteur particulier, soit un nom collectif, comme notamment le premier, Général Instinct [Genet Instinkt / Général Instinct], ou par ce qui apparaît davantage comme le nom d'un groupe, comme La Jarre ou Les Agglomérés qui publient Subtil béton.

Donc le premier a été publié en 2015, Climax, dans la collection Othello, un nouvel Attila ; le deuxième chez Flammarion, Vivre près des tilleuls par La Jarre en 2018 ; et le dernier, Subtil béton des Agglomérés, a été publié en 2022 par L'Atalante, et la même année, il va être édité en septembre là en poche par le même éditeur, parce que c'est un texte qui a déjà un assez grand succès, et je voulais aussi vous en parler, même très brièvement, parce que ce texte-là a été sélectionné pour les Utopiales de Nantes et a fait toute une tournée de festivals, etc., et va continuer sur le beau chemin qu'il est en train de commencer.

Alors, pour revenir à ce que je disais tout au départ, mentionner la question du travail collectif, c'est-à-dire donc l'écriture et la publication sans appropriation individuelle, pourrait ne pas apparaître comme une mutation dans les autres arts que la littérature. Il y a peut-être ici une manière de se positionner en littérature de façon beaucoup plus individuelle, plus doctorale [doctorale / doctrinale ?] que dans les autres arts. Dans d'autres arts, l'individualité du travail artistique est moins forte et on en a déjà eu des échos dans toute cette journée. Mais dans le champ littéraire, on a vraiment le fonctionnement de ce que Michel Foucault a appelé la fonction-auteur. Moi, j'ai fait juste deux petites lignes de résumé : la fonction-auteur est devenue incontournable, nous disait en 1969 Michel Foucault dans l'article Qu'est-ce qu'un auteur ?. L'auteur est une fonction du texte : on a besoin de cette signature pour faire circuler les textes dans la société et aussi pour identifier un auteur, lui attribuer une œuvre, mais aussi pouvoir éventuellement le condamner. La question de la reconnaissance de l'auteur marche beaucoup, mais aussi la question de la censure et la question éventuellement de la condamnation.

Donc, ce système de circulation et de réception des œuvres littéraires s'est aussi accompagné d'une très forte valorisation de la figure de l'auteur, donnant lieu à des imaginaires de l'auteur, notamment la posture du poète maudit, un parmi d'autres. Il y a d'autres scénarios qui se sont développés et qui participent d'une recherche de légitimation de la part des écrivains d'être reconnus comme un écrivain. Donc, il y a cette réalité forte de l'écrivain. On pourrait dire aussi une institutionnalisation de la littérature très forte qui, de fait, isole la littérature — il y a aussi, dans le reste des arts, un régime de la singularité, une mise en avant de la personne de l'artiste qui est très présente.

Alors, des travaux comme ceux de Michel Foucault ou de Roland Barthes dans les mêmes années, qui ont travaillé sur la notion d'auteur, ont naturalisé cette notion, ont appelé d'ailleurs à une certaine disparition de l'auteur. Alors Barthes disait « la mort de l'auteur », appelant à une anonymisation des textes littéraires qui n'est pas vraiment arrivée, puisque si on se promène dans une librairie, le premier regard qu'on peut avoir, c'est des photographies d'écrivains sur les couvertures des livres, un élément promotionnel, le corps de l'auteur participant de sa mise en avant, de son texte, de son corpus lui-même. Donc l'auteur n'a pas disparu. Barthes dira aussi un peu plus tard qu'il y a toujours un désir de l'auteur qui reste. Et donc il n'y a pas du tout d'anonymat général des œuvres qui aurait pu arriver, comme le suggérait Michel Foucault — on serait revenu à une sorte de temps antérieur ; mes collègues ou cela qui travaillent sur l'état médiéval connaissent bien cette question-là d'un autre état de diffusion de l'auteur.

Mais dans le cas qui nous intéresse, et c'est là aussi où le concept de mutation, je le trouvais intéressant, c'est qu'on n'a pas disparition des auteurs. On a bien des auteurs, des noms d'auteurs en tout cas, même s'il semble difficile de pouvoir relier ce qui semble être — ce qui devrait normalement être — une indexation d'un nom à une personne directement. Personne ne s'appelle Général Instinct, déjà, le nom semble le suggérer, et les deux autres noms qui sont présents sur les couvertures signalent d'emblée l'idée du groupe : La Jarre, il y a un groupe nominal, c'est un peu étrange, et le deuxième, il y a carrément un pluriel, Les Agglomérés, avec une écriture inclusive.

