1.0
QUESTION DE SENS
Raphaële Jeune
PAGE 2

1.1
PRATIQUES SPÉCULATIVES
Goldin+Senneby
PAGE 10

1.2
LA MORSURE
Philippe Gouët
PAGE 12

1.3
PROMISE PARK
Francesco Finizio
PAGE 18

1.4
REPORTAGE SUR LES MATELAS DE L'AVENIR
Bogdan Ghiu
PAGE 20

1.5
COMING SOON
Pierre Bismuth
PAGE 24

1.6
LE P.L.AN.
frédéric dumond
PAGE 26

1.7
JUSTES EN AVANT
Frédéric Neyrat
PAGE 30

1.8
TITRE À DÉFINIR SUR LE MOMENT
Entretien Hinrich Sachs & Dominique Noah
PAGE 36

1.9
TRANSSUBSTANTIATION ETC.
Laurent Duthion
PAGE 42

CE QUI VIENT À NOUS

OPUSCULE

1/4

CQVÀN

Les Ateliers de Rennes
Biennale d'art contemporain
Ce qui vient

OP-1.0

CQVàN

QUESTION DE SENS

Raphaële Jeune

DE CE QUI VIENT À NOUS À CE QUI VIENT DE NOUS

Ce n'est pas la moindre qualité d'une crise que d'engager à reconsidérer les conditions de l'existence. D'inviter à l'examen critique du cours rompu des choses, et de faire entrevoir la possibilité d'un changement.
Ce qui vient est né d'une réflexion sur la brèche ouverte par la tempête financière de l'automne 2008 et les « promesses » avec lesquelles celle-ci autorisait à renouer. Non pas la promesse d'un avenir meilleur pour tous, enfin rendu possible par la destitution d'une logique de profit à court terme que remplacerait une redistribution socialement équitable, mais celle du devenir obscène de notre passivité, de la schizophrénie de nos vies : si les méthodes des géants financiers nous révoltent, l'apparente éternité et la grande complexité du système nous le rendent acceptable… Plus redoutable que les autres, cette crise a achevé de mettre à nu l'absurdité et l'irrationalité d'un fonctionnement devenu autarcique, et fait entrevoir la possibilité d'un changement de paradigme.

Le problème se pose alors pour les acteurs culturels, les artistes, les intellectuels et les chercheurs, de leur responsabilité et du rôle qu'ils auront à jouer pour prendre en main à leur manière, avec leurs outils, des questions essentielles pour la suite. Et la première d'entre elles semble être : que veut dire penser l'avenir aujourd'hui ?

La période moderne, avec son idéologie de progrès, suivie d'une courte phase postmoderne, sa mise en miroir bégayante et désabusée, est aujourd'hui épuisée. « Devant l'indifférence générale, demain est annulé », annonçait un slogan choisi par les artistes Chapuis & Touyard pour l'exposition *Valeurs croisées*, au printemps 2008 [1], comme pour fermer définitivement le théâtre moderne sur la vacuité d'un monde éconduit par les errances financières de quelques-uns. Quatre mois plus tard, la chute des grandes multinationales de la finance a bousculé cette indifférence. Quelque chose s'est enrayé dans la belle fête de la croissance folle, dans cette fuite en avant que Peter Sloterdijk nomme l'*utopie cinétique* [2] de la modernité : la tentation qui anime l'Homme de mobiliser – de mettre en mouvement – le monde selon ses besoins et de faire concorder la nature

1. *Cf.* le catalogue *Valeurs croisées*, les presses du réel, 2008, p. 302-305. *Valeurs croisées* est l'édition 2008 des Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain, dont l'auteur de ce texte avait été le commissaire.

2. Peter Sloterdijk définit ainsi l'*utopie cinétique* de la période moderne : « Le caractère projectif de cette ère nouvelle résulte de la supposition grandiose selon laquelle on pourra bientôt faire évoluer le cours du monde de telle manière que seul se mouvra ce que nous voudrons raisonnablement maintenir en marche par nos propres activités. », in *La Mobilisation infinie*, Points, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 23.

Mauro Cerqueira
***La fête de fin du monde*, 2008**
Vidéo
5 min. 21 sec.

à ses projets. Cette utopie s'avère désormais calamiteuse, l'Homme ayant oublié dans l'écriture de l'Histoire une dimension essentielle de la vie : le mouvement propre à toute chose, la propension au chaos. À vouloir conformer le monde à sa vision, il a créé des mouvements qui en entraînent d'autres qui le dépassent et le réduisent à une nouvelle forme d'impuissance et de passivité. On peut avoir l'intuition de cette situation dans les bouchons automobiles ou lorsque l'on avale à contrecœur des aliments que l'on sait empoisonnés. « L'histoire et le destin se battent à nouveau en duels imprévus[3] », activité et passivité se répondent, et l'un des symptômes de ce malaise dialectique semble être le devenir-assurance du monde : plutôt que d'accepter la fatalité de la situation, comme chez les prémodernes, ou de s'ériger en agent modificateur de réel, comme chez les modernes, on adopte une position ambivalente – active-passive – qui consiste à se prémunir contre tous les risques, y compris contre ceux dont la cause dépasse la maîtrise humaine, comme les risques climatiques. Ces derniers font d'ailleurs l'objet d'un genre particulier de spéculation avec des dérivés financiers nés à la fin des années 1990, dont s'empare le duo d'artistes suédois Goldin+Senneby dans sa proposition pour Rennes, inédite, *The Temperature of Speculation*.
En ce début de XXI[e] siècle, l'utopie cinétique dont parle Sloterdijk trouve donc son aboutissement désastreux dans les déséquilibres financiers et écologiques que nous connaissons. Et les notions si mobilisatrices de progrès, de développement ou encore de croissance, font l'objet d'une remise en cause aussi urgente que profonde, tout en continuant, étonnamment, à alimenter la plupart des discours de politique économique[4].

Si le credo moderne consistait à inventer l'Histoire de l'humanité dans le décor d'une nature rendue docile et exploitable, l'Homme peine aujourd'hui à formuler un nouveau projet qui tienne compte d'un milieu rétréci, épuisé et finalement, redevenu hostile, par ses activités et son « empreinte ». Quelle direction va-t-il pouvoir prendre afin de faire concorder sa quête essentielle de perpétuation de l'espèce avec la prolongation de l'idéal moderne d'un allègement de la vie ? Une désorientation prévaut partout et nous ne savons plus comment renouveler ou remplacer ces paradigmes issus des Lumières qui, tels quels, sont arrivés à terme. Doit-on pour autant célébrer, avec Mauro Cerqueira, la fin du monde ? Certes, la pensée de la finitude du monde nous étreint chaque jour un peu plus, et l'effacement de l'avenir[5], c'est-à-dire la désintégration de toute perspective engageante pour demain, entraîne la multiplication des discours sur l'utopie, sur le « réenchantement » du monde, sur des horizons à r everdir, ou tout au contraire, celle de visions catastrophistes. Mais s'est-on vraiment penché sur les enjeux complexes de notre relation à l'avenir, sur ses fondamentaux, sur son mouvement intrinsèque ?

Ce qui vient

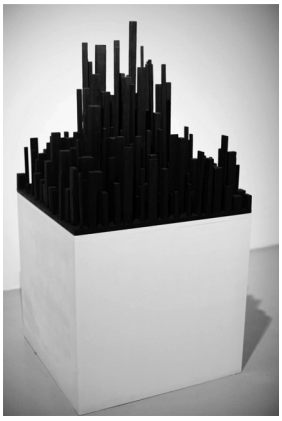
Dans cette courte expression, empruntée à Jacques Derrida[6], s'offre une béance à la fois effrayante et garante d'une ouverture totale à tous les possibles.
Quel est le *ce* de *ce qui vient* ? Quelle altérité ou quelle part de nous-mêmes ? Vient-il *à* nous ? Vient-il *de* nous ? Ou encore *avec* nous ?
L'inconnu de *ce qui vient*, de ce qui n'est pas encore là, c'est cela même qui nous fait peur, qui nous enjoint à anticiper, à prévoir, à nous protéger des assauts de l'imprévu, à nous rendre indemnes dès que c'est possible ; c'est aussi cela même qui fait de nous des êtres libres de décider.
Ainsi, l'expression « ce qui vient » invite à un mouvement de la pensée qui permet d'en décliner différentes formes : « ce qui vient *à nous* », « ce qui *de*vient / ce qui *re*vient », « ce qui *sur*vient » et « ce qui vient *de nous* ». Ces formes, abordées

3. *Id.*, p. 28.

4. Notons toutefois que l'on parle désormais moins du progrès que des « avancées » scientifiques ou techniques.

5. *Cf.* Pierre-André Taguieff, *L'Effacement de l'avenir*, Paris, Collection Débats, Galilée, 2000.

6. Jacques Derrida, « Penser ce qui vient », in *Derrida pour les temps à venir*, sous la direction de René Major, L'autre pensée – Stock, 2007, p. 17-62.



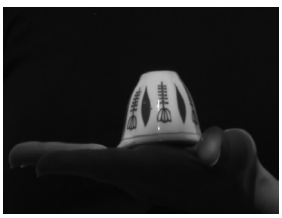
Reynald Drouhin
***Cité*, 2008**
Sculpture en bois brûlé
79 x 79 x 79 cm

successivement dans les quatre opuscules de la présente édition, sont moins l'expression de thématiques différentes que les phases concomitantes d'une même expérience du temps *à venir*, qui relie l'anticipation à l'agir et l'événement au flux.

Ce qui vient à nous aborde l'avenir comme une question à laquelle nous cherchons des réponses. Nous tentons d'en dessiner les contours pour en réduire l'incertitude. Nous voulons l'anticiper pour nous y préparer au mieux, nous élaborons des stratégies pour faire concorder de façon optimale nos résultats à nos objectifs. C'est l'audit décortiqué dans ses aspects linguistiques par frédéric dumond avec *le p.l.an.* (*cf.* p. 26). Les promesses que nous nous faisons nous rassurent et nous donnent des horizons, telles celles, édulcorées, que Francesco Finizio enferme dans un parc d'attraction improvisé sur un terrain vague (*Promise Park*, *cf.* p. 18).

Ce qui devient / ce qui revient explore le flux continu du devenir, qu'il soit progression linéaire d'un état à un autre ou éternel présent. Dans la première acception, des formes « positives » d'évolution sont approchées de façon critique. Le progrès par exemple, dont les effets déshumanisants hantent la ville numérique calcinée de Reynald Drouhin (*Cité*, 2008-10), et que l'Égyptien Basim Magdy tourne en dérision en pointant sa dimension prométhéenne (*Last Good Deed*, 2009). Autre forme de devenir linéaire, le développement est un concept né dans l'après-guerre de Harry Truman qui, dans son discours sur l'État de l'Union, en 1949, divisa le monde en deux camps, les pays développés et les pays sous-développés. Cette idéologie, qui a configuré le monde depuis lors, traverse les œuvres d'artistes africains comme Kan-Si, ou d'origine africaine comme Mati Diop, qui en déconstruisent le fantasme.
Il y a aussi la mutation urbaine, dont Société réaliste capture un instantané en inscrivant dans le sol du couvent des Jacobins, bâtiment en attente de sa métamorphose, les patronymes des habitants actuels de Rennes, comme dans une vanité collective.
Ces trajectoires de transformation échelonnent un avant et un après, indexés à un principe d'amélioration. Elles induisent une flèche du temps en ligne droite et régulièrement jalonnée d'événements qui portent en eux le germe d'une hypothétique perfection du monde, conventionnellement placée dans le futur. À l'opposé de cette perspective téléologique, une autre dimension du devenir se vit au présent, comme jaillit une source, ou comme on chemine sans but, ainsi que nous y invite Stefanie Bühler avec son chemin de campagne (*Feldweg*, 2003). Ou encore, il dessine une boucle, ou une série de boucles, dans un mouvement d'éternel retour, et s'apparente à une forme de « revenir », que l'on éprouve tant dans l'escalier infini de Michel de Broin (*Révolution*, 2010) que dans le chantier perpétuel de Benoît-Marie Moriceau.

Ce qui survient regroupe différentes formes d'événements dans un flux temporel, comme l'accident provoqué par Didier Courbot lorsqu'il introduit dans la routine de production d'une usine un projet totalement imprévu ; comme les coups du hasard que la machine à vortex de Davide Balula tente d'abolir par la dilution



Renata Poljak
***La Crise*, 2009**
Vidéo en boucle
12 min.
Bande son de Annika Grill

totale des points sur des dés (*La Dilution des coïncidences*, 2007) ; ou encore la crise, désastre auquel Renata Poljak oppose la puissance désuète des superstitions populaires (*The Crisis*, 2009) ; la catastrophe, enfin, que le film *Disaster* de Dafna Maimon (2007) dilate dans une durée sans fin, comme pour ne jamais laisser place à un renouveau. Toutes ces ruptures qui viennent perturber le cours des choses sont la preuve aussi vertigineuse que fascinante de la possibilité de l'impossible, tant dans les promesses d'invention, de création, d'apparition de l'inouï dont elles sont porteuses, que dans le constat souvent éprouvé d'un pire inconcevable et pourtant toujours à craindre.

Enfin, *ce qui vient de nous* interroge nos capacités d'agir et de décider, de construire l'avenir, dans une certaine idée de justice. Reconfigurer les liens entre des acteurs de la société à l'encontre des catégories établies, comme le proposent la plupart des projets « présence production[7] » de Thomas Hirschhorn, ici, le *Théâtre précaire* ; activer nos « forces d'âme » – pensée, sentiment, volonté – grâce au *Générateur animique* de Bureau d'études, dont la mécanique singulière nous incite à l'autoproduction ; inviter à l'expérimentation du repos comme forme de rassemblement du soi éparpillé par l'hyperactivité de la vie contemporaine, comme dans les « plages » de Catherine Contour, espaces-temps expérimentaux propices au *repos*itionnement ; autant de propositions faites par les artistes d'explorer les modes de résistance aux formes d'aliénation – économique, politique, sociale – fabriquées par notre civilisation occidentale moderne et de mettre au cœur de nos préoccupations la question du partage de la décision.

Pourquoi ce sujet collectif, ce « nous » de la boucle logique qui relie ce qui vient à nous à ce qui vient de nous ? C'est le sujet de l'*oïkonomia* – du grec *oïkos* (« maison ») et *nomos* (« loi, soin »), cet occupant pluriel d'une maison, le monde, dont le soin est à réinventer.
Un « nous » désorienté, et pourtant plus que jamais conscient de ce qui le constitue, de sa pluralité mais aussi de l'interdépendance de ses parties.
Un « nous » dont Djamel Kokene évoque la perte de consistance contemporaine lorsqu'il réinjecte dans le présent le Serment du Jeu de Paume, acte collectif révolutionnaire et fondateur d'un idéal de justice et d'égalité de tous avec chacun. Et lorsqu'il crée les conditions de possibilité d'une parole égale et partagée en mettant sur pied une Tajmaât, lieu de discussion démocratique inspiré des traditions communautaires kabyles.

L'économie est donc originellement l'art de vivre ensemble. Comment exercer ce dernier aujourd'hui alors que le format économique dominant – le capitalisme mondialisé – s'en est considérablement éloigné : le développement généralisé des modes de vie occidentaux qu'il propose promet une destruction accélérée de l'écosystème terrestre, et à long terme, menace l'existence même de la race humaine.
Une notion lancinante de responsabilité hante de plus en plus chaque acte commis sur cette planète, l'« effet papillon » relie malgré lui chaque humain à ses pairs et aux autres formes de vie. Le progrès comme promesse d'une amélioration des différents aspects de l'existence humaine ne brille plus à l'horizon, et pourtant, la nature humaine conduit coûte que coûte à désirer le mieux, le plus juste.
Mais comment l'homme peut-il mener ce projet de façon moins autiste et moins conquérante vis-à-vis de son milieu de vie, comment peut-il accepter d'être lié,

7. Les projets « présence production » de Thomas Hirschhorn sont basés sur sa présence effective dans le dispositif qu'il met en place pendant la durée de l'exposition, comme un acte concret d'engagement de sa part vis-à-vis d'une réalité sociale, politique, urbaine.

Christoph Keller
Deux cieux, 2007
Vidéo, son, 60 min.
© Adagp, Paris 2010

« attaché » même à ce qui n'est pas lui (les autres hommes, la faune, la flore, la Terre, le cosmos, etc.), sans réfléchir profondément à une conception du progrès tout à fait nouvelle ? Bruno Latour ne nous met-il pas sur une voie possible lorsqu'il nous invite à considérer dans un même mouvement de la pensée progrès et attachement[8] ? Attachement à l'existant, à une espèce, à un lieu, à toutes choses déjà advenues, sans toutefois verser dans l'immobilisme ou dans le traditionalisme : un attachement conjugué au présent. Il s'agirait de cheminer parmi ce qui existe pour « l'expliciter » en inventant de nouveaux rapports, plutôt que de souhaiter s'émanciper du passé dans une fuite en avant. Et il faudrait s'interroger très sérieusement sur le devenir artificiel de la vie, déjà bien engagé, pour ne pas laisser dans l'ombre ses dangers – le cerveau humain qui deviendrait une simple « pièce de rechange » dans l'« usine de la perfection » (Basim Magdy, *The Future of Your Head*, 2008) – comme ses potentiels.

Mettre en question le progrès ne revient pas à bannir l'innovation, mais à se montrer exigeant quant au sens de cette dernière, quant aux valeurs sur lesquelles elle repose. L'innovation résulte du besoin d'apporter des solutions aux problèmes qui ne cessent de naître à chaque instant, ce qui implique la transgression des limites du connu pour maîtriser toujours plus profondément les lois du vivant. Ce processus pourrait être infini, si le monde n'était, lui, fini.

Il est désormais capital de comprendre les logiques auxquelles obéissent les processus contemporains d'innovation et de les confronter à la question du sens du monde, du sens de l'existence humaine, qui devrait être au fond le vrai moteur de l'économie.

