

Ministère de la Culture et de la Communication
Délégation au développement et aux affaires internationales
Mission de la recherche et de la technologie

« Muséologie, Muséographie et nouvelles formes d'adresse au public »

En collaboration avec
L'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Georges Pompidou
L'Ecole du Louvre
le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
et le LEDEN/Paris 8

27 juin 2007

Annotation, enrichissement des contenus par le visiteur, parcours pédagogiques : vers des communautés d'amateurs

Bernard Stiegler, Centre Pompidou
Xavier Sirven, Institut de Recherche et d'Innovation, Centre Pompidou
Sam Stourdzé, *Chaplin et les images*
Blick, Cinex, L'Atelier du cinéma excentrique

Institut de recherche et d'innovation : vers une renaissance de l'amateur ?¹

Ancien directeur de l'Ircam, Bernard Stiegler est depuis le 1er janvier 2006 directeur du département du développement culturel. Il y a créé un nouveau service, l'Institut de recherche et d'innovation, et nous présente ici ses concepts, ses projets et ses objectifs. Entretien avec un philosophe pragmatique.

Vous venez de créer, à la demande du président, l'Institut de recherche et d'innovation (IRI). Comment fonctionne-t-il ?

C'est un lieu de recherche et développement qui s'inspire pour partie du modèle de l'Ircam. Il accueillera dès l'année prochaine une trentaine de résidents et de conseillers, pour des durées allant de quatre mois à quatre ans – aussi bien des artistes que des chercheurs en sciences humaines et en

¹ Source : *Coursives* (journal interne du Centre Pompidou), n° 53, Juillet 2006

sciences de la nature, des ingénieurs, des écrivains et des philosophes, accompagnés de directeurs de recherche et de conseillers artistiques, techniques ou scientifiques.

Un résident vient à l'IRI pour mener un projet en relation avec le programme de recherche de l'institut, qui est quadriennal. L'IRI a vocation à réaliser des maquettes et des prototypes de nouveaux dispositifs d'adresse au public, en partenariat avec des laboratoires publics ou privés et avec des entreprises industrielles.

L'objet de tous ces travaux est la question de l'adresse au public : comment un public se constitue-t-il (autrement que comme un simple flux de visiteurs), comment une œuvre, autrement dit, ouvre-t-elle un espace et un temps publics, comment les médiations techniques surdéterminent-elles cette ouverture, qu'en est-il de l'histoire de la critique sous ces aspects ? Tels sont des thèmes, parmi bien d'autres, que nous voulons explorer, tout aussi bien théoriquement que pratiquement.

Pourquoi traiter cette question de « l'adresse au public » ?

Nous vivons dans un monde que traversent beaucoup de clivages. Du point de vue de la culture et de la vie de l'esprit, une transformation majeure se produit à partir du XIX^e siècle : en relation directe avec la division industrielle du travail, et avec l'apparition des machines et des appareils technologiques, se produit une segmentation et une spécialisation des savoirs qui conduit à leur atomisation. Cette division du travail intellectuel et culturel produit des effets d'opacités sociales et de désorientation, alors même que la culture devient une fonction économique majeure.

C'est dans ce contexte que Paul Valéry² s'inquiète (en 1939) d'une « baisse de la valeur esprit ». Tout cela est en partie induit par des évolutions très rapides des technologies, et, à travers elles, des rapports sociaux.

Cela concerne la vie culturelle au premier chef, et cet état de fait, qui accompagne à la fois ce que l'on appelle la démocratisation de la culture et la croissance de ce qu'Adorno³ caractérisera en 1944 comme industrie culturelle, impose de repenser les conditions de l'adresse aux publics. A l'IRI, cela passe aussi bien par le développement de ce que nous appelons de nouveaux appareils critiques que par l'analyse de questions fondamentales sur lesquelles nous entendons travailler tout au long du programme quadriennal.

Ainsi de la question du jugement : comment juge-t-on ? Quelles sont les conditions historiques, institutionnelles, matérielles, économiques, juridiques du jugement ? Etc. Nous voulons ici revenir vers la question kantienne de la faculté de juger, mais en posant que celle-ci a une histoire. C'est là un enjeu contemporain majeur ; une évolution fondamentale de la société est en jeu ici, et dans bien d'autres domaines que ceux de l'art et de la culture.

Le destinataire d'une œuvre est un amateur, là où notre époque tend à y substituer une relation de consommation, peu compatible avec la notion même d'œuvre : celle-ci, comme son nom l'indique, ouvre – et elle ouvre précisément à ce qui reste inconsommable parce qu'incommensurable, c'est-à-dire singulier.

La figure de l'amateur est précisément au cœur du programme de l'Institut pour les quatre prochaines années.

Appelons amateur celui qui aime les œuvres. A cet égard, le premier des amateurs est l'artiste lui-même. Et pourtant, cette figure tend à être éliminée au XX^e siècle avec l'apparition du consommateur d'industries culturelles, tandis qu'avec la division du travail et la professionnalisation qui l'accompagne, l'amateur devient une sorte de sous-professionnel, que l'on regarde avec condescendance.

En même temps, Antoine Hennion⁴ a bien montré qu'une autre forme d'amateur se constitue, le collectionneur de disques par exemple : la reproductibilité ouvre une nouvelle époque de l'amateur.

² Paul Valéry (1871 – 1945) : écrivain et poète français.

³ Theodor W. Adorno (1903 - 1969) : philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand.

