

CULTURE O CENTRE

COLLOQUE

« Acteur ou spectateur ? L'adresse au public en question ».

MERCREDI 16 SEPTEMBRE 2009

CULTURE O CENTRE

« L'attention à l'œuvre et la nouvelle avant-garde ».

M. Bernard STIEGLER (Philosophe, Directeur du développement culturel au Centre Pompidou, Paris) : Merci beaucoup, Catherine Blondeau.

Je veux également remercier Christophe Blandin Estournet, son équipe, Culture O Centre ainsi que la ville de Tours pour votre invitation et votre accueil.

Je suis, maintenant, de cette région aussi, je ne suis plus directeur du département de développement culturel du Centre Pompidou, je tiens à le préciser, sinon, je ne pourrais pas habiter dans le Centre. Je ne m'occupe plus que de la Recherche Innovation, depuis quelque temps.

Je tiens à vous remercier parce que nous avons déjeuné ensemble pour préparer tout cela et la discussion que nous avons eue fait que je me réjouis déjà beaucoup d'être là. J'ai trouvé cela très intéressant, j'espère que vous-mêmes serez convaincus de cet intérêt, comme moi.

Spectateurs, mais aussi auditeurs ou lecteurs, destinataires, disait Catherine Blondeau tout à l'heure, mais je dirais aussi destins et destinataires. Avant de dire un mot là-dessus, le sujet est l'adresse au public.

Qu'est-ce que le public ? Si vous allez dans une société d'avant la Grèce, le public n'existe pas. Public se dit « *profane* » en grec, le public n'existe que dans des sociétés profanes.

Les questions, que nous nous posons ici, ne peuvent être posées dans une société qui n'est pas profane. Une société qui n'est pas profane est une société où l'art n'existe pas puisqu'il est absolument partout ; il n'y a pas de segmentation. Il y a du sacré et du profane chez les Grecs, mais il y a une différence entre les deux, tout comme il y a une différence entre cette scène et cette salle. Je ne veux pas nous mettre du côté du sacré et vous, des profanes, mais une différenciation s'est opérée, il y a maintenant des millénaires. Il faut peut-être s'interroger aussi pour savoir jusqu'à quel point cette différenciation est appelée à durer éternellement.

Quoi qu'il en soit, spectateurs, auditeurs, lecteurs, tout cela forme du public à notre époque encore, bien que nous parlions de moins en moins du public puisque nous parlons de l'audience. Quelle est votre audience ? Combien avez-vous fait d'audience aujourd'hui ? Quelle est votre part d'audimat ? Non seulement entre TF1, France 2 et je ne sais quoi, mais entre tel théâtre, tel musée, etc., concurrence. Tout cela est un peu en question aujourd'hui, nous nous interrogeons aujourd'hui même ici sur ces questions. Ces spectateurs, ces auditeurs, ces lecteurs, spectateurs de théâtre, de films, auditeurs de musique, de concerts ou de poésie, lecteurs de livres, car la littérature fait partie de tout cela, tout cela a des destinataires, comme vous le disiez.

Je dirais qu'un destinataire, avec Wolfgang Iser qui est un théoricien allemand de la littérature qui a écrit un livre qui s'appelle « L'acte de lecture », le destinataire est

CULTURE O CENTRE

le destin de l'œuvre. Une œuvre qui n'a pas de destinataire est sans destin, autrement dit, elle n'existe pas. Autrement dit, c'est un personnage extrêmement important. Ce destin de l'œuvre fait, je crois aussi, du destinataire, un destinataire de l'œuvre, non pas un auteur à proprement parler, mais quelqu'un par qui cela passe pour que l'œuvre œuvre. Si une œuvre n'œuvre pas, ce n'est pas une œuvre. Le fait qu'une œuvre est une œuvre est qu'elle œuvre. Il y a des œuvres qui n'œuvrent pas, qui ne m'œuvrent pas en tout cas. Cela ne m'œuvre pas, c'est-à-dire qu'elle ne m'affecte pas, elle ne fait rien.

Une œuvre transforme son destinataire et quand je dis qu'elle transforme son destinataire, cela veut dire qu'elle fait de son destinataire, un destinataire. À partir du moment où je suis transformé par l'œuvre, je vais moi-même œuvrer pour que la transformation que j'ai subie, non pas que je la fasse subir, mais que je la transmette à d'autres, que je la mette en œuvre.

Tout le monde sait cela, vous le savez bien : vous sortez d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un roman qui vous ont explosé, cela existe et c'est même ce que l'on va chercher fondamentalement, être explosé. Cela n'arrive pas tous les jours, mais quand cela arrive, vous devez le dire, cela vous dépasse, cela vous déborde ! La première chose que vous faites, c'est que vous applaudissez. Pas au cinéma, parce que le cinéma a cassé cela. Au théâtre ou au concert, on croit que l'on applaudit les interprètes, les comédiens, mais ce que l'on applaudit en fait, c'est l'œuvre dont ils sont déjà eux-mêmes des destinataires/destinataires. On applaudit et après on parle.

Au cinéma, on ne peut pas applaudir donc on « blablate » énormément à la sortie du cinéma. En général, on ne dit pas grand-chose d'intéressant d'ailleurs, mais j'y reviendrais peut-être tout à l'heure. C'est une vraie question de savoir pourquoi peut-être, on ne dit pas souvent quelque chose d'intéressant en sortant du cinéma. En tout cas, on a besoin de dire quelque chose. C'est parce que l'on a été transformé et quand on a été transformé, on a besoin de transformer. Je dirais, d'une façon plus générale, quand on a été affecté, on a besoin d'affecter. Par exemple, on a été maltraité par son patron, on insulte sa femme en rentrant chez soi ; on est « de mauvais poil », comme on dit. C'est le circuit de l'affect, il n'y a pas que des œuvres artistiques qui œuvrent sur ce circuit.

Ce dont je voudrais vous parler – je ne sais pas si je vais arriver à aller au bout parce que je n'arrive jamais à finir mes interventions, je ne voudrais pas parler trop parce qu'il faut que nous discussions – c'est de ces circuits-là. Comment cela œuvre-t-il, à partir des œuvres, mais pas seulement ? Qu'est-ce qui fait que, peut-être aujourd'hui, cela n'œuvre pas trop ? Disons que cela a du mal à œuvrer.