Ne peut-on trouver dans l'archaïsme du chamanisme breton, sujet du film de Christoph Keller (*Deux cieux*, 2007) des indications sur d'autres rapports possibles avec le milieu naturel (l'énergie, la force), sur une autre conception du spirituel susceptible de nous aider dans notre quête de signification pour notre existence ? Certains savoirs, considérés comme rationnels aujourd'hui, ne sont-ils pas empreints de la plus grande irrationalité, comme par exemple les sciences économiques et leurs formes spéculatives ? Ce qui semble « archaïque » n'est donc peut-être pas derrière nous, mais à côté de nous, enlacé à la modernité, disponible pour enrichir notre rapport au monde aujourd'hui, demain. C'est pour cela que, remisant la flèche au rang des antiquités modernistes, Bruno Latour compare le temps à un plat de spaghettis, à des circonvolutions de dynamiques temporelles qui coexistent et s'entrelacent. On comprend donc que la complexité du monde compromet tout projet visant à figer les contours du futur, et l'imprévisibilité fondamentale de *ce qui vient* force l'humilité. Et pourtant, les pouvoirs en place, politique et économique, déploient des méthodes de contrôle de demain pour contenir les forces du chaos, et ce faisant imposent plus ou moins consciemment au devenir du monde la concrétisation de leurs stratégies de domination.

« L'annulation de l'avenir est le plus grand risque, le mal radical qui nous menace[9]. » Cela reviendrait à fixer nos trajectoires dans des programmes « machiniques »

8. *Cf.* la conférence de Bruno Latour « La notion de futur aujourd'hui » donnée le 20 octobre 2008 à l'occasion de la journée d'étude « Le futur a-t-il un avenir ? » organisée par la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, Paris. Téléchargeable à l'adresse : http://archives-sonores.bpi.fr

9. Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2000, p. 72.

dont la science-fiction a tôt fait de nous dépeindre l'horreur. Et ce ne sont pas d'improbables futurs que celle-ci nous fait miroiter, mais bien les fausses promesses du présent, le devenir possible de nos existences. Car bien avant de faire penser et parler des cyborgs, des programmes « machiniques » activent les ordinateurs surpuissants pour modéliser/modeler nos vies selon les besoins des tenants du pouvoir, pour calculer des risques connus ou émergents (recensés par Julien Prévieux dans une œuvre inédite) destinés à valoriser des produits dérivés de l'industrie financière. Le monde de l'assurance, de la réassurance et de l'actuariat est aujourd'hui le nouveau clergé qui établit le prix à payer pour notre salut. Et tout se monnaye, y compris ce qui n'a pas de valeur : la peur, le désir, le désastre et la misère.

Ces programmes « machiniques » remplissent aussi les manuels de management et de marketing, farcis de modèles de manipulation des collaborateurs (*storytelling*) et des consommateurs. Ils servent aux bureaux de tendances qui décident de l'esthétique de notre environnement à venir, trois ans à l'avance, selon un calendrier établi en fonction des logiques industrielles et commerciales. Peter Drucker, le père du management anglo-saxon ne proférait-il pas : « La meilleure façon de prédire l'avenir, c'est de le créer » ?

La planification étant reléguée au musée des vestiges soviétiques (« quand aura-t-on besoin de plus de tracteurs ? »), l'utilisation du scénario (« et si ? »), nous dit l'artiste et critique britannique Liam Gillick, « est une caractéristique essentielle de toutes les sociétés postmodernes, cruciale pour la prise de risque et l'équilibre délicat que doivent préserver ceux qui souhaitent exploiter les ressources et les personnes. [Le scénario] est l'outil choisi par ceux qui veulent proposer des changements », pour « maintenir un niveau de mobilité et d'invention permanentes indispensable à l'aura dynamique des économies dites de marché [10] ». Dans un sens comme dans l'autre, il s'agit toujours de manipulation à grande échelle et de développement de moyens de contrôle, de la bureaucratie mise en place pour faire appliquer une idéologie aux gourous du capitalisme qui compensent leurs prises de risque par des mécanismes financiers complexes et se construisent des empires en inventant de nouveaux mythes.

« Gebt mir ein Leitbild » était-il proclamé sur une affiche dans le foyer de la Volksbühne de Berlin en 1993, quelque temps après la chute du mur. Donnez-moi une icône, une image-guide, une direction à suivre. Donnez-moi quelque chose en quoi croire. Chute du système de croyance communiste d'un côté, et de l'autre impossibilité de trouver du sens dans le capitalisme et sa volonté de tout quantifier, de tout absorber et transformer en profit…

Et pourtant, la pensée de l'avenir est bien pour l'individu la tentative sans cesse renouvelée de chercher du sens, c'est-à-dire une direction induite par son désir de persévérer dans son être en évitant la répétition des souffrances passées (son *conatus*).
Les années 1950 ont vu l'apparition d'une anthropologie du futur, la prospective, née du désastre de la guerre et de la nécessité de ne pas se laisser à nouveau surprendre. Réponse à la complexité du réel, à l'accélération du temps, la prospective

10. Liam Gillick, « Le Futur doit-il aider le passé ? », traduit de l'anglais par Dennis Collins et Philippe Parreno, in *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, catalogue d'exposition, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1999.

Denicolaï & Provoost
***Youtube Was a Video*, 2008**
Panneau de bois fraisé,
lettres collées & laquées
98,4 x 175 cm
Courtesy aliceday, Bruxelles

entend, dans son acception générique, convoquer le futur dans les décisions publiques du présent. Une attitude et une aptitude – plus qu'une science – qui permet de prévoir ce qui se passerait si l'homme ne changeait pas le cours des choses. Plutôt que de prédire, comme le font les prospectivistes d'aujourd'hui, les techniques du futur dans le prolongement des techniques du présent, sans plus de prise de distance sur leur sens, la prospective telle que l'avait pensée son principal fondateur Gaston Berger se concentre sur les besoins humains à satisfaire, au présent, sans verser dans un futurisme gadget. Ici, la finalité de l'action reste centrale, l'attitude prospective impliquant une « conversion du regard » qui doit « réduire le temps au seul présent, (...) l'analyser à la fois comme conséquence du passé et comme indice de l'avenir, point de transformation et de passage. (...). L'avenir dépend avant tout de ce qui existe au présent et des possibilités que ce présent offre aux hommes d'actions. il n'est pas ce qui vient après le présent, mais ce qui est différent de lui [11]. » Ainsi, « demain est une puissance cachée [12] » grosse d'un réel qui n'est pas encore advenu.

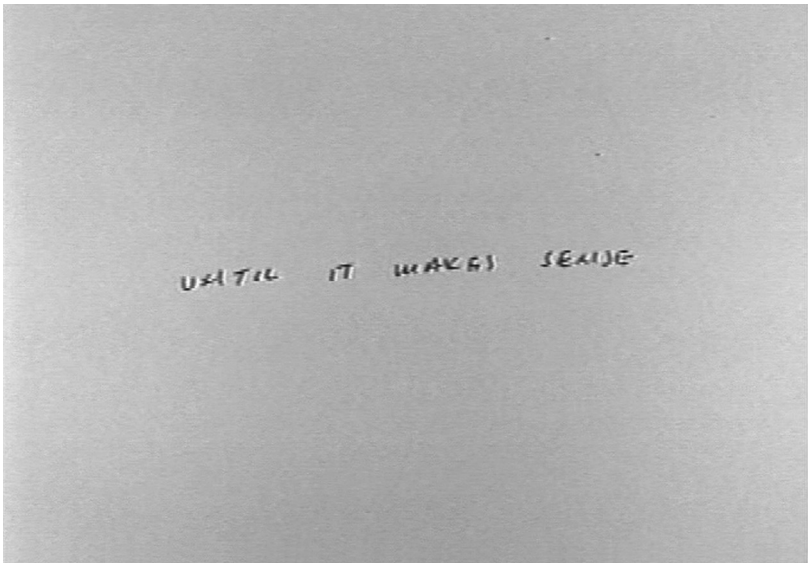
L'œuvre de Denicolaï et Provoost, *Youtube Was a Video*, opère ce mouvement de déverrouillage du présent, convoquant ce dernier comme le passé d'un hypothétique futur auquel le spectateur est convié comme s'il était son présent. Il est ainsi placé devant une histoire, par définition figée, déjà jouée, inéluctable, qui s'avère en réalité être un « en-cours » qu'il a encore la capacité de changer. Cette œuvre ouvre à tous les scenarii possibles qui mènent à la perte ou à la disparition de ce qui est défini, le système de mutualisation de contenus vidéo sur internet. Disparaîtra-t-il ? Sera-t-il interdit ? Par quoi sera-t-il remplacé ? Que ferons-nous pour garantir sa pérennité ?

Ce regard prospectif et ouvert sur le présent caractérise également le *Musée du XXI^e siècle* de Yona Friedman, dont les contours contreviennent aux règles habituelles de l'institution muséale. Alors que le musée, temple de la conservation à l'enveloppe architecturale figée, conditionne le type, la forme et la taille des éléments qui y seront rassemblés, ce musée de l'avenir est en devenir perpétuel, se transformant sans cesse au gré de ce qu'on veut bien lui confier pour un temps, faisant fi des codes établis. On peut y faire entrer un objet du quotidien ou tout autre chose, et lui conférer un sens particulier à destination d'une postérité, c'est-à-dire d'un public futur qui pourrait y voir le moyen de mieux comprendre d'où il vient. Une forme d'« archéologie du futur », en somme, qui nous aide à donner un sens à un avenir que nous ne connaissons pas encore, mais dans un moment où nous pouvons déjà et encore agir sur lui.

Avec ces exemples, nous comprenons que le mal absolu dont parle Derrida est la tentation de tout modéliser, de tout contrôler, de tout scénariser dans un programme « machinique » accompli, qui scellerait la fin de l'avenir. C'est le « devenir-matelas » de l'homme décrit par Bodgan Ghiu (p. 20), l'intégration de l'homme au matelas qui annule la sensation de l'altérité. Face

11. Philippe Durance, « La Prospective de Gaston Berger », in *De la prospective. Textes fondamentaux de la prospective française,1955-1966*, Paris, Prospective – Mémoire, L'Harmattan, 2008, p. 21.

12. Paul Valéry, « La Politique de l'esprit », in *Variété III*, 1936.



Mario Garcia Torres
***Until It Makes Sense*, 2004**
Vidéo noir & blanc, silence
60 sec.
Courtesy Jan Mot, Bruxelles

à ce vide parfait, nous dit-il, « seul l'art continuera de faire apparaître quelque chose, seul l'art nous fera encore sentir quelque chose ». Du sens aux sens. L'art, ce *micmac* bruyant, intempestif et gratuit, dont parlent Hinrich Sachs et Dominique Noah (p. 36), n'est-il pas cela même qui nous ouvre les portes de l'inattendu et de l'inouï ? Cet engagement de l'imaginaire qui offre à chacun la liberté de rencontrer l'inconnu : celle de devenir autre, de faire autre chose, d'éprouver d'autres sensations.
L'imprévisibilité de l'art s'avère plus que jamais fondamentale, car, comme l'écrit le philosophe Frédéric Neyrat (p. 30) , il est urgent d'opposer un imaginaire capable de laisser affleurer « l'à-venir en tant qu'improbable création », qui « ouvre le présent pour lui-même ».

Certains grands philosophes d'aujourd'hui proposent une éthique du présent qui invite à ne plus entrer dans l'avenir à reculons, comme disait Paul Valéry, à ne plus y fixer un idéal rassurant, afin de s'y glisser dans une totale ouverture. Ainsi Jacques Derrida parle de « messianicité », qui n'est pas l'attente d'un messie, mais l'existence d'un Autre, inconnu, qui n'en finit pas de venir. C'est sans doute cela qu'Alain Badiou cerne avec sa philosophie de l'événement, comme « un procès d'où émerge quelque chose de nouveau », quelque chose qui arrive et fait éclater la vérité ; cela que Jean-Luc Nancy cherche dans l'absence de sens du monde – « Il y a quelque chose et cela seul fait sens [13]. » Ou encore Peter Sloterdijk quand il invite à se détourner d'un but final, pour revenir vers une sorte d'origine, de « venue-au-monde », dans la conscience que l'on pourrait bien ne pas (encore) être. On peut alors s'appuyer sur la concordance de ces différentes conceptions pour émettre l'hypothèse de l'avenir comme l'avènement même du sens, dont une ouverture perpétuelle à *ce qui vient* ferait la condition de possibilité de la justice.

13. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, p. 19.

CQVÀN

PRATIQUES SPÉCULATIVES

Goldin+Senneby

Traduit de l'anglais
par Nicolas Poisson

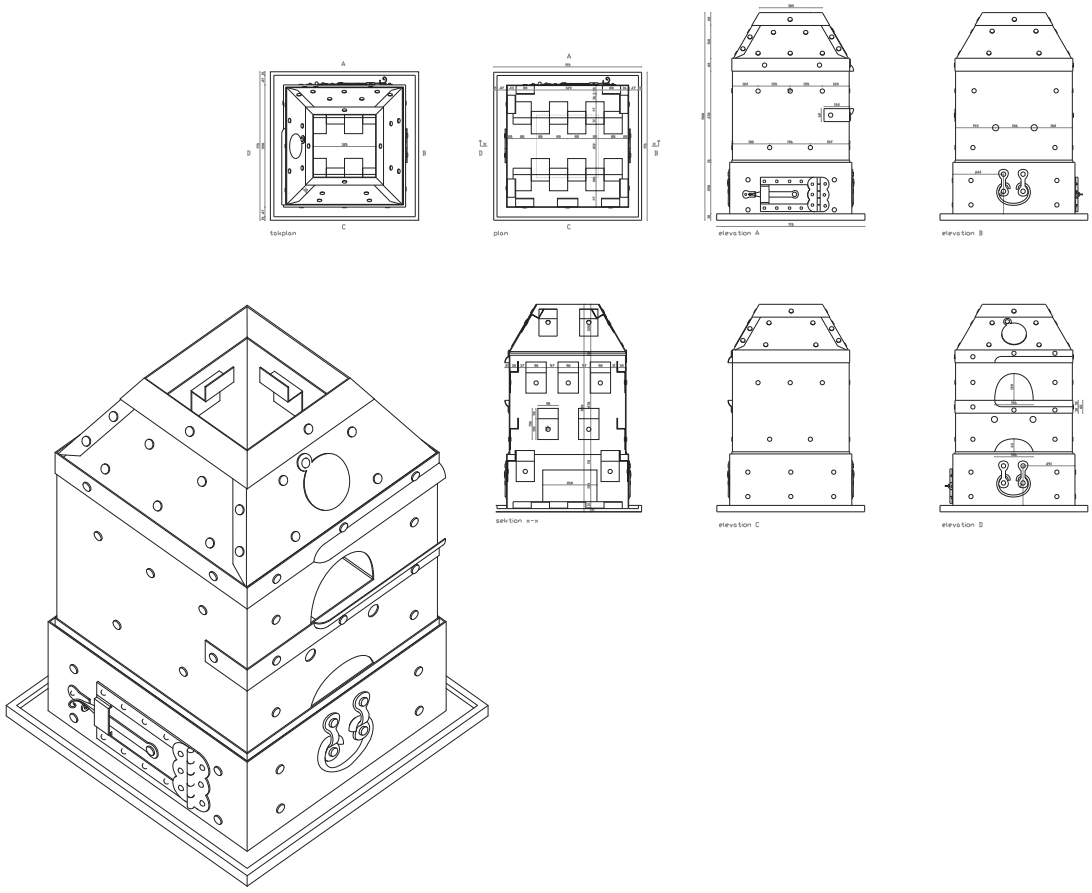
SPÉCIMEN #1 : LE FOUR DE L'ALCHIMISTE (AUGUST NORDENSKIÖLD, VERS 1786)

« J'espère et j'escompte que, dans peu d'années, l'argent deviendra un déchet. »
(August Nordenskiöld, 1779)

Le four fut à l'origine produit en 1786 pour les expériences alchimiques d'August Nordenskiöld. Deux ans plus tard, il fut employé par le roi de Suède Gustav III, avec pour objectif de fabriquer de l'or, lequel permettrait de financer l'expansion militaire et, finalement, de préparer la guerre contre la Russie [1]. Nordenskiöld avait néanmoins des ambitions tout autres. Pour lui, l'alchimie était un projet révolutionnaire et sa recherche de la pierre philosophale devait mettre fin à la « tyrannie de l'argent ». Son dessein secret était de produire une quantité d'or telle que celui-ci en perdrait sa valeur. Dans ses écrits de l'époque, il esquisse son *Projet pour une communauté libre* (1789) dotée d'un système monétaire alternatif.

La réalité de l'expérimentation alchimique était laborieuse. L'hypothèse principale de Nordenskiöld était que l'or, chauffé à bonne température et pendant assez longtemps, virait du rouge au blanc et se transformait ainsi en pierre philosophale (*lapis philosophorum*) avec le pouvoir de « transmuter » les métaux non précieux en métaux précieux. Son travail quotidien était de maintenir une température exacte et constante dans les fours à charbon.

1. La guerre russo-suédoise (1788-90) fut en réalité financée par la création d'un office de la dette nationale (Riksgäldskontoret).



Goldin+Senneby
Specimen #1 :
Le four de l'alchimiste,
August Nordenskiöld,
vers 1786**, 2009**
Dessins de construction
et projection axonométrique

Manquant d'informations précises, nous pouvons seulement supposer que la température recherchée était égale ou supérieure à 1064,18 °C, seuil de fusion de l'or.

Lorsqu'ils pratiquaient l'alchimie de manière indépendante, August Nordenskiöld et son assistant, l'ingénieur Carl Fredrik Bergklint, travaillaient sous des contraintes économiques très dures. Incapables de payer leur loyer, ils vivaient sous la menace constante de saisie de leurs biens. Au début de l'année 1787, ils ne purent plus acheter suffisamment de charbon pour continuer à alimenter les fours. Et, sans charbon, ils durent se débrouiller avec du bois, lequel produit plus de fumée et une température de combustion substantiellement moins élevée.
Ces conditions de travail changèrent radicalement en 1788 quand Gustav III leur finança un laboratoire dans le château de Drottningholm. Toutefois, les conditions de surveillance et les règles que lui imposait son statut d'alchimiste d'État furent encore plus contraignantes pour August Nordenskiöld. Il fit donc sa sortie définitive sur un bateau en direction de la Sierra Leone.