⁴ Antoine Hennion (né en 1955) : sociologue à l'École des Mines de Paris, ancien directeur du CSI, travaille sur la musique et la culture, les médias et les usagers, le goût. Il conduit actuellement une recherche sur les amateurs et les diverses modalités de l'attachement.

Malraux⁵ en fit la base de son discours sur le « musée imaginaire » - thèse dont les évolutions les plus récentes appellent le réexamen.

La figure de l'amateur est en effet en train de se réinventer à travers les technologies de ce que l'on appelle le web 2.0., où le destinataire est de plus en plus un destinataire, et participe directement à la circulation de ce qui lui est destiné, c'est-à-dire au circuit de l'adresse par lequel une œuvre s'ouvre. Du podcasting⁶ au blog⁷, en passant par des formes plus élaborées, comme le sampling⁸, et demain par nos appareils critiques, s'exprime une tendance de la société à aller vers l'invention d'une nouvelle forme d'amatorat.

L'amateur a des pratiques que des dispositifs lui permettent de développer. Le ciné-club était un de ces dispositifs qui servaient à cultiver les amateurs. L'amateur cultive son amour, à travers des pratiques, et c'est la base de ce que l'on appelle la culture. Nous, institutions culturelles, avons à inventer des dispositifs qui permettent aux amateurs de cultiver leurs pratiques, au moment où les technologies les plus récentes permettent de concevoir des appareils critiques qui renouvellent en profondeur le rapport aux œuvres.

Quels sont les dispositifs que vous comptez développer ?

Des appareils critiques dans les domaines du cinéma, du spectacle vivant, des arts plastiques et des lettres. Nous travaillons à des outils d'annotation qui permettent l'analyse des films avec les moyens de l'informatique en produisant des partitions hors temps du film. Ces questions d'annotation concernent cependant toutes les formes des arts et des lettres.

C'est dans le souci de constituer ces cercles d'amateurs que nous nous dotons d'une revue, qui sera à la fois un site internet et une édition papier annuelle.

Faire attention - Dans la série de Malraux
de Bernard Stiegler, 2007.

En introduction à son *Musée imaginaire*, Malraux pose comme une *évidence* que l'œuvre qui est présentée dans un musée apparaît à l'intersection de deux séries formant par là une seule série :

- . d'une part, la *série finie* des œuvres que forme par elle-même la collection du musée,
- . d'autre part, la *série indéfinie* des œuvres absentes de la collection, et qui *excède* celle-ci.

Or, cet excédent, qui convoque *tout le possible* de l'art, se manifeste comme l'expérience d'une question où ces deux séries se confondent : celle de savoir ce qui *rassemble* les œuvres réelles *et possibles*.

*

Quant à nous, relisant cette *Introduction* soixante ans après la première édition du *Musée imaginaire*, nous nous trouvons tout à coup confrontés à une question brutale : celle de savoir dans quelle mesure le visiteur du musée d'aujourd'hui peut *encore* être traversé par de telles séries. Dans quelle mesure est-il susceptible de *former* de semblables séries ? Et dans quelle mesure est-il *affectable* par l'énigme de ce qui constitue leur principe, et, si j'ose dire, leur *logos* ?

*

J'ose d'autant plus le dire, ce mot de *logos*, que Malraux parle du musée comme de ce qui, ayant

⁵ André Malraux (1901 - 1976) : écrivain, aventurier et homme politique français.

⁶ Podcasting : moyen de diffusion de fichiers sonores sur Internet.

⁷ Blog : site web sur lequel une ou plusieurs personnes s'expriment librement, sur la base d'une certaine périodicité.

⁸ Sampling : Un sample (« échantillon » en anglais) est un extrait de musique ou un son réutilisé en dehors de son contexte d'origine afin de créer une nouvelle composition musicale.

imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art, 12

constitue et soutient un rapport *intellectuel* aux œuvres et à l'art :

Notre relation à l'art, depuis plus d'un siècle, n'a cessé de s'intellectualiser. 13

Cette relation, en même temps qu'elle est une mise en question des œuvres, interroge l'*unité* de la série où ces œuvres sont mises en question *précisément* par cette mise en série, et telle que s'y expose l'*énigme de cette possible unité* :

Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble.

Cette mise en question de chaque œuvre, et la question qui en résulte de savoir ce qui unit toutes ces œuvres, est aussi bien la rencontre, par l'*amateur*, de ce qui se donne comme un *temps de l'art*, qui fait l'histoire – l'histoire de l'art, qui se présente comme une quête : la quête qui se poursuit à travers la succession des artistes œuvrant :

Au « plaisir de l'œil », la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une récréation de l'univers en face de la Création.

Mais cette quête passionnément récréative est *aussi celle de l'amateur* du musée lui-même, que *forme* le musée en induisant un nouveau rapport aux œuvres, et où l'amateur ne *cherche* la loi de la série que pour autant qu'il est *interrogé* par elle, c'est-à-dire affecté par le *mystère* en quoi elle *consiste*.

Or, cette conscience de l'histoire de l'art, et de la succession contradictoire des écoles comme quête, consciente d'une *passion de l'art* qui ne peut que devenir la passion de l'amateur d'art lui-même – et le visiteur du musée ne peut être un amateur que dans cette mesure telle qu'elle est une *démésure*, sans quoi il n'y aurait aucune passion – , cette conscience suppose des *connaissances* :

Nos connaissances sont plus étendues que nos musées ; le visiteur du Louvre sait qu'il n'y trouve significativement ni Goya, ni les Grands Anglais, ni la peinture de Michel-Ange, ni Piero della Francesca, ni Grünewald ; à peine Vermeer.