J'ai donné un titre à cette intervention, j'ai appelé cela « L'attention à l'œuvre », en jouant au moins évidemment sur le double sens que l'on peut donner à cette expression « L'attention à l'œuvre ». Cette locution « à l'œuvre » est très belle, être à l'œuvre.

L'attention à l'œuvre est, bien entendu, l'attention que nous pouvons consacrer à une œuvre, mais c'est aussi et surtout, l'attention qui se met en œuvre, qui se met à l'œuvre lorsque nous sommes attentifs, c'est-à-dire que quelque chose se met à œuvrer dans l'attention.

« L'attention à l'œuvre » est la première partie de mon titre, le deuxième segment de mon titre est « Et la nouvelle avant-garde ». Qu'est-ce que cela vient faire là ? L'avant-garde a 100 ans. Il y a 100 ans, il était en train de sembler tout à fait naturel

CULTURE O CENTRE

de parler du caractère avant-gardiste de l'art. L'art moderne d'il y a 100 ans, l'art des dadaïstes, etc., de ceux qui vont devenir les dadaïstes dans un petit peu moins de 100 ans : 94 ans. Cette situation de l'art, de l'œuvre, les dadaïstes ne veulent plus appeler l'art, ils appellent cela des artefacts, ils ne veulent plus entendre parler d'œuvre, « Ne nous cassez plus les oreilles avec vos œuvres », c'est du discours de philistins, c'est du discours de Madame Verdurin, les œuvres. Madame Verdurin n'a que cela à la bouche parce qu'elle ne les voit pas. Ce n'est pas si sûr que cela d'ailleurs parce que regardons-nous de près, Madame Verdurin est peut-être plus intéressante qu'elle n'en a l'air. En tout cas, il y a 100 ans à peu près, l'avant-garde surgit comme étant la question de la modernité en art et comme révolutionnaire. L'art devient une puissance révolutionnaire dans un contexte qui est celui de la guerre de 1914.

Je ne veux pas vous parler de l'art au début du 20^{ème} siècle, mais je veux simplement vous dire que si j'ai choisi ce terme « et la nouvelle avant-garde », c'est parce que je crois que nous vivons une nouvelle révolution, une nouvelle période révolutionnaire, mais je pense que, l'avant-garde, cette fois-ci, est du côté des destinataires, des publics comme on les appelle, c'est-à-dire de vous qui êtes là, dans cette salle.

Il se passe quelque chose, en ce moment, du côté du public, peut-être plus que du côté des œuvres. Je vais un petit peu loin en disant cela, mais peut-être qu'il se passe vraiment quelque chose du côté du public et du côté des œuvres, du côté des œuvres qui commencent à nouer un nouveau rapport du côté du public qui est en train de se transformer en profondeur.

Si j'ai employé le mot avant-garde, c'est aussi parce qu'il y a du nouveau, un mouvement que j'appellerais « révolutionnaire », c'est-à-dire aussi un combat. Nous sommes en situation de combat. Une avant-garde est un terme militaire, c'est la pointe la plus avancée d'une armée qui s'apprête à livrer un combat ou qui est en train de livrer un combat. Ce sont ceux qui sont devant qui mènent, guident, et qui sont prêts à se faire détruire aussi, qui jouent leur peau ! Cela ne plaisante pas.

Cela dit, qu'est-ce qu'une œuvre ? C'est gonflé de dire cela, qu'est-ce qu'une œuvre ? Je ne prétends pas de vous dire ce qu'est une œuvre, mais je vais essayer de vous dire ce qui me vient à l'esprit quand je me pose une question comme celle-là. Je crois qu'une œuvre, c'est ce qui œuvre, je vous le disais tout à l'heure, mais en œuvrant, c'est ce qui constitue un type très spécifique d'attention. L'attention est quelque chose d'absolument capital. Tout ce que nous faisons, nous le faisons en faisant attention, mais avec des origines d'attention extrêmement diverses.

Par exemple, si je m'approche du bord, je vais faire attention à ne pas tomber. Des escaliers sont là pour m'éviter de me casser la figure. Quand je vais sortir dans la rue, je vais tourner la tête à droite et à gauche pour voir s'il y a un danger. Je ne m'en aperçois absolument pas. J'ai intériorisé des automatismes, des conditionnements, qui ont demandé des années d'éducation parce que mon papa, ma maman m'ont dit « quand tu traverses la rue, etc. ». Cela a commencé très tôt, on m'a appris à ne pas faire pipi dans ma culotte, etc. On m'a appris plein de choses et on m'a appris à me construire une attention qui fait aussi que je salue Madame Solange Oswald, je salue Monsieur Fred Sancere, etc. Tout cela est de l'attention.

Imaginez qu'il n'y ait plus d'attention, là, maintenant, que tous ces mécanismes attentionnels que nous avons intériorisés disparaissent tout à coup. C'est une scène qui est décrite par Sigmund Freud dans un livre qui s'appelle « L'avenir d'une

CULTURE O CENTRE

illusion », au début. Il appelle cela la destruction du sur-moi. Il dit que s'il n'y avait plus de sur-moi, d'un seul coup, ce serait la barbarie immédiate, intégrale, on s'entre-massacrerait tout de suite. L'attention est donc quelque chose d'important.

Il y a toutes sortes de modalités d'attentions. Quand on conduit un train, que l'on est chauffeur de la SNCF, on est formé à faire attention aux signaux, à faire attention à toute sorte de choses. Un métier en général est un modèle attentionnel. Être professeur de mathématique est une certaine manière de capter l'attention des élèves en faisant attention à ses élèves. Faire jouer son attention pour produire de l'attention. Ce que je fais en ce moment même, le métier de conférencier est aussi une manière de capter, de susciter, d'attirer et peut-être de transformer de l'attention.

Une œuvre est un type très particulier d'attention. Vous savez, si vous êtes amateur de théâtre, de littérature, de cinéma, ce que vous allez chercher au cinéma, au concert. C'est un type très particulier d'attention. C'est une attention extrêmement particulière puisqu'elle vous abstrait complètement de toutes les formes attentionnelles dont je vous parlais tout à l'heure.