Alors à chaque fois, ce sont les seuls livres pour l'instant publiés par ces collectifs, ces groupes. On pourrait se dire que ça ressemble à des choses qui ont déjà eu lieu, y compris en littérature : des mouvements littéraires, des mouvements d'avant-garde qui publient de façon collective des manifestes, des programmes. Sauf qu'ici, on est vraiment loin de tout ça. Il s'agit de récits de fiction à chaque fois, qui n'envisagent pas du tout de proposer un programme, de revendiquer quelque chose. Et c'est peut-être là qu'on pourrait voir quelque chose qui serait de l'ordre d'une mutation, quelque chose qui arrive mais qui n'est pas prédictif, qui n'est pas orienté, qui ne vise pas un but particulier, mais qui s'est réalisé.

On n'est pas non plus tout à fait dans le cas d'un anonymat dans le type de publication militante liée à des groupes politiques ou des mouvements engagés, même si Subtil béton est très proche de quelque chose de cet ordre-là. Mais il me semble qu'on est ici plutôt dans des engagements littéraires particuliers qui essaient de déjouer l'octroi, l'idée de l'auteur, sans forcément l'effacer complètement. On verra notamment que les deux premiers essayent, sans vraiment fracas ni revendication, d'expérimenter d'autres manières de faire advenir la création littéraire ou le singulier conventionnel de l'auteur, ce pluralisme direct, discrètement. Et il me semble qu'il y aurait là, peut-être, quelque chose d'un signe d'époque, en tout cas, c'est mon hypothèse de travail pour l'instant, qui répondra à des questionnements contemporains.

Alors voilà, je voulais poursuivre ma communication en laissant un peu de côté le côté théorique pour vous montrer un peu, vous présenter un peu les textes, vous donner un peu à les entendre. Et je voulais m'intéresser vraiment à cette question du choix de signature, parce qu'on pourrait avoir d'autres choix. Alors je voulais vous montrer juste un autre exemple où le nom d'auteur apparaît bien sur la couverture. Alors j'ai choisi cet exemple-là plus particulièrement parce qu'il y a un collectif qui est derrière, qui est le collectif Inculte, qui n'est pas tout à fait un collectif, comment dire, défini, qui est mouvant, qui est aussi une maison d'édition qui a été le nom d'une revue. Mais ici, vous avez un choix de signature avec trois noms d'auteurs sur la couverture, et je vous mets aussi ce texte-là parce qu'il parle de Rennes : ce texte, Boulevard de Yougoslavie, c'est lié à une résidence qui a eu lieu des trois auteurs — Olivier Adam, [Arnaud] Cathrine et Mathieu Larnaudie — au Triangle ces dernières années, mais qui est paru l'année dernière. Donc ici, on n'a pas ce type de signature, on a l'idée de fusion dans un nom qui rend indistinctes en fait les participations individuelles des écrivains et écrivaines qui ont œuvré.

Alors le premier, c'est Climax, une fiction encore de Général Instinct, qui est une œuvre — je vous ai mis un petit résumé qu'on trouve sur sa quatrième de couverture aussi —, qui est une œuvre à sept mains, plutôt sur le rabat intérieur de la couverture, une œuvre à sept mains de différents auteurs qui est liée à un projet plus général qui s'appelle le projet Général Instinct, qui en fait a une assez longue histoire dans les arts et la littérature, plutôt dans le milieu artistique d'ailleurs, à l'origine, c'est un projet qui est né en 1997 qui, après un feuilleton Internet sur notamment Remue.net depuis 2007, a donné lieu à toute une série de créations. Mais c'est le premier livre signé Général Instinct.

Alors ce qui est intéressant ici, c'est que les noms propres des auteurs sont bien présents et n'ont pas disparu, on les trouve à l'intérieur de la couverture du livre, ils ont migré en arrière-plan. Mais pour autant, il n'y a pas d'effet de mystification, il n'y a pas vraiment de réelle dépossession non plus de l'œuvre par leurs propres auteurs ou, à l'inverse, de refus de prendre la responsabilité de l'œuvre, de la laisser vacante comme dans une publication anonyme où on se défait, on se défausse de ce qu'on écrit. Mais il y a une manière d'essayer de désindividualiser la création. Les textes présents à l'intérieur du récit ne peuvent pas être, ne sont jamais écrits par un seul écrivain, donc on ne retrouve pas ces noms d'auteur à l'intérieur. Tous les chapitres ont été retravaillés de façon collective, et ce qui est intéressant, c'est qu'il existe un site Internet qui a été mis en place en même temps que la publication du texte. C'est intéressant parce que les trois livres dont je vous parle aujourd'hui ont un prolongement numérique où des étapes de la création sont présentées. Sur le site de Général Instinct et le dernier, Subtil béton...