Ce sont ces connaissances qui précèdent et excèdent la série que forme par elle-même la collection exposée du musée. Et c'est par la confrontation, d'une part des œuvres présentées – confrontation de ces œuvres entre elles-mêmes, dans cette série – , et d'autre part confrontation de cette série et de ces connaissances, de ces connaissances du passé de la peinture, mais aussi de ce qu'elles sont capables de projeter d'*inconnu* (c'est-à-dire d'inattendu), depuis ce qu'elles connaissent (et depuis ce qu'elles attendent), c'est par cette confrontation du passé et de l'avenir de l'art devant le présent des œuvres rassemblées par le musée que devient possible *la quête qui met en mouvement le spectateur du musée*, qui l'émeut, qui le passionne – *amateur d'art* tel qu'il n'apparaît, disions-nous, qu'à partir du moment où les musées

ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art. 12

*

Ce n'est que pour un tel spectateur, doté de telles connaissances, et affectable par un tel inconnu, que

là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant que chefs d'œuvre, d'où tant de chefs d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible ?

Car au contraire de ce tout possible, le musée est non seulement incomplet, mais proprement accidentel. Il est *hasardeux*, nous dit exactement Malraux :

Même dû à l'emploi de moyens immenses, un musée vient d'une succession de hasards heureux.

Et c'est pourquoi le musée, dans ce XIX^e siècle qui est son siècle, ne peut se suffire à lui-même, et ne peut suffire à produire l'amateur d'art : il faut que le complète le voyage d'art.

Et pourtant,

Baudelaire ne vit les œuvres capitales ni du Greco, ni de Michel-Ange, ni de Masaccio, ni de Piero della Francesca, ni de Grünewald, ni de Titien, ni de Hals – ni de Goya ... Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des *mêmes œuvres* que nous ; que leurs références sont les nôtres ? Deux ou trois grands musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie des chefs d'œuvre de l'Europe. La plupart de leurs lecteurs, encore moins. 15

Dans ces séries très incomplètes, et qui se forment dans les musées, face à leurs collections, c'est la mémoire qui travaille – et une mémoire qui forme alors une zone floue :

Il y avait alors, dans les connaissances artistiques, une zone floue, et qui tenait à ce que la confrontation d'un tableau du Louvre et d'un tableau de Florence, de Rome, de Madrid, était celle d'un tableau et d'un souvenir. La mémoire optique n'est pas infaillible, et plusieurs semaines séparaient souvent les études successives. 15

Cette mémoire fragile, cette *finitude rétionnelle* – et je n'emploie pas ces mots par hasard : je vais y revenir –, des techniques de reproduction viennent y suppléer, et de mieux en mieux (des techniques qui, comme la peinture, laquelle se conçoit longtemps elle-même comme une technique, deviendront des arts à leur tour : photographie, cinéma) ; tant et si bien qu'

aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleur de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires.

Si durant longtemps, du XVII^e au XIX^e siècle, la gravure suppléa la mémoire faillible de l'amateur, ou lui fournit une interprétation des tableaux qu'il n'avait pas vus, plutôt que leur copie, aujourd'hui, c'est-à-dire maintenant que « les arts plastiques ont inventé leur imprimerie »,

nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. 16

*

L'expérience du musée, avons-nous vu, suppose que la précède une connaissance telle que, dans sa rencontre avec le rassemblement muséal des œuvres, elle projette le tout inconnu des chefs d'œuvre *possibles*. Or, la connaissance de l'amateur, nous dit Malraux, se transforme et s'amplifie avec le développement des techniques et des technologies de reproduction. Et cette projection, devrait-on en conclure, ne peut que s'intensifier en tant que ce mystère en quoi consiste la série du tout réel et possible, et tel qu'il affecte l'amateur.

Or, qu'a-t-il résulté du développement faramineux de la reproductibilité technique, dont la photo imprimée ne devait être que le point de départ ? Qu'a-t-il résulté de l'activité éditoriale des livres d'arts, des catalogues, des journaux et revues, mais aussi des films, documentaires et émissions de télévision, vidéocassettes, CD-Rom et DVD, sans parler des sites internet et de tant de moyens non

seulement de réception, mais de captation par où la reproductibilité de l'art atteint un stade que Malraux lui-même n'aurait sans doute pas imaginé, constituant une sorte de musée inimaginable ?

Il en a résulté que le *public des amateurs* a été remplacé par les *flux de consommateurs*, qu'il n'y a presque plus, dans les musées, de publics, mais pratiquement plus que des *audiences*, et que les industries culturelles ont intégralement reconfiguré l'attitude spectatorielle du visiteur de musée, au point que l'on se demande parfois s'il y voit encore, dans ce musée où il se rend en foules immenses, quelque chose comme des œuvres, c'est-à-dire : comme ce qui devrait l'ouvrir à cette énigme qui constitue ce que j'appelle la *mystagogie* de l'art, et par où celui-ci consiste – au-delà des œuvres existantes, comme de *tout ce qui existe*.

*

Une œuvre d'art, il faut y croire pour qu'elle se *présente* comme telle : comme une *œuvre*, et comme l'œuvre *de l'art*. L'art n'œuvre comme art que pour autant que l'on y croit. D'une manière ou d'une autre, c'est déjà ce que dit Kant : la réflexivité du jugement esthétique est une sorte de croyance.