OP-1.2

CQVÀN

LA MORSURE

Philippe Gouët

ART CONTEMPORAIN ET PROSPECTIVE

Ce qui vient désigne bien plutôt l'avenir qui cherche à se dire, que ce qui se dit de l'avenir.
Quelque chose, quelque Autre s'adresse à nous, anonyme, puissant, présent avec insistance au-delà du présent, à la frontière incertaine du quotidien envahi par la répétition du Même et l'indifférence. Qui accepte d'être saisi et de garder l'écoute, d'être le destinataire accueillant de cet Autre qui vient et surgit de l'avenir, voit naître en lui une liberté de pensée, d'action et de création. Celui-là est un être aux aguets que la liberté engage à une attention réfléchie, inventive et amicale pour tout ce qui déborde ou s'insinue dans la réalité résignée à l'habitude.
Les œuvres d'art contemporain témoignent de cette attention.
Dans la mesure où *ce qui vient* désigne l'horizon d'un avenir qui en est l'origine, nous avons à interroger les liens de la pratique artistique contemporaine avec la pensée phénoménologique de la prospective telle qu'elle fut développée par Gaston Berger au milieu du XX^{e} siècle.

Ces trois mots enveloppent une multiplicité de postures : l'interrogation muette d'un regard accroché à l'horizon, l'attente suspendue à un signe, la crainte d'une menace ou l'aspiration à une révélation, l'angoisse d'un avertissement.
Mais ils pointent aussi, à la source de cette multiplicité, l'unique et singulière enfance où s'éprouve *que* « Tout ce qui est possible s'efforce vers l'être [1] ».
Non pas strictement l'enfance datée.
Plutôt celle d'une disposition toujours présente en chacun, celle d'une puissance érotique pour laquelle le monde s'offre dans une succession d'expériences initiales, de dévoilements premiers : l'enfance comme ce qui a précédé, et accompagne, pourtant en sourdine, la répétition du même dans un monde où *ce qui vient*, l'avenir systématiquement mesuré à l'aune de *ce qui est déjà venu*, s'efface et disparaît.

1. Papa Amadou Ndiaye, « Technique, temps et histoire : une genèse de la prospective », in *Gaston Berger. Introduction à une philosophie de l'avenir*, sous la direction de Souleymane Bachir Diagne, Dakar, NEAS, 1997.

Pour cette disposition, *ce qui vient* n'est pas immédiatement *ce qui m'arrive*, car c'est un sujet trouble et troublé, incertain et inconnu de lui-même, qui se découvre dans la rencontre. Dès lors, celui qui choisit d'être le destinataire de cette adresse fixe, dans le miroir qu'elle lui tend le vide où se tapit une présence inconnue et silencieuse, et où il reconnaît du même coup l'incertitude et la fragilité de son être.
Une angoisse survient alors qui prend la forme de la question du sens : *ce qui vient* viendrait-il pour rien ? Et cette question motive l'exigence prospective à laquelle nous voudrions rattacher les démarches de l'art contemporain.
Une angoisse, mais aussi l'anticipation d'une joie de conquête, de participation aux conditions de possibilité d'émergence de la question du sens.
Joie que nous éprouvons au contact de certaines œuvres contemporaines parce qu'elles libèrent une pensée du possible en faisant naître ces « images éconduites » dont Henri Michaux dit justement qu'elles définissent « la pensée ».

On ne s'installe pourtant pas dans l'enfance, pas même dans celle qui sourdement continue de nous habiter. Il n'y aurait qu'infantilisme. Car à vouloir entendre, voir, sentir ou pressentir *ce qui vient*, le cerveau, l'auteur, le sujet sont propulsés sur une ligne de crête qui sépare *ce qui vient* de *ce qui est déjà venu*.
La situation est celle d'une tension entre un passé qui aliène le présent en déroulant le temps sur le mode de la répétition et un avenir qui s'annonce anonyme, tout à la fois menace de saisissement et injonction à la liberté.

La tentation est grande pour le sujet, replié sur ses appartenances sociales et historiques, de mettre en œuvre une stratégie ambiguë consistant à s'approprier l'appel de *ce qui vient*, puis à détourner l'attention que cet appel exige afin d'annihiler l'angoisse. S'éloigne alors aussi l'aspiration à la joie.
Cette stratégie s'élabore selon trois modes qui définissent la banalité de notre rapport habituel au temps.
Le premier consiste en un dogmatisme suffisant qui puise dans l'immense réserve du passé, dans l'histoire donc de *ce qui est déjà venu*, les raisons d'un aveuglement, d'une surdité, d'une indifférence à l'égard de *ce qui vient*. Dans le domaine de l'art, ce dogmatisme s'exprime, entre autres critiques portées à l'encontre de l'art contemporain, par l'alibi de la beauté ou encore par celui de l'authenticité.
Le second mode tient à la croyance en un mythe du temps dont l'efficace réside dans la soumission au régime de causalité permettant d'identifier, de rabattre *ce qui vient* sur *ce qui est déjà venu*. Et donc de le nier en tant que tel.
Enfin, le dernier acte de cette stratégie isole le sujet dans une posture illusoire de maîtrise et de clairvoyance toutes-puissantes face aux êtres, aux objets, au monde et à leur devenir. Se trouvent alors effacées la fragilité du sujet, l'incertitude auxquelles le renvoie la rencontre avec *ce qui vient*. Se trouvent

aussi pratiquement et socialement marginalisées les multiples postures d'écoute, d'attente, d'invention, de création, mais aussi de crainte ou d'angoisse, enveloppées dans l'adresse anonyme de *ce qui vient*[2].

Cette ambiguïté stratégique est inhérente à la volonté ou à l'incapacité de « saisir l'avenir en tant que tel[3] ». Or c'est bien à dépasser cette incapacité que tend la philosophie de Gaston Berger en élaborant une théorie de la prospective à laquelle nous voudrions confronter les démarches de l'art contemporain pour autant que nous pouvons espérer indiquer, entre celles-ci, dans cette confrontation, une certaine solidarité.
Notons que cette ambiguïté stratégique n'a pas épargné le destin même de Gaston Berger, qui s'est trouvé selon la formule de Dominique Lecourt « enterré sous sa notoriété[4] ». C'est-à-dire étouffé par ce dogmatisme qui réduit la prospective à des techniques probabilistes de prédiction, à des effets de planification industrielle et économique pour lesquels l'avenir n'est qu'un prétexte à l'aménagement des modèles du passé, celui de l'exploitation de l'homme par l'homme au demeurant toujours dominant. La prospective s'est vue ainsi confondue avec une futurologie.

La pensée de Gaston Berger est tout entière tendue vers le refus de cette aliénation au passé qui nourrit jusqu'à nos jours tout autant le fatalisme que le volontarisme : « Notre civilisation s'arrache avec peine à la fascination du passé. De l'avenir elle ne fait que rêver et, lorsqu'elle élabore des projets qui ne sont plus de simples rêves, elle les dessine sur une toile où c'est encore le passé qui se projette. Elle est rétrospective avec entêtement. Il lui faut devenir prospective[5]. »
Cette pensée s'élabore à partir de la démarche husserlienne dont le pas essentiel consiste en une *épochê*, une « réduction » dans le langage de Husserl. Il s'agit de la mise en suspens ou entre parenthèses de tout ce qui constitue la relation naturelle, habituelle des hommes aux objets, aux idées et au monde lui-même : les présupposés, les préjugés, les jugements, mais aussi la temporalité, la facticité et l'accidentel, soit tout ce qui communément enveloppe la représentation que nous nous faisons de notre environnement objectif. En dernier ressort la réduction porte sur le monde dans son ensemble, qu'il ne s'agit pas de nier en tant que nous sommes en relation avec lui, mais de mettre entre parenthèses en suspendant à son égard tout jugement, toute affirmation par trop évidente d'existence.
Au résultat de l'*épochê*, dont le détail et la complexité dans les études husserliennes comportent trois étapes, nous obtenons *un effet de concentration* qui porte, au-delà de toute objectivité spatio-temporelle, tout d'abord sur *les choses mêmes*, ensuite sur un *champ de significations* qui ne relèvent ni de la connaissance des faits, ni de leur cause, ni de l'expression qui les enveloppe, et enfin sur *un sujet transcendantal*,

2. Kafka traduit cette situation stratégique de la façon suivante : « Il y a deux antagonistes : le premier le pousse de derrière, depuis l'origine. Le second barre la route devant lui. Il se bat avec les deux. Certes, le premier le soutient dans son combat contre le second car il veut le pousser en avant et de même le second le soutient dans son combat contre le premier, car il le pousse en arrière. Mais il n'en est ainsi que théoriquement. Car il n'y a pas seulement les deux antagonistes en présence mais aussi, encore lui-même, et qui connaît réellement ses intentions ? Son rêve, cependant, est qu'une fois, dans un moment d'inadvertance – et il y faudrait assurément une nuit plus sombre qu'il n'y en eut jamais – il quitte d'un saut la ligne de combat et soit élevé, à cause de son expérience du combat, à la position d'arbitre sur ses antagonistes dans leur combat l'un contre l'autre. » Cette note, écrite par Franz Kafka dans les années 1920, inédite en français, est citée par Hannah Arendt, in *La Crise de la culture*, 1968, p. 16.

3. Gaston Berger, *Les Étapes de la Prospective*, Paris, PUF, 1967.

4. Dominique Lecourt, « Philosophie et prospective », in *L'Avenir aujourd'hui dépend-il de nous ?*, Sixième Forum Le Monde/Le Mans, textes réunis et présentés par Roger Pol Droit, Paris, Le Monde Éditions, 1995. Cité par Souleymane Bachir Diagne, « La Leçon de Gaston Berger », in *Gaston Berger. Introduction à une philosophie de l'avenir, op. cit.* p. 15.

5. Gaston Berger, *id.*

Mario Merz
***Che Fare*, 1967-69**
Paille, néon bleu, bois, poissonnière
© Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal
Photographie Bernard Prud'homme
© Adagp, Paris 2010

résidu de cette « soustraction d'être » en quoi consiste la dernière étape de la réduction, selon la formule de Paul Ricœur[6].
Il serait erroné de considérer que la réduction aboutit à une distinction entre sujet et objet. Tout le travail de la phénoménologie de Husserl consiste au contraire à montrer que ce sujet transcendantal, autrement dit *Ego transcendantal*, d'une part est défini comme visée d'objet – car « la conscience est toujours conscience de quelque chose » – et d'autre part, ne constitue avec l'objet qu'il vise qu'un seul et même phénomène.
Un premier parallèle peut être fait, entre la lecture que donne Gaston Berger de la phénoménologie husserlienne et les pratiques de l'art contemporain. Gaston Berger et Husserl nous y invitent du reste, en ce qu'ils valorisent le rôle de l'imagination et le recours à la fiction pour élaborer des variations sur les objets, les idées et le monde afin d'isoler grâce à la réduction cet entrelacement originaire du sujet et de l'objet.
Il y a ainsi dans l'art contemporain, nous semble-t-il, un ensemble de pratiques et de techniques dont l'effet est d'obtenir cette *concentration*, identique à celle acquise par la réduction phénoménologique, sur ce qui dans l'objet résiste à l'épuration, à la saturation ou encore à la précarité temporelle.
Or ce qui reste de l'objet réel ainsi manipulé, c'est également et simultanément la visée d'une conscience qui le constitue comme objet : le sujet spectateur de l'œuvre et l'œuvre d'art tissent les liens d'un même phénomène.

C'est lorsqu'il entreprend une phénoménologie du temps que Gaston Berger se distingue des conclusions de Husserl.

6. Paul Ricœur, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986.

Au cœur de la critique qu'il formule, il y a la question de l'efficacité du sujet transcendantal, isolé par la réduction, par la mise entre parenthèses du monde : s'il est bien nécessaire pour comprendre l'intentionnalité par laquelle l'homme se rapporte au monde, en revanche il s'avère inefficace pour déterminer la qualité, la valeur de ce rapport, c'est-à-dire *le sens* de la présence de l'homme au monde. Autrement dit une question se pose : le *sujet transcendantal* chez Husserl n'est-il pas en réalité, tout simplement, évanouissement dans le constat de l'insignifiance du monde et de l'équivalence indifférente des relations possibles que l'homme entretient avec lui ?
Pour Gaston Berger, le travail de la réduction conduit à une position où le sujet fait l'épreuve de sa propre insuffisance. L'originalité de son interprétation tient à ce qu'il fait du sujet transcendantal la dénomination d'un lieu de conversion : celle de l'expérience de l'insignifiance du monde et de la présence de l'homme au monde, de *l'absence de sens* donc, en une conscience de son insuffisance. Or cette insuffisance s'éprouve essentiellement face à l'avenir. Ce lieu de conversion peut être celui que nous désignions précédemment comme la ligne de crête sur laquelle se trouve projeté le sujet qui se tient à l'écoute de *ce qui vient*, à la démarcation de *ce qui est déjà venu*.
Car c'est bien en effet dans l'attention à *ce qui vient* que le sujet prend conscience de l'insignifiance du monde et de sa propre insuffisance. Cette dernière est généralement masquée par la mauvaise foi qui nous fait inventer et croire au mythe du temps, à l'idée que « nous avons le temps » : à l'expérience de l'insuffisance à laquelle nous confronte l'avenir nous répondons le plus souvent par la suffisance illusoire de l'histoire, de la causalité, de la chronologie qui nous fait croire en une maîtrise de celui-ci. Ou alors par le rêve ou le fantasme de la position d'arbitre dont parle Kafka, entre deux forces antagonistes qui nous poussent.

Chez Gaston Berger cette conversion de l'insignifiance en conscience de l'insuffisance relève d'un « négativisme méthodologique[7] » qui induit la nécessité de la prospective. Refusant le diagnostic d'insignifiance du rapport de l'homme au monde, refusant tout autant une démarche pronostique qui aliénerait son action dans l'avenir en occultant « l'avenir en tant que tel », Gaston Berger fait de l'homme un prospecteur de tous les possibles qui s'y trouvent en puissance : « Si l'avenir est une entreprise ouverte, chargée à la fois de possibilités et de risques, si l'accident y est toujours possible et la liberté toujours présente, l'idée d'une méthode qui lui soit applicable doit s'entendre d'une manière particulière. Il ne saurait plus être question d'établir et de systématiser un ensemble de recettes ou de procédés qu'on pourrait ensuite appliquer en toute assurance et d'une manière presque automatique[8]. »

7. Charles Zacharie Bowao, « La Liberté au cœur de la prospective », in *Gaston Berger. Introduction à une philosophie de l'avenir, op. cit.*, p. 115.

8. Gaston Berger, « Méthode et résultats », in *Prospective*, n° 6, 1960, p. 2.

C'est au sens de cette « méthode particulière » que les démarches de l'art contemporain nous paraissent entretenir un lien privilégié avec la prospective. L'artiste contemporain par les techniques auxquelles il soumet les objets, par le détournement de leur fonctionnalité, par la décontextualisation des images, des messages, crée des scénarios exploratoires qui, dans les brèches ou les fractures ainsi produites dans le réel, ouvrent la voie à *ce qui vient*. Ce faisant, il prospecte l'avenir. Mais il le fait en recherchant des effets d'étonnement, de provocation, de manipulation.
Un mot nous paraît qualifier la méthode propre à la démarche de l'art contemporain – pour autant que l'on puisse englober sous cette dénomination une grande diversité de pratiques et de techniques – et la rapprocher de la démarche phénoménologique aboutissant à la prospective : *le sarcasme*, et pour l'art contemporain, *le sarcasme comme méthode.*
Étymologiquement, le *sarcasme* est l'action de « mordre la chair », il est *morsure*. En tant qu'on peut le situer dans la perspective d'un « négativisme méthodologique », le sarcasme apparaît comme l'équivalent d'une *épochê* pour la pratique artistique contemporaine : négative, déconstructive, manipulatrice, parfois agressive, la dimension sarcastique de cette pratique provoque une rupture dans le fil des images et des représentations quotidiennes, dans la familiarité des objets les plus proches de notre environnement, dans la temporalité qui rattache chaque chose, chaque situation à une causalité ou à une fonctionnalité.

À l'instar de la morsure qui, par un effet d'hypersensorialité, interrompt brutalement, peut-être tendrement, la continuité d'un échange, le cours d'une pensée, la stabilité d'une représentation, les œuvres d'art contemporain forcent à un « retour aux choses mêmes ». Sarcastiques, elles provoquent alors la conscience de l'insignifiance de nos attachements et de l'insuffisance de la posture de sujet.
Mais elles font naître ainsi des expériences premières, inaugurales, qui se réfèrent à l'enfance, qui libèrent une écoute, une attente, une crainte pour ce qui, entre les choses et les êtres, survient comme possible. Tout comme la surprise de la morsure induit une remise en cause de ce qui la précède et une expectative de ce qui va suivre.
Le sarcasme comme méthode définit la dimension prospective de l'art contemporain comme voie d'accès à une vérité à venir à laquelle seule la prospection de l'avenir nous dispose : « Je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d'un sarcasme la condition de la vérité[9]. »
Nous sont alors restitués cet éblouissement et cette promesse de joie à l'horizon de *ce qui vient*, que Gaston Berger traduit en ces termes : « L'humanité ne vieillit pas, elle va vers sa jeunesse et donc vers une naissance. »

9. Roland Barthes, *Mythologies*, 1957.

OP-1.3

CQVÀN

PROMISE PARK

Francesco Finizio

INTENTION

Je souhaite explorer l'idée du parc (parc d'attraction, parc à thème, parcage de bétail ou zoo humain) comme lieu de mise en boîte de la vie, d'archivage de l'existant ou de domestication du monde. Le travail envisagé s'intitule provisoirement *Promise Park*, et convoque la notion de promesse d'un monde idéal à travers une mise à nu du signe (l'image, le cliché, le langage, les objets, l'action) et des mécanismes du désir.

En investissant un vaste espace extérieur, clôturé par un grillage, *Promise Park* fonctionne comme un lieu de projection, où se manifestent des hallucinations. Durant une période donnée, en amont de la manifestation, se succèdent plusieurs embryons de « parcs » sur ce qui ressemble à un terrain vague, comme en attente d'être bâti. Des figures et des formes y changent au fur et à mesure, passant d'une promesse à une autre, d'une représentation d'un lieu idéal à une autre. Cette succession joue sur la spéculation, l'attente de ce que l'on nous promet, et la déception, la prise de conscience que cette promesse n'est pas tenue, qu'elle ne peut être tenue, qu'elle ne débouche sur rien et qu'elle est déjà remplacée par une autre promesse. Ce chantier sans finalité et en perpétuelle transformation évoque un grand projet urbanistique ou architectural qui reste à l'état de désir.
Subsiste le sentiment d'une tentative d'épuisement du réel : comme on exploite toute la ressource d'une mine avant de l'abandonner dès lors qu'elle est devenue stérile, je soumets ici le terrain à une tentative d'en extraire tous les devenirs possibles, inspirés par nos rêves collectifs fabriqués.
Durant la biennale, l'activité de *Promise Park* est restituée à proximité de l'exposition sous forme de film ou de diaporama dans une structure mobile de type cabane de chantier ou véhicule utilitaire.