Ce matin, j'ai vu une dame dans le métro, j'ai adoré cela – pas ce matin parce que je n'étais pas dans le métro ce matin – hier, à la Gare d'Austerlitz, je me rendais à la Maison du Cher, une dame était en train de lire le journal et je me suis dit « mais elle va se casser la figure dans l'escalier ». Mais non, pas du tout parce qu'elle arrivait très bien, mais elle n'était pas dans le monde, elle était dans le journal ! Je venais de lire un texte de Proust qui s'appelle « Sur la lecture », que je vous recommande de lire, qui est un texte absolument merveilleux, où il explique comment on disparaît du monde quand on est en train de lire. C'est-à-dire que l'attention est captée et fait disparaître l'attention à tout le reste.

Une œuvre est une attention qui suspend les modes attentionnels pour en imposer un autre, pour en imposer, peut-être pas, mais pour en faire surgir un autre et je dirais donc que c'est un mode de la surpréhension. Une œuvre ne se comprend pas : elle vous surprend. Ce qui œuvre dans une œuvre est de l'ordre de la surpréhension, pas d'une compréhension. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a rien à comprendre ou qu'il ne faut pas comprendre, mais s'il y a des choses à comprendre, le matériau qu'il y a à comprendre suppose quelque chose qui est d'un autre ordre que la compréhension que j'appelle la surpréhension. Cela vous dépasse. Une œuvre vous dépasse. Une œuvre est un objet de désir. L'œuvre vous dépasse comme l'homme ou la femme que vous aimez vous dépasse. Si vous l'aimez, il ou elle vous dépasse. Sinon, ce n'est pas de l'amour, c'est un contrat de mariage, un arrangement entre familles, tout ce que vous voulez. Cela existe. Il y a beaucoup, malheureusement de cela. Cependant, l'œuvre est de cet ordre-là.

L'œuvre, autrement dit, est un événement de votre désir si on le dit dans le langage de Freud, cela procède d'une économie libidinale. C'est ce que dit Freud. Freud dit que l'art en général, la culture, sont les formes les plus élevées de la libido, les formes les plus sublimées, les plus désintéressées, même pas de satisfaction sexuelle. Faire l'amour avec une œuvre n'a absolument pas de sens ! Bien sûr, Pygmalion rêve, mais ce n'est qu'une statue. Il n'y a même pas de jouissance sexuelle. On ne jouit pas d'une œuvre. Il y en a qui veulent jouir d'une œuvre, Pinault, etc. Oui, eux veulent jouir des œuvres. Ils veulent même gagner de l'argent avec. Cela s'appelle les philistins. Cela n'a aucun intérêt.

CULTURE O CENTRE

Alors, « L'adresse au public » qui est le sujet de ce séminaire, est aussi le sujet de l'IRI, on m'a demandé, Bruno Racine en l'occurrence, Président de la Bibliothèque Nationale de France m'avait demandé de créer au Centre Pompidou.

« L'adresse au public » est notre programme de recherche – je suis dans un Institut de Recherche – et nous considérons qu'il faut travailler aujourd'hui sur l'adresse au public parce qu'elle est devenue un sujet mystérieux.

Pourquoi un sujet mystérieux ? J'ai tendance à poser qu'il n'y a plus de public. Vous allez dire que je suis gonflé, que vous êtes du public et que vous n'existez pas. Si, mais c'est une tendance. Il y a une tendance à ce que le public disparaisse et soit remplacé par l'audience, c'est-à-dire par un autre mode attentionnel que l'attention qu'un public porte aux œuvres. Notre thèse, à l'IRI, et ARS INDUSTRIALIS – parce que je suis aussi Président d'ARS INDUSTRIALIS, je porte ce discours dans ces deux organisations – c'est que le rapport entre les œuvres et leur public change dans le temps.

Par exemple, le rapport du public de la Renaissance aux œuvres littéraires ou picturales n'est pas du tout le rapport grec qui n'est pas du tout le rapport que l'on pourrait trouver en Afrique ou en Chine, etc. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucun rapport. Il y a évidemment un rapport. J'ai tendance à penser que dans tous les cas, cela œuvre, que dans tous les cas, il y a un type attentionnel d'un autre genre. Quand un Shaman – parce qu'un Shaman œuvre – est en train d'œuvrer, il produit des phénomènes que l'on pourrait rapporter à ce que Claude Lévi-Strauss appelait « l'efficacité symbolique » y compris de vous soigner parce que Lévi-Strauss dit « Le sorcier indien fait la même chose que Freud avec l'hystérique ». Cette personne qui est venue le voir, qui a une maladie, etc., il va faire des tas de pratiques rituelles et finalement, il va extraire la maladie, il va la faire partir. On appelle cela de la magie, mais pour nous, les Occidentaux, cela n'existe pas. Lévi-Strauss dit que non, c'est plus compliqué que cela. Depuis Freud, on sait que finalement, il y a des phénomènes. Par exemple, on a pu guérir des paralytiques qui étaient hystériques, mais qui étaient paralytiques quand même par la parole donc par la pure efficacité symbolique.

Alors, efficacité symbolique des œuvres d'art, c'est un sujet très important qui est commun à toutes les formes d'œuvres à mon avis, dans toutes les sociétés, mais les conditions de cette efficacité symbolique varient énormément dans le temps, comme dans l'espace. D'ailleurs, aujourd'hui encore, on a beaucoup parlé au déjeuner d'art dans le territoire et en particulier de ce que fait Fred Sancere avec, derrière le hublot.

Ce genre de problématique, pour nous, n'a absolument pas de sens, mais ce n'est pas simplement parce que le Centre Pompidou serait en retard. C'est possible, pourquoi pas ! C'est aussi parce que nous sommes dans une grande métropole, etc., que les problèmes ne se posent pas du tout dans les mêmes termes. L'art est toujours situé dans un temps et dans un espace. Si nous ne tenons pas compte de ces choses-là, on parle de manière extrêmement générale et abstraite qui n'a pas grand intérêt. Dans cette situation que j'emploie presque au sens de Jean-Paul Sartre, ici, de l'art, il y a des surdéterminations dont je pose avec l'IRI qu'il faut les prendre en compte impérativement sinon, on ne comprend pas ce qui se passe et qui sont des surdéterminations que j'appelle organologiques.