Dans l'art du XX^e siècle, dit moderne, puis contemporain, cette croyance se différencie en églises, voire en chapelles concurrentes, plus ou moins dogmatiques, que l'on peut appeler des goûts ou des mouvements, mais qui sont, je vais y revenir, des transindividuations du social – pour autant que l'on appréhende le social comme le processus d'une individuation psychique et collective. Et c'est dans la succession et la confrontation de ces transindividuations, et dans la série qu'elles forment, que se donne à éprouver, comme une expérience qui est donc une sorte d'épreuve, comme une quête et une passion, la consistance des œuvres, c'est-à-dire le mystère qui les dépasse toujours déjà comme la possibilité qui s'y fait jour.

Cette expérience qui est donc une épreuve est aussi une initiation aux mystères de l'art : c'est une mystagogie – et il faut y croire. La question n'est pas de savoir ce que c'est que l'art, contemporain ou pas : elle est de savoir à quoi l'on croit et à quoi est-ce que l'on tient dans l'art. Cependant, comme tout ce à quoi l'on croit, et à quoi l'on tient, et parce que cela nous tient, parce que c'est une *passion*, autrement dit, l'art suppose des pratiques, c'est-à-dire des soins, des cures, et ces *curateurs* que sont les conservateurs.

Une œuvre n'œuvre que pour autant que l'on y croit – mais on ne peut y croire que pour autant qu'il est pris soin d'une telle croyance, car la croyance, comme la mémoire, est fragile : son objet est par essence dubitable, et même improbable, faute de quoi ce ne serait pas une croyance, mais un savoir. Or, il n'y a pas de savoir de ce qui œuvre dans les œuvres : il n'y en a que des sentiments, aussi intellectualisés qu'ils puissent être. Une œuvre n'œuvre que pour autant qu'elle nous affecte au sens où tout à coup elle fait *saillance*, mais une telle saillance pointe vers un mystère : elle INDIQUE A MEME L'EXISTENCE, ET D'ABORD A MEME SON EXISTENCE D'ŒUVRE, MAIS AUSSI A MEME L'EXISTENCE NON SEULEMENT DE SON AUTEUR, MAIS DE SON SPECTATEUR, UN *AUTRE PLAN* QUE CELUI DE L'EXISTENCE – POUR AUTANT QU'ON Y CROIT.

Il y a une performativité mystagogique de l'œuvre, qui n'ouvre qu'à cette condition. En tant que mystère, l'œuvre initie à un autre plan, et elle est en cela une adresse, c'est-à-dire aussi une destination. Ce plan, qui n'est pas celui de l'existence, bien qu'il ne vienne pas d'un ailleurs de l'existence, ni de son au-delà, ce plan qui se projette *depuis l'immanence*, et en elle, fait la base de la question de ce que Kant appelle le jugement réfléchissant, tel qu'il renvoie à ce qui n'est pas réductible ou comparable aux déterminations objectives, c'est-à-dire aux objets du jugement déterminant et cognitif.

Jugeant esthétiquement de la beauté d'un objet, je suis obligé d'universaliser mon jugement pour pouvoir qualifier l'objet de beau – ce qui ne serait pas nécessaire si je trouvais cet objet agréable –, et ce, alors même que je sais qu'en fait, ce jugement n'est pas universalisable. Le droit est ici ce qui échoue nécessairement devant le fait. Et cela signifie que mon jugement est improbable :

contrairement au jugement déterminant, il ne peut pas être prouvé, bien qu'il soit universel en droit. Il est universel par défaut, et ce défaut est son mystère.

Le cognitif n'est pas mystérieux, tandis que le réflexif est le mystère même, et il est dit réflexif parce qu'il réfléchit dans la singularité de ce défaut la singularité de celui qui éprouve ce défaut. Voilà ce que signifie le fait qu'un jugement réfléchissant n'est universel que par défaut. Son universalité est son mystère même précisément en tant qu'elle ne s'impose qu'en se faisant défaut.

*

L'expérience d'un tel mystère, au musée, c'est-à-dire dans cette institution qui n'est plus un lieu de culte religieux, mais de culture, *c'est-à-dire toujours en quelque façon une sorte de culte*, un lieu, donc, et si j'ose dire, de culte culturel, autrement dit de *soin*, et donc d'*attention*, soin et attention pris à ce qui est par structure improbable, l'expérience d'un tel mystère est, au musée, *l'expérience de la série* que décrit Malraux.

La série de Malraux, en tant que s'y agencent d'une part les souvenirs de l'amateur, d'autre part les œuvres présentes, et enfin les attentes de cet inattendu qu'est le tout possible de l'art, est un agencement de ce que j'appelle, dans le langage de Husserl, des rétentions et des protentions.

Husserl appelle rétention primaire ce que je retiens dans une série en cours de déroulement, et que j'agrège primordialement à ce qui reste à venir de la série : par exemple, les mots que je prononce en ce moment, qui ne font sens que pour autant que vous les agrégez primordialement aux mots que j'ai déjà prononcés. Chacun de vous cependant entend dans ce que je dis quelque chose de singulier – vous n'entendez pas tous la même chose, et il en va ainsi parce que ce que vous entendez est ce que vous retenez primordialement (comme rétentions primordiales) à partir de ce que Husserl appelle vos rétentions secondaires, c'est-à-dire à partir de vos souvenirs, de votre mémoire, de vos connaissances.

C'est là précisément ce que décrit Malraux avec ses deux séries. Et ceci produit des protentions, c'est-à-dire des attentes. Car un tel agencement est ce par quoi se forme l'*attention* où se présente *maintenant* une œuvre, et par où *elle œuvre* – c'est-à-dire par où elle me *projette* sur un autre plan, d'où procède l'attente de l'inattendu, et ce, en me faisant parfois littéralement entrer en *lévitation* : suspendant les poids et les liens qui retenaient mon existence dans l'obsédante considération de mes subsistances.