Et donc là, je fais juste défiler un texte qui explique un peu comment s'est mis en place le projet : le premier chapitrage, le travail par l'ensemble du groupe. Donc en fait, Général Instinct, ce que je disais, c'est une vieille histoire qui date de plusieurs années, où il y a eu beaucoup d'artistes et d'écrivains qui ont travaillé dessus. Général Instinct, ça se présente plutôt comme une sorte de projet collectif, un collectif mouvant, à géométrie variable, un lieu réflexif, et notamment sur la question de l'auteur, comme vous le retrouvez dans la citation là, qui interroge de façon critique la notion d'auteur. Et ce qui m'intéressait aussi — mais je n'ai pas tellement le temps de le développer —, c'est que le texte à l'intérieur lui-même retravaille cette notion doctorale et d'autorité, d'autorité, puisque le personnage qui raconte finit par perdre son identité à la recherche de ce qui a disparu, qui en même temps signe le livre, et finit dans une sorte de désindividualisation de soi-même. Et donc, je vous ai mis juste ici la liste des différents écrivains qui ont travaillé autour de Général Instinct.

Donc je passe rapidement à mon deuxième exemple. Ça défile dans mon deuxième exemple, qui est là. Alors je voulais plus m'attarder sur celui-là que le premier, parce que La Jarre a été publié chez Flammarion, un éditeur de grande ampleur qui n'a pas du tout pour habitude de publier des choses plus expérimentales, on va dire, en tout cas pas de façon plus confidentielle. Et le nom La Jarre sonne d'emblée un peu étrange — alors ça évoque Émile Ajar, et donc cet hétéronyme de Romain Gary, qui est d'ailleurs en fait une des références, et on peut avoir une sorte de petit doute au début. Mais très rapidement, on apprend qui est La Jarre en quatrième de couverture : c'est une « association de jeunes auteurs, ROMANS et ROMANS », donc c'est un acronyme — Association collective qui a voulu partager un même désir, nous dit, nous dit la quatrième de couverture aussi, celui d'explorer les potentialités de la création littéraire en groupe. Les activités de La Jarre se situent sur la scène, le papier ou l'écran. Vivre près des tilleuls est son premier roman. Sur leur site Internet, vous trouvez ce portrait de La Jarre, fait de collages de différentes personnes qui le composent.

Alors, en 2022, vous avez la composition. Le texte date de 2016. Vous pouvez retrouver sur le site Internet du groupe les comptes rendus d'activité et le nom des personnes qui ont appartenu à l'association cette année-là. Il y a une postface au récit qui existe, qui s'appelle La fiction n'est pas le contraire du réel, et qui indique que le livre a été écrit par quinze, seize, dix-huit personnes. Alors, à l'intérieur du livre, vous n'avez pas de nom d'auteur, mais vous pouvez les retrouver. Donc là non plus, il n'y a pas de mystification, il n'y a pas vraiment d'effet d'anonymat complet du texte, puisque vous pouvez aller chercher les noms des auteurs. Mais il y a quand même cette idée de refus d'une appropriation individuelle. Ce qui est intéressant aussi, c'est que là, on est vraiment très loin d'une esthétique de l'avant-garde faite de naïveté, de revendication. Il y a quelque chose d'assez ludique chez eux. Je vous ai pris ici en capture une idée, une définition de La Jarre qu'ils donnent sur leur plateforme :

> « La Jarre, du coup, n'a aucune raison d'avoir peur. La Jarre ne croit absolument pas à l'idée de collectif, elle en est un par pure provocation. La Jarre est assez féministe, en tout cas comparée à l'Académie française — je trouve ça assez savoureux. La Jarre est ego à la Jarre et un égo collectif, car les petits peu font les gros yeux. »

Bon, il y a beaucoup de jeu ici. L'idée, c'est de faire ensemble et de s'amuser aussi ensemble, de travailler ensemble, et éventuellement de faire surgir des figures d'auteur. Parce que ce qui est assez intéressant dans le texte Vivre sous les tilleuls — que je n'aurais pas le temps de beaucoup explorer —, c'est qu'à l'intérieur, il y a une fiction d'auteur : c'est Vivre sous les tilleuls d'Esther Montandon, qui est une écrivaine disparue malheureusement, dont un certain Vincent Koenig vient chercher les archives. Cette écrivaine n'aurait pas arrêté l'écriture brusquement, et donc c'est en fait une des archives, donc c'est ça que publie ce que publie le texte. Et le collectif dit bien que son intérêt aussi, c'était vraiment de déconstruire le mythe de l'écrivain qui écrit dans sa tour : non, l'écriture n'est pas nécessairement une activité solitaire vécue dans la souffrance, au contraire, elle est l'occasion de partage, de laisser-aller, de joie. Bien sûr, La Jarre n'est pas la première à rassembler des auteurs autour de textes communs ; avant elle, il y a eu les surréalistes, l'Oulipo. Ce qui la distingue de ces deux-là, c'est sans doute le nombre inouï de femmes qu'elle compte parmi ses membres. La question du féminisme revient et reviendra aussi dans Subtil béton.