Je vais préciser ce que j'appelle l'organologie. Toutefois, avant de le préciser, je voudrais préciser aussi que si je suis venu là pour parler, dans ce séminaire, sur la très aimable invitation qui m'est faite, c'est parce que je pense qu'il est important de

CULTURE O CENTRE

parler de ces questions. Le sujet m'intéressait vraiment beaucoup, outre que maintenant, je suis de la région du Centre et que je me suis dit que c'est bien de venir dans une de mes capitales. Je suis venu pour parler d'une situation d'urgence que je considère gravissime et qui doit faire l'objet d'un combat !

Cette situation d'urgence est que ce rapport entre les œuvres et leur public dont je disais tout à l'heure avec le temps, à notre époque, il a changé à tel point qu'il est devenu impossible. J'exagère un petit peu, des choses se passent. Des choses sont possibles, mais il tend à devenir sinon impossible, extrêmement difficile. Il est extrêmement difficile pour les artistes, pour les savants aussi parce qu'il n'y a pas que des œuvres artistiques, il y a des œuvres de l'esprit, au sens large, pour les politiques aussi parce qu'il y a des œuvres politiques.

Œuvrer veut dire faire des choses, transformer le monde. Il est extrêmement difficile aujourd'hui de créer un rapport entre une œuvre artistique, intellectuelle, politique et un public dans la mesure où un consumérisme culturel s'est développé qui détruit l'attention d'une manière systématique, je dirais même systémique. Pour reprendre un terme, quand on a parlé de la toxicité systémique des subprimes, c'est le petit bout d'un énorme système de crétinisation généralisée qui est véritablement apocalyptique. Je pèse mes mots. Vous le savez bien.

Ce matin, quelqu'un disait sur France Culture, c'était Herzog qui disait : il faut savoir que le 21^{ème} siècle sera très probablement un siècle de guerre. Il faut tout faire pour empêcher cette très forte probabilité. Il est très peu probable que la vie apparaisse sur Terre, mais elle apparaît. L'Homme est toujours de l'inespéré. C'est toujours l'inespéré qui a fait l'Homme, la Vie, etc. La néguentropie est quelque chose de totalement improbable. Il n'y a pratiquement aucune chance pour que la vie apparaisse sur Terre mais elle est apparue. Il n'y a pratiquement aucune chance pour que l'on échappe à la guerre, mais il faut absolument y échapper ! Ce sera vraiment la der des der, celle-là. C'est grave ce dont on parle là. On parle de sujets extrêmement graves. C'est cela l'enjeu de la culture, c'est cette gravité-là.

Pourquoi est-ce grave ? Parce qu'un dispositif s'est mis en place, à mon avis, comme il n'y a jamais eu dans l'histoire de l'humanité, de captation de l'attention qui conduit à la destruction de cette attention. Aujourd'hui, quand vous êtes professeur, quand vous êtes artiste, homme politique honnête - il y en a, cela existe - vous êtes soumis à un système de liquidation de l'attention du public, y compris de votre propre attention. Personne n'échappe à cela. Il y en a peut-être un seul qui y a échappé sur le monde entier : Bernard Madoff qui a pris 150 ans de prison. Je dis que peut-être qu'il y a échappé parce qu'il connaissait le système, il comprenait comment cela marchait. C'est un mafieux, un truand.

Dans ce contexte-là, la fréquentation des œuvres devient extrêmement difficile parce que la fréquentation des œuvres requiert un type d'attention qui est totalement incompatible avec le type d'attention très particulière que l'on a appelée le temps de cerveau disponible, qui fait qu'on est totalement indisponible aux œuvres. On est disponible à Coca, mais pas aux œuvres.

Je pose, avec l'Institut de Recherche et de l'Innovation et ARS INDUSTRIALIS, que cet état de fait a été induit par une situation que j'appelle organologique.

Pourquoi organologique ? L'organologie, sûrement que vous le savez, est une sous-discipline de la musicologie qui est l'étude des instruments de musique. J'ai généralisé le concept d'organologie à l'époque où je dirigeais l'IRCAM, où je

CULTURE O CENTRE

travaillais donc dans le domaine de la musique, pour des raisons que je ne vais pas expliquer maintenant. J'en suis venu à développer le concept d'organologie générale qui est une méthode de travail, de description, de réflexion, d'analyse de quelque chose que j'appelle la généalogie du sensible.

Pourquoi généalogie du sensible ? Parce que je pense que depuis à peu près 2 millions d'années qu'il y a des êtres humains sur la terre, la sensibilité se transforme. Elle n'arrête pas de se transformer. Les expériences artistiques, et je parle vraiment d'expériences artistiques et non pas politiques ou intellectuelles, sont des expériences d'élargissement de la sensibilité, de transformation de la sensibilité. Évidemment, vous imaginez aisément que si vous arriviez avec une installation de Joseph Voice à la Cour de François 1^{er}, vous auriez beaucoup de mal à convaincre François 1^{er} qui est pourtant un grand amateur d'art, qu'il a affaire avec quelque chose qui a à voir avec ce qui le passionne. Vous auriez beaucoup de mal.

Il m'arrive aussi de me demander ce que les touristes, envoyés par les tour-opérateurs au Centre Pompidou, qui passent devant le piano couvert de feutres de Joseph Voice au Musée d'Art Moderne, au 5^{ème} étage, voient là-dedans. Cela me laisse coi !

Quoi qu'il en soit, l'organologie générale est une façon de penser, de raisonner, de décrire aussi les histoires, la temporalité de la sensibilité, que j'essaie de mettre en œuvre pour comprendre les conditions dans lesquelles la sensibilité se transforme avec le temps et comment une généalogie du sensible peut se produire. Comment, par exemple, Léonard peut-il conduire à Delacroix qui peut conduire à Manet, qui peut conduire à Sésame, qui peut conduire à Voice, en passant d'ailleurs par Duchamps ?

Comment tout cela est-il possible ? Je crois que c'est lié à des transformations organologiques qui se jouent toujours ensemble. Le philosophe Gilbert Simondon dirait transductivement, c'est-à-dire de manière inséparable ; on ne peut pas séparer les trois niveaux. Cela se passe donc sur trois plans différents qui sont les organes des individus psychiques que nous sommes, vous et moi. Nous sommes des individus psychiques, nous sommes dotés d'un corps. Ce corps a des oreilles, des yeux, des mains, un cerveau, un foie, etc., un système neurosympathique, enfin tout un dispositif comme cela qui nous échappe d'ailleurs totalement parce qu'il est très grandement instinctuel. Toutes sortes de choses se produisent en moi et m'échappent absolument. Quand je me mets à avoir faim, il n'y a rien à faire, j'ai faim. C'est de la pulsion, cela donne de la pulsion. Si j'avais très faim ou très soif et que personne ne me donne à boire, je deviendrais dangereux. Pensez au radeau de la méduse.