Francesco Finizio
***Space Mountain*, 2009**
Photographie numérique, couleur
40x60 cm

Quelques idées de parc (titres provisoires)

America golf / golf war / space golf – Un terrain boueux ou en terre / un terrain de golf aux trous surdimensionnés (des cratères ?) ; les trous sont marqués par des drapeaux américains ou des couvertures de survie.

Dubaï babyland – Les panneaux du parc sont en arabe. Le parc est clôturé (grillage) avec du sable à l'intérieur. Une famille en costume du pays se tient là.

Andy land – Des bustes à grande échelle de Andy Warhol, dont chacun porte le nom d'un des amis de l'artiste (Mick, Liz, Liza, Eddie…), scandent un parcours qu'on effectue en petite voiture rudimentaire.

street musician on every corner land – Un parcours / mini-plan urbain en échiquier avec un musicien de rue à chaque coin.

good job park / bright future / your name here park – Des costumes de personnages de dessins animés façonnés à partir de vêtements récupérés sont accrochés sur des arbres fabriqués à partir de tasseaux.

treasure island – Une somme conséquente d'euros en petites pièces est enterrée. On loue une pelle pour creuser et chercher le trésor.

Ces visions concrètes sont entrecoupées par des moments plus flous lors desquels des choses semblent se produire, des éléments se construire, mais sans but précis.

OP-1.4

CQVÀN

REPORTAGE SUR LES MATELAS DE L'AVENIR*

Bogdan Ghiu

Une nuit, tard, j'ai vu à la télé un reportage sur les matelas. Dans ce domaine en apparence mineur, et pourtant si proche, si immédiat, si familier qu'on ne le voit ni ne le sent, et dont, précisément, on n'a pas à être conscient puisqu'il est le support même des rêves, sont menées d'inépuisables et très intenses recherches. Il y a eu bien des révolutions dans ce domaine inconnu – logé tout contre nous – des matelas.

Je suis allé me coucher réchauffé par cette vision d'avenir lointain, néanmoins pénétré par une légère nostalgie : mes descendants, ces hommes du futur, dormiront mille fois mieux que moi, mille fois plus « qualitativement » !

Ils dormiront de manière extraordinaire. Ils ne sentiront plus rien.

Si. En réalité, ils se sentiront extraordinairement bien, ils sentiront ostensiblement et positivement le Bien. Comme le disait De Quincey à propos de Kant, en décrivant la technique qu'avait ce dernier pour dormir : son art du sommeil (lové sur lui-même comme un fœtus) et sa capacité de goûter véritablement – comme seul un grand philosophe, prophète

*** Extrait du livre *Eu(l) Artistul. Viața după supraviețuire. Code de bare pentru viitorul monstruos al artei* [*(Le) Moi l'Artiste. La vie d'après la survie. Code-barres pour l'avenir monstrueux de l'art*], 2008.**

du destin de l'humanité, peut le faire – une nette sensation de santé (non pas comme absence de morbidité ou de souffrance, mais comme présence marquée de la non-souffrance). L'avenir sera philosophique !

Mes descendants dormiront mille fois mieux que moi, ils vivront le Bien, alors que je dormirai tout simplement, aussi bien qu'eux, mais ne sentant plus rien.

Quelle merveille, positiver la mort, la transformer en un état de bien-être, l'introduire banalement dans la vie comme le Plaisir suprême. Oui, dans l'avenir, le Bien, le suprême Bien – si abstrait et si impersonnel – sera vécu immédiatement, comme le Plaisir. Le Plaisir s'inscrira enfin dans l'Histoire comme la matérialisation concrète, immédiate, palpable du Bien. Le Plaisir ! L'avenir de l'humanité sera agréable, sera le Plaisir même. Comme j'envie les hommes de ce futur merveilleux !

Et tout cela grâce à de banals et humbles matelas, grâce aux recherches frénétiques – et véritablement philosophiques – menées dans le domaine des matelas ! C'est cela, le vrai travail au service de l'humanité !

Les matelas de l'avenir seront beaucoup plus mous ; tels des êtres vivants proches et intimes, ils prendront la forme de notre corps, ils nous envelopperont sans se déformer. Ils seront des objets moraux.

Nous ne sentirons plus rien, aucune opposition, tout s'arrondira en disparaissant autour de nous, en nous incitant à rêver. La Vie deviendra finalement un Rêve non baroque, sans ombres ni contorsions. Nous vivrons exclusivement pour rêver et pour réaliser directement, immédiatement, nos rêves. Il n'y aura plus de télévision, plus d'écran, nous ne verrons plus rien comme aujourd'hui, c'est-à-dire de manière dualiste, passive, séparée, piégés que nous sommes à l'Extérieur, condamnés même à l'extériorité, pris dans la rupture.
Nous vivrons-rêverons tout, tout le temps : « comme en rêve », avec des images de nous-mêmes en guise de monde à nous. L'image proprement dite disparaîtra pour systématiquement devenir réalité ; une réalité éphémère parce que rien ne doit durer comme (jusqu') à présent, puisque la durée des choses est la terreur

de l'histoire, la fatalité, tout doit être continuellement amélioré, d'une seconde à l'autre, nous vivons pour réaliser le Progrès avec succès, le Mieux permanent, le Plaisir infini.

Et tout cela, grâce aux matelas de l'avenir, grâce à l'avenir comme matelas suprême !
Aucune opposition, aucune sensation : tout sera mou et convenable, passif, automatiquement accommodant, tout nous enlacera, nous accueillera avec une hospitalité universelle (un autre rêve philosophique qui sera enfin accompli !), plus rien ne nous résistera, nous aurons alors balayé toute opposition.
Tout disparaîtra. Pouvoir immédiat, sensation de bien agréable et sans fond, car la sensation de bien est créée par la disparition même de la réalité.

Nous évoluerons dans un vide concentrique dont nous serons le centre d'irradiation chaud. Nous nous tiendrons chaud à nous-mêmes dans un monde réfractant, mais non réfractaire. Un vide accueillant se propagera tout autour de nous. L'environnement même disparaîtra.

L'art, technique de la disparition.

Et alors, seul l'art continuera de faire apparaître quelque chose, seul l'art nous fera encore sentir quelque chose.

L'art devra re-créer la dureté, l'âpreté, l'opposition, le résistant, le sensible, la rencontre, le contact, la présence et la co-présence.

La vraie révolution est la révolution invisible des matériaux, la fabrication de la matière elle-même. Les télétechnologies de l'image constituent aujourd'hui seulement les pionniers de cette évolution. Tout comme les télévisions,

les écrans, « l'infrastructure » technologique suivent déjà la voie et le destin de l'image en se virtualisant, en s'aplatissant, en disparaissant pour se réaliser ; la réalité elle-même, la matière elle-même suivront cette destinée de la réalisation-disparition.

Nous reposerons dans la ouate, affalés dans la douceur, dans le vide.

Autre signe actuel : le désir de relâchement dominant chez les jeunes qui, même pour cinq minutes, où qu'ils se trouvent, s'allongent, tout en prenant les postures courantes de la vie quotidienne ; ils veulent se sentir bien, sentir le plaisir du simple fait d'être : la réalisation du Rêve.

Aucune résistance, jusqu'à l'infini.

Et alors, seul l'art pourra ramener le souvenir de la réalité. La tâche de l'art est la réalité pure et simple, la réalité obsolète, éculée.

Le rôle futur de l'art sera énorme, monstrueux : l'art devra recréer non seulement un monde, mais la réalité elle-même. Tout reposera sur ses épaules.

Dans l'avenir, l'art remplacera entièrement la réalité ; il devra la suppléer, telle une prothèse ontologique totale, pour recréer la sensation de réalité, le déplaisir « historique », historicisé et démodé d'être à travers l'autre, avec l'autre, sur lui et contre lui.

L'art incarnera la contre-technique du « Déplaisir », de la « résistance des matériaux ». Seul l'art sera capable de recréer la sensation « désagréable » d'histoire, d'ajournement, de clôture, d'incomplétude, d'impuissance, de finitude, de non-réalisation du Rêve, en un temps où la technique aura dépassé les limites de tout cela et où l'Humain lui-même sera devenu le suprême Matelas de l'Homme, l'Homme-Matelas.

Malheureusement, l'avenir appartient à l'art. Nous sommes condamnés à devenir, tous, des artistes, si nous voulons continuer à sentir, à ressentir quelque chose, n'importe quoi.

OP-1.5

CQVÀN

Pierre
Bismuth

Pierre Bismuth
***Coming Soon*, 2009**
Étude numérique préparatoire

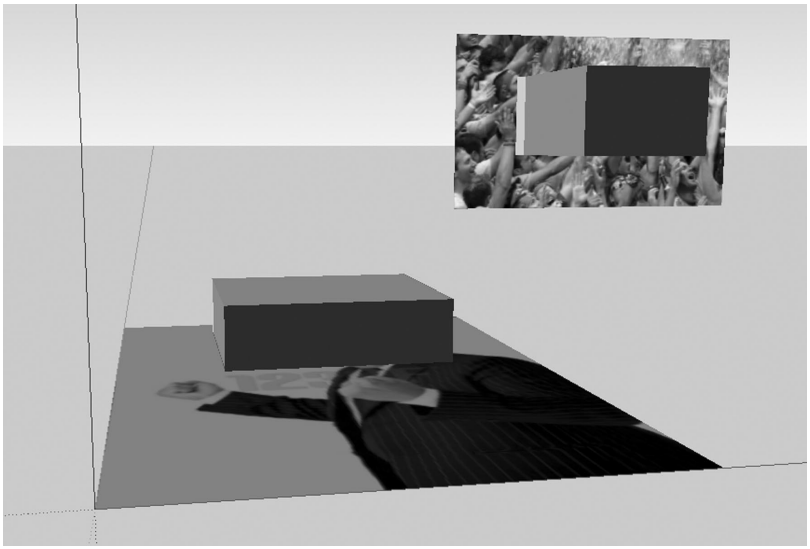
ning
oon

OP-1.6

CQVÀN LE P.L.AN.

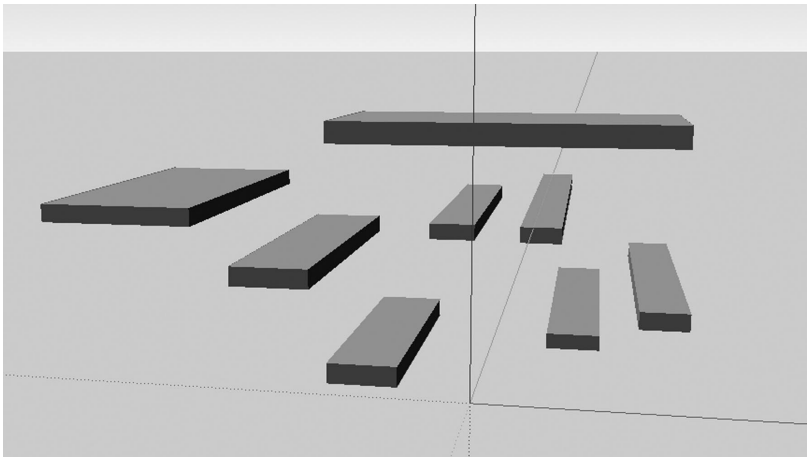
frédéric
dumond

le projet le p.l.an. questionne les notions
de prédiction, de scénario, d'anticipation, peut-être de résolution
dans la langue
via
les champs du récit, du format, du code, du chiffre, de la décision
le projet entend travailler le récit par l'audit
l'audit comme forme
l'audit mesure l'écart entre l'aujourd'hui et l'objectif
via
des processus d'enquête
d'analyse, de reconstruction et d'écriture (mise en place de scénarii projectifs…)
l'audit s'approche du *storytelling*
l'audit est un récit téléologique, orienté
c'est un récit codé, chiffré qui doit aboutir
c'est un recueil de données
l'audit programme
le p.l.an. (pour « processus linguistiques d'anticipation »)
ou la transformation en acronyme d'un nom commun
joue aussi de tous les sens du mot plan
(par exemple l'audit est de l'ordre de la cartographie d'un territoire/d'un champ
humain/social/économique/productif…)
parce que l'entreprise est comme un visage, l'image même de l'altérité
et de l'inconnaissable (Lévinas)
le projet (l'hypothèse) est de découvrir les traces du futur dans l'état présent
et c'est dans la forme (celle de l'installation) que pourra se résoudre une hypothèse
le projet sous-tend la critique du libre arbitre, dans le sens
où ce qui se voit aujourd'hui
ce qui émerge dans le visible aujourd'hui
est le résultat de décisions antérieures
cela vient de ce qui a été décidé
avant
et ce depuis toujours
sans doute depuis toujours
(à moins de produire de l'événement



frédéric dumond
Novembre 09.1, 2009
Projet SouRCE,
simulation 3D

ou ce qui est de nature à introduire une rupture
de la disruption donc
une révolution par exemple)
le projet le p.l.an. travaille sur les notions de visibilité et d'invisible
ce qui du souterrain émerge
et comment l'imprévu, comment ce qui advient est vite absorbé
il est question
de travailler sur les langues parlées par chacun dans l'entreprise, de capter donc
un flux, des flux
de travailler avec la manière dont chaque acteur vit et se représente ce qu'il vit
prendre acte
qu'à partir d'une langue commune
chaque personne parle sa propre langue, en fonction de son être, son savoir, son rôle,
sa position, ses enjeux, sa stratégie, ses peurs, etc.
qu'il y a quelque chose comme des sabirs, des micro-langues en fonction des positions
socio-hiérarchiques
et des situations
que cela est une fiction globale générée par chacune des fictions singulières
le p.l.an. travaille les notions de contrôle via la langue quand elle est au service
d'un récit téléologique
ce qui vient alors, dans la réflexion sur la langue, prend la forme d'une lutte
entre deux formes du Verbe :
1. là où se travaille la langue comme expérience (de pensée, d'expression, de réception)
versus
2. là où s'utilise la langue comme véhicule téléologique (communication, information,
vente, politique…)
la langue lieu de pouvoir lieu de contrôle
la question qui se pose serait quelle fiction génère une entreprise pour que chacune



frédéric dumond
Novembre 09.2, 2009
Projet SouRCE,
simulation 3D

de ses cellules (ou presque) accepte de suivre un même but
que se passe-t-il quand tout le monde agit en fonction d'une attente (donc d'un énoncé antérieur à son action propre)
quelle motivation procède de l'adhésion à un projet, ou n'est-ce pas du tout une question d'adhésion mais de nécessité financière ? alors, qu'est-ce qui fait tenir, donc
quelle cohésion
quelle langue de cohésion, quels processus de fiction sont à l'oeuvre dans l'entreprise pour assurer la cohésion des personnes ?
de là, qui, dans la fiction générée, anticipe ?
le p.l.an. s'appuie sur une présence longue en entreprise
il nécessite une immersion
le p.l.an. travaillera à partir de ce qui sera compris au moment de l'immersion
(il semble là que le secteur tertiaire soit à privilégier (à voir...))
le p.l.an. prendra la forme d'une installation vidéo avec objets (contrepoints, repères)
émergences :
un film dans l'espace où les objets présents seront issus du champ d'expérimentation (entreprise) et seront à la fois des ponctuations et des signes de réel (et de son déplacement)
la langue est foncièrement une hétérotopie (Foucault)
l'installation assemble des éléments issus du réel, pour faire entendre l'expérience de la langue dans toute son altérité : une langue qui ne serait pas faite pour croire et suivre mais pour sentir et comprendre
petit lexique préparatoire :

anticipation :
au sens général du terme, une anticipation correspond à une phase où sont développées des idées qui n'apparaîtront effectives – sous la forme d'une technologie d'un régime politique, etc. – que « plus tard », en général des années voire des dizaines d'années après l'intuition initiale
en gestion des risques, la notion d'anticipation est importante. lorsqu'on perçoit un danger potentiel, le plus souvent sous la forme de signaux faibles, on peut anticiper les risques. on a par exemple réussi à anticiper le danger lié à la non-conformité des systèmes d'information au problème de l'an 2000
audit :
du latin *audire*, écouter, l'audit est un outil d'enquête, d'analyse et de contrôle de tous domaines afin de définir des orientations pour l'avenir, de prendre des décisions pour modifier un état actuel et préparer son évolution. au départ, outil romain désignant les contrôles effectués au nom de l'empereur sur la gestion des provinces
disruption/disruptif :
1. en électricité, qui transperce un isolant en désorganisant sa structure mécanique et chimique, momentanément ou définitivement
2. (anglicisme) perturbateur, perturbant
format :
– en informatique, format de données des fichiers. mise en forme ou structure d'un fichier de données selon des règles précises et contenant des champs sélectionnés
– en imprimerie, dimension d'un volume en hauteur et en largeur
– relatif au support matériel sur lequel l'œuvre a été tournée, soit la pellicule (ou film)
– le format d'un programme marque sa durée
– désigne la largeur et la longueur d'une feuille
– un format propriétaire est un format exclusif utilisé par un logiciel. la majorité des logiciels possèdent leurs propres formats
– le terme de «format» regroupe les différentes tailles (en pixels) ou les types d'affichage (par exemple les *pop up*, *billboard*, etc.)
– taille d'une surface sensible (papier ou film)
(...)