Alors, je vois que le temps file, je vais passer rapidement sans doute au dernier exemple, parce que ce qui m'intéressait en fait dans le rapprochement entre La Jarre et Général Instinct — sur lequel j'ai déjà un peu travaillé dans un article —, c'est qu'on avait dans les deux cas une mise en fiction de la fiction d'auteur qui se prolongeait sur la couverture, comme si cette volonté de se désapproprier dans la fiction d'auteur en jouant quand même à l'auteur, non pas en sortant non plus du système de l'altérité, mais en le montrant comme de façon spectrale, un peu à côté, un peu dégagé de ce qui aurait été l'expression de soi, la revendication de la propriété littéraire.

Alors, le dernier exemple, je voulais quand même vous le présenter, même si rapidement, il est un peu différent, parce que déjà, il n'est pas possible de faire une identification individuelle des personnes qui ont œuvré derrière Subtil béton. Vous avez tout un site qui a été développé autour du texte, mais aucun nom d'auteur n'apparaît, aucun nom civil d'état civil ne peut apparaître dans le paratexte, dans le paratexte numérique. Alors déjà, il y a une volonté assez forte de maintenir l'anonymat pour le coup pour les cinq personnes qui ont œuvré vraiment sur le texte, mais surtout parce que ces cinq personnes qui ont coordonné l'ensemble sont en fait beaucoup plus nombreuses. Comme le dit notamment la postface du roman, il y a en tout au moins une vingtaine de personnes qui ont été rédactrices, et en fait une cinquantaine, une soixantaine de personnes qui ont travaillé, mais ils remercient aussi les correcteurs, les personnes qui les ont hébergés, les personnes qui ont rendu possible les réunions collectives, les ateliers d'écriture. Donc ils élargissent aussi l'auctorialité à toutes les personnes qui permettent à un livre d'exister, tout simplement.

Alors, ce qui m'intéresse, c'est qu'en même temps, cet anonymat ne semble pas être de l'ordre de la disparition de soi, comme on aurait pu le voir dans la « mort de l'auteur » appelée dans les années 70, où il fallait laisser la littérature [advenir seule], la mort de la littérature qui surgit elle-même, le texte. Il y a la vie du collectif qui est très présente en arrière-plan sur le site Internet où il raconte — vous avez des photos des différentes étapes de travail, vous avez des manuscrits aussi qui sont présents, et pour montrer un peu les mutations au fur et à mesure du texte.

L'autre chose, c'est que l'auteur ne semble pas avoir été le premier enjeu de ce travail. C'est une aventure collective qui en fait s'est déployée sur plus d'une dizaine d'années. En fait, à l'origine, c'était des ateliers dans des milieux militants, des ateliers féministes, donc de femmes, qui se réunissaient pour essayer de réfléchir à la place des femmes dans le collectif, dans la lutte contre certaines formes d'oppression. Et ça a finalement donné lieu à un univers dystopique. Donc ce que je n'ai pas dit tout à l'heure, mais c'est que c'est un roman de SF qui se passe dans un futur proche, dystopique, où la France — qui devient la Franco — est devenue un pays autoritaire avec une montée de l'extrême droite en France.

Alors, ce qui est très intéressant, notamment quand vous écoutez les actrices, les créatrices qui viennent en rencontre avec le public, c'est que quand le texte a commencé à être écrit, certaines choses ne s'étaient pas encore réalisées, qui entretemps sont en partie devenues vraies — des contrôles sanitaires, ce genre de choses — qui ont pris de la place dans le réel avant même que la fiction ne paraisse. Donc il n'y a pas cette revendication de réalité, mais le collectif a fini par forger une unité, s'est aggloméré. Le nom d'auteur qui a été pris par le groupe est assez intéressant de ce point de vue-là : les textes se sont agglomérés et le collectif s'est aggloméré en un tout de ce qui était à l'état de fragments est devenu un tout, ce tout forme un roman et une sorte de forme chorale. Un peu encore en latence, ce n'est pas vraiment précis, c'est un roman choral, mais aucun des textes ne peut être attribué à un seul écrivain. Tous les textes ont été retravaillés en permanence tout au long des années par différentes personnes, c'est ce que disent les auteurs et autrices dans le texte.