Comment faire pour que tout ce qui est très dangereux en moi d'ailleurs, puisse devenir quelque chose de bien ? En moi, il y a tout cela, c'est constitué par des organes que je vais appeler physiologiques, dont le cerveau fait partie et qui sont en relation avec des organes artificiels. Par exemple, cette veste que je porte est un objet technique en réalité. Pour vous, c'est un vêtement, mais c'est un objet technique, les lunettes aussi, le micro qui équipe ma voix et qui l'amplifie, etc., mais aussi la scène sur laquelle je suis assis, les fauteuils sur lesquels vous êtes, le rapport entre la scène et le fauteuil. Tout cela surdétermine certainement notre relation. Vous le comprenez bien. La manière dont vous m'écoutez et dont je vous parle est intégralement surdéterminée par cette situation organologique. Si nous étions assis en rond autour d'une table, ce ne serait plus du tout pareil.

CULTURE O CENTRE

Par ailleurs, je vous parle – d'ailleurs, je lis un document, je ne lis pas vraiment, je jette un coup d'œil dessus – mais je parle à des gens qui sont supposés lettrés. Par exemple, j'ai parlé tout à l'heure de Claude Lévi-Strauss, tout cela. Vous savez certainement un petit peu qui est Claude Lévi-Strauss. Vous devez savoir qui c'est parce que vous êtes au moins un tout petit peu alphabétisé. En France, on ne peut pas survivre si on n'est pas un tout petit peu alphabétisé. Il y a des gens qui ne le sont pas, mais ils ont beaucoup de difficultés à tenir le coup. Cela veut dire que vous avez de la technique qui est rentrée dans votre tête parce que pour être alphabétisé, il faut avoir passé des années à avoir intériorisé des techniques par l'orthographe, les récitations, etc.

La technique n'est pas simplement ce qui est en dehors de vous. Marcel Mauss vous dirait que votre manière de marcher est totalement technique. Il disait d'ailleurs qu'à 200 mètres, une femme qu'il regarde marcher, il est capable de dire si elle vient d'Asie, d'Afrique, d'Europe, etc., parce que les Asiatiques, les Africaines et les Européennes ne marchent pas de la même manière. C'est plus compliqué pour les Américains. La marche est une technique que l'on apprend. Cela renvoie à ce que je vous disais tout à l'heure de l'attention, c'est-à-dire l'éducation.

Il y a un troisième niveau justement, en dehors des techniques, dans l'organologie, ce sont les organisations. Culture O Centre, la ville de Tours, le théâtre où nous sommes, le nouvel Olympia, etc., sont des organisations. Les organisations ont des missions. Nous sommes ici chez le Shaman du coin (*Rires dans la salle*).

Les organisations en question ont en charge précisément de former l'attention, de la protéger, d'obliger ceux qui ne respectent pas l'attention à aller en cure, passer 5 ans en prison par exemple à Toulouse, etc. Cela développe des organisations particulières dans ces organisations qui sont les institutions éducatives ou culturelles comme celle dans laquelle nous sommes en ce moment même.

Ces niveaux organologiques évoluent dans le temps. J'ai parlé, par exemple, de l'écriture en disant que vous êtes certainement plus ou moins lettrés, alphabétisés. J'ai une comédienne de théâtre à côté de moi qui ne veut pas entendre parler de spectateurs. Le théâtre ne peut pas exister sans l'écriture. Le théâtre est quelque chose qui procède d'une déritualisation, d'un devenir profane, c'est-à-dire d'un rite au départ qui est sacré. À partir de l'écriture, cela devient, non plus un rite, mais un culte, je dis bien un culte parce que la culture est ce à quoi on voue un culte pas forcément religieux. Ce culte est conditionné par, c'est ce qui dit Aristote, les gens qui vont au théâtre à Athènes savent lire. Le rapport au théâtre, à ce moment-là, était textuel, fondamentalement textuel.

Cela change ! Lorsque Bertolt Brecht par exemple, dans les années 20 – 30, travaille à repenser le théâtre, il le pense en fonction du cinéma. Brecht a tout un discours sur le cinéma qui repense le théâtre parce que l'organologie change, l'organologie technique en particulier. La technique évolue.

Aujourd'hui dans notre époque, la technique a énormément évolué, je dirais d'abord au cours du 20^{ème} siècle. Elle a permis de développer un truc nouveau, très important, quand en 1944, Théodore Adorno disait que cela ne pouvait être que monstrueux, c'est ce que l'on appelle l'industrie culturelle.

L'industrie culturelle est quelque chose qui est rendu possible par la technique, une technique qui va permettre par exemple, à des gens qui ne savent pas jouer de la musique, d'en écouter. Cela vous semble tout à fait naturel d'écouter de la musique

CULTURE O CENTRE

sans être capable d'en jouer. Mettez-vous bien dans la tête que c'était impossible, il y a un siècle. Si vous vouliez écouter de la musique, il fallait apprendre à jouer du piano ou d'un instrument quelconque. Vous allez me dire « non, on pouvait toujours aller au bal ». Oui, mais vous jouiez la musique en la dansant. Vous n'aviez pas de rapport de consommation, cela n'existait pas.

Roland Barthes, dans un petit texte, un petit essai qui s'appelle *Musica practica* dans le livre qui s'appelle « L'homme vit et l'homme tue », dit « Oh, Schuman, les pièces de piano de Schuman, à écouter, ce n'est pas très intéressant ! ». Je ne suis pas un très grand musicien, mais à jouer, c'est fabuleux. Quand vous jouez Schuman, vous découvrez un continent musical. Il faut le jouer. En gros, Barthes dit « La musique romantique de Schuman, c'est par les yeux et les mains qu'elle se passe ». Il faut des oreilles bien entendu, mais ce n'est pas essentiellement dans les oreilles que se joue la musique. C'est dans le corps, c'est dans l'instrument, c'est dans un rapport à l'instrument. C'est une pratique et c'est pour cela qui l'appelle une *Musica practica*. Il dit d'ailleurs « Tout cela est sinistre, c'est la musique de la bourgeoisie, ma classe sociale qui est en train de disparaître, etc. Maintenant, c'est le rock ». Il écrit cela dans les années 60, il dit qu'aujourd'hui, la jeunesse joue le rock. Elle ne se contente pas de l'écouter. Tout le monde veut faire du rock.