OP-1.7

CQVÀN

JUSTES EN AVANT

Frédéric Neyrat

AVANT-GARDES ET ANTICIPATIONS ÉMERGENTES

« La poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant. »
(Arthur Rimbaud)

Campagnes publicitaires, propagandes *soft* et discours politiques chercheraient aujourd'hui à nous raconter des histoires pour nous inciter à l'achat, au vote, à la conduite recherchée ; *storytelling*, dit-on [1]. Ces histoires *fermement intéressées*, dont le but est de produire d'abord et avant tout de la croyance, ont pour armature technologique et imaginaire le programme d'une *surveillance préventive* consistant à tenter de prévoir certains comportements pour les modifier, les empêcher avant même qu'ils n'adviennent. Tel est l'objectif du *data mining* (« fouille de données »), technique de collecte et de traitement d'informations cherchant à faire émerger par son opération même des corrélations – c'est-à-dire des connaissances. Des connaissances sur un client dont le profil de consommation montre qu'il serait sur le point de rompre son contrat ; des lumières sur un citoyen qui méditerait une forme de désobéissance civile. Fictions politico-commerciales, technologies de surveillance policière et anticipations préventives caractérisent ce que nous nommons les *sociétés de clairvoyance* [2].
Face à ces fictions technologiquement assistées tendant à émonder le possible, à prévenir tout acte inédit au profit de conduites attendues, c'est-à-dire stéréotypées, il devient urgent – politiquement et esthétiquement – d'opposer un imaginaire capable d'ouvrir le possible, ou plus précisément la possibilité du possible, l'à-venir en tant que donnée improbable. Mais que veut dire ouvrir l'avenir avec de l'imaginaire ? Si l'on met d'ores et déjà l'avenir en forme avec des images et des propositions, on l'annule !
On en restreint le champ par avance, tombant dès lors sous le coup des sinistres *anticipations préventives* plus haut évoquées… Il existe pourtant un certain genre d'anticipations que l'on dira *chaosmiques* (Guattari), *émergentes*, ou *dissipatives* (Prigogine), dont l'enjeu est non pas de prévoir le futur mais

1. Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007. Le *storytelling* ne consiste pas à raconter une expérience passée, mais « trace les conduites, oriente les flux d'émotions », afin de « s'identifier à des modèles » et « se conformer à des protocoles » (p. 16-17). Ces récits « n'explorent pas les conditions d'une expérience possible, mais les modalités de son assujettissement » (p. 199). Objectif : non plus séduire ou convaincre mais « produire un effet de croyance » (p. 42).

2. Sur tous ces points, *cf.* notre article « Avant-propos sur les sociétés de clairvoyance » (*Multitudes*, n°40, à paraître), ainsi que Éric Sadin, *Surveillance globale*, Paris, Climats, 2009.

d'*ouvrir le présent* pour lui-même, de l'installer dans sa possibilité sans pour autant l'y fixer à demeure. Ces anticipations émergentes caractérisent singulièrement les formes artistiques avant-gardistes. Formes dont nous avons besoin aujourd'hui pour nous dégager des sociétés de surveillance et de contrôle, pour rendre possible le présent. Car il n'est nul présent sans avances, sans croyances et sans promesses.

Actes et Manifestes

On nous assure pourtant que les avant-gardes sont mortes et enterrées. Définitivement, et heureusement dira-t-on, tant elles auraient été excessives, méchamment hors limites, para-totalitaires ou compromises avec les fascismes ambiants (Marinetti, Pound), violemment inconséquentes c'est-à-dire – pour employer le lexique à la mode – terroristes (Breton définissant l'acte surréaliste « le plus simple » par le fait de « descendre dans la rue » et « tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule »), dogmatiques (pratique de l'excommunication permanente au nom d'une pureté programmatique), hermétiques, donc élitistes, et finalement récupérables – comble du comble ! – par une industrie du divertissement à la recherche de sensations fortes. Accablant… Ne restera plus qu'à les déterrer à l'occasion de quelque rétrospective, la bien-nommée, afin de vérifier, muséalement, leur disparition définitive.
Tous les traits plus haut énumérés ne définissent pourtant que certains *effets de surface* des avant-gardes, interprétés en lieu et place de leurs caractéristiques *intrinsèques*. Afin de saisir ces dernières, suivons quelques instants l'analyse conduite par Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*, décrivant parfaitement la tension à l'œuvre dans toute avant-garde, son double mouvement fondateur : transformer radicalement les formes de l'art ou bien en les rendant « identiques aux formes de la construction d'un monde nouveau où l'art n'existe plus comme réalité séparée », ou bien en « préservant l'autonomie de la sphère artistique de toute forme de compromission avec les pratiques du pouvoir et de la lutte politique ou les formes d'esthétisation de la vie dans le monde capitaliste[3]. » Attribuable au « régime esthétique de l'art » inauguré par le romantisme allemand et actualisé par les avant-gardes des XIX^e^ et XX^e^ siècles, ce « paradoxe fondateur » s'énonce ainsi : « La solitude de l'œuvre porte une promesse d'émancipation. Mais l'accomplissement de la promesse, c'est la suppression de l'art comme réalité séparée, sa transformation en une forme de vie[4]. » Ces lignes indiquent le problème fondamental de l'avant-garde, sans pour autant l'analyser : « nouveau », « transformation », « accomplissement », « promesse » ? Les avant-gardes se définissent d'abord et avant tout par un rapport singulier au temps – mais lequel ? Un rapport au futur pourrait-on croire.
Rien n'est moins certain. Dans *Le Siècle*, Badiou soutient que la rupture avec les schèmes artistiques antérieurs, sur laquelle se fonde toute avant-garde (et par laquelle arrivent scandale, incompréhension et rejet), a fondamentalement

3. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 169-170.

4. *Ibidem*, p. 53. On lira à propos de ce livre l'article éclairant d'Elie During, « Le malaise esthétique » in *Art Press*, n° 306, novembre 2004.

en vue la construction du présent, « un présent pur de l'art. Il n'y a pas à attendre. Il n'y a pas de postérité, il y a un combat artistique contre la sclérose et la mort, ici et maintenant (...). Et comme le présent est constamment sous la menace du passé, qu'il est fragile, il faut l'imposer par l'intervention provocatrice du groupe, qui assure le salut de l'éphémère et de l'instant contre l'établi et l'institué[5] » ; là où le classicisme se rapporte au passé continuel de l'art, l'avant-garde dit : « Nous commençons ». Problème : comment savoir qu'un « nous » a commencé ? Réponse : « Seule *l'intensité* vitale de la création artistique permet de reconnaître le commencement[6]. » Cette exigence d'intensité instantanée explique la raison pour laquelle les avant-gardes ont souvent privilégié l'acte sur l'œuvre, un coup de poing *manifeste* n'exigeant nul délai. Badiou pointe cependant l'existence d'un écart entre la promesse programmatique, qui vise un futur, et l'acte, qui veut décider d'un présent. Soit la formule de Breton citée par Badiou, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » (*Nadja*). Cette « image donne la charge de l'urgence » sans pour autant attester « que la *chose même* soit là ». Telle serait la fonction des Manifestes : tenter de nommer ce qui, dans l'acte de rupture artistique que vit au présent l'avant-garde, manque structurellement de mots – « le Manifeste est la reconstruction, dans un futur indéterminé, de ce qui, étant de l'ordre de l'acte, de la fulguration aussitôt évanouie, ne se laisse pas nommer au présent ». Essence du présent, l'acte ne pourrait dire simultanément son sens et ses conséquences, sauf à se nier comme acte ici et maintenant, au point de se penser comme déjà passé (autrement dit classique...). D'où la nécessité d'un futur affirmé, « invention rhétorique d'un avenir », qui pourra dire seulement dans l'après-coup ce qui aura eu lieu[7]. Mais un futur absolument indexé au présent.

Avances, retards et disparitions

Précisément ce qu'affirme Guy Debord en 1963[8]. L'avant-garde, écrit-il, est synonyme de « nouveauté », elle « décrit et *commence* un présent possible » et « n'a pas son champ dans l'avenir » ; reste à déterminer la forme d'un présent radical impliquant, paradoxalement semble-t-il, une *avant*-garde. Pour vraiment commencer le *possible*, il faut lutter contre le présent *actuel* dans la mesure où celui-ci porte le « poids du passé » et « retard[e] » sur ce qui devrait commencer. Il existe néanmoins pour l'avant-garde une mauvaise façon de se rapporter à ce commencement, lorsqu'elle se définit comme ce qui « va de l'avant », alors qu'au sens « fort, généralisé »,

5. Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 189-197.

6. Le concept d'intensité permet à Pound de démarquer le vorticisme d'un futurisme jugé trop extensif – encore trop impressionniste, trop attaché à la question du mouvement et condamné à se finir en *cinéma* (*Ezra Pound*, Paris, L'Herne – Fayard, 1997, art. « Le vorticisme »).

7. On pourrait presque lire les thèses de Hal Foster (*Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005) comme une conséquence de cette structure logique : la néo-avant-garde (Minimalisme, Pop'art, Hyperréalisme) actualise après coup l'avant-garde « historique » (celle des ready-mades, des collages, des monochromes, des « contre-reliefs » (Tatline)). Là où l'avant-garde historique s'affirme dans la « déclaration » et l'« acte performatif » (Duchamp, Rodchenko), la « néo-avant-garde » (Broodthaers, Haacke, Buren) crée, tout en analysant et déconstruisant le cadre institutionnel de ces actes performatifs (p. 45-47). En ce sens, l'avant-garde historique « revient du futur » (p. 59) par sa répétition déconstructive.

8. Guy Debord, « L'avant-garde en 1963 et après » in *Œuvres*, Gallimard – Quarto, 2006, p. 638-641.

l'avant-garde est « dépassement de la totalité sociale » : c'est la raison pour laquelle toute avant-garde culturelle véritable doit se fondre avec l'avant-garde « politique *réelle* ». Lorsque cette jonction s'effectue, il n'est plus possible de distinguer entre l'objet produit et le sujet de cette production, entre *poiesis* et *praxis*. C'est alors que l'avant-garde s'autoproduit, qu'elle s'invente comme une nouvelle forme de vie. « La première *réalisation* d'une avant-garde, maintenant, *c'est l'avant-garde elle-même.* » Et non les œuvres d'art, qui ne peuvent être que les « sous-produits » de l'« activité centrale d'autoformation » de l'avant-garde « authentique ».

Crucial renversement : faire des œuvres d'art l'objectif d'une avant-garde est se condamner au monde culturel, aux musées, aux expositions, autrement dit à la fabrique immédiate du passé. Voilà pourquoi les avant-gardes « factices » ne font que *retarder*. Retarder non pas sur ce qu'il faudrait faire, mais sur ce qu'il faudrait cesser de faire pour qu'il y ait, *enfin*, un présent.

La véritable avant-garde ne peut en effet viser que sa propre disparition, et non sa perpétuation (en tant que telle ou dans les œuvres). Viser sa maintenance serait restreindre le présent à ce qu'il est, son actualité et la reconnaissance qu'il peut octroyer. Pour que le présent ait lieu comme tel, il est nécessaire d'intégrer presque par avance sa disparition. Car envisager pour sa propre présence un avenir persistant serait obstruer l'avenir, *condamner* – comme on le dit d'un tunnel – *la durée s'étirant du présent vers l'avenir*. Mot d'ordre : débarrasser le plancher de l'avenir pour donner toit au présent. Sous peine de projeter dans l'avenir la domination du passé. Dépasser l'avant-garde, écrit Debord, consiste à « réaliser une praxis, une construction de la société, à travers laquelle, à tout moment, *le présent domine le passé* ». Ce dépassement ne vise donc pas la forme finale de l'œuvre (comme l'auront compris, à tort, ceux qui auront voulu « aller de l'avant » en transportant et transposant tel quel le poids d'un passé mortifère), mais les conditions socio-économiques et politiques initiales de la création. Si ces conditions étaient réalisées, il n'y aurait plus d'avant-garde, dans la mesure où celle-ci ne souffre qu'une seule définition : la « résistance contre la domination (la prédominance, l'autorité) du passé sur chaque moment du présent. Ainsi pensée, l'avant-garde authentique qui se dépasse elle-même est inattaquable, car *elle est le présent*[9]. »

Ce présent, elle l'est en tant qu'elle résiste à la persistance du passé comme du futur. Dans le film de Debord intitulé *Hurlements en faveur de Sade*, nous entendons ceci : « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes. » et dans cet autre film, *Critique de la séparation*, Debord fait de ces enfants perdus le « carrefour » où se rencontrent la sphère de la « perte » (le « temps passé », « l'écoulement des choses ») et celle de la « découverte, de l'exploration d'un terrain inconnu ; toutes les formes de la recherche, de l'aventure, de l'avant-garde ». À l'origine, les enfants perdus étaient

9. Debord ajoute qu'une sociologie qui voudrait expliquer ou comprendre l'avant-garde devrait « entrer dans son langage », sous peine de n'employer que la langue du passé. Elle devrait entrer dans son langage car aucun autre ne serait opérationnel pour évaluer ce qui produit ses propres critères d'évaluation – elle devrait faire le même « pari » que cette avant-garde. « L'observation scientifique désintéressée » est impossible « en cette matière où le phénomène est unique, non répétable, et où qui l'observe a déjà pris parti, dans quelque mesure ». Lorsque Badiou écrit que l'artiste d'avant-garde remplace un impossible « métalangage » (relatif à ce qui est train de se créer) par l'invention d'un futur (*Le Siècle*, *op. cit.*, p. 195), il applique à l'artiste lui-même ce que Debord attribue à l'impossibilité d'un discours extérieur à l'œuvre qui se veut être au présent. C'est à partir de ces idées qu'il faut relire ce passage de la *Lettre au voyant* : « On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé ? Les Critiques ! ! Les Romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur ? Car je est un autre », etc.

les jeunes soldats voués aux missions dont on ne revenait pas, envoyés en avant-poste dans une situation désespérée. Debord en fait la métaphore de l'avant-garde.

Présence de l'imaginaire et po(i)nt de rupture

Mais quoi ! Que nous dit-il, ce Debord : que l'on peut être au présent – pire – que ce présent, on peut l'être ? De surcroît « authentiquement » !
Avec un arrière-fond sacrificiel ! À ce stade de l'analyse vient immanquablement l'épithète infâmante : « romantisme ». Traduisez : infantilisme, idéalisme, purisme – donc fascisme. Combinez tout cela. Avant-garde = mythe romantique idéaliste à propension totalitaire. Vous trouverez ces idées, plus ou moins rassemblées, un peu partout. Ainsi, et pour ne prendre qu'un seul exemple, prenez le titre évocateur de l'ouvrage de Rosalind Krauss : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [10]. Il s'agit de contester les mythes avant-gardistes de l'originalité, de l'origine et de l'originaire – de l'« autocréation absolue [11] » – en montrant que, là où Malevitch, Léger, Mondrian, Reinhardt, Sol Lewitt, Ryman, etc., croient inventer quelque chose à coups de zéros, de monochromes et de grilles, ils ne font pourtant que se répéter les uns les autres, se condamnant à la répétition par le choix même de ces structures qui sont sans père : les droits d'auteur de la grille « se perdent dans la nuit des temps et cette figure est, depuis quantité de siècles, tombée dans le domaine public [12] ». D'où la promotion par Rosalind Krauss de la « critique démythifiante » et d'un « art véritablement post-moderniste [13] », par exemple celui de Sherrie Levine qui « déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine », affirmant que l'origine est toujours déjà une copie. Art du « multiple sans l'original » et de la « *re*production [14] ».
Voilà qui est ne pas comprendre ce que nous dit Debord, à savoir que la question avant-gardiste de l'origine à recommencer perd tout son sens à être coupée de sa dimension politique, de ce que Castoriadis appellerait l'« institution imaginaire » : c'est à cette fonction que se confrontent les avant-gardes, c'est un imaginaire instituant qu'elles tentent de solliciter. Or cet imaginaire vise le *po(i)nt de rupture* du présent, et l'art avant-gardiste convoque les formes originelles (grilles, silences, « zéro des formes » (Malevitch)) comme matériaux susceptibles d'être utilisés dans la construction de ce qui, du présent, est de l'ordre du maintenant-comme-jamais.
Or nous affirmons que la forclusion de ce po(i)nt de rupture aura toujours

10. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

11. *Ibid.*, p. 135.

12. En outre, la grille est encore une « figure » : « À travers son propre maillage, elle crée une image du tissu infra-structurel de la toile ; par son réseau de coordonnées, elle s'organise en métaphore de la géométrie plane du champ ; par sa répétition, elle configure l'extension de la continuité latérale. Aussi la grille ne révèle-t-elle pas la surface en la mettant à nu ; elle la voile, au contraire, par une répétition » (*ibid.*, p. 139).

13. *Ibid.*, p. 148.

14. *Ibid.*, p. 165.

pour effet d'évacuer la dimension de la présence, celle-ci impliquant toutes les forces vives de l'imaginaire. Ce qui ne signifie nullement que le présent soit plein comme un œuf ; mais un œuf supposé toujours déjà cassé ne donnera jamais aucune poule. Autrement dit, que le présent soit toujours « différent » de lui-même (Derrida) et que le « retard » soit « originaire [15] » ne suffisent pas à rendre compte de la façon dont cette différence *s'étire* de son origine introuvable vers sa répétition-originaire-différée. Et il n'est pas du tout certain que l'art d'une Sherrie Levine échappe à cette bienheureuse durée créatrice. C'est même cet étirement du temps qui peut rendre compte d'une relation du présent au futur. L'application par Hal Foster de la logique freudienne de l'après-coup à l'art est certes fructueuse, si elle ne conduit pas à minorer l'invention à l'œuvre dans la répétition. Autrement dit, il s'agira un jour d'appliquer cette approche aux dites « néo-avant-gardes » afin de montrer le présent qu'elles ont produit sans pouvoir effectuer pour elles-mêmes la présentation de cette présentation ce qui veut dire au final, une fois ce cercle herméneutique parcouru jusqu'au bout, qu'il faut revenir au point de départ. Ici et maintenant.

Ici et maintenant

Ce que les avant-gardes rendent possible, c'est d'une certaine manière la croyance au présent comme tel, pour lui-même. Ainsi Marinetti affirme, en 1915, que « le futurisme n'est pas et ne sera jamais *prophétisme* » (*En cette année futuriste*). Mais ce présent n'est pas l'actualité qui, elle, n'est jamais envisagée que comme quelque chose de déjà passé, remplacé, toujours déjà consommé. Les anticipations du capitalisme supposent que le futur est fixé, plein de ce que nous sommes déjà supposés faire en tant que consommateurs – ce qui annule le présent, en le réduisant à un comportement attendu. À l'opposé de cette conception, les enfants perdus de l'avant-garde explorent des terrains inconnus, et ces explorations nourrissent le présent, lui donnent de la consistance, l'étoffent au-delà de l'instant. C'est pour cette raison que toute anticipation créatrice est *dissipative* ; il lui faut détruire ce qui obstrue les sens, afin de réaliser le programme rimbaldien : « Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.» Détruire ce qui empêche de voir, de sentir et de vivre. Mais cette destruction ne peut être que la condition de la création, la dissipation est le terreau chaotique d'où pourrait naître ce qu'on n'attendait pas. Telle est l'autre face de l'avant-garde, qui apparaît jusque dans les monochromes les plus achevés. Émergente, l'anticipation devient dès lors la forme d'accueil que l'on promet à celui qui s'engage dans une voie qu'on ne lui avait pas prédite. C'est cette promesse que l'art doit faire pour s'opposer, image contre image, croyance contre croyance, au passé recolorisé, au futur immunisé comme au présent désaffecté.

15. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 301-303.

TITRE À DÉFINIR SUR LE MOMENT

Dominique Noah Hinrich Sachs

Entretien enregistré et édité à Stockholm, novembre - décembre 2009

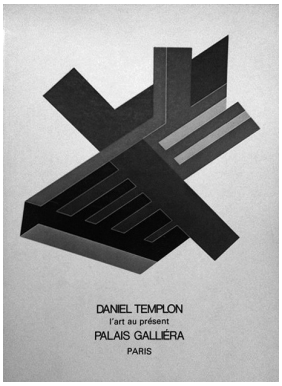
Traduit de l'anglais par Vincent Broqua

Dominique Noah Vous m'avez invitée en qualité de théoricienne de la culture pour discuter du champ de la culture, de ses représentations et des croyances qui la sous-tendent. Qu'est-ce qui préside à votre intérêt pour toutes ces questions ?

Hinrich Sachs Voilà une question bien difficile pour commencer. Voyons… depuis des années, mon travail a été guidé par un intérêt pour les codes culturels – le second degré des objets, des images, des formes et des valeurs – mais je ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi je m'y intéresse autant. Dans ma pratique artistique, j'ai tenté de travailler les codes auxquels nous sommes confrontés depuis la naissance : je les ai caressés à rebrousse-poil, j'ai opéré des permutations entre eux, je les ai traduits et les ai polis…

***Pierre (objet trouvé)*, 2007**
Document photographique
Môtiers, Suisse

DN La terminologie que vous utilisez est typiquement celle d'un artiste – un ensemble de métaphores – et reproduit, intentionnellement ou pas, la non-identification constitutive de votre pratique. Il se trouve que je connais votre travail depuis près de cinq ans, et j'aimerais définir votre production en des termes différents : des situations matérielles ou moins matérielles ont été mises en place, orchestrées et annoncées publiquement, généralement en omettant, en inversant ou en appliquant à mauvais escient les codes et l'information qui entraient en jeu. Cependant, les dynamiques créées par ces situations restent sporadiques et difficilement transformables en valeur culturelle. Comme Anselm Franke paraphrasant Bruno Latour, on pourrait dire que, dans le meilleur des cas, il se peut que vous ayez produit un « micmac » – ni purs objets ni concepts – culturellement situé dans un domaine sans conséquence depuis le temps des « Modernes ». On pourrait appeler ce domaine les Arts. Cependant, il faut reconnaître la vertu de la fonction sociétale des productions opaques et floues qui sont le lot des activités artistiques.
HS Je ne crois pas vraiment pouvoir répondre à cela… Mais, concernant le fonctionnement des activités artistiques, je porte un vif intérêt à leurs temporalités. Les récits hyperboliques, comme on en trouve dans la science-fiction, ne sont pas vraiment ce à quoi je pense ici. En revanche, j'ai plaisir à parler des concepts permettant de penser la réception des œuvres et ses différentes temporalités, qui dépendent du contexte. Autrement dit, pensez-vous que telle ou telle œuvre mette en place des stratégies pour orchestrer ou répondre à sa réception (immédiateté, retard, contexte, futur) ?



Daniel Templon
***L'art au présent*,**
Festival d'Automne,
Paris, Palais Galliéra,
octobre-novembre 1974.

DN Au travers des premières formes d'expression en Occident, on voit déjà qu'une sorte de déviation du « temps de la réception » est élaborée dans les pratiques de création. Cette déviation se cristallise dans le désir et se trouve souvent dissociée du « temps réel » de la création. Je pense ici à Homère et, plus tard, à la vague tradition de « continuité » des poètes dramatiques antiques. Déjà, à l'époque, le terme grec « isterofimia » – reconnaissance postérieure ou reconnaissance dans l'éternité – exprimait une temporalité, quand bien même hiérarchisée, liée à une pratique de l'œuvre d'art (et dans certains cas à l'acceptation du succès). Les idées de découverte et de redécouverte, les idées de reconnaissance, d'oubli, de réapparition étaient toutes programmées, imaginées et organisées dès le départ dans une chronologie où « ici » et « maintenant » ne pouvaient pas ne pas être une perspective parmi d'autres seulement. Mais, à vrai dire, je peux imaginer une fonction contraire et pertinente de l'« ici » et du « maintenant », une fonction plus proche de nous qui peut permettre de proposer une nouvelle relation dynamique au temps : le concept « vingtiémiste » d'avant-garde pourrait être compris comme la dilatation de l'« ici » et du « maintenant » vers un « futur » hypothétique.

HS Dois-je déduire de vos réflexions que vous considérez l'orchestration de la réception d'une œuvre comme étant ringarde ? Autant je trouve difficile de relier le contemporain au temps d'Homère ou au Moyen Âge, autant je pense qu'il n'est pas incongru de le relier au XIX^{e} siècle… Je pense que de nombreux éléments dans l'identification et la défense des « Modernes » concourent à développer une évaluation singulière de la perception. Pour ne prendre que quelques exemples : la conviction de Baudelaire selon laquelle la nouveauté radicale devrait influencer immédiatement les systèmes existants, ou Courbet louant une tente pour montrer son « Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale » à côté de l'Exposition universelle de 1855, demandant à être reconnu dans le temps le plus court possible ou, en d'autres termes, dans un temps qui n'accorde plus de valeur à l'éternité ou au jugement dernier, au profit de la presque immédiateté. Le Modernisme du XX^{e} siècle suppose être à la hauteur d'une reconnaissance dans un temps court, et qui s'accélère encore avec le Pop'art et le Minimalisme, où s'amalgame le temps de la perception, celui du présent et de la culture actuelle (voir le catalogue du palais Galliera depuis le début des années 1970). L'un des termes clés pour les œuvres et la théorie artistique du Modernisme aura été « littéralité », qui fut aussi traduit en français par « immédiateté physique ». Dans cette perspective « vingtiémiste », l'orchestration sophistiquée et la perception retardée ont presque été l'exception.

24 Décryptages Focus

Le Monde
Jeudi 15 octobre 2009

Jeux vidéo en pointe
ACTIVITÉS DE LOISIR PRATIQUÉS AU COURS DES DOUZE DERNIERS MOIS, sur 100 Français de 15 ans et plus

	1997	2008
Bricolage	50	49
Cuisine « bons plats »	50	48
Mots croisés*	32	40
Jardin d'agrément	40	37
Jeux vidéo	24	36
Randonnée	34	35
Activité physique ou sportive	33	32
Jardin potager	21	19
Tricot, broderie	18	19
Jogging/footing	18	18
Pêche/chasse	16	12
Yoga/relaxation	4	5

* EN 2008, MOTS FLÉCHÉS ET SUDOKU ONT ÉTÉ AJOUTÉS

L'ordinateur dope la culture
DURÉE D'UTILISATION DE L'ORDINATEUR PAR SEMAINE (en heures), ET PRATIQUES CULTURELLES ANNUELLES (en %), sur 100 personnes de chaque groupe

La télévision en recul chez les jeunes
DURÉE MOYENNE DEVANT LA TÉLÉVISION SELON L'ÂGE, moyenne en heures par semaine, sur 100 personnes de chaque groupe

SOURCE : PRATIQUES CULTURELLES 2008, DEPS, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2009

Le Monde
Jeudi 15 octobre 2009

Focus Décryptages 25

Un Français sur deux exclu ou presque de la culture
INDICATEUR GLOBAL DE FRÉQUENTATION DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS, en % au cours des douze derniers mois, sur 100 personnes de chaque groupe

SOURCE : PRATIQUES CULTURELLES 2008, DEPS, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2009

L'écoute de musique progresse, la fréquentation des concerts classiques recule
ÉCOUTE QUOTIDIENNE DE MUSIQUE SELON L'ÂGE, en %, sur 100 personnes de chaque groupe
FRÉQUENTATION DES CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE AU COURS DE LA VIE SELON L'ÂGE, sur 100 personnes de chaque groupe, en %

Internet bouscule les choix culturels des Français

Pour la première fois depuis 1997, une enquête décrit et analyse les pratiques culturelles en France. L'ordinateur occupe désormais une place centrale, sans freiner les sorties au cinéma ou au concert

Les milieux culturels risquent de prendre comme un choc les 280 pages d'une enquête menée par Olivier Donnat, sous le titre *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, qui devait être dévoilée par le ministère de la culture, mercredi 14 octobre. Dans quelle mesure les Français vont-ils au théâtre ou au musée ? Lisent-ils toujours des livres et lesquels ? Regardent-ils encore beaucoup la télévision ? Comment va-t-on au cinéma ou au concert selon que l'on est un homme ou une femme, jeune ou vieux, riche ou pauvre, parisien ou provincial ?

La première étude de ce genre date de 1973. D'autres ont suivi en 1981, 1988 et 1997. Il a donc fallu attendre onze ans avant que ne soit réalisée cette enquête 2008. Un travail d'autant plus attendu qu'entre-temps les ordinateurs et Internet ont débarqué en force dans les foyers. *« En 1997, à peine un ménage sur cinq disposait d'un ordinateur, et la proportion d'internautes dans la population française était inférieure à 1 % »*, écrit Olivier Donnat, auteur de cette étude, comme de celles de 1988 et 1997. Aujourd'hui, 83 % des gens ont un ordinateur à la maison. Hors scolarité et travail, deux internautes sur trois se connectent pendant douze heures en moyenne par semaine. Les pratiques culturelles des Français s'en trouvent évidemment modifiées.

Une nouvelle culture de l'écran. Pendant des décennies, analyse Olivier Donnat, la télévision fut un repère. Les analystes opposaient une culture domestique – les classes modestes qui regardent massivement la télévision à la maison – à une culture de sortie – les classes moyennes et supérieures qui vont au concert ou au théâtre. Plus on regarde la télévision, moins on sort. Et moins on se « cultive ».

L'arrivée massive de nouveaux écrans aurait pu intensifier ce *« repli sur l'espace domestique »*, dit Olivier Donnat. Il n'en est rien, au contraire. Une nouvelle culture de l'écran est apparue, qui bouscule le vieux postulat. Les internautes qui vont tous les jours sur la Toile sont ceux qui vont le plus au théâtre, au cinéma, lisent plusieurs livres. Et même si globalement, les jeunes générations, souvent « numérisées », vont moins au théâtre ou au musée, les baby-boomers compensent, écrit Olivier Donnat.

Alors, l'ordinateur au secours de la culture ? Pas si simple. Un jeune passe en moyenne deux heures par jour sur Internet. Jusqu'à quatre heures, il continue de sortir beaucoup. Au-delà de cinq heures passées devant l'écran, il va moins au cinéma, moins au musée, moins au théâtre. Le temps n'est pas extensible, même si les jeunes d'aujourd'hui, pour faire plus de choses, dorment moins qu'auparavant.

Cette nouvelle culture de l'écran sert aussi à se cultiver chez soi : beaucoup écoutent des CD sur l'ordinateur (51 %), téléchargent de la musique (43 %), regardent des DVD et des films téléchargés, etc. Ce tandem ordinateur-sorties fait toutefois des victimes : les pratiques domestiques, et d'abord la télévision. Mais aussi la radio, la lecture des livres et des journaux, ou encore la fréquentation des bibliothèques. Avec, comme souvent, les 15-24 ans en éclaireurs.

Effet générationnel. C'est nouveau et c'est lié à la culture de l'écran : l'effet générationnel joue plus que l'âge dans les pratiques culturelles. Autrement dit, ce que l'on fait à 20 ans, on le fait toujours à 40 et ce qu'on ne fait pas à 20 ans, on ne le fait pas non plus à 40. *« C'est vrai pour la lecture d'un livre ou d'un journal »*, explique Olivier Donnat. Vrai pour la musique classique, que les jeunes ont abandonnée. Vrai pour le rock, qui ne perd pas son public, mais attire de plus en plus des gens mûrs et aisés. Et pour le cinéma ? La fracture est forte entre les jeunes qui plébiscitent les séries et films américains, et les seniors qui optent pour les films français. Ainsi, suivant le principe générationnel, Olivier Donnat trouve *« plausible »* que dans vingt ans la part de marché du cinéma français – 50 % environ – plonge fortement.

Quelle influence du piratage ? Le piratage des films et des musiques fait partie de cette nouvelle culture de l'écran. Parce que l'acte est illégal, la question a dû être évacuée du sondage et donc de cette étude. Les chiffres montrent que le téléchargement illégal des films n'altère pas, pour l'instant, la fréquentation des cinémas. Selon Olivier Donnat, l'acte d'achat (ou de piratage) d'un film ou d'une musique, à usage domestique, n'a pas d'effet sur l'acte de sortie – aller au cinéma ou au concert. En revanche, la location et l'achat de DVD souffrent. Et les ventes de CD, comme on le sait, sont sinistrées.

Moins de gros consommateurs. Peut-être est-ce un effet de la nouvelle culture d'écran : la multiplication des pratiques, à la maison et à l'extérieur, provoque un émiettement de la consommation culturelle. Et donc une baisse du nombre de gros consommateurs de films ou de livres.

La tendance, il est vrai, était déjà constatée lors des précédentes études. Au cinéma, la fréquentation occasionnelle a augmenté entre 1997 à 2008. Mais elle flanche chez ceux qui se rendent en salle plus de douze fois par an, plus particulièrement les jeunes : leur proportion passe de 33 % à 29 % des 15-24 ans, et de 18 % à 15 % des 25-34 ans.

C'est encore plus vrai avec les livres et journaux. Les moyens et surtout forts lecteurs de livres sont en recul, de 19 % à 17 % de la population. Cette tendance, particulièrement nette chez les jeunes (-5 points), connaît une exception : les 55-64 ans (+2 points). Au total, le livre assiste à un glissement progressif de la catégorie des forts lecteurs vers celle des lecteurs occasionnels, et de cette dernière vers les non-lecteurs.

Le même phénomène se retrouve dans tous les secteurs. La part de visiteurs réguliers est passée de 9 % à 7 % dans les bibliothèques et médiathèques, de 24 % à 22 % dans les lieux de spectacle vivant, de 25 % à 22 % dans les lieux d'exposition et de 18 % à 16 % dans les lieux de patrimoine (trois visites et plus par an).

Toujours plus d'exclus. Un des principaux combats de tous les ministres, depuis près de trente ans, du moins dans les déclarations, est d'élargir l'accès aux équipements culturels, notamment aux gens les plus modestes. C'est un échec. Les chiffres de 2008 sont quasiment identiques à ceux de 1997, et même à ceux de 1988 : les plus riches et les plus diplômés monopolisent l'offre culturelle d'Etat. Le doublement du budget de la culture, en 1981 par François Mitterrand et Jack Lang, n'avait déjà pas changé les conditions d'accès aux équipements. Ce sont les mordus de culture qui en ont profité. L'étude montre même que les ouvriers désertent toujours plus les lieux culturels, sauf les cinémas.

Le boom des seniors. C'est la bonne nouvelle de l'enquête. Les seniors, qu'ils achèvent leur vie professionnelle (55-64 ans), ou qu'ils l'aient déjà quittée (65 ans et plus), tendent les bras aux arts et à la culture. Leur consommation de télévision et de radio, déjà très élevée, a continué à croître. Leurs sorties au cinéma se multiplient, comme leur fréquentation des musées et salles de spectacle.

Les usagers réguliers des équipements sont passés de 14 % à 18 % pour les 55-64 ans, et de 8 % à 11 % chez les 65 ans et plus. Une progression qui peut paraître légère, mais qui tranche avec le recul des autres catégories... Et qui s'explique par la propension toujours plus grande des seniors à sortir le soir. Plus diplômés, plus urbains et plus riches que la génération précédente, ils ont *« des pratiques de loisirs moins centrées sur le domicile, en dépit d'un parc audiovisuel domestique beaucoup plus riche »*, écrit M. Donnat. Ainsi, 65 % des 55-64 ans et 36 % des 65 ans et plus sortent au moins une fois par mois le soir, contre respectivement 53 % et 26 % en 1997. Enfin, ces deux catégories sont les seules à résister à la baisse de la lecture, de livres comme de journaux.

Echec pour le ministère de la culture. Le principe de cette enquête a été imaginé il y a plus de trente ans pour donner des idées au ministère de la culture. Les résultats, constants comme nouveaux, traduisent, il faut bien le dire, l'échec de l'institution. Concentré sur les « beaux-arts », le ministère s'est, de fait, replié sur une culture rétrécie. Les politiques culturelles ne sont parvenues ni à élargir les publics, ni à corriger les inégalités, ni à répondre aux évolutions technologiques. Tout juste le ministère peut-il se dire que sans lui, la situation aurait sans doute été pire... ■

Michel Guerrin et Nathaniel Herzberg

Cette enquête sur les pratiques culturelles des Français a été conçue et réalisée par le département des études, de la prospective et des statistiques au ministère de la culture et de la communication, sous la responsabilité d'Olivier Donnat, chargé de recherche. Une enquête de terrain a été réalisée par l'Institut de sondage Lavialle (ISL) auprès de 5 004 individus de 15 ans et plus, résidant en France métropolitaine. Elle a eu lieu du 29 novembre 2007 au 10 février 2008. Les personnes étaient interrogées en face-à-face pendant 50 minutes en moyenne. Les champs classiques de la culture, plus la presse, les jeux vidéo, la télévision, la radio et les nouveaux médias étaient abordés en une centaine de questions.

« Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, enquête 2008 », d'Olivier Donnat, éd. La Découverte/ Ministère de la culture, 284 p., 20 €.