Bon, pour passer rapidement à ma conclusion, parce que j'ai déjà trop débordé, ce que je voulais dire à partir de ces trois exemples, il me semblait que se jouait ici quelque chose de particulier dans cette question de la signature. Et j'avais repris une citation aussi du volume Penser la mutation où il était dit en introduction :

« La mutation se dégage de toute finalité préconçue, résiste à toute synthèse, diverge en une pluralité irréductible de voix et déstabilise donc une histoire qui serait fondée sur la présupposition de l'identité et de la permanence de l'humanité. »

Alors, ces deux éléments — l'identité et la permanence de l'humanité — m'intéressaient du point de vue de la littérature, parce que justement, dans la signature, c'est là où on est censé assurer la permanence : le nom d'auteur, la fonction-auteur, c'est de dire « c'est bien la même personne qui a écrit tel texte et tel texte », et de cette ressemblance, on peut en inférer un certain nombre de significations sur le texte. Ici, on a un nom d'auteur qui se maintient, une certaine permanence, mais derrière cet affichage de permanence, on a toute une mouvance, une instabilité qui est présente. On ne sait pas exactement qui a fait quoi, qui a fait quand quoi. Et comme La Jarre, éventuellement un deuxième texte de La Jarre ne sera pas écrit par les mêmes personnes, ce qui permet de désamorcer un peu les réflexes de lecture que l'on peut avoir d'habitude. C'est moins ici, il me semble, une sorte de sortie de la fonction vectorielle [fonction-auteur] qu'une volonté d'ouvrir les possibles, de donner, de faire, de déverrouiller un peu ce qui pouvait y avoir de fermé justement dans cette fonction-auteur, d'ouvrir des zones alternatives, mais de façon un peu discrète et, pour reprendre ce qui a été dit ce matin, le changement dans la permanence aussi : on a toujours des auteurs, mais ce ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux qu'on aurait eus avant.

Et je voulais juste terminer par un point, ce qui me semblait important dans ces trois textes. Ce que je disais tout d'abord, c'était que c'étaient des textes de fiction, ce qui paraît vraiment assez inédit, parce que dans la littérature, le roman, la fiction a été le lieu le plus fort au XX^{e} siècle — disons qu'avant, c'était peut-être la poésie qui l'était au XIX^{e} siècle, mais au XX^{e} siècle, c'est quand même le roman qui fait reconnaître comme écrivain. On est écrivain quand on vient, pas forcément seul, mais c'est quand même un des grands lieux de reconnaissance de l'auctorialité, et la fiction s'écrit rarement à plusieurs. Mais ici, vous avez — je ne sais pas sur les magnifiques cartes que vous avez à l'intérieur de l'ouvrage, mais je voulais en finir juste par cette idée que — ici, c'est écrire des fictions ensemble.

C'est là où ça me semble répondre à une question d'époque, un besoin de communauté, de partage, de remise en lien, là où peut-être la société contemporaine atomise ou fractionne davantage. Et je finirai juste par cette citation, dans un entretien donné à Zone Critique [ou Blast / média local] du collectif Les Agglomérés, représentés par deux personnes, dont Renardeau — donc c'est le seul nom que nous aurons :

« Nous sommes convaincus que la fiction peut faire vraiment beaucoup de bien dans la vie et les luttes. Penser le politique, ce n'est pas seulement faire de la théorie, des tracts et des essais, c'est aussi déployer des histoires, des récits de vie, des fictions, des délires, des rêves imaginaires. On peut le recevoir, on can le lire, on peut l'écouter, on peut le regarder, mais c'est encore autre chose de l'expérimenter et le fabriquer. Et c'est aussi pour ça que nous faisons ça en tournée. Nous vivons dans un monde qui nous laisse peu de temps et d'espace pour fabriquer nos propres imaginaires, nos propres rêves. C'est une des choses que j'aime en proposant des ateliers d'écriture, plutôt que de seulement présenter le livre : pour pouvoir dire "allez, viens, ensemble, nous allons faire de la fiction et de l'imaginaire, non pas juste les recevoir, nous allons aussi les fabriquer". »

Vraiment, c'est cette idée d'une réalité ouverte et qui est vraiment très rare en littérature, où quand même l'auteur a tendance à refermer le texte et son œuvre sur elle-même, qui me semblait intéressante, parce que les trois textes naissent d'ateliers en commun qui sont tellement première balise avant des prolongements possibles sur d'autres projets.

Voilà, je m'arrêterai ici. Je vous remercie.

16 mai 2025