Moi-même, je n'étais pas rock quand j'étais jeune. A cette époque-là, j'étais jeune, à l'époque où Barthes écrit cela. J'étais jazz donc j'avais un sax et je jouais du sax, etc. Je n'ai jamais conçu la musique seulement comme une activité de consommation.

Il est intéressant de savoir que Bartok disait – Bartok est un personnage intéressant à tous égards sur toutes ces questions-là – en 1937, à propos de la radio alors qu'on lui demandait ce qu'il pensait du fait d'écouter un concert à la radio, « à condition d'avoir la partition sur les genoux et de la lire en même temps ». Il supposait que vous étiez capable de lire une partition d'orchestre. Il disait « la radio est une horreur sauf si on l'agence avec une éducation musicale qui va en faire un nouvel instrument de musique et pas d'industrie culturelle ».

Qu'ont fait les industries culturelles ? Je pourrais vous parler de ces sujets pendant des heures, mais il faut que je m'arrête bientôt. Les industries culturelles ont détruit les apprentissages organologiques au sein desquels jusque tout récemment, les publics nouaient un rapport aux œuvres soit en apprenant la musique au conservatoire, mais pas forcément au conservatoire, à la fanfare. Il y avait une fanfare tout à l'heure, j'adore les fanfares pour mille raisons, mais j'adore aussi les fanfares parce que j'aime bien dire aussi que Pascal Gallois, que vous connaissez peut-être, c'est le soliste de l'inter-contemporain, de Basson pour lequel Pierre Boulez a écrit une pièce, a appris la musique dans les filatures de Roubaix parce que son père était ouvrier dans une filature et qu'il n'y avait aucune entreprise du Nord de la France où il n'y a pas d'orchestre. Mon propre grand-père qui était chauffeur de locomotive lisait la musique, il avait un instrument de musique.

C'était une évidence au début du 20^{ème} siècle que tout le monde devait savoir lire la musique. C'était évident. Il faut savoir que l'armée avait joué un rôle très important là-dedans. En 1845-50, un général de régiment avait décidé qu'il fallait que tous les militaires sachent jouer de la musique, y compris pour pouvoir les entraîner au combat. Vous avez tous vu dans les films de la guerre de Sécession combien l'orchestre est très important pour aller au front. Vous savez combien la musique, dans les cultures religieuses, compte et combien on doit au protestantisme Jean-Sébastien Bach, etc.

CULTURE O CENTRE

La musique, la peinture, c'était fait pour les cultes. La peinture est essentiellement occidentale et cette peinture occidentale est faite essentiellement pour le culte chrétien. S'il n'y avait pas eu le Vatican, il n'y aurait jamais eu tout ce que vous voyez dans les musées. On ne parlerait pas de peinture.

Je vous dis cela parce que le rapport à la peinture, pendant des siècles et des siècles, est passé par la vie de Jésus. Le petit Marcel, Proust en l'occurrence, a découvert la peinture avec les peintures de Guermantes, dans sa petite église de Combray, qui s'appelait Saint-Hilaire en réalité. Il allait à l'église tous les dimanches et il dit : « la peinture, je l'ai regardée, re-regardée et re-regardée, je l'ai fréquentée petit », et à partir de là, il peut écouter Swan lui parler de Elstir, etc. Il a fréquenté les œuvres et il les a fréquentées sur des scènes sublimes !

Que cette sublimation passe par l'armée, par l'église, par l'école, par tout ce que vous voulez, c'est une scène sublime qui fait que vous êtes dans le sublime. Vous n'êtes pas dans l'ordinaire. Une œuvre œuvre, elle vous met sur un type d'attention qui vous fait passer de l'ordinaire vers l'extraordinaire, ce que j'appelais tout à l'heure, la surréhension. L'extraordinaire qui pendant des siècles et des siècles fut l'extraordinarité de la vie de Jésus, y compris des miracles et de sa résurrection. Depuis la modernité de Manet, c'est l'extraordinarité d'une asperge qui n'est plus du tout l'extraordinaire de la transcendance, mais l'extraordinaire dans l'ordinaire même. C'est ce que Charles Baudelaire appelle la modernité, mais il y a de l'extraordinaire là-dedans.

Cet extraordinaire de la vie, de l'existence humaine et de cette existence devenue totalement profane, cette fois-ci, il n'y a plus du tout de sacré. Jean-Sébastien Bach écrivait pour les psaumes, c'est terminé. L'œuvre, au début du 20^{ème} siècle, n'a plus du tout de rapport à cela. C'est ce qui cultive une figure que nous appelons à l'IRI, l'amateur.

Je vais accélérer, je voulais vous dire énormément d'autres choses, mais je devrais déjà avoir fini. Je viens vers mes conclusions, je n'ai pas du tout dit ce que je voulais dire, mais cela ne fait rien, peut-être que l'on y reviendra dans la discussion.

Une œuvre s'adresse à un amateur, quelle que soit l'œuvre, pas seulement l'œuvre d'art. Pour lire une œuvre de géométrie par exemple, il faut être un amateur de géométrie. Vous ne lisez pas une œuvre de géométrie comme vous lisez un livre de cuisine, encore que vous pouvez être un amateur de recette de cuisine et à ce moment-là, vous ne lisez pas le livre de cuisine comme un consommateur de cuisine. Vous allez apprécier l'intelligence de cette recette, non seulement en la mangeant, mais en la lisant. Un amateur est celui qui voue un culte à quelque chose dont il est amoureux, plus ou moins amoureux, y compris sous des formes parfois extrêmement complexes.

C'est un affect qui est en jeu dans la relation à l'œuvre d'art. Cet affect est de l'ordre de la passion et de l'amour. Ceci fait d'abord que l'objet de votre amour ou de votre passion, s'il s'agit d'un objet de votre amour, de votre passion, disons plus simplement de votre désir, c'est un objet qui devient un objet totalement extraordinaire ! Un objet de désir est un objet infini.