Télévision, nouveaux écrans : des effets opposés
TEMPS HEBDOMADAIRE CONSACRÉ AUX ÉCRANS SELON LA FRÉQUENTATION DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS, en nombre d'heures

SOURCE : MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Plus de non-lecteurs, moins de gros lecteurs
NOMBRE DE LIVRES LUS AU COURS DES DOUZE DERNIERS MOIS SELON LE MILIEU SOCIAL, en %, sur 100 personnes de chaque groupe

* Retraités exclus

SOURCE : MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Bibliothèques, cinémas, musées, télévision, Internet, musique, théâtre, livres et jeux vidéo passés au crible par l'étude

Télévision, les jeunes regardent ailleurs

« Le retournement est historique », n'hésite pas à écrire Olivier Donnat. Pour la première fois depuis l'arrivée de la télévision dans les foyers, le temps que les Français lui consacrent a cessé d'augmenter, et il a même diminué chez les jeunes. Soyons précis : tous, des plus jeunes aux plus âgés, allument leur poste plus souvent qu'auparavant, mais ils l'éteignent aussi plus vite. L'équipement a pourtant régulièrement crû depuis onze ans, mais l'ordinateur, les jeux vidéo et le téléphone portable sont passés par là. Si bien que le volume moyen de consommation de programmes a baissé chez les jeunes de deux heures par semaine (de 18 à 16).

Le phénomène est encore plus affirmé pour la radio : en une décennie, la durée moyenne d'écoute hebdomadaire est passée de 14,5 à 9 heures.

Les jeux vidéo en flèche

La palme de la progression la plus spectaculaire revient aux jeux vidéo : 36 % des Français de 15 ans et plus y ont joué au cours des douze derniers mois, contre 24 % en 1997. Sans compter les 8-15 ans, absents de l'enquête... *« La quasi-totalité des garçons et les trois quarts des filles de 15-19 ans sont concernés »*, ajoute Olivier Donnat.

Les adultes continuent de jouer. C'est même dans cette tranche des 20-34 ans que la progression est la plus forte. Une personne de 55-64 ans sur dix a été gagnée par la fièvre des jeux vidéo. Et, depuis quelque temps, les maisons de retraite ont commencé à s'équiper. Reste un facteur discriminant : le sexe. Les hommes sont deux fois plus nombreux à jouer de la console que les femmes.

Le cinéma roi

Tous les Français ou presque sont allés au cinéma une fois dans leur vie, et 57 % y sont allés au moins une fois en 2008, contre 49 % en 1997. Cette progression est remarquable, unique dans les arts « classiques », d'autant qu'elle touche toutes les classes d'âge et classes sociales. Mieux, à une époque où les plus modestes se coupent de plus en plus de la culture, 59 % des ouvriers (46 % il y a onze ans) sont allés voir au moins un film en 2008. Près d'un Français sur cinq a regardé un film téléchargé sur son ordinateur, sans compter les DVD loués ou achetés (un acte en léger recul). Ceux qui téléchargent sont aussi de gros consommateurs en salles. Mieux, *« le cinéma a réussi à faire revenir dans les salles une partie des forts consommateurs de télévision, peu familiers des équipements culturels »*, affirme Olivier Donnat.

Ce dernier lie ces bons chiffres à la construction de nombreux multiplexes au tournant des années 2000. *« Ils ont permis de récupérer des gens de banlieue, et le public occasionnel. »* Le côté fédérateur du cinéma se ressent sur le choix des films : les films grand public sont vus par quasiment toutes les catégories de population.

Musées, reflux inattendu

Le constat est paradoxal. Alors que la vente des billets aux caisses des musées a connu une croissance importante depuis dix ans, la proportion de Français qui ont fréquenté ces musées *« au moins une fois dans leur vie »* stagne (77 %) et la part des visiteurs des douze derniers mois baisse (de 33 % à 30 %).

L'explication vient d'abord de l'augmentation de la population française. Ensuite, les musées comptabilisent les visiteurs de moins de 15 ans – souvent gratuits – et les touristes étrangers, alors que ces derniers ne sont pas pris en compte dans l'enquête. Enfin, une personne peut revenir plusieurs fois et doper les entrées.

Les plus malmenés sont les musées d'histoire et de société. Mais on constate aussi une importante disparité entre la bonne santé des dix grands musées d'art, notamment parisiens, et la grande majorité des petits musées, notamment en région, qui souffrent. De plus, les événements artistiques ou expositions à succès prennent souvent le pas sur les collections permanentes.

En revanche, le musée, destination familiale, peut se targuer de toucher encore tous les milieux sociaux et tous les âges. Du moins pour les sorties occasionnelles.

La baisse de la lecture

C'est une tendance ancienne, née bien avant Internet : le nombre de livres lus en dehors de l'école ou du travail ne cesse de baisser. *« Quand je l'ai écrit en 1990, ce fut mal perçu, voire fortement contesté »*, rappelle Olivier Donnat. Depuis des décennies, chaque jeune adulte présente un *« niveau d'engagement dans la lecture »* inférieur à celui de la génération précédente. D'où un vieillissement du lectorat, comme celui des journaux du reste.

Dans les deux cas, le nombre de non-lecteurs augmente et celui des solides lecteurs – dix livres et plus par an – régresse. Le chiffre d'affaires de l'édition reste pourtant stable. On peut acheter des livres sans les lire, souligne Olivier Donnat. Le public est également de plus en plus attiré par des « livres de consultation » (livres pratiques, illustrés), qu'il ne considère souvent pas comme de la lecture. Et les moins de 15 ans, dévoreurs de BD et de mangas, sont exclus de l'enquête. Le roman se révèle le plus mal en point, « sauvé » par les femmes, qui représentent les deux tiers du lectorat. Les milieux populaires masculins décrochent : -8 % de lecteurs en onze ans, soit, pour la première fois, plus de 50 % de non-lecteurs absolus. Et chez eux, ce n'est plus un complexe : *« Lire est considéré comme une activité de filles, alors que les écrans sont masculins »*, estime Olivier Donnat.

Les bibliothèques municipales souffrent

La fréquentation des bibliothèques et médiathèques se tasse. Les non-inscrits (30 %), qui viennent juste y consulter livres et journaux, et les inscrits baissent tous deux légèrement. Que le désintérêt touche les diplômés et les habitants de la région parisienne incite à le rapprocher *« du phénomène de diffusion d'Internet dans les foyers »*, écrit Olivier Donnat.

Tout aussi éclairante apparaît la baisse concomitante de la lecture de journaux et de livres. Des élus s'interrogent. Quel sens donner à ces équipements à l'heure d'Internet ? Ne faut-il pas redéfinir la fonction d'une médiathèque ? Ne faut-il pas revoir les horaires et jours d'ouverture ? Autre question : la grande majorité des emprunts concerne des BD.

Musique omniprésente

La musique est partout. Dans toutes les tranches d'âge, son écoute a progressé. Chez les plus jeunes, elle n'a pas souffert de la concurrence des écrans. *« Totalement intégrée dans leur quotidien »*, souligne l'enquête, elle accompagne une grande partie des activités domestiques des 15-24 ans, mais aussi leurs déplacements.

Chez les plus âgés, la musique s'impose aussi peu à peu. La proportion de personne de 55-64 ans écoutant de la musique au quotidien a doublé au cours de la dernière décennie. Depuis trente ans, en effet, chaque nouvelle génération semble plus régulière dans sa consommation musicale que la précédente, et ce décalage se poursuit au cours du temps.

Simple bruit de fond, réflexe conditionné ou véritable appétence ? Un peu de tout, répond l'enquête. Ainsi, 23 % des sondés déclarent mettre de la musique *« en rentrant chez eux, tous les jours ou presque »*. Dans le même temps, 32 % (contre 22 % en 1997) assurent *« écouter souvent de la musique sans rien faire »*.

Classique ignoré, rock embourgeoisé

La musique est le lieu d'un *« affrontement générationnel »* entre les musiques pour « jeunes » – électro, R'n'B, rap – et les chansons et variétés françaises, la musique classique et le jazz, pour les plus âgés. A ce petit jeu, le classique semble mal en point. Plus que tous les autres, il est ignoré des jeunes et n'est cité comme genre préféré que par 4 % des 35-44 ans (contre 9 % en 1997). Quant aux concerts de musique classique, leur fréquentation a chuté dans toutes les catégories d'âge. Le rock et la pop font face à un autre phénomène : l'embourgeoisement. Si près de 35 % des moins de 30 ans issus de ménages favorisés font de ces deux musiques leur genre préféré, ils ne sont plus que 11 % dans les milieux ouvriers, écrasés par les musiques électroniques, le rap...

Le théâtre résiste, mais quel théâtre ?

Les rédacteurs de l'étude cachent à peine leur surprise : le théâtre, que l'on disait souffrir, résiste. Mieux, en 2008, 19 % des personnes interrogées ont assisté à une pièce jouée par des professionnels contre 16 % en 1997. Cet élargissement *« sensible »* du public est entièrement dû à l'augmentation des spectateurs occasionnels. Ainsi, 13 % des Français de 15 ans et plus sont allés une ou deux fois au théâtre dans l'année, contre 9 % en 1997. Ces occasionnels, qui représentent les deux tiers du total de spectateurs, recrutent pour beaucoup chez les 55 ans et plus, les moins de 30 ans, les publics scolaires, les couples.

Olivier Donnat émet l'hypothèse que cette résistance du théâtre trouve son origine dans l'essor récent des spectacles comiques et des one-man-show, particulièrement à Paris, qui représentent 56 % des sorties théâtrales.

Le public fait son film...

La culture des écrans et la technique numérique ont créé depuis quelques années à peine ce qu'on appelle l'auto-production d'œuvres culturelles. Ainsi, l'un des usages les plus fréquents de l'ordinateur, hormis la navigation sur Internet, est de constituer un album photo (61 %). On peut citer aussi l'écriture personnelle (21 %), la production de vidéos (19 %), de dessins ou d'arts graphiques (15 %). Là encore, ces activités sont accaparées par les diplômés et cadres supérieurs.

Paris et le désert français

Alors que, depuis vingt ans, les politiques d'aménagement culturel étaient parvenues à réduire le fossé entre Paris et les régions, l'écart s'est à nouveau creusé dans la dernière décennie. Entre 1997 et 2008, les communes rurales, les villes, moyennes ou grandes, et la banlieue parisienne ont vu leur fréquentation régulière des équipements culturels rester globalement stable, de 13 % pour les premières à 30 % pour la dernière.

Dans le même temps, la proportion d'utilisateurs réguliers ou habituels à Paris est passée de 49 % à 60 %. La progression des Parisiens a été supérieure à la moyenne nationale dans le cinéma (76 % contre 57 %), insiste l'étude. Surtout, les Parisiens sont les seuls à s'être rendus plus souvent dans les musées (65 % contre 30 %), théâtres (56 % contre 19 %), concerts.

En soi, ce n'est pas surprenant, indique Olivier Donnat, mais *« le creusement de l'écart marque un retournement de tendance »*. La sociologie de Paris – étudiants, classes moyennes et supérieures ouvertes à la culture – et l'augmentation de l'offre de spectacles vivants et de lieux d'exposition dans la capitale peuvent expliquer ce phénomène. ■

M. G. et N. H.

« Internet bouscule les choix culturels des Français », in *Le Monde*, 15 octobre 2009, p. 24-25.

<u>DN</u> Je ne peux que souscrire entièrement à cette définition et je l'étendrai même à des façons actuelles de penser la culture. Prenez aussi cela comme un choix rhétorique, qui permet de comprendre la valeur de l'exception. Mon exemple s'énonce ainsi. Le 15 octobre, *Le Monde* titrait en une : « *Internet bouscule les choix culturels des Français* ». L'article se poursuivait à l'intérieur du journal par une double page qui répétait l'affirmation et couvrait le sujet. Ce titre n'indique pas uniquement l'émergence de valeurs nouvelles, il parle aussi d'un geste symbolique second et peut-être d'une portée plus importante. S'agit-il d'une population, gardienne de traditions culturelles, à qui on s'adresse ici avec des relents d'identité nationale ? Il est assez réconfortant de penser que ce sont les choix culturels de la population qui sont encouragés.

Cependant, le ton et la forme de l'article atténuent le jeu dangereux du titre. La double page est agencée comme s'il s'agissait d'informations provenant d'une étude de marché : des graphiques et des statistiques sont accompagnés de courtes synthèses sur un sujet complexe, sur les pratiques culturelles, elles-mêmes présentées sur une échelle comparative et quantitative. Tout ceci peut donc directement être interprété comme « consommable ». La conclusion est que les figures de la représentation, le contenu culturel ont complètement disparu des théâtres, des musées, de la littérature et d'internet… On pourra alors analyser cela comme un langage qui représente les pratiques culturelles selon la perspective de la consommation. Dans un tel langage, le concept de pratique culturelle conduit à gérer le consommateur. L'influence du discours économique sur la majorité des autres discours est devenue totalement visible et c'est ici que nous retrouvons l'idée exprimée plus haut : les concepts et les pratiques de temporalité de la perception.
C'est banal, on peut aussi retracer la façon dont, depuis bien des décennies, les discours politiques des démocraties libérales occidentales ont complètement intégré les attitudes et les formulations managériales qui se fondent sur la définition des potentialités et des risques économiques, reléguant les arguments politiques au second plan. L'un des effets évidents d'un tel régime de langue sur les pratiques culturelles est qu'on espère une reconnaissance du public dans le court terme, « amalgamant le temps de la perception et le présent », comme vous l'avez dit, car cela marche main dans la main avec le critère de retour sur investissement. Dans les démocraties libérales occidentales, le futur se conçoit donc comme un prolongement du présent, invalidant les concepts alternatifs du « ce qui est à venir ».
L'un des slogans d'une brochure sur le « futur » publiée pour des enfants de dix ans par Hoechst, entreprise de biotechnologies, illustre parfaitement bien cette perception : « Donnez le présent aux jeunes » (ce slogan aurait-il pu être inventé en 2009 ?). Il semble à propos de faire référence à votre projet *Untitled (future)* qui date de 2001.
HS Oui et non. Car *Untitled (future)* ne peut pas être raconté ou représenté… puisqu'il insiste sur la performativité contextualisée de son acte de parole afin de créer une possible réitération et matérialisation future – ceci est sa forme iridescente. Mais vous avez raison, le travail – entendu, lu, vu, pensé – se positionne évidemment sur un arrière-fond de reconnaissance partagée

***Future Das Hoechst Magazin 3/99*, Francfort-sur-le-Main, mars 1999**
1re de couverture

à cause d'un temps de perception qui se prolonge de façon indéterminée et parce qu'il rejette la possibilité de le reconnaître entièrement dans sa forme présente. La catégorie qui permet de garder quelque chose d'indéterminé et à l'état non réalisé devient alors la proposition. Le littéral et le dès-que-possible n'ont plus cours.

De toute évidence, dans le contexte culturel dans lequel nous nous trouvons, le comportement principal consiste à gérer le risque. Les choses indéterminées – prenons la santé de chacun, par exemple – sont en majorité vécues comme des peurs ou analysées comme des risques, sur lesquels on peut spéculer. N'est-ce pas cela qui fait du marché de l'assurance l'éminence grise du contemporain qui le fait embrasser chaque aspect de la vie ? Les concepts d'assurance et de réassurance ont commencé à modeler les esprits, les idées, l'espace et le temps…

DN … Et c'est ici que la fonction culturellement déterminante du « micmac » imprévisible fait son entrée.

Hinrich Sachs et Dominique Noah souhaitent remercier les personnes suivantes pour leurs commentaires critiques : Donatella Bernardi, Ruth Buchanan, Michel Dector, Michel Dupuy, Simon Goldin, Cornelia Lauf, Christodoulos Panayiotou, Stephane Querrec, Jakob Senneby, Cecilia Widenheim, Maja Wismer et Ulf Wuggenig.

OP-1.9

CQVÀN

TRANS-SUBSTAN-TIATION ETC.

Laurent Duthion

Extrait du livre de science-fiction, à paraître à l'occasion de *Ce qui vient*

plutôt un brouillon
Le texte doit être transposé dans un espace-temps moins archaïque avec des aquatiles, des Keepers, des nano-parasites, des comptes blancs des unités urbaines...

Le témoignage de ~~Mark~~ Marcus Lew

1

Léo Kanann ~~Laokanann~~ était couvert de poils d'animal et portait un pagne en cuir ; il ne mangeait que des sauterelles et du miel sauvage. Il pratiquait l'immersion rituelle dans le désert et proclamait que par cette régénération les erreurs étaient effacées. Tous les habitants de la Zone Sud et d'Estero venaient le voir reformuler (pour se faire immerger dans la Rivière-basse et reconnaître leurs fautes. Il leur disait : « Celui qui est plus puissant que moi approche, je ne suis pas digne d'être sa doublure. Moi, je vous ai immergés dans l'eau mais lui vous baignera dans la Chose. »

idem Le jour venu, Rubbi arriva d'Alnass pour se faire régénérer par ~~Laokanann~~. Au moment où il sortait de l'eau, le ciel s'ouvrit brutalement et la Chose agravitationnelle descendit sur lui sous la forme d'une créature ~~volante et une voix venant du ciel se fit entendre : « Tu es mon fils, j'ai mis toute mon affection en toi. »~~ Un instant après, la Chose entraîna Rubbi dans un territoire désertique où il passa Hebat Vadolni quarante jours à être tenté par Vadolni. Il était au milieu des bêtes sauvages, et des humanoïdes étaient à son service.

Texte à reformuler. (Cf page suivante).

Léo Kanann était un
trentenaire barbu au crâne rasé qui portait
une étrange veste de peau zoomorphe avec un élégant pagne
en cuir véritable. Il était svelte et s'astreignait à un régime alimentaire
particulièrement strict composé exclusivement d'arthropodes de deuxième génération
et d'une sorte de miellat que son fournisseur garantissait comme
sauvage. Il avait installé son comptoir mobile dans deux pièces sur la rive droite
du canal d'Ugo, à l'écart des plus grandes unités urbaines et il y
pratiquait une forme d'immersion rituelle réputée particulièrement efficace pour
rétablir l'intégrité de l'enveloppe métaphysique personnelle, que les habitants
d'Estaro et plus généralement de la Zone Sud appréciaient pour ses vertus
déculpabilisantes. Même si le nombre de ses patients grandissait sans cesse, l'homme
était empreint d'une véritable humilité et se présentait comme un humain aux
capacités plus limitées qu'il n'y paraissait et affirmait lors de ses discours
hebdomadaires qu'une personne beaucoup plus puissante que lui viendrait bientôt le
voir, une personne capable de plonger les gens directement dans la Chose.
Rubbi Niebieski arriva chez Léo Kanann un jour d'octobre avec l'intention de se faire
immerger par ses soins. Pendant la séance qui se déroulait en extérieur, un
gigantesque vortex se forma dans le ciel ; la Chose en émergea sous l'apparence d'une
entité visqueuse agravitationnelle qui absorba Rubbi pour le recracher dans un
territoire abiotique à des centaines de km de là. Pendant plus d'un mois, il ne
mangea rien, et Herbert Vaddni avec qui il se trouvait essaya d'entamer son
tissu métaphysique par différents stratagèmes. Mais sans succès, car même
affaibli Rubbi maintenait ses facultés à un très haut
niveau. (...)