Pour autant, l'attention est ce qui se cultive, et en cela, elle est un soin. Précisément, elle suppose la *culture* de rétentions – non seulement individuelles, mais collectives. Et qu'elle soit un soin, cela veut dire qu'elle soigne ce dont il est pris soin – tout autant que celui qui, ainsi, en prend soin. Ce dont elle soigne, c'est de l'*inattention*, c'est-à-dire de l'indifférence : de cette déréliction dans laquelle je ne peux plus croire à la consistance des œuvres qui se forme sur un autre plan que leur existence, les œuvres n'étant plus, alors, que des objets parmi les autres, voire des choses.

Prendre soin, c'est prendre soin d'une différence qu'il faut savoir faire. Régulièrement je ne sais plus faire une telle différence : je l'oublie. Je deviens alors indifférent. La visite du musée – qui est en cela un établissement thérapeutique – est un soin que je prends à une différence, une lutte contre l'oubli d'une différence par où l'existence trouve sa consistance, qui dépasse cette existence, et qui la soulève au-dessus d'elle-même, c'est-à-dire au-dessus de ses subsistances, de ses besoins, et pour la projeter sur le plan de ses désirs.

Cette projection est celle où se forme un milieu symbolique, et une telle différence ne se manifeste comme consistance que dans une *région* de différence, que l'on peut être tenté d'appeler un langage : au musée, elle se manifeste dans la *plasticité*. Mais cette région peut être aussi, au concert, le son musical, dans la bibliothèque, la langue travaillée à la lettre, au théâtre, le corps vivant jouant, ou dansant, au cinéma, la reproduction mécanisée de la vie, etc. Autant de domaines, où des causes efficaces, matérielles, formelles et finales s'agencent les unes aux autres pour pointer vers un tout possible – qui n'existe pas, mais qui consiste, et qui forme ce que Malraux appelle un art.

Cette différence dont je dois prendre soin, qui est sur le plan de ce qui n'existe pas, mais qui consiste de ce fait même, ne peut être l'objet que d'une croyance parce que ce plan est celui de la singularité. Or, la singularité – qui constitue l'objet de *tout* désir, et l'amateur d'art incarne la forme la plus sublimée qui soit du désir –, la singularité *n'existe pas* : elle consiste. Elle est possible, mais non réelle : c'est une promesse. C'est pourquoi on ne peut jamais lui appliquer que des jugements réfléchissants, et non pas déterminants. Les œuvres sont singulières, mais leur singularité n'existe pas autrement qu'en droit : elle est *incomparable*, c'est-à-dire irréductible à quelque jugement cognitif de quelque fait que ce soit, établi par une démonstration certaine. Elle est indéterminable, et pour reprendre les termes de Kant, elle ne fait donc pas l'objet d'un jugement déterminant.

La détermination, c'est en effet, comme l'a explicité Hegel après Kant (mais Aristote les avait précédé sur ce chemin), ce qui suppose la comparaison. Comparé, le singulier n'est plus que du particulier. Et c'est aussi pourquoi, dans la série de Malraux, la confrontation des œuvres *excède* leur comparaison, en convoquant ce qui ne peut être comparé, et qui est le tout possible et en cela *imaginaire* des œuvres, et non la *totalité réelle* des œuvres.

On pourrait imaginer qu'un oligarque devenu le tyran mondial rassemble toutes les œuvres existantes, du monde entier, et mette en même temps un terme à toute activité artistique. Dans cette *totalité réelle* des œuvres ne se présenterait plus rien d'autre que l'absence de l'art : que l'inconsistance des œuvres, et que la vanité de leur quête, se précipitant dans un abîme qui serait la fin du monde – si le monde est ce qui reste *ouvert* parce qu'y *œuvrent* des œuvres *prenant soin* d'un tout *possible* mais non réel : prenant soin de l'imaginaire.

*

La *consommation* culturelle *liquide* l'*expérience* culturelle de l'amateur qui est toujours en quelque façon culturelle, c'est-à-dire mystagogique. Cette liquidation, que j'ai appelée une misère symbolique, est ce qui nous rend les propos de Malraux tout à fait étrangers. Or, cette consommation résulte en large part de la prise de contrôle de la reproductibilité technique du sensible – où se forment les *réentions tertiaires*, c'est-à-dire les « souvenirs » matériels, les reproductions dans lesquelles Malraux voyait venir un nouvel âge de l'amateur – par les industries culturelles qui ont détruit la figure de l'amateur, le réduisant au statut de consommateur *sans savoir*. C'est ce qui constitue l'époque de ce que William Burroughs a appelé les sociétés de contrôle, dans lesquelles les technologies de la perception sont mises au service du conditionnement des comportements par des *psychotechniques attentionnelles* – qui *détruisent toute forme d'attention*, et donc aussi de soin.

La *consommation* culturelle résulte d'un tournant machinique de la sensibilité, et elle constitue un stade dans une généalogie du sensible qui ne peut être conceptualisée que par une organologie générale. J'ai tenté de montrer dans *De la misère symbolique 1 et 2* que la consommation où l'amateur se consume, et avec lui la culture – et tous cultes auxquels se substituent des fétichismes bigots, généralement mercantilisés – tient au fait que l'appareillage de la sensibilité est ce qui permet de dresser une opposition entre producteurs et consommateurs de symboles qui aboutit à une désymbolisation. Les milieux symboliques, où les destinataires des symboles sont toujours aussi des destinataires de ces mêmes symboles, sont des milieux *associés*. Dans le tournant machinique de la sensibilité, ils sont remplacés par des milieux *dissociés*, c'est-à-dire par des milieux désymbolisés par l'opposition des producteurs et des consommateurs.