En principe, quand on désire un objet – je dis bien désirer et non pas avoir envie de, cela n'a rien à voir, on peut avoir envie d'une Safrane, il y a aussi des gens qui désirent une Safrane, mais je m'inquiète pour leur santé – c'est que cet objet est passé sur un plan de l'infini. C'est un objet infini. Si vous aimez quelqu'un, l'amour

CULTURE O CENTRE

que vous avez pour ce quelqu'un est inéluctablement infini ou si, tout à coup, il apparaît qu'il est fini, ce n'est plus un amour. C'est éventuellement un attachement, une dépendance, vous ne pouvez plus vous en passer, vous ne pouvez pas la supporter, mais vous ne pouvez pas vous en passer, mais c'est fini, comme on dit.

Cette relation-là ne se développe pas ainsi. Développer ce type de relation revient à développer un savoir. Un amateur est quelqu'un qui cultive un savoir par rapport à des œuvres. Ce savoir qui est, en général, extrêmement modeste et il peut ne même pas avoir conscience, va permettre à cet amateur de transindividuer son amour pour une œuvre. Ce que je veux dire par transindividuer, c'est qu'il va œuvrer à partir de ce qui a œuvré en lui, qui l'a transformé. L'œuvre œuvre dans la mesure où elle vous transforme, c'est-à-dire dans un langage plus précis qui est encore celui de Simondon dans la mesure où elle vous individue. Nous sommes des individus, mais en tant qu'individus, nous sommes essentiellement inachevés. Un individu psychique est un individu qui n'est jamais fini. Vous serez fini quand vous serez mort.

Cela dit, vous pouvez vivre comme des morts vivants, cela existe. Les consommateurs sont un peu des morts vivants. Normalement, vous êtes en train de vous individuer. Il est parfois difficile de s'individuer, l'individuation qui fait que nous nous transformons est même la plupart du temps le résultat de conflits que nous portons en nous-mêmes, de toutes sortes de conflits. A un moment donné, vous avez les œuvres, c'est un petit peu comme les Shamans, les psychanalystes, cela catalyse quelque chose et fait que cela vous fait franchir un petit saut dans l'individuation. Si c'est une œuvre vraiment puissante comme cela arrive, cela peut vous faire faire un véritable bond dans votre individuation. Cela peut vous transformer de part en part. Cela m'est arrivé, je vous parle très sérieusement, à travers un livre, d'être totalement transformé. Cela existe. Évidemment, quand vous avez subi cela, vous avez envie et vous avez besoin de transformer ce qui vous entoure en fonction, de transformer les relations.

Quoi qu'il en soit, ceci passe par des conditions organologiques. Un amateur est instrumenté. Quand je dis qu'il est instrumenté, cela ne veut pas forcément dire qu'il joue d'un instrument de musique mais, par exemple, c'est un amateur de cinéma. Il a la possibilité de lire l'avant-scène cinéma qui existait à une certaine époque, qui n'existe plus maintenant, enfin cela existe, mais est devenu quelque chose de totalement inintéressant, ou il y a un Ciné-Club éventuellement et il va pouvoir développer une pratique. Cet amateur va pouvoir développer ce passage sur l'autre plan où l'œuvre œuvre et qui fait que l'on est dans la surpréhension et que l'on n'est pas un philistin, que l'on sait qu'il y a quelque chose qui est sur un autre plan et qui nous entretient.

Même si Dieu est mort, certains pensent qu'il ne l'est pas, d'autres pensent qu'il l'est, peu importe. Il n'y a peut-être plus de transcendance, mais il y a encore cela qui œuvre et qui ouvre un espoir à mon individuation psychique, mais aussi à l'individuation collective, c'est-à-dire au fait qu'il y a encore de l'avenir. Cela œuvre encore ! Il y a encore de la promesse, quelque chose d'infini, tout n'est pas finitisable.

Le marché finitise absolument tout. Pour le dire dans le langage des économistes, il monétise tout, c'est-à-dire qu'il rend tout, absolument tout, calculable. Pour se développer, le marché a développé des technologies de captation de l'attention à travers ce que j'appelle des psychotechnologies qui ont conduit à la construction d'un psychopouvoir qui a transformé les publics en audience, c'est-à-dire en modèles

CULTURE O CENTRE

comportementaux standardisés qu'il faut imposer. Il faut que vous abattiez, vous faites le Centre Pompidou pendant deux heures, puis vous allez au Louvre ensuite, vous allez à la Tour Eiffel, au Sacré-Cœur et demain vous serez au Château de Versailles. Bravo ! Vous êtes cultivés !

C'est l'importation dans les institutions culturelles qui sont devenues de petites industries culturelles, d'un modèle qui est celui de la captation de l'attention au service de la canalisation de cette attention à laquelle on veut faire adopter des modèles comportementaux bien spécifiques, puisque cette captation de l'attention est faite pour induire des comportements de consommation qui correspondent aux intérêts des investissements industriels qui vont permettre d'écouler l'innovation et finalement, de lutter contre la surproduction économique, car c'est cela l'enjeu.

Les industries culturelles auraient été développées pour fabriquer un nouveau modèle industriel, qui s'appelle le consumérisme au service de la lutte contre la baisse du taux de profit et de la surproduction induite par le capitalisme. Pour ce faire, elles ont été obligées de complètement modifier les attitudes que je ne vais pas appeler simplement culturelles, mais culturelles du public qui a désappris à être attentif aux œuvres et qui est devenu totalement désœuvré. C'est un énorme problème parce que, quand vous avez l'ambition d'avoir une démarche culturelle ou artistique, vous avez beaucoup de mal à rencontrer un public parce que ce public vise ce que j'appelle une misère symbolique.

Ce n'est pas simplement dans les quartiers dits sensibles qu'il y a de la misère symbolique. Nous subissons tous cette misère symbolique ! Moi-même, je vois bien quand je vais voir des œuvres, etc., je ne suis pas attentif, je n'arrive pas à me mettre sur le bon modèle, je suis speedé comme on dit aujourd'hui, je ne suis pas du tout disponible parce que mon cerveau disponible a été attiré par autre chose - pas simplement TF1 que je ne regarde pas - mais il y a toutes sortes d'autres choses.