Après l'arrestation de Laokanann, Rubbi retourna en Zone Nord pour faire connaître l'Information au plus grand nombre. Il déclarait que le moment du changement était venu pour tous car l'arrivée de Deiwo était imminente.
En passant sur les rives de la Mer Intérieure, il vit les frères Samon et Andral qui pêchaient et leur fit signe de venir avec lui. Ils le rejoignirent immédiatement.
Un peu plus loin, Jack et son frère Owen étaient en pleine réparation.
Il les appela et ceux-ci le suivirent, laissant leur père avec les employés.
Ils se rendirent à Sausalito. Comme c'était le Deiwo-day, Rubbi entra dans l'interlocus et prit la parole comme il savait le faire. Les gens qui étaient là furent frappés par la singularité de son enseignement qui était très éloigné de celui des Consulteurs.
Dans l'interlocus, un homme contaminé s'écria : « Tu n'as rien à faire ici, Rubbi ! Tu es venu pour nous abuser. Je sais que tu es le serviteur de Deiwo.
– Tais-toi ! lui ordonna Rubbi. Et sors de ce corps ! »
L'homme se mit à convulser et quand il cria, l'immatériel sortit par sa bouche.
Les gens, très impressionnés, pensèrent que seule une nouvelle doctrine pouvait permettre d'avoir un tel pouvoir sur les spectres. Cet acte établit rapidement la renommée de Rubbi dans la Zone Nord.

En sortant de l'interlocus, il alla avec Jack et Owen chez Samon et Andral.
Une forte fièvre clouait leur belle-mère au lit ; Rubbi s'approcha d'elle et quand il effleura sa main, la fièvre la quitta et elle se mit immédiatement à leur service.
Dans la soirée, on lui amena les malades et les contaminés des environs.
En peu de temps, toute la ville était rassemblée devant sa porte. Il guérit beaucoup de monde et expulsa un grand nombre de spectres sans leur permettre de dire un mot.

Peu avant l'aube, il se leva et sortit pour trouver un endroit à l'écart et communiquer avec Deiwo. Samon et ses autres disciples se mirent à sa recherche. Ils étaient inquiets, mais quand ils le trouvèrent, il leur dit qu'il était temps de partir pour les campements voisins et d'y annoncer aussi l'Information.
Dans toute la Zone Nord, il discourait dans les interlocus et chassait les spectres. Un malade recouvert de pustules se jeta à genoux et le supplia : « Si tu le veux, tu peux me redonner apparence humaine. » Rubbi tendit la main,

le toucha et dit : « Oui, je le veux. » Aussitôt les pustules dégonflèrent et la peau se lissa. Il le renvoya en lui ordonnant de rester discret sur les causes de sa guérison ~~et d'aller voir le prédicant pour faire l'offrande prescrite par Iktega on guise de témoignage~~. Mais, à peine parti, l'homme se mit à répandre la nouvelle, de sorte que Rubbi ne pouvait plus entrer anonymement dans une ~~ville~~. Il restait à l'écart, dans des lieux déserts où l'on venait à lui de partout.

2

Après quelques jours, Rubbi revint à Sausalito. On apprit rapidement qu'il était là et il s'assembla un si grand nombre de personnes que l'espace manquait devant l'entrée de son ~~logement~~. Quatre hommes qui portaient un ~~paralytique~~ essayèrent de se frayer un chemin jusqu'à lui, mais la foule était trop dense et ils durent passer par le toit pour entrer et le descendirent avec difficulté. Constatant leur détermination, Rubbi dit à l'handicapé : « Tes erreurs sont effacées. » Des Consulteurs qui étaient là furent indignés par le fait qu'un humain puisse prétendre effacer les erreurs et se prendre ainsi pour Deiwo. Ayant accès à leurs pensées, Rubbi les interpella : « À votre avis, est-il plus facile de dire à un paralytique 'Tes erreurs sont effacées', ou 'Lève-toi et marche' ? Pour que vous sachiez que le fils de l'homme a le pouvoir de pardonner les erreurs sur cette planète, je vous fais cette démonstration. Je te l'ordonne, dit-il à l'infirme, lève-toi et rentre chez toi. » L'handicapé se leva et sortit. Les gens qui étaient là rendirent hommage à Deiwo en reconnaissant qu'ils n'avaient jamais rien vu de pareil.

Rubbi sortit et se dirigea vers la Mer Intérieure. La foule continuait à venir à sa rencontre et il continuait à l'informer. Sur le chemin, Boban abandonna ses activités fiscales pour le rejoindre. Il prit ensuite le repas avec ses disciples, d'autres percepteurs et des marginaux. Nombreux l'avaient suivi. Voyant cela, les Consulteurs et les Séparés demandèrent à ses disciples pourquoi il s'abaissait à manger avec ces minables. Les ayant entendus, Rubbi leur dit : « Ce ne sont pas ceux qui se portent bien qui ont besoin de médecin, mais les malades. Je ne suis pas venu chercher les humains les plus vertueux, mais ceux qui font des erreurs. »

Lors d'un Deiwo-day, Rubbi traversa une zone cultivée. Tout en passant, ses disciples se mirent à cueillir de quoi s'alimenter. Les Séparés le lui reprochèrent car c'était une activité proscrite pendant cette journée. « Vous ignorez donc qu'à l'époque d'Abiathar, Dwyd, affamé, entra dans la maison de Deiwo pour manger les rations consacrées dont la consommation est exclusivement réservée aux prédicants, et en donna à ceux qui étaient avec lui ! leur dit-il. Le Deiwo-day a été fait pour l'homme et non l'homme pour le Deiwo-day, c'est donc le fils de l'homme qui en est le maître. »

3

Rubbi pénétra de nouveau dans l'interlocus. Un homme à la main paralysée s'y trouvait. C'était encore Deiwo-day et on observait chacun des gestes de Rubbi, à l'affût d'un acte qui pourrait aller à l'encontre des principes.

Il dit à l'homme : « Lève-toi et viens au milieu. » Il s'adressa aux gens présents : « Est-il permis, lors du Deiwo-day, de faire du bien plutôt que du mal, de sauver une personne plutôt que de la tuer ? » Ils restèrent muets. Il les mesura du regard et dit à l'homme : « Étends ta main. » Il l'étendit et elle fut guérie. Aussitôt, les Séparés sortirent et se consultèrent avec les Héroldiens pour trouver un moyen de l'éliminer.

Rubbi se retira vers la Mer Intérieure avec ses ~~disciples~~. De nombreux habitants de la Zone Nord le suivirent, et d'autres ayant pris connaissance de ses dons vinrent de la Zone Sud, d'Estero, de l'Idumée, d'au-delà de la Rivière-basse et des environs de Sour et de Sydwn. Rubbi chargea ses disciples de tenir toujours un vieux Keepler flottant à sa disposition pour ne pas être coincé par la foule. Il guérissait beaucoup de gens et de nombreux ~~malades~~ se jetaient sur lui pour le toucher. Quand ils le voyaient, certains se prosternaient devant lui et s'écriaient : « Tu es le fils de Deiwo. » Mais il leur recommandait très sévèrement de ne pas continuer à diffuser cette information.

Il escalada ensuite une montagne et appela douze personnes qui l'y rejoignirent pour devenir ses ~~fidèles messagers~~ et chasser les ~~spectres~~. C'est ainsi qu'il constitua les Douze : Samon qu'il renomma Janus ; Jack et son frère Owen ; Andral ; Philippe ; Bart ; Boban ; Didyme ; Qub ; Thadday ; Simon ; et Yodea qui plus tard trahira Rubbi.

Ils regagnèrent leur logement mais il y avait tellement de monde qu'ils ne pouvaient pas prendre leur repas.
Des ~~érudits~~ qui étaient venus d'Estero dirent qu'il était possédé par le maître des mouches et que c'était par ses pouvoirs de ~~spectre~~ qu'il chassait les ~~spectres~~. Rubbi les convoqua et leur dit : « Comment Vadolni peut-il se chasser lui-même ? Si une nation est divisée contre elle-même, elle ne peut pas subsister. Si donc Vadolni se révolte contre lui-même, il est divisé, il ne peut pas subsister et disparaît. Personne ne peut entrer chez un homme fort et le voler sans l'avoir auparavant neutralisé. Et je vais être clair. Toutes les fautes seront pardonnées aux humains, mais celui qui insultera la Chose ne sera jamais excusé et restera coupable indéfiniment. »

Ayant appris ce qu'il se passait, la mère et les frères de Rubbi s'étaient mis en route pour le raisonner. Ils pensaient qu'il était simplement devenu fou. Une fois arrivés devant sa porte, ils le firent appeler. Les gens autour de lui l'avertirent de leur présence, mais il dit : « Ma parenté n'a rien à voir avec une soi-disant proximité génétique. » Puis, regardant autour de lui : « Vous êtes ma famille car c'est celui ou celle qui fait la volonté de Deiwo qui est mon frère, ma sœur, et ma mère. »

4

Rubbi se remit à instruire au bord de la Mer Intérieure. Sur la rive, l'affluence était si importante qu'il dut monter dans le Keepler. Il leur apprit beaucoup de choses sous forme de métaphores, ~~notamment la parabole du semeur~~. « ~~Un agriculteur sème ses graines. Certaines vont sur la route et les oiseaux les mangent, d'autres sont envoyées sur un chemin de graviers où, n'ayant pas~~ suffisamment ~~de terre, elles germent aussitôt, mais le soleil les dessèche~~

~~rapidement. D'autres encore tombent parmi les mauvaises herbes qui finissent par les étouffer. Et quelques-unes arrivent dans la bonne terre, où elles poussent et fructifient abondamment. Que celui qui est équipé pour entendre, entende.~~ »

à modifier

Les Douze ~~et les~~ disciple~~s~~, une fois loin de la foule, l'interrogèrent sur ces récits énigmatiques. « C'est à vous qu'a été révélé le mystère du monde de Deiwo, leur dit-il. Mais pour ceux qui restent à l'écart, tout ça demeure énigmatique et incompréhensible parce qu'en regardant ils ne voient pas, et qu'en entendant ils ne comprennent pas, et ce afin d'éviter qu'ils ne se convertissent uniquement par intérêt, pour effacer leurs erreurs. Si vous ne comprenez pas cette image, comment donc comprendrez-vous les autres ? ~~Ce que l'agriculteur sème, c'est l'Information. Certains sont le long du chemin où elle est semée, mais Vadolni la leur prend. D'autres reçoivent la semence avec plaisir, mais ne constituent pas un substrat fertile et, à la moindre difficulté, ils se découragent et abandonnent. D'autres encore reçoivent la semence et l'entendent, mais les problèmes quotidiens et leurs ambitions personnelles l'étouffent et la rendent inopérante. D'autres reçoivent la semence dans de bonnes conditions. Ils entendent l'Information, l'acceptent et la font fructifier abondamment.~~ »

inutile

« ~~Une lampe-sodium n'est pas faite pour être mise dans un placard ou sous un lit car sa fonction est d'éclairer la pièce, ajouta-t-il. On cache pour faire découvrir et rien de secret ne doit le rester~~. Et faites attention à ce que vous entendez car on vous évaluera avec la mesure dont vous vous serez servis. On donnera à celui qui a, mais celui qui n'a rien, on lui ôtera même ça. Le monde de Deiwo est semblable à une spore microscopique de clavaire géante qui, bien qu'étant la plus petite semence connue, donne au final un champignon arborescent de plusieurs mètres de haut dans lequel les oiseaux viennent se poser. »

à développer

ornithoïdes

C'est par ce genre d'images que Rubbi annonçait l'Information aux gens de la foule, suivant leurs capacités de compréhension. Il ne parlait que de cette façon mais expliquait tout en privé à ses disciples.

Le soir, Rubbi décida de passer sur l'autre rive. Après avoir congédié la foule, ils partirent avec plusieurs Keepler. Une tempête éclata pendant que Rubbi dormait, menaçant de les faire couler. Ils le réveillèrent et lui dirent : « Nous allons mourir ! » Il se leva avec assurance et s'adressa directement au vent et à l'eau : « Silence ! Tais-toi ! » Le vent cessa immédiatement et un grand calme suivit. « Pourquoi avez-vous peur ? Vous ne croyez donc pas en moi ? » Ils restèrent médusés pendant plusieurs minutes, se demandant comment les éléments pouvaient obéir à un homme.

à reformuler

5

Ils arrivèrent sur l'autre rive, dans le pays des Ummiens. Au moment où Rubbi mit pied à terre, un humain contaminé, sortant d'une ~~sépulture~~, vint à sa rencontre. Cet homme vivait là. Il était d'une force surhumaine et personne ne pouvait le maîtriser ou le contraindre. Il restait nuit et jour au milieu ~~des tombes~~, ~~dans les montag~~nes, hurlant et se mutilan~~t avec~~ des pierres. Mais une fois devant Rubbi, il se prosterna et s'écria d'une voix forte : « Que me veux-tu, fils du grand Deiwo ? Ne me fais pas de mal !

– Quel est ton nom ? lui demanda Rubbi.

– J'ai de nombreux noms, car nous sommes plusieurs. »

Un imposant troupeau de capibaras se trouvait à proximité de la montagne. Les spectres lui demandèrent d'être transférés dans ces animaux et instantanément, ils sortirent du corps de l'homme et entrèrent dans les deux mille créatures qui ensuite se jetèrent du haut de la falaise et se noyèrent. Les éleveurs des bêtes s'enfuirent et répandirent la nouvelle. Les gens vinrent auprès de Rubbi, et virent l'aliéné assis, habillé et bien portant. Ils prirent peur, après avoir appris ce qui s'était passé, ils demandèrent à Rubbi de quitter leur territoire. Au moment où il montait dans son Keepler, l'homme qu'il avait guéri lui demanda la permission de rester avec lui. Il refusa, mais lui dit de rentrer chez lui et de raconter à ses proches ce que Deiwo avait fait pour lui. L'homme s'en alla et fit connaître la cause de sa guérison dans toute la région.

Sur l'autre rive, beaucoup de monde attendait Rubbi. Jaïrus, un des chefs de l'interlocus, vint à lui et l'implora : « Ma petite fille est mourante, viens et fais ce qu'il faut pour qu'elle vive. » Rubbi partit avec lui.

Sur la route, une femme qui avait des r~~ègles perpétuelle~~s depuis douze ans et pour qui la médecine n'avait rien pu faire, se faufila dans la cohue et toucha ses vêtements. Au même instant, le saignement s'arrêta et elle sentit dans son corps qu'elle était guérie de son mal. Cependant, Rubbi sut qu'une force était sortie de lui et, se retournant au milieu de la foule, il dit : « Qui a touché mes vêtements ?

– Nous sommes entourés par des centaines de personnes et tu veux savoir qui t'a touché ? » répondirent ses disciples.

Il regardait autour de lui pour voir celle qui avait fait cela. La femme, effrayée et tremblante, se jeta à ses pieds et lui dit toute la vérité. Il lui dit : « Ta confiance t'a sauvée, tu peux partir librement. »

C'est alors que sortirent du logement du chef de l'interlocus des gens qui lui dirent que sa fille était morte et que personne ne pouvait plus rien pour elle. Mais Rubbi n'y prêta pas attention. Les gens pleuraient et gémissaient.

Au moment d'entrer, il leur dit : « Vous n'avez aucune raison de vous lamenter, l'enfant n'est pas morte, elle est simplement endormie. » Puis, ayant fait sortir tout le monde, il prit avec lui le père et la mère de l'enfant et, accompagné de Janus, Jack et Owen, il entra dans la pièce où se trouvait l'enfant. Il lui saisit la main et lui dit : « Jeune fille, lève-toi. » Elle se leva instantanément et se mit à marcher. Les personnes présentes furent sidérées. Rubbi leur adressa des recommandations claires pour que personne n'ébruite l'événement et ordonna que l'on donne à manger à la jeune fille.

« [Que faire ? Penser ce qui vient. Le faut-il ?
Et alors comment faire ? Que faire ?
Et que faire de cet impératif ? Sur quel ton le prendre ?
Depuis quelle hauteur ?] (...)

La question « que faire ? » a une histoire, même si elle paraît renvoyer à une nécessité de tous les jours, de tous les temps, de tous les âges et de toutes les cultures ; cette question a une histoire très aiguë, une histoire critique et cette histoire critique est une histoire moderne. La gravité de ce qui vient, mais c'est aussi la chance que ce qui vient soit vraiment ce qui vient, c'est-à-dire absolument inédit – nouveau – sans exemple et résistant à toute répétition possible, c'est que nous ne savons plus que faire avec la question « que faire ? », et dans sa forme et dans son contenu.
Nous en héritons, mais quelque chose de cet héritage nous est soustrait, et nous avons à ré-inventer les conditions mêmes de cette question. »

Jacques Derrida, « Penser ce qui vient »,
in *Derrida pour les temps à venir*, sous la direction de René Major,
L'autre pensée - Stock, 2007, p. 45 et 51-52.

1/4
Opuscule, format téléchargeable
Édité dans le cadre de *Ce qui vient*,
seconde édition des Ateliers de Rennes -
Biennale d'art contemporain

Direction éditoriale
Raphaële Jeune
assistée de Camille Planeix

Design graphique
Pascal Béjean & Nicolas Ledoux
avec Geoffroy Tobé

Cet ouvrage est composé avec les caractères
Akkurat, dessiné par Laurenz Brunner en 2005 pour Lineto,
et **Hoefler Text**, dessiné par Jonathan Hoefler en 1991
pour Hoefler Type Foundry

Coordination éditoriale
Elsa Carnielli

Relecture
Estelle Beauseigneur

Distribué par **Les presses du réel**,
35 rue Colson, 21000 Dijon
Distributeur pour les pays non francophones

Coproduit par
Les Ateliers de Rennes -
Biennale d'art contemporain
www.lesateliersderennes.fr

LES ATELIERS DE RENNES
BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN

Publié par
Les presses du réel
www.lespressesdureel.com
info@lespressesdureel.com

les presses du réel