Ce qui est ici détruit, c'est la transindividuation, c'est-à-dire le fruit de ce que Simondon a décrit comme le processus d'individuation psychique et collective où se forment les milieux symboliques et le transindividuel où se métastabilisent les significations. Ce que l'on appelle la culture est ce qui constitue l'*unité* de ces milieux symboliques. Dans ces milieux associés où les destinataires sont toujours aussi des destinataires, le symbolique suppose un *échange* tel que celui qui reçoit un symbole l'inscrit sur un circuit par où il le destine et où il se transforme, et qui transforme le destinataire tout autant que le destinataire. C'est ainsi par exemple qu'un événement linguistique, c'est-à-dire une activité de parole par où un locuteur produit un énoncé nouveau et original (faute de quoi ce n'est pas

un énoncé, mais un bavardage), constitue une *triple individuation* : celle du locuteur, celle du locataire, et celle du milieu de l'interlocution. C'est ainsi que se forment les circuits de la transindividuation qui sont la réalité de l'individuation psychique et collective. De tels circuits de transindividuation sont d'autant plus individuels qu'ils sont longs, c'est-à-dire inclusifs, et transformateurs du milieu en même temps que de ceux qui *partagent* ce milieu.

Ceci ne concerne pas que le langage. Les ouvriers, et *les artistes sont d'abord des ouvriers* en ce sens, sont des transformateurs et des *ouvriers* du monde qu'ils transforment, aussi bien en transformant leurs outils qu'en inventant les objets qu'ils appellent leur ouvrage. La prolétarianisation des ouvriers, c'est ce qui les prive de ce savoir ouvrir, c'est-à-dire œuvrer, et cela signifie que le tournant machinique de la sensibilité commence par un tournant machinique de la *motricité* (ce que décrit Adam Smith dans *La richesse des nations*). L'industrialisation issue du machinisme est ce qui généralise une dissociation, dont résulte une perte généralisée de savoirs.

Quant aux industries culturelles, elles s'emparent des technologies de la reproductibilité pour étendre cette dissociation aux milieux symboliques, ce qui veut dire pour désymboliser ces milieux, qui ne peuvent être que des milieux associés. L'exportation de l'opposition production/consommation dans les milieux symboliques est ce qui généralise une perte de participation symbolique et une désindividuation par où le consommateur, dans le tournant machinique de la sensibilité, mais aussi avec le développement des sociétés de services qu'il rend possible, perd son savoir-vivre tout comme le prolétaire qu'est devenu le producteur a perdu son savoir-faire par où l'ouvrier produisait le monde dans lequel il vivait.

Cette désymbolisation consiste à court-circuiter les producteurs et les consommateurs, ainsi prolétarisés, c'est-à-dire à les exclure des circuits de la transindividuation. Les circuits de la transindividuation qui produisent les milieux associés, et qui sont toujours *trop longs* pour *l'économie des rotations rapides imposées par la guerre économique*, parce que ce sont des circuits d'échanges symboliques, sont remplacés par les circuits très courts des milieux dissociés, c'est-à-dire de milieux préfabriqués par des organes spécialisés.

Les effets de la consommation culturelle sont les résultats de ces courts-circuits dans la transindividuation. Or, c'est ce qui conduit à la liquidation de toute attention. Ainsi, l'industrie des services me déchargent de mon existence et de mon savoir-vivre en sorte que je ne participe plus à l'avènement du monde dans lequel je vis, qui m'est livré toujours déjà prêt à consommer, c'est-à-dire aussi bien à jeter – et auquel je ne prête plus attention.

*

La littérature, c'est ce qui donne à voir le travail de la langue comme milieu dialogique et la transindividuation linguistique à l'état pur : uniquement en mots. C'est aussi ce qui se produit avec la peinture, et avec tous les arts : ils donnent à voir, à entendre, à sentir le travail de la transindividuation – par exemple celui du visible à l'état pur : uniquement en donnant à *voir*. Mais de nos jours, la transindividuation étant court-circuitée, l'expérience esthétique tend à se trouver ruinée. Et cet état de fait se traduit directement sur les publics des institutions culturelles : il engendre un *effondrement de l'attention* – et c'est ce qui nous rend les propos de Malraux si étranges, sinon étrangers.

L'expérience culturelle est toujours en quelque façon culturelle : l'objet d'une telle expérience culturelle est – ou devrait être – un objet de soins et de passion. Or, cette dimension toujours culturelle est ce qui est détruit par la saturation affective en quoi consistent le bombardement et l'anesthésie de la sensibilité par les industries culturelles. La saturation affective est ce qui résulte d'une captation de l'attention telle qu'elle conduit à la destruction de cette attention – appelée « temps de cerveau disponible » : un cerveau sans conscience, et donc sans connaissances, mais plein d'informations. Or, attention, soin et culte sont la même chose. Et cela signifie qu'il y a un lien primordial entre attention *psychologique* et attention *sociale* : l'agencement de ces deux dimensions de l'attention, et en vérité, leur *corrélation originelle*, c'est ce qui se manifeste et aussi ce qui se produit dans l'expérience symbolique, artistique, culturelle, scientifique et spirituelle.