Maintenant, je vais m'arrêter vraiment sauf que j'ajoute un mot pour dire : « Nous sommes en train de vivre une nouvelle mutation organologique ». Le tournant machine de la sensibilité qui fait que nous pouvons écouter de la musique sans en faire et que, du coup, on a de plus en plus de mal à l'écouter vraiment parce que ce n'est pas évident d'écouter une musique que l'on ne fait pas. Vous avez peut-être l'impression que vous l'écoutez vraiment, mais ce n'est peut-être pas si sûr, réfléchissez bien, ce n'est pas si évident que cela. Ce n'est pas si évident non plus, on voit vraiment des films dont on n'est pas capable de parler autrement qu'en disant « j'aime » ou « je n'aime pas ». Au minimum, il faut les revoir. Vous savez à quel point la cinémathèque de France a été, la cinémathèque d'Henri Langlois, veux-je dire, un lieu où l'on pouvait voir et revoir les films et qui a permis de constituer un amateurat du cinéma, qui a donné la nouvelle vague en France. Ce n'est pas rien !

Tout cela qui a été liquidé par le tournant machine de la sensibilité, généralisé par les industries culturelles où en même temps, il s'est quand même passé des choses formidables, qui a produit John Ford et toutes sortes de choses vraiment merveilleuses qui sont la grande culture de l'époque où j'étais jeune et que j'admire profondément, où aussi le jazz s'est emparé des industries culturelles pour produire des choses contre parce qu'il y a des détournements toujours, heureusement. Alors, ce n'est pas l'enfer dont je vous parle, ce n'est pas le désert absolu, ce sont des tas de choses.

C'est arrivé à la fin du 20^{ème} siècle, au début du 21^{ème} siècle, à un niveau d'exploitation de l'attention, de la libido, tel que cela a totalement détruit l'attention.

CULTURE O CENTRE

Vous avez peut-être remarqué que depuis les années 70 ou 80, Hollywood ne produit plus que des cauchemars. Ce que l'on appelait l'usine à rêves est devenu l'usine à cauchemars. Le grand metteur d'Hollywood aujourd'hui est Linch. Je n'aime pas cela, mais c'est un très grand cinéaste, c'est évident. Je n'aime pas cela parce que je n'aime pas les cauchemars. Il ne produit que du cauchemar. Regardez tout ce qui se produit à Hollywood en ce moment. C'est du cauchemar.

Si c'est du cauchemar, c'est parce que l'Amérique ne fait plus rêver personne, parce que ce système de consommation ne fait plus rêver personne, à tel point que General Motors a dû fermer ses portes. On est dans une situation catastrophique, absolument catastrophique. Il n'y a plus d'amateurs. Le consumérisme a absolument tout liquidé, c'est le néilisme dont parlait Frédéric Nietzsche, sauf que des figures d'amateurs ressurgissent, mais dans des secteurs inattendus : l'informatique, le web, etc. Des pratiques nouvelles se déploient, des pratiques qui ne sont plus du tout des pratiques de production et de consommation, qui sont des pratiques qui donnent Wikipédia et toutes ces choses-là et où vous avez des gens qui se remettent à se vouer par pure passion à des activités. Ils le font ni pour gagner de l'argent, ni pour avoir leur connaissance ; ils le font parce qu'ils ont besoin de sublimer, de développer quelque chose de l'ordre de la sublimation. C'est une promesse absolument formidable pour le monde de l'art, de la culture et de la politique aussi d'ailleurs.

J'aurais voulu, mais je n'ai pas le temps, vous montrer un logiciel qui consiste à développer des instruments pour les amateurs, qui tire partie de ces technologies et qui tire partie d'un tournant dans les publics d'aujourd'hui, dans l'espace contemporain au niveau mondial, qui fait que quelque chose de nouveau est évidemment en train de se produire, qui inquiète d'ailleurs énormément l'industrie.

En ce moment, je suis très souvent invité dans des groupes industriels, etc., pour en parler. Cela fait que l'on n'est plus du tout dans le modèle consumériste et c'est un enjeu majeur pour les artistes. C'est un enjeu majeur pour les collectivités territoriales, d'arriver à articuler les politiques culturelles avec ces réalités-là, non pas pour technologiser tout, ce n'est pas du tout ce que je veux dire, mais pour comprendre qu'un nouveau mode de vie que j'appelle l'économie de la contribution, l'attitude de contribution est en train d'émerger. Dans cette nouvelle façon de vivre, l'amateur est en train de se réinventer.

Je termine vraiment une dernière phrase en vous disant : n'oubliez jamais que l'art a été fait par les amateurs ! Si vous regardez le Satyricon de Fellini, les Romains qui accumulent ces œuvres, et qui sont en train de constituer le muséum, sont des amateurs ! Si vous réfléchissez aux Médicis, la famille des Médicis est constituée d'amateurs. François 1^{er} dont je parlais tout à l'heure, est un amateur. Le Baron de Quellus était un amateur, au sens officiel, c'est-à-dire qu'il représentait officiellement le goût du roi. C'était celui qui est capable d'aimer. C'est ce que voulait dire amateur à cette époque-là.

Aujourd'hui, les amateurs ne sont pas forcément ceux qui font du théâtre amateur, ce sont ceux qui sont amateurs de théâtre. Ils ne sont pas obligés de faire du théâtre amateur pour autant, même si très souvent cela marche ensemble. Pas toujours, mais très souvent. On voit la résurgence. J'adore parler de Vesdun où c'est un village dans le Cher qui fait du théâtre. Les gens du village font du théâtre. Ils n'ont absolument aucune ambition professionnelle, mais on voit que c'est un village qui se soigne, qui se porte bien et ce sont de vrais amateurs.

CULTURE O CENTRE

Je pense que l'amateur est de retour, que c'est un message extrêmement important pour les artistes. C'est une très bonne nouvelle qui nous donne un peu d'espoir. Je suis désolé de ne pas vous avoir parlé de ce dont je voulais vous parler, mais je vous remercie beaucoup de votre attention.

(Applaudissements).

CULTURE O CENTRE

INDEX

Liste des noms propres ou sigles dont l'orthographe n'a pu être vérifiée

Joseph Voice8