La « création », ou la « récréation », ou plus généralement, la production et la réalisation des œuvres en général, c'est ce qui manifeste et produit la *coïncidence* d'une individuation psychique et d'une individuation collective, c'est-à-dire sociale. Et c'est ce qui se donne à voir dans la peinture comme milieu de transindividuation – c'est ce qui s'y donne à voir lorsque la peinture s'expose et se rassemble dans le musée. L'artiste est celui qui transindividue un milieu sensible, visible, audible, etc., et ce, en tant qu'il est noétique, c'est-à-dire à la fois spirituel (porteur de significations) et intellectuel (objet de jugements), et le musée donne à vivre une expérience des circuits longs de cette transindividuation qui se forment dans la peinture, et qui forment cette quête devant laquelle je suis moi-même en quête de la *possibilité* de l'art, par où je me soigne et accède à cette différence qui me sauve de l'indifférence, rendant à mon existence sa consistance.

Cependant, comme il y a des courts circuits dans les industries de services – ou dans la politique⁹ –, il y a des circuits courts et des circuits longs dans le monde artistique en général. Il y a toute sorte de circuits de transindividuation : acheter quelque chose, c'est être un consommateur, mais c'est encore exprimer un goût d'une manière ou d'une autre, et ce n'est pas tout à fait la même chose que de purement et simplement subir une musique dans un avion ou dans un aéroport : à cet égard il peut y avoir *encore pire* que le marché des industries culturelles.

Quoiqu'il en soit, le circuit de transindividuation par excellence, dans le domaine de l'art, c'est l'*amatorat* dans ses différentes formes – et elles sont très nombreuses. Créer des circuits de transindividuation, c'est pratiquer un culte : on ne peut transindividuer que ce que l'on aime, et l'on n'aime, *au sens strict*, que ce à quoi l'on voue un culte *inconditionnellement*, ce qui est la seule véritable expérience de la singularité telle qu'elle constitue un mystère. Celui qui aime ainsi est appelé un amateur, et les formes d'amatorat, qui sont donc des cultes, sont liées à des organologies : elles sont appareillées, et chaque appareil permet de créer des connexions dans la transindividuation. Ces appareils forment et rassemblent les instruments de ce culte que l'amateur voue à l'art. Le musée est l'un de ces instruments. Mais, nous dit Malraux, il ne suffit pas à prendre soin de cette passion qu'est la quête de l'art, c'est-à-dire sa mystagogie. Avant et après le musée, il y a les connaissances qui permettent de venir à la rencontre des séries qui se forment dans sa collection.

Les circuits de transindividuation sont ce qui permet d'agencer des rétentions primaires, des rétentions secondaires et des protentions, individuelles et collectives, par où se forme un désir qui se transindividue via des rétentions tertiaires – à savoir les œuvres, les objets, les choses, mais aussi tous ces appareils qui environnent le musée et avec lequel ils forment un système de soin. La misère symbolique que provoquent les industries culturelles résulte des courts circuits que permet de produire la synchronisation des rétentions primaires et des rétentions secondaires par la manipulation des rétentions tertiaires. Au contraire, une organologie de la transindividuation est ce qui forme des circuits longs de la transindividuation par l'agencement de ces appareils en ce système de soin qui consiste à diachroniser ces circuits¹⁰, c'est-à-dire à y former des circuits singuliers et longs de ce fait.

Dans n'importe quel musée, on voit comment *le voir est un milieu*, au sens où, dans ce que nous voyons, il y a du *rendu visible* qui nous permet de voir. Les hommes préhistoriques qui peignent et commencent à mettre en forme ce qu'ils voient *apprennent* ainsi à le voir, c'est-à-dire à en prendre soin, et en ce sens y deviennent attentifs : ils le découvrent. Cette découverte du visible est une transformation de l'œil. La transformation de l'œil est du même ordre que la transformation de la langue que j'appelai tout à l'heure la transindividuation. On dit *la langue*. Or, *la langue*, c'est une chose que l'on a dans la bouche. Mais c'est aussi, comme milieu symbolique, ce qui représente l'histoire du mouvement de cette langue dans la bouche – comme traces verbales. Cette histoire se fait à travers *les langues*. De même, il y a l'œil comme organe, situé dans le globe oculaire, et il y a l'œil

¹⁰ Ce que je suis ici en train de décrire, c'est ce que j'ai appelé le circuit de l'exclamation, qui est le circuit du désir symbolisant, qui passe par des frayages tertiaires mais aussi par des organisations sociales, et par des rétentions secondaires collectives qui les soutiennent et qui s'appellent une culture.

en tant qu'il se fait, c'est-à-dire tel qu'il s'est transindividué en se déposant sur des surfaces, et comme traces de regards qui nous regardent encore, et nous concernent – peintures rupestres, fresques, mosaïques, tableaux, photographies, films.

Cette formation de l'œil est ce qui se donne à voir dans les musées comme un tel processus de transindividuation. Je vois depuis ce qui m'a été donné à voir par toutes les œuvres qui ouvrent mon œil. L'œil est ouvert par les œuvres, et cette ouverture de l'œil se produit partout où sont les œuvres, y compris les œuvres non artistiques. Il en va comme du langage. Ce sont les poètes, les scientifiques, les penseurs, les écrivains et les bons orateurs qui ouvrent la langue, la bouche qu'est la langue : la langue ouvre la bouche de l'esprit. Mais tout locuteur ouvre cette bouche, pour autant qu'il parle, et ne se contente pas de bavarder : pour autant qu'ayant quelque chose à dire, il énonce ce qui n'avait encore jamais été dit. Le littérateur est celui qui s'émerveille de cet inouï, et le donne à entendre et à écouter : attentivement.

La peinture, et tout ce qui œuvre comme donnant à voir le monde, ouvre l'œil en l'ouvrageant. Dans cette ouverture de l'œil, l'artiste transindividue cet ouvrage du monde, et il le fait en transindividuant la peinture, c'est-à-dire en poursuivant cette quête où, tandis que l'œil qui peint s'individue en individuant ce qu'il voit dans sa singularité même, il individue le « langage de la peinture », il opère des transductions, et il accomplit cette transindividuation qu'est donc aussi la peinture en tant qu'elle métastabilise une visibilité qui est une signification visible - et ce, d'abord par la copie.

Et à cet égard, la mémoire de celui qui croquait un tableau, et dont parle Malraux, n'est pas seulement optique : elle est motrice. Malraux semble négliger ce fait. Car le premier copiste, c'est l'artiste lui-même, dont l'œil ne voit qu'à travers sa main. Ce complexe d'organes, qui se noue toujours autour d'un instrument, si modeste qu'il puisse être, tel le fusain, est la condition de la formation de l'artiste lui-même qui s'incorpore en quelque sorte le visible lui-même en l'instruisant par ce couplage instrumental de ses organes, et fait par là même de ce souvenir un comportement moteur qui conduit finalement à la transindividuation de la peinture :

L'artiste est toujours le fils des œuvres, celles des autres qu'il imite passionnément, en attendant de les rejeter passionnément.

Comment Giotto découvre-t-il sa vocation ? En regardant les tableaux de Cimabue et non pas les moutons dont il est le berger. Comment se développe toute vocation ? Par l'imitation, la copie, jusqu'au moment où, à travers cette imitation passionnée des œuvres magistrales, l'artiste naissant se rend maître du *secret* plastique des œuvres et peu à peu, parfois tardivement, parfois sans l'atteindre jamais que dans les marges, éprouve, crée, distingue *son propre secret plastique*, ce que Malraux appelle les « schèmes initiaux ».

C'est ce qui se voit particulièrement bien au musée du Prado comme transindividuation de la peinture en tant qu'elle y est *espagnole*.

« Leur œil se fera » déclare un jour Manet. C'est que l'œil, comme la langue, est un organe du corps *qui s'élargit* et se projette dans un milieu symbolique en constante transformation – y compris du fait de ces rétentions tertiaires, supports de l'imprimerie des arts plastiques aussi bien que technologies de contrôle au service des industries culturelles. Voir et *regarder* l'œil en train de se faire, avant, pendant et après le musée, c'est *soigner* son œil en tant qu'il tend toujours déjà à se fermer, et ce, au moment même où il croit voir – à se fermer à ce qui l'ouvre, les œuvres, et ce qui œuvre en elle, les choses de la nature, du monde et de l'esprit. L'œil tend toujours à se défaire, et il faut sans cesse le refaire, le rouvrir, toujours pour la première fois. Ce soin qu'il faut en prendre, le musée en est encore le lieu insigne. Mais jusque à quel point ?

Bibliographie :

- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique, L'époque hyperindustrielle*, Tome 1, Galilée, 2004, 193p.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique, La catastrophe du sensible*, Tome 2, Galilée, 2005, 286p.

Webographie :

- www.ateliercinex.org/ame : site de *L'Atelier du montage exquis*, logiciel développé par Cinex.
- <http://casties2003.free.fr/memoire.pdf> : *Conception de cédéroms pédagogiques : Anticiper l'usage du produit, vécu par l'utilisateur*, mémoire d'Aurélien CASTIES, Septembre 2004.
- www.cemea.asso.fr/multimedia/enfants-medias/article.php3?id_article=49&id_rubrique=8 : *Le multimédia pour jouer et pour apprendre*, Jean-Pierre Carrier, 3 mars 2006.
- www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/VidalG.pdf : *Internauts citoyens et consommateurs* de Geneviève Vidal, Labsic et Université Paris XIII, Colloque Bogues « Globalisme et Pluralisme » de Montréal, 24 au 27 avril 2002.
- www.ina.fr/production/studio/creation.fr.html : site du Studio hypermédia de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) qui repense la production éditoriale en envisageant la création de nouveaux contenus, avec notamment *Apprendre la télévision : le JT*, le premier DVD-Rom pour comprendre le JT, 2003 (reconnu d'intérêt pédagogique par le ministère de l'Éducation nationale, Grand Prix Möbius 2003, Prix Éducation, Prix Möbius international 2003).
- www.iri.centrepompidou.fr : site de l'Institut de Recherche et d'Innovation (IRI), Centre Pompidou.
- www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=74&lieu=1&idDoc=54 : informations concernant l'exposition *Chaplin et les images*, Jeu de Paume, 7 juin au 18 septembre 2005.
- <http://liris.cnrs.fr> : site du Laboratoire d'InfoRmatique en Image et Systèmes d'information (LIRIS) qui travaille sur les questions d'annotation audiovisuelle avec le logiciel qu'il développe, Advène (Annotate Digital Video, Exchange on the Net - <http://liris.cnrs.fr/advène>).
- www.pch.gc.ca/progs/pcce-ccop/reana/pubs/economic_model/6_f.cfm : *Assurer la pérennité économique d'une initiative culturelle en ligne : loin des modèles types*, Ministère du patrimoine canadien, janvier 2005.
- www.virtualworldheritage.org/papers/3374_1053-Tognimassou.doc : Le site virtuel du musée d'Abomey comme moyen pédagogique dans la connaissance d'un patrimoine mondial : outils d'analyse et évaluation d'une expérience de Gérard Tognimassou.